JUAN AGUILERA SASTRE

EL DEBATE SOBRE EL TEATRO NACIONAL EN ESPAÑA (1900-1939)

IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA

Juan Aguilera Sastre (San Esteban de Gormaz, Soria, 1957) es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, la misma en que obtuvo su licenciatura en 1980. En la actualidad es Profesor de Enseñanza Secundaria en Logroño y siempre ha compaginado la labor docente con su vocación investigadora. Sus principales trabajos se han centrado, hasta ahora, en el teatro español del siglo XX. Entre ellos destacan su tesis de licenciatura (inédita), *Introducción a la vida y obra de Cipriano de Rivas Cherif* (Universidad de Zaragoza, 1983) y los libros *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán* (Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees/Taller d'Investigacions Valleincanianes, 1997), *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*,en colaboración con Manuel Aznar Soler (Madrid, Publicaciones de la ADE,2000) y *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de "La dama boba"*, en colaboración con Isabel Lizarraga Vizcarra (Logroño, Universidad de La Rioja, 2001).

EL DEBATE SOBRE EL TEATRO NACIONAL EN ESPAÑA (1900-1939): IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA

JUAN AGUILERA SASTRE

EL DEBATE SOBRE EL TEATRO NACIONAL EN ESPAÑA (1900-1939): IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA

Centro de Documentación Teatral

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Primera edición: abril 2002

© Juan Aguilera Sastre, 2002

© *De la presente edición:*
Centro de Documentación Teatral
Torregalindo, 10. 28016 Madrid

Diseño y maquetación:
Vicente A. Serrano / Esperanza Santos

Impreso en España - Printed in Spain
A. G. Luis Pérez, S. A.
Algorta, 33 - 28019 Madrid

Dep. Legal: M. 5.080-2002
I.S.B.N.: 84-87583-53-9
N.I.P.O.: 184-02-027-X

No se permitirá la reproducción total o parcial de este libro, incluido el diseño de la maqueta y la cubierta, su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros medios, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright.*

Para Isabel, compañera del alma

ÍNDICE

Presentación, por Jesús Rubio Jiménez *11*

Agradecimientos *15*

Introducción *17*
Apuntes para un capítulo previo: Antecedentes decimonónicos *22*

Capítulo primero. 1900-1908: Un viejo debate permanente *37*
1.1. El debate en torno al teatro dramático: La cuestión del Teatro Español de Madrid *37*
1.2. La Ópera Nacional y la demanda de un Teatro Lírico Nacional *58*

Capítulo segundo. 1908-1910: Un Teatro Nacional que no pasó de *La Gaceta* *67*
2.1. El inesperado anuncio de un Teatro Nacional. Primeras reacciones al proyecto *67*
2.2. La ley del Teatro Nacional, de las Cámaras a *La Gaceta* *87*
2.3. Ideología, política y literatura en torno al Teatro Nacional *104*
2.4. La peripecia de la ley del Teatro Nacional. El Estado frente al Ayuntamiento de Madrid *128*

Capítulo tercero. 1910-1923: Desilusión y atonía *157*
3.1. Desgobierno municipal y declive del Español *157*
3.2. Teatro Nacional frente a Teatro Municipal. Propuestas para un nuevo debate *163*
3.3. Intentos de nacionalización del Teatro Real *180*

Capítulo cuarto. 1924-1931: La Dictadura.
Nuevas coordenadas para el debate *187*
4.1. El carácter autoritario del régimen primorriverista *188*
4.2. La agudización de la conciencia de crisis teatral *194*
4.3. Otros modelos de Teatro Nacional *200*
4.4. La nueva valoración de los clásicos *208*
4.5. El prolongado cierre del Español y del Real *215*

Capítulo quinto. 1931-1939: La Segunda República *229*
5.1. Primeros ensayos de un Teatro Nacional limitado: El Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas y La Barraca *231*
5.2. Creación y fracaso del Teatro Lírico Nacional *238*
5.3. La batalla por el Teatro Dramático Nacional. Debates, iniciativas y proyectos (1931-1933) *250*
5.4. El teatro María Guerrero, sede experimental de un posible Teatro Nacional: el Teatro Escuela de Arte, de Rivas Cherif *277*
5.5. El protagonismo permanente del teatro Español de Madrid *295*
5.6. Trágico final de una etapa de ilusión (1936-1939) *313*

Capítulo sexto. Final (provisional) de un debate: La creación de los Teatros Nacionales franquistas *321*
6.1. El Teatro Nacional María Guerrero *328*
6.2. Felipe Lluch y la creación del Teatro Nacional del Español *333*

Apéndice documental: Artículos sobre el Teatro Nacional *357*

Bibliografía
1. Archivos y Bibliotecas específicas *479*
2. Publicaciones periódicas *483*
3. Obras citadas *511*

PRESENTACIÓN

Sin memoria, los hombres no son nada. Tantean desconcertados entre las sombras, incapaces de saber de dónde vienen y adónde se dirigen. De aquí la necesidad de preguntarse sobre el pasado, de volver una y otra vez al principio, para evitar que la memoria se desvanezca.

El pasado, sin embargo, no es uno sino múltiple. Cualquier pasado es a su vez el resultado de una ordenación intencionada de un pasado anterior. Más aún, cualquier pasado es múltiple, conviven en él distintas tendencias.

Esto que es válido de un modo general es aún más evidente con relación a ciertos productos culturales en los que las comunidades humanas depositan en un momento dado unas supuestas señas de identidad. Tal es el caso del *teatro nacional español* que al menos desde mediados del siglo XIX se ha convertido en un depósito de *esencias* patrias, en una de las manifestaciones más singulares del *genio español* y en consecuencia ha generado una serie de actividades orientadas a su estudio y preservación.

Se olvidó, sin embargo, durante demasiado tiempo que el *teatro nacional español* como la misma identidad española son construcciones históricas inestables y sometidas a procesos de reordenación permanentes. Es por tanto necesario volver atrás para reconstruir lo sucedido, para describir y valorar los procedimientos mediante los cuales se erigió el *teatro nacional español*

como uno de los catalizadores fundamentales de la cultura española, que se irisa en mil episodios y matices.

Juan Aguilera Sastre ofrece en este libro una narración de lo ocurrido con el *teatro nacional español* entre 1900 y 1939, indagando en las claves ideológicas y estéticas del proceso, seleccionando los hitos más relevantes. Lo hace con la experiencia de quien lleva ya una veintena de años trabajando en la historia del teatro español del siglo XX, un edificio todavía en sus primeras fases de construcción, al que ha aportado sillares tan notables como el libro escrito con Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)* (Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000) o con Isabel Lizarraga Vizcarra, *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de "La dama boba"* (Logroño, Universidad de La Rioja, 2001).

Al asunto del *teatro nacional español* había ido dedicando distintos ensayos como su contribución a la *Historia de los Teatros Nacionales (1938-1962)* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1993. Andrés Peláez, ed.), donde estudió sus antecedentes republicanos y la personalidad del director Felipe Lluch Garín. O la labor de Luis Escobar en aquellos teatros (en *Luis Escobar y las vanguardias*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2001). Es ahora, sin embargo, cuando estas y otras aproximaciones logran un desarrollo más completo y compacto en su análisis de los debates suscitados por el espinoso tema del *teatro nacional* en un período amplio –casi medio siglo– y en el que los vaivenes políticos y estéticos alcanzaron una intensidad tan extraordinaria que culminaron con el cataclismo de la guerra civil española de 1936-1939.

La tradición teatral española estuvo siempre presente en los debates de aquellos años. No en vano se le había otorgado el papel de depósito de ciertas *esencias* de lo español, como queda dicho. Era natural, pues, que fuera un tema debatido y aun de colisión determinar en qué consistía cuando tanto se discutía sobre la *nación española*. A poco que se ahonda en el estudio y en el análisis se descubre que la tradición teatral española, que ha sido presentada monolítica y única durante demasiado tiempo, no era vista así –ni mucho menos– durante el período estudiado. A comienzos de siglo se dudaba ya de que la mera reconstrucción arqueológica de lo acontecido en el teatro de los siglos áureos fuera suficiente. Preocupaba saber qué papel debía jugar en una sociedad española que buscaba caminos de regeneración, tratando de aunar la reflexión sobre el pasado español con la consideración

de lo que sucedía en otros países. No bastaba ya con una visión decimonónica del teatro nacional –aunque muchos se aferraron todavía a ella– sino que debía ser sometido a la comparación con otras tradiciones para juzgar su validez y su capacidad de futuro. Iniciativas como las de las Misiones Pedagógicas o La Barraca demostraron que el teatro áureo español estaba cargado de futuro y no sólo de pasado como sucedía en tentativas como las de María Guerrero. La tradición teatral española ofrecía unas inmensas posibilidades educadoras para los espectadores y no era solamente un adorno en los huecos ceremoniales de la aristocracia y la burguesía española.

El gran mérito de este libro es seguir paso a paso lo sucedido. Juan Aguilera repristina un sin fin de noticias y documentos, arropados por sus circunstancias y sin forzar nunca interpretaciones, de manera que el lector mismo sea quien vaya sacando sus propias consecuencias. En tiempos propensos a las conclusiones precipitadas y a las especulaciones gratuitas, un relato de estas características, sobrio y riguroso, es un verdadero regalo. Este libro es un nuevo sillar tallado con tesón para la construcción del laberíntico edificio del teatro español de la pasada centuria.

Con su publicación, además, el Centro de Documentación Teatral cumple una de sus funciones fundamentales: mantener viva y al alcance de los lectores la memoria teatral española en una de sus vertientes más importantes y controvertidas, entonces como hoy. Su lectura debería ayudar a que resulte más fácil saber de dónde viene el teatro español, sus logros y sus frustraciones, sus éxitos y sus fracasos, que debieran tenerse en cuenta para saber mejor hacia dónde debe ir.

Jesús Rubio Jiménez

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo nació, en buena parte, como Tesis Doctoral, que bajo el título *El "Teatro Nacional" en España (1900-1939): implicaciones ideológicas y estéticas* leí en la Universidad de Zaragoza en diciembre de 1998. Su director fue el Dr. Jesús Rubio Jiménez, a quien tengo que agradecer no sólo su tutela en la elaboración de la misma, sino también su permanente asesoramiento y amistad desde los ya lejanos tiempos en que fui su alumno. Igualmente debo sincera gratitud a todos los miembros del tribunal que la juzgaron tan benévolamente con la calificación de sobresaliente *cum laude* por unanimidad: el Dr. Leonardo Romero Tobar, la Dra. Aurora Egido Martínez, el Dr. Agustín Sánchez Vidal, el Dr. Manuel Aznar Soler y la Dra. María Francisca Vilches de Frutos.

Impagable ha sido también el apoyo y la amistad de Enrique de Rivas y de José Antonio Lluch, que me han permitido el acceso a sus archivos familiares con generosa disposición. Del mismo modo, merece un recuerdo notable, por las horas que he pasado allí y por lo que me ha facilitado el trabajo, todo el personal que me ha atendido en archivos y bibliotecas, sobre todo en la Hemeroteca Municipal de Madrid, en la Biblioteca Nacional, en los archivos del Congreso, de la Villa de Madrid y el General de la Administración de Alcalá de Henares. Otros muchos amigos y compañeros, a quienes no cito

por no olvidar a ninguno, me han ayudado, aconsejado y ofrecido materiales de indudable interés. Ellos saben cuánto se lo agradezco.

Mención especial merecen Cristina Santolaria y Julio Huélamo, que han hecho posible esta publicación.

Mis hermanos, Angelines y Bienve, Alfonso y Carmen, siempre me han acogido con cariño en las largas temporadas de estancia en Madrid y me han prestado su ayuda y aliento. También Pilar y José Luis lo han hecho desde Logroño. Y, por último, pero con mayor fuerza, quiero resaltar el apoyo y la paciencia de mi mujer, Isabel, y de mis hijos, Miguel y Javier, que son los que más han sufrido el peso de mis trabajos durante largos años.

INTRODUCCIÓN

La aparición de la única *Historia de los Teatros Nacionales* fiable y documentada de que disponemos hasta ahora[1] vino a llenar uno de esos inmensos vacíos que todavía quedan abiertos en una hipotética historia global de nuestro teatro en el siglo XX. La suerte de poder aportar una modesta contribución a uno de sus volúmenes –y el estudio consiguiente– nos sugirió de modo casi inmediato la idea primera de este trabajo: los Teatros Nacionales tenían, en efecto, su historia, y merecía la pena rescatarla del olvido; pero, ¿qué hubo antes? ¿Habían aparecido, así como así, como un proyecto surgido de la nada? La respuesta era, evidentemente, que no, que a aquella *Historia* precedía una larguísima *prehistoria* tan rica en matices, debates y propuestas como digna de ser también recuperada, porque con ella se podría escribir un capítulo inédito, y necesario, en la historia de nuestra escena reciente. Esa vuelta atrás en busca de los antecedentes teóricos, estéticos e ideológicos de lo que a la postre acabarían siendo los Teatros Nacionales franquistas pronto se reveló una empresa ilusionante, cuyos frutos son las páginas que ahora presentamos.

Todavía falta mucho por hacer en la complejísima labor de abordar lo

[1] Andrés Peláez (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. I. 1939-1940,* Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM, 1993; y Andrés Peláez (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. II. 1960-1985,* Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM, 1995.

que Andrés Amorós[2] acertó a denominar "una historia de la escena" española. Desde hace algunos años, se ha ido avanzando notablemente en esta dirección, con estudios sobre carteleras, autores considerados menores, géneros teatrales, actores y compañías, escenógrafos, directores de escena, grupos de renovación teatral, locales teatrales, géneros ínfimos, musicales o parateatrales –desde la ópera al género chico, la opereta, la canción, el baile, el cabaret, el music-hall, el cuplé, el circo o el ilusionismo–, teorías teatrales y tratados de declamación, documentación de primera mano como la contenida en la crítica diaria de los periódicos y revistas, teatro popular, infantil y de marionetas, etc. Todos estos trabajos, que no es posible enumerar aquí, van contribuyendo decisivamente a perfilar, con la solidez necesaria, esa todavía incompleta historia de la escena española en el siglo XX, desde perspectivas bien diferentes y con criterios mucho más amplios que el simple estudio de los textos y los autores más representativos. En esta línea de trabajo se inscribe el nuestro, que aporta un perfil casi inédito en estudios precedentes: la idea de un "Teatro Nacional" antes de su verdadera instauración, los debates, sus implicaciones ideológicas y estéticas, los sucesivos proyectos, y los efectos que tanto unos como otros tuvieron sobre la vida escénica de un momento de especial auge y relevancia del teatro español del pasado siglo.

La cuestión del "Teatro Nacional" en España hunde sus raíces en las numerosas polémicas surgidas en la segunda mitad del siglo XVIII en torno a la necesidad de una reforma de los Teatros y halla su primera formulación concreta en los propósitos reformadores del censor Santos Díez González y Leandro Fernández de Moratín. Durante el siglo XIX, el "Teatro Nacional" cobró especial auge en el fecundo debate en torno a la "literatura nacional" del pensamiento idealista y la crítica romántica, con momentos estelares como la creación del Teatro Español (1849) por parte del Conde de San Luis, en un proceso que ha sido parcialmente analizado por la crítica, si bien carecemos todavía de un estudio de fondo que aborde en su globalidad las coordenadas precisas de tan rico debate. Después, silencio casi absoluto, hasta que los Teatros Nacionales franquistas fueron implantados, con una conti-

[2]Andrés Amorós, "La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena", *Boletín informativo*, Fundación Juan March, 177 (febrero de 1988), pp. 3-12. Nuevas precisiones en "Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S.A., 1992, pp. 19-22.

nuidad que no deja de sorprender vistos los antecedentes, en los primeros años de la postguerra.

Las bases estéticas e ideológicas del "Teatro Nacional" deben asociarse, desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX y el primer tercio del XX, con las reflexiones de los ensayistas ilustrados y, sobre todo, con los fundamentos científicos del historicismo decimonónico, vigente aún en los primeros años de nuestro siglo, que confluyeron, con el ascenso del liberalismo político, siempre lastrado por un tradicionalismo latente, en lo que Inman Fox ha denominado con acierto "la invención de España"[3]. Esto es, la creación y asentamiento de un modelo de Estado que respondiese a las necesidades de progreso y modernización vivamente reclamadas por los grupos más activos de la burguesía capitalista, pero que no se concebía sino de modo unitario –frente a otros nacionalismos periféricos–, como compendio de los mitos colectivos sobre una España de honda tradición histórica, cuya conciencia nacional había que reconstruir en todos los ámbitos (la historia, la literatura, el derecho), entre ellos el teatral, como referente cultural e ideológico inexcusable. En este sentido, el "Teatro Nacional" no es sino una más de las expresiones comprometidas con la idea política de una cultura nacional y de una concepción de lo *esencial* español –con múltiples variantes, como hemos de ver–, cuya definición no está, ni mucho menos, perfilada con trazo seguro, como ocurre, por otro lado, con la historiografía literaria durante estos siglos, también en vías de formulación[4].

En nuestro intento de documentar los antecedentes teóricos, estéticos e ideológicos de este debate continuado en torno al "Teatro Nacional", pronto descubrimos que la tarea era ingente y casi inabarcable, puesto que la documentación crecía y crecía de modo incesante y era imposible acudir a todas las fuentes de información precisas durante un período de casi dos siglos. Finalmente, se nos impuso acotar los márgenes cronológicos por razones obvias: la dilatada *prehistoria* del "Teatro Nacional" no podía afron-

[3]E. Inman Fox, *La invención de España*, Madrid, Cátedra, 1997.

[4]Véanse al respecto las aportaciones de José Carlos Mainer, "De historiografía literaria española: el fundamento liberal", en *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara*, Santander, 1981, II, pp. 439-472; y "La invención de la literatura española", en José Mª Enguita y José Carlos Mainer (eds.), *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994, pp. 23-45. También aporta datos y planteamientos novedosos el reciente trabajo de Leonardo Romero Tobar, "La Historia de la Literatura en el siglo XIX (Materiales para su estudio)", *El Gnomo*, 5 (1996), pp. 151-183.

tarse en su integridad en un solo trabajo, por muy largo que fuera. De modo que tuvimos que optar por reducir el campo de nuestro análisis a unas fechas humanamente abarcables y centrarlo en el primer tercio del siglo XX (1900-1939), puesto que las implicaciones de este mismo debate, tan fecundo y problemático, a lo largo del siglo XIX y buena parte del XVIII requerirían, cuando menos, otro volumen similar a éste.

Nuestro trabajo no atiende exclusivamente al teatro dramático, base fundamental de la idea de "Teatro Nacional", sino que ha procurado en todo momento ampliar su campo hacia el teatro musical, puesto que el debate en torno a la música española y la ópera nacional es tan antiguo como el otro, corre casi siempre paralelo a él, se entrecruza en numerosas ocasiones y, a veces, incluso va por delante en sus propuestas y logros. El caso más resonante en este sentido tiene lugar durante la etapa republicana, cuando se creó con todo esplendor y generosa dotación presupuestaria el Teatro Lírico Nacional mientras el Teatro Dramático Nacional no pasó del mero deseo. En consecuencia, nuestro rastreo de fuentes y noticias se ha centrado, por un lado, aunque no de modo exclusivo, en el teatro Real, foco de atención permanente en lo relativo a la ópera española y a la creación del Teatro Lírico Nacional, y controvertido tanto por su trayectoria artística, las condiciones de su cesión, los repertorios, etc., como por la tutela ejercida sobre él por su propietario, el Estado; y por otro, en el teatro Español de Madrid –en menor medida, en el María Guerrero, desde 1928 de titularidad pública–, de propiedad municipal, pero objeto incesante de controversias, tanto por su historia como por su significación de buque insignia en el panorama teatral del momento. En pro o en contra, todo lo referente al Español acaba alimentando sin tregua el debate: la gestión del propio Ayuntamiento, sometida a continuos vaivenes políticos, su régimen de funcionamiento, las condiciones impuestas en los concursos de cesión, los programas artísticos desarrollados, las compañías que lo ocupan, los éxitos y los fracasos...

Si bien existen varias historias del teatro Real, la del María Guerrero[5] y, sobre todo, la del Español están aún por escribirse, otra de esas lagunas incomprensibles de la investigación teatral española. Por ello y porque nuestro trabajo abarca cuestiones de calado estético, político, burocrático a veces,

[5]Terminado nuestro trabajo, apareció la primera sobre este teatro: Nathalie Cañizares Bundorf, *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000,* Madrid, INAEM, Centro de Documentación Teatral, 2000.

las fuentes documentales básicas hemos tenido que buscarlas a menudo fuera de la bibliografía habitual sobre la escena española. En primer lugar, en un rastreo sistemático y exhaustivo de la prensa periódica, fuente inagotable de noticias y artículos de fondo que plasman, de manera viva y sorprendentemente variada, los cauces por los que fue discurriendo el debate, sus protagonistas, sus argumentos y propuestas. Este material ingente nos ha permitido deshilar con precisión la enredada maraña de datos y conflictos que se iban suscitando a lo largo de los años. En nuestra bibliografía final dedicamos un importante apartado a esta documentación de primera mano, en muchas ocasiones citada aquí por vez primera. Además de una lista de las publicaciones y los años revisados, incluimos otra que recoge los artículos expresamente relacionados con el "Teatro Nacional" a lo largo del pe-ríodo estudiado. Otros muchos de no menos interés, pero indirectamente relacionados con el tema, figuran en las notas a pie de página. En estas notas, para agilizar la redacción, a veces se ha abreviado el nombre del periódico o revista, en los casos más repetidos, con siglas que se hacen constar entre paréntesis en el correspondiente apartado bibliográfico.

Otra fuente de datos inexcusable para nuestra investigación han sido los archivos públicos, dado el carácter institucional que en ocasiones adquirió el tema objeto de estudio. En especial, han sido de enorme utilidad los fondos del Archivo de la Villa de Madrid, donde hemos hallado numerosos Expedientes relativos al teatro Español y a las decisiones municipales sobre él, las propuestas de los propios concejales sobre su funcionamiento, así como las instancias de los solicitantes y la resolución de los sucesivos concursos. Sobre la acción política de los diversos gobiernos y de las Cortes, los fondos del Archivo del Congreso de los Diputados y los del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares nos han proporcionado también amplia documentación. Del mismo modo, la posibilidad de acceder a los fondos de los archivos familiares de Rivas Cherif y de Felipe Lluch ha sido decisiva a la hora de abordar parte de los capítulos quinto y sexto.

Al final, toda esta labor de rescate de textos y documentos, de artículos y propuestas, a veces reiterativas, otras de valor sustancial, nos han permitido trazar la historia de una polémica de hondo calado, llena de vacilaciones y cambios de sentido, que trasluce las contradicciones de una época en continuo cambio y de unos intelectuales y hombres de teatro que, si no acertaron a implantar un modelo de "Teatro Nacional" hasta la llegada del fran-

quismo, lo discutieron apasionadamente, en un debate ideológico y estético que forma parte insoslayable de la historia de nuestra escena.

Apuntes para un capítulo por escribir: Antecedentes decimonónicos

La necesidad de una intervención estatal en el teatro, con el fin de planificar, orientar y, de algún modo, controlar un fenómeno de tanta trascendencia cultural, social e ideológica, es casi tan antigua como el propio fenómeno teatral. De hecho, en España la mayoría de los corrales de comedias en el siglo XVII estaban regentados por instancias oficiales –fundamentalmente municipales– que garantizaban y a la vez controlaban tan importante instrumento cultural como verdadera arma de acción política, con sus derivaciones sociales, económicas e ideológicas. Sin duda fue en la última década del siglo XVIII, en pleno auge de las ideas ilustradas, cuando los gobernantes manifestaron más imperiosamente esta necesidad de control y gestión directa, en un intento de orientar el teatro de acuerdo con sus propios ideales. Todavía no se habla de crear un Teatro Nacional, puesto que todos los teatros se mantienen bajo la jurisdicción pública municipal o real (sólo con el surgimiento de la empresa privada, a mediados del siglo XIX, tal concepto tendrá razón de ser), pero cada vez son más frecuentes las voces en favor de una reforma "desde arriba" de los teatros, es decir, de la constitución de un organismo que regulase la vida teatral y permitiera el control de tan importante actividad: repertorios, compañías, espectáculos, horarios, censura, etc. En estas propuestas se encuentra el primer germen de un largo debate por la instauración de un Teatro Nacional.

El Ayuntamiento madrileño venía administrando los corrales de comedias desde la orden real de 1632, ratificada en 1707. Mediado el siglo XVIII, el Conde de Aranda había encargado a Bernardo de Iriarte (1767) y a F. Mariano Nifo (1769) sendos proyectos de reforma del teatro. En 1786 Jovellanos recibe el encargo del Consejo de Castilla, por mediación de la Real Academia de la Historia, de redactar un estudio sobre juegos y diversiones públicos con el fin de ordenar este ámbito social, fundamental para los ilustrados. Fruto de este encargo es su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, que entrega en

1790 y en versión definitiva seis años después. En ella se propone una profunda reforma del teatro que atañe a todos sus estamentos: autores, cómicos, responsables de escena, autoridades políticas y literarias, cuya virtualidad sólo será posible a base de una serie de arbitrios (invertir los ingresos en la propia actividad teatral, pagar mejor a los autores y cómicos, subir el precio de las entradas, etc.) y de una dirección inteligente y eficaz. Parecidos términos pueden verse en otro proyecto ilustrado de reforma, el redactado en 1791 por Mariano Luis de Urquijo con el título *Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*[6].

Menos filosóficos y más prácticos iban a ser los proyectos inmediatos. El primero fue concebido por Santos Díez González, quien al poco tiempo de ser nombrado para la cátedra de poética en los Reales Estudios de San Isidro envió al Corregidor y Juez Protector de Teatros un amplio "Memorial sobre la reforma de los teatros de la villa de Madrid", fechado el 2 de febrero de 1789[7]. Constaba de ocho puntos: 1°. Necesidad de cortar el influjo de cierta parte del pueblo en los desórdenes del teatro; 2°. Elección de piezas dramáticas; 3°. Elección de actores hábiles y aplicados; 4°. Reforma de actores inhábiles y sobrantes; 5°. Supresión de los oficios de autores de las compañías; 6°. Nuevo método en los ajustes de las decoraciones con los pintores y maquinistas; 7°. Sobre el número de los cobradores; 8°. Dirección de las compañías cómicas. Al poco tiempo, el 18 de febrero de 1792, Leandro Fernández de Moratín, sin duda conocedor de los planes de reforma que se venían estudiando, se ofrecía al conde de Floridablanca para dirigir las reformas pertinentes, "en virtud del estudio formal que tengo hecho del teatro, de la experiencia que he adquirido en él, de la persuasión en que estoy de la necesidad de su reforma y de la esperanza que todos debemos tener en

[6]Sobre todas estas propuestas de reforma, así como las subsiguientes, véanse, aparte de la bibliografía específica que más abajo se detalla, los siguientes estudios de conjunto: René Andioc, "La Reforme", capítulo X de su libro *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imp. Saint Joseph, 1970, pp. 599-656; Emilio Palacios Fernández, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808). El teatro entre dos siglos", en *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII. Siglo XIX* (dirigida por José Mª Díez Borque), Madrid, Taurus, 1988, pp. 167-193; y John Dowling, "El teatro del siglo XVIII (II)", en *Historia de la literatura española*, dirigida por Víctor García de la Concha, 6, El siglo XVIII (I), Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 413-485.

[7]Publicado por Carlos Cambronero, "Un censor de comedias: apuntes para la historia del teatro", *Revista Contemporánea*, 101 (enero-marzo de 1896), pp. 150-159, 292-300, 378-385 y 492-502. Lo ha recogido John Dowling en su edición de Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 239-259.

verle mejorado". Caído Floridablanca, el 14 de diciembre de ese mismo año solicitaba al propio rey Carlos IV, puesto que la reforma del teatro español "le parece muy necesaria y urgente", la creación para su persona de "una plaza de Director de los teatros españoles de Madrid, con todas las facultades necesarias para poder verificar la enmienda de ellos". Puesto éste cuyas facultades de control absoluto delimitaba con detalle en otra carta inmediata, del 20 de diciembre, dirigida a Godoy:

> 1. El Director tendrá el gobierno interior del teatro, cuidando de cuanto es conducente a la perfección de las representaciones y, en consecuencia, todos los ramos que deben considerarse como medios relativos a este fin, estarán sujetos a su dirección.
>
> 2. Él será responsable al gobierno de la bondad política y moral de las piezas que se representen, y, por consiguiente, él será el único censor de ellas. Sin su firma no podrá representarse obra alguna antigua ni moderna, y en las antiguas que admitieren corrección podrá alterar o suprimir los pasajes que le parezcan y sólo con esta enmienda podrán ejecutarse. Cualquier infracción de parte de los cómicos en este punto, hecha presente por el Director al Juez de los teatros, deberá ser castigada severamente.
>
> 3. Toda obra aprobada por el Director será ejecutada en el teatro, cuando él lo ordene y en los términos que disponga.
>
> 4. Entenderá en la formación de las compañías, arreglará y elegirá los sujetos de que han de componerse, procediendo de acuerdo con el Juez protector.
>
> 5. Elegirá y tendrá a sus órdenes los artífices que han de trabajar en las decoraciones, trajes y aparato teatral, como también a todos los demás empleados en el servicio del teatro con facultad de deponerlos cuando faltasen a su obligación.
>
> 6. Igualmente dirigirá lo respectivo a la música, siendo ésta una parte integrante del espectáculo.
>
> 7. El Director será absoluto en todo lo perteneciente a las reformas y perfección del teatro y a las disposiciones relativas a mejorarle; pero cuando éstas alterasen la economía y los gastos procederá de acuerdo con el Juez protector.
>
> 8. Exceptuados estos casos, no reconocerá el Director otra autoridad superior que la de S. M. por medio del Ministro de Estado[8].

[8]René Andioc (ed.), Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 124, 140 y 142, respectivamente; las tres cartas han sido reproducidas también por John Dowling en su edición citada de *La comedia nueva*, pp. 278-279, 288 y 288-293. Véase también Pablo Cabañas, "Moratín y la reforma del teatro de su tiempo", *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), pp. 63-102.

Poderes tan ilimitados, dignos de un auténtico dictador ilustrado, le parecían a Moratín "el único medio de restablecer a su debido esplendor los teatros españoles", criterio no compartido por el Corregidor de Madrid, Juan de Morales Guzmán y Tovar, para quien la solución no estaba en la elección de semejante Director, sino en que el Gobierno actúe con "mano generosa, fomentando y premiando a los que se dediquen a un trabajo tan útil para la nación"[9]. Paralizado durante unos años el plan de reforma moratiniano, el 30 de mayo de 1797 el censor Santos Díez González reformó y aumentó el suyo propio, con el título de *Idea de una reforma de los theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*[10]. Díez González explicaba la urgencia de la reforma tanto por razones de política interior, por la influencia del teatro en la educación del pueblo, como por motivos de prestigio nacional, pues los teatros son "como unos termómetros con que se miden los grados de cultura en que se halla un pueblo". Y divide su plan en cuatro puntos fundamentales: piezas dramáticas y su selección; actores y la formación de compañías; decoraciones y aparato teatral; y, por último, policía de teatros y atribuciones de cada uno de los miembros de la Junta que ha de poner en marcha la reforma. El nuevo plan de reforma fue aprobado por Real Orden de 21 de noviembre de 1799 y para su puesta en práctica, durante la temporada 1800-1801, se nombró una Junta presidida por el general García de la Cuesta, mientras Moratín era nombrado Director de Teatros. A los pocos días renunció a su cargo, sustituido por el catedrático Andrés Navarro. Su función tenía ámbito nacional, puesto que no se confiaba en la actuación de los ayuntamientos. Pronto las disensiones dentro de la propia Junta, el fracaso de su plan de reorganización de teatros, compañías y repertorios, el abandono del público y la presión de los cómicos y del propio Ayuntamiento de Madrid, privado de sus prerrogativas sobre los teatros, hicieron fracasar los planes gubernamentales, y una Real Orden de 24 de enero de 1802 hizo cesar a la Junta en sus atribuciones, limitándola a revisar las obras que iban a representarse. Un año más tarde, el 22 de febrero de 1803, se decretaba la disolución definitiva de la Junta, los teatros madrileños fueron

[9] "Informe del Corregidor sobre el plan de Moratín, 28-X-1793", reproducido por John Dowling, *ob. cit.*, pp. 294-300.

[10] Reproducido por C.E. Kany, "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 23 (julio de 1929), pp. 245-284.

adjudicados a un empresario particular, Melchor Ronzi, y en 1806 pasaron de nuevo a la tutela del Ayuntamiento de Madrid. Como señalaba un siglo más tarde José Subirá, enemigo declarado de toda tentativa oficial en el teatro, su fracaso económico y artístico fue rotundo y este original ensayo de lo que podríamos considerar el primer intento serio de Teatro Nacional en España no dejó sino el recuerdo de su propio descrédito:

> Las tareas de la Junta se cuentan por sus fracasos. Quiso crear enseñanzas artísticas de variados órdenes, incluso el musical, y fracasó. Quiso administrar dos teatros madrileños, y fracasó. Quiso organizar los cuadros artísticos permanentes de esos teatros, orquesta, cuerpo coreográfico, escenografía y en general cuanto afectaba a sus funciones técnica y artística, y fracasó. Quiso disponer con largueza de los fondos pertenecientes a esos teatros, así como de las subvenciones que llenaban por brevísimo tiempo cada déficit, y fracasó. Quiso organizar concursos nacionales para enriquecer los repertorios con producciones de gran nivel artístico, y fracasó. Quiso editar novísimas obras geniales, y fracasó. Quiso acometer otras empresas relacionadas con su misión, y fracasó igualmente, para no ser menos en esto que en todo lo demás.
>
> [...]
>
> Esta lección histórica demuestra bien elocuentemente cuán peligroso es todo intento encaminado a poner una actividad artística de altos vuelos bajo la alta dirección oficial de cualquier organismo providencial, mesiánico o redentor, como si de él pudieran venir la luz y la inspiración, que sólo serán efectivas cuando su fomento provenga de las iniciativas particulares[11].

El debate en torno a la reforma de los teatros, a pesar del fracaso de la Junta, no cesó, puesto que los sucesivos gobiernos seguían considerando al teatro como un mecanismo propicio para ejercer un control sobre el público. Como ha señalado David T. Gies, "con frecuencia el Gobierno se negó a tomar posesión completa de la actividad teatral o a aceptar la responsabilidad económica por ella, pero siempre publicó un exceso de reglas y decretos que intentaban controlar la vida dentro y fuera de los teatros. Por eso, las hostilidades y debates que tenían lugar sobre la dirección, contenido y control de los teatros en el siglo XVIII llegaron a marcar el discurso teatral

[11]José Subirá, "La Junta de Reforma de Teatros. Sus antecedentes, actividades y consecuencias", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 33 (enero de 1932), pp. 19-45. Véase también Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez, 1902, pp. 75-90.

de todo el siglo XIX"[12]. Hubo durante la guerra de la independencia cierto interés por subvencionar al teatro como arma ideológica, pero pronto "se inició un ciclo que dominaría la administración teatral por años: el Ayuntamiento, frustrado por la necesidad de organizar y controlar los teatros, nombró a empresarios y les cargó con la obligación de crear un teatro rentable". De este modo, tras la muerte de Fernando VII, florecieron los teatros de carácter privado, que comenzaron a rivalizar con los públicos, el del Príncipe y el de la Cruz (el de los Caños del Peral había sido derribado en 1816): el teatro de la Sartén, el de Buena Vista, el de las Tres Musas, el del Liceo, el del Circo, el de Variedades, el del Instituto (después de la Comedia), etc. La vida de muchos de ellos fue a menudo precaria y en 1850 sólo funcionaban en Madrid siete teatros permanentes: el Español (antiguo del Príncipe), el teatro del Drama (antiguo de la Cruz), el Variedades, el de la Comedia (ex-Instituto), el Lope de Vega (antes de los Basilios), el del Circo y el teatro Real. Las nuevas circunstancias políticas y la creciente competencia privada, en la que a menudo se veía una vía abierta a la corrupción del gusto del público, reavivaron los deseos de reorganizar la vida teatral desde las instancias políticas y propiciaron iniciativas directamente encaminadas a la creación de un Teatro Nacional.

La primera se debió al actor Juan Lombía, quien en una *Memoria* redactada en 1842 y presentada al Gobierno en 1845 para que se articulase una ley de teatros, planteaba "la construcción de un primer teatro, denominado Español o Nacional, consagrado a los más elevados y nobles géneros, ya de verso, ya líricos, sin excluir la representación de obras extranjeras de mérito especialmente reconocido". Lombía establecía en su *Memoria* el modo en que habían de regirse los actores y proponía la constitución de un fondo para jubilaciones. Una Junta de Lectura, compuesta por igual número de actores y literatos o personas competentes elegidas por el Gobierno, velaría por el buen quehacer del Teatro Nacional. Sin embargo, su tutela no debía estar en manos estatales, sino municipales, puesto que los ayuntamientos han sido las únicas instituciones que han prestado algún apoyo al teatro en España[13].

[12]David T. Gies, "El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII", en *Historia de la literatura española*, dirigida por Víctor García de la Concha, 8, *El siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 245-254.

[13]El proyecto de Juan de Lombía fue rescatado por Victorino Tamayo, "Ante el nuevo régimen del teatro Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales. II", *LV* (28-I-1935), p. 5.

Pocos años después fue el propio Gobierno quien tomó la iniciativa. Antonio Benavides, ministro de la Gobernación, redactó dos decretos especialmente importantes el 30 de agosto de 1847. Se pretendía con ellos la regularización de los teatros en general y convertir al corral del Príncipe, cuya situación era desesperada, en un teatro subvencionado, dirigido y administrado por el Estado, a la vez que se le libraba de las múltiples cargas impositivas a que estaba sometido y que lastraban irremediablemente su gestión. El preámbulo del decreto definía al teatro "como un medio de mejorar las costumbres, como un comprobante de nuestra cultura, como un honesto espectáculo que instruye deleitando"[14] y defendía la necesidad de una protección estatal a causa su lamentable estado:

> Próspero y feliz en otros días, objeto entonces de admiración y de estudio para los pueblos más cultos, desatendido ahora, abandonado a sus propios esfuerzos, sin poder elevarse por sí solo a la altura donde deben colocarle el buen gusto y las tendencias y los recursos de la época, toca ya la necesidad de una reforma, tanto más deseada cuanto que en ella se interesan a la vez la gloria de las artes, el crédito literario de la nación, las producciones inmortales de Calderón y de Lope, y el genio nunca desmentido de sus imitadores.

La acción vigilante y protectora del Estado era, pues, "deber que la moral y la política exigen a la par", habida cuenta de la incapacidad demostrada por los ayuntamientos y las empresas particulares, y ese deber debía aplicarse a todos los ámbitos de la actividad teatral:

> La autorización previa del Gobierno para el establecimiento de las empresas teatrales, la clasificación de los teatros según los diferentes géneros de composiciones dramáticas, la reducción de su número allí donde la exija el crédito y perfección del arte mismo, los intereses de los actores enlazados con los de las empresas, la justa compensación del talento que enriquece la escena con sus producciones, una previa censura de las obras dramáticas destinadas a la representación, que, lejos de coartar el genio, le asegure en los aplausos del público reputación y porvenir, el establecimiento de un teatro-modelo que esmeradamente dirigido allegue a las antiguas glorias de nuestra escena las producidas por la actual ilustración, tales son, Señora, las bases sobre que puede de nuevo levantarse el teatro nacional para conciliar los intereses de las

[14]Decretos de 30-VIII-1847 (*Gaceta* del 9-IX).

> empresas con el esplendor y perfección de los espectáculos, y las felices inspiraciones del arte con las miras y los deberes de la administración.

Ese teatro-modelo propuesto por Benavides, verdadero Teatro Nacional, se instalaría en el corral del Príncipe "mientras se procura un local más conveniente y espacioso", para lo cual se entablarían las negociaciones oportunas con el Ayuntamiento de Madrid, y quedaba definido así:

> Subvencionado y dirigido por el Gobierno, bajo la inmediata dependencia del ministerio de Gobernación del Reino, se establecerá en Madrid un teatro de declamación que sirva de modelo a los demás de su clase, y donde puedan formarse actores inteligentes que, perfeccionando el arte dramático, generalicen sus buenas máximas y den nuevo lustro a la escena española.

En este Teatro Real Español sólo tendrían cabida los autores españoles, excepto traducciones de sobresaliente mérito, y estaría dirigido por un Comisario Regio. La compañía estaría formada por los actores más acreditados y se establecía una Junta de Lectura y otra de Censura encargadas de revisar el repertorio. Y las Cortes decidirían la subvención necesaria, que se completaría con una contribución al mismo de todas las empresas y teatros del reino.

Tras la inmediata salida del ministerio de Benavides, fueron Patricio de la Escosura, autor de una amplia campaña en favor del Teatro Nacional en la revista *El Entreacto* en 1839, y, sobre todo, José Luis Sartorius, Conde de San Luis, los encargados de sacar adelante el proyecto. El 13 de enero de 1849 se nombraba una Junta encargada de proponer modificaciones a los decretos de Benavides y su trabajo se plasmó casi inmediatamente en sendos decretos aprobados el 7 de febrero de 1849. En el primero, llamado "Decreto orgánico de los teatros del reino", se organizaba "la marcha de todos los teatros del Reino, así bajo el aspecto artístico como bajo el administrativo" y se encomendaba la inspección y vigilancia de los teatros, su protección y fomento a un "cuerpo consultivo" del Ministerio de Gobernación llamado Junta Consultiva de Teatros, que estuvo inicialmente compuesta por Antonio Benavides (presidente), Ramón Mesonero Romanos (vicepresidente), Juan Eugenio Hartzenbusch (secretario) y los vocales Antonio de Guzmán (actor dramático), Francisco Salas (actor lírico), Fernando Corradi (literato), Hilarión Eslava (compositor de música) y Fernando Urries (escenógrafo). El segundo, titulado "Reglamento del Teatro Espa-

los países ilustrados acuden en auxilio de los de sus capitales"[18]. Aunque ampliamente debatido, el proyecto no se llegó a poner en práctica.

En 1864, recogiendo un proyecto anterior del empresario Manuel Vicente Roca, Eduardo Asquerino y una serie de autores dramáticos (Olózaga, Benavides, Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Rubí, García Gutiérrez, Arrieta, etc.) lograron el apoyo de Cánovas para presentar a las Cortes un nuevo proyecto de "Gran Teatro Nacional" en el solar del convento de las monjas de Vallecas, que tras una explotación por empresas particulares pasaría a ser controlado por el Estado[19]. De nuevo fracasaron en sus intenciones.

Algo similar ocurrió con el proyecto de Pedro Novo y Colson, que en 1881 propuso derribar el coliseo de la plaza de Santa Ana para construir un Teatro Nacional subvencionado por el Estado, pero tropezó con la decidida oposición del Ayuntamiento madrileño[20]. Y la misma suerte corrió el reglamento redactado por Eduardo Vincenti y Roque Izaguirre, que con el apoyo de Emilio Mario y Enrique Sánchez de León presentaron un proyecto de Teatro Nacional al ministro de Fomento, Eugenio Montero Ríos[21].

Al concluir el siglo XIX, dejaba tras de sí una larga serie de proyectos irrealizados, cientos de artículos dedicados a defender y fustigar el Teatro Nacional y un hecho incontestable, que habría de repetirse en los primeros años del siguiente: debates, propuestas, incluso leyes, de poco o nada servían a la hora de levantar de hecho un teatro oficial como los que florecían los países de nuestro entorno. Lo constataba con irónica perspicacia, a la vez que se felicitaba de que "el teatro haya sido en España el único arte que no se ha *academiado*", el crítico José Yxart. Para él, la ineficaz acción de los Gobiernos españoles en materia teatral se debía a la particular situación política, social y artística de la España decimonónica, que podría resumir-

---

[18] *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes. 1854-1856*, 230 (27-X-1855), Apéndice 1°, pp. 7711-7714. Véase también Narciso Díaz Escobar y Francisco de P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español, ob. cit.*, II, pp. 42-43. Sobre las iniciativas legislativas en el terreno teatral a lo largo del siglo XIX puede verse el incompleto trabajo de Pedro Pascual Martínez, "Parlamento y teatro en el siglo XIX", en *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte, Actas del I Congreso de historia y crítica del teatro de comedias*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995, pp. 324-334.

[19] *Gaceta* del 28-IV-1864. Véase también Narciso Díaz Escobar y Francisco de P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español, ob. cit.*, II, pp. 43-44.

[20] *Caramanchel*, "Teatro Nacional. Un proyecto de Novo", *CE* (21-XII-1908), p. 1.

[21] Enrique Sánchez de León, "Tribuna libre. Del Teatro Nacional", *CE* (27-II-1909), p. 5.

se en "una falta de cohesión y dirección común, la carencia de estabilidad y de un verdadero florecimiento literario". Éste sólo podía surgir del trabajo armónico de todas las fuerzas de "una nación sólidamente constituida y en toda la plenitud de su fuerza", situación de la que estaba bien lejos la España del siglo XIX. De ahí la inoperancia y falta de novedad de tantos y tantos debates y proyectos estériles:

> No diré que asombre, pero sí que produce un cierto efecto muy cómico, cuando se tienen a mano, en un rimero, documentos análogos de distintas fechas, ver cómo se repiten casi cada lustro los mismos proyectos sin que se realicen nunca, y sin que los proponentes se percaten de aquella absoluta carencia de novedad. Aquellas y otras proposiciones [...], un sin fin de artículos o folletos que no conozco y que juraría habrán dicho lo mismo, exactamente lo mismo, cada cinco años todo lo más. Ni faltan tampoco las objeciones de siempre en la respectiva polémica. ¡Los Comités de Lectura! ¡Pues si han existido mil veces y dan por resultado las *colleries*! ¡Un teatro-modelo! ¡Pues si engendra inmediatamente una literatura oficial, plantel de medianos, vividores e impotentes! ¡Disciplinar a los artistas! ¡Pero si el teatro, de telón adentro, parece condenado a ser por los siglos de los siglos, libre proscenio de fugaces y deslumbradoras grandezas, y oculto vivero de toda miseria y ruindad!... Con tales argumentos, vuelve a estar todo por hacer[22].

Otro tanto cabría decir de un debate complementario y no menos rico, a la vez que frustrante e infructuoso: el de la nacionalización del teatro musical y la creación de una Ópera Española. Desde los primeros años del siglo XVIII, los espectáculos musicales que conviven con la tradición española genéricamente llamada "zarzuela", tanto líricos (ópera italiana) como dramáticos (*Commedia dell'Arte)*, dirigidos a un público popular, inician la competencia entre el escenario del Buen Retiro o el de los Caños del Peral con las compañías de teatro en verso, como las de la Cruz o el Príncipe, y "marcan ya el comienzo de una polémica casticista que no va a abandonar en ningún momento el desarrollo del teatro musical a lo largo de la centuria"[23]. A partir

[22]José Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia*, 1894 (reedición facsímil en Barcelona, Altafulla, 1987), I, pp. 86-87 y 104-113.

[23]Teresa Chaves Montoya y Fernando R. de la Flor, "El teatro del siglo XVIII (I). El teatro musical", en *Historia de la literatura española*, dirigida por Víctor García de la Concha, 6, *El siglo XVIII (I), ob. cit.*, pp. 372-399. Véanse también los estudios de Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipográfica de Archivos, 1917; e *Historia de la zarzuela desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipográfica de Archivos, 1934. Y José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.

de 1716, tras la llegada de la nueva esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio, se inicia una acción estatal organizada y proteccionista tendente a favorecer los espectáculos operísticos a la italiana, en abierta confrontación con el régimen imperante en los teatros de comedia y drama. La ópera italiana se consolida definitivamente como espectáculo cortesano, permeable a otras élites sociales, con la llegada de Farinelli (1738), nombrado organizador de los espectáculos lírico-dramáticos en el Buen Retiro, y, sobre todo, con el inicio del reinado de Fernando VI (1746), bajo cuyo mandato trabajaron figuras como Alberoni, Scotti y el propio Farinelli, que son los "ejecutores de una política estatal que trata de llevar el teatro lírico a una plenitud de recursos y potencialidades", aunque no dejan de convivir con otros tipos de comedias y zarzuelas españolas[24]. El acceso al trono de Carlos III (1759) supone un giro de reivindicaciones nacionalistas en lo que se refiere a la concepción musical del teatro, desterrando en parte la ópera italiana y ofreciendo mayor protagonismo al gusto nacional, a las obras cantadas en castellano y a las formas tradicionales del país, con las aportaciones decisivas de Boccherini, Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita. Las reformas sucesivas del Conde de Aranda iban a confirmar el auge del teatro lírico nacional en la segunda mitad del siglo XVIII, en detrimento de la ópera italiana, prohibida por Carlos III en 1799, que no recuperaría su pujanza hasta la segunda década del siglo XIX.

El "furor filarmónico" de que hablara Mesonero Romanos se instaura en Madrid a partir de la entronización de Fernando VII, con el triunfo avasallador de Rossini, que incluso pasó una temporada en Madrid (1831), Bellini y Donizetti. Paralelamente, algunos autores españoles, como Bretón y el maestro Basili, intentan contrarrestar la oleada extranjerizante y restituir con dignidad el género lírico español. El estreno, en 1849, de *Colegialas y soldados*, de Rafael Hernando, será considerado como el inicio de la auténtica zarzuela del renovado repertorio musical. Después vendría su época dorada, con Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Hernando, Inzenga y Arrieta, y la fundación en 1856 del teatro de la Zarzuela. Sin embargo, el empeño de crear una ópera española, largamente debatido, se vio frustrado a pesar del aparente proteccionismo que la reconstrucción e inauguración del Teatro Real en 1850 suponía, puesto que en él las producciones nacionales apenas

[24]Teresa Chaves Montoya y Fernando R. de la Flor, "El teatro del siglo XVIII (I). El teatro musical", *art. cit.*, pp. 385-388.

tuvieron cabida y se dedicó más a ser escaparate de la aristocracia y la alta burguesía, prolongación del boato de la corte, que a la potenciación de la música española. De este modo, el Teatro Real, propiedad del Estado y subvencionado con fondos públicos, se convertía en centro de un intenso debate que iba a perdurar a lo largo de ese siglo y el venidero: paradójicamente, el único teatro español que con propiedad podía alcanzar el rango de Teatro Nacional llevaba una vida lánguida, con continuas amenazas de quiebra, dedicado a fomentar un arte teatral, la ópera italiana, francesa, alemana, fundamentalmente extranjero. Desplazada de su escena la zarzuela y permanentemente postergada la escasa producción operística española, la orientación política y artística de su actividad se veía a menudo cuestionada desde posiciones nacionalistas, que demandaban un auténtico Teatro Nacional para la música española. Tomás Bretón, tal vez el más apasionado abanderado de un inexistente y necesario Teatro Lírico Nacional, lo expresaba con acre exactitud en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: "No acierto a explicarme el adjetivo de *Real* al teatro de la Plaza de Oriente, puesto que no depende en nada de la Corona de España. Su propio nombre, ateniéndonos a su historia y a la misión que llena entre nosotros, es el de *Teatro Italiano*"[25].

Al cerrarse el siglo XIX, la cuestión del Teatro Nacional, con todos los matices imaginables, gozaba de plena salud polémica en nuestro país. Muchos apostaban por su creación, no pocos dudaban de su eficacia, dada la desconfianza generalizada en un sistema político caduco y arbitrario. Pero todos lamentaban la situación real del arte escénico español, cuya trascendencia social merecía otro tratamiento por parte de los poderes públicos. En este sentido, el siglo XX nacía con un lastre importante, puesto que la cuestión del Teatro Nacional nunca dejó de interesar al mundillo teatral español y en muchos momentos sirvió para definir algunas de sus líneas fundamentales de actuación, como vamos a ver.

[25] *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896*, Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazal, 1896. Véase al respecto Víctor Sánchez Sánchez, "Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6 (1998), pp. 35-48.

CAPÍTULO PRIMERO
1900-1908
UN VIEJO DEBATE PERMANENTE

1. 1. El debate en torno al teatro dramático: La cuestión del teatro Español de Madrid

Al alborear el siglo XX, la ya vieja cuestión del Teatro Nacional sigue ineludiblemente ligada a las vicisitudes del teatro Español de Madrid, centro de polémicas y disputas permanentes. Los pliegos de concurso para su cesión son analizados con lupa por la prensa; la composición de las compañías adjudicatarias se aprueba o desaprueba de continuo, proponiendo nuevos nombres acordes con el prestigio que se le supone; los repertorios se convierten en base ineludible de debate; los éxitos o fracasos se presentan como símbolo ejemplar de un modelo no sólo artístico sino también político del fenómeno teatral, con enorme repercusión en la vida sociocultural del momento.

Buena prueba de ello es el revuelo que suscitó la inesperada muerte de Emilio Mario el 9 de agosto de 1899, pocos días antes de que expirara el plazo para la presentación al Ayuntamiento de Madrid de la lista de la compañía que debía afrontar la temporada 1899-1900. La súbita ausencia del gran actor, dado que la compañía había sido diseñada de acuerdo con sus dotes y repertorio, supuso un quebranto de gran alcance, que obligó a reor-

ganizar la composición del elenco artístico y a solicitar por parte del representante de la empresa, Ramón Soriano, una prórroga de 15 días para presentar una compañía nueva[1]. La Comisión de Espectáculos del Ayuntamiento madrileño rechazó la prórroga y exigió que la presentación de la compañía no sufriera retraso alguno, aceptanto la sustitución de Mario por otro actor, pero exigiendo a su vez que María Guerrero, de gira por América, encabezara el elenco del Español como primera actriz, tal como figuraba en la escritura de arriendo del teatro municipal. De ese modo, la Comisión de Espectáculos accedía a aprobar la lista de la compañía, a pesar de sus "deficiencias", si bien exigía que la Guerrero se presentara con su compañía el 15 de septiembre, tal como estipulaban las bases de concesión del Español para aquella temporada[2]. La actriz, finalmente, prefirió continuar su gira americana, que le reportaba por otra parte "pingües beneficios", e inmediatamente se alzaron voces pidiendo una enérgica actuación del Ayuntamiento en defensa de la dignidad de un teatro que no podía estar sujeto a caprichosos devaneos y cambalaches que amenazaban su cierre temporal, por más que vinieran de tan reputada personalidad artística[3]. La Comisión de Espectáculos tomó cartas en el asunto y el día 6 de octubre presentó un dictamen al pleno solicitando la rescisión del contrato del Español, finalmente aprobado por 15 votos contra 8[4]. Como cabía esperar, en la discusión del dictamen reapareció el viejo tema del Teatro Nacional, en boca de Eduardo Vincenti, cuyos vagos argumentos añadían al debate poco más que el testimonio de su permanente actualidad:

> Añadió el Sr. Vincenti que debe cederse al Estado el teatro, para que sirva de base a la creación del teatro Nacional, lo cual pidió siendo director de Instrucción pública.
>
> El Municipio –dijo– no es organismo adecuado para realizar el progreso

[1] "Teatro Español", *CE* (16-VIII-1899), p. 1.

[2] "Ecos teatrales", *CE* (26-VIII-1899), p. 3 y "El teatro Español. En la comisión de espectáculos", *CE* (29-VIII-1899), p. 1.

[3] J. A., "El teatro Español o el perro del hortelano", *EL* (29-IX-1899), p. 3.

[4] El 27-IX-1899, Ramón Guerrero había hecho llegar una instancia al Ayuntamiento solicitando que se eximiera a la compañía de su actuación en el Español por sus compromisos americanos. El 2 de octubre los letrados municipales emitieron un dictamen contrario a tal pretensión, que fue aprobado por la Comisión de Espectáculos al día siguiente y ratificado en sesión pública ordinaria el día 6. Todos estos documentos pueden verse en el Archivo de la Villa, Expediente 17.28.12.

de las artes y de las letras; es misión ésta más elevada que compete al Estado, por disponer de todos los medios artísticos y literarios del país.

Además, Madrid no pide a su Ayuntamiento literatura, sino pan barato y agua clara.

No pide a sus concejales que sean clásicos o románticos, sino severos y morales administradores.

El teatro Español en nuestras manos será un edificio que explotará cualquier compañía gratuitamente.

No nos incumbe –dijo– la regeneración de nuestro teatro, quizás la única cosa en que hemos vencido siempre a las demás naciones.

Se presenta ahora una oportunidad, efecto de no haber empresa; así, pues, nómbrese una comisión que de acuerdo con el gobierno siente las bases del teatro Nacional, que asegure el presente y el porvenir de los actores y asegure una fiel interpretación de sus obras a los autores[5].

La anulación del contrato a la compañía Guerrero-Mendoza se resolvió, mientras se comenzaban a discutir las bases para un nuevo concurso[6], con una cesión interina del teatro a Luciano Berriatúa y al empresario de la Comedia, Tirso García Escudero, que trató de explotar con una sola compañía "mejorada, cuando se pueda, con otros elementos artísticos" los dos teatros[7], con resultados deficientes y choques entre los actores que incluso provocaron la renuncia, en febrero de 1900, del primer actor y director de la compañía, Wenceslao Bueno, sustituido por Francisco Fuentes, y la rescisión del contrato del Ayuntamiento con García Escudero[8], al tiempo que se empezaban a conocer las nuevas bases para el arrendamiento del teatro municipal "para su explotación durante cinco años forzosos y cinco de prórroga, a voluntad de ambas partes". El 30 de mayo se reúne la Comisión de Espectáculos para resolver el concurso, al que sólo ha acudido Luciano Berriatúa y se le adjudica el Español provisionalmente "como administra-

[5]"En el Ayuntamiento. Teatro Español", *CE* (7-X-1899), p. 1. Véanse también "El teatro Español. Rescisión del contrato", *I* (1-X-1899), p. 2 y "Notas municipales. La sesión de ayer", *I* (7-X-1899), p. 2.

[6]La Comisión de Espectáculos, al elaborar las nuevas bases, se aferraba a principios generales y puramente formularios, como eran "obtener las mayores garantías para el mejor cumplimiento de las condiciones en que sea adjudicado el concurso; procurar el mayor beneficio a los intereses del arte y del Municipio; y, más que otra cosa alguna, contribuir al fomento y cultivo de la dramática española". Los informes de la Comisión, así como las bases aprobadas pueden verse en el Archivo de la Villa, Expediente 20.170.1. Véase también "La temporada en el teatro Español", *I* (2-XI-1899), p. 3.

[7]"En el Ayuntamiento. El teatro Español", *CE* (1-XII-1899), p. 3.

[8]"Teatro Español", *CE* (3-II-1900), p. 1; y "El teatro Español", *CE* (7-II-1900), p. 1.

dor gerente de la Compañía General de Espectáculos", cuyo director artístico va a ser Federico Balart, al frente de una compañía encabezada, inevitable paradoja, por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que poco a poco fueron relegando a un segundo plano al empresario[9]. Los actores no van a renunciar tampoco ahora a sus giras americanas, incluso prevén actuar sólo dos meses en esta primera temporada, por lo que hay quien incluso pide un nuevo concurso[10], pero esta vez sus "caprichos" serán tolerados, porque, se apresura a pedir *Caramanchel*, los ilustres actores deben ser tratados "con especial consideración", ya que gracias a ellos todavía existe algo digno en la escena española y "temporada hubo en que, de no haber sido por el simpático matrimonio, acaso el teatro Español habría tenido que dar definitivamente el cerrojazo"[11]. Los primeros actores se despiden de su público el 6 de enero de 1901, sustituidos por Francisco Fuentes y Matilde Moreno, que salvan una mala campaña gracias al éxito de *Electra*, de Galdós, estrenada el 30 de enero. Pese a las dificultades, algunos críticos auguran un buen futuro, que deberá concretarse en la voluntad política de crear un verdadero Teatro Nacional:

> ¿Qué falta para el teatro Nacional? La protección del Gobierno.
>
> El nuevo ministro de Bellas Artes, señor conde de Romanones, es hombre de grandes iniciativas.
>
> De él espero mucho.
>
> No todo ha de ser política y administración.
>
> Los espíritus superficiales, que somos los más, seguiremos pidiendo *panem et circenses*.
>
> *Panem*, para los maestros de escuela, es seguro con el conde de Romanones.
>
> Ahora falta el *circenses*.
>
> O, por lo menos, teatro Nacional[12].

No todas las opiniones, sin embargo, eran coincidentes al abordar la cuestión del Teatro Nacional. Una de las voces más significativamente dis-

---

[9]Las bases del concurso, así como las deliberaciones de la Comisión de Espectáculos y el acta de adjudicación pueden verse en la *Contrata del arriendo del Teatro Español. Escritura otorgada en 4 de agosto de 1900*, Madrid, Imprenta Municipal, 1904.

[10]"Lo del teatro Español", *I* (15-VIII-1900), p. 1.

[11]*Caramanchel*, "Teatro Español. *Virginia. Los melindres de Melisa*", *CE* (26-X-1900), p. 3.

[12]*Caramanchel*, "Cosas de teatros. Buenas noticias", *CE* (9-III-1901), p. 1.

crepantes fue la de Eduardo Gómez de Baquero, en un largo artículo, sólidamente argumentado, aparecido en la revista *La España Moderna*[13]. Partía Gómez de Baquero de una tesis tan original como poco habitual: la cuestión es de más hondo calado teórico que práctico, es decir, la existencia o no de un Teatro Nacional poco o nada repercutirá en la práctica escénica real del país, aun cuando se preste a multitud de elucubraciones de tipo teórico: "En la práctica, es indiferente que el Estado subvencione o no al Teatro Español. Ni las cargas públicas aumentarían con ello sobremanera, ni la subvención nos proporcionaría un florecimiento dramático. Los siglos de oro de las letras no han nacido al calor de subvenciones. Mas en teoría, el asunto es más importante. *Afecta* a la concepción general de los fines del Estado". Diferencia Gómez de Baquero dos conceptos opuestos de Estado: uno antiguo, tendente a desaparecer, que es el Estado protector o "*paterfamilias*", frente a una concepción más moderna y con más futuro del Estado jurídico, órgano de Derecho, "Estado-gendarme" o "Estado-guardia civil". El primero habrá de subvencionar necesariamente al teatro, con la contrapartida de que "si se piden subvenciones, hay que admitir la censura"; el segundo, no. Sin embargo, en la actualidad no se da ninguno de esos modelos en estado puro, sino que se produce una práctica ecléctica: "Se reconoce la naturaleza jurídica del Estado, pero se admite la necesidad de que desempeñe transitoriamente ciertas funciones tutelares, que, en realidad, correspondería cumplir a la sociedad sin intervención de los poderes públicos, pero que aquélla, en su estado actual de progreso, descuidaría acaso, o no desempeñaría bien si el Estado no las tomara a su cargo y supliese las deficiencias de la masa social". En consecuencia, volviendo desde la perspectiva de la actualidad del momento al terreno de la actuación práctica, Gómez de Baquero niega la oportunidad de subvencionar al teatro y asegura que "los ejemplos de los países extranjeros sirven aquí de poco", puesto que las circunstancias culturales, económicas y sociales de España son singulares:

> Lo primero que la experiencia nos muestra respecto *de nuestro caso*, es decir, del caso español, es que el Estado de que se trata anda escaso de recursos y no cumple bien la mayor parte de las funciones tutelares que le están encomen-

[13] "La protección al Teatro Nacional", *La España Moderna* (mayo de 1900), reproducido más tarde en E. Gómez de Baquero, *Letras e ideas,* Barcelona, Heinrich y Cía. Editores, 1905, pp. 33-40.

> dadas. En un Estado en que la enseñanza está tan atrasada, es un absurdo y hasta una inmoralidad pretender que se introduzca en los presupuestos generales la más corta partida destinada a subvencionar al *Teatro*, cosa al fin de lujo e infinitamente menos importante que el procurar que aprendan a leer y escribir los millones de españoles que no saben. Antes que subvencionar al Teatro Español, habría que subvencionar al idioma nacional y a la cultura, sosteniendo buenas o medianas escuelas. Donde no hay escuelas en la medida que se necesitan, ni caminos y canales en la proporción que fuera menester, ni otros muchos servicios de primera necesidad, dedicar un solo céntimo del contribuyente a superfluidades sería una insensatez, un rasgo de bohemio, que sin tener qué comer, gastase la peseta recién obtenida *con el sable* en una camelia para el ojal de la mugrienta levita.

Pero, sobre todo, insiste Gómez de Baquero, la realidad demuestra que, en el fondo, todo esfuerzo por proteger al teatro desde el Estado será baldío, no ayudará a difundir la afición al teatro clásico español ni estimulará la creación de nuevas grandes obras:

> Y a más de todo esto, ¿habría siquiera la esperanza de que la protección oficial al Teatro fomentara la literatura dramática? Creo que no. Nuestro teatro clásico, el *grande*, el verdadero, aburre soberanamente al público de los lunes, y al de los martes y al de los demás días de la semana. Un plebiscito otorgaría la protección al género chico. El teatro serio moderno (prescindiendo ahora de toda apreciación sobre su mérito) no se queda sin representar porque carezcamos de un *coliseo* subvencionado [...] La afición del público a la dramática castiza no crecería por el hecho de que el Estado fuese empresario o coadyuvante en el papel de *caballo blanco*. Para que creciese sería preciso que se escribieran obras mejores, y esto no puede decretarlo el Ministerio de Instrucción Pública. Ahora cada autor escribe las suyas lo mejor que puede, y de ahí no pasa. Lo mismo sucedería entonces.

Y al concluir propone, no sin cierta ingenuidad, "volver a la tradición de la antigua esplendidez edilicia", al mecenazgo de los patricios, con lo cual "la cuestión se simplificaría mucho".

Tampoco la temporada siguiente (1901-1902), con Emilio Thuillier y Carmen Cobeña, ofreció novedades dignas de estímulo. Y la reincorporación de la compañía Guerrero-Mendoza al iniciarse la temporada 1902-1903, el 28 de diciembre, mantiene lo que para *Caramanchel* es una de las claves de la cuestión: "Al abrirse el teatro vuelven a presentarse dos proble-

mas, que recomiendo a la atención de mis compañeros de la prensa: la necesidad de europeizarnos dando entrada a los dramaturgos extranjeros, y la urgencia de que el teatro Español sea de España y no del Ayuntamiento de Madrid"[14]. Ninguna de las dos cuestiones iba a tener respuesta inmediata.

Mientras tanto, María Guerrero y Díaz de Mendoza mantienen en el Español una política artística que, a pesar del empalagoso parabién de buena parte de la crítica de la prensa diaria, no deja de causar un grave perjuicio al movimiento teatral del momento, que se constata en un progresivo divorcio entre el escenario y el público. Como ha señalado Carmen Menéndez Onrubia, "poco a poco María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza evolucionarán hacia un teatro más caro, hacia unos espectadores de élite, a una eficacísima política de adhesión de críticos teatrales y al montaje de unos espectáculos brillantes, costosos, que producen la natural selección aristocrática del público y otra nueva forma de ir al teatro de diversión, diversión cara. Desde las propias reformas del Español [...] todo va dirigido a reducir al espectador a ser pasivo, admirador aislado de lo que ocurre en el escenario"[15]. El hecho no pasó desapercibido entre los críticos

---

[14]*Caramanchel,* "En el teatro Español. Inauguración de la temporada", *CE* (29-X-1902), pp. 1-2.

La polémica en torno a la entrada en el repertorio del Español de autores extranjeros también venía de lejos y se reavivó por la decisión de la empresa del Español de estrenar *Cyrano de Bergerac,* el 25 de diciembre de 1901, supuestamente en contra de las bases para su cesión, aunque éstas permitían el estreno de tres obras traducidas "de reconocido mérito" fuera de la temporada oficial. El empresario de la Comedia, Tirso Escudero, denunció el incumplimiento de los concesionarios del Español y el propio alcalde hubo de dar explicaciones en el Congreso de los Diputados. Como protesta por las acusaciones, el Comité de Autores que asesoraba al Ayuntamiento (Sellés, Cano, Blasco, Pérez y González y Álvarez Quintero) y recomendó la representación, presentó la dimisión. Véanse "*Cyrano,* en el Español", *I* (26-XII-1901), p. 3; "El teatro Español", *I* (28-XII-1901), p. 2; y la ponderada queja ante tanta gazmoñería de Eugenio Sellés, "El bloqueo teatral", *I* (29-XII-1901), p. 2.

[15]Carmen Menéndez Onrubia, *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza,* Madrid, CSIC, Anejos de la Revista "Segismundo", 10, 1984, p. 229.

José Deleito y Pinuela había señalado bastante tiempo antes: "La Guerrero y Mendoza tuvieron desde el principio lo que se ha llamado 'buena prensa'; y según los maledicientes de entonces y la gente de teatro que presumía de estar en el secreto, la causa no era sólo desinteresada admiración. El carácter abierto y generoso de la pareja teatral, propicio siempre a todo acto de desprendimiento, a secundar empresas culturales y filantrópicas y aun a dejarse explotar sin protestas, facilitaba la simpatía general de que era objeto, y el que el escalpelo de los críticos se quebrase ante su actuación escénica, convirtiéndose en incienso". Para Deleito, la categoría de María era muy superior a la de Fernando, a pesar de que "los 'bombos' de la prensa llovían para cada estreno y cada reposición, sin distinción de colores, y englobando a los dos cónyuges, de tan desigual valor escénico, en la misma consagración ponderativa [...] En el fondo, Mendoza convencía a pocos; pero oficialmente estaba a

y cabe recordar aquí la radical oposición del joven José Martínez Ruiz a esa especie de dictadura, rechazo que, para Jesús Rubio Jiménez, "lleva implícito el de los dramaturgos que representa, como son Sellés y Echegaray"[16]. Los demás, en su mayoría, no dejaron de mostrar en un principio cierta benévola condescendencia: "María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza no se resignaron a que el público huyera de los teatros que hemos dado en llamar grandes, y a evitarlo consagraron juntos su tiempo, su dinero y hasta su juventud. Pero los espectadores no respondían en la medida que era de desear, y ambos artistas ilustres tenían que parapetarse, como en las últimas trincheras, en el lujo escénico y en el abono"[17].

De hecho, en la conciencia de muchos, el Español había pasado a sustituir al Real como exclusivo escaparate para exposición y pavoneo de las clases altas, cuyos títulos rimbombantes y nombres sonoros se hacían públicos en la prensa[18]. Ya en 1899 enviaba F. Bleu esta significativa carta al redactor de Teatros de *La Correspondencia de España*, Ricardo Blasco:

> Cuando Ramón Guerrero tomó el Español, y me enteré de lo que proyectaba, vi que los lunes clásicos y los viernes de estreno mataban sin remedio

---

no menos altura que Calvo y Vico". Con todo, Deleito no deja de reconocer sus méritos, sobre todo en su primera etapa: "De 1895 a 1900, la compañía Guerrero-Mendoza se consolidó en el Español, con prestigio indudable del arte dramático nacional [...] La presentación escénica [...] era magistral, en propiedad, riqueza, arte y lujo, como nunca se había visto en España. Díaz de Mendoza era mucho mejor director que actor" (José Deleito y Piñuela, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo,* Madrid, Calleja, s.f., pp. 109-113).

[16]Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: 1890-1900,* Zaragoza, Libros Pórtico, 1982, pp. 176-178.

[17]*Caramanchel,* "Inauguración de la Comedia. Debut de Borrás", *CE* (10-X-1904), p. 1.

[18]La lista de abonados tanto al Real como al Español solía ocupar un lugar destacado en muchos periódicos cada comienzo de temporada. Sirva como ejemplo ésta del Español, correspondiente a la temporada 1907-1908:

"Como era de esperar, el público ha respondido de manera espléndida al sugestivo programa de la temporada próxima a comenzar en el Español. Los lunes, miércoles y sábados estarán abonados *au grand complet,* como el año anterior y de la calidad del concurso se podrá tener idea conociendo los nombres de algunos de los abonados, que son los siguientes:

Príncipe Pío de Saboya; duques de Santo Mauro, Nájera, Pinohermoso, Bailén, Plasencia, Aliaga y Montellano.

Marqueses de Ivanrey, Távara, Baztán, Cabriñana, Vadillo, viuda de Bogaraya, viuda de Hoyos, Castrillo, La Granja, Alquibla, Casa Torres, Somosancho, Mochales, Valdeiglesias [...]

Condes de Vilans, Almodóvar, viuda de la Patilla, viuda de Castilleja de Guzmán, Esteban Collantes, Campomanes, Romanones, Giraldelli [...]

Señores Ordóñez, general Ochando [...], Canalejas, D. Telesforo García, Sánchez Guerra, Maura, Suárez Inclán, Sarthou [...] y tantos otros, que harían interminable esta lista" ("Teatro Español", *HM* [13-X-1907], p. 1).

> al teatro Real. Así lo manifesté y así sucedió. No se necesitaba gran sagacidad para adivinarlo, porque con sólo observar atentamente se veía que el público caro de la ópera buscaba un pretexto para abandonarla; se aburría soberanamente, y el aburrimiento le costaba un ojo de la cara [...] Es decir, que el "regio coliseo" no era ya teatro *de moda*...

Teatro de moda por encima de otras consideraciones, a pesar de que Ramiro de Maeztu, al presentar en 1905 el proyecto de un Teatro Nacional inglés, justificara su necesidad porque en aquel país no existe nada parecido al "Teatro Español" o a "La Comédie"[19]. De ahí que no sea extraño que cuando en 1905 se consideraba concluido el pesado lustro de los actores en su última concesión del Español, surgiera una agria polémica al anunciarse la sorprendente decisión del Ayuntamiento de prorrogar la concesión sin permitir el acceso de otras compañías al teatro Español a través de un nuevo concurso. Díaz de Mendoza había elevado una instancia al Ayuntamiento solicitando la cesión, gratuita y por diez años, en base a los diez años consecutivos en que había dirigido los destinos del teatro. El Ayuntamiento, que poco antes le había dirigido un mensaje oficial de "reconocimiento y admiración por sus brillantes campañas, por los sacrificios que espontáneamente se impuso en pro del arte dramático español", concedió el teatro municipal a Díaz de Mendoza el 12 de mayo de 1905 por cinco años forzosos y otros cinco voluntarios. La cuestión provocó una asamblea y una moción en la Sociedad de Actores y la actuación del gobernador civil de Madrid, quien suspendió provisionalmente el acuerdo municipal, además de numerosos artículos cruzados en los distintos periódicos[20]. Los empresarios afectados elevaron un recurso al Ministerio de Gobernación que, según se deduce de una interpelación en el Congreso de los Diputados al nuevo ministro (Conde de Romanones) en diciembre de ese mismo año, se resolvió a favor de la resolución municipal y, por lo tanto, de la prórroga del contrato por otros cinco años[21]. *Caramanchel*, al denunciar las triquiñuelas de esta oscura con-

[19]Ramiro de Maeztu, "Ecos de Londres. El Teatro Nacional inglés", *CE* (21-I-1905), p. 1.

[20]Véanse, por ejemplo, "El arriendo del Español. Asamblea de actores", *HM* (28-V-1905), p. 4; "La concesión del teatro Español. Asociación de actores", *I* (29-V-1905), p. 2; S.A., "El arriendo del teatro Español", *HM* (19-VII-1905), p. 1; Caramanchel, "Cosas de teatros. Lo del Español", *CE* (14-VII-1905), p. 1; S.A., "Teatro Español. El pleito", *HM* (29-VII-1905), p. 1; *Caramanchel*, "Cosas de teatros. Réplica", *CE* (30-VII-1905), pp. 1-2; *A. Miquis*, "Comedias y comediantes. Lo del Español", *DU* (30-VII-1905), p. 1.

[21]*Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados. Legislatura 1905-1906*, Tomo IV, nº 45 (11-XII-1905), pp. 1142-43. La escritura de cesión, el dictamen de la Comisión de Espectáculos del

cesión y sin negar del todo el derecho de la Guerrero y Mendoza a ella, acusaba al Municipio de haber cometido "ya que no una ilegalidad, por lo menos una imprudencia" y, aun reconociendo los méritos pasados de sus concesionarios, censuraba sin ambages su trayectoria de los últimos años, que hipotecaba el futuro artístico del que pretendía aparecer como Teatro Nacional de hecho:

> Sería injusto negar que la Guerrero y Mendoza resucitaron el Teatro Español; consiguieron que, después de larga ausencia, lo llenara el público; enseñaron a poner las comedias en escena a todos los empresarios españoles; en América y en París colocaron a notable altura el nombre de nuestro arte. Hicieron, en todo esto, mucho en favor de la dramaturgia nacional, ganándose por derecho propio todos los respetos de la Prensa y del público.
>
> En los últimos años es notorio, para cuantos me honran leyéndome, que yo no estuve de acuerdo casi nunca con el director del antiguo Corral de la Pacheca. El Español debe ser, a mi juicio, un teatro eminentemente popular, un faro luminoso de vulgarización literaria. Los abonos aristocráticos que en la Comedia, en la Princesa o en Lara estarían, tal vez, muy en su punto, han desnaturalizado el carácter que debe tener el Teatro Nacional. En vez de ser para todos los autores, fue coto cerrado de algunos privilegiados. En lugar de presidir entera amplitud de criterio, fue éste muy exclusivista. Del Español quedaron desterrados los románticos, con la única excepción de algunas representaciones de *Don Álvaro*; Ayala, Gaspar y Bretón, cayeron en completo olvido; *Juan José, La comida de las fieras, Realidad, La loca de la casa*, los más celebrados dramas modernos, ¡como si no existiesen! Mientras, por el contrato con el ayuntamiento, se daba por prohibidas las obras de Shakespeare, entraban en el Español, sin que el Ayuntamiento protestase, producciones de inspiración extranjera: por ejemplo, *Lo positivo* y *Gabriela de Vergy*. Para terminar, la dirección artística se parapetó en el sistema de las exclusivas, y debiendo ser el Teatro Español un elemento de vulgarización literaria y el pezón donde vayan a nutrirse todos los teatros de España, quedó convertido en un coliseo particular. Obra que allí se representaba, de allí no salía. No traigo esto a cuento como censura del pasado, sino como saludable advertencia de lo porvenir[22].

De poco sirvieron las advertencias del crítico, ya que los concesionarios del teatro municipal en nada modificaron sus hábitos, antes al contrario,

---

Ayuntamiento, así como la resolución del recurso ante el Ministerio de Gobernación pueden leerse en *Teatro Español. Copia de la escritura de concesión otorgada en 13 de enero de 1906*, Madrid, Imprenta Municipal, 1906.

[22] *Caramanchel*, "Cosas de teatros. Lo del Español", *CE* (24-VII-1905), p. 1.

acrecentaron errores pasados en unos años de continuismo mortecino. Así lo constataba otro crítico avisado, *Alejandro Miquis*, al contrastar la situación de desamparo del teatro en nuestro país con la de otros, como Francia, donde la *Comédie* ejercía un papel de "fiel guardador de la tradición artística" que en España ningún teatro era capaz de ofrecer:

> Tenemos, sí, dos teatros subvencionados, aunque indirectamente: el Real y el Español; pero las subvenciones están concedidas a título gracioso, o cuando más a cambio de las localidades que disfrutan los elementos oficiales; nunca en pago de un servicio artístico, y siendo eso así y el público poco adinerado, no es mucho que el Real sólo esté abierto durante tres meses y la compañía del Español haya de surcar los mares en busca del pan que en otros tiempos más felices el Municipio madrileño, que era entonces –¡y hace un siglo!– más europeo que ahora, encontraba modo de darle espléndidamente.
>
> [...] El mal es más hondo, y si ahora, y como ahora, siempre, el teatro puede ser despreciado, es porque los que del teatro viven sin cuidarse de hacer vivir al teatro, se han dado la mejor maña para hacer al teatro completamente despreciable[23].

Mientras tanto, fueron desgranándose nuevas tentativas en favor del Teatro Nacional, siquiera fugazmente. Una de ellas se debió a Amalio Jimeno, que por breves meses ocupó el Ministerio de Instrucción Pública del gobierno liberal en 1906. En sus primeras declaraciones como ministro, anunció su decisión de convertir al Español en teatro del Estado, salvando todas las dificultades, pero su efímero mandato pronto dejó en suspenso el proyecto[24]. La segunda surgió de la pluma de Eduardo Vincenti, director de

---

[23] *Alejandro Miquis*, "El teatro en las fiestas", *DU* (24-V-1906), p. 1. En un artículo posterior, al comentar la decisón de Galdós, Benavente y Linares Rivas de no ceder sus obras al empresario del Español por sentirse desplazados, *Miquis* matiza su diagnóstico y afirma que la regeneración del teatro español hay que buscarla en criterios artísticos y empresariales bien distintos de los de Díaz de Mendoza: "La regeneración del teatro castellano la iniciará el empresario que renuncie desde luego al abono y emprenda valientemente la reconquista del gran público, y para un empresario así, que vuelva a las salas de espectáculos a la clase media que huye por igual del género chico por chabacano y de los teatros grandes que se aristocratizaron más de lo justo, serán definitivamente la gloria y el dinero en estas lides teatrales... [...] No hay, pues, que esperar un empresario ideal que no nace, y va siendo hora de pensar si una empresa así no debería ser una empresa social que realizasen, ya que no el Estado directamente o el Municipio de un modo indirecto, como en otros países, unos cuantos hombres de buena voluntad, bien percatados de que hay que marchar adelante y de que ese es el camino" ("Comedias y comediantes", *DU* [16-VIII-1907], pp. 1-2).

[24] Se hace eco de este proyecto, del que no hemos podido conocer más detalles, *Caramanchel*, a la

El Liberal y desde tiempo atrás comprometido con la idea, ya que había colaborado años antes en la propuesta de Teatro Nacional de Emilio Mario y Enrique Sánchez de León al ministro de Fomento, Eugenio Montero Ríos, ocupándose con Roque Izaguirre de redactar un reglamento[25]. En una larga serie de 16 artículos aparecidos en el *Diario Universal*[26] proponía con todo detalle "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna", que implicaba un vasto programa de reformas imprescindibles en una España en donde se seguía viendo como utopía lo que en otros países vecinos era realidad: "Ansias de vida nueva, convulsiones precursoras de viriles desarrollos, demandas de reformas, requieren con energía presupuestos amplios, piden que se cultiven las inteligencias y las tierras, que se injerte lo nuevo

vez que se queja, con lúcida clarividencia, de la poca credibilidad que merecen estas iniciativas en el turbulento mundillo político español del momento: "Siempre que un ministro joven y de talento entra en Instrucción pública, es costumbre que formule declaraciones. La práctica impone que, al final de ellas dedique un párrafo a la creación del Teatro Español. Todo lo cual es muy plausible, porque levanta y fortalece el espíritu durante algunos días. Después hay crisis, al hombre joven y de talento sustituye en la cartera de Instrucción pública un viejo desilusionado y nulo, viniendo todo a parar en quedarse sin reformar la enseñanza, sin defensa la Alhambra y sin crear el Teatro Español" (Ricardo J. Catarineu, "La actualidad. Jimeno y el Español", *CE* [13-VII-1906], p. 1; véase también otro artículo posterior del mismo autor, "La actualidad. El teatro y el presupuesto", *CE* [17-IX-1906], pp. 1-2).

[25]Enrique Sánchez de León, "Tribuna libre. Del Teatro Nacional", *CE* (27-II-1909), p. 5.

[26]"Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. Teatro Nacional. Notas para un decreto", *DU* (17-XI-1907), p. 1; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. Escuelas de Veterinaria. Notas para un decreto", *DU* (19-XI-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. Segunda enseñanza. Los institutos. Notas para un decreto", *DU* (21-XI-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. Escuelas normales. Notas para un decreto", *DU* (23-XI-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna.V. Nuestro programa", *DU* (25-XI-1907), p. 1; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna.VI. Enseñanza universitaria. Las Universidades", *DU* (27-XI-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. VII. Enseñanza universitaria (cont.)", *DU* (1-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna.VIII. Las Escuelas de Artes e Industrias y de Bellas Artes", *DU* (4-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. IX. Escuelas de Artes e Industrias (cont.)", *DU* (8-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. X. Escuelas de Artes e Industrias (conclusión)", *DU* (9-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. XI. Centros de enseñanza para la mujer", *DU* (11-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. XII. Conservatorio de Música y Declamación", *DU* (12-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. XIII. Escuelas y maestros", *DU* (16-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. XIV. Escuelas y maestros (cont.)", *DU* (17-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. XV. Escuelas y maestros (conclusión)", *DU* (18-XII-1907), p. 3; "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. XVI. La inspección de enseñanza", *DU* (19-XII-1907), p. 3.

en lo clásico, para que España resurja a la nueva civilización entre oleadas de educación y explosiones de trabajo". Para ello, se planteaban las siguientes premisas:

> 1ª. Presentación a las Cámaras de las bases esenciales de la futura ley de Instrucción pública.
>
> 2ª. Presentación de un presupuesto en armonía con dichas bases.
>
> 3ª. Creación de tres Direcciones técnicas en el Ministerio de Instrucción Pública, a saber: de Enseñanza primaria, de Enseñanza secundaria y superior y de Bellas Artes y Escuelas especiales, que serán desempeñadas en comisión por personas de relevante mérito y de reconocidas aptitudes pedagógicas.
>
> 4ª. Extensión del Ministerio de Instrucción Pública, creándose al efecto Centros de enseñanza españoles en el extranjero en combinación con nuestros pensionados.
>
> 5ª. Creación de Centros educadores de la mujer, o escuelas *ménagères* (para oficios y profesiones).
>
> 6ª. Reorganización del Consejo de Instrucción Pública, considerándole supremo y *único* Cuerpo consultivo, y en algunos casos ejecutivo.
>
> 7ª. Inspección general de enseñanza, en combinación con la de la última escuela rural; y
>
> 8ª. Creación del Teatro Nacional[27].

Precisamente el primero de los artículos de Vincenti abordaba este último aspecto, en un riguroso estudio que asentaba las bases para el establecimiento del Teatro Nacional. Tras reconocer que el Ministerio de Instrucción Pública, el responsable máximo de velar por el desarrollo artístico del país, "vive desde larga fecha sujeto a las obligaciones de un presupuesto harto limitado por otras obligaciones más urgentes de los pueblos", y por ello sus titulares se han visto obligados a subordinar sus deseos a la realidad económica, constata la necesidad de proteger al teatro, cuya decadencia deriva tanto de "las corrientes de mal gusto que ahora dominan" como del "olvido de los preceptos fundamentales del arte escénica". Unos pocos actores excelentes mantienen vivo el arte de la declamación, pero "sin otro galardón que el escaso apoyo de un público indiferente, actúan aislados y dispersos y sin conseguir jamás aquella interior satisfacción que produce la ser-

[27]Eduardo Vincenti, "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna.V. Nuestro programa", *DU* (25-XI-1907), p. 1.

vidumbre de un porvenir asegurado". De ahí la necesaria intervención de los poderes públicos:

> Amenazada, como queda indicado, por tantos peligros la suerte futura de la escena patria, no debe el ministerio de Instrucción pública permanecer indiferente a un estado de cosas que, andando el tiempo, pudiera llegar a ser motivo de duelo, ya que no de sonrojo, para la nación española; y aun cuando las reclamaciones de otros servicios más apremiantes no permitan acreditar por ahora en auxilio de este elevado pensamiento grandes cantidades, deben, sí, llevarse al presupuesto las necesarias para el planteamiento de lo que deberá llamarse Teatro Nacional.

Dicho Teatro Nacional debería atender a estos fines:

> Fomentar el arte dramático y el escénico mediante la constitución de una compañía de primer orden que represente obras antiguas y modernas con toda la perfección que exige el estudio de la escénica.
>
> Estimular a los autores dramáticos, ya proporcionándoles un teatro donde sus obras alcancen esmerada representación, ya otorgándoles premios, ya ofreciéndoles garantías para el cobro de los derechos que la ley les concede.
>
> Asegurar el porvenir de los actores asociados, estableciendo jubilaciones, pensiones y socorros en la forma que designe el reglamento [...]
>
> Facilitar a los alumnos más aventajados de la Escuela Nacional de Música y Declamación los medios de emprender carrera artística, ofreciéndoles un porvenir.
>
> Invertir parte de las utilidades que se obtengan en la construcción y sostenimiento de un edificio digno del alto objeto a que se destina.

A continuación, Vincenti detallaba las condiciones de los actores que habían de constituir la Sociedad del Teatro Nacional; el método de admisión y representación de las obras, encomendado a un "Jurado de admisión" encargado de seleccionar los originales: sólo se admitirán obras de autores españoles, ninguno podrá presentar más de una por temporada y en todo caso se prevén un mínimo de entre tres y cinco días de representación para cada una, de modo que se procure cubrir los gastos de su montaje; los cargos fundamentales del Teatro Nacional, a saber: un director de escena, que atenderá a "todo lo que se relaciona con el ensayo de las obras, con la dirección artística de los actores que las hayan de representar y con la mejor disposición de la escena en su conjunto", cargo que no será incompatible con

el de primer actor; un director artístico, responsable de la "inspección y decisión de todo lo que se refiera al aparato escénico de las obras en la parte relacionada con la historia del arte, la arquitectura, la arqueología, la geografía, la indumentaria"; y un comisario regio, como representante de la Administración, encargado de velar por el buen funcionamiento de la institución y sus empleados; y, por último, detalla los derechos de representación, un 12% del total de ingresos, así como las estrechas relaciones que deben existir entre el Teatro Nacional y la Escuela Nacional de Música y Declamación. Termina el proyecto de Vincenti con unas "disposiciones generales" en las que se establece que el Teatro Nacional abra su temporada cada año con una representación del repertorio clásico y celebre "el natalicio de uno de nuestros autores antiguos con una de sus mejores comedias". Asimismo, se formará una "Galería dramática" con todas las obras representadas en el Teatro Nacional y "tan pronto como las atenciones lo consientan, el Teatro Nacional establecerá talleres y depósitos para la pintura escenográfica, vestuario, maquinaria, etcétera". Y concluye pidiendo, en caso de que no pueda vivir de sus propios ingresos, una subvención del Estado de 50.000 pts., "que se consignará en el presupuesto correspondiente"[28]. Nada, sin embargo, se decía del edifico en que podría instalarse, hecho que, como veremos, acabaría por erigirse en uno de los más insalvables obstáculos para la creación del Teatro Nacional.

Propuestas y propósitos como estos fueron sucesivamente cayendo en el baúl del olvido, pues en realidad nadie con verdadera capacidad de decisión en la vida política y teatral española parecía moverse en favor del Teatro Nacional. De ello se quejaba amargamente *Caramanchel*, una vez más, tras recordar los proyectos de Amalio Jimeno y Eduardo Vincenti y elogiar el ejemplo de Díaz de Mendoza en sus últimas propuestas para el Español:

> Desgraciadamente, cuando este asunto se plantea, no encuentra en el Parlamento, ni siquiera en la Prensa, ambiente propicio. Dijérase que se trataba de cosa secundaria. Yo no me explico tal escepticismo [...] ¿No valdría la pena otorgar al teatro Español una subvención importante, haciendo que pasara a ser nacional y dejara de ser municipal?
>
> De los espléndidos resultados que cabría obtener, apenas se contara con una buena subvención, ha dado más que suficientes pruebas Díaz de Mendo-

[28]Eduardo Vincenti, "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. Teatro Nacional. Notas para un decreto", *DU* (17-XI-1907), p. 1.

> za, sin otro estímulo que sus propias iniciativas de artista, y su gratitud de empresario para con un público que constantemente le favorece[29].

La iniciativa tan digna de elogio no era otra que la decisión de reforzar la compañía del Español para la temporada 1907-1908 con la contratación Emilio Thuillier y Rosario Pino, en un esfuerzo que Díaz de Mendoza presentaba ante el Ayuntamiento como primera piedra de un inminente y seguro Teatro Nacional:

> Por saltar a la vista, no hace falta encarecer la trascendental importancia de este plan mío. Con su realización desaparecen las limitaciones que la actual concesión pudiera suponer dada mi condición de artista dramático. Pospongo esta personalidad mía a la de Director y concesionario del Teatro Español, para lograr mayor variedad dentro del total de la labor de cada temporada; ensancho los horizontes de nuestro público, a la par que de nuestros autores y artistas; y afirmo los primeros jalones para la edificación de nuestro Teatro Nacional, aportando los elementos más importantes de cuantos existen en España, con el fin de lograr que, por una evolución racional y metódica, llegue el día en que, desaparecidos los prejuicios, y allanados los obstáculos, se congreguen en la casa de Lope y Calderón todos los artistas dramáticos españoles de reconocido mérito, a fin de laborar de consuno para gloria y esplendor de la dramática española[30].

Tan ampulosa retórica voluntarista, con el correspondiente eco laudatorio en la prensa[31], escondía una realidad más prosaica: se trataba de que Thuillier y la Pino hicieran la primera parte de la temporada hasta la primera quincena de enero, para después actuar la Guerrero-Mendoza, una vez concluida la gira americana. Así lo denunció el concejal Santiago Gascón, en una ponencia que exigía la actuación de la compañía titular durante toda la temporada oficial, pero finalmente el Ayuntamiento cedió a las pretensiones de Mendoza[32]. La experiencia, al final, no resultó tan satisfactoria

---

[29] *Caramanchel*, "Solemnidad artística. En el teatro Español", *CE* (27-I-1908), p. 1.

[30] Instancia de Fernando Díaz de Mendoza al Ayuntamiento, fechada el 7-I-1907, solicitando la modificación de la compañía para la temporada 1907-1908 (Archivo de la Villa, Expediente 17.242.98).

[31] Véase, por ejemplo, "Informaciones teatrales. El plan del Español", *CE* (6-I-1907), p. 1; o M.B., "En el teatro Español. La próxima temporada", *HM* (10-I-1907), p. 1.

[32] Tanto la Ponencia de Santiago Gascón, presentada el 19-I-1907, como la resolución de la Comisión de Espectáculos a favor de Díaz de Mendoza se encuentran en el Expediente 17.242.98, Archivo de

como se había previsto, pero por entonces los planes del empresario del Español parecían encaminarse hacia nuevos derroteros, como hacía sospechar la adquisición del teatro de la Princesa por el matrimonio de actores en los primeros meses de 1908. José Alsina no dejó de denunciar lo que a su entender cabía definirse como "intentona de *trust*" por parte del poderoso Díaz de Mendoza, con la pretensión soterrada de acabar con todo aquél que le hiciera la más mínima sombra. Y concluía:

> No sería impertinente que el Ayuntamiento tuviese cuidado con lo que se proyecta en la Princesa y ver si es conveniente que el Español establezca sucursales de equívocos propósitos artísticos.
>
> Ya veis cómo el negocio se relaciona a veces con el arte, y cómo no pueden despreciarse minucias tan antiestéticas como son las de compra o venta de locales. Lo malo es que el teatro Español siempre estará *a ras de tierra*, mientras el Estado continúe olvidando su ineludible deber de amparar eficazmente el Teatro Nacional, poniéndolo al abrigo de angustias económicas y vigilando las aptitudes de sus directores[33].

Los hechos iban a precipitarse antes de lo esperado. El 14 de julio de ese mismo año, Fernando Díaz de Mendoza solicitó permiso del Ayuntamiento para modificar la cláusula que le obligaba a ofrecer doscientas representaciones durante la temporada oficial y reducirlas a cien[34], gesto que buena parte de la prensa criticó como un nuevo privilegio inaceptable. *Guzmán de Alfarache*, desde *El Mundo*, no dudaba de que las razones expuestas por Díaz de Mendoza para tal reducción eran "de gran peso y de mucha conveniencia... para la empresa", que, según las malas lenguas, lo que en realidad pre-

---

la Villa. La aprobación de la nueva compañía, en el Expediente 17.242.99. También se manifestó en contra de lo que consideraba continuos abusos de Díaz de Mendoza Tirso García Escudero, en una instancia presentada al Ayuntamiento el 3-X-1907 (Archivo de la Villa, Expediente 17.28.21).

[33]José Alsina, "A ras de Tierra. Comentarios breves a una breve noticia", *P* (23-III-1908), p. 3.

[34]La solicitud de Mendoza, presentada por su representante, Rodrigo Soriano, volvía a ser un genial ejemplo de su particular retórica. Comenzaba destacando "el altruismo y el desprendimiento que pone de manifiesto esta pretensión mía", puesto que al reducir la temporada oficial a 100 funciones se permitía dar cabida en el Español a otros artistas de mérito y otros géneros teatrales; y aunque la escritura de cesión le permitía "monopolizar con mi compañía, durante el tiempo de mi concesión, el teatro de la Villa", él anteponía a sus derechos "los sacratísimos deberes que tengo contraídos con el arte dramático español, con el público de Madrid y con esa Excma. Corporación", por lo que "en vez de reservar exlusivamente para mí y para mi compañía el, hoy, afamado teatro, busco constantemente la forma de que todos los artistas españoles de reconocido mérito puedan ofrecer en él su labor con la mayor frecuencia posible al público..." (Archivo de la Villa, Expediente 20.170.2).

tendía era tener las manos libres para atender también la temporada de la Princesa[35]. José Alsina insistía en las mismas tesis, confirmando sus recelos anteriores, y solicitaba un nuevo concurso que rompiera la pretensión del empresario de erigirse en "árbitro de la escena madrileña", a la vez que lamentaba el hecho de que "aquí no hay dinero ni deseos de implantar el Teatro Nacional"[36].

Por su parte, el Ayuntamiento dejó en suspenso la resolución, dada la oposición de los concejales socialistas y republicanos. Díaz de Mendoza reaccionó airadamente por el retraso en la solución a su demanda y por las, en su opinión, torcidas interpretaciones que había originado, y presentó su renuncia al Español en una instancia fechada el 15 de septiembre[37]. La decisión del actor-empresario encendió vivas polémicas sobre su gestión (incluso se le llegó a amenazar con una demanda para que devolviera el vestuario y los decorados de que supuestamente se había apropiado e indemnizara al Ayuntamiento por daños y perjuicios)[38] e intensificó el debate sobre el futuro del teatro.

---

[35]*Guzmán de Alfarache,* "Maquiavelismo de la farándula. Las cien funciones del Español. Una solicitud y un dictamen del Municipio", *M* (12-IX-1908), p. 1.

[36]José Alsina, "Proyecto de 'trust'. Las cien funciones del Español", *P* (14-IX-1908), p. 1.

[37]"Yo, que debo mi nombre artístico al teatro Español. Yo, que con María Guerrero y nuestra compañía he consagrado el apogeo de mi vida al mayor esplendor del clásico teatro. Yo, que he puesto a su servicio todas mis aptitudes, modestas, pero todas mis energías y todos mis afanes. Y yo, que con catorce años consecutivos de trabajo entre aquellos venerables muros, me creo con el derecho de considerarme allí como en mi casa propia, declino el honor que ese Excmo. Ayuntamiento me dispensó confiriéndome la explotación del teatro Español y renuncio a cuantos derechos me otorgó" (Archivo de la Villa, Expediente 20.170.2). La instancia fue reproducida íntegramente en "De teatros. Mendoza deja el Español", *CE* (18-IX-1908), p. 3.

[38]La Comisión de Espectáculos encargó un dictamen al Pleno de Letrados Municipales, en el cual se decía que el concesionario no podía renunciar caprichosamente, aunque no se veía la forma de pedir responsabilidades ni indemnización, no previstas en la escritura de cesión, además de que la renuncia no ocasionaba perjuicios materiales. Tanto este dictamen como los de la Comisión y el Pleno pueden verse en el Expediente 20.170.2, Archivo de la Villa.

En cuanto a la reacción de la prensa, el cronista de *España Nueva* no dudaba en calificar de "largo e infructuoso" el paso de Díaz de Mendoza por el Español ("Lo del Español. Vayamos al concurso", *España Nueva* [23-IX-1908], p. 1), mientras que José Alsina se alegraba de la independencia que la decisión del empresario devolvía al teatro municipal, por lo que "creo que el Sr. Díaz de Mendoza ha hecho un gran favor al arte que invoca" (J.A., "Lo del Español. La renuncia de Mendoza", *P* [21-IX-1908], p. 3); *Alejandro Miquis* opinaba que la lógica pedía que hubiera sido el Ayuntamiento quien hubiera rescindido el contrato, por los incumplimientos del concesionario ("La semana teatral. El teatro Español", *Nuevo Mundo* [1-X-1908], s. p.); *El Bachiller Canta-Claro* no ponía en duda "el historial artístico del Sr. Mendoza" pero censuraba que "tras tener de balde el teatro, y

Provisionalmente, el Ayuntamiento decidió otorgar por tres meses el Español a Ceferino Palencia y María Tubau, cesión que ya estaba prevista por el propio Mendoza, en tanto se redactaban las bases para un nuevo concurso[39]. Federico Oliver también presentó una propuesta para hacerse car-

---

llenar el cartel de traducciones, y relegar al ostracismo a dramaturgos que, como Galdós y Benavente, tan alto han puesto el nombre de nuestro teatro, solicitara ahora otra merced más" ("Una renuncia. El Español y el Sr. Mendoza", *EL* [18-IX-1908], p. 1). Cristóbal de Castro hacía hincapié en la expulsión de las clases medias y populares del Español: "Por espacio de catorce años, al teatro Español no han ido ni la clase media ni el pueblo. La aristocracia y su 'entourage' cursi había convertido el teatro aquel en un salón mundano más" ("La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático", *EL* [24-XI-1908], p. 3); y Segundo Vizcaíno resumía así la andadura de la compañía Guerrero Mendoza por el Español:

"Con una compañía nada más que mediana y una gran artista, María Guerrero, ha defendido su industria Díaz de Mendoza, basado en estos elementos: sus relaciones particulares, lo exquisito de su trato, el premio a su laboriosidad indiscutible por los mismos que le apreciaban, de un lado, y las suntuosidades de la *mise en scène* (suntuosidades en el drama de costumbres, que son las más baratas), en el mobiliario del *hall*, en la decoración de *sala confortable*, en los descotes de las señoras de la compañía y en el *dernier cri* de Medrano, mezclado con la *toilette* de Paquin.

Todo esto reunido y a más de esto mucha luz, mucho combustible para la calefacción, han hecho que el teatro municipal fuera el lugar de reunión del Madrid elegante y de posibles y el sitio de admiración para el otro Madrid, no menos numeroso, de aspiraciones y presunción; comedias traducidas, ejecuciones desiguales; rasgos de genio dramático de los que inmortalizaron a Vico y a Valero y a Teodora y a Matilde, ninguno" ("El Ayuntamiento y el teatro Español", en *Guzmán de Alfarache*, "Alrededor del teatro. Lo del Español", *M* [24-IX-1908], p. 2).

Otros críticos, por el contrario, se limitaban a lamentar que la renuncia de Mendoza se produjera en momento tan delicado, cuando la nueva temporada estaba a punto de comenzar y resultaba prácticamente imposible la convocatoria de un nuevo concurso y la formación de una compañía digna para el escenario del Español. Y no faltó quien salió en defensa del empresario, como *Armando Gresca* ("Crónica teatral. El asunto del Español", *El Arte del Teatro*, 61 [1-X-1908], p. 1) o, más explícitamente, *Caramanchel*:

"María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que hallaron el Teatro Español moribundo, lo han dejado rebosando vida. Podrá discutírseles si hicieron bien o mal en mimar al abono, si tenían o no razón para querer dar cien funciones en vez de doscientas; hasta sus aptitudes artísticas podrán ser discutidas, pues nadie ha de considerarse indiscutible, entre cuantos del público vivimos. Pero lo que no cabe negarles a María y Fernando, ni creo que nadie niegue, es el inmenso esfuerzo que en el Teatro Español realizaron, no viviendo para otra cosa que para el arte dramático, no preocupándose de otro asunto, gastando lo posible, y casi lo imposible, en la presentación escénica, pagando espléndidamente a los actores y alentándoles con el ejemplo al estudio, al trabajo, al sacrificio de todas las horas, de todas las comodidades, para que el público se mostrara satisfecho siempre.

Equivocaríanse a veces –¿quién no se equivoca?– pero pusieron constantemente en su empresa un entusiasmo y una actividad de que no hubo otro caso. Y lo evidente es que acostumbraron al público a sentir por el Teatro Español una especial predilección y a llenarlo todas las noches. Ellos resucitaron y sostuvieron la afición al drama" ("De teatros. Alrededor del Español", *CE* [1-X-1908], p. 1).

[39]Dictamen de la Comisión de Espectáculos del 21-IX-1908, Expediente 20.170.2, Archivo de la Villa.

go del Español durante diez temporadas, que no prosperó[40]. La gran novedad de la breve temporada de Ceferino Palencia, iniciada el 9 de octubre con el estreno de una obra del propio empresario, *La nube*, fue la sustitución del abono aristocrático, de cuyos perjuicios tanto se había hablado, por uno libre, en el que cada cual podía elegir los espectáculos que quisiera, consecuentemente barato y que pretendía acabar con "el intolerable privilegio de una determinada clase social"[41], pero resultó un rotundo fracaso, tanto por el experimento como por el pobre repertorio exhibido y la escasa calidad de los montajes.

Mientras tanto, la discusión giraba en torno al futuro del teatro más a largo plazo. Se pedía un concurso urgente, serio y por varios años, para evitar provisionalidades de todo punto perjudiciales. *El Bachiller Canta-Claro* planteaba que el nuevo concurso debería inexcusablemente tender "a la emancipación de un teatro municipal del yugo de una clase determinada, del caciquismo de unos cuantos autores de tertulia, de la tiranía, ridícula, humillante, de ciertos prejuicios desechados en toda latitud intelectual"; para ello, nada mejor que suprimir el nefasto abono; estrenar en el Español no sólo "obras de salón y frac" sino también "de decorado pobre y blusa", como en los más importantes teatros europeos; y también obras "de un carácter 'avanzado' en religión, en costumbres o en política", a fin de que los autores españoles dejen de "girar eternamente en torno de la noria de lo comedido, de lo discreto, de lo que ya empalaga hasta a las porteras y el público renuncie "a seguir fastidiándonos con el ridículo 'boycot' de su moral casuística"[42]. Y una vez más, se lanzaban propuestas para una solución más definitiva, más o menos explícitamente relacionada con la subvención o nacionalización del teatro municipal. *Alejandro Miquis* no dudaba de que la situación del Espa-

[40]La instancia de Federico Oliver, que proponía a su mujer, Carmen Cobeña, como primera actriz de la compañía, llevaba fecha de 21 de septiembre de 1908, y puede verse en el Expediente 17.28.24, Archivo de la Villa. Fue ampliamente comentada en la prensa y se reproduce íntegra en "Alrededor del teatro. Lo del Español. La proposición Oliver-Cobeña", *M* (22-IX-1908), p. 2. En ella se pedía el teatro de forma gratuita durante diez años, sin concurso, y el empresario se comprometía a no ofrecer traducciones extranjeras, excepto de autores clásicos, a dar entrada a autores jóvenes e hispanoamericanos y a realizar una larga serie de "Veladas Académicas de Teatro Retrospectivo", que pretendían abarcar desde los clásicos grecolatinos a los clásicos españoles y europeos y los grandes autores del teatro mundial del siglo XIX.

[41]"Hacia el concurso. Lo del Español", *EL* (26-IX-1908), p. 1.

[42]*El Bachiller Canta-Claro*, "Urge el concurso. Lo del Español", *EL* (21-IX-1908), p. 1.

ñol tras la renuncia de Mendoza "atañe a la marcha general de los negocios teatrales en España, y aun a la posibilidad de que tengamos alguna vez un verdadero teatro nacional digno de ese nombre y con todo lo necesario para llevarle", a la vez que acusaba de su inexistencia a que "con el prurito de elegancia y moda que nos corroe, no acertamos a conseguir que la Nación se interese por el teatro"[43]; y en un artículo inmediato apuntaba la posible solución: "... con la enseñanza de lo pasado podía hacer [el Municipio], gastando un puñado de pesetas, que serían reproductivas para Madrid, un teatro verdaderamente municipal, que, por más de una circunstancia, y sobre todo por circunstancias históricas en que nada tiene que ver el centralismo presente, sería pronto, y por derecho propio, un teatro nacional"[44]. Segundo Vizcaíno, tras analizar la situación del Español y valorar las causas, proponía abiertamente "que el teatro Español, antes de que sea abierto ese concurso que se anuncia para dentro de tres meses, pase al Estado, que igualmente que por el teatro Real en lo lírico, cuidará en lo dramático de su fomento y esplendor subvencionándolo en forma que las arcas municipales no lo permiten"[45]; después, en una interesantísima serie de artículos, continuó ofreciendo a los lectores de *El Mundo* un detallado historial del Español desde su reconstrucción en 1807 hasta la renuncia de Mendoza, para concluir que el Ayuntamiento "el mayor favor que puede prestarle es inhibirse de sus asuntos y entregar al ministerio de Bellas Artes la gestión que con tantos tropiezos ha disfrutado el Municipio"; cifra en unas 150.000 pts. la subvención necesaria para "una misión que tiene carácter nacional" y por lo tanto ha de ser la Nación la que de tal cantidad "se encargue, y mantenga y regente el teatro Español con más fortuna que lo ha hecho hasta ahora esta heroica Villa"[46]. Por último, Cristóbal de Castro proponía, en la línea esgrimida repetidas veces por *El Liberal*, la democratización del teatro Español, que "debe ser para todas las clases sociales", para lo cual se hace necesario rebajar los precios y, consecuentemente, subvencionarlo: "¡Pues a la subven-

[43] *M.*, "Comedias y comediantes. La renuncia de Mendoza", *DU* (18-IX-1908), pp. 1-2.

[44] *M.*, "Comedias y comediantes. El pleito del Español", *DU* (21-IX-1908), p. 1.

[45] Segundo Vizcaíno, "El Ayuntamiento y el teatro Español", artículo incluido en *Guzmán de Alfarache*, "Alrededor del teatro. Lo del Español", *M* (24-IX-1908), p. 2.

[46] Segundo Vizcaíno, "Sobre una concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (2-XI-1908), p. 2. Los anteriores artículos, todos con el título "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", aparecieron los días 29-IX, 1, 3, 6, 15 19 y 25-X-1908.

ción inmediatamente! Municipio, Gobierno, Cortes, todos y cada uno estáis en el deber de procurarla. Porque este asunto no es profesional, sino nacional; no de autores y actores y empresarios, sino de todos los españoles"[47].

Por aquellas fechas, finales de noviembre de 1908, comenzaban a conocerse las nuevas bases que el Ayuntamiento estudiaba para la cesión del Español al término de la temporada de Ceferino Palencia, el 6 de enero de 1909[48], pero también saltaba a las páginas de todos los periódicos una noticia tan sorprendente como inesperada, de la que nada se había filtrado hasta entonces: un grupo de escritores, con el apoyo explícito del propio presidente del Gobierno, Antonio Maura, estaba redactando una proposición para que el teatro Español pasara durante cinco años a manos del Estado, decidido a materializar de un modo efectivo el anhelado Teatro Nacional.

1. 2. La Ópera Nacional y la demanda de un Teatro Lírico Nacional

Si antiguo era el debate sobre el Teatro Nacional, no menos vieja, incluso gastada como hemos visto, llegaba al siglo XX la polémica creada en torno a la Ópera Nacional y la necesidad de un Teatro Lírico Nacional. Y si el teatro Español había sido el epicentro de aquel debate, el teatro Real acaparaba buena parte de las referencias a este otro, que a menudo discurre paralelo a aquél, entremezclando sus líneas en más de una ocasión. Con todo, el Real imponía notables diferencias respecto al Español en su papel de protagonista de la controversia. El teatro municipal no era un Teatro Nacional, pero de hecho funcionaba casi como si de tal se tratara y así lo atestiguaba una sensación generalizada entre los gestores del concejo madrileño, en el público, en la crítica, en los mismos empresarios, autores y actores, tal vez por carecer de otro homologable a los teatros nacionales europeos. Y lo más frecuente, ya lo hemos visto, era la demanda de que, cuanto antes, llegase a serlo de pleno derecho, sin ambigüedades ni medias tintas. El Real, por el contrario, era un Teatro Nacional que no funcionaba como tal bajo casi ningún concepto: se trataba de un coliseo de propiedad estatal,

[47]Cristóbal de Castro, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático", *EL* (24-XI-1908), p. 3.

[48]J.A.; "La concesión del Español", *P* (23-XI-1908), p. 3.

subvencionado oficialmente, pero ni su gestión, ni su explotación, ni su repertorio, ni su público respondían a los criterios mínimamente aceptables para un verdadero Teatro Nacional. He aquí algunas de las constantes de este otro debate, aunque podremos hallar a lo largo de nuestro estudio elementos diferentes, nuevas variables e incluso otros teatros y otros géneros (como la zarzuela) que entran en liza en un momento u otro[49].

La primera constatación que llama la atención del estudioso al acercarse a la prensa diaria en busca de noticias del teatro Real y su entorno es su trascendencia, la importancia máxima que sus espectáculos reciben, las largas reseñas que merece, los elogios con que se agasaja a los artistas que en él actúan, las páginas y páginas dedicadas a su actividad, al repertorio, a cada estreno, al lujoso abono, a todo lo que con él se relaciona. Sirva como ejemplo este curioso e hiperbólico comentario que podrían haber reproducido numerosos periódicos de casi cualquier tendencia ideológica a principios de siglo:

> El Real es uno de nuestros motivos constantes de orgullo y Madrid no olvida que el auditorio de su gran teatro lírico tiene en todas partes justa fama de distinguido y de inteligente, que no hay cantante universalmente notable a quien una ovación en el Real no le halague y le mueva a pavonearse, y que el fallo de los espectadores madrileños fue innumerables veces sancionado por los públicos más cultos y exigentes de Europa.
>
> El Real es algo de la propia vida de la corte española. Los que vienen a Madrid y ya saben las primeras cosas que tienen que ver: el Museo, el Retiro, San Francisco el Grande, el Palacio de nuestros Reyes, el teatro Real...
>
> No se concibe tener frac y no ir al Real, ni ser mujer elegante y hermosa y no aspirar a lucirse en él.
>
> Es el punto de cita de todos los que brillan.
>
> En los palcos y en las butacas del Real se ve siempre a las mujeres cuya hermosura es más celebrada, a la aristocracia del capital y de los pergaminos, al elemento intelectual, a todo lo que bulle y suena y llama la atención.
>
> La inauguración del Real es siempre una fiesta llamativa y esplendorosa[50].

---

[49]Véanse al respecto las siguientes obras: Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela,* Madrid, Tipográfica de Archivos, 1934; José Subirá, *Historia de la música teatral española,* Barcelona, Labor, 1945; Matilde Muñoz, *Historia del Teatro Real,* Madrid, Ed. Tesoro, 1946; Augusto Martínez Olmedilla, *El maestro Barbieri y su época,* Madrid, Aguilar, 1950; Matilde Muñoz, *Historia del teatro en España. II: La ópera y el Teatro Real,* Madrid, Ed. Tesoro, 1965; Antonio Peña y Goñi, *España desde la ópera a la zarzuela,* Madrid, Alianza Editorial, 1967; y el muy reciente, pero excesivamente enumerativo, de Joaquín Turina Gómez, *Historia del Teatro Real,* Madrid, Alianza Editorial, 1997.

[50]Ricardo González, "Teatro Real. Inauguración de la temporada", *CE* (6-XI-1899), p. 3.

Sin embargo, no todas las opiniones coincidían con ésta, sobre todo en un punto fundamental: a pesar de ser un teatro del Estado, a pesar de la subvención oficial, el Real era sobre todo un teatro, en la práctica, extranjero, en especial italiano, puesto que sus repertorios se abastecían mayoritariamente de obras foráneas, se cantaban sistemáticamente en italiano e incluso los artistas más apreciados venían de fuera. De ahí que desde bastante tiempo atrás se vinieran alzando voces en favor de una nacionalización de la ópera y del propio teatro Real y que, en palabras de *Allegro*, se produjera cíclicamente este fenómeno: "Siempre que se estrena una ópera de algún maestro español, vuelve a la palestra el tan debatido asunto de la ópera nacional y se repite de nuevo esta pregunta: ¿Existe la ópera española?"[51]

Tras el cambio de siglo, el primer ensayo serio de demostrar esta realidad de la que muchos dudaban se fraguó a principios de 1901, fuera del inaccesible teatro Real, cuando el empresario Luciano Berriatúa, que ya explotaba el Español, la Comedia y la Zarzuela, animado por Ruperto Chapí, construyó el teatro Lírico con el objetivo de convertirlo en sede de la Ópera Española[52]. La inversión fue notable y en el empeño colaboraron el propio Chapí, con *Circe*, sobre un libreto de Ramos Carrión; Tomás Bretón, autor de *Farinelli*, con texto de Cavestany; Ricardo de la Villa, que compuso *Raimundo Lulio*, con letra de Joaquín Dicenta; José Serrano que escribió la partitura de *La venta de los gatos*, de los Quintero; y Enrique Morera que compuso *Emporium*, sobre un texto de Eduardo Marquina. El día 5 de mayo tuvo lugar la esperada inauguración del teatro Lírico con un concierto y el día 6 abría la breve temporada de primavera *Circe*. Sólo *Farinelli* (el día 14) y *Raimundo Lulio* (el día 23) llegaron a representarse, en una experiencia que supuso una ruina total y el abandono de la utópica idea. Algunos escépticos, como *Alejandro Miquis*, ya habían augurado el fracaso, considerando que "es difícil, más, imposible, nacionalizar un arte cuando sus medios de expresión son universales". Y, en todo caso, primero "hay que comenzar por definir rectamente la ópera y luego puntualizar lo que por ópera española debemos entender". Para *Miquis*, "el *quid* de la ópera espa-

[51] *Allegro*, "Entre corcheas. La ópera española", *CE* (21-I-1900), p. 1.

[52] Da extensa cuenta de los planes de Chapí y Berriatúa Eduardo Muñoz, "Notas musicales. La ópera española", *I* (23-II-1901), pp. 1-2. Véase también Ana Isabel Ballesteros Dorado, "Una ópera de Ramos Carrión: 'Circe'", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Ramos Carrión y la Zarzuela*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"/Diputación de Zamora, 1993, pp. 149-172.

ñola no está en hacer obras dramáticas en que se cante todo, sino en hacer obras dramáticas en que se cante música española"[53].

No era este criterio unánimemente aceptado en un debate tan amplio que implicó a las más altas instancias. En marzo de 1902, con motivo de la redacción de nuevas bases para la concesión del teatro Real, el senador José de Cárdenas hizo un largo y encendido discurso en el Senado en el que, tras una amplia revisión de la historia del regio coliseo, proponía una serie de medidas para la salida de la crisis que la dimisión de Luis París había propiciado y para la rehabilitación artística del Real. Entre sus propuestas para la nueva temporada señalaba el estreno de una ópera española, "y lo primero que debe hacerse, a mi juicio, es ver si tenemos la ópera española en condiciones de llevarla al Real y llevarla bien, no de limosna, como generalmente se ha hecho". Y continuaba:

> Me propongo con esto iniciar lo que yo llamaré la nacionalización del gran teatro de Madrid, porque hay que confesarlo, España, Madrid, es en esto una excepción. Ningún teatro nacional subvencionado, ningún gran teatro, admite la ópera en idioma extraño.

Más adelante, planteaba que el teatro Real completase su actuación, al margen de la temporada oficial, con otro tipo de espectáculos, con compañías de baile y de teatro dramático, siguiendo el ejemplo de Máiquez en el siglo anterior. La respuesta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Conde de Romanones, fue cuando menos poco comprometida:

> Bajo el punto de vista artístico, se presenta el problema, que ya se ha indicado por alguien, de si se debía transformar el teatro Real en teatro de la "Ópera Nacional". Es este un punto de vista delicado, que conviene, sí, estudiar, pero que en estos momentos es muy difícil decidir, porque desgraciadamente la música en España no ha adquirido hasta el presente aquellos desarrollos y desenvolvimientos que ha alcanzado en otros países.
>
> Si yo me encontrara con que había, en efecto, elementos para constituir la "Ópera Nacional", el teatro Real lo destinaría única y exclusivamente a ésta.
>
> Yo entiendo que no...

[53] *Alejandro Miquis,* "Crónica general", *El Teatro,* 20 (mayo de 1902), pp. 2-3.

Para Cárdenas, no se trataba sólo de hacer ópera nacional, sino de nacionalizar el teatro, haciendo que se cantara en español y no en italiano como hasta entonces:

> Hay muchos que creen que el decir "teatro nacional de la ópera" como se dice "teatro de la Ópera nacional francesa" o "teatro de Viena", exige que no se canten más óperas que las compuestas precisamente por individuos de aquellos países [...] Pues bien, no es eso; esto no se cree en ninguna parte del mundo. "Nacionalizar un teatro" es cantar en la lengua propia del país [...], es obligar a que se cante en el idioma nacional, y esto, sobre no ser difícil de conseguir, favorecería mucho a la literatura española y elevaría más el horizonte de los artistas.
>
> Ahora bien; el crear la "ópera española" es un propósito que costará mucho trabajo, aun cuando ya hay óperas que se han cantado en español y que se cantarán. Pero esto necesita una gran protección.[54]

Tales argumentos no eran nuevos y habían sido defendidos en numerosas ocasiones. Tomás Bretón, sin duda, se erigió en el máximo valedor de la Ópera Española en esos años y a su inquebrantable fe se debe una intensísima labor de concienciación dirigida a la prensa, a los gobernantes, al público y a los autores y artistas en defensa de un modelo viable de nacionalización del arte lírico español, que debía concretarse, en su opinión, en el establecimiento de un Teatro Nacional de la Ópera más que en un Teatro de la Ópera Nacional, es decir, un teatro no dedicado exclusivamente a la producción propia, pero cuya labor debería orientarse decididamente al fomento y al desarrollo de la cultura musical española.

En una conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 5 de febrero de 1904, Bretón perfilaba sus propuestas sobre esta base: "la ópera nacional está en la lengua nacional", como ocurre en todos los países cultos del mundo:

> En casi todos estos países hay teatros de Ópera nacionales en los que se ejecutan las óperas más famosas, propias y ajenas; y son nacionales en cuanto que

[54]El debate tuvo lugar a lo largo de cuatro sesiones y puede leerse en el *Diario de las Sesiones de Cortes. Senado. Legislatura 1901*, nº 109 (4-II-1902), pp. 2215-17; nº 126 (27-II-1902), pp. 2486-87; nº 135 (10-III-1902), pp. 2650-2661; *idem, Legislatura 1902*, nº 6 (8-IV-1902), pp. 60-63. El discurso del senador también apareció publicado como folleto: José de Cárdenas Uriarte, El *Teatro Real. Interpelación explanada en el Senado el día 10 de marzo de 1902*, Madrid, Hijos de J.A. García, 1902.

> lengua principalísimamente, directores, cantores, músicos, coristas, pintores, bailarinas, comparsas... todos los elementos que intervienen en la representación de una ópera, son del país; y luego, las partituras y partes fueron allí mismo y en la lengua nacional editadas [...] Esto es lo que prácticamente debemos entender en España por Ópera Nacional [...] Es decir: que ese complicadísimo problema [...] estriba y consiste exclusivamente en que todo cuanto se cante en España [...] sea en la lengua nacional, EL CASTELLANO[55].

Cree Tomás Bretón que ni siquiera se trata de crear desde el Gobierno la Ópera Nacional, pues "los decretos han de responder a un estado de opinión, sin cuyo apoyo son letra muerta o gravemente perturbadores"[56], ni de imponer al empresario del Real la obligación de dividir la temporada en dos series, una italiana y otra exclusivamente española, porque no "se trata de que cuaje el drama lírico español", sino de que las óperas extranjeras se canten en español para que así haya posibilidad de enseñar y potenciar a los artistas españoles: "Yo le doy, y creo estar en lo cierto, infinitamente más valor hoy al hecho de cantar en el Teatro Real las óperas extranjeras en castellano, que al de cantar todas las óperas españolas antiguas y modernas, buenas y malas. Esta es la clave del problema"[57].Y, su solución: la subvención del Gobierno (que cifra en unas 100.000 pts.), traducir las obras más representativas del repertorio mundial, adaptar la música, editarlas y representarlas adecuadamente, abaratar los precios, y hacer una propaganda seria en favor de tal empresa en la prensa, de modo que la afición de un público amplio, ilusionado y predispuesto garantizara la continuidad del empeño.

Similares ideas repite Bretón en numerosas ocasiones, lamentándose de que "el Real es un Teatro italiano tan inaccesible hoy al autor español como el de la Scala" y pidiendo no tanto la intervención directa y exclusiva del Estado, como cierto apoyo indirecto –premios nacionales para óperas, implantación del Diapasón normal, control del funcionamiento de los teatros y de su número, enseñanza de la música en la educación primaria...–, que habría de conjugarse con la contribución económica de algunos entusiastas, sin descartar una pequeña subvención oficial: "La Ópera Nacional

[55]Tomás Bretón, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid* (Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 5 de febrero de 1904), Madrid, Sociedad Anónima "Casa Dotesio", 1904, pp. 5-6.
[56]*Ibidem*, p. 35.
[57]*Ibidem*, pp. 36-37.

debe y puede crearse. Es cuestión de unas cuantas pesetas que en manos del público está el suministrar y en las del Gobierno garantir"[58].

Fruto en parte de esta incesante actividad, fue la moción que a finales de 1906, ante el nuevo concurso del Real, envió la Academia de San Fernando, a propuesta de su sección de Música, al Ministro de Bellas Artes, en la que se expresaba el deseo de que el Real tuviera el rango de "fomentador del arte lírico nacional, dotándolo de la subvención necesaria, a la manera de los teatros extranjeros". En caso de que "las fuerzas del Estado no lo consintieran", se proponía dictar unas condiciones mínimas en las bases de arriendo del teatro que tendieran:

> 1°. A considerar el teatro Real como teatro destinado principalmente al cultivo del arte lírico universal en un sentido ecléctico, y al fomento y desarrollo del arte musical español.
>
> 2°. A establecer, por virtud de un procedimiento progresivo, que el español sea el idioma en que se cante en el teatro Real.
>
> 3°. A obligar al arrendatario a que cada año se estrene una ópera extranjera y otra de autor español, siendo elegida ésta última un año por el arrendatario y otro por la Academia de San Fernando.
>
> 4°. A ejercer la inspección necesaria para que la presentación de las óperas en el teatro Real responda al actual estado del arte escénico en los principales teatros del mundo.[59]

---

[58]Tomás Bretón, "La Ópera Nacional", *Ateneo*, 9 (septiembre de 1906), pp. 251-261. Véase también otra conferencia suya en el Ateneo, sin fecha, pero por el contexto de estos mismos años, "Orientación de nuestro arte lírico", en *Conferencias musicales leídas en el Ateneo de Madrid por el Ilmo. Sr. Don Tomás Bretón, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, Imprenta Ciudad Lineal, s.f. texto reproducido en *La Ópera Nacional* (Edición facsímil), Madrid, Editorial Música Mundana, 1985, pp. 60-77.

[59]Un extracto de la moción se reproduce en Cecilio de Roda, "Lo del teatro Real", *HM* (14-III-1907), p. 1.

En parecidos términos se había manifestado *Artagnan* en un artículo dirigido al ministro de Instrucción Pública, Amalio Jimeno, demandando un cambio radical en la explotación del Real, hasta la fecha "un negocio explotado por el Estado, prescindiendo en absoluto de cuanto al Arte nacional interesar pudiera". Y continuaba: "... hoy es preciso pensar en el Arte nacional y en los artistas españoles; hoy es preciso concluir con rutinas y corruptelas indignas de un país como el nuestro, fuerza es que el Gobierno, al hacer el nuevo pliego de arriendo del regio coliseo, tenga presentes varias cosas que iremos apuntando". Nueve puntos recogían sus propuestas, entre las que cabe destacar las siguientes: que se abriera un concurso para premiar al mejor traductor de óperas del antiguo repertorio italiano; que en el Real todas las óperas se cantasen en castellano, pues "con esto y con las óperas nuevas hechas por maestros nacionales o extranjeros, quedará establecida oficialmente la ópera española"; que el Real se convirtiera en "Academia Nacional de la Música"; que en caso de necesi-

El ministro de Instrucción Pública, Amalio Jimeno, que había expresado públicamente su deseo de fomentar el arte teatral y trabajaba en un proyecto de Teatro Nacional, accedió a que la propia Academia redactara las bases del concurso y concretara sus propuestas, que fueron remitidas con toda urgencia. A su vez, una comisión de la Sociedad de Autores, formada por Ruperto Chapí, Jerónimo Jiménez, Amadeo Vives y Miguel Ramos Carrión, elevó al ministro una solicitud en demanda de una temporada de ópera española en el Real, complementaria de la temporada oficial de ópera italiana, que se concretaba en estos puntos:

> 1°. Que el Gobierno se reserve el derecho de ceder el teatro Real a la empresa que lo solicite para la representación exclusiva de óperas españolas en los meses sucesivos a la temporada que se considera oficial.
>
> 2°. Que con el fin de preparar convenientemente los elementos necesarios para la temporada de arte nacional se conozca con anticipación de seis meses la fecha en que la otra termine.
>
> 3°. Que la cesión del teatro sea gratuita, así como el aprovechamiento para las representaciones de todos los elementos artísticos existentes en el teatro.
>
> 4°. Que la empresa de ópera española se obligue a ceder para el teatro Real el decorado y demás menesteres escénicos construidos por su cuenta para las obras que estrene[60].

Ambas peticiones, tras la sustitución de Amalio Jimeno en Instrucción Pública, fueron desoídas y el pliego de condiciones para el arriendo del Real que se publicó mereció el repudio tanto de la Academia como de la Sociedad de Autores. De este modo, el teatro Real continuó funcionando ajeno a todo cuidado y atención del Estado, exhibiendo una lista de cantantes célebres italianos para un público poco interesado, un repertorio raquítico y unas puestas en escena lamentables. Cecilio de Roda, al resumir las peripecias de ese año 1907, concluía de este modo tan contundente: "Realmente, en estas condiciones, el teatro Real ni funciona con arreglo a un criterio artístico, ni puede ser considerado más que como un music-hall de cierto refinamiento, como un espectáculo donde lo esencial es engarzar números sensacionales en el curso de la representación"[61].

---

dad, el gobierno subvencionara a las empresas del Real, "como en todos los demás países sucede con la ópera y ópera cómica"; y que se reformara el Conservatorio, donde "sobran profesores y faltan enseñanzas" (*Artagnan*, "Tribuna Libre. El Real y el Conservatorio", *CE* [8-X-1906], p.1).

[60]La solicitud se recoge en "El teatro Real", *HM* (13-III-1907), p. 1.

[61]Cecilio de Roda, "El año musical", *La España Moderna*, 231 (marzo de 1908), pp. 5-31.

CAPÍTULO SEGUNDO
1908-1910
UN TEATRO NACIONAL QUE NO PASÓ DE LA *GACETA*

2. 1. El inesperado anuncio de un Teatro Nacional. Primeras reacciones al proyecto

No se habían acallado aún los ecos de la sorprendente y, en cierto modo, traumática renuncia de la empresa Guerrero-Mendoza al teatro Español; todavía persistía la polémica en torno al futuro inmediato del coliseo municipal (acababan de ser aprobadas las condiciones para su cesión); continuaban las demandas de un nuevo rumbo político y estético para el escenario considerado centro del arte teatral madrileño y español, cuando, de un modo inesperado, en los mentideros literarios y en seguida en la prensa, saltó la noticia: algunos hombres de teatro habían expuesto al gobierno conservador, presidido por Antonio Maura, la necesidad de afrontar *políticamente* la creación del Teatro Nacional. La petición, baldía tantas veces como se había formulado, ahora era acogida con un entusiasmo tan fervoroso como desconcertante, y sorprendió a contrapié a toda la *clase teatral*, autores y críticos, empresarios y actores, público e incluso algunos de los ministros del gabinete, el de Instrucción Pública y Bellas Artes entre ellos, puesto que fue Antonio Maura quien asumió personalmente la iniciativa como un proyecto casi propio.

El 25 de noviembre de 1908 tiene lugar la primera entrevista, decisiva, para la creación de este Teatro Nacional, entre el presidente del Gobierno y su ministro de Instrucción Pública y una comisión de escritores y hombres de teatro formada por Echegaray, Galdós, Linares Rivas, J. Felipe Picón, Juan A. Cavestany, el Duque de Tamames, López Ballesteros y Francos Rodríguez. Que sepamos, fue *Caramanchel*, desde las páginas de *La Correspondencia de España*, el primero que, ese mismo día, se hizo eco entusiasta de un rumor con urgencia de realidad:

> Sin embargo, siempre puse por cima de todas las soluciones favorables, la de que el Estado adquiriera el Teatro Español. Esta sería una obra de noble política, de ilustre patriotismo, de alto pensamiento. Recientemente lo manifesté así, y puse mis esperanzas, aunque yo no comulgue con sus ideas, en el gran talento y en las grandes energías del Sr. Maura. Hoy llega a mí un rumor de extraordinaria importancia; según parece, algunos hombres insignes tienen la misma opinión que yo, e intentan llevarla a rápido y feliz término. Añádese que el Sr. Maura ha escuchado las súplicas de estos señores, ha compartido noblemente sus deseos y ha convenido en dar su poderosa ayuda para que, si no definitivamente aún, el Estado adquiera el Teatro Español por un plazo de cinco años. Si esto se confirma, el Sr. Maura merecerá en la literatura española recordación eterna, y podrá enorgullecerse de haber dado el primer paso, firme y seguro, para la creación del Teatro Nacional. ¿En qué condiciones administrará el Estado el Teatro Español? Esto no me lo han dicho, ni creo que haya podido concretarse aún. Probablemente, los encargados de dirigir y administrar el Teatro, en una forma u otra, serían los autores dramáticos. ¿A quién se le otorgaría el cargo de director? Seguramente a un gran dramaturgo; a Benavente, Galdós o Echegaray. Esto son ya divagaciones mías. El rumor que llegó a mí –y que deseo de todo corazón ver confirmado– se reduce a que el Estado tomará el Español por cinco años. Esperémoslo así y hagámonos *mauristas* en este punto, si ello es cierto. Todas las felicitaciones y todas las alabanzas para el Sr. Maura serían pocas. Demostraría entonces ser un gobernante de alturas y estar en el secreto de que para engrandecer un país es preciso que sean las ideas las que lleven a puntapiés a los hechos.
>
> Dícese, en fin, que los Sres. Linares Rivas y Cavestany presentarán en el Senado una proposición, y el Sr. Francos Rodríguez (con otro diputado, no me dijeron cuál), otra en el Congreso, para conseguir que, a lo menos provisionalmente, pase el Teatro Español a manos del Estado. Este propósito tiene, al parecer, la aquiescencia del Sr. Maura. Así sea. Maura, Linares Rivas, Cavestany, Francos Rodríguez, cuantos intervengan en el milagro, tendrán derecho a la inextinguible gratitud de la patria[1].

[1] *Caramanchel*, "De teatros. Alrededor del Español", *CE* (25-XI-1908), p. 5.

Al día siguiente, varios periódicos aludían a los protagonistas de tan trascendente entrevista, resumían su contenido y avanzaban algunas bases del proyecto. La propia *Correspondencia* vaticinaba: "Tendremos, pues, muy pronto, Teatro Nacional. Todos estamos de enhorabuena"[2]. *El Imparcial* hablaba de un trabajo largamente estudiado por sus autores, inspirado en el modelo de la *Comédie* francesa, y acogido con entusiasmo por el presidente del Gobierno:

> Los Sres. Picón, Cavestany y Linares Rivas tenían, después de estudiado a conciencia, formulado convenientemente y en disposición, por tanto, de ser llevado a la práctica un proyecto para constituir el teatro nacional y acompañados por los señores Echegaray y Cavestany y los diputados Sres. Pérez Galdós, duque de Tamames, Francos Rodríguez y López Ballesteros, conferenciaron ayer tarde con los señores Presidente del Consejo y Ministro de Instrucción pública acerca de la viabilidad del intento que concretará el pensamiento en una proposición de ley que apoyará el Sr. Cavestany en la alta Cámara para pasar, una vez admitida por ésta, al Congreso de los Diputados.
>
> Al Sr. Maura le pareció de perlas la idea y la forma de realizarla será que el Estado acuda al arriendo del teatro Español, que se convertirá bajo su patronato en Nacional hasta tanto que se construya con todos los requisitos del caso otro de nueva planta[3].

Y *El Mundo* hacía hincapié en la celeridad del proceso: "El Consejo de ministros de mañana examinará esta proposición y de aprobarla, como se espera, será por la tarde defendida en el Senado por su autor", a la vez que indicaba que el Ministro de Instrucción pública había comenzado su estudio[4].

Ese mismo día, 26 de noviembre de 1908, el senador por Salamanca Juan Antonio Cavestany y González Nandín hacía llegar a la secretaría de la Cámara Alta su proposición de ley, consistente en un largo preámbulo justificativo y 14 artículos que pronto fueron recogidos por los más importantes periódicos.

Las reacciones ante la iniciativa de crear el Teatro Nacional fueron inmediatas y para todos los gustos. Algunas, francamente entusiastas, como la de Cristóbal de Castro, en *El Liberal*[5], quien comenzaba enumerando las cau-

[2] "Lo del teatro Español", *CE* (26-XI-1908), p. 5.
[3] "El Teatro Nacional", *I* (26-XI-1908), p. 2.
[4] "Un proyecto de ley. El Teatro Nacional", *M* (26-XI-1908), p. 2.
[5] "Un buen proyecto. Hacia el Teatro Nacional", *EL* (26-XI-1908), p. 1.

sas últimas que habían propiciado el nacimiento, "en varias conferencias" de ciertos hombres eminentes, de "esta obra patriótica":

> Las circunstancias lamentables y mezquinas en que, por causas muy complejas, se halla la dramaturgia nacional; el estado de interinidad en que está el primer teatro de España; la dispersión, por América y provincias, de valiosos elementos dramáticos; el estado de opinión que en la Prensa y en las tertulias van adquiriendo estos asuntos de bastidores, y, antes que todo y sobre todo, el ansia patriótica de un renacimiento teatral.

A continuación avanzaba algunos de los aspectos recogidos en el proyecto y señalaba que "ahora, lo que preocupa a todo el mundo son los términos, condiciones y formas en que el Teatro Nacional va a desenvolverse", aunque de momento lo más importantes es su propia creación "para la protección del arte dramático Español, y que el Estado, a más de su dinero en subvenciones, le prestará el decoro y ennoblecimiento de una garantía oficial". Las opiniones de autores, actores, empresarios y críticos eran, en opinión de Castro, favorabilísimas al Teatro Nacional, y los beneficios innegables para todos, puesto que los autores no estarán sujetos al rigor de un abono ni al exclusivismo de una empresa, los actores ganarán en seguridad y prestigio y los empresarios podrán beneficiarse de la escuela de autores y actores que será el Teatro Nacional. Incluso la mayoría de los concejales, entre los que la noticia ha caído "como una bomba", "cree que es un gran paso hacia el renacimiento de nuestro arte dramático", aunque algunos opinan que el Estado debe dar cuenta inmediata al municipio de "sus propósitos". En conclusión, el entusiasmo, según Cristóbal de Castro, era fundadamente generalizado: "¡Adelante, pues, y que el Teatro Nacional sea el primer jalón del resurgimiento y del poderío de España!"

Contrapunto al optimismo de Cristóbal de Castro venía a poner, desde el mismo diario, Antonio Zozaya[6], para quien "el más fuerte argumento de los partidarios del teatro oficial es que existe en París". Zozaya atribuía el hecho a un cambio ideológico, a una nueva concepción política del Estado, desde una posición evidentemente sesgada: pocos años antes, se consideraba que el Estado no debía inmiscuirse en cuestiones que pudieran ser desempeñadas por otros organismos de rango inferior y esta intromisión

[6] "Crónica. Teatro Nacional", *EL* (30-XI-1908), p. 1.

"de lo gubernamental en lo artístico hubiera parecido una enormidad"; sin embargo ahora "van las corrientes por un socialismo manso y humilde, que atribuye al Estado no sólo a misión de hacernos más pobres, sino de despertar en nosotros nuevas necesidades", necesidades oficializadas, escalonadas, sometidas a censura, como el Teatro Nacional. Su necesidad es pura entelequia, dada la visión idealizada y falsa que transmite sin rubor:

> Muy cerca de treinta teatros hay en la actualidad abiertos en la corte, y aún anúnciase la apertura de cuatro o seis [...] En todos ellos, un público numeroso se disputa el honor de escuchar obras de Benavente, Rusiñol, Guimerá, Dicenta, los Quintero, Linares Rivas y de cien jóvenes entusiastas, cuyas obras son acogidas con aplauso. Las joyas de nuestra literatura, las obras maestras de nuestros clásicos, tienen intérpretes y admiradores. Pero ello no satisface a nuestros educadores artistas. En su sentir [...] en ningún teatro se hace arte verdadero, y es preciso que un flamante comité de lectura nos diga qué obras son excelentes y cuáles debemos aplaudir sin desdoro de nuestra conciencia literaria.

Para Zozaya, pues, el Teatro Nacional de París, modelo que se pretende imitar, no es más que "un solemnísimo disparate", puesto que el arte es por encima de todo libertad y "el arte oficial es arte aniquilado". Y si ha de haber Teatro Nacional, pagado por todos, propone que haya tantos como los contribuyentes demanden, que se dediquen a educar al pueblo inculto, no a las clases directoras, tarea ésta incompatible con las obras de los autores nuevos, que dudosamente serán educativas. En definitiva:

> Puestos los Gobiernos a proteger el teatro, no hubiera sido inoportuno suprimir los innumerables tributos y gabelas que hacen hoy su vida penosa. Tal vez bastaría esta sana medida para que en todas partes aparecieran nuevos coliseos, y con ellos digna ocupación a literatos y comediantes, con provecho de la cultura. Según se ve, ha de seguirse contrario camino: se sacrificará a todos en bien de uno solo. Y, ¡ojalá que ese uno responda a su fin, y lo que ideóse como teatro no salga a la postre oficina, y lo que se concibió como templo del arte no resulte en definitiva coto cerrado!

La rebeldía del público ante este intento regulador y oficializador de la cultura, acabará, según Zozaya, con el engendro. A pesar de la contundencia de esta opinión, *El Liberal* mantuvo una línea de manifiesto apoyo al proyecto de Teatro Nacional, como confirma la encuesta que abrió de

inmediato su redactor Cristóbal de Castro bajo el título "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático". Tomaron parte en ella autores, actores, críticos y empresarios "de autoridad y de prestigio" y, según expresa declaración de su iniciador, "con estos valiosos elementos de juicio podrá orientarse el público en asunto de tanto interés patrio, y las Comisiones parlamentarias dictaminar sobre el proyecto con el fundamento imprescindible y justo de la opinión pública". Todas las opiniones, con diferentes matices, venían a saludar con notable aceptación la idea de crear el Teatro Nacional, aunque muchas de ellas traslucen no pocas dosis de trivialidad, de improvisación y de superficialidad: José de Laserna, crítico de *El Imparcial* (que el Español "se convierta, como todos deseamos, en verdadero Teatro Nacional"); Eduardo Yáñez, empresario de Lara (ningún pliego de condiciones "llena las aspiraciones del público, que desea tener un verdadero Teatro Nacional"); *Caramanchel* ("no se trata de algo político, sino de algo patriótico"); Emilio Thuillier ("mientras el Teatro Español no pueda ofrecer garantías para el presente y para el porvenir, a autores y actores, continuará siendo lo que ha sido siempre, un negocio a explotar"); Matilde Rodríguez y José Rubio, primeros actores de Lara ("tener un Teatro Nacional debe ser la aspiración de los pueblos cultos"); José Santiago, primer actor de la Comedia ("el Teatro Español servirá de verdadero fomento a la dramática nacional cuando del Municipio [...] lo ceda a una Junta competente [...] La parte económica se arreglará fácilmente con una subvención oficial..."); José Alsina, crítico de *El País* ("Hay que pedir, hasta enronquecer, protección al Estado, única fuerza que puede desbrozar el camino de obstáculos económicos"); Lola Bremón, actriz ("la proposición del Sr. Cavestany es en todo extremo acertada, y es de desear que sea pronto una realidad"); Francisco Flores García, redactor de teatros del *Heraldo de Madrid* ("Como el Ayuntamiento ha dado tan patente muestra de incapacidad en este asunto, de importancia capitalísima [...], urge por momentos que el Gobierno de la nación se incaute del inmueble municipal, en nombre del decoro del arte dramático, y siente, que ya es hora, las bases del verdadero Teatro Nacional"); Matilde Moreno, primera actriz de Lara ("... el teatro Español, que a mi juicio debe constituirse como Teatro Nacional, a cargo del Estado, creando un verdadero templo de nuestro arte dramático –fuente de todos– y haciendo gala en él de nuestras joyas literarias, antiguas y modernas"); Tirso García Escudero, empresario ("La idea me parece admirable si tiene por objeto,

como supongo, el cultivo del glorioso repertorio clásico, la presentación de las obras puramente artísticas, y la protección y ayuda a los autores jóvenes. No quiere esto decir que el Teatro Nacional desdeñe las obras de los autores consagrados que las empresas se disputan, sino únicamente que el Estado no sea un empresario más"); Ricardo Calvo, primer actor del Español ("Creo que el Español debe ser sólo del Estado [...] por decoro, por cultura, por dignidad nacional, se debe mantener el fuego sagrado de nuestro teatro antiguo, y dar a los escritores modernos la garantía de estrenar obras de altura. Es, sencillamente, un caso de moral artística, asegurar la vida de la gran literatura dramática y libertarla de los positivismos de la taquilla, de las veleidades de la moda y de las corrupciones del gusto. ¿Que qué me parece el Teatro Nacional? Bueno, magnífico es poco; me parece absolutamente indispensable"); E. Gómez de Baquero, *Andrenio* ("... no quiero amargar el dulce a los partidarios del teatro subvencionado recordando que las mayores de esas glorias [del teatro español, pasado y presente] las consiguió el teatro sin protección [...] Si el Estado considera que entra en sus funciones el fomentar la producción dramática nacional, ha de poner los medios para que esa acción tutelar sea eficaz"); Santiago Gascón, concejal del Ayuntamiento de Madrid ("Ha cumplido [el Ayuntamiento], pues, con sus obligaciones, y al entregárselo [el Español] al Estado, para que con más grandeza instaure el Teatro Nacional, bueno era hacer saber al pueblo de Madrid que su Ayuntamiento se preocupa de estos menesteres y procura cumplirlos hasta que termine su misión"); Rafael Urbano ("Bien por el Teatro Nacional; mejor aún por la subvención del mismo; pero a la par de esa obra que debe hacerse en las Cámaras, el público tiene que elevar sus necesidades, elevar su valor..."); Jacinto Benavente ("La protección del Estado al Teatro Nacional o Español, como quieran llamarle, debe servir ante todo para 'abaratar el arte' [...] La subvención debe, pues, aplicarse, a ofrecer lo bueno lo más barato posible. De otro modo, el Teatro Español será un teatro más"); Francisco Morano, actor ("Con inmenso júbilo he leído más tarde la proposición del Sr. Cavestany al Senado sobre proyecto de Teatro Nacional. Esto es otra cosa. Nada tan hermoso como que el sueño de todos los que amamos el arte patrio, sea pronto una dichosa realidad. Obra es de justicia; la casa de Lope y Calderón no debe ser sólo negocio a explotar, amparado por lunes o sábados 'de colores'; debe ser el Teatro del pueblo; el Teatro de 'todos'; el verdadero templo donde se rinda culto al arte nacional"); Carmen

Cobeña, actriz ("Voto con todos mis entusiasmos por el Teatro Nacional, sin Comités que perturben la marcha artística, dirigido por una persona competente y en ningún modo por figuras decorativas [...] ese ideal artístico, generoso, que, más que ningún otro en materia teatral, tiene derecho a la vida")[7]. Cerraba la serie de opiniones una entrevista con José Echegaray, quien prefería no definirse aunque mostraba sus recelos: "De eso no he podido ocuparme [...] Cavestany me habló, y yo rehusé la intervención. Permanezco neutral. Claro es que deseando un éxito que no veo muy fácil: así se lo expuse al iniciador de la idea"[8].

Decididamente a favor se manifestaba *Sansón Carrasco* en *Heraldo de Madrid*[9], quien no acertaba a entender cómo algunos escritores lo atacaban con saña, precisamente ahora que los gobernantes se habían decidido a dar los pasos precisos después de tantos años demandando el Teatro Nacional: "Hay quien combate la idea y el propósito y hay también quien se adelanta a combatir –¡oh, espíritus previsores!– la forma en que va a constituirse el Teatro Nacional... sin saber aún cuál ha de ser". Si el teatro se considera un espectáculo intrascendente y de pura diversión, no será necesario protegerlo. Pero

> si por el contrario, entendemos, como debemos entender, que el teatro es un espectáculo que influye directamente en la educación y en la cultura del país, siendo a la vez el más vivo reflejo de la gloria y del nivel literario y artístico de una nación; si nos consideramos como herederos y fieles guardadores de nuestra incomparable dramática del siglo de oro, obligados a conservar y perpetuar tan sagrado depósito; si aspiramos a que no muera de inanición el antiguo y glorioso Corral del Príncipe [...] es imprescindible, de absoluta necesidad la protección del Estado, bien otorgando una subvención al actual teatro Español, o ya creando desde luego y con sólidas bases el Teatro Nacional, a semejanza de todos los países del mundo civilizado.

Para *Sansón Carrasco*, el Español no puede soportar el coste económico de un teatro de calidad ni competir con otros géneros de diversión, por lo que

[7]Todas las respuestas aparecieron en *El Liberal* bajo el título "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático", los días 2 (p. 1), 5 (pp. 3-4), 7 (p. 3), 8 (p. 1), 9 (p. 1), 11 (p. 3), 12 (p. 1) y 24-XII-1908 (p. 4).

[8]Gonzalo de Quirós, "El Teatro Nacional. Lo que dice y lo que calla Echegaray", *EL* (31-XII-1908), p. 2.

[9]"El Teatro Nacional. Un aspecto de la cuestión", *HM* (12-XII-1908), p. 4.

> hemos de recurrir al Estado en demanda de apoyo y de protección para el verdadero arte nacional, íntimamente persuadidos de que sin esa protección y sin ese apoyo no puede subsistir con la importancia, el decoro y el esplendor a que le dan legítimo derecho su tradición gloriosa, las exigencias de la cultura nacional y las fundadas y justas aspiraciones de los dramaturgos ya consagrados y del plantel de jóvenes entusiastas que ahora llaman en vano a las puertas del teatro.

En parecidos términos, *Caramanchel* y *La Correspondencia de España* dieron muestra continua de su entusiasmo por la idea casi a diario, aun sin dejar de hacer numerosas observaciones a la proposición de ley, pues "si se aprobara como está redactada, caminaríamos a un desastre seguro". Pero por encima de los detalles de organización del futuro Teatro Nacional, se insistía en la gratitud que merecían el Gobierno y los patrocinadores de la idea y se criticaba con aspereza a los escépticos, suspicaces y críticos que con sus "recelos desesperantes forman ambiente, y el Teatro Nacional pudiera fracasar antes de nacer". *Caramanchel* hablaba del proyecto como la "emancipación del Teatro Español", y su entusiasmo se confirmaba al conocer el apoyo expreso del ministro de Hacienda, González Besada; comentaba extensamente las dificultades, como la formación de la compañía o la elección del director, cargo para el que proponía a Echegaray, a Galdós o a Benavente, incluso a un prestigioso escritor no dramaturgo, como Menéndez Pelayo o Palacio Valdés; pedía que el director contase con el auxilio de un "director de escena"; criticaba aspectos concretos del articulado de la proposición de ley y solicitaba a los legisladores que tuvieran en cuenta las propuestas de los autores, de los actores y de los críticos a la hora de redactar el proyecto definitivo; refutaba los argumentos de quienes se oponían al Teatro Nacional con premeditada obstinación[10]... Paralelamente, en el mismo periódico aparecieron noticias sobre el Teatro Nacional Alemán[11]; se

[10]Véanse los artículos siguientes, todos en *CE*: *Caramanchel*, "De teatros. Alrededor del Español" (28-XI-1908), p. 1; "Teatro Español. Proposición del ley del Sr. Cavestany" (29-XI-1908), p. 5; *Caramanchel*, "De teatros. La proposición Cavestany" (30-XI-1908), p. 5; *Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional" (2-XI-1908), p. 1; *Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional" (7-XII-1908), p. 6; *Caramanchel*, "Teatro Nacional. Recogiendo opiniones" (13-XII-1908), p. 1; *Caramanchel*, "¡Cosas veredes...! Lo del Teatro Nacional" (18-XII-1908), p. 1; *Caramanchel*, "Teatro Nacional. Un proyecto de Novo" (21-XII-1908), p. 1; y *Caramanchel*, "Teatro Nacional. Autores y actores" (29-XII-1908), p. 5.

[11]St. Albans Harmer, "De actualidad. El Teatro Nacional en Alemania", *CE* (17-XII-1908), p. 1. El autor detallaba los numerosos teatros generosamente subvencionados por el gobierno prusiano y

entrevistó a Rodríguez Marín, a quien todos apuntaban como el director que Maura proponía para el nuevo teatro[12]; y se dedicaron artículos de conocidos arquitectos al posible emplazamiento del Teatro Nacional, para el que desde luego se descartaba el reducido y anticuado espacio del Español y se proponía un edificio de nueva planta[13].

Jacinto Benavente dedicó una de sus "Sobremesas" en *El Imparcial*[14] a apoyar los primeros pasos del proyecto. Para él la solución ideal para el Teatro Nacional sería el mecenazgo de un "gran señor, tan rico como artista" y aseguraba que "en cuestiones de arte –también en otras– nada como la dictadura, cuando es sabia y bien intencionada". A continuación, pedía la cooperación de todos con la iniciativa:

---

los estados confederados y afirmaba con contundencia: "Gracias a tales larguezas del Gobierno, el mercantilismo no ha podido rebajar los privilegios y prestigios artísticos y literarios. Gracias a tal protección gubernamental también, todo el mundo en Berlín, del más alto al más bajo, el pobre como el rico, pueden disfrutar de las bellezas que sólo el arte y la literatura proporcionan, y que el Gobierno generosamente ha sabido amparar." Y concluía con un elogio de los beneficios para el pueblo alemán de la labor del Gobierno: "El efecto saludable de esta protección general de los Estados federados del Imperio alemán al arte y a la literatura ha producido en el pueblo germánico una afición indescriptible a cuanto se relaciona con los grandes estimulantes del pensamiento [...] El pueblo alemán debe su grandeza a su cultura –conocida de todos los pueblos, y entre éstos, España, que a estudiarla envía sus profesores– y ha sabido embellecer esa cultura con las galas de la literatura y del arte".

[12]Rafael Solís, "Informaciones. Hablando con Rodríguez Marín", *CE* (16-XII-1908), p. 1. El interesado negaba los insistentes rumores, a pesar de declararse amigo personal de Maura, y proponía con cierta falsa modestia a Echegaray para el cargo. En cuanto al Teatro Nacional que se proyectaba, proponía no copiar al pie de la letra el modelo francés y se decantaba por un organismo castizo y conservador: "Desde luego creo que debe ser un teatro nuestro, exclusivamente nuestro, de cepa, tradición, abolengo y naturaleza esencialmente españoles, porque, amigo mío, en este particular nuestra levadura es tal y tan buena que nos permite el lícito desahogo de afirmar que no necesitamos de nadie y nos autoriza desde luego a decir que los demás teatros del mundo –excepción hecha del teatro inglés– se han nutrido de aquella levadura [...] Género nuestro, exclusivamente nuestro, y género bueno, que responda a aquella gloriosa tradición, que enseñe sin demoler, porque ni la moral ni el derecho han de erigirse en enemigos irreconciliables del arte".

[13] José Grases Riera, "El Teatro Nacional. Su emplazamiento", *CE* (25-XII-1908), p. 1; Pedro Novo y Colson, "El Teatro Nacional. Su emplazamiento", *CE* (27-XII-1908), p. 5; José Grases Riera, "Teatro Nacional. Su emplazamiento", *CE* (30-XII-1908), p. 5.

[14]"De sobremesa", *I* (7-XII-1908), p. 1, recogido después bajo el título "El Teatro Nacional" en Jacinto Benavente, *El teatro del pueblo*, Madrid, Fernando Fe editor, 1909, pp. 145-150.

> Pero como, bueno o malo, no contamos para estas generosidades con otro gran señor que el Estado, y la mucha o poca cultura del país nada tiene que agradecer a instituciones particulares, no creo lo más conveniente estorbar, ni deslucir, ni desalentar las buenas intenciones de nuestro único gran señor, con censuras y críticas anticipadas, en vez de procurar entre todos sostener y ayudar sus buenos propósitos, de los que no hay razón para desconfiar todavía.

Con todo, no negaba los motivos para la desconfianza, puesto que el Estado deja mucho que desear en otros terrenos, como museos o bibliotecas, pero "con todos sus defectos, aún dejarían más que desear, si no existieran". Tampoco le parecían razones de peso el pretendido dispendio del dinero público ("el ahorro de treinta y cinco mil duros en el país de los despilfarros, sería, como suele decirse, el ahorro de la marmota"); su supuesto centralismo ("el ideal sería que ese teatro fuera un teatro ambulante, un verdadero teatro popular que a todos llegara y ¿por qué no había de serlo? Además, las mismas razones habría para que nuestro Museo del Prado anduviera de provincia en provincia y de pueblo en pueblo"); el hecho de que el teatro no fuera un artículo de primera necesidad ("¿qué tendría el hombre si sólo tuviera lo preciso?") o que no tuviera virtud educativa ("si por ineficacia educativa decidiéramos la supresión de muchas instituciones sociales, ya representaría un regular ahorro para el Estado y los particulares"); o su ineficacia como escuela de autores y actores ("tampoco la existencia del Teatro Nacional bastará a crear autores ni actores, pero será estímulo para todos"). Pero, con todas sus imperfecciones, para Benavente, es preferible que exista y que todos le presten su apoyo, como declara con sutil ironía final: "El Teatro Nacional no será perfecto, seguramente. Pero si todos procuramos que lo sea, se acercará más a la perfección. Y cuando fuera lo que algunos temen, un asilo de actores inútiles y de autores no representables en ningún otro teatro, ya sería de utilidad pública. ¡Ahí es nada saber que estaban todos reunidos y que no había uno de encontrarse con ellos en ningún otro teatro!"

José Juan Cadenas, en *ABC*[15], declaraba a su parecer "maravillosa la idea y digna del aplauso y la ayuda de todos", aunque matizaba que si se pretendía imitar el ejemplo francés había que evitar sus defectos, especialmente en cuanto a la organización de los artistas y la elección del director, así como al

[15]"De nuestro enviado especial. *ABC* en París. El Teatro Nacional", *ABC* (12-XII-1908), pp. 3-4.

repertorio, las representaciones de los clásicos, los precios y todos los infinitos detalles que habrá que cuidar. Para Cadenas, el principal enemigo es la improvisación y la falta de fe de los promotores del proyecto:

> Querer hacer el Teatro Nacional de golpe y porrazo me parece una locura, sin más fin que derrochar las pesetas de la subvención oficial. Eso de decir: –¡Hágase el Teatro Nacional!– y que el Teatro Nacional surja en veinticuatro horas, va a dar por resultado el hacer de una cosa que debía ser buena un *bululú* sin pies ni cabeza.
>
> Pero probablemente los fundadores del Teatro Nacional no tratan de hacer otra cosa que un teatro más, buscando como *caballo blanco* al Estado, que, efectivamente, no tiene un solo pelo negro. Y ni se preocupan de dar a los cómicos la importancia que necesariamente deben tener en la nueva institución, ni han pensado en imitar al Teatro Francés más que en lo que se refiere a la subvención.

También el concejal del ayuntamiento madrileño Santiago Gascón se felicitaba de la iniciativa gubernamental, que resolvía el problema del teatro Español "con verdadera grandeza"[16]. Pero no era ésta opinión unánime y la defensa del mantenimiento del Español en manos municipales, frente a lo que se veía como un acto depredador por parte del Estado, se convirtió en punta de lanza de numerosos ataques al apenas esbozado Teatro Nacional. Así lo avanzaba *El País*, a pesar de calificar de "bien intencionada" la proposición de ley de Cavestany: "El Estado puede crear la Comedia Española, gran teatro nacional, si le dan mimbres y tiempo, es decir, votos y dinero; pero el Ayuntamiento no puede dejarse despojar de su teatro del Príncipe. Adelantamos esta opinión como aviso a los concejales"[17]. Y el mismo periódico republicano, a pesar de la posición favorable de su crítico de teatros, José Alsina, daba cabida inmediatamente a otro virulento artículo, firmado por "Un madrileño"[18], en contra de "la gran majadería que tratan de realizar hombres de verdadero talento". El autor no veía en el proyecto de Teatro Nacional más que "un despojo por el monstruo voraz, por el Gargantúa insaciable, que llamamos Estado, de una propiedad municipal". Y llamaba a todos los madrileños a defender su propiedad: "¡Madrileños, a

[16] "El problema del teatro Español", *Crónica Teatral*, 4 (5-XII-1908), p. 7.

[17] "¿Teatro o covachuela? Otro arreglo del francés", *P* (29-XI-1908), p. 1.

[18] *Un madrileño*, "El Teatro Nacional", *P* (30-XI-1908), p. 3.

defender como quienes sois, como 'gatos' panza arriba, el tradicional derecho de la villa, su orgullo, su blasón, su mayor honra! Madrid merece conservar el teatro del Príncipe, que el conde de San Luis, en otra intentona como ésta llamó Español. Lo merece porque se hermanan la tradición y el porvenir para defender su derecho". A continuación, esbozaba los motivos de su frontal oposición a un teatro oficial:

> En el teatro del Príncipe se puede leer la historia del teatro con su florecimiento, sus decadencias, sus renacimientos. ¿Qué más conseguirá el Estado? ¿Va a crear poetas quien no acierta a enseñar y no sabe formar actores en su sacrificado Conservatorio? ¿Va a representar obras del teatro griego el mismo organismo que no sabe enseñar latín en los institutos?
>
> [...]
>
> ¿Los actores mejorarán en cuanto sean funcionarios? ¿Cobrarán con la divina ayuda del Estado inspiración los poetas? Ahí está el teatro Real dando en "gallos" italianos la respuesta.
>
> Imitamos de Francia lo peor. Después de la centralización y los bufos, no nos quedaba por traducir más que la comedia francesa, y ya está el proyecto en el orden del día. No se ve que empeoraremos, lo que ya es malo, en dos vicios nacionales: la recomendación y la influencia. Por favor se formarán las compañías y se admitirán obras y habrá autores "encasillados" y cómicos "cuneros". Según mande éste o el otro partido se estrenarán obras liberales o de sábado blanco y actuarán compañías avanzadas o retrógradas.

Tampoco Javier Bueno demostró compasión alguna por el "ridículo proyecto", ya que, en su opinión, "a nadie más que a unos cuantos infelices se les podría haber ocurrido pedir que el Estado tuviese intervención en un teatro que quieren que sea el modelo". Como apoyo a su tesis, citaba el fracaso del Conservatorio, incapaz de proporcionar ni siquiera un mediano actor o una regular actriz, donde "flota el ambiente burocrático y rutinario que emana de todo lo oficial". Considera también "intolerable" el Comité de Lectura, lo forme quien lo forme, incapaces a los actores españoles para el teatro clásico, fin supremo del Teatro Nacional, e ilusorio pensar que en él podrán estrenar sus obras los autores avanzados como Bernard Shaw. Y concluye: "Quedamos, pues, en que el proyecto es ridículo, aparte de que bajo él hay una serie interminable de favoritismos, y una ubre más para los aficionados al *chupen*"[19].

[19]Javier Bueno, "El Teatro Nacional. Mi opinión", *Crónica Teatral*, 7 (26-XII-1908), p. 3.

En una línea muy similar se situó *España Nueva*, desde cuyas páginas se calificaba a Cavestany de "autor de la clase de insoportables". No mejores calificativos merecía la "covachuela" del Teatro Nacional, saco sin fondo para gastos inútiles, puesto que "al Estado le cuesta todo el doble que a los particulares y le resulta peor que a ellos" y organismo para cargos oficiales superfluos, donde todo será "pan de compadres". En opinión del articulista, "no estamos hoy en día en condiciones de acometer tal empresa", puesto que no hay dinero suficiente ni existe un ambiente adecuado. Y concluye:

> Dejémonos de nuevas covachuelas. Bien está el teatro Español en manos del Ayuntamiento, que lo administra bien, bastante mejor que rige el Estado el Real, donde hasta la fecha no se hizo nada por la ópera española ni por los compositores nacionales. El municipio no debe consentir ese despojo, que redundaría en perjuicio del Arte y del propio contribuyente, que ya no puede con la carga que lleva a cuestas. Y la opinión pública no debe transigir con que se cree una suerte de Dirección general más, asilo de parásitos políticos y cuyo resultado sería hacerle gastar al país un puñado de miles de duros, anualmente, para que todo siguiera como hasta aquí, empeorado en quinto y tercio[20]...

En tono más moderado pero con similar contundencia combatía la idea, desde las mismas páginas, J. García Caminero[21]: "La protección no sólo es innecesaria, sino nociva", puesto que "el Gobierno enfrontera (*sic*) el arte dentro de la ñoñez". Ni los autores consagrados hallarán en el teatro oficial la libertad necesaria para sus creaciones artísticas ni los noveles lograrán apoyo decidido: "La protección oficial no producirá un buen autor más, y en cambio alejará del teatro subvencionado a los que piensen en rebelde, esto es, a los únicos que poseemos". En cuanto a los actores de prestigio, difícilmente se avendrán a perder dinero y protagonismo por figurar en el nuevo organismo, y si lo hicieran sólo se conseguiría perjudicar a las empresas, sin mejorar lo que las grandes compañías hacen por el arte. En definitiva, "en el Teatro Nacional sólo vemos un pretexto para crear destinos inútiles con sueldos pingües". La única protección necesaria es la que merecen los autores jóvenes pero sería más efectiva y más barata si se indemnizara a

[20] A.E., "Otra covachuela. Más 'momios'", *España Nueva* (30-XI-1908), p. 2.
[21] "El Teatro Nacional", *España Nueva* (9-XII-1908), p. 2.

las compañías que estrenasen sus obras, sin necesidad de crear un amplio organismo torpe y burocrático.

Severo Villa dedicó dos artículos a combatir la proposición de Cavestany, sin dudar de "su buena voluntad y sus sanas intenciones en relación con el engrandecimiento del arte dramático nacional". En el primero trataba de demostrar que el nuevo organismo era en realidad "un arma política"[22], pero no por el carácter que pudiera tener su orientación artística, que siempre podría cambiarse, sino porque "es un principio disolvente y un *organismo*, como dice la ley, que viene a destruir lo que en la nación española ha representado, y representa todavía, una *institución* fundamental", el teatro municipal, el Español. Su definición de "arma política" y su castiza y cándida concepción de los fundamentos del régimen municipal no dejan de ser sorprendentes:

> El teatro Español de esta capital [...] es, como hemos dicho al principio, una verdadera institución, muy anterior y más perfecta que la del Teatro Francés, instituido por Napoleón en 8 de junio de 1806 y que, ciento dos años más tarde, se quiere adaptar a nuestro país [...]
>
> Lo que hay en este asunto, y por lo que encabezamos este artículo en la forma que lo hemos hecho, es un nuevo síntoma de la tendencia gubernamental de anular la vida local, esa hermosa organización, castizamente española...
>
> [...]
>
> Deseamos, por tanto, un Teatro Nacional; pero constituido sobre la base de aquella constitución y edificios que nuestras villas han levantado para esplendor del arte escénico y asistencia de pobres, y que no se arrebate al régimen local español un tesoro más; y si el Estado estima deber suyo el fomento de la literatura dramática, medios tiene en sus presupuestos de levantar la que supone decaída institución, sin hacer arma política de los buenos intentos de los senadores y diputados literatos.

El segundo artículo partía, paradójicamente, de la tesis contraria, que el Teatro Nacional "no es un arma política"[23], para pasar en seguida a atacar a fondo: "Lo que resulta es un atentado a las demás industrias de espectáculos públicos y una carga más para el contribuyente, no siempre obligado a sentir por el teatro oficial los entusiasmos que los autores de la idea expe-

[22]Severo Villa, "La fundación del Teatro Nacional. Es un arma política", *DU* (10-XII-1908), p. 3.
[23]Severo Villa, "La fundación del Teatro Nacional. No es un arma política", *DU* (24-XII-1908), p. 3.

rimentan: para llegar a este resultado no valía la pena de destruir la institución de teatros municipales y provinciales, que, por lo que respecta a Madrid, ha sabido perpetuar nuestras gloriosas tradiciones dramáticas". Un detallado estudio económico permite adivinar un presupuesto elevadísimo, no inferior a 600.000 pts. sólo en Madrid, sin contar las posibles giras por provincias ni "los dispendios que el funcionamiento del organismo oficial pueda tener", lo que le lleva a una conclusión previsible:

> Y para obtener este resultado se arrebatan a las demás industrias de espectáculos públicos diez o doce artistas que pueden servir de base a sus explotaciones particulares, y que, atraídos por el calor oficial y la esperanza de mayor estabilidad, abandonarán a sus empresarios; y se monopolizarán autores y obras que verán en su representación en el teatro del Estado, o creerán ver, mayor sanción e importancia. Con menos daño y menos sacrificio pueden los teatros municipales seguir funcionando...

Para concluir esta larga serie de primeras reacciones al anuncio del nuevo Teatro Nacional, destaquemos las de otros dos críticos de prestigio, *Andrenio* y *Alejandro Miquis*. El primero, cuyas ideas hemos recogido en el capítulo anterior, partía del hecho de que "en principio no soy partidario de que el Estado sostenga, subvencione, ni menos organice, teatros" y se mostraba partidario, más que de un teatro estatal pagado por todos, de que "el Ayuntamiento tenga a su cargo el teatro Español, como una especie de municipalización de un servicio literario". Volviendo a ideas ya repetidas, *Andrenio* consideraba que "el teatro oficial, al modo de la Casa de Molière, es una obra de proteccionismo interior, propia del período reconstructor de las Monarquías absolutas, del despotismo ilustrado del siglo XVIII y fines del XVII". Pero como en estos momentos se vive una suerte de "absolutismo democrático sin Príncipes", los espíritus oportunistas no dudan en pedir la protección estatal del teatro, aunque el crítico de *La Época* se mostraba bastante escéptico sobre los beneficios que para fomentar el arte dramático, proteger a los autores de talento y a los actores de calidad, pudiera ofrecer:

> Pero el teatro Nacional, si ha de servir para algo, ha de organizarse con un tacto exquisito. Incluir una partida en el presupuesto es fácil; dificilísimo resolver las cuestiones de organización y régimen que ese teatro suscita. La primera de ellas es la de la censura, o si la palabra parece sospechosa, aunque no hablo de censura moral, política ni religiosa, sino de censura literaria, la de la

> admisión de obras [...] Habrá que hacer una selección. Con los actores sucederá lo mismo. La suerte del futuro teatro Nacional, si llega a establecerse, dependerá en gran parte de las personas. Harán falta grandes prestigios, una gran independencia, y al mismo tiempo, una gran autoridad literaria y artística al frente, casi una dictadura, y... ¡están los tiempos tan difíciles para dictaduras![24]

Por su parte, *Alejandro Miquis*, sin duda uno de los críticos más documentados y clarividentes del momento, acertaba a resumir con buen criterio el estado de la cuestión en sus justos términos, aunque con cierta vehemencia y notable pesimismo:

> Hablemos del Teatro Nacional. El asunto tiene ya "estado parlamentario": cuenta con el visto bueno del presidente, le da calor la aquiescencia del ministro "del ramo", y si esto sigue, no habrá quien nos libre de esa nueva calamidad pública: tendremos Teatro Nacional, que fracasará ruidosamente, y no habrá después modo de que la idea resucite, cuando, suficientemente incubada, y en tiempo y sazón oportunos, pudiera dar de sí un organismo viable. Una vez más, habremos gastado tiempo, inteligencias y dinero en un ensayo estéril, por no realizarlo en condiciones adecuadas.
>
> Es cierto, sí: el Teatro Nacional nos está haciendo muchísima falta, casi la misma, aunque no tan urgente, como escuelas de primera enseñanza bien dotadas [...] Bien está que el Estado proteja al Arte; pero ni la protección ni el Arte mismo pueden surgir cuando la voluntad lo mande, sino cuando el campo esté bien preparado y las semillas hayan germinado en él: Napoleón creó el Théâtre Français, el Teatro Nacional de Francia –antes apenas si existía como tal–; pero primero se tomó la molestia de hacer una nación, para poner sobre ella ese teatro, y aquí, ahora, estamos muy mal de Napoleones.
>
> La Comedia Francesa, además, no es tampoco un teatro del Estado, tal como aquí parece entenderse esa denominación: es sólo una Sociedad de comediantes, a la que el Estado concede una protección decidida a cambio de regularle su modo de existir; pero no, ni mucho menos, una empresa en que el Estado haga el papel de caballo blanco: estamos, pues, ante una traducción hecha a destiempo, y mal hecha además.

Entre las causas de su pesimismo, *Miquis* destaca la falta de tradición teatral del Estado en nuestro país, por lo que considera preferible de momento una municipalización del Español:

[24] *Andrenio*, "Diario de un espectador. Del Teatro Nacional", *La Época* (28-XI-1908), p. 1.

> ... el proyecto surge ahora porque está desalquilado un teatro de un Municipio, y lo que se pide es que el Estado se incaute de él hasta que pueda construir uno propio y en él establezca el Teatro Nacional; parece como si antes de ahora no lo hubiese establecido por falta de finca, y no es eso: el Estado tiene un teatro propio, y ese teatro lo tiene cerrado durante nueve meses, y abierto tres, para que en él prosperen el arte y los artistas extranjeros; ¿es ese excelente modo de utilizar la finca que posee lo que mueve a los que piden el Teatro Nacional a entregarle otra?
>
> El Municipio madrileño no será un buen administrador, ni tal vez un experto en Arte; pero en esas materias teatrales ha tenido siempre inmensa superioridad sobre el Estado [...] Jamás pospuso el Municipio madrileño nuestro arte ni nuestros artistas a arte ni artistas algunos, y en cambio el Estado, sobre exigir que en su teatro Real se cante en italiano, exige que le dirija un maestro extranjero. ¿Es esto lo que, a juicio de los solicitantes, le capacita para sustituir al Municipio en una función que el Municipio no abandonó jamás?
>
> Sería por esto infinitamente más fácil y hacedero aquí tener un teatro municipal que el Nacional, tal como se pretende, y eso podríamos traducirlo bien y a tiempo; en Francia es rara la población que no tiene su teatro municipal; imitar la organización de ellos en el Español sería cosa sencillísima, hacedera y útil; para copiar la de la Comedia Francesa necesitaríamos cambiar de temperamento, hacer a nuestros cómicos de otra carne, y, sobre todo, enterarnos bien.

Por otro lado, sería utópico pensar que el Teatro Nacional va a poder sobrevivir con una subvención mínima:

> Es necesario no vivir siempre en plena utopía: se quiere que el Estado sea empresario, y se le limita el presupuesto para el teatro a 150 ó 175.000 pesetas anuales; más que eso ha perdido alguna vez Fernando Díaz de Mendoza en temporadas brillantes, con magníficos abonos y con la libertad de movimientos de un particular, que nunca tendría el Estado; ninguna de estas favorables condiciones tendría el Teatro Nacional que ahora van a darnos: perdería siempre más de la cantidad presupuestada, y en tal caso no habría más remedio que cerrar, declarar la quiebra y despedirse para muchos años de ese Teatro, por el que todos suspiramos.

En definitiva, todo es desorientación y desconocimiento, no es el momento propicio para tan alto empeño, por lo que más vale abandonar el proyecto que llevarlo a un fracaso seguro:

> Cualquier detalle que se examine del proyecto revela una completa desorientación y un desconocimiento absoluto del tema [...]
>
> No, no conviene dejar volar la fantasía: es necesario vivir en la realidad, pesar y medir los propósitos, y no creer que con tener una ley más se tendrá ya un teatro [...]
>
> Para hacer un Teatro Nacional viable sería necesario, ante todo, crear un ambiente propicio, y ahora, no sólo no lo hay, sino que actores y autores serían incompatibles con él si surgiera de pronto [...]
>
> Dejen, pues, los demandantes su elevado propósito, bajen de las nubes, en que un reflejo del sol naciente les hace verlo todo de color de rosa; reparen que las cosas terrenales tienen colores diversos, y casi siempre sombríos, y comprenderán que ni es ésta la hora ni es éste el camino para crear el Teatro Nacional: Teatro Municipal, y gracias; y sobre todo, no entreguemos el teatro Español al Estado: sería capaz de exigir que nos dijesen las comedias en polaco y que dirigiera la escena un batocudo.[25]

En un artículo inmediato, tal vez más meditado, reconoce que la idea es buena en el fondo y se apresta a proponer más razonadamente la solución que a él le parece más factible: dejar el Español al Ayuntamiento y, sin necesidad de gastar el tiempo y el dinero en otro edificio, crear un Teatro Nacional en el Real en donde se cultiven todos los géneros teatrales españoles:

> La idea me parece admirable. Una de las infinitas cosas que nos están haciendo falta, muchísima falta, si hemos de llegar al fin a ser un país culto, es ese teatro que ahora se trata de crear; pero ni crearle es cosa fácil ni si lo fuera podríamos llegar a realizarlo por el camino que algunos señores, llenos de buen deseo, han emprendido ahora: hacer depender la creación del Teatro Nacional del arrendamiento del teatro Español, que al fin y al cabo no es sino una finca ruinosa o poco menos, es, a mi juicio, un error lamentable. No es una finca lo que falta al Estado para establecer ese teatro, sino otras cosas infinitamente más difíciles de adquirir.
>
> [...]
>
> Para hacer el Estado el teatro que ahora se le pide no necesita ir –"como un licitador cualquiera"– en busca del teatro Español. Tiene su finca propia y en ella puede y debe hacerle, so pena que convengamos en que la ópera italiana tiene prioridad sobre nuestro arte dramático nacional [...] ; el teatro Real tiene todas las condiciones necesarias para el caso y allí, ya que nuestra pobre-

[25] *Alejandro Miquis*, "El Teatro Nacional", *DU* (29-XI-1908), p. 1.

> za no nos permite subvencionar, como los franceses, varios teatros para diversos géneros, debería el Estado cultivar todos los teatrales españoles, lo mismo el drama que la comedia y la ópera que la zarzuela grande. En París pueden darse el gusto de tener para esos oficios cuatro teatros, aquí podríamos realizarlos todos en un edificio, y eso, por de pronto, evitaría una complicación: la de convertir al Estado, en una forma o en otra, en licitador en una subasta municipal.
>
> Más fácil que esa organización ideada ahora [...], sería hacer resurgir el teatro Español como teatro municipal madrileño; para esto, que estaría infinitamente más conforme con la tradición, no sería necesaria la subasta, bastaría con consignar en el presupuesto del Municipio una cantidad semejante a la de 100.000 pesetas [...] y con saber gastar útilmente esas 100.000 pesetas a las que el Estado podría agregar una subvención si era necesario.
>
> Este sistema, más cómodo, tendría otra ventaja: la de que el Estado en su teatro podría sostener otros géneros, los que no fueran cultivados en el Español; y de ese modo podría ser más próspera la vida de todos ellos.[26]

En otro artículo, significativamente titulado "Demasiado de prisa",[27] *Miquis* se queja de la improvisada celeridad con que, en detrimento de la eficacia, se trata de poner en marcha el nuevo teatro. Prisa que acabará convirtiéndolo en una institución inestable, cuando "la fuerza mayor de la Comedia Francesa está precisamente en su estabilidad", y sacaba la impresión pesimista de que parece "como si los organizadores del Teatro Nacional se hubiesen propuesto hacerlo todo al revés", por lo que su final, si es que logra arrancar, puede preverse de antemano:

> Lo dije hace días y lo repito: el mal no tiene remedio; tendremos Teatro Nacional ahora, que será no tenerle ya nunca; los fabricantes de esa nueva logomaquia se habrán dado el gusto de engendrar una ley nueva, y creerán que con ello han crea-do una institución, y al cabo de unos cuantos meses –24 es el número simbólico– el Estado se encontrará con un teatro más, que no podrá explotar como la ley manda, y tendrá que arrendar, como arrienda el que ahora posee: para que se haga Arte extranjero, porque la incurable monomanía del arquitrabe habrá hecho creer de nuevo que no hay modo de que aquí tengamos Arte propio.

Miquis se equivocó en su profecía en cuanto al tiempo y al fin. La ley no iba a pasar de su pura formulación teórica, como vamos a ver.

---

[26] *Alejandro Miquis*, "La semana teatral. El Teatro Nacional" *Nuevo Mundo*, (3-XII-1908), s. p.
[27] *Aljandro Miquis*, "Demasiado de prisa", *DU* (20-XII-1908), p. 1.

2. 2. La ley del Teatro Nacional, de las Cámaras a la *Gaceta*

Si algo sorprende al repasar el trámite parlamentario de la ley del Teatro Nacional, es la celeridad inaudita con que se llevó a cabo y la escasa discusión de sus postulados que, fuera de las correspondientes Comisiones, mereció tanto a senadores como a diputados. Como hemos visto, el día 26 de noviembre de 1908 el senador Juan Antonio Cavestany hacía entrega en la secretaría del Senado de un texto mecanografiado en 10 cuartillas, bajo el título "Al Senado", conformado por un largo preámbulo justificativo (págs. 1-5) y el texto articulado de una "Proposición de ley" (págs. 5-10) para crear el Teatro Nacional[28]. Al día siguiente ya aparecía en el *Diario de Sesiones* la noticia de que "las Secciones habían autorizado la lectura", entre otras proposiciones, de la "del Sr. Cavestany sobre creación de un teatro español por el Estado"[29]. Y un día más tarde se leyó por primera vez en la cámara alta, "anunciándose para su impresión y reparto"[30]. El texto presentado por Cavestany a la Cámara dice así:

AL SENADO

> La presente proposición de ley tiene por objeto subsanar el olvido en que el Poder público ha tenido hasta aquí una de las más puras glorias nacionales: el arte dramático español.
>
> Ya es tiempo de que España reconozca este error y redima su culpa. El Senado, al reclamar para sí tan meritoria iniciativa, daría nobilísima prueba de su alteza de miras y de su patriotismo.
>
> No encierra ciertamente esta proposición de ley la solución del problema en la medida que merece su importancia y desearía el que tiene el honor de someterla a la aprobación del Senado, pero no queriendo comprometer el buen éxito de la empresa con aspiraciones excesivas o que pudieran parecerlo en la actual situación de nuestra Hacienda, limítase el que suscribe a pro-

[28]El texto original, con buena parte de la documentación recibida a lo largo del trámite parlamentario, se halla en el Archivo del Congreso de los Diputados (Madrid), *Legajo general de Proyectos de ley del Senado, Legislatura 1908*, Legajo 375, nº 59, "Creando un Teatro Nacional". Agradecemos al personal del Archivo y Biblioteca del Congreso su eficaz colaboración en las repetidas consultas que hemos tenido que hacer allí.

[29]*Diario de las Sesiones de Cortes. Senado. Legislatura 1908-1909*, 37 (27-XI-1908), p. 628.

[30]*Ibidem*, 38 (28-XI-1908), p. 632. El texto de la proposición de Cavestany se reproduce en el Apéndice 2º de ese mismo *Diario*.

poner un *ensayo*, convencido de que lo importante es comenzar en seguida la obra. El tiempo y la experiencia la terminarán, perfeccionándola.

Lo que reclama con imperiosa urgencia el decoro nacional es que aquello que lleva el nombre de "Teatro Español" sea una dependencia del Estado y esté colocado bajo su protección y salvaguardia. Ni el teatro Español puede depender de un Ayuntamiento, por mucho que éste quiera velar por su prestigio, ni el estudio y aprobación de las condiciones en que se ha de rendir culto al arte de la escena, en el teatro que lleva el nombre de la Nación misma, se considera en pueblo alguno como función municipal. Para eso existe en todos los países un Ministerio de Bellas Artes, encargado de velar por la cultura y de guardar el arca santa de la tradición literaria.

¿Qué se diría si la conservación y vigilancia de las maravillas atesoradas en nuestro Museo de Pintura estuviesen a cargo de una Comisión municipal? Pues el nombre de "Teatro Español" no es seguramente menos glorioso ni menos célebre en el mundo que el de "Museo del Prado", con la ventaja para aquél de que su gloria es únicamente española.

En aquellos países de Europa donde las obras de los grandes poetas de nuestro siglo de oro se representan casi a diario, creerán con dificultad que en España, su madre, la casa de Lope y de Tirso es solamente un edificio viejo que se entrega, aunque sea bajo ciertas condiciones, a la explotación de una Empresa, ni más ni menos que como se alquila un local para establecer una industria cualquiera.

El Estado tiene el deber de velar por el arte dramático español, poniéndolo bajo su acción protectora y directiva. Como guarda en sus Museos las joyas de la pintura, como atesora en sus Archivos los documentos de su Historia, así también tiene la obligación de erigir un templo donde se tribute culto adecuado y decoroso a su literatura, que es quizá el más valioso de los tesoros nacionales, porque su gloria es la gloria de nuestra lengua, que civilizó mundos, que formó pueblos y razas, que es todavía lazo invisible de dominio espiritual que mantiene la influencia de España en una gran parte del planeta. Y de todas las ramas de nuestra literatura tal vez la dramática sea la principal. El teatro Español no tiene en la Historia otro rival que el Griego.

A este fin se dirige la presente proposición de ley, que sólo aspira a trazar los cimientos del nuevo "Teatro Español", dejando para un amplio y bien meditado reglamento, que vendrá en su día a completarla, el desarrollo de estas bases.

La organización que aquí se esboza está inspirada en la que tiene la que se llama en Francia "Casa de Molière", cuya larga y próspera vida debe considerarse como garantía de acierto para lo que en ella se inspira. La sabiduría de las Cortes modificará, si lo estima oportuno, los errores o deficiencias de este proyecto, pero seguramente prestará su aprobación al fin que se persigue y a la

suprema necesidad nacional que trata de satisfacer, creando un organismo que se llame Teatro Español y que sea digno de este gran nombre.

Por todo lo expuesto, el que suscribe tiene la honra de someter al Senado la siguiente

PROPOSICIÓN DE LEY

Artículo 1°. Se crea bajo la dirección del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes un organismo que se llamará "Teatro Español".

Art. 2°. Con el fin de que este organismo comience a funcionar desde luego, el Gobierno concertará con el Ayuntamiento de Madrid lo necesario para que en el concurso próximo a celebrarse se adjudique a dicho organismo por un período de cinco años el disfrute del edificio perteneciente al Municipio, que ha venido llamándose hasta ahora "Teatro Español".

Durante ese período se habilitarán los medios bastantes a producir la cantidad que se estime necesaria para construir un edificio nuevo, digno del objeto a que se le destina, que será también Escuela de Declamación y que deberá estar terminado al expirar el plazo del concierto arriba indicado con el Ayuntamiento.

Art. 3°. En el teatro Español alternarán periódicamente las representaciones de las obras clásicas con las modernas.

Art. 4°. El teatro Español dará, también periódicamente, representaciones a precio reducido y aun gratuitas.

Art. 5°. El teatro Español celebrará igualmente grandes solemnidades literarias representando obras de los teatros Griego y Latino, así como de otros autores extranjeros consagrados por la inmortalidad.

Art. 6°. La Compañía del teatro Español se compondrá de actores y actrices, que se dividirán en dos categorías: de *término* y de *entrada*. Los primeros serán inamovibles y tendrán participación en los beneficios y derecho a jubilación cuando se retiren, después de cierto número de años de servicios. Los de entrada podrán pasar a ser de *término*, como premio a su mérito. Los alumnos que hayan obtenido primeros premios en la Escuela de Declamación ingresarán como actores de entrada en el teatro Español, y dicha Escuela celebrará periódicamente representaciones en el mismo teatro que sirvan de enseñanza y de estímulo a sus alumnos.

Art. 7°. La temporada del teatro Español durará ocho meses, desde el 1° de Octubre al 31 de Mayo. Durante las vacaciones los actores serán dueños de trabajar donde les convenga.

Art. 8°. Los ingresos del teatro Español se destinarán a su sostenimiento y a formar un fondo del que saldrán las jubilaciones y cuantos gastos se estimen necesarios para su mayor esplendor, así como los encaminados a cumplir obligaciones nacidas de esta ley.

Art. 9°. El Gobierno consignará en los presupuestos anuales las cantidades necesarias para la subvención con que se haya de auxiliar el organismo a que se refiere el art. 1°.

Art. 10°. Al frente del teatro Español estará un director-gerente nombrado por el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, que habrá de ser persona de reconocida competencia. Este cargo será inamovible, a no ser por causa justificada, y disfrutará en concepto de gratificación la cantidad de 15.000 pesetas con cargo al presupuesto del teatro.

Art. 11°. Al lado del director y para asistirle debidamente, tanto en cuestiones artísticas como en las administrativas y de gestión de la entidad de que se trata, se constituirá, nombrado igualmente por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, un Comité compuesto de seis individuos: tres autores dramáticos, uno de los actores de *término* de la compañía, un crítico de teatros y otra persona extraña a esto y aun a la clase de escritores, pero de notoria autoridad en cuestiones de teatro. Este Comité se reunirá por lo menos tres veces al mes.

Art. 12°. La marcha del trabajo, el reparto de papeles y la resolución, en fin, de todos los asuntos será de la competencia del director-gerente, que se asesorará cuando lo juzgue necesario del Comité (del que formará parte para los asuntos artísticos el director de escena, y para los administrativos el administrador) y aun de una Junta general, compuesta por todos los actores y actrices de *término*.

Art. 13°. El Ministro de Instrucción pública resolverá en alzada sobre cualquier asunto relacionado con la marcha del teatro Español.

Art. 14°. Un amplio reglamento en que se desarrollen minuciosamente estas bases y que se publicará lo más pronto posible seguirá a la sanción de la ley.

Sin duda, contrasta la sencillez expositiva del proyecto de ley, su manifiesta coherencia y su aparente viabilidad con la cantidad de recelos, suspicacias y elucubraciones sobre el despojo del Estado al Ayuntamiento madrileño, sobre nombres, sueldos, poltronas y disquisiciones mil acerca de si el director había de ser o no inamovible, si tenía que ser dramaturgo o crítico o simple funcionario, si los actores de prestigio iban a querer participar en el funcionamiento del teatro, si la subvención del Estado iba a ser suficiente, si el Comité debería ser más amplio y en él habrían de tener puesto los críticos y los autores, si debía ser la Sociedad de Autores o de Actores o la Academia quien propusiera los nombres de los diferentes cargos y tantas otras disputas de menor rango como llenaron las páginas de los periódicos y ocuparon buena parte del debate en torno al proyecto. En el preámbulo de Cavestany quedaban bien claros sus propósitos: crear un Teatro Nacional

sobre la base del funcionamiento de la Comedia Francesa para redimir el secular olvido de los poderes públicos de su teatro, iniciando un ensayo que, con transcurso del tiempo y con la experiencia acumulada, fuera perfeccionándose poco a poco.

El Senado, en su sesión del 30 de noviembre[31], dio la "segunda lectura" a la proposición de ley, que fue defendida por el propio Cavestany. En su discurso, el ponente daba por supuesto que no era necesaria su defensa, convencido de que en la cámara no habría "una sola opinión que no se asocie a la idea, un solo voto que no esté dispuesto a emitirse a su favor" y que "sería un injusto agravio a vuestra ilustración y a vuestra cultura tratar de probaros la conveniencia, pudiera decir la necesidad, de lo que se trata". Para él, el fin último del proyecto estribaba en dotar al teatro español de una "casa digna en que alojarse", cuestión en la que el único responsable había de ser el Estado:

> No se tome lo que digo como censura al Ayuntamiento de Madrid, propietario de un edificio levantado sobre el solar glorioso donde se representaron las comedias de Tirso y de Moreto. No; el Municipio de la capital de España, cuyo celo reconozco, quizá haya hecho ahora y siempre cuanto ha podido y aún más en pro del arte. Las deficiencias evidentes de lo que hasta aquí se ha venido llamando teatro Español no son culpa del Ayuntamiento, son del Estado, por haber dejado en manos del Municipio una institución a que éste no puede atender por falta de recursos y de medios de toda clase; porque la conservación y el culto del arte de la escena no pueden ser, ni son en parte alguna, función municipal, sino que deben ser y son una importantísima y altísima función del Estado.
>
> ¿No os parece, Sres. Senadores, que es un deber del Estado español, de la Nación española, dar al arte dramático nacional una casa suya, una casa digna en que alojarse? Y al decir casa no me refiero solamente al edificio [...], me refiero a la organización, a que el Teatro Español debe ser un organismo del Estado que funcione bajo su protección directora, atento sólo al interés supremo del arte y de la cultura, no a las codicias de ninguna empresa industrial. Lo que se llame Teatro Español no debe enriquecer ni arruinar a un empresario; debe ser el templo del arte donde se le rinda culto, sin miras de ninguna otra especie.

Más adelante, citaba a quienes más directamente habían colaborado con él: a Linares Rivas, "a quien se le ocurrió la idea primera de esta proposición de ley"; a Galdós, "que nos prestó a ambos el concurso de su gran

[31] *Ibidem*, 39 (30-XI-1908), pp. 663-665.

nombre"; a Echegaray, "en cuyo nombre y con cuya representación hablo", y a los miembros del Gobierno que habían patrocinado la idea: el presidente, Maura, y los ministros de Instrucción Pública, Rodríguez de San Pedro, y de Hacienda, González de Besada. Y concluía enfatizando, vanidad de político, que se trataba de una obra de carácter nacional, en la que también los liberales estaban de acuerdo, aunque reivindicaba para su partido el honor de la creación del Teatro Nacional:

> Obra nacional, no obra de partido, es esta obra. Así lo estima el insigne jefe del partido liberal señor Moret; de sus propios labios tuve el placer de oírlo el otro día, cuando fui a pedirle su beneplácito para mi proyecto, que me otorgó generosamente; pero aunque así sea, y sin que yo trate de quitar a la obra ese hermoso carácter de nacional, siendo como soy, al fin y al cabo, hombre de partido, a nadie puede extrañar que desee para el partido a que pertenezco este título de honor, y que así como en Francia es inmortal el decreto de Moscou, lo sea en España esta ley, a la que se llamará siempre por el nombre del Gobierno que la haya patrocinado.

A continuación tomó la palabra el Ministro de Instrucción Pública, para confirmar que el Gobierno "tiene su espíritu al lado de la proposición" y manifestar su deseo de que fuera el Senado y no el Gobierno quien la desarrollase. Realizada la votación, el Senado decidió tomar en consideración la proposición de ley, que, según el reglamento de la cámara, pasó a las Secciones para nombramiento de la Comisión correspondiente.

La Comisión encargada para tramitar la ley quedó constituida por José Echegaray como presidente, Andrés Mellado, Juan Antonio Cavestany, Angel Avilés, Manuel Linares Rivas, Guillermo Gil de Reboleño y Nicolás Sánchez Albornoz, secretario[32]. El trabajo de la Comisión debió ser intenso, puesto que a los pocos días, el 9 de diciembre, se dio lectura a su dictamen en la cámara y fue presentado para la futura discusión. La comisión reducía la proposición de Cavestany a 8 artículos, suprimiendo los relativos a la organización de las temporadas y su repertorio, a la configuración de la compañía y derechos de los actores y al funcionamiento del Comité. He aquí el articulado del dictamen:

> Artículo 1°. Se crea, bajo la dirección del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, un organismo que se llamará Teatro Español.

[32] *Ibidem*, 41 (2-XII-1908), p. 736 y n° 42 (3-XII-1908), p. 767.

Art. 2°. El Gobierno concertará con el Ayuntamiento de Madrid la cesión del edificio denominado actualmente Teatro Español, fijando de común acuerdo el plazo y las condiciones de la misma.

Art. 3°. Promulgada que sea la presente ley, el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes abrirá concurso entre arquitectos españoles, que habrá de ser juzgado por la Real Academia de San Fernando, para la construcción del nuevo Teatro Español, digno del objeto a que se destina, que será también Escuela de Declamación y que deberá estar terminado en el plazo de cinco años, habilitándose al efecto los bienes bastantes a producir la cantidad anual que se estime necesaria a este fin.

Art. 4°. El Gobierno consignará en los presupuestos anuales las cantidades necesarias para la subvención con que se haya de auxiliar el organismo a que se refiere el art. 1°.

Art. 5°. Al frente del Teatro Español estará un director, delegado del Gobierno, cuyo nombramiento habrá de recaer en persona de reconocida competencia.

Art. 6°. Se nombrará también una Junta, compuesta de cinco individuos: dos autores dramáticos, nombrados a propuesta de la Sociedad de Autores Españoles; un crítico de teatros, designado por la Asociación de la prensa, o, en su defecto, por otra Corporación que designe el reglamento, y otros dos individuos nombrados por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes de entre los de número de las Academias Española, de la Historia, de Bellas Artes y de Ciencias morales y políticas.

Art. 7°. Para la ejecución de esta ley se publicará el reglamento correspondiente redactado por el director y la Junta, oyendo previamente a la Sociedad de Autores y a la de Actores.

Art. 8°. Aprobado que sea por el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes este reglamento, regirá durante cinco años, transcurridos los cuales se revisará para introducir en él las modificaciones que la práctica aconseje[33].

En la discusión del proyecto de ley, sólo se presentó una enmienda del senador Elías Tormo, que pretendía la reforma parcial de los artículos 2°, 3°, 4°, 5°, 6° y 7°[34]. El día 15 de diciembre estaba prevista la discusión del dictamen de la comisión, pero una vez leído a la cámara, quedó suspendida[35], para reanudarse al día siguiente. Tan sólo se debatieron las enmiendas presentadas por Elías Tormo, quien aceptó la propuesta de la comisión de una

[33] *Ibidem*, 46 (9-XII-1908), p. 893 y Apéndice 10°.
[34] *Ibidem*, 50 (14-XII-1908), p. 990 y Apéndice 1°.
[35] *Ibidem*, 51 (15-XII-1908), p. 1044.

nueva redacción del artículo segundo y retiró las demás. Dicho artículo quedó modificado de la siguiente manera:

> Art. 2°. El Gobierno concertará con el Ayuntamiento de Madrid la cesión del edificio denominado actualmente Teatro Español, fijando, de común acuerdo, el plazo y las condiciones de la misma.
>
> Igual concierto se procurará por el Gobierno con los Ayuntamientos, Diputaciones y demás instituciones públicas que en las capitales y otras ciudades de las provincias posean teatros y los ofrezcan en condiciones semejantes.
>
> El Gobierno procurará que el Teatro Español funcione un semestre en Madrid y otro en las ciudades antedichas[36].

Y un día más tarde, el 17 de diciembre de 1908, quedaba definitivamente aprobado el proyecto de ley por el Senado, apenas transcurridos 20 desde su presentación a la Cámara[37], y era remitido para su discusión al Congreso de los Diputados, donde fue leído y se procedió al nombramiento de la comisión que había de entender del caso[38]. Inmediatamente, se pasaba a nombrar dicha comisión, que quedó constituida el 18 de enero de 1909 por Benito Pérez Galdós, presidente, César Silió, Luis López Ballesteros, El Conde de Casa-Segovia, José Francos Rodríguez, Luis Maldonado y Jacinto Felipe Picón, secretario[39]. Antes de que la comisión diera comienzo a sus trabajos, José Martínez Ruiz, *Azorín*, dejó oír por primera vez su voz en la Cámara para esbozar su oposición al proyecto, a pesar de pertenecer al grupo político conservador que lo defendía: "Ha venido al Congreso este proyecto, y yo no voy a discutir ahora la oportunidad de que el Estado gaste una cantidad en ese proyecto encontrándose como se encuentra en España la instrucción pública, y haciendo falta en España, como hacen falta, otras muchas cosas, como, por ejemplo, un edificio destinado a Museo de Pintura; yo no quiero discutir eso; ya en su día daré mi opinión". Y a continuación pedía la apertura de una información parlamentaria para recabar la opinión de los distintos sectores interesados en el tema, dadas las opiniones

---

[36] *Ibidem*, 52 (16-XII-1908), p. 1058.

[37] *Ibidem*, 53 (17-XII-1908), p. 1077 y Apéndice 3°.

[38] *Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados. Legislatura de 1908-1909*, 53 (17-XII-1908), p. 1780 y Apéndice 7°.

[39] *Ibidem*, 54 (18-XII-1908), p. 1087 y 64 (18-I-1909), p. 2064.

contradictorias que el Teatro Nacional había suscitado, sobre todo en el entorno de los músicos, que entendían que el mismo apoyo que se iba a otorgar al teatro dramático "se debe prestar también a la música, porque si algo hay en España de genuino, castizo y español es la música, y la música no tiene hoy medios de desarrollarse ni de perfeccionarse en ningún Centro apoyado por el Estado"[40]. Accedió la comisión al ruego de Martínez Ruiz y acordó "abrir información pública escrita hasta el día 10 de enero de 1909". No podemos determinar cuál pudo ser la eficacia de tal medida, pero todo parece indicar que escasa o nula, ya que entre la documentación conservada en el legajo ya citado del Congreso (nota 28), no aparece informe alguno con sugerencias para la mejora o modificación del proyecto de ley, lo que puede dar una idea de la indiferencia real con que se siguió el trámite, a pesar del aparente revuelo que de las primeras reacciones en la prensa, vistas más arriba, parecía traslucirse.

La única propuesta de que tenemos noticia se debe a Tomás Bretón y, lógicamente, iba encaminada a solicitar para el arte musical español protección análoga a la que se pretendía ofrecer al teatro dramático. Bretón justificaba así su petición:

> Cuando alguno de los compositores españoles intenta levantar su vuelo, no encuentra, por más que busque, teatro ni centro nacional en donde exponer el producto de su ingenio con las garantías artísticas necesarias; y si logra por fin escalar la escena del teatro Real, hállase en un ambiente tan extraño, principiando por la lengua, tan inconscientemente hostil y tan ajeno al interés artístico nacional, que aun obteniendo y mereciendo la obra el aplauso del público, muere al cabo asfixiada por la atmósfera que allí la rodea, falto aún en esta materia el público que asiste a dicho teatro de fe y conciencia nacionales y sobrado de atávico entusiasmo por cantores y cantatrices y cuanto del extranjero procede.
>
> [...]
>
> Otra cosa fuera si se crease un Teatro lírico-nacional serio en Madrid, *que repercutiría inmediatamente en las principales ciudades de la península, ávidas de cambiar de cuadrante en la escena lírica*, abriendo amplísima válvula a la juventud estudiosa.
>
> Existe otra razón de equidad, poderosísima [...], y es la de que la nación española, de igual manera que el municipio madrileño y otros en diversas provincias, concedieron desde tiempo inmemorial *Casa gratuita* a las compañías

[40] *Ibidem*, 56 (21-XII-1908), p. 1843.

dramáticas, concede al arte musical extranjero una subvención importante, aunque por modo indirecto; esta es: el usufructo del Teatro Real. [...] Pues con otro tanto que hiciera el Gobierno español por el arte músico-nacional, esto es: hacerse cargo del arriendo anual de un teatro [...] y sobre esta base positiva, abrir una subasta al igual de lo que practica con el Teatro italiano, que llamamos Regio Coliseo, proscribiendo en él naturalmente el misérrimo procedimiento de las funciones por horas, exigiendo el cultivo de la Ópera española y la zarzuela con preponderancia musical en la forma, proscribiendo el verso declamado en las nuevas, propio más bien del Drama y la Comedia, y el de Óperas extranjeras, traducidas a nuestro riquísimo idioma, más las condiciones que se juzgara conveniente exigir en el pliego; no cabe duda de que con sólo esas ventajas, sin necesidad de los cientos de miles de pesetas que otros Estados conceden a este fin, se presentarían licitadores entre quienes escoger y se inauguraría para el arte lírico-español una era de progreso y trascendencia incalculables.

[...]

Todo lo dicho, puede resumirse en las siguientes conclusiones:

Primera: el arte serio no puede vivir de sus propios recursos.

Segunda: si se quiere que España tenga una alta representación musical, hay que proporcionar a esta manifestación los medios necesarios. Bastaría esto para demostrar los compositores españoles que ya merecen ser considerados mayores de edad.

Tercera: teniendo en cuenta que el Municipio madrileño ha concedido siempre al arte dramático su Teatro gratis y que el Estado español subvenciona con la Casa al arte musical extranjero, lo menos que debe hacer en pro del arte músico nacional es subvencionarlo con la equivalencia.[41]

---

[41]La propuesta de Bretón lleva fecha de 4-I-1909. Un breve extracto de la misma fue reproducido en "Por el arte lírico nacional", *ABC* (12-I-1909), pp. 7-8. Más ampliamente, aunque no completa, se recoge en "Un documento importante", *P* (18-I-1909), p. 3.

Alejandro Miquis también aludió al tema, aunque no del todo conforme con la última conclusión de Bretón y con su petición de 100.000 pesetas para el proyecto: "Habría además otro camino más fácil que el de arrendar un teatro para esa función; por optimistas que seamos no podemos creer que haya ya, de momento, óperas españolas para hacer una temporada regularmente defendida siquiera, y más sencillo, más hacedero y más rápido sería conformarnos con tres o cuatro meses de temporada en el Real, completando así siete con la compañía italiana, ya que sin ella no podemos pasarnos, por lo visto. [...] El ideal, naturalmente, sería que allí se cantase más ópera española, y sólo las obras maestras extranjeras que son universales; pero si eso no puede ser, tal vez resulte salvador un término medio [...] Pero ¿se logrará siquiera eso? Desgraciadamente, no..." (*Alejandro Miquis*, "Música y músicos. Por la música española", *DU* [12-I-1909], p. 1).

Un año más tarde, iba a ser Eduardo Marquina, animado por los éxitos de dos óperas españolas, *Margarita la tornera*, de Ruperto Chapí y *Colomba*, de Carlos Fernández Shaw, quien relanzara la cam-

La propuesta de Tomás Bretón no fue tomada en consideración por la comisión que entendía el proyecto del Teatro Nacional, pero obtuvo, paradójicamente, el decidido apoyo de uno de los más decididos detractores del mismo, *Azorín*, que el 21 de enero presentó a la Cámara la solicitud en nombre de la Sociedad de Conciertos de Madrid[42].

El 6 de febrero se leyó en el Congreso el dictamen de la comisión y quedó por señalar día para su discusión. En la nueva redacción, el proyecto de ley constaba de 10 artículos y contenía numerosas novedades con respecto al enviado por el Senado, aunque seguía dejando no pocas cuestiones organizativas para el futuro reglamento. Entre otras cosas, se suprimía la última enmienda introducida en el Senado, se precisaba la adscripción de los actores al Teatro Nacional, se disponía que el director actuase como delegado

---

paña en favor de la Ópera Nacional, con presupuestos muy próximos a los que venía manteniendo en defensa de su peculiar modo de entender el teatro poético. Marquina se refiere a la ópera española como "la expresión dramático-musical de una raza", cuyo triunfo será difícil, pero podrá conseguirse con el esfuerzo de todos, músicos, periodistas y escritores:

"Hace años que estamos creando, de oficio, la ópera española. Esta magna empresa es, por ahora, un párrafo en un pliego de condiciones, y una cuestión de buena voluntad por parte de las empresas, que procuran armonizar lo más honestamente posible sus propios intereses con esta condición de pliego.

[...]

Pero sucede en esto como en la mayoría de las calamidades españolas. Lo que nos falta es fe. Fe en nosotros mismos como nación estupendamente caracterizada. Fe en la musicalidad potencial de la raza. Fe en nuestros músicos. Fe en las obras que hayan producido. Fe en el público que deba juzgarlas.

[...]

Aquí somos a la vez más soberbios y más tímidos. Querríamos la obra maestra total, definitiva, instantánea, lograda sin dolor y sin esfuerzo. Y en su defecto, con una tacañería de espíritu que no será fecunda nunca, con una avaricia cazurra que se nutre de ignorancia, vamos a la creación de nuestra ópera nacional sin entusiasmo, por cumplir, como el que corre un riesgo, descontando el fracaso de antemano, reprimiendo todas las audacias, acoplando a pautas conocidas todas las iniciativas [...]

En lo alto, la ópera nacional no tiene protección verdadera y eficaz. En el público no tiene ambiente. En la minoría artística no tiene partidarios fervorosos.

Señalo estos aspectos de la cuestión con una esperanza. El reciente estreno de una obra española en el Real da actualidad a esta materia. ¿Será posible aprovechar este momento para marcar siquiera, entre todos, un camino por donde andar después...? Músicos, críticos y autores tienen la palabra" (E. Marquina, "Excitación a los artistas. De la ópera nacional. Una esperanza patriótica", *M* [19-I-1910], p. 1).

A la campaña iniciada por Marquina pronto se adhirieron Carlos Fernández Shaw, "La ópera española. Para D. Eduardo Marquina", *M* (26-I-1910), p. 1; y Conrado del Campo, "Por el arte nacional. La ópera española. Para Eduardo Marquina", *M* (14-IV-1910), p. 2.

[42] *Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados. Legislatura 1908-1909*, 67 (21-I-1909), p. 2124.

del Gobierno, se matizaban otros artículos y se abrían sus puertas a los autores españoles que no escribieran en castellano y a los hispanoamericanos. El dictamen rezaba así:

> Artículo 1°. Se crea bajo la dirección del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes un organismo que tendrá plena capacidad jurídica y que se llamará Teatro Español, constituido por un director, la Junta de que habla el art. 8° y los actores asociados.
>
> Art. 2°. Se autoriza al Gobierno para concertar con el Ayuntamiento de Madrid la cesión del edificio denominado Teatro Español.
>
> Art. 3°. Promulgada que sea la presente ley y cuando el desarrollo del organismo lo aconseje, el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes abrirá concurso entre arquitectos españoles, que habrá de ser juzgado por la Real Academia de San Fernando, para la construcción del nuevo Teatro Español, digno del objeto a que se destina, que será también Escuela de Declamación.
>
> Art. 4°. El Gobierno consignará en los presupuestos anuales las cantidades necesarias para la subvención con que haya de auxiliar el organismo a que se refiere el art. 1°.
>
> Art. 5°. Al frente del Teatro Español estará un director delegado del Gobierno, elegido por éste como persona de reconocida competencia, con las condiciones que el reglamento determine.
>
> Art. 6°. Se formará una Sociedad de actores de ambos sexos adscritos al Teatro Español en las condiciones que especificará el reglamento.
>
> Para la designación de estos artistas asociados se verificará un concurso, señalando el reglamento el mínimun de los que hayan de formar esta Sociedad y la forma y bases de la convocatoria.
>
> Los puestos que vaquen después de constituido el Teatro Español se proveerán por el mismo procedimiento.
>
> Los artistas asociados en el Teatro Español estarán encargados de representar las obras con el concurso de los que se contraten para completar la compañía.
>
> En el reglamento se determinarán las condiciones con que los actores y actrices del Teatro Español podrán concurrir a la enseñanza de la declamación organizada por el Gobierno.
>
> Art. 7°. El Teatro Español funcionará por lo menos seis meses en el año, y además podrán actuar, siempre que sea posible, compañías de carácter regional para dar a conocer al público las obras de autores españoles que no escriban en castellano.
>
> También se podrán representar en una discreta proporción obras de autores de países de América que hablen el castellano y de autores geniales extranjeros consagrados por la Historia.

> Art. 8°. Se nombrará una Junta, compuesta del director y cinco individuos, designados del siguiente modo: dos, por los autores dramáticos, teniendo derecho a tomar parte en esta elección los que hayan estrenado alguna comedia o drama original en tres o más actos; dos, que serán nombrados por los actores asociados del Teatro Español, y uno, autor dramático o académico, que nombrará la Real Academia Española.
>
> Art. 9°. Para la ejecución de esta ley se publicará el reglamento correspondiente, redactado por una Comisión que para este solo efecto nombrará el Ministro de Instrucción pública, compuesta de tres individuos que reúnan condiciones para formar parte del organismo que se crea por esta ley.
>
> Art. 10°. Aprobado que sea por el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes este reglamento, regirá durante cinco años, transcurridos los cuales se revisará para introducir en él las modificaciones que la práctica aconseje.[43]

Todas las enmiendas que se presentaron al dictamen de la comisión, diez en total, iban encabezadas por José Martínez Ruiz, secundado por diversos diputados en cada una de ellas, entre otros, Federico Rahola, Benito de la Cuesta, Manuel Sáenz de Quejana, Prudencio Rovira y Juan de Isasa, Luis Tur, José Contreras, César de la Mora, Nicanor de Alas Pumariño, Mariano de Foronda, Procopio Pignatelli, Lorenzo Alonso Martínez, etc. En ellas se proponían las siguientes modificaciones: que el nuevo organismo se llamase Teatro *Nacional* en vez de *Español* (art. 1°); que el director del teatro no fuera autor dramático (art. 5°); que en la Junta no figurasen los autores dramáticos (art. 8°)[44]; que se añadiera a la ley un nuevo artículo que reconociera el derecho de los actores del Teatro Nacional a una jubilación[45]; que figurara en el organigrama del teatro un administrador, encargado de la gestión económica (art. 5°); que el sueldo del director no excediera las 7.500 pts. y, en todo caso, pudiera participar en los beneficios que se obtuvieran (art. 5°); que el número de actores fuera fijado por el reglamento, sin intervención posterior del Ministro (art. 6°); que la separación de los artistas del teatro no pudiera hacerse sin el conocimiento y la anuencia del Ministro (art. 6°); que las compañías regionales no pudieran actuar durante la temporada oficial (art. 7°); y, por último, que los miembros de la Junta desempeñaran sus funciones gratuitamente (art. 8°)[46].

---

[43] *Ibidem*, 77 (6-II-1909), p. 2379 y Apéndice 2°.
[44] *Ibidem*, 78 (8-II-1909), p. 2413 y Apéndice 10°.
[45] *Ibidem*, 79 (9-II-1909), p. 2440 y Apéndice 1°.
[46] *Ibidem*, 91 (26-II-1909), pp. 2752-53.

La discusión del proyecto de ley comenzó el 25 de febrero, con *Azorín* y Francos Rodríguez como protagonistas.[47] La impresión que del debate se deduce es que los papeles estaban cambiados: el primero, miembro de la mayoría conservadora que apadrinaba el proyecto, desempeñó el papel de abogado del diablo, mientras el segundo, de la oposición liberal, se veía obligado a defenderlo como miembro de la comisión. En su intervención, tendenciosamente populista, *Azorín* se limitó a mostrar su perplejidad ante lo que consideraba un organismo superfluo y de lujo, cuando España necesitaba tantas otras cosas de mayor interés:

> Hoy el problema de más interés y de más vitalidad en España es el problema pedagógico. En España hacen falta escuelas [...] Es decir, que en Madrid no hay hospitales ni tampoco escuelas, no obstante lo cual se pretende crear un Teatro Nacional; se pretende destinar a ese organismo de lujo, completamente superfluo, el dinero del contribuyente, dinero que, a mi entender modestísimo, estaría mejor empleado en escuelas y hospitales.

La respuesta de Francos Rodríguez, además de mostrar su extrañeza por ser el único en defender la labor de la comisión, ausentes los demás ponentes, y, sobre todo, por ser él quien tuviera que defender al Gobierno de los ataques de un miembro de su propio partido, fue contundente: después de felicitarse por la inesperada preocupación del diputado conservador por escuelas y hospitales, preocupación que no expuso al debatirse los presupuestos de los ministerios competentes en tales asuntos, calificaba la postura de *Azorín* de "obcecación" al negar su apoyo al teatro en nombre de la cultura, cuando el teatro era en la España del momento uno de los instrumentos de cultura más poderosos. Por otro lado, consideraba exagerado el escrúpulo presupuestario de *Azorín*, ya que el dinero que se iba a destinar al Teatro Nacional resultaba "insignificante". Y antes de rebatir brevemente la mayoría de las enmiendas presentadas por Martínez Ruiz, resaltaba:

> No tengo que esforzarme mucho para decir que este modestísimo proyecto, que no ha de ser más que el germen de otras obras, contribuirá en la medida que le corresponde a la cultura nacional, a la educación del gusto, a la representación de España en otros países donde se habla nuestro mismo idio-

[47] *Ibidem*, 90 (25-II-1909, pp. 2733-36.

ma, y a la perpetuación y la prolongación de positivas y grandes glorias que son honor de nuestra Patria.

Y, tras una breve y recurrente réplica de *Azorín*, concluía:

> Dice el Sr. Martínez Ruiz: lo primero, ante todo, es atender a lo físico, a lo material, a lo indispensable. Estamos conformes; pero ¿es que porque atendamos a estas condiciones indispensables de nuestro existir hemos de descuidar la idea del arte? Voy a convencer en seguida a S.S.
>
> En Madrid no hay hospitales, en Madrid no hay escuelas suficientes. Pues presente S.S. un proyecto de ley diciendo que se vendan los cuadros de Velázquez, con lo cual España tendrá una dotación espléndida de escuelas y de hospitales. Le parecerá a S.S. una aberración eso; pero ¿es algo útil, es algo tangible, es algo material tener los cuadros de Velázquez en el Museo? Pues sí, es tangible; sí, es material por la emoción estética, por la emoción artística que produce su contemplación; pero además representan el beneficio positivo de las gentes que vienen a admirar las obras del gran pintor, como en esto del Teatro Nacional hay el beneficio positivo de mantener vivo el amor al idioma español, a ese imperio que es necesario conservar, que es necesario mantener, que es necesario dilatar [...], y el teatro, como el libro y el periódico, representa una de las fuerzas más positivas para mantener el culto del idioma.

Antes de finalizar esta primera parte del debate, tomó la palabra el diputado liberal Julio Burell, que curiosamente pocos meses más tarde iba encargarse del Ministerio de Instrucción Pública en el gobierno de José Canalejas, a principios de 1910. No deja de ser significativo que quien había de asumir la responsabilidad de llevar a buen término la ley demostrara no sólo desconocerla sino apreciarla en escasa medida: "eso no ha de ser más que una oficina dramática", dijo en su breve intervención.

El debate continuó al día siguiente, sin que se presentaran enmiendas a la totalidad, por lo que se procedió a la discusión por artículos. De nuevo el protagonismo recayó en *Azorín*, primer firmante de todas las enmiendas, y en Francos Rodríguez, como representante de la comisión. Una a una fueron rechazadas la mayoría de las enmiendas, que Martínez Ruiz retiró, excepto las siguientes: el número de actores no aumentará ni disminuirá en un plazo determinado y a la separación de los actores asociados de la compañía sólo tendrá lugar previo conocimiento del Ministro (art. 6°); las compañías regionales sólo podrán actuar fuera de la temporada oficial (art. 7°);

los cargos de la Junta no serán remunerados (art. 8°); y se incluía un artículo adicional reconociendo el derecho de los actores a una jubilación, siempre que ésta se financiase con los fondos del Teatro Nacional (art. 11°). Con estos leves cambios, el proyecto fue aprobado y pasó a la comisión de corrección de estilo[48]. Al día siguiente fue aprobado definitivamente y para conciliar opiniones con el Senado acerca de las modificaciones introducidas se nombró una comisión mixta, de la que iban a formar parte los diputados Pérez Galdós, Francos Rodríguez, Luis Maldonado, César Silió, Jacinto Felipe Picón y Luis López Ballesteros[49]. Por parte del Senado formaron parte de esta comisión mixta Nicolás Sánchez Albornoz, Guillermo Gil de Reboleño, Ángel Avilés, Juan Antonio Cavestany y Andrés Mellado. El diputado Jacinto Felipe Picón actuó de secretario y el senador José Echegaray fue nombrado presidente[50], pero no debió ejercer como tal, puesto que su nombre no figura entre los firmantes del dictamen.

El dictamen de la comisión mixta se leyó el día 4 de marzo y en él aparecían algunos cambios sin trascendencia (el más notable, el que consideraba españoles de efecto a los autores hispanoamericanos que presentasen obras originales en castellano –art. 8°–), además de los ya admitidos en el Congreso, que sobre todo afectaban al orden de los artículos: el 6° del dictamen del Congreso pasaba a ser ahora el 7°; el 7°, 8°; el 8°, 6°; el 9°, 10°; el 10°, 11°; y el 11°, 9°[51]. El día 6 de marzo se leyó el dictamen en el Congreso y fue aprobado sin debate, "anunciándose que se elevaría a la sanción de S.M."[52]. También sin debate fue aprobado por el Senado en sesión del 9 de marzo y ratificado el día 10[53]. El día 18 el ministro de Gracia y Justicia remitió el ejemplar de la ley, una vez sancionada por el Rey el día 12 de marzo de 1909, a ambas cámaras[54] y el 30 aparecía, finalmente, en la *Gaceta de Madrid* con la siguiente redacción definitiva:

---

[48] *Ibidem*, 91 (27-II-1909), pp. 2766-69.

[49] *Ibidem*, 92 (27-II-1909), p. 2799 y Apéndice 3°.

[50] *Ibidem*, 96 (4-III-1909), p. 2898.

[51] *Ibidem*, 96 (4-III-1909), Apéndice 6° y, en el Senado, *Diario de las sesiones...*, *ob. cit.*, 97 (4-III-1909), Apéndice 4°.

[52] *Ibidem*, 98 (6-III-1909), p. 2914.

[53] *Diario de las sesiones...*, *ob. cit.*, 101 (9-III-1909), p. 2259 y 102 (10-III-1909), p. 2289.

[54] *Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*, *ob. cit.*, 108 (18-III-1909), p. 3188 y Apéndice 2°; *idem*, *Senado*, *ob. cit.*, 109 (18-III-1909), p. 2452 y Apéndice 1°.

Artículo 1°. Se crea, bajo la dirección del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, un organismo que tendrá plena capacidad jurídica y que se llamará Teatro Español, constituido por un Director, la Junta de que habla el art. 6° y los actores asociados.

Art. 2°. Se autoriza al Gobierno para concertar con el Ayuntamiento de Madrid la cesión del edificio denominado Teatro Español al organismo que se crea en el artículo anterior.

Art. 3°. Promulgada que sea la presente ley y cuando el desarrollo del organismo lo aconseje, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes abrirá concurso entre arquitectos españoles, que habrá de ser juzgado por la Real Academia de San Fernando, para la construcción del nuevo Teatro Español, digno del objeto a que se destina, que será también Escuela de Declamación.

Art. 4°. El Gobierno consignará en los presupuestos anuales las cantidades necesarias para la subvención con que se haya de auxiliar el organismo a que se refiere el art. 1°.

Art. 5°. Al frente del Teatro Español estará un Director, Delegado del Gobierno, elegido por éste, y que sea persona de reconocida competencia, y que tendrá las condiciones que el reglamento determine.

Art. 6°. Se nombrará una Junta, compuesta del Director y cinco individuos designados del siguiente modo: Dos, por los autores dramáticos, teniendo derecho a tomar parte en esta elección los que hayan estrenado alguna comedia o drama original en tres o más actos; dos, que serán nombrados por los actores asociados del Teatro Español, y uno, autor dramático académico, que nombrará la Real Academia Española.

Los individuos que compongan esta Junta desempeñarán sus funciones gratuitamente.

Art. 7°. Se formará una Sociedad de actores de ambos sexos adscritos al Teatro Español en las condiciones que especificará el reglamento.

Para la designación de estos artistas asociados se verificará un concurso, señalando el reglamento el número de los que hayan de formar parte de esta Sociedad y la forma y bases de la convocatoria, así como la entidad que ha de proponer al Ministro la resolución del primer concurso.

El número de actores asociados que se fije en el reglamento no podrá ser aumentado ni disminuido en tanto que el reglamento no se modifique.

Los puestos que vaquen después de constituido el Teatro Español, se proveerán por el mismo procedimiento, siendo entonces la Junta de que se habla en el art. 6° la llamada a resolver el concurso.

Ninguno de estos actores asociados podrá ser separado de su puesto sin conocimiento y anuencia del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Los artistas asociados en el Teatro Español estarán encargados de representar las obras con el concurso de los que se contraten para completar la Compañía.

> En el reglamento se determinarán las condiciones con que los actores y actrices del Teatro Español podrán concurrir a la enseñanza de la declamación organizada por el Gobierno.
>
> Art. 8°. El Teatro Español funcionará por lo menos seis meses en el año, y además podrán representarse fuera de la temporada oficial obras escritas en cualquiera de los idiomas o dialectos que se hablen en España.
>
> También se podrán representar en una discreta proporción obras de autores geniales extranjeros consagrados por la Historia.
>
> Para los efectos de esta ley serán considerados como españoles los autores hispano-americanos que presenten obras originales en castellano.
>
> Art. 9°. Los artistas adscritos al Teatro Español tendrán derecho a una jubilación, siempre que se encuentren en las condiciones que señale el reglamento, y sobre los fondos del organismo creado por esta Ley.
>
> Art. 10°. Para la ejecución de esta Ley se publicará el reglamento correspondiente, redactado por una Comisión, compuesta de tres individuos, que para este solo efecto nombrará el Ministro de Instrucción Pública.
>
> Art. 11°. Aprobado que sea por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes este reglamento, regirá durante cinco años, transcurridos los cuales se revisará para introducir en él las modificaciones que la práctica aconseje.

De este modo, la ley del Teatro Nacional entraba oficialmente en vigor, pero ningún gobernante tuvo la firmeza de ponerla en práctica, ni entonces ni nunca, por lo que para siempre durmió en el profundo sueño de la letra impresa de la *Gaceta*, a pesar del campanudo y formulario exordio con que se concluía su impresión oficial: "Mandamos a todos los Tribunales, Justicias, Jefes, Gobernadores y demás Autoridades, así civiles como militares y eclesiásticas, de cualquier clase y dignidad, que guarden y hagan guardar, cumplir y ejecutar la presente ley en todas sus partes".

2. 3. Ideología, política y literatura en torno al Teatro Nacional

Si bien más arriba señalábamos que las primeras noticias oficiales en torno a la creación del Teatro Nacional saltaron a la prensa y a la opinión pública de un modo bastante inesperado, el momento en que el proyecto comienza a tomar cuerpo no es, en absoluto, casual, sino que puede y debe incardinarse en una coyuntura histórica y literaria muy concreta. La creación de semejante organismo oficial era un decisión de evidente alcance

político, ideológico y cultural, que adquiría plena coherencia en el contexto general de la vida española del momento, cuando las tensiones ideológicas y estéticas del "fin de siglo" tendían a encauzarse por sendas, en general, más atemperadas, más suaves y asumibles. Este proceso de reconducción de las propuestas más radicales de los jóvenes que avivaron la crisis finisecular iba a ser capitalizado en buena medida por el modelo político del maurismo, en un ideario difuso de marcado cariz neotradicionalista y casticista: sin negar del todo los reclamos a la necesaria modernización, se tendía a profundizar en posiciones reformistas y conservadoras, a ahondar en el cultivo de un nacionalismo idealista y a trabajar, en todos los ámbitos de la cultura, en pro de la recuperación de la tradición "auténtica" de España.

Tal como ha destacado con precisión José Carlos Mainer, los ideales regeneracionistas pequeñoburgueses pecaron a menudo de no pocas contradicciones en sus múltiples expresiones literarias y tal ambigüedad se "constituyó a la larga en un ideario que pudo manejar con mucha soltura el conservadurismo". Antonio Maura se erigió pronto como la cabeza visible de este movimiento conservador hegemónico en la vida política y cultural española, caracterizado por una acción política que aglutinaba una mezcla confusa de "reformismo, moderantismo y autoritarismo"[55].

En efecto, cuando tras tantos titubeos pretéritos el poder político parecía decidirse a abordar un proyecto con tanta carga ideológica y estética como el Teatro Nacional, el Modernismo, movimiento revolucionario en sus orígenes que había sobrepasado el ámbito de lo puramente literario para convertirse en una actitud modernizadora de la sociedad en su conjunto, comenzaba a dar síntomas de sometimiento. El propio José Carlos Mainer, en otro trabajo clarificador[56], ha hablado de "el Modernismo domesticado" al analizar en parte este proceso, que conllevó una mutación decisiva en la sociedad literaria española. Tal mutación tuvo como uno de sus rasgos más característicos el abandono de los postulados más radicales e innovadores por parte de la mayoría de los escritores antes tildados de modernistas, y su

---

[55]José Carlos Mainer, "La aventura del regeneracionismo o el fracaso de una contradicción", en *Regionalismo, burguesía y cultura: "Revista de Aragón" (1900-1905) y "Hermes" (1917-1922)*, Zaragoza, Guara Editorial, 1983, pp. 27-41. Sobre Antonio Maura, véase la reciente biografía de Javier Tusell, *Antonio Maura. Una biografía política*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

[56]José Carlos Mainer, "1900-1910: Nueva literatura, nuevos públicos", en *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988, pp. 135-170.

adscripción a posiciones moderadas y nacionalistas, en aras de la conquista de un público lector afecto que no tenía gran inconveniente en aceptar innovaciones que se presentaban como puramente formales[57]. Se producía de este modo, coincidiendo de hecho con el regreso de Maura al poder para su *gobierno largo* (1907-1909), un proceso progresivo de recuperación de la tradición española, de retorno a los valores tradicionales en una especie de nacionalismo estético que fue bautizado con el castizo nombre de "estilo español".

En consecuencia, a partir de 1907, fecha que otros autores retrotraen a 1905[58], incluso a 1904[59], asistimos a un cambio de actitudes ideológicas y estéticas de honda repercusión en lo literario. Este proceso, hasta ahora difuso, ha sido descrito con precisa documentación por Juan Carlos Ara en una excelente tesis doctoral dedicada a Ricardo León[60], autor que encarna de modo paradigmático y radical la nueva tendencia casticista, que se manifiesta en un "Arte Español" de raigambre clasicista, con una visión arqueológica y a menudo mistificadora de la historia nacional, imbuido de un espíritu de ennoblecimiento espiritual y patriótico y que reduce el modernismo a una pura disputa formal ya caduca, propicia a un regreso a lo antiguo, a las formas *nobles* y *primitivas* de la tradición hispánica. En esta dirección, en la que se mezclan confusamente conceptos de arqueologismo, clasicismo, nacionalismo y renacimiento de la cultura patria, han de insertarse, entre otros menos relevantes, los empeños nacionalizadores de la Sociedad Madrileña de Protectores de las Artes, iniciativa de la viuda de Yturbe en octubre

---

[57]Ejemplo paradigmático es el de Manuel Machado en su libro *La guerra literaria*, de 1914. Véase el "Estudio crítico" de Mª Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual a su edición de Manuel Machado, *La guerra literaria*, Madrid, Narcea, 1981, pp. 11-87.

[58]Cecilio Alonso, "Los intelectuales revisionistas en la crisis de 1905", *Instituto de Bachillerato Cervantes. Miscelánea en su Cincuentenario*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1981, pp. 359-388.

[59]Mª Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual, "Estudio crítico", en Manuel Machado, *La guerra literaria*, Madrid, Narcea, 1981, pp. 74-75. Mª Pilar Celma, en su documentado libro *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin de siglo, 1888-1907)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, insiste en la fecha de 1907 (p. 53).

[60]Juan Carlos Ara Torralba, *Ricardo León (1877-1943). Vida y obra*, Tesis Doctoral leída en la Universidad de Zaragoza en enero de 1994, 2 vols. Fruto de este trabajo es su magnífico libro *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996, por el que citamos. Véanse en especial los epígrafes "*Fiat Hispania. Pastiche* e historia" (pp. 193-210) y "El 'Arte Español' y el Modernismo castizo" (pp. 210-227).

de 1908, embrión de la Sociedad Española de los Amigos del Arte; el proyecto de nacionalización de la poesía de la Academia Nacional de la Poesía, nacida en abril de 1909 bajo los auspicios de Mariano Miguel del Val, y la colaboración de buena parte de los poetas de la avanzada conservadora y nacionalista, como Martínez Sierra, Benavente, Blanca de los Ríos, Cristóbal de Castro o Villaespesa; la labor intensa de la revista *Ateneo* (1906-1912), órgano "oficial" del Modernismo castizo, plataforma de la Sociedad Española de Amigos del Arte y de la Academia Nacional de Poesía; o la vulgarización y extensión de los tópicos modernistas en antologías como *La Corte de los Poetas*, de Emilio Carrere (1904), *La Musa Nueva*, de Eduardo de Ory (1908) o *Los Modernos*, de Francisco Contreras (1909), así como otros textos teóricos en torno al Modernismo en los que se proponía en realidad el renacimiento castizo del arte español, como el discurso de entrada en la Academia de Emilio Ferrari titulado "La poesía española en la crisis actual" (1905), los *Ensayos de crítica histórica y literaria* de Antonio de Zayas (1907), o el trabajo de Arturo Gómez-Lobo *La literatura modernista y el idioma de Cervantes* (1908). De hecho, también en la propia producción literaria se había iniciado un giro espectacular y abandonaba los ideales primeros del modernismo para refugiarse en la afirmación de valores tradicionales, en una especie de nacionalismo estético que continuaba el estallido de exaltación nacional provocado por la conmemoración del centenario del *Quijote* en 1905. Lo ha descrito muy bien Guillermo Díaz-Plaja:

> Y así surgen, después del período anarquista y nihilista, del ademán desmayado del estilismo puro, una serie de obras que contienen actitudes de verdadera afirmación nacional. La valoración española surge en Azorín en la serie que va de *Los pueblos* (1905) hasta *Al margen de los clásicos* (1915); Baroja publica su trilogía *La raza* (1908-1911); Valle-Inclán, la de *La guerra carlista* (1908-1909), Benavente, *Los intereses creados* (1909), Antonio Machado concentra su amor en *Campos de Castilla* (1912). El propio Rubén Darío da su nota optimista en *Cantos de Vida y esperanza* (1905), y al reeditar *Los raros*, en 1918, declara su desencanto hacia muchos ídolos de otrora[61].

Pero en general, al margen de ciertas obras de calidad como las citadas, se apuntaba hacia una bien definida, aunque a menudo simplista, concep-

[61] Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1967 (2ª ed.), p. 126.

ción del casticismo como sucedáneo del nacionalismo auténtico, un casticismo que, en palabras de E. Gómez de Baquero,

> en el estado actual de los pueblos no es otra cosa que el nacionalismo, el impulso conservador del espíritu nacional. Ahora el espíritu nacional resurge en todas partes, aparentemente al menos, como si los pueblos recelasen que el internacionalismo parcial de las costumbres, del Arte, de las Ciencias [...] amenazase quitarles su manera de ser propio [...] En la literatura a veces concurren circunstancias históricas a robustecer el sentimiento casticista y a particularizarle más todavía, añadiendo su color local, su color temporal. Bien patente y bien explicable es esto en España. Nuestro casticismo tiene su polo y su época [el Siglo de Oro]; algunos piensan que con imitarle [...] estaría resuelto el problema de nuestro renacimiento"[62].

Sin embargo, este nacionalismo alicorto, casticista y precario, con límites cronológicos vagos e imprecisos y que concierne a muy diversos factores de la vida política, social, cultural y literaria española, no es la única expresión de lo nacional en un momento de gran confusión y profusión de ideas sobre la esencia de lo español. De hecho, se superpone y entrecruza, a menudo se confunde, con la línea emergente de una historiografía nacionalista liberal y sus ideas específicas sobre la relación entre la historia, la cultura y la identidad colectiva, que, como ha ilustrado Inman Fox, tiene un interés tanto político como cultural y "se convirtió en una especie de discurso que subrayaba el pensamiento y las letras españoles a lo largo del siglo XX". Este proceso "consistió principalmente en la indagación en la historia del país en busca del *genio* del pueblo y de lo que constituía lo propiamente español en la literatura y el arte, indagación que acabó a menudo, como es el caso de toda cultura nacionalista, en la mitificación, y hasta en la invención, de ciertas características"[63]. En este sentido, partiendo muchas veces de que la literatura "era imprescindible para conocer el espíritu nacional y que la historia literaria no era sino parte de un proyecto historiográfico sobre la civilización, con la tendencia a indagar en los orígenes hispanos para encontrar soluciones a los problemas nacionales",

---

[62]E. Gómez de Baquero, "El teatro de la vida. Lo castizo", *Nuevo Mundo* (27-III-1913), *apud* J.C. Ara, *ob. cit.*, p. 198 (nota 59).

[63]Inman Fox, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 201 y ss.

surgen una gran variedad de discursos que ilustran la "invención de España" del nacionalismo liberal:

> Así, entre las contribuciones más decisivas a la definición de una cultura nacional al servicio de la vida política liberal –de naturaleza individual e institucional a la vez– se encuentran el pensamiento histórico krausista; los textos regeneracionistas de Joaquín Costa, Rafael Altamira y otros; las ideas de Unamuno sobre la intrahistoria, el quijotismo y el sentimiento trágico de la vida; la interpretación azoriniana de la literatura, la sociedad y la geografía españolas; los estudios sobre la épica de Menéndez Pidal y la escuela de filología fundada por él; la "manera española (léase "castellana") de ver las cosas" que ocupa gran parte de los ensayos de Ortega y Gasset sobre el arte y la literatura, además de su interpretación de la historia de España; la poesía de Antonio Machado, sobre todo *Campos de Castilla*; la publicación de los "Clásicos Castellanos", que dio a los españoles la primera oportunidad de leer sistemáticamente su literatura; la recuperación del arte de El Greco y Velázquez, la escuela del paisajismo en pintura y la obra de pintores como Zuloaga y Regoyos; y la obra del Centro de Estudios Históricos[64].

No hay que olvidar que bajo el gobierno liberal de Canalejas, en enero de 1907, se había fundado la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, cuyos principales rectores –Ramón y Cajal, presidente, José Castillejo, secretario, Azcárate, Costa, Buylla, Simarro, Menéndez Pidal, etc.– tenían una clara vinculación con la Institución Libre de Enseñanza. Y que en 1910 (Decreto de 8 de marzo), en las mismas fechas en que se debatía la instauración del Teatro Nacional, se creaba el primer centro de investigación dependiente de la Junta, el Centro de Estudios Históricos, en el que la afirmación de una identidad nacional a través del estudio de la lengua, la literatura, el arte y la historia se constituyen en su máxima razón de ser[65].

En el teatro, el contraste entre este nacionalismo liberal y el afianzamiento del Modernismo castizo español se dilucida en el fecundo debate

---

[64] *Ibidem*, p. 13 y ss.

[65] Aparte del libro de Inman Fox citado anteriormente (pp. 97-109), véanse: José Portolés, *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra, 1986, en especial pp. 104-118; Francisco Abad Nebot, *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, Cátedra, 1987; y *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. 80 años después*, Madrid, CSIC, 1988 (2 vols.).

sobre el teatro poético, animado por Benavente a partir de su artículo en el *Heraldo de Madrid*, "El teatro de los poetas", de 1907[66]. Al poco tiempo, Eduardo Marquina iba a convertirse en el máximo exponente y teorizador de una concepción raquítica y sesgada del teatro poético, entendido como "necesidad de dar a la obra literaria un contenido nacional", en un intento de "armonizar esta necesidad con las formas teatrales, el drama histórico y el teatro poético":

> ... la obra de nuestra juventud literaria, en general, se caracteriza por su voluntaria rebusca del 'hispanismo' en los modos o en el contenido por sus marcados resabios nacionales que al frívolo lector pueden pasar inadvertidos [...] Esta característica, en mi sentir, resume todo el elogio de la juventud literaria actual y da a su obra un valor trascendente y nacional que el tiempo habrá de consagrar [...] Pero si en todas las manifestaciones literarias creo yo que es fórmula santa y redentora la del "contenido nacional", en el teatro, de un modo particularísimo, me parece que sólo ella puede librarnos del "anodinismo" reinante, de la vulgaridad europea (francesa, mejor dicho) y de la ausencia de espíritu y de arte a que, por una serie de limitaciones y de restricciones caprichosas o voluntarias, hemos venido a parar en las tablas. Aquí mi convicción está arraigadísima y por cuantos medios se me alcancen quiero defenderla y afirmarla[67].

No era éste, pese a ser el mayoritariamente aceptado por el público, el único criterio al enfrentarse al teatro poético. *Alejandro Miquis* apelaba, lejos de las propuestas de Marquina, a un teatro poético auténticamente renova-

---

[66]"Si queremos que el teatro no acabe por ser, como lleva camino, un competidor, con desventaja, del cinematógrafo [...] no sea sólo el teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas [...] Os necesitamos para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, ya que hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida, para el que sólo lleva en los ojos un lente de máquina fotográfica sin un alma dentro" (J. Benavente, "El teatro de los poetas", *HM* [13-VI-1907], p. 1, recogido después en su libro *El teatro del pueblo*, Madrid, Fernando Fe, 1909, pp. 107-111).

[67]E. Marquina, "El teatro poético. Estado de la cuestión", *I* (3-II-1910), p. 3. Véanse también los artículos consiguientes en el mismo diario: "El teatro poético. La poesía y el teatro realista" (7-II-1910), p. 3; "El teatro poético. El fondo del problema" (14-II-1910), p. 3; y "El teatro poético. Síntesis del nuevo teatro" (21-II-1910), pp. 3-4, en los que trata de concretar su idea: "El 'teatro poético' no evoca hechos como el teatro histórico; tampoco hace copias de la realidad como el teatro moderno. En uno y otro caso restablece la noción del tiempo (presente, pasado, futuro) para dar una significación eterna a los momentos de la vida".

dor, imposible entonces por la incultura del público y por la inhibición del Estado:

> Un teatro que no sea sólo industria, que busque sólo la satisfacción de anhelos puramente artísticos [...] ese teatro sólo será posible cuando el Estado, en funciones de supremo empeño cultural, colabore eficazmente en esa obra de abrir el templo de Talía a todos los vientos.
>
> El público de nuestros teatros no es público artista. No puede serlo: en nuestro país, la cultura estética ni siquiera podemos decir que está abandonada: no existe siquiera.
>
> Tal es hoy nuestro público, que para él el teatro poético es aún más ininteligible que el teatro clásico[68].

Andrenio, por su parte, advertía que el teatro poético, tal como se planteaba en la práctica escénica dominante, era más una recuperación del espíritu romántico que una propuesta innovadora:

> El teatro en verso no es una novedad, sino una reaparición. Es una forma antigua que retoña [...] El nuevo teatro poético viene a continuar más que nuestra dramática del Siglo de Oro, el teatro romántico del siglo XIX. El mismo no es otra cosa que un teatro romántico, por la concepción de sus asuntos, por la preferencia hacia los tópicos históricos y por la manera de interpretar la historia [...] Al teatro poético no le basta con ser poético, es menester ante todo, que sea teatro. De lo contrario, queda reducido a una producción de piezas líricas tendidas sobre un andamiaje escénico...[69]

Y Bernardo G. de Candamo pedía que se hablara de "teatro de los poetas" más que de teatro poético, puesto que en él dominaba un "lirismo enajenado" con el que los poetas pretendían transmitir "sus apasionamientos entusiásticos", un "delirio que viene a ser una megalomanía de amplificaciones e inútiles engrandecimientos", mientras que el auténtico teatro poético para él, en la más genuina inspiración modernista, debía ser otra cosa:

> El teatro poético ideal sería para nosotros aquel en que se nos insinuase en los misterios de las conciencias y de los corazones, en el que se hablase en voz

[68] *Alejandro Miquis*, "Crónica", *Comedias y comediantes*, 11 (15-III-1910).
[69] *Andrenio*, "El teatro poético", *Mundo Gráfico* (7-II-1912), s. p.

> indecisa y apagada, y en el que, con cierta timidez supersticiosa, viésemos resurgir los primeros balbuceos de nuestro espíritu entre lás tinieblas... Acaso en Mauricio Maeterlinck se encuentre algo de todo eso[70].

No merece la pena abundar en más detalles de este complejo debate, cuyas amplias coordenadas han sido fijadas en un excelente estudio de Jesús Rubio Jiménez.[71] En él se señala con acierto que 1907 supuso un cambio cualitativo importante en una polémica que venía de atrás y que acabaría imponiendo la moda de un teatro poético que a la postre se convirtió en "una de las manifestaciones más claras del intento de recuperar la tradición teatral española, entendido éste como una forma de patriotismo militante y de difusión de unos ideales nacionalistas bastante desacreditados en los años anteriores" (p. 36). Según la acertada visión de Jesús Rubio, "paso a paso se fue infiltrando la idea de que el cultivo de teatro poético debía ser una manifestación más del patriotismo con la consiguiente nacionalización de los temas" (p. 37), a costa, lógicamente, de "la renuncia a los verdaderos planteamientos renovadores. Cuando comenzaban a hacerse propuestas mucho más vanguardistas [...] todavía se seguía apelando al teatro en verso del Siglo de Oro o evocando de manera poco sincera la necesidad de mejorar los gustos del público con un teatro supuestamente poético" (p. 39). A esta labor, en que se aunaba la búsqueda de un amplio público adicto y la revisión ideológica y estética de la tradición dramática española en favor de un modelo casticista y español, se prestaron fácilmente las más importantes compañías, como la Guerrero-Mendoza, en su escenario de la Princesa, sin las trabas que antes les imponía el Español y una pléyade de autores de éxito inmediato y rotundo como Marquina,Villaespesa, Linares Rivas, Fernández Shaw, Cristóbal de Castro o Martínez Sierra, por citar sólo a los más

---

[70]Bernardo G. de Candamo, "Teatros. El teatro poético. El teatro de los poetas", *Summa*, 2 (1-XI-1915), pp. 23-25. En un artículo posterior, se reafirmaba en sus tesis: "Cada nueva obra del llamado teatro poético que se representa, sugiere las mismas reflexiones, y ello quiere decir que todas las obras del llamado teatro poético poseen análogas condiciones originarias. Nosotros estamos seguros de que por muy cincelados que estén los versos, por mucha inspiración, mucha delicadeza o mucho brío que haya en ellos, el teatro a que se califica de poético no es tal teatro poético, sino labor de unos líricos que ornamentan un asunto dramático con el churriguerismo de las imágenes y de las más sonoras frases hechas literarias" ("Teatros. *La leona de Castilla*", *Summa*, 8 [1-II-1916], pp. 23-25).

[71]Jesús Rubio Jiménez, "Modernismo y teatro poético (1900-1914): una revisión necesaria", en *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Cuadernos de teatro de la Universidad de Murcia, 1993, pp. 11-51.

destacados. En definitiva, se trataba de una visión alicorta y banalizadora del teatro poético, rentable desde el punto de vista económico gracias a un público ignorante, de gustos anquilosados y acorde con la coyuntura ideológica y la praxis política del momento, pero estéril en sus propuestas de creación artística. Como ejemplo paradigmático de todo ello quedó el triunfo del *adaptable* Marquina frente al olvido escénico del *rebelde* Valle-Inclán[72], que podría haberse erigido en el paladín de un teatro poético auténticamente renovador si empresarios, actores y público hubieran sido capaces de asumir los riesgos de sus propuestas escénicas.

En este entramado de renuncia a las propuestas innovadoras en favor de concepciones nacionalistas y castizas, señala J. Rubio, ha de inscribirse la creación de un Teatro Nacional por parte de los políticos mauristas:

> El proceso de asimilación y edulcoración de las propuestas modernistas teatrales, en realidad, no iba a tardar en producirse con la aproximación de diversas instituciones sociales, incluida sorprendentemente la monarquía, al teatro. Los poderes públicos no quedaron al margen cuando se planteó la cuestión del Teatro Nacional [...], cuya construcción y puesta en funcionamiento no era simplemente un ejercicio mimético de lo que acontecía en otros países –se reitera hasta el cansancio el *modelo* de la Comédie Française–, sino todo un programa de recuperación del pensamiento tradicional conservador[73].

Sin embargo, como ha señalado certeramente Juan Carlos Ara, estos planteamientos surgidos al calor de una concepción claramente ideológica de la cultura en general y del teatro en particular, no estuvieron exentos de contradicciones que dividieron la opinión de muchos de los que intervinieron en el debate:

> Ciertas contradicciones afloran también cuando son manifiestos los intentos por la nacionalización de la cultura; se compartía el interés por buscar el *quid divinum* del alma nacional, pero los intentos de institucionalización de la vida cultural dividían las opiniones. Entre lo que intentaron ser en verdad la *Iberia* de Albéniz, la Sociedad Española de Amigos del Arte, la Academia Nacional de Poesía, y los sucesivos intentos de crear un teatro y una ópera

[72]La oposición *rebelde* (Valle-Inclán)/*adaptable* (Marquina) proviene de un clarividente texto de época: José Rogerio Sánchez, *El teatro poético: Valle-Inclán. Marquina. Estudio crítico*, Madrid, Sucesores de Hernando, s.f. (1914).

[73]J. Rubio Jiménez, *ob. cit.*, pp. 36-40.

> nacionales, y los frágiles resultados de esa obsesión por afirmar la nacionalidad española a través de todos sus ámbitos artísticos, medió un abismo.[74]

Contradicciones especialmente notables en torno al Teatro Nacional que se pretendía erigir, empezando por los propios protagonistas de la iniciativa de crearlo y de llevarlo adelante. No deja de sorprender, en efecto, la presencia entre los promotores de la idea, al lado de mauristas confesos o ideológicamente muy cercanos, como Cavestany, Linares Rivas, Benavente, Echegaray, Jacinto V. Picón o López Ballesteros, del liberal Francos Rodríguez o del republicano Galdós, quienes, no obstante, participaban en cierto modo por aquellos años de ese empeño común de afianzar el espíritu cívico-nacional español de los casticistas, aunque con claras diferencias de planteamiento[75]. O que, a pesar del apoyo expreso de Moret, según declaró Cavestany al Senado, fuera precisamente Francos Rodríguez quien tuvo que erigirse en el principal defensor de la ley frente a los ataques de los propios mauristas, capitaneados por un díscolo *Azorín*. Un Francos Rodríguez que impulsó la idea del Teatro Nacional como director del *Heraldo de Madrid* y la apoyó ardientemente en el trámite parlamentario, pero que cuando llegó a la alcaldía de Madrid, en mayo de 1909, tuvo que sufrir la derrota de sus propios concejales, opuestos a la cesión del teatro Español al Estado, con particular protagonismo de los republicanos acaudillados por Joaquín Dicenta. Y un *Azorín* que tanto desde la tribuna del Congreso como desde la no menos resonante de *ABC* se constituyó en el principal opositor de su propio partido, con argumentos populistas y demagógicos sobre la *pobre realidad* de una España para la que el Teatro Nacional era un lujo innecesario abocado al fracaso y su aprobación, una "cuestión de conciencia"[76]. No deja de sorprender, por último, la pasividad del propio ministro de Instrucción

---

[74]J. C. Ara, *ob. cit.*, p. 217. Contradicciones que también ha señalado Mª Pilar Celma Valero: "Los jóvenes de fin de siglo, a la vez que reaccionan contra un cierto estado general de cosas –base ideológica, política, social, artística–, son herederos del mismo, viven inmersos en él y, a menudo, compaginan en un extraño eclecticismo elementos contradictorios" (*La pluma ante el espejo*, *ob. cit.*, p. 74).

[75]Así se desprende de la curiosa y sugerente lectura de *El caballero encantado* (1909) que hace Juan Carlos Ara, *ob. cit.*, pp. 205-207. En cuanto a Francos Rodríguez, véanse sus ensayos recogidos en los dos volúmenes sobre *El teatro en España: 1908* (Madrid, Imprenta de Nuevo Mundo, s. a.) y *1909* (Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, s. a.).

[76]"Se va a construir y organizar un teatro Nacional. Este teatro no responde a ninguna necesidad. Para construirlo y mantenerlo se necesitará dinero. El dinero ha de sacarse de las cargas que pesan

Pública, Rodríguez San Pedro[77], frente al apoyo decidido pero distante de Maura y de González de Besada, ministro de Hacienda.

En definitiva, por encima de las polémicas aireadas en la prensa entre defensores y detractores de la ley creadora del Teatro Nacional, se observa un auténtico galimatías ideológico y estético que demostró, al margen de las bondades o deficiencias de la propia ley, la ausencia de ideas claras y el oportunismo de unos y otros, la sorda pugna entre localistas y nacionalistas, las suspicacias e intereses contrapuestos y un ambiente nada propicio. Se impuso de este modo un clima de escepticismo, incluso de indiferencia, entre los propios políticos protagonistas de una idea que fue diluyéndose en el marasmo de las indecisiones del propio ministerio de Instrucción Pública, de la inestabilidad política generada por la caída de Maura y de la hostilidad de los concejales del Ayuntamiento de Madrid. De ahí que muy pronto se hablara de pesimismo sobre el futuro, incluso entre los más ardientes defensores del Teatro Nacional. Los hubo, incluso, que tras defen-

---

sobre el contribuyente. ¿No será una falta de humanidad gastar una millonada en una obra inútil mientras millares y millares de niños españoles o no tienen una escuela donde aprender a leer, o lo aprenden en antihigiénicos locales, sin aire respirable, sin luz para sus ojos, contrayendo enfermedades, perdiendo la vista que ha de guiarles por el mundo? ¿Habrá algún representante del país que, puesta la mano en el corazón, vote ese proyecto?" (*Azorín*, "El Teatro Nacional", *ABC* [19-I-1909], p. 4; véase también *Azorín*, "Cierre del Teatro Nacional", *ABC* [25-I-1909], p. 4).

[77]Las descalificaciones hacia el ministro de Instrucción Pública, Rodríguez de San Pedro, como enemigo del Teatro Nacional, fueron frecuentes:

"Harto supongo yo, y suponen muchos, que el Teatro Nacional no se abrirá nunca, mientras el Sr. Rodríguez San Pedro sea el que tenga las llaves del Teatro Nacional" (*Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional. ¡El enemigo de las escuelas!", *CE* [20-I-1909], p. 5).

"¿Qué ha ocurrido? Yo lo preveo con tristeza. Que el Sr. Rodríguez San Pedro habrá jurado al proyecto guerra a muerte. Que el Sr. Rodríguez San Pedro impondrá su voluntad sobre la de Besada y sobre la de Maura mismo. Que los autores y actores dramáticos españoles serán víctimas de que se haya nombrado ministro de Instrucción Pública y Bellas artes a un hombre que no puede estar enterado de lo que es el teatro, ni de lo que supone, por llevar sesenta años consagrado exclusivamente a cosas tan opuestas a la producción artística como los pleitos y los ferrocarriles. La terquedad y rutina del Sr. Rodríguez San Pedro habrán podido influir en sus compañeros de Gobierno..." (*Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional. Rectificando a 'Azorín'", *CE* [24-I-1909], p. 5).

"En el ministerio de Instrucción Pública está, para deshonra de España, un señor a quien, si este pueblo fuese capaz de un movimiento colectivo de dignidad, habría echado de allí a empellones, en castigo de su bárbaro misoneísmo [...] Luego es menester no olvidar que la aquiescencia ministerial para el proyecto se ha logrado porque el Sr. González Besada es un espíritu culto, progresivo y capaz de condescender noble y generosamente en todo lo que propenda a la difusión del arte patrio. Si hubiera estado en Hacienda el Sr. Osma o el Sr. Rodríguez San Pedro, claro es que se hubieran opuesto a esa protección, fundándose en que la pedían o amparaban los periódicos" (Manuel Bueno, "La vida escénica", *HM* [3-II-1909], p. 6).

der la idea, no vieron inconveniente en oponerse al proyecto maurista, aun sin conocer su contenido:

> Después de clamar inútilmente durante muchos años pidiendo la creación del Teatro Nacional, cuando hemos, ¡al fin!, encontrado la mosca blanca en un gobernante que acoge la idea con cariño y con entusiasmo, y la idea toma cuerpo y estado parlamentario y está a punto de realizarse el suspirado sueño, hay escritores españoles que combaten sañudamente el noble y levantado propósito de crear un Teatro Nacional.
>
> Hay quien combate la idea y el propósito y hay también quien se adelanta a combatir –¡oh, espíritus previsores!– la forma en que va a constituirse el Teatro Nacional... sin saber aún cuál ha de ser...[78]

En diciembre de 1908, *Caramanchel* recogía las divergencias de criterio suscitadas por el anuncio de la iniciativa maurista y destacaba su impresión de que "aun algunos de los comisionados son al proyecto francamente hostiles", y concluía: "Realmente, las impresiones mías son hoy pesimistas. Desconfío de que, a pesar de la iniciativa de algunos dramaturgos y del noble amparo del Sr. Maura, el Teatro Nacional llegue a ser un hecho"[79]. En el mismo sentido, *Guzmán de Alfarache* hacía un extenso análisis de las razones que inducían a desconfiar de los gobernantes conservadores, en el enrarecido ambiente que rodeaba al proyecto:

> El ministro de Instrucción pública había anunciado al encargarse de la cartera que estudiaba una reforma extensa –siendo de él había de ser extensa– y fundamental también, en la organización y funcionamiento del Conservatorio y del teatro Español.
>
> Tal vez vería el Sr. San Pedro con alguna sorpresa el proyecto de Cavestany. Tal vez pensaría que le conviene incluir esta reforma en su proyecto. Pero como el teatro es, a ojos de los conservadores, una institución de placer, de divertimento, es, por lo tanto, una cosa de añadidura.
>
> Se habló para combatirlo de que no había escuelas en este país de analfabetos, de que no había reformas de cultivo en este país eminentemente agrícola [...]
>
> El Gobierno, cuando quiso fingir que apoyaba y hacía suyo el proyecto de Cavestany, emitió por boca de Besada la promesa de los 35.000 duros que se

[78] *Sansón Carrasco*, "El Teatro Nacional. Un aspecto de la cuestión", *HM* (12-XII-1908), p. 4.
[79] *Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (7-XII-1908), p. 6.

> le requerían. Y D. Antonio Maura pidió la cooperación de D. Francisco Rodríguez Marín para el puesto de director del supuesto organismo [...]
>
> Es claro que la suspicacia puede esperar un final pesimista para la tentativa que se proyecta; es también indiscutible que las malas costumbres políticas se extenderán a la marcha de esta oficina del Estado [...]
>
> No ha de esperarse que contra la simpatía del Gobierno y los suyos se apruebe el proyecto en el Congreso; pero hay una fórmula de armonía: aprobar el dictamen en el Congreso, dejar luego el asunto quieto, no dar el reglamento ni aplicar la reforma en el presupuesto de Instrucción Pública y aguardar, para implantarlo, a que sobrevenga otro ministro de Bellas Artes menos fundamental, menos extenso, menos definitivo que el Sr. Rodríguez San Pedro.
>
> Cavestany no se "remangará" en las Cortes, como en otros tiempos memorables, y esperará con su proyecto al hombro, como nosotros esperaremos, a que jure otro ministro menos profuso, menos difuso, menos confuso[80].

Azorín, por su parte, anotaba, no sin regocijo, el desinterés de todos los políticos en el trámite parlamentario:

> Se ha puesto a discusión el proyecto en los pasados días. El banco de la Comisión ha estado casi desierto; no estaba en él sino el Sr. Francos Rodríguez; no ha estado en él ni un momento el presidente de la Comisión.
>
> No había en la Cámara el ambiente propicio para este proyecto. No se interesaba nadie por él. Muchos mostraban su hostilidad declarada[81].

Tal vez fue José Francos Rodríguez, que vivió todo el proceso desde la primera línea de acción, quien mejor acertó a sintetizar los motivos de un fracaso que desde muy pronto se comenzó a adivinar. En un capítulo de su libro *El teatro en España* (1909), significativamente titulado "Ilusiones desvanecidas"[82], habla del Teatro Nacional como un "anhelo por muchos sentido" y del texto de la ley considera que "no puede ser más expresivo, más satisfactorio, más completo". Sin embargo, sus artífices no sienten sino la "amargura de la desilusión":

> Al ver la ley en las columnas de la Gaceta de Madrid, no me ha parecido fe de vida, sino esquela de defunción. Cuando el teatro Español se incorpora

[80] *Guzmán de Alfarache*, "Alrededor del teatro. El dictamen", *M* (20-II-1909), p. 1.

[81] *Azorín*, "Epílogos parlamentarios. El Teatro Nacional", *ABC* (28-II-1909), p. 4.

[82] José Francos Rodríguez, "Ilusiones desvanecidas", en *El teatro en España. II. 1909*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, s. a., pp. 81-91.

> al Estado oficial no creo asistir al nacimiento de un nuevo y poderoso instituto oficial de cultura, sino al injerto en el copudo árbol de las leyes españolas de una rama que no sentirá nunca el efecto de la savia, y que, apenas brotada, se ha de convertir en seca extremidad, nunca vestida de hojas ni de flores, expuesta a que el más leve empujón del viento la desgaje y barra.
> [...]
> Porque una ley, para ser eficaz, necesita ir acompañada del asentimiento, del apoyo popular. Es indispensable que la aprueben las Cortes, y que el Rey la sancione, y el Gobierno la aplique; pero los requisitos protocolarios servirán de poco si no le infunde vida el espíritu público y la pone en acción el interés colectivo.

Y ese "interés colectivo" fue lo que, según el acertado análisis de Francos Rodríguez, falló e hizo sucumbir al proyecto: frente al aplauso entusiasta de algunos críticos, no faltó la hostilidad de otros muy destacados ni el silencio significativo de los más; la discusión parlamentaria transcurrió con evidente desinterés por parte de la clase política, sin apoyos externos; la Sociedad de Autores se abstuvo de cualquier pronunciamiento, lo que delataba su desinterés cuando no su hostilidad; y los actores no mostraron el menor entusiasmo. Al final, lo que parecía deseo de casi todos, mereció el apoyo de una minoría, frente al rechazo o la indiferencia de la gran mayoría, en especial quienes estaban llamados a llevar el proyecto a la práctica.

Otra contradicción que marcó el debate sobre el Teatro Nacional auspiciado por el gobierno maurista fue la defensa de una supuesta libertad artística frente a lo que se definía como un organismo burocrático, políticamente mediatizado e ineficaz. Y no deja de sorprender que estas tesis surgieran precisamente desde posiciones ideológicas de claro matiz conservador, en teoría afines a los gobernantes que apadrinaban la ley. En este sentido, *Azorín* desempeñó un protagonismo destacado, tanto desde su escaño como desde la prensa. Para él, los teatros ya existentes ofrecían "libre acceso a todos los autores", sin menoscabo de sus modelos estéticos ni de sus tendencias ideológicas, mientras que el Teatro Nacional debía ser, casi por definición, un teatro restrictivo, tradicionalista y opuesto a toda novedad, cerrado a los autores jóvenes e independientes y poco atractivo para los actores de prestigio:

> No existen en nuestros teatros restricciones de ningún género. Todos ellos son accesibles al ingenio y a la pericia dramática. Por este lado, la creación de

> un teatro más, protegido por el Estado, no tiene razón de ser. Pero no hay que mirar la cuestión desde el punto de vista de la libertad artística. Si los periodistas que lo propugnan lo hacen, se equivocan de medio a medio. Un teatro del Estado, un Teatro Nacional, debe ser, es lógico que lo sea, un teatro restrictivo, abierto sólo a unos pocos, a los ya sancionados y consagrados por el público. El Teatro Nacional es a la escena lo que la Academia Española es a la literatura [...]
>
> El Teatro Nacional ha de ser, aparte de esto –que ya es bastante–, algo más. Al ser una tradición o un creador de tradición, toda fórmula nueva de arte, toda innovación estética ha de ser rechazada. Si no hay tradición, ¿cómo va a ser nacional este teatro? [...]
>
> No se necesita mucho esfuerzo para demostrar lo evidente: un teatro creado y protegido por el Estado ha de ser un teatro tradicionalista, anti-innovador[83].

Frente a la posición de *Azorín* hay que destacar la de José Alsina, crítico de *El País*, para quien "no ha estado ni está garantizada la libertad artística", sobre todo en el teatro Español, donde la dictadura del director de la compañía y la dependencia del abono imponían un gusto restrictivo:

> Y es que no se representan los dramas ante un público, sino ante una clase conservadora de la sociedad española y, naturalmente, el verbo del dramaturgo ha de enmudecer o claudicar. El Teatro Nacional abriría sus puertas a todas las clases, alentaría sus aficiones, hoy ahogadas por la carestía de los precios, y tal vez en poco tiempo pudieran vivir en Madrid, merced al encarrilamiento del gusto, varias compañías "de verso"[84].

R. y R. respondió a Alsina desde el mismo periódico tachando al Teatro Nacional de "innecesario y perjudicial embolismo" y "gran covachuela dramática", cuyos logros en todo caso se reducirían a la defensa de "lo nacional" y del teatro clásico:

> Que nuestra escena se oree con aires europeos, pide Alsina. Bien, que se oree. Mas para eso sobra la estufa oficial, que a eso equivale el organismo. A un teatro subvencionado y dirigido por un funcionario nombrado por el Gobierno, no es discreto pedirle esos oreos. Lo más que se le puede exigir es

[83] *Azorín*, "Más sobre el Teatro Nacional", *ABC* (22-I-1909), p. 4.
[84] José Alsina, "Del Teatro Nacional", *P* (8-III-1909), p. 3.

> el cultivo de lo clásico y de lo nacional, siempre que no escandalice a la moral del Estado[85].

También Manuel Bueno, a pesar de apoyar la necesidad de protección del Estado al arte, mostraba su desconfianza hacia un organismo burocrático y apuntaba soluciones más fiables:

> No tengo, a pesar de todo, por qué disimular que disiento de casi todo lo que se ha dicho sobre la organización interna del Teatro Nacional. No creo necesario ese mecanismo burocrático que se pretende instalar allí a beneficio de catorce o quince personas y sin visible provecho del Arte. Yo, en el caso del Estado, distribuiría la subvención parcialmente, sustentando la rivalidad de las compañías[86].

Por otro lado, a la hora de dar el paso definitivo de apoyar o desechar un modelo de Teatro Nacional, el caso francés pasó a ocupar un lugar dominante en el debate, pero no como ejemplo, como había sido habitual en las propuestas puramente voluntaristas lanzadas cuando no había motivos para la esperanza. Sin embargo, cuando Cavestany proclamó su intención de imitar en su proyecto la organización de la *Comédie*, no dejaron de aparecer las discrepancias radicales y las descalificaciones. Tal vez José Juan Cadenas fue uno de los pocos en aceptar el modelo francés, aunque con reparos:

> ¿Queremos hacer ahora el Teatro Nacional en España? Maravillosa es la idea y digna del aplauso y la ayuda de todos. ¿Se proponen sus fundadores "copiar" la organización del Teatro francés? Me parece muy bien, pero evitando que la joven institución nazca con los defectos que todo el mundo reconoce existen en la Comedia Francesa. Escarmentemos en el teatro ajeno.[87]

Y el articulista detallaba una serie de defectos que debían enmendarse: el Teatro Nacional francés no es, como debiera, la casa de los autores, sino de los cómicos; es indispensable el Comité de Lectura, que en Francia se suprimió; el director no puede ser inamovible, como en la *Comédie*, etc. *Azorín*, desde las páginas del mismo periódico, planteaba un no rotundo:

---

[85]R. y R. "La ley del Teatro Nacional", *P* (2-IV-1909), p. 1. Véanse también R., "El Teatro Nacional", *P* (27-II-1909), p. 1; y *Erre que Erre*, "El Teatro Nacional. La ley", *P* (6-III-1909), p. 1.

[86]Manuel Bueno, "La vida escénica", *HM* (3-II-1909), p. 6.

[87]José Juan Cadenas, "*ABC* en París. El Teatro Nacional", *ABC* (12-XII-1908), pp. 3-4.

> No nos engañemos y no nos hagamos ilusiones. El ejemplo de Francia, que se trae y se lleva, está bien cerca; el teatro de la Comedia Francesa se halla en la actualidad en disolución; los disturbios y desavenencias de estos últimos tiempos lo demuestran. Ese teatro no sirve para nada; no representa hoy nada en el arte dramático francés. ¿Seremos tan inocentes que queramos que se repita aquí el caso? Y sobre todo, ¿vamos a gastar una millonada en construir un edificio, en sostener un organismo inútil, en crear algunos sueldos pingües para tales o cuales fracasados de la política o de la literatura?[88]

Lejos de diatribas fáciles y tendenciosas, *Alejandro Miquis*, ferviente defensor del teatro municipal frente al Nacional que, a su juicio, se intentaba crear precipitadamente y sin el ambiente propicio, documentó *in situ* las contradicciones del Teatro Nacional Francés y su imposible traslado a España. En una interesantísima serie de artículos escritos desde París[89], fue desgranando la actualidad de la Comédie y los principales problemas a que debía enfrentarse el pretendido Teatro Nacional español y planteando una serie de interrogantes para los que no hallaba respuesta convincente en el caso español: suponiendo que el fin de un Teatro Nacional es ser "un templo para hacer arte", ¿qué arte hará y cómo lo hará? ¿Será conservador o revolucionario? ¿Será sólo "el hogar de los clásicos" o dará cabida a los autores nuevos, entendiendo como tales no a los autores inéditos, sino al que "hace labor nueva"? El Teatro Nacional ha de ser, ante todo, un teatro popular, "cuanto allí se haga ha de ser por y para el pueblo", no para que "el teatro grande siga siendo privilegio de unos cuantos afortunados y los palcos sean en el Teatro Nacional, como suelen serlo en el Real y lo fueron en el Español, prolongación de salones o de *boudoirs* más o menos aristocráticos", pero, ¿podrá vivir un teatro así? ¿Tendría público un teatro así,

---

[88] *Azorín*, "Más sobre el Teatro Nacional", *ABC* (22-I-1909), p. 4.

[89] Véanse los siguientes artículos, todos ellos aparecidos en el *Diario Universal*: "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional", (14-III-1909), p. 1; "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. II", (16-III-1909), p. 1; "Del teatro en el extranjero. Los 'nuevos' y el Teatro Nacional", (19-III-1909), pp. 1-2; "Del teatro en el extranjero. Más del Teatro Nacional. IV. El porvenir de los nuevos", (25-III-1909), pp. 1-2; "Del teatro en el extranjero. El Teatro Nacional. V. Los viejos y el Teatro Nacional", (29-III-1909), pp. 1-2; "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. VI. El público", (31-III-1909), pp. 1-2; "Del teatro en el extranjero. La Comedia Francesa. VII", (2-IV-1909), pp. 1-2; "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. VIII. La confección del reglamento", (6-IV-1909), pp. 1-2; ; "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. IX. La dirección", (13-IV-1909), pp. 1-2; y "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. X. El director", (23-IV-1909), p. 3.

"siendo teatro grande y teatro popular"? Y, cuestión capital: ¿quién, cómo y con qué criterios artísticos lo dirigirá?, porque la clave de su funcionamiento está en el director. En definitiva, para *Miquis* tantos interrogantes no podían resolverse con una improvisada imitación de un modelo ajeno, sino que merecían un estudio más detenido y sereno y, sobre todo, un ambiente político, social y artístico más propicio. En este hecho fundamentaba su radical desconfianza hacia el Teatro Nacional, dado que las circunstancias en que se desenvolvía la Comedia Francesa en nada se parecían a las que podría conocer el proyecto español. De ahí que concluyera que todo intento de imitar el modelo francés nacería, necesariamente, muerto:

> ¿Qué es la Comedia Francesa? Algo que, por múltiples razones no puede ser el Teatro Nacional español y puede ser definido en estos términos: "reviviscencia de un estado anterior, sostenida con el fin de conservar la tradición de un arte" [...] ¿Puede hacerse algo parecido en España?
>
> Evidentemente, no; para volver a un estado anterior nosotros deberíamos haber resucitado el teatro municipal de Madrid [...]; para conservar una tradición sería necesario que la tuviésemos, y la tradición que podía semejar entre nosotros a la de Molière [...] se perdió, ahogada en el injusto olvido de que fueron víctimas nuestros dramaturgos en una época en que el mal gusto galo se impuso en la dramaturgia española.
>
> [...]
>
> Conservar todo eso hubiera sido obra meritísima; pero ahora, ¿qué conservaremos? Nuestros cómicos entienden el Teatro clásico al revés: para ellos Calderón, Lope y Tirso no son como para los franceses Corneille, Racine y Molière, algo que vive aún y que ha de vivir siempre, sino algo que pasó; dioses, si se quiere; pero dioses buenos para estar en altares y ser llevados procesionalmente, no para vivir y agitarse como los humanos se agitan y viven.
>
> [...]
>
> ¿Será esa la tradición que conservemos? Sería el mayor de los absurdos. Lo que necesitamos, lo que nuestro Teatro Nacional ha de hacer, no es conservar –que esa acción supone una existencia actual–, sino resucitar algo que se perdió y sin lo cual no lograremos nunca poner en pie de nuevo nuestro teatro antiguo [...]
>
> No hay, pues, la menor paridad entre la Comedia Francesa, tal cual es, y nuestro Teatro Nacional, tal cual puede ser. El Teatro Francés tiene en su continuidad durante más de dos siglos razón y posibilidad de existencia: un Teatro que pretendiera ser entre nosotros algo semejante nacería muerto...[90]

[90] *Alejandro Miquis*, "Del teatro en el extranjero. La Comedia Francesa", *DU* (2-IV-1909), pp. 1-2. En apoyo de sus tesis, recabó la opinión de Antoine, entonces director del Odeón, cuyas respuestas fue-

Frente a esta actitud cautelosa y escéptica, otro crítico de renombre, *Caramanchel*, lanzó desde las páginas de *La Correspondencia de España* una amplia campaña en favor del Teatro Nacional, apoyó la mayoría de las iniciativas que se iban tomando, respondió a los disidentes y, a la vez, alertó sobre posibles fallos y propuso soluciones valiosas. Para *Caramanchel*, "la fundación del Teatro Nacional tiene un doble objeto determinado: el de resucitar las obras maestras de los grandes poetas que murieron, y el de abrir el camino para los nuevos poetas que nacen", finalidad que bien pudiera lograrse "si, a ejemplo de la Comedia Francesa, se constituyera una sociedad de comediantes para explotar, con la subvención del Estado, el teatro Español". Para ello, deberían garantizarse tres aspectos básicos:

> En el orden del arte, la nueva ley debe garantizar tres puntos, a los cuales la empresa de actores habrá de someterse:
>
> 1°. La absoluta libertad artística.
>
> 2°. El número de representaciones del teatro antiguo en cada temporada.
>
> 3°. Un límite prudencial a la representación de las obras nuevas, para que los autores –que tienen abiertos los teatros industriales para enriquecerse– no vayan al Teatro Nacional a hacer dinero, sino a hacer arte[91].

En su concepción, el gran enemigo del Teatro Nacional, si se solucionan las ambigüedades de la ley y los puntos que deja sin resolver, como el edificio, la cuantía de la subvención o la elección del director, será su burocratización:

> Huyamos de esta burocracia como de la peste. No se trata de desempolvar expedientes, sino de resucitar obras dramáticas. No se trata de instalar oficinistas, sino de crear comediantes y dramaturgos.
>
> [...]
>
> Lo que ahora se pretende, o debe pretenderse, con la nueva ley, y con su Reglamento, por tanto, es que el Español, en vez de un teatro aristocrático, sea un teatro popular, y que los 35 ó 40.000 duros de la subvención sustituyan a los 35 ó 40.000 duros del abono [...]

---

ron, no obstante, claramente favorables a la creación del Teatro Nacional y veía fácilmente superables todas las dificultades planteadas por el crítico, incluso la del director, cargo para el que citaba a Díaz de Mendoza ("Nuestro Teatro Nacional. La opinión de Antoine" [7-IV-1909], pp. 1-2).

[91] *Caramanchel*, "Teatro Nacional. Autores y actores", *CE* (29-XII-1908), p. 5.

> El nuevo Teatro Español ha de estar abierto a todas las clases y a todas las ideas[92].

Para ello, hace tres recomendaciones a los redactores del Reglamento:

> En el Reglamento debe quedar claramente fijado que ninguna comedia será rechazada por sus tendencias. Lo contrario aseguraría el estancamiento de las ideas en nuestra escena e impondría al teatro un carácter marcadamente aristocrático o burgués, cuando debe ser principalmente un teatro popular.
>
> El Teatro Nacional tiene, ante todo, el doble objeto de perpetuar el repertorio clásico y de educar buenos actores para interpretarlo. Ha de ser, pues, de los comediantes en primer término. Ellos son quienes deben constituir el Comité y todas las organizaciones interiores del nuevo organismo, limitándose el director o delegado del Gobierno a ejercer el derecho del *veto* para que no se dilapide el dinero público, no se rebaje la categoría artística del nuevo escenario.
>
> Las comedias clásicas deben ser representadas tal como están escritas, sin refundición ni modificación de ninguna especie. Desde el punto de vista económico, porque no es cosa despreciable la cantidad en que pueda aumentarse el fondo social con los derechos de autor [...] Desde el punto de vista artístico, porque reducir los cuadros, unificar los lugares de acción, suprimir o alterar versos, es quitar a las gloriosas obras del siglo XVII lo más típico, lo más característico, lo más español que las adorna: su rapidez, su diversidad, su fantasía... y aun su propia hermosura natural[93].

Pero no todo fueron propuestas serias y meditadas. También hubo lugar para la chanza y el divertimento, y la polémica en torno al pretendido Teatro Nacional maurista generó su propia literatura al margen de los artículos periodísticos. Sirvan como ejemplo estos ripios descalificadores y burlescos de Manuel Soriano:

> Yo no soy dramaturgo; yo no aspiro
> a entrar jamás en el sagrado templo
> donde se rinde culto
> a Tirso, Calderón, Lope y Moreto

[92] *Caramanchel*, "Teatralerías. ¿Nacional o burocrático?", *CE* (8-III-1909), p. 4; véanse también otros artículos suyos en el mismo sentido, como "Lo del Teatro Nacional", *CE* (5-IV-1909),p. 5; y "Lo del Teatro Nacional", *CE* (22-IV-1909), p. 1.

[93] *Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (5-VI-1909), p. 1.

y a los demás *currinches*
que la española escena enaltecieron.
Yo no tengo mi drama *embotellado*,
como todo español, os lo confieso,
ni en un teatro antiguo
entrar a saco, como muchos, pienso...
Y sin embargo de lo dicho, aplaudo
de todo corazón este proyecto,
que al sustraer el teatro a un mercachifle,
que atienda a la *taquilla* más que al mérito,
el teatro será lo que merezca
y no lo que hasta ahora viene siendo.
Si la idea prospera, si es que incólume
sale de las manos del señor San Pedro,
si el antiguo *Corral de la Pacheca*
se hunde al golpe violento
de la piqueta, a cuyo impulso rueda
todo lo que es arcaico y es viejo,
y en su solar glorioso se levanta,
magnífico y espléndido,
un templo a los que un día
prez y decoro a nuestra escena dieron,
lo que ha sido hasta hoy coto cerrado
para todo nacido estará abierto,
y no habrá preferencias para nadie
ni tampoco irritantes privilegios,
como sucede ahora,
porque todos tendrán igual derecho
a acudir al palenque
para probar el temple de su genio.
Surgirán de la sombra,
en la que muchos hoy se hallan envueltos,
autores ignorados,
que un día serán gala del proscenio.
¿Quién sabe si en Villar del Arzobispo,
o en Carrascal de Abajo, por ejemplo,
dedicado al cultivo de las vides,
vivirá oscurecido algún ingenio
que reverdezca un día los laureles
de Tirso, Calderón y de Moreto,
que no halle sitio ni ocasión propicios

para echar fuera lo que tiene dentro?
Pues si es así, ¡adelante!
¡Venga a la lucha sin temor al riesgo,
a ver si de la fama
cantan sus glorias los clarines épicos!
¡Surja del arte al mágico conjuro
a ocupar un lugar en este templo,
que a la escena española
se alzará con ayuda de San Pedro!
Pero, ¡ay!, ¿a qué ocultarlo?
¿Y por qué no decir lo que sospecho,
al ver que en este asunto
anda la burocracia de por medio?
Se nombrará la Comisión eterna
que estudiará el proyecto
y emitirá un informe *luminoso*
de muchísimos pliegos;
después informarán las Academias,
más tarde informarán los arquitectos,
y, por fin, el ministro,
que es el llamado a dar el *visto bueno.*
Y al cabo de los años, los que vivan,
pues los que viven hoy ya se habrán muerto,
verán, ¡ay!, que el teatro
que llegó a ser un día nuestro sueño,
tan sólo servirá para que vivan
y a su sombra disfruten pingües sueldos
unos cuantos señores
que se pasan de listos o de frescos...
Esto, ¡ay triste!, será el futuro teatro...
¿Hay alguien que lo dude? ¡Pues al tiempo"![94]

O estos otros desesperanzados de autor anónimo:

Se redactó el reglamento
para el Teatro Nacional,
y se redactó asimismo,
con toda celeridad,
un nuevo plan de enseñanza

[94]Manuel Soriano, "Coplas del miércoles. Teatro Nacional", *ABC* (31-III-1909), p. 8.

del arte de declamar
para la escuela que, aneja
al teatro, funcionará
al par que el nuevo organismo
que se trata de crear.
Tenemos, pues, una ley,
un reglamento y un plan,
un ministro de Instrucción...
y pare usted de contar;
mas de teatro, a estas horas
-que buenas sean- no hay *ná*.
Como a estas noticias sigue
un silencio sepulcral,
y pasa el tiempo, que es oro,
según nos dice el refrán,
parécenos, ¡vive Dios!,
que es hora de preguntar:
-¿Qué hay en concreto, tocante
a esa cuestión capital?
Lo que a estas fechas es ley,
¿va a ser una realidad?
Mucho me temo que me digan
que de lo dicho no hay *ná*.[95]

En este galimatías ideológico, político y literario en torno al Teatro Nacional, tal vez fue Bernardo G. de Candamo[96] quien mejor acertó a entrever el verdadero trasfondo del problema. En realidad, el Teatro Nacional era necesario a pesar de su aparente y más que previsible ineficacia inicial:

> Nos faltan teatros, autores y actores. Por lo tanto, es preciso la creación de un Teatro Nacional. Esto, que podría parecer un contrasentido, no deja de poseer cierto fondo de sensatez. El Teatro Nacional, junto con un Conservatorio que sirviese de vivero de artistas, sería cosa importantísima a la larga. En los comienzos, como en el principio de todas las cosas, daría sólo resultados mediocres. Veremos los mismos artistas de siempre. Los autores de siempre tendrían un escenario más.

[95] "Y del Nacional, ¿qué?", *HM* (18-IX-1909), p. 3.

[96] Bernardo G. de Candamo, "El teatro español. El casticismo y el arte nuevo. Hace falta una estética", *M* (3-X-1910), p. 1.

> El Teatro Nacional alternaría con las obras modernas que nuestros actuales ingenios produjesen las obras que han producido los ingenios de otras épocas. Habría en el nuevo organismo un a modo de indefectible culto a lo arqueológico, y una cierta transigencia con la realidad de las cosas contemporáneas.

El casticismo tiende a recuperar en la literatura y en el teatro lo que permanece inalterado en el alma de un pueblo, "es una creación de los admiradores de las obras artísticas de una época, algo que significa observación de lo que permanece bajo las formas externas y artificiosas que toda manifestación lleva en su técnica". Pero el Teatro Nacional no ha de quedarse ahí, sino ahondar con espíritu renovador hasta dar con la fórmula de la estética contemporánea, que sea capaz de aunar en una nueva expresión artística lo clásico y lo moderno:

> En los tiempos de reconstrucción intelectual, como éste en que vivimos, la idea de casticismo se modifica en un sentido revolucionario. Aspiramos a un arte nuevo y distinto del anterior.
>
> Con raíces bien presas en aquél, queremos un arte de plena madurez, pero español ante todo, en la forma y en el pensamiento, un arte que, procediendo del pasado, mire audazmente al porvenir [...] Me permito advertir que el Teatro Nacional no debe ser un panteón ni una oficina. Antes que nada, debe ser un laboratorio artístico, en el que se investigue, hasta dar con ella, cuál es la fórmula del arte contemporáneo.
>
> [...]
>
> Antes que un reglamento, lo que hace falta es una estética de Teatro Nacional, de su espíritu en cuanto a lo moderno, de su organización en lo espiritual, no en lo burocrático. Es necesario orientar al nuevo organismo en el sentido en que ha orientado Benavente algunas de sus grandes obras, en el sentido en que Castro, y Alarcón, y Marquina, y Valle-Inclán han señalado a sus poemas dramáticos.
>
> [...]
>
> El espíritu contemporáneo exige algo más que un teatro arqueológico y que un teatro de pasatiempo.

2. 4. La peripecia de la ley del Teatro Nacional. El Estado frente al Ayuntamiento de Madrid

Uno de los escollos con que desde un principio tropezó la aspiración de crear el Teatro Nacional fue la insistente voluntad de sus promotores de afincarlo, siquiera provisionalmente, en el teatro Español de Madrid, pro-

piedad del Ayuntamiento, en tanto se abría un concurso para la construcción de una sede nueva, moderna y acorde con los altos fines a que se destinaba. Esta pretensión en absoluto parecía errática, dados los antecedentes del coliseo municipal (recuérdense la tentativa del Conde de San Luis y las numerosas propuestas sugeridas hasta la fecha) y su propia trayectoria artística como pretendido Teatro Nacional *de facto*, pero abría de par en par la puerta de la discordia, a veces poco reflexiva, incluso hipócrita en ocasiones, entre los defensores del proyecto y quienes se erigían en adalides de la autonomía y del prestigio local, amparándose las más de las veces en razones puramente sentimentales y de orgullo madrileñista más que en argumentos ideológicos o artísticos. Como hemos visto, desde el primer anuncio del proyecto de ley, numerosas voces se elevaron en defensa del Español como patrimonio municipal y clamaron por que Madrid no se dejase arrebatar *su* teatro bajo ningún concepto. Corría la especie, y así se denunció en más de una ocasión, de que el Estado pretendía no tanto un acto de política cultural y teatral cuanto aprovechar la situación de crisis del Español tras el desplante de Díaz de Mendoza para apropiárselo impunemente[97]. De hecho, apenas llegado el proyecto a la Comisión del Senado, se apuntó la oposición del Ayuntamiento: "El alcalde de Madrid también se opone, y el argumento de fuerza es que el Estado trata de quitarle el teatro al Municipio"[98].

En tanto se discutía la ley en el Senado, el Ayuntamiento decidió mantenerse firme y el 6 de enero de 1909, a punto de finalizar la cesión provisional a Ceferino Palencia, hizo público el pliego de concurso del Español "para su explotación por cinco años forzosos" y otros cinco de prórroga, en el que se preveía la concesión del teatro "en favor de la persona o Empresa que ofrezca mayores garantías artísticas, a juicio del Ayuntamiento, para

[97] Valgan estos ejemplos: "...el proyecto surge ahora porque está desalquilado un teatro de un municipio, y lo que se pide es que el Estado se incaute de él hasta que se pueda construir uno propio y en él establezca el Teatro Nacional; parece como si antes de ahora no le hubiese establecido por falta de finca, y no es eso." (*A. Miquis*, "El Teatro Nacional", *DU* [29-XI-1908], p. 1).

"Tendremos teatro nacional. Era una necesidad que no se había sentido hasta ahora y que se experimentó en cuanto los antiguos empresarios del Español, el matrimonio Guerrero-Mendoza, se alejaron de él, dejándose expulsar. El verdadero teatro nacional fueron esos actores los que lo crearon y mantuvieron..." (Bernardo G. de Candamo, "El Teatro Nacional. El proyecto en campaña", *M* [17-XII-1908], p. 1).

[98] *Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (7-XII-1908), p. 6.

el mejor cumplimiento de este concurso, y beneficio del arte, de la cultura del pueblo y de los intereses del mismo", a la vez que se añadían condiciones artísticas tendentes tanto a emular al posible Teatro Nacional (representaciones de clásicos, estreno de autores noveles, rebaja en los precios, temporada de ópera española y zarzuela...) como a facilitar la gestión del adjudicatario (que podrá representar todo tipo de obras que puedan ser del agrado del público)[99]. La iniciativa del Ayuntamiento suscitó inevitables recelos sobre el futuro del Teatro Nacional, aunque *Caramanchel* se apresta-ba a defender que "no tiene nada que ver la adjudicación del Teatro Español con la creación del Teatro Nacional. Yo por lo menos, no veo motivo para los pesimismos, que empiezan a dominar ahora, tan súbitos, tan raros, tan incomprensibles"[100].

Un mes más tarde, ante la falta de garantías del único pliego presentado, el concurso fue declarado desierto[101]. Se especuló con que no volviera a abrirse de nuevo y se mantuviera en situación de provisionalidad durante un año ante la incógnita que representaba en esos momentos el Teatro Nacional[102]. Pero pronto se supo, como señaló *Alejandro Miquis*, que los concejales no estaban "dispuestos a hacer el juego a nadie" ya que de nuevo se consideraba que "no hay incompatibilidad entre el teatro Nacional y el teatro Municipal de Madrid; al contrario, los dos podrían convivir, los dos tendrían campo de acción y los dos podrían hacer mucho por el Arte"[103]. La aprobación de la ley, que sólo contemplaba de hecho la cesión del Español por parte del Ayuntamiento hasta que se construyera un nuevo edificio, reavivó la polémica, y desde republicano *El País* se defendió la firmeza de los concejales, puesto que "si el Ayuntamiento se deja convencer perderá el

---

[99] *Gaceta de Madrid* (7-I-1909), recogido en "Cesión de un coliseo. Concurso para el teatro Español", *CE* (7-I-1909), p. 6. El dictamen de la Comisión de Espectáculos para las nuevas bases, con fecha de 4-XI-1908, y su discusión en Sesión pública ordinaria de 20-XI-1908, recogidas en Expediente 22.17.10, Archivo de la Villa.

[100] *Caramanchel*, "Cosas del teatro. Concursantes para el Español", *CE* (9-I-1909), p. 1.

[101] El pliego, fechado el 12-II-1909, iba firmado por Cristóbal Mª Pla de Valentín y Gregorio Cruzada Magietta y proponía llevar a cabo una temporada de ópera española y zarzuela grande, a fin de evitar el cierre del Español, a cuyo concurso nadie había acudido. La Comisión 9ª rechazó la propuesta y propuso iniciar un nuevo concurso y redactar nuevas bases en sesión del 13-II-1909 (Archivo de la Villa, Expediente 22.17.10).

[102] *Caramanchel*, "Informaciones. De un concurso y un estreno", *CE* (15-II-1909), p. 5.

[103] *A. Miquis*, "Comedias y comediantes. El concurso del Español", *DU* (16-II-1909), p. 1.

teatro para siempre", lo cual no sería más que desatender "los intereses que administra"[104]; incluso se suscitó la fácil rivalidad con Barcelona, cuyo Ayuntamiento había hecho pública una Memoria encaminada a erigir un teatro municipal en la capital catalana, "deseosos de que los indignos concejales matritenses que tengan la poca vergüenza de robar a Madrid, en complicidad con el Estado, el teatro municipal, se arrepientan a tiempo"[105]. *Caramanchel*, por su parte, proponía una solución más práctica que la que tantos pleitos prometía: "arrendar el Teatro de la Princesa, con carácter interino, hasta que se construya el nuevo, o comprar el de la Zarzuela definitivamente"[106]. Y de nuevo *Miquis*, para quien la sola petición "es ya ir contra la cultura del pueblo y contra el arte dramático castellano", no se explicaba el empeño de instalar el Teatro Nacional en el Español, que atribuía más a razones de capricho y de rutina que de tradición; volvía a declarar la compatibilidad del Teatro Nacional con el municipal e instaba a los concejales a oponerse a su cesión, convencido de que con ello se ganarían, en todo caso, dos teatros de calidad:

> Instalar el Teatro Nacional, provisional o definitivamente, en el Real, que es su casa propia, mientras no le hagan una a medida; en la Princesa –que Mendoza cedería seguramente–, en la Zarzuela (fácil de comprar) o en Apolo, sería dar al arte grande una casa más sin privarle de ninguna de las que ya tiene; instalarle en el Español, si ceden los concejales madrileños, será privarle de una de las que tenía; sería perder de golpe y porrazo la mitad de lo hecho al fundarse el Teatro Nacional [...]
>
> No; ningún aspecto del asunto que se examine da una razón para que el Español sea cedido. Malo sería verle otro año en las manos pecadoras de Palencia; pero aun esa solución sería preferible a que el Teatro Nacional nos costara la pérdida definitiva del municipal.
>
> El teatro Español, en manos del Ayuntamiento de Madrid, puede ser utilísimo aún [...] Y ya que no han visto eso los enamorados del Teatro Nacional que han hecho la ley, bueno es que lo vean los concejales y el Ayuntamiento, a quienes –tampoco es malo que conste así– la ley no obliga por su letra a ceder nada, y, por el contrario, obliga por su espíritu, protector del Arte, a conservar y perfeccionar lo que poseen[107].

---

[104] *Erre que Erre*, "El teatro Nacional. La ley", *P* (6-III-1909), p. 1; y R. y R., "La ley del Teatro Nacional", *P* (2-IV-1909), p. 1.

[105] "El teatro municipal", *P* (30-VI-1909), p. 1.

[106] *Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (5-IV-1909), p. 5.

[107] *A. Miquis*, "Desde París. La cesión del Español", *DU* (13-V-1909), pp. 1-2.

Curiosamente, a la vez que se anunciaba un nuevo impulso para el Teatro Nacional, con la designación en el mes de abril de la comisión encargada de redactar su Reglamento, la Comisión de Espectáculos del Ayuntamiento madrileño aprobaba las líneas maestras del nuevo concurso que se estaba estudiando, con una sorprendente novedad: no sólo iba a rebajar la fianza del arrendamiento (de 15.000 a 10.000 pts) y se reducía el número de funciones de la temporada oficial (de 200 a 100), además el municipio iba a subvencionar, por vez primera en muchos años, a su teatro, en un gesto que evidenciaba una postura contraria a las pretensiones del Gobierno[108]. La primera iniciativa para tal subvención partió del concejal Santiago García y Cervantes, quien en desacuerdo con el dictamen de la Comisión de Espectáculos propuso un voto particular demandando al Ayuntamiento, a fin de recobrar el antiguo esplendor del teatro Español, "algún sacrificio análogo al que el Estado se propone para el fomento de la escena española"; y cifraba tal "sacrificio" en 150.000, 100.000 y 50.000 pts., "destinadas a decoraciones y trajes" a lo largo de los tres años de cesión previstos. Otros concejales, más realistas, solicitaron una subvención de 30.000 pts. por temporada, petición que fue aceptada por la Comisión de Espectáculos e incluida en el borrador de bases para el concurso, el 17 de abril.

Por su parte, el ministro de Instrucción Pública, Rodríguez de San Pedro, tampoco parecía dispuesto a darse por vencido, e inmediatamente dio los primeros pasos para la aplicación inmediata de la ley del Teatro Nacional. Con fecha de 16 de abril de 1909 envió al alcalde de Madrid este oficio:

> Su Majestad el Rey (q. D. g.) ha tenido a bien que se interese a V.E. la utilidad de que, conforme lo dispuesto en el artículo 2° de la Ley de 29 de Marzo del año actual, creando un organismo denominado Teatro Español, manifieste las condiciones en que esa Corporación de su digna presidencia cedería al Estado el edificio que lleva también el nombre de teatro Español para la realización de los fines a que se refiere la mencionada ley.
>
> De Real Orden lo digo a V.E. para su conocimiento y efectos consiguientes.

[108]Toda la documentación sobre la actuación municipal se encuentra en el Archivo de la Villa, Expediente 22.17.10. También puede hallarse buena parte de la misma en la *Escritura de contrata para explotación del Teatro Español otorgada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid a favor de Don Federico Oliver y Crespo*, Madrid, Imprenta Municipal, 1914. Véase también "El teatro Español", *P* (11-IV-1909), p. 2; y "Notas de arte. El Español", *ABC* (18-IV-1909), p. 13.

El requerimiento ministerial pasó "con urgencia" a estudio de las Comisiones de Espectáculos y Hacienda, cuyo dictamen, el 5 de mayo, dejaba entrever la clara la oposición de los concejales a la demanda del Gobierno:

> Dando cumplimiento al acuerdo de V.E., con la urgencia requerida, las Comisiones de Hacienda y Espectáculos se han reunido en este día, previa segunda convocatoria, deliberando ampliamente sobre la pregunta contenida en aquella Real Orden, conviniéndose, como resumen del debate, que, como es lógico, dicha disposición no impone al Ayuntamiento la obligación de evacuar la consulta que se le formula con tal apremio de tiempo que no le permita estudiar, con la detención y el miramiento debidos, lo que a los intereses del pueblo de Madrid mejor convenga, armonizados con el desenvolvimiento que tenga la idea de elevar el Arte dramático español al grado de esplendor que merece.
>
> Por ello, las Comisiones acordaron que quedase sobre la mesa la consulta deducida por el Ministerio de Instrucción pública para ser estudiada con los necesarios antecedentes, y entendiendo que cualquiera que sea el acuerdo que en su día pueda tomar V.E. respecto a dicha consulta, no ha de hacer suspender las representaciones en nuestro Coliseo, máxime cuando la ley de 29 de Marzo no ha inquietado al Ayuntamiento en el libre ejercicio de su derecho de propietario del inmueble, en tanto no tienen el debido cumplimiento por el Estado las disposiciones en ella contenidas...

Esta oposición parecía lo único que unía a unos concejales sumidos por lo demás en posiciones arbitrarias cuando no contradictorias, que denotaban un desconocimiento lamentable de las cuestiones a las que dedicaban un énfasis tan retórico y hueco. En efecto, en la misma sesión se decidía suprimir la posible subvención al Español, con el voto en contra de los concejales Gascón, González Lequerica y Morayta, quienes en un voto particular defendieron que ya que el Estado iba a subvencionar al Teatro Nacional, no podía hacer menos el Ayuntamiento, puesto que así lo exigía "la dignidad del Teatro" y llegaban al extremo de afirmar que antes de que una nueva temporada desastrosa como la de Ceferino Palencia, otro concurso desierto o una nueva rescisión de un contrato incumplido "coloque al Ayuntamiento ante España entera en situación desairada, es preferible desistir del empeño de arrendar el Teatro Español, cerrándole, para no abrirle hasta que el Ayuntamiento pueda dedicarle la atención que merece". En

sesión pública ordinaria de 28 de mayo se desechaba este voto particular y se aprobaba el informe de las Comisiones, que, sorprendentemente, era modificado el 10 de julio para dar cabida en las bases de arrendamiento de nuevo a la tan traída y llevada subvención, ahora de 20.000 pts. y se sentenciaba la negativa al requerimiento ministerial:

> El estudio persistente de cuanto pueda convenir para que sea un hecho el concurso de cesión de nuestro clásico coliseo, es prueba evidente del deseo de esta Comisión de que la administración directa del Teatro Español no deje de ser atribución exclusiva del Excmo. Ayuntamiento a quien pertenece, único por tanto que debe conservar la propiedad del histórico edificio, del cual necesita poder disponer con amplia libertad en determinadas y solemnes ocasiones, por cuyo motivo interesa también de V.E. en el presente dictamen se sirva acordar que no ha lugar a establecer las condiciones que, para la cesión del Teatro al Gobierno de S.M., interesó conocer el Excmo. Señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes...

El dictamen fue aprobado el 16 de julio, con una ardiente defensa de Joaquín Dicenta y los votos en contra de los socialistas Pablo Iglesias y Largo Caballero. Hubo incluso presiones de Galdós, el que fuera presidente de la comisión del Congreso encargada de discutir la ley, a sus compañeros republicanos, pero los concejales no cedieron, con el consiguiente agrado de aquellos que habían hecho causa de tal resolución:

> Fue por boca del gran autor dramático Joaquín Dicenta, el creador de "Juan José", por quien supo el Ayuntamiento que la Comisión de espectáculos había negado, por unanimidad, la cesión al Estado del teatro Español, municipal desde hace tres siglos.
>
> ¿A qué desmunicipalizarlo hoy que se tiende a la municipalización y se municipalizan hasta los féretros? [...] Hay que aplaudir el rasgo del ilustre Dicenta, que se olvida del interés de clase, que se desentiende de lo pedido por casi todos sus compañeros, desde el gran Galdós hasta los currinches más innominados, y que antepone a los beneficios que pudiera obtener en el futuro teatro Nacional o del Estado, la defensa de una propiedad del Ayuntamiento de Madrid. ¡Bien por el concejal del distrito de la Latina! No es frecuente anteponer el deber público al interés privado o al de clase.
>
> Verdad es que la negativa a ceder el teatro Español no daña al arte, antes le favorece porque tendrá así dos grandes teatros consagrados al cultivo del arte dramático: el municipal y el nacional [...]

> También nos gustó ayer ver a los 17 concejales en su puesto. Ni uno solo faltó...[109]

Inmediatamente, el 27 de julio, el alcalde, Conde de Peñalver, hacía llegar al Ministerio la resolución municipal, que cerraba el paso a cualquier ilusión de poner en marcha el Teatro Nacional:

> Excmo. Sr.:
>
> En contestación a la atenta comunicación de V.E., fecha 16 de Abril último, en la que, para cumplir lo dispuesto en el artº 2º de la Ley de 29 de Marzo del año actual, referente a la creación de un organismo denominado "Teatro Español", interesa V.E. de este Ayuntamiento se le manifieste en qué condiciones se cedería al Gobierno de S.M. el edificio Teatro Español para la realización de los fines a que se refiere la mencionada ley, he de significar a V.E. que esta Excma. Corporación, en sesión celebrada el 16 del corriente mes se sirvió acordar, y la Junta Municipal sancionó el 24, que, dadas las respetables tradiciones de antigüedad artística y de posesión, que recomiendan suficientemente el que la Villa de Madrid conserve mientras sea posible el histórico Coliseo, y por estar también acordado que la cesión del teatro para su explotación se verifique mediante concurso, se ve, con harto sentimiento, en el caso de no poder llegar a tratar acerca de las condiciones interesadas de Real Orden por V.E. en su citada comunicación.
>
> En virtud de lo dispuesto en el acuerdo y sanción mencionados, cumplo el deber de participarlo a V.E. para su conocimiento.

Consecuentemente, el Ayuntamiento aprobó las bases para el arriendo de su teatro y lo sacó a concurso el 1 de agosto. Lo más notable de la propuesta municipal, aparte de los cinco años de contrato obligatorio y cinco de prórroga que ofrecía, era la novedad de la subvención, que quedó reducida a 20.000 pts. anuales, de las que 15.000 iban destinadas a ofrecer, por lo menos, treinta funciones populares por temporada, 3.000 para premiar obras de autores noveles, una en tres o más actos y un sainete y 2.000 para decorados y trajes; también se detallaba que "el teatro Español estará dedicado exclusivamente, durante la temporada oficial, al cultivo y fomento del Arte dramático español en todos sus géneros y manifestaciones, con tal que las obras que se pongan en escena estén precisamente escritas o traducidas

[109] "El teatro Español", *P* (8-VII-1909), p. 1. Véase también "El teatro Español", *ABC* (14-VII-1909), p. 7.

al castellano y sean originales de autores españoles, antiguos o modernos", aunque fuera de esta temporada oficial podrían representarse obras extranjeras traducidas y óperas y zarzuelas con letra en castellano, de compositor español y ejecutadas por artistas españoles; se imponía al arrendatario la obligación de ofrecer dos obras "nuevas refundidas del teatro antiguo", por lo menos diez representaciones de obras clásicas y una obra clásica que no haya sido representada desde hace veinte años; un mínimo de 150 funciones en la temporada oficial y la imposibilidad de subarrendar o ceder el teatro a ninguna otra empresa.

Tales condiciones suponían en realidad un pulso del Ayuntamiento al Estado, en un intento evidente de competir con el Teatro Nacional, cuyos defensores no se explicaban el empeño de los concejales por obstaculizar la iniciativa gubernamental. De hecho, se trataba de una operación de claros tintes políticos, cuya trascendencia podía tener graves consecuencias, en opinión de *Caramanchel*: "El miedo no está en que el Ayuntamiento niegue su finca; otras habrá. Lo grave será que los intereses de la política atropellen una vez más los del arte. Y si viene el fracaso, por ahí vendrá"[110]. Los argumentos se daban la vuelta y si en un principio pareció, con razón, que el Gobierno había aprovechado la situación de crisis del Español para lanzarse a crear un Teatro Nacional, ahora era el Ayuntamiento quien se aprestaba a revitalizar su teatro ante la amenaza del teatro oficial:

> Después de haberlo tenido abandonado muchos años, durante los cuales se han exhibido en su escenario las mayores extravagancias, desde *la mujer pez* hasta las más deleznables e inmorales traducciones *vaudevilescas*, despiértase, aunque tardíamente, el celo de nuestros ediles, y al presente se trata nada menos que de subvencionar al nuevo arrendatario, imponiéndole severas condiciones clásicas y hasta creando premios para las obras más aplaudidas y de mejores condiciones literarias.
>
> Todo esto se les ha ocurrido a nuestros munícipes en cuanto se ha tratado de la creación del teatro Nacional, como si pretendieran –eso parece al menos– hacer la competencia al nuevo organismo. Por el pronto, si prospera su resolución –que acaso no prospere–, impiden el inmediato funcionamiento del teatro Nacional, porque éste no tendrá edificio donde instalarse[111].

[110] *Caramanchel*, "La semana teatral", *Nuevo Mundo* (15-VII-1909), s.p.

[111] Francisco Flores García, "El Teatro Nacional", *HM* (31-VII-1909), p. 3. El autor dedicó éste y otros artículos a combatir al Ayuntamiento y a demostrar que éste no era el primitivo propietario del

Similares argumentos esbozaba *Caramanchel* al lamentar la decisión de la corporación madrileña:

> Cuantos me honran leyéndome saben mis votos por la creación de un Teatro Nacional. Considero necesario que se constituya una Sociedad de comediantes, a quienes, ayudados por una fuerte subvención por el Estado, quede encomendada la tarea de resucitar y perpetuar el glorioso repertorio de nuestros clásicos, sin perjuicio de acoger también a los autores modernos, y entre éstos a los autores noveles principalmente. A fuerza de tenacidad y entusiasmo, hemos conseguido algunos que el Gobierno comparta nuestros deseos y que la ley creadora del Teatro Nacional sea ya un hecho. ¿Qué ha faltado para llevar el ensueño a la práctica? Un edificio donde instalar el teatro. ¿Y por qué ha faltado? Porque el Ayuntamiento se ha negado en absoluto a ceder o enajenar el Español.
>
> La negativa municipal fue un gran desencanto para mí. Otros desconfían de que el Estado pueda contribuir eficazmente a la prosperidad del arte dramático. Yo desconfío más aún de que este milagro lo haga el Ayuntamiento. Me explico, sin embargo, su terquedad en intentarlo, porque vivimos en el país de las competencias, donde apenas se abre una tiendecita, aparece otra frente a ella para hacerle la guerra. Y bastó que el Estado quisiera echar sobre sí la empresa de sostener nuestro repertorio del siglo de oro, para que el Municipio anunciara un concurso, en tales condiciones, que no parece sino que se trata de hacer competencia al futuro Teatro Nacional, con lo cual es posible, y aun probable, que no haya público bastante para ninguno de los dos.
>
> Este súbito entusiasmo de nuestros concejales por los poetas clásicos me sorprendió, en verdad. Nadie lo hubiera adivinado [...]
>
> Por esto, y por otras mil razones, cuantas veces hablé del Teatro Nacional y del Municipal, manifesté la sospecha de que los concejales [...] irán siempre a ciegas en estos asuntos[112].

Los presagios de *Caramanchel* se confirmaron en la ruidosa polémica que acompañó a la adjudicación del Español ese año. El Ayuntamiento recibió tres pliegos de solicitud, uno firmado por el actor Fernando Altarriba, otro de Federico Oliver y Carmen Cobeña y un tercero correspondiente al empresario de la Comedia, Tirso Escudero, asociado con el doctor Julio

---

Español, sino que le fue cedido por una Real Orden, por lo que el Estado tenía derecho legítimo a recuperarlo a través de otra Real Orden. Véase en este sentido también su artículo "El Corral del Príncipe", *HM* (11-IX-1909), p. 3.

[112] *Caramanchel*, "El teatro y los concejales", *CE* (10-IX-1909), p. 6.

Hurdisán. La Comisión de Espectáculos decidió formar una ponencia para analizar los pliegos y encomendó su estudio a dos personas "neutrales", el autor teatral Miguel Ramos Carrión y el crítico Alejandro Saint-Aubin, quienes emitieron un informe favorable a la proposición de Tirso Escudero, a la vez que José Alsina desde *El País* y *Alejandro Miquis* en *Diario Universal* sostenían un encendido debate sobre los pliegos[113], el primero en favor de Oliver y el segundo, de Escudero. Contra el parecer de la ponencia[114], la Comisión de Espectáculos dio su voto a Federico Oliver (4) frente a Tirso Escudero (3) y Fernando Altarriba (1), y el 11 de septiembre, en una sesión "memorable" en la que los concejales republicanos, salvo Aguilera y Arjona, apoyaron a Oliver (defendido a ultranza por Joaquín Dicenta) y los socialistas se abstuvieron, se decidió la cesión del Español a Federico Oliver y Carmen Cobeña por 21 votos contra 8, los monárquicos[115].

Entretanto, el Gobierno, a cuyo titular de Instrucción Pública se había acusado reiteradamente de poco proclive al Teatro Nacional y de deliberado interés por paralizar la ley, había rehusado a dictar él mismo el reglamento que debería regir su organización interna. En abril había sido nombrada la comisión encargada de su redacción, formada por el académico Francisco Rodríguez Marín, el autor Eugenio Sellés y el actor retirado Enrique Sánchez de León[116], en un gesto que fue recibido como síntoma

---

[113]Véanse, de José Alsina, los siguientes artículos: "De la vida escénica. La adjudicación del Español", *P* (7-IX-1909), p. 3; "De la vida escénica. La adjudicación del Español", *P* (8-IX-1909), p. 3; "De la vida escénica. Lo del Español", *P* (9-IX-1909), p. 3; "Lo del Español. Nuestro porvenir dramático", *P* (10-IX-1909), p. 1; y "Lo del Español. Nuestro porvenir dramático", *P* (11-IX-1909), p. 1. Y de *Alejandro Miquis*, "Comedias y comediantes. El concurso del Español", *DU* (6-IX-1909), pp. 1-2; "Comedias y comediantes. Lo del Español", *DU* (7-IX-1909), p. 3; "Comedias y comediantes. Los pliegos del concurso", *DU* (8-IX-1909), p. 3; "Comedias y comediantes. Las mejoras", *DU* (9-IX-1909), p. 3; "Comedias y comediantes. El concurso del Español", *DU* (10-IX-1909), p. 3; y "Comedias y comediantes. Lo del Español", *DU* (12-IX-1909), p. 1.

[114]Ramos Carrión y Saint-Aubin expresaron su malestar por la decisión tomada y explicaron su postura una vez adjudicado el teatro en una carta enviada a varios periódicos: "Lo del teatro Español. Una carta", *HM* (13-IX-1909), p. 3; y *CE* (13-IX-1909), p. 6.

[115]Casi todos los periódicos ofrecieron amplias informaciones sobre el debate y la resolución final. Véanse, por ejemplo, "En el Ayuntamiento. El teatro Español", *DU* (9-IX-1909), p. 3; "Sesión en el Ayuntamiento. El teatro Español", *HM* (11-IX-1909), p. 5; "El arte y el Municipio. Oliver al Español", *M* (11-IX-1909), pp. 1-2; "Ayuntamiento. La sesión de hoy. El teatro Español", *DU* (11-IX-1909), p. 3; y "Lo del Español. Sesión honrosa", *P* (12-IX-1909), pp. 1-2. La resolución oficial, con los dictámenes de la Comisión de Espectáculos, puede verse en la citada *Escritura de contrata para la explotación del teatro Español...*, *ob. cit.*, pp. 19-27.

[116]"Notas de arte. El Teatro Nacional", *ABC* (18-IV-1909), p. 13.

claro de no injerencia política y de respeto a criterios artísticos por encima de otros más o menos interesados. *Caramanchel* calificaba de acertada la designación y valoraba así a los tres elegidos:

> Lo que vale y significa nuestro repertorio clásico, conócelo el Sr. Rodríguez Marín como pocos. Él se dará, pues, perfecta cuenta de que el principal objeto del Teatro Nacional ha de ser enaltecer y popularizar las gloriosas comedias españolas del siglo XVII [...] Nuestros Lopes y Calderones necesitan tener un escenario *propio*. He aquí el gran fundamento del Teatro Nacional. Y, para defender a los gloriosos dramaturgos muertos contra algunos *vivos*, se requiere que el Reglamento fije y determine el número de las funciones clásicas. Este es el problema capital, a mi juicio, que el Sr. Rodríguez Marín debe resolver.
>
> La presencia del Sr. Sellés en la Comisión redactora del Reglamento puede también ser utilísima. El flamante marqués de Gerona es un liberal convencido, un espíritu progresivo y culto. Él debe velar por la independencia del arte dramático, por la libertad de conciencia y por poner al Teatro Nacional en comunicación directa con el pueblo. El doble concepto de emancipación y de popularización, en el Reglamento ha de establecerse, y ¿quién más autorizado que el dramaturgo de *Las vengadoras* y de *El nudo gordiano* para imponer un criterio de tanta justicia e importancia?
>
> Tenemos, en fin, como garantía el nombre del Sr. Sánchez de León, comediante estudioso y enamorado de su arte. Su voluntario alejamiento del teatro le pone a cubierto de toda sospecha de interesadas miras. Su talento y cultura le permiten conocer cómo funcionan los diversos Teatros Nacionales y cómo necesita desenvolverse el nuestro. Sus amores profesionales deben guiarle a apartar del Reglamento todo lo que pudiera oler a burocrático para que el Teatro Nacional sea criadero de actores, y no asilo de oficinistas.[117]

A mediados de junio fue entregado al ministro para su aprobación y corrección un primer borrador del reglamento[118], al menos en lo concerniente a su parte artística, aunque quedaban por especificar los aspectos

---

[117] *Caramanchel*, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (22-IV-1909), p. 1.

[118] Un amplio resumen del mismo apareció en *La Correspondencia de España* el día 15 de junio ("Lo del Teatro Nacional. El Reglamento", p. 5) y el 18, en *ABC*. Los trabajos de la Junta encargada de la redacción del Reglamento comenzaron exactamente el 1 de mayo. Según el acta levantada por el secretario de la Junta, J. Villegas, el Reglamento terminó de redactarse el 23 de junio, fecha en que fue "sometido al examen del Sr. Ministro". El 29 del mismo mes se reanudaron las sesiones de la Junta, "procediéndose en ellas a hacer en el proyecto las modificaciones indicadas por la superioridad", tarea que se dio por concluida el 7 de julio (*Acta de constitución y trabajos de la Junta del Reglamento del Teatro Español*, Legajo 311, Caja 6895, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Ministerio de Educación y Ciencia).

administrativos y presupuestarios. En una entrevista aparecida en *El Mundo*[119], uno de los redactores del reglamento indicaba que no se habían atrevido a señalar cifras concretas, porque "todos los números les asustaban, y siempre temían por la vida del proyecto si escribían una cifra que podía resultar exagerada". Y, tras aclarar cómo se habían repartido el trabajo los miembros de la comisión (Rodríguez Marín, "cuanto tuviese relación con el teatro español antiguo"; Sánchez de León, "lo que respecta a la Escuela de Declamación"; y Sellés "casi todo lo referente al teatro relativamente moderno", aunque los tres discutían "palabra por palabra lo que había de escribirse"), hablaba de que todo en el Teatro Nacional había de ser, en un principio, modesto: la compañía, los sueldos, los presupuestos...: "Por ahora todo será muy modesto. El Teatro Español, según los cálculos que se han llevado a cabo, no comenzará a vivir por cuenta propia en un lapso de tiempo menor a seis años. Durante ese período debe estar atendido directamente por el dinero del presupuesto de Instrucción pública". Aunque el optimismo del entrevistado le llevaba a declarar que como muy tarde "se inauguraría el teatro hacia Noviembre", reconocía que aún quedaba mucho por hacer, puesto que no había aún director, ni comité de lectura, ni compañía, ni repertorio, ni teatro, aunque lo importante era echar a andar: "El Ayuntamiento no cede el teatro Español por nada del mundo; pero ya se encontrará un edificio adecuado. Lo importante es empezar, para que no se busquen más tarde pretextos, dificultades y aplazamientos. Hay que comenzar de cualquier modo".

En tanto se filtraban las líneas generales del reglamento, se suscitó, junto al problema del edificio, la otra gran incógnita del Teatro Nacional: su director. Desde los primeros pasos de la ley se había adelantado el nombre de Francisco Rodríguez Marín, quien contaba con el apoyo expreso de Maura y la anuencia casi generalizada de la crítica[120]. Otros nombres habían salido a colación, con más o menos fundamento: Echegaray, Benavente, Galdós, *Andrenio*, Luis París, Salvador Canals, incluso Valle-Inclán. Pronto, Cavestany, el promotor de la ley y destacado conservador, comenzó a perfilarse como "la candidatura que ofrece las mayores probabilidades de triunfo", según uno

[119] González (B.G. de Candamo), "Cómo se hace un Reglamento. El nuevo Teatro Español", *M* (22-VI-1909), p. 1.

[120] Como casi seguro director había sido entrevistado ya en diciembre de 1908: Rafael Solís, "Informaciones. Hablando con Rodríguez Marín", *CE* (16-XII-1908), p. 1.

de los redactores del reglamento[121], hecho que confirmaba las suspicacias sobre la burocratización y el enchufismo en el nuevo organismo, a la vez que dejaba entrever las divergencias políticas en el seno del partido gobernante, puesto que mientras Maura seguía apoyando a Rodríguez Marín, Dato y Besada prestaban su apoyo al más afecto Cavestany[122].

A finales de junio, introducidas las escasas modificaciones que Rodríguez San Pedro creyó oportunas, el ministro devolvía el reglamento definitivo al negociado correspondiente para su corrección e inmediata publicación en la *Gaceta*[123]. Quedaban todavía pendientes numerosos detalles de capital importancia para una rápida puesta en marcha del Teatro Nacional, como parecía desearse: el contencioso con el Ayuntamiento de Madrid sobre el propio teatro, la subvención, el director, la junta, el comité de lectura, la compañía, el director de escena, el repertorio... En realidad, sólo había una ley de mínimos y generalidades. Los acontecimientos políticos comenzaron a precipitarse de modo fatal en contra de cualquier solución posible: a finales de julio, la Semana Trágica de Barcelona; inmediatamente, el resonante caso Ferrer; y, finalmente, la caída del gobierno de Antonio Maura, sustituido a mediados de octubre por el del liberal Segismundo Moret. Si para muchos la esperanza de que el Teatro Nacional llegara a buen puerto estribaba en la permanencia de Maura en el gobierno[124], su obligado alejamiento de la política activa supuso un grave contratiempo que dejó en suspenso el incierto proyecto, que venía andando casi desde sus orígenes con paso más que vacilante.

Firme en su decisión el Ayuntamiento de Madrid, cuyo teatro parecía arrendado a Federico Oliver por un mínimo de cinco años, tal vez diez, con el efímero gobierno liberal de Moret el Teatro Nacional pareció esfumarse de los ambientes políticos, literarios y periodísticos. La sustitución de Moret por su correligionario Canalejas a principios de febrero de 1910 propició, en junio de ese mismo año, la llegada al Ministerio de Instrucción Pública

---

[121] González (B. G. de Candamo), "Cómo se hace un Reglamento. El nuevo Teatro Español", *M* (22-VI-1909), p. 1.

[122] Véanse las críticas de *Guzmán de Alfarache*, "Alrededor del teatro. La breva del director", *M* (19-III-1909), p. 2; y de *Caramanchel*, "La semana teatral", *Nuevo Mundo* (15-VII-1909), p. 3.

[123] "Notas de arte. Teatro Nacional", *ABC* (27-VI-1909), p. 7.

[124] "¿Habrá Teatro Nacional, en fin? Si Maura continúa al frente del Gobierno, lo habrá, y pronto", enfatizaba *Caramanchel*, sin reconocerse maurista, en junio de ese mismo año ("Lo del Teatro Nacional", *CE* [5-VI-1909], p. 1).

y Bellas Artes de Julio Burell, tras una fugaz vuelta al mismo del Conde de Romanones. Por su trayectoria intelectual y literaria, Burell parecía el hombre propicio para desenredar el ovillo olvidado del Teatro Nacional. A los pocos días de su toma de posesión, *Caramanchel*, "a falta de temas de actualidad palpitante", resumía así el estado de la cuestión y emplazaba directamente al nuevo ministro a buscar de una salida a la "rara situación" en que se encontraba la gestión del Teatro Nacional:

> El Sr. Maura, patrióticamente orientado en este asunto, acarició el proyecto de que Madrid tuviera un teatro permanente para representar con frecuencia los gloriosos dramas del siglo XVII [...]
>
> Hombre de acción es Maura, y su proyecto pronto fue ley. El Teatro Nacional estuvo a punto de crearse, las Cortes dispusieron que se creara... y no se ha creado. ¿Por qué? Si se trata de una necesidad de nuestro prestigio intelectual, no se concibe tanta dilación. Y, cuando se tratara de un lujo, treinta o cuarenta mil duros anuales para perpetuar y divulgar a Lope y a Calderón, no sería cosa tan extraordinaria como algunos asustadizos economistas de afición supusieron.
>
> El Sr. Rodríguez San Pedro –yo indiqué a tiempo el temor de que así ocurriera– esterilizó el noble propósito de Maura. Quiso hacer antes el reglamento burocrático que la institución artística. Y por ahí fue por donde vino la muerte; o, por lo menos, el sueño prolongado.
>
> Ahora es ministro de Instrucción pública un hombre joven, de talento ilustre, de iniciativas luminosas, de voluntad audaz. Recomendemos a Julio Burell que piense en la rara situación del asunto y en la conveniencia de resolverlo.
>
> No es cosa que requiera atropellos, precipitaciones, ni imposiciones legales. Por el contrario, la labor del ministro debe comenzar en este caso, si ha de dar fruto, por los trabajos de consulta y exploración. Allá para el otoño, cuando vuelvan a Madrid los actores más ilustres de España, a todos ellos podrá convocarse y oírse, como también a los dramaturgos, a los críticos, a cuantas personalidades dirigen hoy nuestra vida teatral. De la iniciativa privada, creada al calor de una promesa de ayuda oficial, ha de surgir la fórmula de subvencionar a algunos teatros (a condición de que representen determinado número de obras clásicas y de autores nuevos) o la formación de una Sociedad de Comediantes que tome a su cargo la gloriosa empresa de perpetuar la dramaturgia de nuestro Siglo de Oro.
>
> El legislador ha dado ya el paso más importante. Ahora falta despertar los entusiasmos y las abnegaciones, hacer ambiente, crear el cuadro. El marco ya vendrá después. El marco son las triquiñuelas reglamentarias y administrati-

> vas. Y claro es que, cuanto más leve sea el marco, mejor. El cuadro es lo que importa.[125]

Pocos días más tarde, Francisco Flores García se sumaba a este voto de confianza a los nuevos gobernantes, al comentar una nueva propuesta de Tomás Bretón sobre la Ópera Nacional:

> Demasiado poco pide el insigne compositor; pero aun así, difícil será que obtenga lo que pide. Y no decimos que será imposible, por ser ahora ministro de Instrucción pública y Bellas Artes un hombre tan culto, tan artista, tan eminente y de espíritu tan elevado como D. Julio Burell. Estamos firmemente persuadidos de que, si le dan tiempo, el insigne escritor no sólo facilitará la creación del teatro lírico, como es de justicia y de necesidad, sino que también llevará a la práctica la ley, ya votada por las Cortes, para la creación del teatro Nacional.
>
> [...]
>
> Manos a la obra, sin levantar mano, y a ver si este gobierno tiene la gloria y la satisfacción de dejar, como grato recuerdo de su paso por el poder, establecidos y funcionando los dos teatros oficiales que existen en todo país civilizado del mundo: uno lírico, y otro, de declamación.
>
> Es lo menos que se le puede pedir a un gobierno como el actual[126].

Otro hecho iba a desencadenar de un modo inesperado los acontecimientos y a reavivar el mortecino asunto del Teatro Nacional: la sorprendente rescisión del contrato del Español a la empresa Oliver. Cuando todo parecía indicar que la temporada concluida en abril por Carmen Cobeña y Enrique Borrás, con la presentación de *La Celestina* y el estreno de la *Casandra* galdosiana como mayores triunfos, había merecido el placet de los concejales y sólo restaba el puro trámite de aprobar la lista de la compañía para la siguiente, saltó la sorpresa: los mismos concejales republicanos que habían apoyado fervientemente la candidatura de Oliver, presentaban un dictamen, firmado por Aguilera y Arjona[127], que achacaba al concesionario irregularidades en el cumplimiento del contrato y aconsejaba su rescisión. El

---

[125] *Caramanchel*, "Baturrillo teatral", *CE* (2-VII-1910), p. 1.

[126] Francisco Flores García, "Lírica-dramática nacional", *HM* (16-VII-1910), p. 5.

[127] Copia del mismo puede leerse en *Guzmán de Alfarache*, "El teatro Español. Dice el dictamen", *M* (13-VIII-1910), p. 2; y en "El teatro Español. El dictamen de rescisión", *CE* (14-VIII-1910), p. 6.

dictamen se leyó en sesión municipal del 12 de agosto de 1910[128] y en él se acusaba a Federico Oliver de deficiencias en la interpretación de las obras, ya que las clásicas no se habían ofrecido con "la absoluta y fiel reproducción arqueológica de los procedimientos empleados en escenografía en la época a que cada una pertenecía", como había prometido; de no haber representado una obra clásica no representada desde hace veinte años, puesto que *El vizcaíno fingido*, obra en un solo acto, no merecía tal título; de no haber ofrecido las conferencias eruditas que había anunciado para mejor difusión de los clásicos; y, por último, de haber subarrendado el teatro una vez finalizada la temporada oficial, en contra de la base 21 del contrato. Oliver respondió airadamente a la arbitraria propuesta señalando el carácter circunstancial y de un solo día de las cesiones del coliseo a distintas organizaciones no lucrativas, así como el cumplido respeto a las condiciones del contrato por parte de su empresa, que había ofrecido 196 representaciones en vez de las 150 exigidas, 31 funciones clásicas en lugar de las 10 previstas y 57 jornadas populares, cuando sólo se pedían 30[129]. Galdós envió un telegrama a sus correligionarios y al alcalde pidiendo que se mantuviera el contrato de Oliver. Incluso desde el órgano republicano, *El País*, se aconsejó prudencia a los concejales, porque "perjudícase, además, el Ayuntamiento con tales exagerados rigores, porque parece dar la razón a quienes querían desposeerle del teatro Español para instalar el Nacional, idea que no ha dejado de ser propósito de muchos"[130]. Todo fue inútil y, tras una acalorada sesión municipal, en la que Dicenta calificó el escrito de Oliver de "injurioso" y "despectivo", el día 19 de agosto se aprobó la rescisión del contrato por 16 votos contra 9[131].

Las reacciones no se hicieron esperar. Y si el redactor de *El Mundo* no se recataba en hablar de "un acto de caciquismo intolerable y burdo" de unos

---

[128] *Guzmán de Alfarache*, "En el Ayuntamiento. El teatro Español. La rescisión del contrato", *M* (12-VIII-1910), p. 2.

[129] "El pleito del Español. La réplica del Sr. Oliver", *CE* (17-VIII-1910), p. 6; véase también "Lo del Español", *P* (18-VIII-1910), p. 1. El concejal Bernardo Martín presentó un voto particular en contra de la ponencia de Aguilera y Arjona y a favor de Oliver, que fue rechazado. Véase "Voto particular. La rescisión del teatro Español", *CE* (18-VIII-1910), p. 6.

[130] Un madrileño, "Cosas de Madrid y quisicosas de su Ayuntamiento", *P* (17-VIII-1910), p. 1.

[131] Véase detallada información sobre el desarrollo de la sesión municipal en "El pleito del Español. Rescisión del contrato", *CE* (19-VIII-1910), p. 6; "El Ayuntamiento y la empresa Oliver. Lo del teatro Español", *M* (19-VIII-1910), pp. 1-2; y "Ayuntamiento. Sesión de ayer", *P* (20-VII-1910), p. 3.

concejales "arbitrarios que ponen en pugna la letra de la ley con el espíritu de la justicia"[132], el del *Heraldo* hablaba de "polacada" y sugería una solución drástica: "El Ayuntamiento se ha metido en un mal paso, que puede llevar a que el Gobierno caiga en la cuenta de que ha llegado el momento de incautarse de ese teatro, para evitar que lo derribe moralmente el huracán de las pasiones, y al objeto de convertirlo en teatro Nacional, que buena falta hace"[133]. También Benavente se quejaba de la continua improvisación municipal y se preguntaba si no habría llegado el momento "de cedérselo al Estado para ensayar el Teatro Nacional", puesto que "lo que no puede ser es adjudicarle deprisa y corriendo quince días antes de la apertura y pedir que sea una Comedia Francesa"[134]. Sin embargo, no todas las opiniones coincidieron, y *El País* respondía con crudeza al dramaturgo: "Si el Ayuntamiento ha cometido censurada barrabasada, ¿qué no hará el Estado? San Ginés, el de los cómicos, nos libre del Teatro Nacional?"[135]. En la misma línea parecía situarse el consistorio madrileño, que con celeridad trató de aprobar a primeros de septiembre unas nuevas bases para la cesión de su teatro, convencido, en palabras del concejal Quejido, de que "si no se abre este año el Español, los partidarios del Teatro Nacional pueden pedir al Estado que convierta el teatro municipal en teatro nacional"[136].

Una vez más, la incierta situación del teatro municipal tuvo efecto de lanzadera para el Teatro Nacional. Así pareció entenderlo en ministro de Instrucción Pública, Julio Burell, que no sólo se aprestó a firmar y publicar en la *Gaceta* el Reglamento para la ejecución de la ley del Teatro Español, sino que se mostró dispuesto a solicitar al Ayuntamiento que se aceptara la candidatura del Estado al concurso abierto el 12 de septiembre para el arrendamiento del Español y anunció en la *Gaceta* la apertura de un concurso para la constitución de la Sociedad de Actores adscritos al Teatro Español, en previsión de lo que preveía una respuesta afirmativa del concejo madrileño. El concurso para la constitución de esta Sociedad de Actores se publicó el 2 de octubre y en él se concretaba, de acuerdo con los artículos 20 y 21 del Reglamento, que iba a estar compuesta por diez actores y

[132] "El Ayuntamiento y la empresa Oliver. Lo del teatro Español", *M* (19-VIII-1910), pp. 1-2.
[133] Francisco Flores García, "Del teatro Español. Una polacada", *HM* (27-VIII-1910), p. 5.
[134] Jacinto Benavente, "De sobremesa", *I* (5-IX-1910), p. 3.
[135] "El teatro Español", *P* (7-IX-1910), p. 1.
[136] "Ayuntamiento. La sesión de ayer", *P* (10-IX-1910), p. 3.

seis actrices, que se clasificarían en tres grupos en función de sus sueldos: cuatro, de 1.500 pts. mensuales; ocho, de 1.125; y cuatro, de 750. Los requisitos para ser admitido a concurso eran ser español y haber actuado como parte principal durante tres temporadas, por lo menos, en teatros de primer orden de Madrid o provincias. En cuanto al Reglamento, vio la luz el 9 de octubre, y era detalladísimo. Constaba de 90 artículos y dos disposiciones transitorias, agrupados en diez capítulos, a saber: Capítulo I, "Del Teatro Español", definido como "una institución oficial destinada al cultivo y progresos del Arte dramático", constituido por el Director, la Junta de Gobierno y los actores asociados, con personalidad jurídica propia y, "como obra de cultura general y de perfeccionamiento del gusto artístico", estaría "bajo el patrocinio del Estado, el cual le auxiliará en proporción a sus necesidades"; Capítulo II, "Del Director", que sería elegido por el Ministerio "entre las que propongan la Academia Española, la de Bellas Artes, la Sociedad de Autores, el Ateneo y la Asociación de Actores Españoles"; Capítulo III, "De la Junta de Gobierno", formada por el director y cinco individuos, un académico, dos autores dramáticos y dos actores; Capítulo IV, "De los actores adscritos", que serían 10 actores y 6 actrices; Capítulo V, "De la Junta General", formado por la Junta de Gobierno y los actores; Capítulo VI, "De las obras que han de representarse", que serían aprobadas por un Tribunal de Lectura de 10 miembros nombrados por el ministro; Capítulo VII, "De la compañía"; Capítulo VIII, "De las representaciones", en que se preveía una temporada oficial de seis meses con estas obligaciones: una representación histórica de una comedia íntegra de nuestro teatro antiguo y un sainete, pasillo o entremés también antiguo, presentado como en el tiempo de su estreno, una obra clásica extranjera, dos obras de teatro antiguo español y una obra en tres o más actos y otra en uno o dos de dos autores noveles; Capítulo IX, "De las faltas y su corrección"; y Capítulo X, "De la administración"[138].

Como venía siendo habitual, *El País* se situó en franca oposición a los planes gubernamentales:

---

[137] El concurso, previo incluso a la publicación del Reglamento, fue aprobado por R.O. de 30-IX-1910 (*Gaceta* del 2-X) y remitía, como hemos señalado, a los artículos 20 y 21 del Reglamento.

[138] *Gaceta* del 9-X-1910. El Reglamento había sido aprobado por R.O. de 28-IX-1910 (*Gaceta* del 3-X).

> Mal hace el Sr. Burell en rendirse a las solicitudes de algunos, muy pocos, literatos y críticos de talento que creen que un teatro del Estado, a la francesa, una Casa de Lope (que vendrá a ser del Sr. López, el director, el mangoneador) salvaría al teatro Español que creen en crisis.
>
> Ahí está el desarrollo del arte lírico nacional pregonando la ineficacia de la tutela del Estado, que ni siquiera ha evitado, con su teatro Real, la decadencia de la cultura nacional de Madrid [...]
>
> Mal hace el Sr. Burell en unir su nombre a lo que ha de ser un enorme fracaso.
>
> [...]
>
> ¡Ah! Suponemos que ese teatro se instalará en el Real, en San Francisco el Grande, en el Senado, en el Tribunal de Cuentas o en cualquier otro sitio, sin que prevalezca el designio de despojar a Madrid del teatro del Príncipe, aunque el actual Ayuntamiento se ha hecho acreedor a esa conducta del Estado.
>
> Pero esperemos a que éste (el Estado) se meta a empresario, para proclamar bueno al Ayuntamiento[139].

Pero, en general, renació la esperanza de ver, por fin, en marcha el Teatro Nacional. Flores García no se recataba en aconsejar al ministro que no pidiera "lo que legalmente se puede tomar", a la vez que confiaba en el apoyo del alcalde de Madrid, Francos Rodríguez, partidario ferviente del teatro oficial:

> Votada la ley para la creación del teatro Nacional, ahí tiene el ministro de Instrucción pública un local donde instalarlo por el pronto, y de cuyo edificio puede disponer a toda hora dentro de la más estricta legalidad.
>
> El simpático alcalde de Madrid, dramaturgo notable y partidario sincero de la fundación del teatro Nacional, verá con gusto, seguramente, la instalación del nuevo organismo en un edificio que ha retenido y retiene el Ayuntamiento por pura condescendencia del Estado[140].

También Benavente mostró, con su habitual ironía, cierto optimismo sobre el futuro del Teatro Nacional, a la vez que pedía que se aunaran esfuerzos para lograr un teatro sobre todo barato y popular, del que sólo se excluyera el mal gusto imperante:

---

[139] "El Teatro Nacional", *P* (28-IX-1910), p. 1.

[140] Francisco Flores García, "El Gobierno y el teatro Español", *HM* (1-X-1910), p. 5.

> El Teatro Nacional va camino adelante. Ya sólo falta teatro, compañía y suponemos que no faltará dinero en el momento oportuno. Ahora, con toda seriedad. Dadas las condiciones del teatro en España, ¿conviene hacer del Teatro Nacional un teatro museo, sólo para la representación de obras consagradas, o un teatro de ensayo, un teatro juvenil, para estrenar obras de autores noveles o desconocidos? ¿Conviene formar una compañía de eminentes, o una modesta, estudiosa compañía de conjunto? ¿Conviene que el teatro sea aristocrático, literario o popular? Yo creo que todo es compatible y que para todo hay días y para todo debe haber autores y actores. Ni debe prescindirse de la aristocracia, ni de la intelectualidad, ni del pueblo. Pongan unos el dinero, otros la orientación, otros el entusiasmo. Condición primordial: la baratura. No es sólo cuestión de arte, es cuestión de higiene. No es en el terreno artístico, es en el terreno económico en el que hay que combatir contra la chabacanería y la suciedad de un teatro que mancha las bocas y las almas de los niños y de las mujeres[141].

Caramanchel, por su parte, pedía prudencia, porque "lo más importante no es hacer las cosas pronto, sino hacerlas bien". En su cauta apreciación, solicitaba crear primero un ambiente propicio entre todos aquellos que hubieran de intervenir en el proyecto, puesto que no bastaba con haber aprobado un Reglamento: "Para fundar el Teatro Nacional hace falta, en primer término, construir el edificio, consignar en el presupuesto la subvención y establecer la separación ineludible entre la dramaturgia y la burocracia". Y, a la luz de recientes fracasos, concluía solicitando que se comenzara por el edificio, puesto que

> el Español no reúne, a mi juicio, las condiciones necesarias para instalar allí el Teatro Nacional, ni la holgura, el lujo y la resistencia apetecibles [...] Todo el gran ensueño puede llegar un día a ser realidad, si se camina lenta y prudentemente, pero con fe y firmeza. Mas claro es que, para todo ello, el primer paso es tener teatro. Y este teatro no debe instalarse en un edificio viejo, y tal vez ruinoso, que ahora se adquiriría con carácter provisional y probablemente seguiría ya con carácter definitivo hasta caerse al peso de los años y quedarnos sin teatro, sin compañía ¡y hasta sin Reglamento![142]

Ceferino Palencia veía menos problemas y, dada la situación del Español,

---

[141] Jacinto Benavente, "De sobremesa", *I* (4-X-1910), p. 1.

[142] *Caramanchel*, "Del Teatro Nacional", *CE* (30-IX-1910), p. 4; y "Arte y artistas. El Teatro Nacional", *CE* (4-X-1910), p. 1.

no hallaba ocasión más favorable y propicia que ésta "para que sea una realidad el soñado proyecto", por lo que instaba al Gobierno a solicitar el teatro Español, ya que "claro está que el Ayuntamiento, presidido por un notable autor dramático, partidario entusiasta del Teatro Nacional, no vacilaría entre el Estado y un empresario cualquiera, por respetable que fuese, máxime conservando siempre la popular Corporación la propiedad y sus legítimas preeminencias sobre su gloriosa finca"[143].

Benavente fue uno de los pocos que dedicó un elogioso comentario al recién aprobado Reglamento, en el que veía cierto "exceso de *parlamentarismo*", aunque en lo relativo a la elección de las obras consideraba que era más acertado que el de la Comedia Francesa. Y confiaba en que, aprobado el Reglamento y abierto el concurso para los actores, ya se contase con un teatro:

> Este teatro no puede ser otro que el teatro Español. Sólo él reúne las condiciones de teatro popular que ha de ser, ante todo, el teatro Nacional; sólo él, por su nombre y por su historia, ofrece apropiado ambiente para continuar una gloriosa tradición.
>
> No es posible que el Ayuntamiento de Madrid oponga dificultades al Estado, empresario que en vez de pedir ofrece. Ni es lógico invocar el nombre de Madrid ante el nombre de España[144].

Los rumores, sin embargo, hablaban insistentemente de la tenaz oposición del Ayuntamiento madrileño, cuyo alcalde, Francos Rodríguez, guardaba un prudente silencio que declaraba la contradicción en que se veía envuelto[145]. Como contrapartida, algunos de los dramaturgos de más prestigio –aunque faltaban otras firmas notables–, Benito Pérez Galdós, Euge-

---

[143] Ceferino Palencia, "El Teatro Nacional", CE (3-X-1910), p. 5.

[144] Jacinto Benavente, "Del Teatro Nacional", *HM* (13-X-1910), p. 2.

[145] Cristóbal de Castro salió en defensa del alcalde, de quien señalaba que había sido redactor del reglamento, y mostraba su fe en él: "El silencio de nuestro ilustre amigo Francos ha sido hasta hoy discreto, porque hasta hoy no había ni concurso convocado ni reglamento en la *Gaceta*. De hoy más, los que recuerdan con efusión el apostolado tenaz y brillantísimo que hizo el actual alcalde por el teatro Nacional, aguardan su elocuencia y fían en sus energías y entusiasmo. La cesión del teatro Español para teatro Nacional no tendrá en el Ayuntamiento apologista más feliz que el alcalde, redactor de las bases que ya son ley. Ni hallará oposición ni discusión, a menos que determinados oídos sientan las enfermizas nostalgias de volver a oír los clamores y rechiflas que oyeron hace poco" ("Titirimundi. Del teatro Nacional. El edificio", *HM* [17-X-1910], p. 3).

nio Sellés, Jacinto Benavente, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Manuel Linares Rivas y Gregorio Martínez Sierra, enviaron al ministro de Instrucción Pública una carta de apoyo a su gestión en la que consideraban que el Teatro Nacional debía ocupar el escenario del Español y amenazaban con retirar sus obras de tal teatro en caso de que el Ayuntamiento injustificadamente se decantase por una empresa, hastiados del mercantilismo que tanto daño estaba haciendo al arte teatral. La misiva decía así:

> Muy señor nuestro y de nuestra consideración más distinguida: Aprobado el reglamento del Teatro Nacional, abierto el concurso para la formación de su compañía, creemos que, para la realización inmediata de una obra que ha sido constante aspiración de los autores españoles, sólo falta el teatro necesario, mientras se construye el que debe ser digna y propia morada del arte dramático español.
>
> Este teatro, por su historia –que le hace digno de figurar entre los "monumentos nacionales"–, por sus condiciones de teatro popular, por su situación en sitio céntrico de la corte, no debe ser otro que el teatro Español. No creemos que el Ayuntamiento de Madrid ponga dificultades, y casi puede extrañarnos que no se haya anticipado el ofrecimiento a la petición; mucho más nos sorprendería que la petición por parte del Estado fuera desatendida y desairada. En nada pueden perjudicarse los intereses del pueblo de Madrid con "nacionalizar" un teatro municipal, con mayores garantías para el público, para actores y autores y para el Arte en general, de las que puede ofrecer cualquier otro empresario, por razón natural más atento a sus intereses. No dudamos, pues, que V.E. solicitará la cesión provisional del teatro Español para organizar desde luego el Teatro Nacional, y esperamos que el Ayuntamiento aprovechará gustoso esta ocasión de proteger el arte dramático español sin menoscabo de sus intereses, que son los del pueblo de Madrid, que de ningún modo quisiéramos ver defraudados.
>
> La preferencia injustificada por un empresario industrial pudiera traer, como la abstención de nosotros, la de otros muchos autores, cansados de luchar con el mercantilismo, muy respetable, muy legítimo en toda empresa, pero muy perjudicial para el Arte, cuando de Empresas teatrales se trata.
>
> Encomendando al celo de V.E. y a su probado amor al Arte todo el interés de esta demanda, quedan suyos afectísimos seguros servidores q.l.b.l.m[146].

No dejaba de ser significativo que Joaquín Dicenta, el destacado conce-

[146] Reproducida en "El Teatro Nacional", *CE* (19-X-1910), p. 5; y en *Pármeno*, "El Teatro Nacional. Hablan los autores", *HM* (19-X-1910), p. 2.

jal republicano y dramaturgo "popular" que tanta influencia había demostrado sobre la Comisión de Espectáculos del Ayuntamiento no figurase entre los firmantes. Cuando era inminente la resolución municipal, *Pármeno* todavía albergaba esperanzas, confiando tanto en el alcalde como en el concejal:

> ¿Es que no debemos contar con los señores Francos Rodríguez y Dicenta? ¿Va el primero a olvidarse de cuanto predicó? ¿Va el segundo a combatir a sus compañeros y a sus camaradas, y a borrar su historia, y a imprimirle nuevos derroteros a su vida, y a defender lo que censuró?... No es posible que Joaquín Dicenta impida la realización inmediata de una obra de honradez, de equidad, de conveniencia y de justicia; no es posible que un hombre que siempre desdeñó el dinero ampare a los que sólo buscan el dinero; no es posible que inmole a sus camaradas por embarnecer los negocios de un industrial. Aunque Joaquín Dicenta no haya firmado la carta a Burell, en espíritu está con los que la firman. Y yo, en nombre de todos los autores, de todos los literatos y de todos los periodistas que aplauden a los admirados compañeros que se han dirigido al Sr. Burell, le pido que defienda nuestra causa, que, por ser nuestra, es suya[147].

Pocas dotes adivinatorias demostró el confiado *Pármeno*, cuando era un secreto a voces que el municipio iba a denegar su teatro al Estado[148]. La instancia de los dramaturgos fue presentada también en el Ayuntamiento el día 20, justo cuando se iba a proceder a la discusión de los pliegos recibidos, uno firmado por Tirso Escudero, otro por el doctor Madrazo. Y un día antes, el 19 de octubre, en el límite del plazo, llegaba el oficio del Ministerio de Instrucción Pública solicitando la colaboración del municipio para asentar en el Español el Teatro Nacional:

> Excmo. Sr.:
> Publicado ya el Reglamento correspondiente a la Ley de creación del Teatro Nacional y abierto aún el concurso para adjudicar por esa Corporación municipal el edificio del Teatro Español, S.M. el Rey (q.D.g.) se ha servido dis-

[147] *Pármeno*, "El Teatro Nacional. Hablan los autores", *HM* (19-X-1910), p. 2.

[148] El día anterior, adelantaba *Caramanchel*: "Mañana, 19, debe celebrarse la adjudicación del Teatro Español. Lo más problable será que el nuevo concesionario sea Tirso Escudero [...] Lo que parece evidente es que el Ayuntamiento no cede al Estado el Teatro Español. Con lo cual nos exponemos, como yo preveía, a encontrarnos con ley, Reglamento, subvención y compañía del Teatro Nacional... y sin Teatro Nacional" ("Teatralerías", *CE* [18-X-1910], p. 4).

poner que se signifique a V.E., para que a su vez lo haga a la Corporación que tan dignamente preside:

Primero: Que el Ministerio de Instrucción pública se compromete a satisfacer todas aquellas condiciones que establece el concurso referente a dicho Teatro.

Segundo: Que las modificaciones que hubiere necesidad de introducir para la debida ejecución de la Ley, no se realizarán sino de acuerdo entre el Estado y el Ayuntamiento de esta Corte.

De Real Orden lo digo a V.E. para su conocimiento y demás efectos[149].

Francos Rodríguez, decidido defensor del Teatro Nacional, hacía llegar ese mismo día la comunicación ministerial a la Comisión de Espec-táculos del Ayuntamiento, a la vez que manifestaba sin reservas su apoyo:

Tengo el gusto de remitir a V.S. la adjunta R.O. del Ministerio de Instrucción pública, relativa a la cesión del Teatro Español. Como en la misma se expresa que el Ministerio satisfará todas las condiciones del concurso, creo de mi deber llamar la atención de V.S. y de esa Comisión acerca de la importancia del ofrecimiento del Estado que, de aceptarse, ha de redundar, indudablemente, en beneficio de los intereses municipales y, principalmente, en provecho del arte.

El día 20 se reunió, como estaba previsto, la Comisión de Espectáculos, que decidió adjudicar el Español al doctor Madrazo y desestimar el ofrecimiento del ministro de Instrucción Pública por considerar al Estado menos capaz de cumplir los fines artísticos descritos en las bases de arrendamiento que cualquiera de las empresas particulares solicitantes:

Estudiada esta Real orden como proposición admisible para optar a la adjudicación del concurso, se planteó la cuestión previa de si debía adjudicarse o no el teatro Español al Estado, porque en caso afirmativo sería innecesario discutir las otras dos proposiciones presentadas, y se acordó no acceder a lo que en la Real orden se pretendía, fundando esta negativa en que no se podía esperar que el Estado cumpliera debidamente los fines artísticos que perseguía y venía realizando el Ayuntamiento.

[149] El oficio de Julio Burell, así como los dictámenes y acuerdos de las Comisiones municipales que citamos a continuación se encuentran en el Archivo de la Villa, Expediente 19.158.5. Casi todos ellos pueden verse también en la *Escritura de cesión del Teatro Español para su explotación artística otorgada en 7 de diciembre de 1910*, Madrid, Imprenta Municipal, 1911.

> Esto aparte de que en la Real orden no se mejoraba absolutamente nada el pliego de condiciones en beneficio del desarrollo y esplendor del Arte, por lo cual tan sólo podría tenerse en cuenta para el caso de que hubieran resultado inadmisibles las demás proposiciones presentadas.

A pesar del apoyo de Francos Rodríguez, la Comisión de Espectáculos, por siete votos contra seis, cerraba el paso definitivamente a las pretensiones del Ministerio de Instrucción Pública. Así lo comunicaba el alcalde derrotado en un oficio cuyo borrador se encuentra en el Archivo de la Villa:

> Excmo. Sr.:
>
> Recibida la Real Orden relativa a la cesión al Ministerio de Instrucción Pública del edificio del Teatro Español para la ejecución de la Ley de creación del Teatro Nacional, he dado en el día de hoy cuenta de ella a la Comisión de Espectáculos, con otra moción de esta Alcaldía inspirada en el mismo sentido de aquella Real disposición.
>
> Iniciada (*sic*) por la referida Comisión la duda de si esta Real Orden se aceptaba como una de las demás proposiciones presentadas al concurso, se procedió a la votación, quedando por mayoría de votos que figurara como tal proposición, señalándola por su momento de presentación con el número tres.
>
> Antes de discutirse las proposiciones marcadas con los dos primeros números, se propuso la admisión, como preferente, de la R.O. mencionada; considerándola esta Alcaldía como la mejor de las presentadas y sometido a votación este extremo, fue desechado por siete votos [tachado a lápiz: de los Sres. Pascual Sevilla, Aguilera y Arjona, Conde Rincón, Torres y Eguía, Alvarez Rodríguez, Villamil y Díaz Agero] contra seis [tachado a lápiz: de los Sres. Reynot, Nicoli, Buendía, Aragón, González Hoyos y Gómez Vallejo]
>
> [...]
>
> Lo que en contestación de la citada R.O. tengo la honra de participar a V.E. para su debido conocimiento.

Tan sólo el concejal Andrés Aragón se atrevió a mostrar oficialmente su disconformidad con lo acordado y presentó este voto particular para su discusión en la sesión pública ordinaria del día siguiente:

> Considerando que la Real orden del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que solicita la adjudicación en concurso del teatro Español para instaurar en él el teatro Nacional, ofrece por sí sola mayores garantías artísticas que ninguna otra, por emanar de la más genuina representación del Arte nacional, y llena por tanto las aspiraciones de todos cuantos han patrocinado tan útil y meritoria idea.

> Considerando que, en el caso de ser adjudicado al Estado el teatro Español de las subsiguientes relaciones que se habían de establecer necesariamente para la formalización de la escritura y explotación del mismo por el teatro Nacional, cabe la posibilidad de establecer modificaciones que pudieran en definitiva ser favorables al pueblo de Madrid, según se desprende del contenido de dicha Real orden por la que el Estado se impone asimismo esta condición, entiende el concejal que suscribe que debe ser adjudicado el referido teatro al Estado, con la precisa condición de que se dedique a instaurar en él el teatro Nacional.

De nuevo la propuesta fue derrotada, esta vez por más amplio margen, 31 votos contra 13, corroborando sin margen de duda el pesimismo manifestado por el ministro Burell el día anterior en el Congreso, a pesar de la tibia protesta de un alcalde que se sabía vencido. He aquí el extracto del *Diario de Sesiones*:

> El Sr. SALILLAS: *El Imparcial* de ayer publica una carta dirigida al Sr. Ministro de Instrucción pública, firmada por ilustres autores dramáticos, refiriéndose a algo que concierne al Teatro Nacional. Yo tengo el encargo, que cumplo gustosamente, de pedir al Sr. Ministro que dé contestación a esa carta en estos momentos, si lo considera conveniente, ante el Parlamento.
>
> [...]
>
> El Sr. Ministro de INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES (Burell): La contestación creo que la conoce el Sr. Salillas, porque tiene la misma notoriedad que la carta.
>
> El Ministerio de Instrucción pública se dirigió ayer al Ayuntamiento de Madrid solicitando como un particular la adjudicación del teatro Español en las mismas condiciones, absolutamente en las mismas condiciones, y dentro de los términos del contrato, con que pudiera ser adjudicado la subasta o el concurso a cualquier otro solicitante. Acepta el Ministerio de Instrucción pública los mismos compromisos que cualquier otra entidad; y con gran sorpresa, cuando en representación del Estado, y movido por un interés puramente literario y nacional, me he dirigido en tales términos al Ayuntamiento de Madrid, parece que la Comisión ha entendido mejor adjudicar el concurso a una persona distinguidísima, médico eminente, pero que no ofrece literaria ni económicamente mayor solvencia que el Ministerio de Instrucción pública.
>
> Yo he hecho cuanto ha estado en mi mano para poder convertir el teatro Español en una verdadera Institución nacional, libre de todo riesgo de lucro, de todo compadrazgo, de todo caciquismo literario. He cumplido con mi deber. La Comisión del Ayuntamiento de Madrid, en uso de un derecho que yo respeto, ha considerado que debe preferir un proposición particular a la del

> Gobierno, y ante ello yo no tengo recurso alguno que emplear, limitándome a dejar consignado el fracaso de mis propósitos y de mis requerimientos.
>
> El Sr. FRANCOS RODRÍGUEZ: Pido la palabra [...] Sencillamente para hacer una observación. No es rectificar al Sr. Ministro de Instrucción pública, es restablecer la verdad de los hechos y decir que el Ayuntamiento de Madrid todavía no ha resuelto nada sobre este asunto. (*El Sr. Ministro de Instrucción pública*: He dicho la comisión). De todas suertes, como se ha pronunciado la palabra Ayuntamiento de Madrid, a mí me interesa decir que el Ayuntamiento todavía no ha adoptado resolución[150].

La sesión municipal de ese 21 de octubre continuó con la defensa de los otros dos pliegos, el de Tirso Escudero, a cargo de los republicanos Aguilera y Arjona y Dicenta, y el del doctor Madrazo, a cargo del Sr. Abellán. Y "después de varios incidentes y larguísimos discursos", se desechó el voto particular de Aguilera y Arjona en favor de Tirso Escudero por 20 votos contra 16 y se aprobó la concesión del Español al doctor Madrazo con el voto en contra de los 16 concejales que apoyaron a Tirso Escudero. Según *ABC*, los concejales votaron mezclados, sin que el color político definiera las posturas de voto, y una vez más los republicanos decidieron la balanza, al apoyar algunos de ellos a Madrazo, en contra de la propuesta de Aguilera y Arjona y Dicenta[151].

Esta segunda negativa municipal fue el acta de defunción definitiva del Teatro Nacional promovido por la ley maurista. Algunos rescoldos permanecieron, no obstante, al calor de la discusión, alentados por una vaga intención del ministro Burell, nunca llevada a cabo, de acometer la construcción del edificio que había de albergarlo, pero bien pronto acabaron por apagarse en el más absoluto de los olvidos. Cristóbal de Castro criticó acremente a los concejales, a la vez que confiaba en una nueva iniciativa parlamentaria, promovida por Galdós y Benavente, para su relanzamiento, iniciativa que no nos consta que llegara a plantearse siquiera[152]. *Caramanchel*, por su

---

[150] *Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados. Legislatura de 1910*, nº 46 (20-X-1910), pp. 1265-66.

[151] "Notas municipales. El teatro Español", *ABC* (22-X-1910), p. 9.

[152] Cristóbal de Castro, "Titirimundi. Del Teatro Nacional. En el Parlamento", *HM* (22-X-1910), p. 3. Benavente, que sepamos, se limitó a expresar su desacuerdo y extrañeza por la decisión municipal, que calificaba de "pequeña desconsideración al Estado y a las buenas intenciones del ministro de Instrucción pública":

parte, se apresuraba a dar noticia de las gestiones de Linares Rivas ante el ministro Burell para reconducir el asunto hacia la creación de un nuevo edificio para el Teatro Nacional y del interés de varios diputados de diversos grupos (Sánchez Guerra, Azcárate, Salvatella y Llorens) para que todos los partidos secundaran la idea, y no dudaba de que "la circunstancia de hallarse al frente del gobierno el Sr. Canalejas, espíritu tan amplio y tan enamorado del arte, es también una poderosa razón para que ahora seamos optimistas"[153]. Pero la suerte estaba echada y toda posible ilusión se desvaneció en el más profundo de los sueños. El teatro Español continuó bajo la tutela municipal su cada vez más errático caminar mientras el Teatro Nacional permanecía *non nato* en las páginas muertas de la *Gaceta*.

"El Ayuntamiento, como el corazón, según los franceses, tiene razones que la razón no explica. Entre las tres proposiciones para la concesión del teatro Español, ha votado por la que menos esperaba todo el mundo. El espectáculo ha sido edificante: solicitado el teatro por el Estado, el Ayuntamiento desestima su pretensión, le trata de tramposo y declara que no se fía de él para nada. 'Dijo la sartén al cazo...'¡Qué buen efecto producirán en el país pagano esta armonía de relaciones y esta confianza mutua entre el Estado y el Ayuntamiento! Si el Ayuntamiento desconfía del Estado, ¿qué haremos los demás mortales? El que quiera honra, que la gane. ¿No es eso?" ("De sobremesa", *I* [24-X-1910], p. 3).

[153] *Caramanchel*, "Teatralerías. Del Teatro Nacional y del Teatro Español", *CE* (24-X-1910), p. 4. Véanse también *Caramanchel*, "Del Teatro Nacional y del Teatro Español", *CE* (28-X-1910), p. 1; y Alfredo López Alcrudo, "Proyectos. El Teatro Nacional", *CE* (2-XI-1910), p. 6.

De hecho, no todas sus esperanzas eran infundadas. Un borrador de Real Orden, al parecer nunca publicado, fechado en octubre de 1910, disponía "que las Reales Academias de la Lengua y de Bellas Artes de San Fernando, el Ateneo de Madrid y las Sociedades de Autores y Actores españoles propongan separadamente la persona que haya de desempeñar el cargo de Director del Teatro Español" (Borrador incluido en el *Expediente sobre el Teatro Nacional Español*, Legajo 311, Caja 6895, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares). Incluso llegó a publicarse en la *Gaceta* una R.O. de 24-XII-1910 que ampliaba el plazo para presentar candidaturas a la Sociedad de Actores adscritos al Teatro Español, para dar opción a los integrantes de las compañías que se encontraban en aquel momento fuera de España, plazo que se alargaba hasta el 10 de febrero de 1911 (*Gaceta* del 30-XII-1910).

CAPÍTULO TERCERO
1910-1923
DESILUSIÓN Y ATONÍA

3. 1. Desgobierno municipal y declive del Español

La cesión del teatro municipal a Enrique Madrazo por cinco años forzosos y otros cinco posibles de prórroga se atenía a bases prácticamente idénticas a las dictadas en la anterior cesión a Federico Oliver. El concesionario, por su parte, se había comprometido en su proposición "a contratar un brillante conjunto de actores y actrices, y entre ellos siete u ocho de los más preclaros"; a hacer funcionar en el Español una Academia de declamación experimental, como cantera para la compañía oficial; a estrenar cada temporada un mínimo de tres obras de autores noveles; y a renunciar a 5.000 pts. de la subvención municipal a partir del segundo año, además de ofrecer 40 en lugar de las 30 funciones populares prescritas[1]. Pero pronto comenzaron a surgir problemas que iban a precipitar de modo imparable la decadencia del *clásico coliseo*, claramente aventajado en su competencia con otros teatros grandes de la capital, como el de la Comedia, administrado por Tirso García Escudero, y, sobre todo, el de la Princesa,

[1] *Escritura de cesión del Teatro Español para su explotación artística otorgada en 7 de Diciembre de 1910*, Madrid, Imprenta Municipal, 1911, pp. 12-13.

donde María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza acaparaban los estrenos más resonantes de los autores de moda y captaban definitivamente para su abono al público culto y aristocrático que en tiempos pasados había sido fiel al teatro municipal.

La gestión empresarial de Madrazo se inició en la temporada 1910-11 con Miguel Ramos Carrión como director artístico de una compañía mal acoplada, cuyas principales figuras eran Francisco Morano, Ricardo Calvo y Matilde Moreno. El resultado final, sin novedades dignas de reseñar, fue bastante mediocre y acabó en polémica por la decisión del empresario de prescindir de Ramos Carrión apenas finalizada la temporada oficial, al parecer por las discrepancias surgidas cuando Madrazo se empeñó en estrenar una de sus malas comedias, *El fin justifica los medios*[2]. Para la temporada siguiente, 1911-12, se decidió dar un giro radical, contratando para la dirección artística a *Alejandro Miquis* (Anselmo González), que unía a su prestigio como crítico de *Diario Universal* la notable experiencia como director de escena al frente del *Teatro de Arte* (1908-1911), empresa que abandonó precisamente para incorporarse al Español[3]; también se rehizo la compañía, con Enrique Borrás como primer actor, aunque no fructificaron las gestiones para contratar a una primera actriz de categoría, por la negativa, entre otras, de Carmen Cobeña, Rosario Pino, Matilde Moreno, Nieves Suárez y Margarita Xirgu;[4] y se dio un nuevo impulso al repertorio clásico, con la instauración de los "martes históricos", a semejanza de los "clásicos" de la Guerrero, pero con versiones más cercanas a los originales y puestas en escena que trataron de restaurar el ambiente y el vestuario de la época.

---

[2]Sobre esta polémica, que llegó al propio Ayuntamiento, véanse en *El País* los artículos titulados "Lo del Español", (24-III-1911), p. 1; (25-III-1911), p. 2; (26-III-1911), p. 2; y (30-III-1911), p. 3; también, en *Heraldo de Madrid*, "En el teatro Español" (22-III-1911), p. 2; (23-III-1911), p. 2; y (24-III-1911), p. 2; y de *Caramanchel*, "De teatros. La cuestión del Español", *CE* (23-III-1911), p. 5; y (25-III-1911), p. 6.

[3]Sobre este experimento de teatro renovador, véase Jesús Rubio Jiménez, "El *Teatro de Arte* (1908-1911): Un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias", *Siglo XX/Twentieth Century*, 5, 1-2, 1987-1988, pp. 25-33, ahora recogido en su libro *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993, pp. 133-156; y Dru Dougherty, "Una iniciativa de reforma teatral: el grupo 'Teatro de Arte' (1908-1911)", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1994, Tomo IV, pp. 177-192.

[4]Véase *A. Miquis*, "Cómicos y Comedias. La lista del Español", *DU* (16-VI-1911), p. 1; y *Caramanchel*, "De teatros. La lista del Español", *CE* ((28-VI-1911), p. 5.

La temporada fue un verdadero éxito, tanto en lo económico como en lo artístico, gracias sobre todo a que había un verdadero plan director para la misma. El propio *Miquis* lo explicaba así, como práctica escénica de las ideas teóricas que desde años atrás venía defendiendo sobre la labor efectiva de un teatro municipal:

> Por de pronto, yo fui al teatro con un plan definido y concreto, con un plan que no era una improvisación, sino la realización de un criterio sustentado por mí cuando hace algunos años, después de estudiar de *visu* y en las Memorias de sus directores los teatros municipales y nacionales extranjeros [...] afirmé la teoría, triunfadora finalmente contra todos, de que el Teatro Nacional Español, si alguna vez llegaba a ser un hecho, no debía nacer matando al teatro municipal de Madrid, que tenía tradición, fuerza y muchas buenas obras en su haber.
>
> En aquellos artículos afirmaba yo la misión esencialmente educadora de los teatros municipales, que sin ella no tienen razón de existir, y que a ella necesitan sacrificar muchas cosas, aunque, naturalmente, nunca el Arte.
>
> Yo, sin embargo, procuré no sacrificar ninguna: ni el interés de los autores, ni el interés de los actores, ni el interés de la Empresa, ni menos el interés del público: si de algo se quejó el público durante la primera parte de la temporada fue precisamente de que se le daba mucho. Representar, como hicimos más de una vez –y como se hace habitualmente en la Comedia Francesa–, dos obras grandes en una misma sección pareció demasiado no al "gran público", naturalmente, pero sí a las gentes que bullen en los teatros [...]
>
> Este sistema es, lo he dicho y lo repito, el único que puede reivindicar el gusto del público para nuestro Teatro clásico, el más grande de los Teatros y el que más torpemente han dejado perder un par de generaciones enamoradas de una retórica y de una preceptiva francesas que aun no siendo de suyo artificiales, serían absurdas aplicadas a nuestro país, porque chocan formidablemente con el espíritu y el temperamento de nuestra raza [...]
>
> Pero aquí en esto de los clásicos tenemos, como en todo, ideas peregrinas: decimos de ellos maravillas un poco a tontas y a locas generalmente y por boca de ganso las más de las veces; pero admirándolos tanto los tenemos en el desván y procuramos habérnoslas con ellos lo menos posible.
>
> Yo quise variar un poco ese sistema y me propuse dar a las gentes que no tienen por qué estudiar historia literaria en los libros algunos datos de esa materia, que pudieran adquirir intuitivamente...[5]

[5] *Alejandro Miquis*, "Mi salida del Español. VI. Datos para la historia", *DU* (28-VII-1912), p. 1.

Pero la inquina de numerosos críticos, la enemistad de Ramos Carrión, a la sazón presidente de la Sociedad de Autores, y los malos oficios de algunos concejales, con Joaquín Dicenta a la cabeza, forzaron la salida de *Miquis* del Español a pesar de los deseos de la empresa concesionaria[6] y afianzaron la sensación de crisis e interinidad que vivía el teatro municipal. Un teatro que en su errática trayectoria no justificaba su dedicación a los clásicos, casi siempre presentados de modo rutinario, en refundiciones que cercenaban su propia teatralidad, aferrados actores, escenógrafos y directores a puestas en escena casi siempre insulsas que pasaban sin pena ni gloria por el trámite de su representación ante un público que desertaba invariablemente de tales espectáculos. Y tampoco era capaz satisfacer las aspiraciones de los autores consagrados, los que estimulaban al público, puesto que las imposiciones de las bases de arriendo acababan reduciendo temporada oficial, aparte de las representaciones de los clásicos, a reposiciones de obras de seguro éxito y poco más que los estrenos de autores noveles preceptivos, lo que provocó una protesta oficial de Benavente, Linares Rivas, Martínez Sierra, los Álvarez Quintero y Dicenta ante el Ayuntamiento:

> Dedicar el Teatro español a la exclusiva representación de obras clásicas, fuera convertirlo en arqueológico Museo; darlo totalmente a ensayo de noveles, es transformarlo en incubadora; cerrarlo a los autores que el público consagró con su aplauso, notoria injusticia y desacato grave[7].

Tras la extraña salida de *Alejandro Miquis*, el doctor Madrazo recurrió al prestigio de Benito Pérez Galdós para la dirección artística del Español durante la temporada 1912-13, al frente de una compañía encabezada por Francisco Fuentes y Matilde Moreno. Como las anteriores, la temporada estuvo llena de luces y sombras, entre las que se ha resaltado con especial énfasis el frustrado estreno de *El Embrujado*, de Valle-Inclán[8]. Pero hay otras,

[6]El propio *Miquis* defendió su labor en una amarga serie de 10 artículos publicados en *Diario Universal* entre el 20 de julio y el 3 de agosto de 1912, después recopilados en un folleto titulado *Mi salida del Español*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Editorial, 1912.

[7]Recogido por *Caramanchel*, "De teatros. Una instancia lógica y un conflicto previsto", *CE* (24-X-1911), p. 6. Concluía el crítico su artículo sobre el conflicto: "Lo cual, como otras muchas cosas lamentables, no es sino natural consecuencia de haber quedado sin ejecución el hermoso proyecto de la creación del Teatro Nacional". Véase también Manuel Bueno, "La vida escénica. El teatro Español", *HM* (29-X-1911), p. 2.

[8]Véase al respecto Arturo Ramoneda Salas, "Valle-Inclán: un estreno frustrado", *Ínsula*, 433 (diciembre de 1982), pp. 1 y 12-13; y 434 (enero de 1983), pp. 3-4.

que resume Jesús Rubio Jiménez en un detallado análisis de la temporada desde el punto de vista artístico:

> El paso del tiempo fue poniendo al descubierto las limitaciones de la gestión del escritor canario, que aunque sólo en parte justifican sus fracasos, los explican. Se derivaron en gran parte de las arcaicas fórmulas de contratación del teatro [...] que mermaban las posibilidades de elección de los dramas. Pero a éstas se añadieron las limitaciones contractuales con la empresa, que lo desautorizó en casos como el de *El Embrujado* [...] Y existieron también, claro, sus limitaciones personales, sus resabios decimonónicos, que le llevaban a considerar esencial la función adoctrinadora del teatro, lo que le condujo a introducir dramas de dudoso valor teatral, aunque fueran obra de voluntariosos escritores regeneracionistas[9].

Por tercera vez consecutiva, el empresario se encontró al finalizar la temporada con un director artístico en entredicho y sin compañía con que continuar lo que restaba de contrato. Las listas presentadas aquel verano de 1913 para la su sanción por el Ayuntamiento, una encabezada por Matilde Moreno y Ricardo Calvo y otra con Francisco Morano y Amparo Fernández Villegas como primeros actores, fueron desestimadas, instándose al concesionario a reforzar la lista con nombres de mayor prestigio. Ante la imposibilidad de hacer nuevas contrataciones, Madrazo desistió en su empeño y solicitó del Ayuntamiento la rescisión del contrato, que fue aprobada por la Comisión de Espectáculos en dictamen del 17 de septiembre de 1913[10].

---

[9]Jesús Rubio Jiménez, "Pérez Galdós, *director artístico* del teatro Español (1912-1913): contexto y significación", en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, tomo II, pp. 527-548.

El propio Galdós, que vivió la temporada como una auténtica tortura, dejó testimonio de la misma en una Memoria titulada "Teatro Español. Siete meses de lucha por el Arte. Homenaje a los clásicos" aparecida en *EL* (9-VI-1913) y recuperada, con un interesante estudio, por Carmen Menéndez Onrubia y Julián Ávila Arellano, "Teatro Español. Siete meses de lucha por el Arte. Homenaje a los Clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós", *Revista de Literatura*, L, 99 (enero-junio de 1988), pp. 171-204.

[10]Se reproduce el dictamen completo de la Comisión de Espectáculos en "Lo del teatro Español", *CE* (23-IX-1913), p. 4; y en "El pleito del Español. Carmen Cobeña y Nieves Suárez", *M* (23-IX-1913), p. 2; véanse también los artículos de B.G. de Candamo "De la farándula. La lista del teatro Español", *M* (2-VII-1913), p. 2; y "El pleito del Español. Contrato rescindido", *M* (27-VIII-1913), p. 2.

Entretanto, Federico Oliver mantenía un largo pleito con el Ayuntamiento por las irregularidades en la rescisión de su contrato de 1909, pleito que acabó ganando ante el Tribunal Supremo en 1914, lo que obligaba al municipio a cederle de nuevo el teatro y a una fortísima indemnización. Antes de hacerse cargo de nuevo del teatro, Oliver impuso sus condiciones al Ayuntamiento, pues consideraba que ahora se encontraba no con el teatro Español prestigioso que habían abandonado María Guerrero y Díaz de Mendoza, sino con uno devaluado artística y económicamente por "la herencia de los ensayos dramático-patológicos del doctor Madrazo", por lo que estaba dispuesto a renunciar a la indemnización a cambio de mejoras en las bases de cesión, "un pliego arcaico, lleno de trabas y de onerosas dificultades en el orden artístico". Dichas mejoras se cifraban en la autorización para representar obras traducidas durante la temporada oficial, la libertad de la empresa para elegir las obras de teatro clásico que se fueran a representar, la posibilidad de traer compañías dramáticas y líricas extranjeras y la libertad para contratar la compañía sin restricciones[11]. A pesar de los cambios, tampoco logró Federico Oliver elevar a su mayor esplendor al teatro municipal, del que fue desalojado en agosto de 1918, una vez revocado por el Gobernador Civil de Madrid el acuerdo municipal de 12 de diciembre de 1917 por el que se le prorrogaba el contrato durante otros cinco años[12]. Nuevo concurso provisional por un año en 1918, con bases cada vez menos rigurosas[13], y otro más, este por tres años, en 1919, a favor de la sociedad formada por Ricardo Calvo y Jacinto Benavente[14]. Para entonces, ya había sido aprobado el plan de reconstrucción del viejo edificio, que amenazaba

[11]Dictamen de la Comisión de Espectáculos, fecha 18 de julio de 1914, recogida en *Escritura de contrata para explotación del teatro Español*, Madrid, Imprenta Municipal, 1914, pp. 28-31. Toda la documentación relativa al pleito de Oliver con el ayuntamiento está recogida en el Expediente 22.17.11, Archivo de la Villa.

[12]"El arriendo del teatro Español. El gobernador revoca el acuerdo municipal", *I* (24-VII-1918), p. 1; y "Ayuntamiento. La sesión de hoy", *DU* (12-IX-1918), p. 3.

[13]Las bases, que apenas especifican que todas las obras que se representen han de ser de autores españoles y la cuarta parte de las representaciones serán de teatro clásico, además de la obligación de estrenar dos obras de autores noveles, fueron recogidas en "El teatro Español. Anuncio de concurso", *DU* (15-IX-1918), p. 2.

[14]Las bases del concurso, así como la propuesta de Benavente y Calvo y la resolución municipal quedan recogidas en la *Escritura de arrendamiento para la explotación del teatro Español otorgada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid a favor de D. Jacinto Benavente y D. Ricardo Calvo*, Madrid, Imprenta Municipal, 1921. También en Expediente 23.167.6, Archivo de la Villa.

ruina, según proyecto presentado en 1917 por el arquitecto Pablo Aranda, aunque las obras, aprobadas en marzo de 1920, no iban a comenzar hasta abril de 1925, por lo que se prorrogó la cesión a Ricardo Calvo (separado de Benavente al finalizar la temporada 1920-21) hasta que en 1924 un nuevo concurso devolvió el Español a la compañía Guerrero-Mendoza por dos años, no sólo por sus propuestas artísticas para las dos temporadas siguientes, sino también por la "labor, todavía recordada con elogio, que en todos los aspectos, artístico y material, realizó la Compañía Guerrero-Mendoza en el mismo Teatro Español cuando hace años le fue concedida su explotación. Aquella actuación, que nadie ha logrado mejorar, es prenda segura de que en las temporadas venideras el Teatro Español recobrará la brillantez y prestigio que la Corporación desea para el Coliseo municipal"[15].

Se cerraba así un periplo de 14 años plagados de contradicciones, improvisación, pleitos y generalizada insatisfacción en torno a la gestión y planificación artística del que se pretendía que fuera el teatro de referencia de la escena española, una especie de Teatro Nacional al margen de la gestión gubernamental.

3. 2. Teatro Nacional frente a Teatro Municipal. Propuestas para un nuevo debate

La resaca del fracaso de la ley del Teatro Nacional de 1909 acalló largo tiempo la voz de cuantos con más o menos afán habían luchado por su creación. Durante los años siguientes, sólo de manera muy esporádica y de refilón se volvió a hablar del asunto, casi siempre al hilo de las críticas que propiciaba la desastrosa trayectoria del teatro Español, al que se seguía viendo como la más genuina sede de ese Teatro Nacional que nunca llegaba a prosperar. Autores, actores, críticos, intelectuales y políticos relacionados con la vida escénica española parecieron caer en una frustrada resignación, sin ánimos para volver sobre argumentos como los expuestos en años anteriores, que podrían parecer reiterativos, gastados y sin cabida en el ambiente teatral del momento, movido por la inercia y el mercantilismo. Un ambiente,

[15]Dictamen de la Comisión de Gobernación de 27-V-1924, recogida en *Cesión gratuita para fines artísticos del Teatro Español durante las temporadas de 1924-25 y 1925-26*, Madrid, Imprenta Municipal, 1925, pp. 8-10.

por otro lado, que se debatía en la contradicción entre una extraordinaria actividad escénica y una creciente conciencia de crisis, de la que participaban todos los estamentos relacionados con el mundo teatral, desde el autor al empresario, desde el actor al crítico, hasta llegar al público, juez y sujeto pasivo a la vez de aciertos y fracasos[16].

Con todo, la necesidad de un Teatro Nacional, aunque de modo más esporádico, seguía latente. Así lo confirman algunas opiniones aisladas, pero significativas. Por ejemplo, *Andrenio*, siempre cauteloso ante los organismos de corte oficial, cuestionaba en un artículo de 1911 el absurdo de que el teatro Español "exista como un órgano de fomento o de protección a la literatura dramática" cuando "salta a la vista, desde luego, la incompetencia del Ayuntamiento para regir tal empresa"; y al constatar que "los días más brillantes del teatro Español fueron los días de Calvo, de Vico, de la Guerrero y Díaz de Mendoza, es decir, cuando estuvo encomendado a empresas que le regían, con corta diferencia, como cualquier otro teatro de Madrid", concluía que las dos únicas soluciones son

> usar de él como de cualquier otro predio urbano, arrendarlo al mejor postor o traspasarlo al Estado para que estableciera el Teatro Nacional proyectado, que tendría casi los mismos inconvenientes y suscita casi las mismas objeciones, pero que, al menos, puede estar dirigido con más competencia[17].

También es relevante que José Alsina dedicase, sin mención expresa al caso español pero con evidente intención, un largo capítulo de su libro *El museo dramático* a la *Comédie* francesa[18]. O que *La Correspondencia de España* en 1920, al comentar el informe municipal sobre la necesidad de reconstruir en el ruinoso edificio del Español, desempolvase sin tapujos el viejo tema y demandase directamente una negociación entre el Ayuntamiento y el Ministerio de Instrucción Pública para la constitución del Teatro Nacional:

---

[16]Véase Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, en especial pp. 57-63. Y también Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 ensayos sobre teatro español de los años 20*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, pp. 87-155.

[17]*Andrenio*, "Impresiones de un espectador. De la municipalización de la dramática", *Mundo Gráfico*, 1 (2-XI-1911), s.p.

[18]"El decreto de Moscú", en *El museo dramático (Variedades teatrales)*, Madrid, Renacimiento, 1918, pp. 225-333.

> ¿No podría aprovecharse la ocasión para que fuese un hecho la constitución del tan deseado Teatro Nacional, del que cien veces ha hablado la Prensa, del que otras tantas veces se ha hablado en el Parlamento y del que también alguna vez habló la 'Gaceta', aunque con absoluta inutilidad?
>
> ¿Le conviene al Ayuntamiento seguir encargado del teatro Español, que en definitiva sólo gastos le produce, y que con vistas a la cultura artística del pueblo, y salvadas algunas excepciones, entre las que puede incluirse la temporada presente, ha tenido por lo regular resultados nulos, cuando no lamentables?
>
> ¿No habría medio de que el Estado se encargase del inmueble para reedificarlo más en grande de lo que el Ayuntamiento se propone, y servir de base el nuevo coliseo para la instauración del Teatro Nacional?[19]

Un último ejemplo: en 1922, el *Heraldo de Madrid*, entre varias noticias teatrales, da cuenta de unas declaraciones del dramaturgo alemán Hanns Johst proponiendo la creación de un teatro nacional alemán, y destaca estas palabras suyas: "El teatro tiende cada día más a ser un organismo del Estado, en el cual se reflejen el anhelo religioso y de nacionalidad". A la vez, el anónimo periodista se refiere al caso español para denunciar el exceso de impuestos como una de las causas de la decadencia del teatro en España: "No parece sino que el Estado combate el teatro como un espectáculo vitando, al que hay que poner trabas. Ya que no se ocupa de fomentarlo, considerándolo como un poderoso factor de la cultura pública y de la educación de la sensibilidad del pueblo, que lo deje al menos en paz". Y concluye, refiriéndose a la recuperación de los clásicos que Ricardo Calvo trata de hacer en el Español:

> El éxito logrado por las representaciones clásicas del Español pone de actualidad el tema. Hace falta un Teatro Nacional a cargo del Estado, donde, sin atender demasiado a la taquilla, pueda hacerse verdadero teatro de arte, resucitando nuestros clásicos, dando a conocer los clásicos extranjeros, inéditos casi todos ellos, y admitiendo obras de autores jóvenes de calidad literaria.
>
> Esto sólo puede hacerlo el Estado. El Municipio ha demostrado ya sobradamente su incapacidad con su desdichada gestión al frente del teatro Español. El teatro Español, si no ha de ser un teatro más, tiene que pasar a poder del Estado. ¿No es hora de ir pensando seriamente en ello?[20]

---

[19] "Lo del día. El teatro Español y el Teatro Nacional", *CE* (17-I-1920), p. 4.

[20] "Correo del teatro", *HM* (31-X-1922), p. 6.

La respuesta en este caso no procedió del gobierno ni de los ámbitos teatrales, ni se debatieron propuestas en la prensa, sino que correspondió a la iniciativa del propio Ayuntamiento, insatisfecho también de la gestión de su coliseo. Y contribuyó a añadir un elemento nuevo al debate sobre el Teatro Nacional, al pretender potenciar la municipalización del teatro Español como alternativa al teatro estatal. De hecho, como hemos visto, había habido ya propuestas cuando se tramitaba la ley de 1909 en favor de la coexistencia de un Teatro Nacional y el municipal tal como venía funcionando, pero ahora se proponía un cambio radical de régimen: frente al sistema tradicional de concesión gratuita del Español a compañías comerciales, con unas condiciones artísticas más o menos severas y eficaces, que con frecuencia acababan siendo incumplidas por los concesionarios, se planteaba ahora la posibilidad de una gestión directa del teatro por parte del Ayuntamiento, convertido en empresario y responsable tanto económico como artístico del teatro de su propiedad.

En efecto, a finales de 1918, la Comisión de Gobierno del Ayuntamiento, a propuesta de José Francos Rodríguez, decidió crear una comisión para el estudio de un nuevo régimen para el teatro Español que pretendía una completa reorganización del teatro municipal. Como casi siempre en casos semejantes, la iniciativa tuvo inmediata respuesta crítica. Pero esta vez no se trataba de un exabrupto descalificador, sino de la reflexión de un hombre de teatro con larga experiencia renovadora en la escena catalana, Adrià Gual. Gual, que en aquel momento trataba de poner en marcha la *Escola Catalana d'Art Dramàtic*[21], consideraba inútil cualquier intento de Teatro Nacional sin un público y una verdadera escuela dramática que lo respaldase:

> Algo de esto procuramos realizar en nuestra *Escola Catalana d'art dramàtic*, que patrocinan la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona. Algo de esto deberían intentar las escuelas teatrales del mundo, y no hablo de los conservatorios españoles, hoy por hoy, asilo de desvalidos de espíritu, donde la necesidad de renovación no puede, en manera alguna, hallar debido eco.

[21]Véanse sobre este importante ensayo renovador en Cataluña los trabajos de Hermann Bonnín, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1974; y *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1976. Y también VV. AA, *Adrià Gual. Mitja vida de modernismo*, Barcelona, Diputació de Barcelona/Àmbit Serveis Editorials, 1992.

> ¿Plan, detalles, razonamientos a todas estas indicaciones afectos? Existen, existen; pero ¿para qué mencionarlas, si apenas se vislumbra en nada ni en nadie el verdadero anhelo de una realidad concerniente al Teatro Nacional Español?
>
> Hace poco vi un telegrama, en el cual se decía que la Comisión de gobernación del Ayuntamiento de Madrid se encarga de estudiar las bases para realizar, por fin, la obra del Teatro Nacional.
>
> Permitid que desconfíe de ello, pues, así como dejo dicho que no es posible escuela sin teatro, no vacilo en afirmar que Teatro Nacional sin escuela es, por lo menos, tan imposible como lo otro.
>
> No bastará un acuerdo ni un decreto para implantar de una vez lo que exige una vastísima preparación de elementos, en todos los órdenes; por lo menos, la implantación de un organismo que los ordene debidamente.
>
> Sin escuela no tendréis Teatro Nacional, y sin Teatro Nacional no conseguiréis una perfecta escuela[22].

La comisión municipal se dedicó con empeño a su trabajo y el fruto fue un amplio y detallado informe del entonces concejal José Francos Rodríguez, titulado *El teatro Español. Propuesta para ponerle bajo el Patronato del Excmo. Ayuntamiento de Madrid*, publicada el 2 de enero de 1919[23]. Partía Francos Rodríguez de la constatación de que el teatro municipal, salvo en contadas ocasiones, no había respondido a las exigencias artísticas pretendidas:

> ... justo es reconocer que el ferviente deseo de dar albergue decoroso y culto real a la institución literaria que se llama Teatro Español, no pasó nunca del propósito, porque hubo y hay edificio, pero no existe cosa de mayor provecho. El cuerpo está en pie, pero le falta el alma que ha de animarle [...] Por unos u otros motivos [...], aunque son buenos los deseos del Ayuntamiento, el Teatro Español no cumple sus fines. Tuvo algunos períodos brillantes –recordemos días felices de Rafael Calvo, Antonio Vico, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza– pero, en general, los años han pasado para que en todos ellos se contaran vacilaciones, tristezas, desalientos que tuvieron por escena la llamada clásica, cuando no la profanaron espectáculos impropios, invasiones artísticas, toleradas por la Corporación municipal con más paciencia que justicia.

[22]Adrián Gual, "El teatro en España. Las escuela de teatro", *S* (22-XII-1918), p. 9.
[23]Madrid, Imprenta Municipal, 1919.

A continuación, el autor enumeraba las soluciones que ante tal realidad podía plantearse el Ayuntamiento: limitarse a conceder la finca a un empresario que busque su propio negocio teatral; otorgarlo, como en otras ocasiones, con ciertas restricciones, de modo que se pretenda el culto a las glorias escénicas españolas; o, si esto no parece posible, "arrostrar el empeño de que la municipalidad madrileña se imponga la noble y alta obligación de amparar y sostener el Teatro Nacional". Descartadas las dos primeras posibilidades, Francos Rodríguez se inclina decididamente en su informe por la última:

> El Teatro Español, como obra de recuerdo noble, de enseñanza indiscutible, de artístico deleite, de lazo espiritual para muchos millones de criaturas que hablan la lengua imperecedera de España, no puede ser empresa de negociantes, sino desinteresado propósito de una entidad oficial.
>
> El Estado así lo creyó, y tiene una ley que ordena poner en práctica su creencia, pero la ley promulgada pasó, como tantas otras, en "horas veinticuatro" desde la *Gaceta* al Archivo, donde la enterraron en polvo del que acaso no se libre jamás.
>
> Ahora bien; el Ayuntamiento de Madrid ¿debe sustituir al Estado en el generoso empeño de crear el Teatro Nacional? Acaso no debe, pero sin duda puede; encaja mucho en sus tradiciones [...]
>
> Madrid puede y aún me atrevo a esperar que quiere infundir vida al Teatro Nacional, a darle no sólo albergue, sino recursos para que exista y medre conforme a sus merecimientos, utilidad y hermosura.

Trata de justificar Francos Rodríguez su propuesta con una "ojeada histórica de nuestro teatro" como "obra nacional" (cap. II, pp. 7-15) y con los antecedentes de la labor municipal en el teatro Español, que finaliza con el frustrado intento de convertirlo en Teatro Nacional en 1849 (cap. III, pp. 15-21), para concluir afirmando que "sobre él tuvo siempre influjo el Ayuntamiento de Madrid, no sólo como propietario de la finca, sino durante mucho tiempo como organizador y director de los espectáculos que en él se dieron". La consecuente propuesta del edil municipal parece obvia: aunque resulte oneroso,

> que eche sobre sus hombros tan noble tarea es lo que propone al Ayuntamiento de Madrid el que suscribe [...]
>
> ¿Manera de atender esta propuesta que formulo? Pues conforme a las tradiciones de nuestra Municipalidad, hacernos cargo del Teatro Español; pero

para sostenerle como una institución permanente y sólida, libre de las contingencias y reveses de un negocio particular. El Estado no ha sabido, no ha intentado siquiera cumplir la ley de 1909, ley de verdadera trascendencia para España, ya que afecta a uno de sus tesoros espirituales, pues hágase cargo Madrid de satisfacer el solemne compromiso, que no será la primera carga general en provecho y bien de la Nación entera.

Por último, Francos Rodríguez expone ampliamente las bases de su informe para la municipalización del teatro Español, que son las siguientes:

Primera. El Ayuntamiento de Madrid toma a su cargo el sostenimiento del Teatro Español, con el fin de que en él se representen exclusivamente obras teatrales españolas antiguas y modernas, por artistas españoles y sin el menor espíritu de lucro; con la sola aspiración de enaltecer, fomentar y difundir la literatura escénica nacional.

Segunda. El Teatro Español atenderá al sostenimiento de un núcleo de actrices y de actores autorizadamente elegidos por el procedimiento que más adelante se indica, al cual se confía la realización del propósito expuesto y a quienes se asegurará una posición fija conforme a los merecimientos de cada uno, y la certeza de que en las horas de inutilización o vejez encontrarán todos los que lo necesiten recursos para su modesto sostenimiento.

El reglamento especificará las condiciones en que ha de funcionar la compañía, que se llamará *Sociedad Artística del Teatro Español.*

[...]

Tercera. El Teatro Español tendrá un Director artístico y un Administrador. El Director será técnico, nombrado por el Ayuntamiento a propuesta unipersonal que haga el Consejo directivo. Este Consejo estará formado por un representante de la Real Academia Española, otro de la Real Academia de San Fernando, otro de la Real Academia de la Historia; los Presidentes de la Asociación de la Prensa de Madrid, de la Sociedad de Autores, de la Asociación de Actores, los Directores del Museo de Pinturas y del Museo Arqueológico Nacional y un representante del Ayuntamiento, que ha de ser precisamente el Alcalde o un Concejal.

[...]

Cuarta. El Director artístico será cargo retribuido, y quien lo ocupe tendrá la responsabilidad del funcionamiento del teatro. Hará al principio de temporada un plan de la misma, advirtiendo que como uno de los propósitos del Teatro Español es divulgar las obras clásicas, su representación será muy frecuente. Además se procurará la presentación de ciclos literarios adoptando el criterio de autores y épocas [...]

Otro de los fines del Teatro Español será el de dar a conocer ingenios aún

no revelados, para lo cual el Director podrá elegir entre las que se le ofrezcan comedias o sainetes originales de autores inéditos [...]

Por ninguna clase de consideraciones se representará en el Teatro Español una obra extranjera [...]

Quinta. El Director artístico lo será también del grupo de meritorios que constituirá un anejo de la Sociedad Artística del Teatro Español [...]

Sexta. El Administrador tendrá a su cargo cuanto se refiera a gastos e ingresos del Teatro [...]

Séptima. El Teatro Español se sostendrá con sus propios ingresos y con una subvención de los fondos municipales que no podrá exceder de doscientas mil pesetas por año [...][24]

Octava. Si al final de cada año hubiese exceso de los ingresos sobre los gastos, comprendida la subvención, el producto de la ganancia se dividirá en dos partes; una para la Sociedad Artística y otra para premiar la obra nueva que hubiese proporcionado mayor rendimiento entre las estrenadas durante el año.

Novena. El Teatro Español no se utilizará nunca más que para representaciones teatrales de las celebradas por la Sociedad Artística, o para beneficios dispuestos y aprovechados por entidades o Corporaciones de puro carácter municipal.

Décima. El Teatro Español estará abierto durante los meses de octubre, noviembre, diciembre, enero, febrero, marzo y abril. En los meses restantes, sólo podrá ser cedido en condiciones propuestas por el Director artístico y Administrador, previa aprobación del Ayuntamiento y con un canon que se fijará indispensablemente, a compañías del género lírico español, manteniendo la prohibición de que no se representen obras extranjeras, aunque estén arregladas, traducidas o adaptadas y, claro está, que no ha de exhibir espectáculos que no sean los puramente teatrales [...]

La propuesta redactada por Francos Rodríguez mereció el aplauso generalizado de la corporación municipal en todos sus puntos excepto en el presupuestario, pues el Ayuntamiento se resistía a afrontar una inversión tan onerosa cuando debía atender a necesidades mucho más pedestres que el arte escénico. Bien estaban los altos ideales, las grandes declaraciones de principios que siempre decían defenderse desde la Comisión de Espectáculos (que invariablemente introducía en sus dictámenes el latiguillo de que sus decisiones procuraban "el mayor beneficio a los intereses del Arte y con-

[24]Además se consigna en este apartado un presupuesto adicional para restaurar el teatro, que en cuatro años prevé un gasto aproximado de 513.361 pts. para el Ayuntamiento.

tribuir al fomento y cultivo de la dramática española"), pero asumir la carga íntegra del teatro Español convertido en Teatro Nacional, al margen de los beneficios artísticos y propagandísticos, excedía en mucho las disponibilidades económicas del Ayuntamiento de Madrid. Por eso cuando la Comisión de Espectáculos se reunió en mayo de 1919 para estudiar "el régimen a seguir en la próxima temporada teatral", no dudó en calificar de "luminosísimo informe" al presentado por Francos Rodríguez, pero matizando que el proyecto requería mucho estudio, grandes gastos y acuerdos que no podían tomarse a la ligera, por lo que para evitar que el teatro tuviera que cerrar sus puertas había que sacarlo a concurso en condiciones similares a las de años anteriores[25]. Aun así, no se cerraron del todo las puertas al proyecto de municipalización, y al firmarse el contrato de cesión del Español a Jacinto Benavente y Ricardo Calvo se introdujo la salvaguarda de que el teatro se arrendaba por tres años comenzando desde la temporada 1910-21, pero "caso de que el Ayuntamiento acuerde aprobar alguna propuesta de la Comisión especial nombrada para la reorganización del Teatro Español, en el sentido de la ponencia del Sr. Francos Rodríguez, se entenderá terminado el arriendo, aunque no hubiesen transcurrido los tres años de la concesión"[26].

Al final, no obstante, el ambicioso plan de Francos Rodríguez fue olvidado y pasó a engrosar el amplio catálogo que venimos viendo de proyectos que no pasaron de la letra impresa o del mero deseo. No ocurrió lo mismo respecto al debate sobre la municipalización del Español. Luis Araquistáin, a la sazón concejal socialista, se encargó de reabrirlo en junio de 1923, en un artículo en el que criticaba, una vez más, la trayectoria de un teatro que no dudaba en calificar de "oficial", aunque defendiendo su prioridad frente a un teatro estatal, si cambiaba de orientación:

---

[25]Moción del 19-V-1919, Archivo de la Villa, Expediente 23.167.6. Tras la decisión de la Comisión de Espectáculos de ceder el Español a Ricardo Calvo y Jacinto Benavente, el concejal Manuel Tato presentó el 13-VIII-1919 un voto particular oponiéndose al dictamen, en el que declaraba "estar enamorado del proyecto del Señor Francos Rodríguez" y soñar con una compañía que "fuera garantía de que la literatura dramática iba a alcanzar el mayor grado de esplendor en su interpretación y presentación", decepcionado con los tres pliegos presentados (el de Benavente y Calvo, otro de Miguel Muñoz y otro de Francisco Fernández y Fernández). Lógicamente, su voto fue rechazado por la Comisión.

[26]*Escritura de arrendamiento para la explotación del teatro Español otorgada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid a favor de D. Jacinto Benavente y D. Ricardo Calvo*, Madrid, Imprenta Municipal, 1921, p. 4.

> Esta es una de las razones en pro de que un teatro público esté en manos de un Ayuntamiento mejor que en las del Estado: porque se supone que así puede ser más libre. El Estado suele ser más rígido, más burocrático, menos liberal que un Municipio generalmente. Con frecuencia se ha planteado el problema de nacionalizar el teatro Español, de transmitírselo al Estado. Pero tal como es hoy el Estado español, el ensayo estaría lleno de peligros, a menos que se le dotase de una independencia no menor que la de las Universidades. En la duda, es preferible que siga regentándolo el Ayuntamiento; pero si piensa continuar por el funesto camino emprendido, habrá que pedir la intervención del Estado, y acaso la incautación de su teatro, en nombre de la libertad del arte, perspectiva realmente bochornosa para un Municipio que se estime a sí mismo.
>
> Se dirá que justamente son los fueros del arte los que el Ayuntamiento intenta defender. Pero eso no es posible con el régimen actual del teatro Español. Si se quiere velar por el arte dramático, comience por no ceder en arriendo su coliseo. Sea su propio empresario.

Tras este exordio antiestatalista, que no deja de sorprender desde el posicionamiento socialista de Araquistáin, aunque comprensible por su desconfianza del Estado "actual", pide que el Ayuntamiento quite al Español "el carácter mercantil que ahora tiene, a despecho de ser gratuita la concesión", pues "no basta exigir excelencias de arte si no se garantiza una actuación desembarazada de todo cuidado económico". Y concluye ofreciendo su colaboración para el indispensable cambio de régimen del teatro Español:

> El problema es complejo y de vitalísima importancia para el teatro nacional. Pero en lugar de querer resolverlo con edictos dictatoriales y alharacas de moralina al uso, mejor haría el Ayuntamiento en afrontarlo seriamente y reformar de raíz el régimen actual de concesión de su coliseo de la calle del Príncipe. Para una obra así, el que esto escribe, munícipe durmiente, no tendría reparo en desperezar su sueño concejil y ofrecer su modesta colaboración a la reforma artístico-administrativa del más tradicional de nuestros teatros[27].

[27]Luis Araquistáin, "Arte y economía. Sobre el régimen del teatro Español", *S* (17-VI-1923), p. 1. Casi un año más tarde, Araquistáin concretaba su propuesta sobre el régimen del Español: frente a las concesiones largas hasta ahora habituales, proponía cesiones de tres o seis meses como máximo, para evitar el agotamiento de las compañías, el cansancio del público y el problema de los subarriendos; además, debían suprimirse los impuestos, tanto estatales como municipales, que pesaban sobre él, para que de ese beneficio pudieran gozar las compañías que lo merecieran; y, por último, la gestión del Español no debía depender directamente de los concejales, sino de un Comité o Junta Directiva, renovable cada dos o tres años, formada por cinco miembros, propuestos por las organizaciones direc-

En parecidos términos en cuanto a su crítica a la gestión municipal se manifestó al poco tiempo otro concejal socialista más decidido a pasar a la acción, Manuel García Cortés, quien antes de discutirse las bases para el nuevo concurso presentó en el Ayuntamiento una proposición solicitando que se estudiara el régimen de explotación del Español. En ella reiteraba las críticas a los concesionarios sucesivos, más pendientes del lucro que del cultivo del arte, de modo que "las desgraciadas experiencias hechas en las múltiples y variadas concesiones de ese Teatro obligan al Ayuntamiento a adoptar otros derroteros para el futuro", puesto que la finalidad artística perseguida por el municipio en raras ocasiones ha sido lograda. Y, aun sin atreverse a proponer directamente un proyecto propio y definido, concluía:

> Se impone, por consiguiente, el abandono de las prácticas anteriores y la adopción de otros procedimientos diferentes. Ahora bien, es necesario que el Concejo fije previamente con claridad y precisión su pensamiento; que diga si insiste en el laudable propósito de contribuir a que el Teatro Español sea un instrumento eficaz de propulsión del arte escénico o si prefiere convertir su explotación en motivo de renta municipal. Según sea su pensamiento, así deberán ser sus acuerdos, tanto en relación con el régimen futuro del citado coliseo como respecto a las obras que se pretenden realizar en él[28].

---

tamente relacionadas con la vida teatral: Sociedad de Autores, Sindicato de Actores, Asociación Española de Escritores, Círculo de Bellas Artes y un presidente elegido por el propio Ayuntamiento (Luis Araquistáin, "Nuevo régimen. Sobre el teatro Español", *S* [23-IV-1924], p. 1).

La idea de Araquistáin no encontró eco entre los concejales, aunque sí obtuvo el respaldo de E. Gómez de Baquero:

"La propuesta de Araquistáin me parece la fórmula más viable de administración del teatro Español y hasta de protección cultural al teatro. Se ha defendido y hasta intentado la creación de un Teatro Nacional, teatro subvencionado y dirigido oficialmente. No soy partidario de ello por dos razones: una de orden de procedencia de los gastos públicos. Un Estado que no sostiene el número de escuelas de primeras letras indispensables, no debe subvencionar a un teatro, que en el orden de la cultura es atención menos apremiante y hasta atención de lujo. La otra razón es la justificada desconfianza sobre las injerencias del Estado en la literatura. Véase el ejemplo de la compra de libros con destino a las bibliotecas populares, realizada descabelladamente y más propia para fomentar la mala literatura que la buena" ("Un ensayo interesante. El teatro Español", *S* [6-V-1924], p. 1).

[28]El escrito lleva fecha de 25-VIII-1923, Archivo de la Villa, Expediente 27.201.64. La proposición fue recogida íntegramente en "El pleito del teatro Español. Una proposición del concejal señor García Cortés", *HM* (31-VIII-1923), p. 5. El mismo periódico publicaba a los pocos días una entrevista con el concejal en la que éste se atrevía a concretar sus deseos para el futuro del Español:

"Si yo hubiese de atender no más que a mi deseo, el Ayuntamiento se encargaría de explotar el teatro; sería el empresario y nombraría un director artístico de capacidad, energía y rectitud reconocidas para el desempeño de su cargo. Para cuanto afecta al régimen artístico del teatro –contratación de compañías, elección de obras y espectáculos diversos, etcétera– estaría investido dicho funciona-

La proposición de García Cortés tuvo efectos inmediatos y sorprendentes, puesto que las críticas vertidas no eran en absoluto nuevas ni parecía que pudieran hacer variar la posición del Ayuntamiento; pero sin duda el debate abierto por Francos Rodríguez sobre la municipalización del Español seguía resonando en la mente de los concejales. El mismo día de su presentación se nombró una ponencia informativa formada por el Conde de Vilana y Martínez de Reus y, tras un informe favorable, la Comisión de Gobierno interior del Ayuntamiento acordó proponer al alcalde, en sesión del 22 de octubre, "se sirva designar una Comisión de funcionarios competentes que estudie el asunto y proponga lo más conveniente en relación con el problema propuesto". El nombramiento recayó en Manuel Machado y Agustín Millares, quienes el 16 de febrero de 1924 presentaron su informe a la Comisión. Este informe volvía a incidir en la necesidad de un teatro oficial, pero de nuevo sobre la base de la municipalización del Español:

> Mucho tiempo hace que la conveniencia, mejor aún, la necesidad de un Teatro intervenido oficialmente para garantir en él el cultivo de nuestra gloriosa tradición dramática, se deja sentir imperiosamente.
>
> Es España hasta hoy el único país europeo que no tiene un teatro en esas condiciones organizado, atento a la eficacia puramente artística y cultural, academia y museo de una literatura dramática, reconocida por los mismos extranjeros como una de las primeras del mundo, al par y aun por encima de la francesa y de la inglesa, sus únicas rivales.
>
> Ahora bien: es indudable, a juicio de los que suscriben, que el Ayuntamiento de Madrid, propietario del antiguo y glorioso Corral de la Pacheca y cuya

rio de poderes dictatoriales. La intervención edilicia se reduciría a consignar cada año la cantidad de que podría disponer el director para enjugar el déficit".

Convencido de que tal sistema sería a todas luces deficitario, ponía el ejemplo del teatro municipal de Estrasburgo, cuya explotación había estudiado *in situ*, y concluía reconociendo que la realidad económica del Ayuntamiento madrileño impedía la realización de ese ensueño, por lo que la solución debía ser más prosaica: "Por ello creo yo que en las presentes circunstancias el mejor camino sería que el Ayuntamiento sacase a concurso el teatro y lo adjudicara al mejor postor, al que hiciera propuestas más beneficiosas, desde el punto de vista económico, al que más diera, en una palabra. Ahora bien: habría de ser ello con la condición precisa de que el Ayuntamiento invirtiera ese dinero en premios y becas para los jóvenes que más se distinguieran en el cultivo, no ya de la literatura, pero también de las demás artes. Este es el sistema que, a mi juicio, imponen la realidad financiera municipal y las desastrosas experiencias pretéritas, y adoptarlo equivaldría a abandonar la ficción de que el Ayuntamiento protege el arte escénico. En cambio, lo convertiría en verdadero Mecenas, en protector efectivo de artistas; y, a mi modo de ver, proteger a los artistas es un modo, no por indirecto, menos eficaz de proteger al arte" (E. Ruiz de la Serna, "El pleito del Español. Manifestaciones del señor García Cortés", *HM* [7-IX-1923], p. 3).

> acción sobre el teatro español tiene un carácter tradicional, debe honrarse y honrar a España y su capital con la institución de ese Teatro oficial y abordar en el más breve plazo posible los dos aspectos de la magna cuestión, yendo, apenas las circunstancias lo permitan, a la total reconstrucción material del edificio y a la municipalización de la compañía. Empresa es ésta que no puede ser considerada como un negocio –aunque a la larga pudiera muy bien resultarlo–, sino como un servicio público y obra eficacísima de cultura nacional.

Sin embargo, los ponentes reconocían las dificultades materiales de tan magno proyecto "por la premura del tiempo y la necesidad de un largo estudio de organización", de manera que finalmente rebajaban sus pretensiones y recomendaban un período de dos temporadas de transición, pero evitando en lo posible fracasos y abusos precedentes en el programa artístico para que "sea el teatro municipal, en lo posible, el verdadero templo del arte dramático nacional". Esto podría conseguirse añadiendo a las buenas intenciones de siempre una mayor precisión en el diseño del programa artístico y un control riguroso por parte del Ayuntamiento:

> Para ello, el Ayuntamiento ha de recabar la alta Dirección artística del Teatro Español y ejercerla por medio de un Inspector, Comisario o Delegado del Comité constituido al efecto y formado por personas de la necesaria competencia y autoridad literaria y artística. A este Comité incumbiría establecer el plan artístico de cada temporada; señalar el número de obras de nuestro teatro clásico que habrían de representarse y el orden en que, para mejor comprensión y exposición de nuestra dramática, habrían de ocupar en los carteles; leer y decidir la admisión de las producciones nuevas que se ofrecieran, para que nunca ni por ningún pretexto ocupara la escena del Español nada que no fuera digno de nuestro primer teatro; y nuestros grandes autores modernos pudieran acudir a él, seguros de la dignidad de aquel escenario; velar por la propiedad y el decoro de la *mise en scène*; y, finalmente, cuidar del exacto cumplimiento de las estipulaciones todas de carácter técnico, consignadas en el contrato y en el programa artístico.

Desde esta perspectiva, el plan propuesto por Manuel Machado y Agustín Millares se resumía en dos conclusiones: la segunda, que se realizara en el plazo de dos años el proyecto de reforma del edificio ya aprobado, durante el cual se cedería el Español provisionalmente bajo un estricto control municipal, según unas bases que también adjuntaban; y la primera y más importante:

> El Excmo. Ayuntamiento acuerda emprender el estudio de la organización del Teatro municipal sobre la base de contratar y sufragar directamente la lista de la Compañía y todos los gastos, percibiendo también los ingresos que produzca; interviniéndose unos y otros por medio de una Caja especial, cuya reglamentación se establecerá.
>
> Esta organización comenzará a funcionar dentro de dos años, o sea, desde la temporada 1926-27, a cuyo efecto se establecerán los créditos necesarios en los respectivos presupuestos y se estudiarán todos los proyectos y reglamentos necesarios para esta nueva organización[29].

Esta vez la Comisión de Gobierno vio con buenos ojos la propuesta, y decidió nombrar una nueva comisión para un estudio más en profundidad, formada por los concejales Andrés Arteaga, Ramón Carnicer y Miguel López Roberts, con Manuel Machado como asesor técnico y Enrique Rodríguez como letrado. La nueva comisión redactó su larguísimo informe el 8 de marzo de 1924, que ratificaba totalmente la propuesta municipalizadora tan pronto como concluyeran las obras y precisaba de este modo sus términos:

1. Las obras de reforma se realizarán según el plan aprobado y concluirán como tarde el 31 de mayo de 1926.

2. Se disponen los créditos necesarios para sufragar las obras.

3. "Nombramiento por el Ayuntamiento mediante concurso de los funcionarios municipales que desempeñen los cargos de Inspector Artístico, Inspector Administrativo o Gerente, quienes en unión del Señor Alcalde o, en su defecto y representación, el Vicepresidente de la Comisión de Gobierno, y un Vocal de la misma designado por ella redactarán los proyectos de bases, reglamento, planes artísticos, económicos y cuanto sea necesario para la buena organización del Teatro municipal; cuyas bases y reglamento se someterán a la aprobación del Ayuntamiento por conducto de la Comisión".

4. "Las reglas que se proponen para el funcionamiento del Teatro Español municipalizado o Teatro municipal, descansarán sobre los principios básicos siguientes:

A) El Teatro municipal será regido y administrado por un Comité for-

[29]El informe lleva sólo la firma de Manuel Machado, aunque el plural empleado en la redacción parece incumbir también a Agustín Millares (Expediente 27.201.64, Archivo de la Villa).

mado por un Concejal de la Comisión de Gobierno, el Inspector Artístico y el Gerente, y presidido por el Sr. Alcalde, o en su defecto por el Vicepresidente de la expresada comisión.

B) El Inspector Artístico propondrá al Comité los planes teatrales para cada temporada, cuidando de que se realicen las aceptadas (*sic*) por el Comité. Hará los repartos de las obras y dirigirá los ensayos y postura en escena de las mismas. Propondrá –de acuerdo con el Gerente- las compañías que deben actuar en cada temporada, adquisición de vestuario, atrezzo, decorado, etc. y cuantos elementos sean precisos para la realización de los planes artísticos acordados".

C) Correrán a cargo del Gerente todos los asuntos de índole administrativa o económica.

D) El Presidente del Comité asumirá la representación de éste en actos oficiales.

E) (Suprimido) El Secretario levantará acta de las reuniones del Comité.

F) El Presidente resolverá los conflictos que surjan.

G) "Se darán representaciones gratuitas de teatro clásico (tachado: precedidas de conferencias explicativas a cargo del Director Artístico) para difundir el conocimiento de dicho teatro".

El informe finalizaba recordando que convocar un nuevo concurso de arriendo podría dificultar el proceso de municipalización deseado, por lo que proponía, para evitar el cierre del teatro, que el Comité tomara directamente la gestión del Español y fuera éste quien lo facilitara a la compañía que estimara más conveniente, de modo que el control efectivo del teatro permaneciera en todo momento en manos del Ayuntamiento.

Pero a la postre nada iba a cambiar en realidad. Cuando dos días más tarde, el 10 de marzo, la Comisión de Gobierno estudió el informe, decidió sacar el Español a concurso "tal como establece la ley", sin atender a tan detalladas consideraciones. Finalmente, ya lo hemos señalado, fue adjudicado a Fernando Díaz de Mendoza en un intento de mantener abierto el teatro durante las dos temporadas que se preveía iban a durar las obras. En una primera solicitud fechada el 1 de marzo de 1924, sin esperar siquiera a la convocatoria del concurso, Díaz de Mendoza declaraba su "veneración más sincera" por el teatro Español y manifestaba que tanto él como María Guerrero tenían "como suprema aspiración de nuestra vida cerrar el ciclo de

estos treinta años de la historia del Teatro Español, poniendo al servicio del Ayuntamiento de Madrid nuestro entusiasmo y nuestra experiencia para la implantación del régimen futuro". Y concluía: "Entusiastas de la idea de municipalización del Teatro Español, ofrecemos nuestro leal concurso para la preparación y realización de tan excelente propósito, llegando hasta llegar (*sic*) a poner a disposición de V.E. nuestros nombres, si se creyesen de utilidad para la formación de la compañía municipal"[30]. Convocado el concurso, Díaz de Mendoza envió una nueva solicitud el 12 de mayo, de la que habían desaparecido todas las referencias a la municipalización del Español[31]. Un olvido similar parecía haber contagiado a los munícipes que tantos trabajos baldíos se habían impuesto.

Frente a todos estos planes municipalizadores, la Sociedad de Autores abanderó una nueva propuesta en favor del Teatro Nacional, la última de que tenemos constancia antes del pronunciamiento del general Primo de Rivera. Fue presentada el 26 de mayo de 1923 al Presidente del Gobierno, García Prieto, y a los ministros de Instrucción Pública, Salvatella, y Gracia y Justicia, López Muñoz, quienes "prometieron hacerla realidad inmediatamente", pero, según se reconoce en la "Memoria" de la Sociedad de Autores de 1923, "la entrega del Poder al señor Primo de Rivera, con la alteración administrativa subsiguiente, ha dejado en suspenso, de momento, empeño que tan incomparables beneficios, para el Teatro, suponía"[32]. La petición, redactada por Eduardo Marquina y firmada además por Carlos Arniches, Tomás Barrera, Antonio López Monís, José Ramos Martín, Luis Fernández Ardavín y Bernardino B. Monteverde, comenzaba con una larga descripción, de tonos patrioteros y hueco lirismo, de las grandezas del teatro español, "archivo de la tradición" y "museo animado y plástico de la personalidad española a través de la Historia". Aludía después a las "líneas generales de la vida moderna", que conjugan la acción individual con la misión socializadora del Estado, para justificar el deber de éste de proteger y potenciar los bienes de la colectividad, como el teatro, que debe dejar de ser considerado por los gobernantes una mera "industria imponible". Y tras aducir

[30] Archivo de la Villa, Expediente 23.167.11.

[31] *Ibid.* Esta segunda solicitud se recoge también en la *Cesión gratuita para fines artísticos del Teatro Español durante las temporadas 1924-25 y 1925-26*, Madrid, Imprenta Municipal, 1925, pp. 6-8.

[32] *La propiedad intelectual* (Boletín de la Sociedad de Autores Españoles), 116 (febrero de 1924), pp. 50-51.

el clásico modelo francés y los recientes del gobierno Soviético y el proyecto de Mussolini, explicaba su propuesta:

> La Sociedad de Autores Españoles ha concebido el proyecto y anima la esperanza de crear en España, con apoyo y la intervención del Estado, del que solicita la indispensable delegación oficial, un "Teatro Nacional de dramas y comedias" y un "Teatro Nacional de zarzuela", proyecto factible con bien poco sacrificio, y para cuya reglamentación y disposiciones de detalle, que suponen días largos de preparación, estudio y labor, solicita de los Poderes públicos el estímulo indispensable de una promesa solemne y honesta.
>
> Lograda esta primera promesa, la Sociedad de Autores Españoles, de acuerdo con el Sindicato de Actores, solicitará el concurso de sus similares la Sociedad de Escritores Españoles, Sociedad de Escritores y Artistas y las de la Prensa, de que formen parte los críticos de teatros, y entregará a una Comisión, compuesta de delegados de todas ellas, un resumen de sus planes, y de manos de todos ellos recibirá su forma última el proyecto.
>
> [...]
>
> Y en esta noble esperanza, segura de no ser totalmente desoída, ni amargamente desairada, con todo respeto y con toda lealtad y buena fe, solicita a los Poderes públicos, por ministerio del de Instrucción y Bellas Artes, la subvención anual que para la creación de estos dos Teatros Nacionales estima necesaria y cuya suma, en ningún caso, deberá ser inferior a 500.000 pesetas. Al Gobierno, como es justo, se rendirán en todo momento cuentas del empleo recto de esta subvención[33].

Los trabajos anunciados iban a ser encomendados a un Comité del que formaban parte los presidentes de la Sociedad de Autores y el Sindicato de Actores, Tomás Bretón, Pablo Luna, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Eduardo Gómez de Baquero, Ramón Pérez de Ayala, Adolfo Salazar, Enrique Borrás, Ricardo Calvo, Eugenio Casals y Emilio Sagi Barba, con la colaboración de la Asociación de la Prensa. Se pretendía que el Sindicato de Actores y la Sociedad de Autores fueran en realidad los elementos directivos de los Teatros Nacionales y que la Comisión nombrada para su organización y dirección estuviera sometida constantemente al control de las respectivas asambleas. El 18 de junio de ese mismo año tuvo lugar, al menos, una reunión para concretar el perfil del proyecto[34], que el

[33]Reproducida en el *Boletín del Sindicato de Actores Españoles*, Madrid, agosto de 1923, pp. 7-8.

[34]Rafael Marquina, "Hacia un teatro nacional", *HM* (18-VI-1923), p. 1. El autor, entusiasta de la idea, animaba a luchar contra los proyectos municipalizadores del Español por parte del Ayuntamiento:

nuevo régimen de Primo de Rivera paralizó, aunque la Junta directiva de la Sociedad de Autores, en la citada "Memoria" de 1923, animaba a sus socios a persistir en el empeño, "visto el buen camino que llevaba".

3. 3. Intentos de nacionalización del Teatro Real

Los estrenos de *Margarita la tornera*, de Ruperto Chapí, el 24 de febrero de 1909 y de *Colomba*, de Amadeo Vives, el 15 de enero de 1910, reavivaron el debate sobre la ópera española y el Teatro Lírico Nacional, siempre complementario, incluso en no pocas ocasiones preponderante, al del teatro dramático. Las dos óperas, sobre todo la de Chapí, fueron acogidas con inusitado entusiasmo y ocuparon páginas enteras y grandes titulares en los principales periódicos, todos coincidentes en señalarlas como el principio de una nueva era de trascendencia nacionalizadora, que debería llegar de modo inexorable, pues como afirmaba el crítico de *Crónica Teatral*, "El movimiento nacionalista [de la ópera] se extiende por todas partes, y llegará a España por la fuerza del contagio y *de la necesidad*"[35]. Incluso para algunos, su necesidad era más apremiante que ninguna otra:

> Por mi parte, además, creo infinitamente más factible nuestro Teatro lírico que nuestro Teatro dramático nacional, y esto, entre otras razones, porque me parece más necesario; mal que bien, dramas y comedias nos las representan en

"... ya que la torpeza pintoresca de un liberal alcalde desliberalizado ha puesto en plano de actualidad y en lenguas de las gentes ingenuas el nombre del 'Teatro Español', municipalizado corral de la Pacheca –¡con qué afán se lanzan los munícipes a restablecer el sentido literal, que no literario, del corral!– se nos ocurre preguntar:

¿No sería lo más hacedero y cómodo desalojar a los concejales, reconquistar el teatro Español y que el Estado cumpliese en él, de acuerdo con los autores, lo que éstos han pedido en su exposición al señor ministro de Instrucción Pública?

El Sr. Salvatella, que es hombre de exquisita sensibilidad, podría, con ello, resolver de una vez muchos males distintos".

[35] *Joachim*, "La ópera española", *Crónica teatral*, 9 (9-I-1909), pp. 4-5. En *El Mundo*, a raíz de un llamamiento de Eduardo Marquina a músicos, críticos y autores, se inició una breve campaña en favor de consolidar ese empeño nacionalizador, a fin de dar con lo que Marquina definía "la expresión dramático-musical de una raza", hasta el momento inexistente por falta de fe: "Lo que nos falta es fe. Fe en nosotros mismos como nación estupendamente caracterizada. Fe en la musicalidad potencial de la raza. Fe en nuestros músicos. Fe en las obras que hayan producido. Fe en el público que deba juzgarlas" (E. Marquina, "Excitación a los artistas. De la ópera nacional. Una esperanza patriótica", *M*

varios teatros; óperas o zarzuelas grandes, en ninguno de Madrid, y en casi ninguno de provincias[36].

Pero el teatro Real continuaba siendo, a pesar de las numerosas y casi continuas quejas de músicos y críticos, el lugar menos propicio para el asentamiento de la producción lírica española. En contra de lo que ocurría con el Español, el Real ni era ni pretendía ser un Teatro Nacional. Su propia tradición aristocrática, los gustos de un público adicto a la ópera italiana y, cada vez más, a la wagneriana, y la dejación del propio Estado, reacio a cambiar su régimen de explotación, así lo confirmaban una y otra vez. Por ejemplo, en el concurso de 1912, por diez años, se obligaba al concesionario a estrenar al menos una ópera año y de las diez, tres españolas, sin fijar siquiera en qué temporada[37].

Algo pareció cambiar al finalizar la ruinosa temporada 1914-15, cuando el gobierno decidió rescindir el contrato de arrendamiento al empresario Olea y por iniciativa del propio presidente, Eduardo Dato, que el Estado asumiera directamente la explotación artística del Real[38]. Se preveía el nombramiento de un director y un secretario y que un Real Decreto inminente fijara las nuevas directrices de organización y funcionamiento del regio coliseo, pero el proyecto, una vez más, se empantanó entre discusiones y dificultades fáciles de adivinar. Las puertas del teatro permanecieron cerradas el resto del año y, finalmente, se decidió convocar un nuevo con-

[19-I-1910], p. 1. Véanse en el mismo periódico las respuestas de Carlos Fernández Shaw, "Una excitación a todos los artistas líricos. El porvenir en España de la ópera nacional" [26-I-1910], p. 1; y Conrado del Campo, "Por el arte nacional. La ópera española" [14-IV-1910], p. 2).

[36] *A. Miquis*, "Comedias y comediantes. La ópera española", *DU* (15-XI-1909), p. 3.

[37] B., "De teatros. El concurso del Real" (I y II), *CE* (12-XII-1911), p. 1; y (17-XII-1911), p. 4, respectivamente. Véanse también al respecto las quejas, tantas veces reiteradas con similares argumentos, de Tomás Bretón en su discurso de clausura a una fiesta en el Conservatorio, reproducido en "Orientaciones. El arte Español. Un discurso de Bretón", *CE* (24-XI-1913), p. 6.

[38] Miguel España, "Dice el Ministro interino. El Estado explotará el teatro Real. Pronto se firmará el Decreto", *M* (27-VIII-1915), p. 2. Véase también Miguel España, "Dificultades de un proyecto. El Real, explotado por el Estado. Lo que dice Luis París", *M* (1-IX-1915), p. 2, donde el director artístico del Real, además de su escepticismo, expone cuáles deben ser los puntos de partida del pretendido proyecto: "el de no ser gravoso para el Tesoro público, en primer término, y el de establecer definitivamente el teatro lírico nacional". París se mostraba partidario de un sistema mixto de explotación más que de un teatro puramente estatal: "... hoy por hoy, en estas circunstancias, el sistema mixto de teatro subvencionado, pero administrado por una empresa particular, que asuma los riesgos y la responsabilidad de la explotación, me parece el más adecuado, a condición de ir preparando el teatro lírico nacional, que no puede improvisarse de un modo eficaz por multitud de causas y razones..."

curso en tanto se decidía la reorganización del régimen de explotación. En abril de 1916, un gobierno distinto, presidido por el Conde de Romanones, con Julio Burell como ministro de Instrucción Pública, se decidió a acometer la anunciada reforma, finalmente reducida al nombramiento de una "Junta de Patronato" encargada de administrar, sin grandes cambios, el regio coliseo. Tal vez escarmentado del fracaso de 1910, Burell rehuyó la posibilidad de otra tentativa seria de Teatro Nacional y justificaba en el preámbulo del decreto su tibia postura en el hecho de que "convertirse el Estado en empresario excedería todo límite de discreción", ya que "sobre la temeridad de administrar negocio tan inseguro y cambiante, la responsabilidad ministerial ofrecería, sin elevación, amplísimo 'blanco' a la malicia acechadora de la calle, y a veces al epigrama periodístico o parlamentario"[39]. La Junta de Patronato del Real sería la encargada de "la dirección y administración de todo cuanto concierne al régimen económico y administrativo, funcionamiento, conservación, ampliaciones y mejoras de todo orden, así artísticas como arquitectónicas, del Teatro Real" (art. 1°); también tendría potestad para "adquirir y contratar en toda clase de asuntos", a reserva de la oportuna aprobación ministerial (art. 2°); y gozaría de libertad para establecer las bases de explotación del teatro "en armonía con las conveniencias del Arte y el interés del público, bien contratando con empresas particulares, ya encargándose por sí mismo de arbitrar recursos en cualquier forma de las reconocidas en derecho, pero con exclusión de toda aportación y de toda responsabilidad por parte del Estado" (art. 5°). La consecuencia de tan mínima reforma fue que el Real mantuvo su línea de años precedentes, con permanentes dificultades económicas, frecuentes cambios de empresas y compañías, siempre extranjeras, y con una trayectoria artística ecléctica y a veces errática, que satisfacía dentro de lo que cabe los intereses más sociales que artísticos de su selecto público aristocrático.

Sin embargo, el teatro Real seguía suscitando no pocas controversias y la opinión de los propios músicos distaba de la unanimidad. De un lado, se cuestionaba la dejación del Estado, que lo mantenía sin atender a su prácti-

[39] Real Decreto de 4-IV-1916 (*Gaceta* del 6 de abril). En la misma fecha y *Gaceta* se designaba a los miembros de la junta, cuya relación no deja de ser significativa a la hora de vislumbrar en qué público y en qué tipo de arte se estaba pensando al reorganizar el regio coliseo: Eduardo Dato, Duquesa de Alba, Duque de Tamames, Marqués de la Mina, Marqués de Urquijo, Marqués de Borja, José Francos Rodríguez y Conde de Cazal, como delegado regio.

ca artística, ajena e incluso claramente adversa a la producción nacional, y tanto se pedía su cambio de régimen administrativo como el apoyo a otro tipo de iniciativas; de otro, las demandas de nacionalización del Real solapaban altos ideales artísticos con no pocos intereses crematísticos de autores y traductores, cantantes y empresarios, más atentos al beneficio económico que a otras cuestiones. Así quedó reflejado en algunas de las más notables propuestas. En mayo de 1918 tuvo lugar en Madrid el Primer Congreso Artístico y el infatigable Tomás Bretón hizo pública una proposición que había pensado enviar al ministro de Instrucción Pública, pero la inestabilidad del Ministerio –en diez meses se sucedieron nada menos que cinco titulares– le hizo desistir. En ella volvía a exponer ideas repetidas a lo largo de más de veinte años, que venían a resumirse en la necesidad de crear el Teatro Lírico Nacional como único camino para un desarrollo firme y fecundo de la música dramática española. Pero ese teatro no debía asentarse de momento sobre la base del Real, sino nacer con pretensiones más modestas:

> No pienso yo que el remedio de estos males reside sólo en el cambio de idioma de las obras que se ejecutan en el Teatro Real y dar entrada en él a obras españolas a virtud de cláusulas como la arriba citada, no. El ambiente no lo permite todavía, ni es el Teatro Real la escena indicada hoy para ser templo del Arte español. Quiere éste, necesita perentoriamente otra casa más modesta, pero bien regida y auxiliada [...], un teatro lírico oficial bien regido y con la menor cantidad posible de cargos burocráticos...

La Sección de Música del Congreso Artístico, tras la lectura de la ponencia de Bretón, decidió retirar el resto de los temas propuestos a discusión y aprobó por unanimidad las siguientes conclusiones:

> 1ª Se pide al Gobierno de S.M. la creación inmediata del Teatro Lírico Nacional, en el que deberá ser condición eminente no restar nada absolutamente a lo que es gloria y gala del Arte universal, pero en el que se halle amplia y debidamente representada la Música española, digna de ese honor.
>
> 2ª Una Junta compuesta de tres individuos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; de dos Profesores del Real Conservatorio de Música y Declamación; de dos Maestros compositores extraños a ambas Corporaciones, nombrados por la misma Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, será la encargada de formular las condiciones todas de este patriótico pro-

yecto, quedando encargada la antes citada Real Academia de la redacción de los pliegos de concurso para la adjudicación del teatro.

3ª Como la fundación que se solicita requiere indispensablemente un esfuerzo de parte de la Nación, que será, aparte del aspecto moral y de los beneficios que dentro de ese orden claramente se deducen, de incalculables consecuencias en el orden material por el desarrollo enorme de industrias musicales, por el número infinito de artistas que al calor de este teatro se formará, por el eco que hallaría en la América latina, con la que debe contarse:

Estima este Congreso que la cantidad destinada por el Gobierno a este fin no deberá ser menor de 300.000 pesetas anuales, a modificar en más o en menos, conforme la práctica aconseje.

Estima igualmente que el teatro en que haya de desenvolverse este proyecto no deberá ser en modo alguno el Teatro Real; porque, aunque parezca extraño, no lo permite aún el estado de la opinión. Ésta es la que tratamos de conquistar[40].

Como queda dicho, la inestabilidad política y los constantes cambios de titular de Instrucción Pública anularon toda gestión fructífera en favor de esta propuesta de Teatro Lírico Nacional, pero no acallaron las continuas voces que criticaban el sistema de explotación del Real y luchaban, con toda clase de argumentos, por la ópera nacional. Tal vez la petición más consistente fue la presentada en mayo de 1922 al ministro de Instrucción Pública por una Comisión integrada por las juntas directivas de la Sociedad de Autores y la Asociación de Compositores, en la que se demandaba de modo explícito la nacionalización del teatro Real. Estas tres medidas debían adoptarse desde el primer momento, para llegar en un breve plazo a la completa nacionalización: imponer la lengua castellana en cuantas óperas se ejecuten en él, con lo que los cantantes españoles se convertirían en el núcleo principal del elenco y se abriría el paso al repertorio español; estrenar durante la próxima temporada dos óperas españolas y reponer varias de las ya estrenadas con éxito; que el teatro Real y la subvención estatal se cedan a aquellas empresas que mejores garantías ofrezcan para la orientación nacional que se pretende del teatro[41]. Curiosamente, la respuesta a tales peti-

[40] *Teatro Lírico Nacional. Moción elevada al Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes por el Primer Congreso Artístico celebrado en Madrid*, Madrid, Imprenta de Fernando Gaisse, 1919, pp. 17-18.

[41] Véase José Forns, "La nacionalización del teatro Real", *HM* (30-V-1922), p. 6. Según Gaspar Gómez de la Serna, en la Comisión figuraban, entre otros, los maestros Vives, Conrado del Campo y Serrano y los escritores *Azorín*, Pérez de Ayala y Maeztu (*Gracias y desgracias del teatro Real*, Madrid, Servicio de Publicaciones del M.E.C., 1975, p. 58).

ciones vino de la propia empresa del Real (José de Amézola), que se comprometía aun "a costa de notorias pérdidas" a "realizar 'prácticamente' las aspiraciones legítimas de los autores y compositores españoles". Y, tras avanzar el repertorio previsto, afirmaba:

> Por otra parte, conviene recordar que cuantas veces la Empresa concesionaria solicitó la cooperación oficial para facilitar su gestión futura, lo hizo comprometiéndose a realizar la nacionalización del teatro Real, porque entendía, como lo entienden los autores y como lo entendemos todos, que sólo para esos fines de pública cultura, bien condicionados, pueden pedirse apoyos del Estado, y no para el lucro de una empresa privada[42].

El Gobierno, por contra, no respondió con medida alguna. Pasó el tiempo y el incumplimiento de los halagüeños planes de la empresa llevó de nuevo a la Sociedad de Autores a tomar la iniciativa. En Junta General Ordinaria celebrada los días 31 de enero y 1 de febrero de 1924, se aprobaba una moción redactada por Joaquín Dicenta que volvía a incidir sobre el mismo tema en parecidos términos, aunque quedaba claro que los aspectos económicos movían a los autores tanto o más que los artísticos:

> Siendo muy considerables los beneficios que resta a los autores españoles la forma actual de funcionar el teatro Real, no sólo por lo que de él directamente emana, sino por lo que debiera producir el género llamado ópera en toda España y en las Repúblicas hispano-americanas una vez nacionalizado aquél y establecida la norma en el teatro Real; teniendo en cuenta que dicho teatro es un organismo del Estado y como tal debe atenderse en él a los intereses nacionales, así económica como artísticamente; considerando que el actual funcionamiento del citado teatro constituye un caso denigrante de dejación y renunciamiento único en Europa; pensando principalmente en que la producción nacional de óperas se hace dificilísima mientras no se forme el ambiente adecuado, popularizándose este género e incorporando al repertorio universal las óperas españolas de éxito según ha ocurrido en otros países [...]; reconociendo que las obras que se estrenan en el Real como cosa extranjera no producen a los autores, actores y empresarios españoles beneficio alguno, mientras que traducidas al castellano ofrecerían la facilidad de representarse en otros teatros de la nación al igual que ocurre con los demás géneros teatrales; debiendo tenerse en cuenta que a los autores corresponde llamar la

[42] Luis París, "Teatros. La nacionalización del teatro Real", *HM* (29-V-1922), p. 5.

> atención y recabar de los Poderes públicos la nacionalización y con ello la dignificación de tan importante organismo artístico como es el teatro Real; por estas razones y otras muchas todas tan importantes desde el punto de vista económico como en el aspecto artístico, los socios que suscriben tienen el honor de someter a la Junta general los siguientes acuerdos:
>
> 1° La Sociedad de Autores Españoles procederá a una campaña incesante cerca de los Poderes públicos en pro de la nacionalización del teatro Real, basada en el imperio de nuestro idioma en aquella casa, medida que se impone por justicia, amparando los intereses de las clases que viven del teatro en España y que lo exige, además, el desenvolvimiento de nuestro Arte lírico.
>
> 2° Recabar el concurso del Sindicato de Actores y el de la Asociación de Empresarios para una acción eficaz mancomunada.
>
> 3° Dar cuenta en el término de tres meses, a contar desde esta fecha, en Junta extraordinaria, de las gestiones realizadas y estado del asunto.[43]

No tenemos constancia de tales gestiones, pero sí de sus resultados negativos, de modo que la trayectoria del Real se mantuvo sin cambios notables hasta 1925, fecha en que cerró sus puertas para unas obras de reforma que hace bien poco tiempo, más de setenta años después, acaban de concluir, aunque la estela polémica de su funcionamiento y su orientación artística, teñida de intereses políticos no siempre confesables, perduró y todavía hoy se mantiene en primer plano de actualidad.

[43] *La propiedad intelectual* (Boletín de la Sociedad de Autores Españoles), 116 (Febrero, 1924), pp. 45-46.

CAPÍTULO CUARTO
1924-1931
LA DICTADURA: NUEVAS COORDENADAS PARA EL DEBATE

El cambio político institucional impuesto por el general Miguel Primo de Rivera el 13 de septiembre de 1923 no apareció alterar de un modo significativo la vida teatral española ni tampoco los diagnósticos sobre la rutina de empresarios, actores, autores y público, sectores todos ellos que interpretaban la supuesta crisis de nuestra escena en parecidos términos a los empleados tantas veces anteriormente. Algo parecido ocurrió en el debate en torno al Teatro Nacional y se repitieron hasta la saciedad viejos argumentos en favor de la protección oficial al teatro, la dignidad de la escena, la recuperación de los clásicos, el ejemplo de otros países, la necesidad de subvenciones... o en contra de los peligros de burocratización, de ineficacia y de control político del arte dramático. No merece la pena reiterarlos. Sin embargo, sí hay que hacer hincapié en una serie de factores que durante esos años, hasta el advenimiento de la República, recondujeron la larga batalla por la instauración de un Teatro Nacional en España por nuevos derroteros y posibilitaron matices y propuestas diferentes a las planteadas hasta entonces. Estos factores, a nuestro juicio, se pueden concretar en los cinco apartados que exponemos a continuación.

4. 1. El carácter autoritario del régimen primorriverista

A pesar de sus tintes dictatoriales, el golpe de Primo de Rivera, tal vez por considerarlo coyuntural, no tuvo una acogida muy desfavorable y en cierto modo fue percibido por amplios sectores de la vida política y cultural española como remedo de una corriente más amplia, triunfante en otros países europeos, con la Italia de Benito Mussolini al frente. La posición de la intelectualidad española ante el nuevo régimen fue, mayoritariamente en un principio, dubitativa y de expectación benevolente, y sólo a partir de 1928 se convirtió en oposición decidida hacia una política de cortos vuelos que no satisfacía las urgencias de un país en rápida evolución. Al final, como ha señalado Genoveva García Queipo de Llano, "la Dictadura no tuvo una cultura oficial ni tampoco propugnó en terrenos concretos fórmulas estéticas precisas"[1], y esto es particularmente cierto en cuanto se refiere al teatro y su evolución en esos años. De hecho, su organización industrial y normativa no se alteró en nada y se desatendieron todas las demandas que desde el empresariado, los actores, los autores y, sobre todo, la crítica, le fueron planteando.

Sí puede hablarse, sin embargo, de una cierta expectación y confianza iniciales, sobre todo en lo que se refiere a las propuestas sobre el Teatro Nacional, que partían de la base de que un régimen autoritario podría ser capaz realizar empresas que las políticas liberales y parlamentarias, como en otros campos de la vida española, habían sido incapaces de afrontar con éxito. Por ejemplo, desde el órgano oficial de la Sociedad de Autores, se pedía a principios de 1924 una rápida intervención para convertir al teatro Español en Teatro Nacional, dada la incapacidad del Ayuntamiento de Madrid y por ser ésta una labor de Estado:

> Si el Directorio Militar, después de la organización política y social que está reformando, tuviese tiempo para consagrar algún cuidado al arte patrio, debería empezar por quitar el edificio de la calle del Príncipe al Ayuntamiento, ponerlo bajo la dirección del Estado y concederle la protección necesaria para que en España haya un teatro modelo donde se rinda culto al arte sin someterlo al lucro, que es lo que hace todo empresario y todo arrendatario del teatro Español[2].

[1] Genoveva García Queipo de Llano, *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza Universidad, 1988, p. 554.

[2] E. Villamartín, "Teatro Español", *La propiedad intelectual*, 116 (febrero de 1924), pp. 5-6.

El escepticismo respecto al apoyo oficial al teatro siguió siendo, sin embargo, la nota dominante, pero no mayor que en otros momentos ni distinto al que políticas anteriores habían suscitado[3]. Como contrapunto, valga el ejemplo notable de Eduardo Marquina, casi siempre ligado de un modo u otro a iniciativas de este tipo, que respondía así cuando se le preguntaba en 1926 si era razonable esperar que el gobierno primorriverista subvencionase un Teatro Nacional:

> Los antecedentes autorizan al optimismo. Estas medidas de gobierno suelen ser debidas a la Dictadura. Napoleón organizó la Comédie Française. Mussolini ha organizado recientemente la Sociedad de Autores Italianos de una manera, por ahora, verdaderamente favorable a los intereses de sus asociados. Los intentos que aquí varias veces fracasaron en discusiones parlamentarias podrían triunfar ahora. Bastará para ello que Primo de Rivera juzgue dignos de protección oficial nuestros artísticos desvelos.[4]

También Linares Rivas veía con optimismo el futuro del Teatro Nacional en el marco autoritario del nuevo régimen, libre de cortapisas parla-

---

[3]Sirvan dos significativos ejemplos. El de *Andrenio*, que enumeraba claramente sus objeciones a un teatro oficial:

"Un teatro oficial como la Comedia Francesa suscita muchas objeciones. La primera es la de la jerarquía de las necesidades. Faltando escuelas y organización sanitaria suficiente, el fomento del teatro sería un lujo desplazado. Tampoco tiene el Estado un historial que permita esperar mucho de su tutela artística. Ni sería de equidad que el contribuyente de provincias pagase su tanto de tributo para que en Madrid se representasen buenas comedias. Un teatro de Estado difícilmente sería un teatro independiente. Conservador o revolucionario, oscilaría entre el museo de la dramática nacional o el teatro de propaganda, como en Rusia, cuando el verdadero teatro independiente ha de ser colectivo y vario, sin otro criterio de elección que el puramente artístico" ("Aspectos. El teatro independiente", *LV* [25-XII-1926], p. 1).

Y el de Melchor Fernández Almagro:

"El principio parece indiscutible: en vista de que la gestión privada mercantiliza sin el menor escrúpulo la literatura escénica, el Estado funda, dota y dirige un teatro que, por estar a salvo de toda solicitación impuesta, pueda servir de órgano desinteresado y ejemplar a una función estética hoy por hoy desatendida.

Perfectamente: *nemine discrepante*. Pero... el reparo viene ahora, como tantas otras veces, de la realidad misma. Atendidas circunstancias de tiempo y de lugar, ¿es factible y conveniente que el Estado abandere un escenario? Conteste cada cual a esta pregunta como mejor le parezca; pero ni aun lo intente si de antemano no ha resuelto satisfactoriamente un artículo previo. Aludo a la capacidad de nuestro Estado. Yo, desde luego, no creo en ella" ("Información teatral. Alrededor del Teatro Nacional", *LV* [9-III-1927], p. 2).

[4]Fernando de la Milla, "Diálogos actuales. Eduardo Marquina, el teatro internacional de París y los autores nuevos. Impresiones, proyectos, sugestiones", *La Esfera* (31-VII-1926), pp. 4-5.

mentarias: "Creo que en España pueda llegarse a un Teatro Nacional. Me parece, además, que ningún momento como éste para intentarlo. La política actual ha suprimido tantos trámites, tantas dilaciones..."[5]. Para él, el problema económico del Teatro Nacional, por el que fracasó el proyecto de 1909, ya no podía ser excusa, y todo dependía de la voluntad política, "de donde se deriva la necesidad de que ocupe el Poder un hombre de buena voluntad y dispuesto a hacer las cosas sin las cortapisas de una oposición que le regatee los medios"[6]. Y un ejemplo más: cuando en 1928 volvía a verse cercana la posibilidad de una intervención estatal sobre el Teatro Nacional, en *La Esfera* se dedicaba un largo artículo al modelo francés, con un principio elocuente:

> ¿Cómo se crea un teatro nacional?
>
> Para los que creen en la omnipotencia del Estado y en la necesidad de un intervencionismo absoluto y universal, la respuesta es fácil: mediante un decreto, como Napoleón, que en medio de sus preocupaciones guerreras tenía tiempo para todo, reorganizó la Comédie Française[7].

La ocasión propicia para la realización de estos deseos y para valorar la disposición del nuevo régimen hacia el Teatro Nacional se presentó a principios de 1928, tras la muerte de María Guerrero. Rafael Sánchez Mazas fue el primero en reclamar la creación de un teatro del Estado en su honor, en un artículo trufado de la emergente dialéctica filofascista:

> No dejará nuestro Gobierno de conocer la hora en que el "Teatro María Guerrero" sea el teatro del Estado, el teatro español, grande para nuestros clásicos y consagrados modernos, la palestra y escuela de comediantes, la sede escénica digna de un Madrid nuevo, de una nueva España, y el indispensable instrumento de una expansión en el mundo[8].

---

[5]José Luis Salado, "La crisis escénica. Linares Rivas opina que el Teatro Nacional no puede estar dirigido por un comité de actores", *Informaciones* (2-III-1927), p. 1.

[6]"Creación del Teatro Nacional. Lo que nos dice D. Manuel Linares Rivas", *EL* (17-II-1928), p. 1. El escepticismo lo ponía, como contrapunto, *Alejandro Miquis*, que recordaba lo sucedido en 1909 y dudaba de que pudiera tener mejor éxito: "¡Crear un Teatro Nacional! Claro que nos está haciendo muchísima falta, pero si no ha de pasar de la *Gaceta*, ¿para qué?" ("El Teatro Nacional. Veinte años después", *La Esfera* [18-II-1928], p. 43).

[7]D.T., "La casa de Molière. Orígenes del Teatro Nacional francés", *La Esfera* (10-III-1928), pp. 8-10.

[8]Rafael Sánchez Mazas, "Señorío y heredad de Doña María Guerrero. Necesidad de un Teatro Nacional", *ABC* (26-I-1928), pp. 10-11.

Pero correspondió a la socialista Casa del Pueblo la primera iniciativa de alcance. Una comisión formada por Jacinto Benavente, Serafín Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Luis Fernández Ardavín y Manuel Linares Rivas, en representación de la Sociedad de Autores; Rufino Cortés, por el Sindicato de Actores; y José Cernadas, como representante de la Casa del Pueblo visitó el 1 de febrero a Primo de Rivera para pedirle su colaboración y que el teatro de la Princesa se convirtiera en Museo o Escuela Nacional de Declamación con el nombre de María Guerrero. El presidente del Directorio "manifestó que desde el principio le había parecido muy bien la idea de la Casa del Pueblo y que, por tanto, pondría todos los medios para que la idea fuera pronto una realidad"[9]. Paralelamente, se estaba celebrando en los más importantes teatros de Madrid un homenaje nacional a los Quintero, promovido por *El Liberal*, con apoyo unánime de las instituciones y los estamentos artísticos. Se estableció el llamado "día de los Quintero" y, entre el 30 de enero y el 11 de febrero, distintos teatros programaron una obra de los autores sevillanos, acompañada por una conferencia de un autor o crítico relevante. La última función tuvo lugar en el Fontalba, donde Margarita Xirgu protagonizó *Cristalina* y Eduardo Marquina leyó unos versos "A la musa de los Quintero". Para agradecer el homenaje, Serafín leyó unas cuartillas que concluían reclamando al Gobierno la creación inmediata del Teatro Nacional:

> Pues esta es la situación de nuestro gran teatro. Urge darle albergue, bajo la protección inmediata y directa del Estado español. Si hay ya bastantes teatros en la corte, elíjase para este solo objeto uno de los que hay. El Español, de tradición famosa; la Princesa, donde nació al arte de la escena María Guerrero, cuyo nombre bastaría a prestarle al teatro todo el prestigio necesario para tan alto fin. Uno de ellos, aquel que parezca mejor. Es caso de decoro nacional [...]
>
> Lo pedimos como españoles. Establézcase ya el teatro nacional, no sólo como esplendoroso museo de nuestra dramática, no sólo como lugar donde se estudie en esa manifestación literaria el genio de la raza y su verbo inmortal y donde nuestro pueblo se familiarice con sus glorias hasta llegar a amarlas, sino

[9] "La iniciativa de la Casa del Pueblo. Una entrevista con el jefe del Gobierno para pedir que el teatro de la Princesa se convierta en Escuela Nacional de Declamación", *El Socialista* (2-II-1928), p. 1. La misma petición se reiteró en el homenaje a la actriz celebrado en la Casa del Pueblo el 5 de febrero ("En la Casa del Pueblo. El homenaje a María Guerrero resultó un acto conmovedor y solemne", *El Socialista* [7-II-1928], p. 1).

> como el mejor estímulo a los escritores contemporáneos, quienes obtendrían el supremo galardón de su arte subiendo a aquella escena[10].

La demanda quinteriana tuvo una repercusión extraordinaria y sirvió para que, unida al homenaje a María Guerrero, se concretara en la idea de crear en la Princesa un Teatro Nacional ligado al nombre de la insigne actriz desaparecida. Así lo hizo Felipe Sassone con motivo de la reapertura de aquel escenario, el 16 de febrero, en un acto dedicado a la memoria de la Guerrero en el que participaron también Eduardo Marquina y Jacinto Benavente:

> Entre el fluir de elegantes imágenes con que el creador (Sassone) iba evocándonos la gran figura ida quedaba en pie una idea, que pronto veremos convertida en realidad, concreción del sentir unánime: la de que el teatro de la Princesa se ponga bajo la advocación gloriosa de María Guerrero y se consagre como Teatro Nacional de España[11].

La idea fue apoyada por numerosos críticos, convencidos de que la buena disposición del Directorio ante la iniciativa de la Casa del Pueblo hacía inminente la decisión política de crear el Teatro Nacional[12]. *El Liberal*, orga-

---

[10]"El homenaje a los Quintero, organizado por *El Liberal*. Discurso de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero", *EL* (17-II-1928), pp. 3-4. Antes de la muerte de María Guerrero, los autores sevillanos ya habían manifestado "El Teatro Nacional debe ser obra del Estado. Hay una ley, que no se ha cumplido, que ya lo establece. Sería ideal para ello el teatro de la Princesa" (Tomás Borrás, "Los Quintero van a irse a la Argentina. Los tres teatros que faltan en Madrid", *Nuevo Mundo* [30-XII-1927], s.p.).

[11]Juan G. Olmedilla, "Las novedades teatrales de ayer. En la Princesa se inaugura la temporada Palou-Sassone con un homenaje a la memoria de María Guerrero", *HM* (17-II-1928), p. 6. Véase también E. Díez-Canedo, "Información teatral. Inauguración de la temporada en la Princesa. Homenaje a María Guerrero", *S* (17-II-1928), p. 8.

[12]Véanse, por ejemplo, los artículos de Xavier Cabello Lapiedra en *La Época* "En homenaje a los Quintero. Los insignificantes. El Teatro Nacional" (14-II-1928), p. 1; "El teatro Nacional. Debe instalarse en el teatro Real" (10-III-1928), p. 4; y "El Teatro Nacional y el turismo" (9-VI-1928), p. 1; y otro en *ABC*, "El Teatro Nacional. Una iniciativa feliz" (14-VI-1928), p. 10; Cristóbal de Castro, "La evolución escénica. Hacia un Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (27-I-1928), s.p.; *Alejandro Miquis*, "El Teatro Nacional. Veinte años después", *La Esfera* (18-II-1928), p. 43; A. Hernández Catá, "Horizontes. El Teatro Nacional", *LV* (24-II-1928), p. 1; Jacinto Grau, "El Teatro Nacional. Al margen de un artículo", *Informaciones* (3-III-1928), p. 1; José D. de Quijano, "El futuro Teatro Nacional", *Blanco y Negro* (4-III-1928), s.p.; Roberto Castrovido, "Alrededor del Teatro Nacional", *LV* (7-III-1928), p. 1; los artículos de E. Gómez de Baquero en *El Sol* "Acerca del Teatro Nacional. El Teatro Museo" (1-III-1928), p. 8; "En torno al Teatro Nacional. El Teatro Laboratorio" (8-III-1928), p. 8; y "En torno al Teatro Nacional. El Teatro del Pueblo" (26-IV-1928), p. 8; y E. Díez-Canedo, "Teatro Nacional, teatro de repertorio", *S* (3-V-1928), p. 5.

nizador del homenaje a los Quintero, inició el 24 de febrero una campaña en la que se recogieron opiniones de destacados autores (Linares Rivas, Felipe Sassone, *Azorín*, *Andrenio*, Pérez de Ayala), actores y empresarios (Chicote, la Xirgu, Borrás, Díaz de Mendoza, Morano, Rosario Pino, Ernesto Vilches, José Juan Cadenas, etc.), sin grandes novedades en la argumentación. Al concluir, el 21 de marzo con la opinión de los Quintero, se hacía desde sus páginas este emplazamiento al Gobierno: "Tienen la palabra el jefe del Gobierno, alentador de empresas de esta naturaleza, y el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, que es el llamado a dictar la disposición oportuna y a ordenar su realización inmediata, para que no quede en la 'Gaceta' como ocurrió con anteriores disposiciones análogas"[13]. La respuesta del Gobierno fue menos entusiasta y cerró las expectativas creadas en torno a que el régimen dictatorial fuera capaz de afrontar lo que las disputas parlamentarias o municipales tantas veces habían frenado. Se limitó a cumplir raquíticamente lo prometido en principio y, por acuerdo del Consejo de Ministros del 22 de junio de 1928, se adquirió el teatro de la Princesa,[14] que, tras una breve temporada de teatro clásico a cargo de Ricardo Calvo, se convirtió en sede provisional del Conservatorio en abril de 1929 (Real Orden del 3-IV-1929). En su desinterés, incluso se olvidó el prometido cambio de nombre, que se implantó por iniciativa del Ayuntamiento republicano de Madrid en agosto de 1931 (Orden del 29-VIII-1931). Y, lo que es más importante, ignoró la propuesta de, como mal menor, al menos abordar de forma decidida la necesaria reforma del caduco e ineficaz Conservatorio, otra cuestión largamente demandada y que, para Cristóbal de Castro, por ejemplo, era la verdadera causa de la inexistencia de un Teatro Nacional en España[15].

---

[13]"Creación del Teatro Nacional. La opinión de los iniciadores", *EL* (21-III-1928), p. 1.

[14]La habitual "nota de ampliación" entregada a la prensa decía: "El acuerdo recaído sobre adquisición del teatro de la Princesa en esta Corte consiste en cancelar la hipoteca de 800.000 pesetas que grava el inmueble, y una vez libre de carga, se dedicará a instalar en él las clases del Conservatorio de Música y Declamación, que se daban antes en el regio coliseo. Con ello da satisfacción el Gobierno a los deseos que por escritores y artistas se manifestaron a raíz de la muerte de la eminente actriz, consagrando a su memoria al dar su ilustre nombre al coliseo de sus triunfos, donde recibirán enseñanza artística los futuros comediantes" ("Consejo de Ministros. El Gobierno acuerda la adquisición del teatro de la Princesa. Se destinará a Conservatorio de Música y Declamación con el nombre de Academia-Teatro María Guerrero", *I* [23-VI-1928], p. 12).

[15]"En España no hay un Teatro Nacional. ¿Por qué? Sencillamente, porque no hay un Conservatorio Nacional. Mejor dicho, porque el Conservatorio Nacional, en pleno caos escénico, apenas atiende al

4. 2. La agudización de la conciencia de crisis teatral

La supuesta –o real, según los parámetros– crisis de la escena española puede considerarse una cuestión secular. Fuera cual fuese la dinámica teatral, el valor de los dramaturgos, la calidad de los actores, la cantidad de teatros, la liquidez de las empresas, la respuesta del público, siempre valía, desde la perspectiva del momento, aquello de que "cualquiera tiempo pasado fue mejor", aun sin que llegara a fijarse de modo explícito qué tiempo y en qué fue preferible. El caso es que desde finales del siglo XVII asistimos, no sin cierta perplejidad en ocasiones, a una continuada e insuperable conciencia de crisis en la escena española, con pocos momentos para la autocomplacencia. Tal conciencia se agudiza como pocas veces a partir de la crisis social, política e ideológica derivada de la primera guerra mundial. Como ha señalado en un magnífico estudio Dru Dougherty, "todos eran conscientes de que el público 'desertaba' de los teatros, atraído por espectáculos más 'modernos', como el cine, la revista fastuosa y el *jazz band*. Muchos se preguntaban si el teatro, que pocos años atrás había gozado de una autoridad cultural indiscutible, adolecía de cierta insuficiencia de expresión para el alma moderna". Se hablaba del previsible fin del teatro, de una necesidad imperiosa de modernización y la cuestión llegó a ser tema capital para muchos de los más importantes intelectuales de la época, que creían enfrentarse a "un problema que rebasaba el mundillo teatral para implicar a toda la sociedad española del día"[16].

---

teatro" (Cristóbal de Castro, "La evolución escénica. Reforma del Conservatorio", *Nuevo Mundo* [24-V-1929], s. p.). Véanse sus propuestas concretas en su artículo "La evolución escénica. Las cuatro escuelas del Conservatorio: Música, Declamación, Canto y Cine", *Nuevo Mundo* (7-VI-1929), s.p. Y también, sobre la decisión del Gobierno, éstos de José Forns en *Heraldo de Madrid*: "Sobre la creación de la Academia María Guerrero. Debieran desglosarse las enseñanzas de la Música y las de la Declamación" (23-VI-1928), p. 16; y "Para la Casa del Pueblo y para los poderes públicos. Debiera crearse en el teatro de la Princesa la Escuela Nacional de Declamación María Guerrero bajo la dirección de D. Fernando Díaz de Mendoza" (25-XII-1928), p. 5.

[16] Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 ensayos sobre el teatro español de los 20*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, pp. 87-89. Nuevos matices a su estudio pueden verse en los apartados "Crisis y renovación" y "la ruptura con el teatro mimético", del libro de Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 62-67 y 202-208, respectivamente. Un análisis similar, pero superficial, ofrece Ricardo de la Fuente Ballesteros, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña Editorial, 1987, pp. 73-88.

Siguiendo el certero análisis de Dougherty, podemos afirmar que mientras la conciencia de crisis se agudizaba, llegando a su apogeo en el lustro 1925-1930, se asentaban una serie de premisas: de un lado, "la disociación entre la burguesía –único patrón del teatro moderno– y su propio sector culto atento a las corrientes teatrales actuales de los demás países europeos"; de otro, la potenciación de un cambio cultural, que "se realizaba, si no plenamente, cuando menos a la altura de las circunstancias"; en tercer lugar, "la discrepancia entre el ambiente hecho propicio para la renovación de la escena y la continuada mediocridad de ésta", que tiene su explicación en un hecho generalizado en la cultura occidental: "la transformación de la escena en mera diversión". En definitiva, "tres son los imperativos que dejó este debate cultural para el porvenir: la búsqueda de un público para el teatro, la creación de una dramaturgia que no fuera forzosamente mimética y el fomento de una organización económica menos pendiente del interés capitalista"[17].

Queda fuera del ámbito de nuestro trabajo la descripción pormenorizada de todos estos aspectos de la crisis teatral de los años 20, a la que se dedicaron numerosos libros[18] y centenares de artículos periodísticos. Baste consignar que la idea de un Teatro Nacional se convirtió en uno de los elementos determinantes del debate en todas sus coordenadas: como solución a la búsqueda de un público nuevo para el teatro, como embrión de la renovación dramatúrgica, en su doble vertiente literaria y escenográfica, y como complemento imprescindible a la organización puramente mercantil de la actividad escénica del momento. Ejemplo paradigmático de ello son los 20 artículos que Ricardo Baeza publicó en *El Sol* entre el 19 de octubre de 1926 y el 22 de enero de 1927 "en torno al problema del teatro",

---

[17]Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", *art. cit.*, pp. 145-155. Algunas precisiones que no invalidan este diagnóstico pueden verse en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, en especial pp. 13-65. También ofrece un resumen análogo, desde la perspectiva de *ABC*, Vance R. Holloway, *La crítica teatral en ABC. 1918-1936*, New York, Peter Lang Publishing, 1991, en especial pp. 106-131 y 137-153.

[18]Los más significativos: Federico Navas, *Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro*, Madrid, Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1928; Enrique Estévez Ortega, *Nuevo Escenario*, Barcelona, Ed. Lux, 1928; Luis Araquistáin, *La batalla teatral*, Madrid, CIAP, 1930; José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Ed. Zeus, 1930, en especial el capítulo dedicado al problema del teatro: "Proyección Social del Arte Nuevo"; y Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931.

que concluían con uno significativamente titulado "Necesidad de una acción pública". Ahí se perfilaban las líneas maestras de todo un programa regenerador:

> ...cuando abogamos por la regeneración de nuestro teatro, el bien que nos importa ante todo, y el que hay que considerar en primer término, es el bien del público. El bien de autores y actores es secundario, y se nos dará de añadidura. Lo importante es la educación y el placer del público.
>
> Ahora bien: para ello, y teniendo en cuenta la imposibilidad, que podríamos llamar biológica, de que nuestro existente organismo teatral mejore por sí solo, sin una fuerte acción exterior, requiérese imprescindiblemente una intervención oficial. Sin ella, cuanto se hable será poco menos que clamar en el desierto.
>
> Es necesario que nuestros Gobiernos se percaten de la trascendencia del teatro en la vida cultural y social del país [...]
>
> Para empezar, quizás lo más procedente sería la creación de dos o tres compañías sostenidas por el Estado, con actuación en teatros ya existentes o construidos "ad hoc", en que se ofreciesen al público aquellas obras de importancia que, por no considerarse "de público", no suben hoy jamás a nuestra escena [...] Paralelamente a estas organizaciones del Estado podrían crearse, en las principales ciudades de provincia, otras semejantes sostenidas por los respectivos ayuntamientos; en modo parecido al del teatro Español por el Municipio madrileño, pero ciertamente que con arreglo a norma muy distinta.
>
> [...]
>
> La acción oficial no debería circunscribirse a la creación de dichos organismos, sino que tendría también que extenderse a la reglamentación de empresas privadas, dictando disposiciones que establezcan ciertos requisitos de un mejor funcionamiento que el actual [...] También cumpliría que el Estado se cuidase de la mejora de los artistas dramáticos, organizando como es debido la sección correspondiente del Conservatorio, hoy en plena anarquía [...] Y acaso tan necesario como todas estas innovaciones para el fomento y progreso de nuestro teatro, sería la reducción de tasas y tributos que hoy le gravan en tal manera, que casi anulan toda posibilidad, no ya de negocio, sino hasta de sostenimiento[19].

[19]Ricardo Baeza, "En torno al problema del teatro. Necesidad de una acción pública", *S* (22-I-1927), p. 1. Similares argumentos ofrecía meses más tarde en "De la necesidad de una intervención del Estado", *S* (15-XII-1927), p. 8. Sobre las ideas teatrales de Ricardo Baeza, véase el estudio de Andrew A. Anderson, "Ricardo Baeza y el teatro", *Anales de la Literatura Española Contemporánea 19*, 3 (1994), pp. 229-240.

Otro ejemplo claro al respecto lo ofrecía Federico Navas al recopilar una larguísima serie de entrevistas aparecidas en el *Heraldo de Madrid* entre 1926 y 1927 en un libro titulado *Las esfinges de Talía*. De nuevo, como cierre a todo lo expuesto, abundantemente salpicado de referencias más o menos superficiales al Teatro Nacional, aparecían dos significativos capítulos, uno titulado "El teatro Real. ¿Teatro Nacional de los tres grandes géneros teatrales?" (pp. 481-84) y un último aún más explícito "Sobre la creación de un Teatro Nacional" (pp. 502-506). Su necesidad es inapelable ya que, recogiendo la opinión de Mme. Dussanne, societaria de la *Comédie*, primero "asegura la perpetuidad de las obras clásicas y las hace llegar a los grandes auditorios"; en segundo lugar, "verifica una clasificación definitiva de las obras [...], elimina las que parecen ya caducas y resucita aquellas que pueden revivir"; y, por último, "participa de la actividad estrictamente contemporánea, acogiendo [...] las obras inéditas"[20].

Al lado de estas conclusiones estatalistas u oficialistas (se podrían aducir otras muchas en la misma dirección y también alguna, esporádica, radicalmente en contra), el análisis de la crisis teatral durante los años 20 se centró en otro fenómeno bien diferente, pero a menudo considerado complementario: la alternativa de los teatros de arte. Los modelos del Teatro Libre de André Antoine en París (1887) y del Teatro de Arte de Moscú (1897), fundado por Stanislavsky y Danchenko, habían dado origen desde finales del siglo XIX y durante la primera década del XX a esporádicas tentativas, fugaces casi todas ellas, que ilustraban "la gran distancia que por aquellas fechas separaba el teatro con ambiciones estéticas renovadoras del teatro comercial"[21]: la Compañía Dramática de Declamación (1896), de Felip Cortiella e Ignasi Iglesias; el Teatre Íntim y L'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1898-1934), de Adrià Gual; el Teatro Artístico (1899), de Benavente y Valle-Inclán; el Teatro de Arte (1908-1911), de *Alejandro Miquis*, etc. Tras la primera guerra mundial, la moda de estos teatros experimentales invadió Europa y tuvo un reflejo notable en España, con ensayos de más o menos

[20]Federico Navas, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*, Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1928, pp. 481-484 y 502-506.

[21]Jesús Rubio Jiménez, "El *Teatro de Arte* (1908-1911): un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias", en *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, *ob. cit.*, pp. 134. Véanse también, sobre algunos de los teatros citados más abajo, su libro *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982; y su artículo "Valle-Inclán y los teatros independientes de su época", *Letras de Deusto*, vol. 20, 48 (septiembre-diciembre de 1990), pp. 49-71.

exitosos como la Compañía Dramática Atenea (1919), de Ricardo Baeza; el Teatro de los Amigos de Valle-Inclán (1920), inspirado por Rivas Cherif; el Teatro de la Escuela Nueva (1921), de Rivas Cherif; el Mirlo Blanco (1926-27), de Ricardo Baroja y Carmen Monné; el Cántaro Roto (1926-27), de Valle-Inclán; el Caracol (1928-29), de Rivas Cherif; o el Teatro Íntimo Fantasio (1929-30), de Pilar Valderrama y Rafael Martínez Romarate[22]. Su apuesta, ofrecer el teatro que por su vanguardismo y su riesgo era marginado de los escenarios industriales, buscar un público selecto, ávido de novedades, experimentar nuevos modos en la dirección de escena, la interpretación y las soluciones escenográficas. En este tipo de teatros se veía tanto una alternativa a la crisis, en cuanto podían desbrozar el camino hacia la renovación estética y la educación del público, como un complemento necesario al posible Teatro Nacional[23]. Así lo proclamaba Ricardo Baeza:

---

[22]Véase el epígrafe "La organización teatral: los pequeños grupos", del libro de Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 193-202; y para los grupos dirigidos por Rivas Cherif, la monografía de Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, en especial el capítulo III, "1920-1929. El teatro experimental como alternativa", pp. 85-133. La bibliografía sobre todos estos grupos de vanguardia comienza a ser extensa. Véanse, entre otros estudios, los siguientes, además de los de Jesús Rubio Jiménez citados en la nota anterior: Juan Antonio Hormigón, "Del Mirlo Blanco a los teatros independientes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 260 (febrero de 1972), pp. 349-355; y "Valle-Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva", *Estudios Escénicos*, 16 (1973), pp. 10-21; Jean Marie Lavaud, "El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes y *El Cántaro Roto* de Valle-Inclán", *Segismundo*, 20-21 (1975), pp. 237-254; Juan Aguilera Sastre, "El Teatro de la Escuela Nueva de Cipriano de Rivas Cherif", *Cruz Ansata*, Universidad Central de Bayamón (Puerto Rico), 6 (1983), pp. 111-125; "La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto", *Segismundo*, 39-40 (1994), pp. 233-245; y "El teatro experimental como alternativa", en el monográfico *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, Cuadernos *El Público*, 42 (diciembre de 1989), pp. 8-9; Gloria Rey Faraldos, "Pío Baroja y 'El Mirlo Blanco'", *Revista de Literatura*, XLVII, 93 (1985), pp. 117-127; Manuel Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Cop d'Idees/TIV, 1992, pp. 23-40 y 84-98; Dru Dougherty, "Una iniciativa de reforma teatral: el grupo 'Teatro de Arte' (1908-1911)", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1994, Tomo IV, pp. 177-192; y Andew A. Anderson, "Una iniciativa teatral: Ricardo Baeza y su Compañía Dramática 'Atenea' (1919)", en John P. Gabrielle (ed.), *De lo particular a lo general. El teatro español del siglo XX*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 1994, pp. 29-40.

[23]Véase Dru Dougherty, "Talía convulsa...", *art. cit*, en especial el apartado titulado "¿Teatro de muchedumbres o teatro de arte", pp. 107-112; y, sobre todo, el capítulo "El reto de la vanguardia", en Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 191-223.

> Sin embargo, ya que no en gran escala y por modo industrial, es necesario que esta iniciativa privada secunde y aun prevenga la iniciativa oficial, en una de las formas seguramente más eficaces en lo que atañe al teatro. Me refiero a la creación de una sociedad dramática que sea, respecto a la escena, lo que es respecto a la música nuestra Cultural o nuestra Filarmónica, por el patrón de las muchas que desde hace tiempo funcionan en el extranjero [...] Ello sería sencillísimo de crear; de ello se viene hablando reiteradamente, hasta el punto de que puede decirse que constituye ya una necesidad pública, y, bien dirigido, es incalculable la eficacia educativa que un organismo semejante sería capaz de ejercer.[24]

Por su parte, Eduardo Gómez de Baquero, sin abdicar de sus objeciones a un posible Teatro Nacional, proponía que éste, caso de crearse, debía tener una triple orientación: teatro-museo de la dramática clásica, teatro-laboratorio de la escena del futuro y teatro del pueblo que difunda entre las masas populares la cultura y el recreo que el teatro representa[25]. Pero tal vez el aspecto más difícil sea el segundo, cuya eficacia sería siempre mayor en manos de la iniciativa privada que en las del Estado:

> El teatro-laboratorio completa el teatro-museo. Representa la continuidad, el ímpetu hacia lo futuro. Es el aspecto más arduo de un Teatro Nacional vivo, de un Instituto dramático eficaz, suponiendo la reunión de capacidades, una experta dirección, amplios recursos económicos y una gran libertad artística.
>
> Un teatro particular, fundado y dirigido por hombres competentes, entusiastas, de fino gusto, sin prejuicios, como el Teatro de Arte, de Moscú, que crearon Stanislavsky y Danchenko, está en mejores condiciones para ser un laboratorio dramático que un teatro oficial. Los partidarios del Teatro Nacional pueden decir, y tendrán razón, que no se encuentran a mano un Stanislavsky y un Danchenko siempre que hacen falta. Tampoco puede improvisarlos ni suplirlos fácilmente una institución oficial.

Y Enrique Díez-Canedo proponía que el Teatro Nacional debía ser "exclusivamente un teatro de repertorio", ya que "la novedad tiene que surgir de tablados experimentales", como complemento imprescindible de aquél:

---

[24]Ricardo Baeza, "En torno al problema del teatro. Necesidad de una acción pública", *S* (22-I-1927), p. 1.

[25]Véanse sus artículos en *El Sol* "Acerca del Teatro Nacional. El teatro-museo" (1-III-1928), p. 8; "En torno al Teatro Nacional. El teatro-laboratorio" (8-III-1928), p. 8; y "En torno al Teatro Nacional. El teatro del pueblo" (26-IV-1928), p. 8.

> ... Un pueblo sin tradición teatral puede acaso fomentar éstos desde las alturas del Poder. Pero vale más que sea iniciativa particular [...]
>
> Y esto nos lleva a echar de menos en la vida teatral española otro organismo tan importante como el Teatro Nacional, y en ningún caso propio para confundirse con él: las escenas experimentales. No nos faltan empresas de arte puro, transitorias siempre, frente a las empresas de puro negocio. Pero hasta aquí ha faltado quien vea el negocio como fin con el arte puro como medio.[26]

4. 3. Otros modelos de Teatro Nacional

Desde el primer ensayo decimonónico del Conde de San Luis, la mayoría de los proyectos de Teatro Nacional habían tratado de imitar, más o menos literalmente, el ejemplo francés de la *Comédie*, sin que faltaran voces críticas (ya hemos visto el caso ilustrativo de *Alejandro Miquis*) que consideraban imposible el trasvase directo y literal de aquél por la diferente tradición dramática de los dos países, el especial entramado socioeconómico y cultural español e incluso la naturaleza específica de nuestro "genio" nacional. A esos inconvenientes se habían añadido otros de más calado, que llegaban incluso a descalificar la vigencia de un modelo como el francés, caduco y anticuado, abandonado incluso por los más representativos genios de la dramaturgia gala. Durante los años de la Dictadura, las propuestas sobre una institución semejante en España seguían apoyándose mayoritariamente en aquella ilustre institución, avalada por una tradición gloriosa, aunque de nuevo abundaron las críticas a su escasa eficacia, entre las que cabe destacar la de E. Gómez de Baquero:

> La Comedia Francesa, como modelo de Teatro Nacional, es un modelo anticuado. Viene de las compañías de comediantes del Rey y de la planta del Estado napoleónico. Más que un museo del teatro francés del gran siglo es una academia del Teatro. Las academias son venerables, como los monumentos, y hasta útiles en el sentido de la continuidad histórica; pero si se creasen hoy, se crearían de otro modo.

---

[26]E. Díez-Canedo, "Teatro Nacional, teatro de repertorio", *S* (3-V-1928), p. 5. Posteriormente, volvería sobre el tema: "Cuando se habla de teatros experimentales, se suele pensar en la iniciativa oficial, como para todos los teatros subvencionados. Y si no puede ser de otro modo, bien está así; pero los teatros de tipo íntimo debieran ser de iniciativa privada, crecer y perecer, subdividirse y multiplicarse, hacer lo que no hará nunca un teatro mayor, y no copiar en pequeño y casi siempre en pero, lo que él haga" (E. Díez-Canedo, "Lecturas de la semana. El teatro y sus públicos", *S* [19-VII-1931], p. 2).

> Por ese carácter de academia y de museo que tiene la Comedia Francesa, la renovación del teatro francés no se ha hecho en ella, sino fuera de ella [...] Lo más interesante que ha ocurrido en el teatro francés, tanto en literatura dramática como en nuevos estilos escénicos, ha ocurrido fuera de la Comedia Francesa. La Casa de Molière ha entrado en una majestuosa decadencia, pero decadencia al cabo[27].

La Comedia Francesa, no obstante, dejó de ser en los años 20 el referente exclusivo para el caso español, que asistía con perplejidad no exenta de envidia a la proliferación de teatros subvencionados, estatales o municipales, en las principales ciudades europeas. En este sentido, se evidenciaba un ambiente intelectual inquieto y curioso, atento a todo tipo de novedades estéticas procedentes de los más variopintos lugares del mundo, si bien lastrado por otras carencias de fondo. El debate en torno al Teatro Nacional permite constatar lo uno y lo otro, pues a la vez que abundan las referencias a modelos novedosos y revolucionarios queda patente la superficialidad de los planteamientos, que tienden a superponerse e intercambiarse, a menudo sin un planteamiento crítico serio desde el punto de vista estético e ideológico. Tal es el caso de dos modelos antagónicos en su concepción y diseño, el revolucionario soviético y el fascista italiano, a los que se acude en la mayoría de los casos más como ejemplo de lo que aquí no existe que como verdadera aspiración de futuro. Un ejemplo claro en este sentido es

---

[27]E. Gómez de Baquero, "Acerca del Teatro Nacional. El teatro-museo", *S* (1-III-1928), p. 8. También Linares Rivas coincidía en el veredicto y abogaba por un modelo genuinamente español: "De acuerdo que es el más cercano. Está a dos pasos de nosotros, al otro lado del Pirineo. Pero es también el ejemplo más deficiente. Al hacer un Teatro Nacional deberíamos preocuparnos únicamente de nuestro teatro. El mismo nombre lo indica así. Teatro Nacional. No lo olvidemos..." (José Luis Salado, "La crisis escénica. Linares Rivas opina que el Teatro Nacional no puede estar dirigido por un comité de autores", *Informaciones* [2-III-1927], p. 1). Por el contrario, Margarita Xirgu veía en Francia el mejor ejemplo, no sólo por el caso de la *Comédie*, sino por toda una organización de teatros subvencionados y democráticos que proponían verdaderos ejemplos artísticos dignos de imitación:

"Estimo que ese apoyo [del Estado] no debe serlo para una sola temporada. Al contrario, ha de dársele un carácter sistemático, de cosa ya estatuida. Además, ese apoyo, esa ayuda, no habría de limitarse a un solo teatro. Debería tenderse también a la democratización del arte puro. Insisto en la necesidad de volver los ojos al ejemplo francés. Fuera de la Comedia Francesa, Gémier hace cosas muy interesantes... En nuestro Teatro Nacional debería haber varias 'primeras figuras', para que en un momento dado algunas de ellas pudieran trasladar su arte a un teatro humilde, a un coliseo de barriada, sin perjuicio de que en el escenario principal prosiguiesen las representaciones..." (José Luis Salado, "La crisis escénica. Margarita Xirgu cree que en España podría llegarse a un Teatro Nacional", *Informaciones* [1-III-1927], p. 1).

la propuesta de la Sociedad de Autores Españoles, redactada por Eduardo Marquina en 1923:

> Este hecho se ha repetido recientemente a raíz del último trastorno sindicalista en Rusia. Sabido es de todos el empeño y solicitud con que atienden los delegados del Gobierno soviético a los teatros del Estado, considerándolos (y lo son en realidad) como vastos condensadores y a veces como definitivo molde del alma nacional. Simultáneamente (y aunque nuestra absoluta convicción no necesita pruebas, nos complacemos en aducir las más significativas e inmediatas entre las muchas que se nos ofrecen); simultáneamente, repetimos, y después de otra revolución de bien distinta laya, Musoline (*sic*), el hombre de Estado que en Italia ejerce función dictadora, anuncia su propósito de encauzar igualmente hacia su mayor eficacia, social y colectiva, el arte del Teatro en aquella nación, y proyecta la fundación de una compañía "stabile", que sería en Roma como una réplica moderna a la "Comedia Francesa" creada en París por edicto y voluntad de Napoleón Bonaparte[28].

Pocos meses después, Manuel Bueno se hacía eco del proyecto mussoliniano, a la vez que destacaba que Francia no sólo contaba con la Comedia, sino con otros teatros subvencionados, como la Ópera, la Ópera Cómica y el Odeón, mientras que "nosotros, siempre dejados de la mano de Dios, nunca hemos podido siquiera aproximarnos siquiera a proyectos de esa índole con la esperanza de verlos realizados". Pero su propuesta no dejaba de ser confusa, pues si el caso italiano le parecía más próximo por afinidad política con la Dictadura recién impuesta, el francés también era válido:

> ¿No habrá quien repare esa omisión? El ejemplo de Mussolini, que parece haber trascendido a España en lo político, debiera estimular a nuestros gobernantes a regentar la escena española [...]
>
> ¿Por qué no crear algo de la misma estructura cultural, pongo por caso, de la Comedia Francesa?[29]

De nuevo Eduardo Marquina, en 1929, sin mayor constatación que su carácter dictatorial de opuesta ideología, unía a unos y otros en lo positivo

[28]"Sociedad de Autores Españoles. Exposición que la Junta Directiva de la Sociedad de Autores Españoles ha dirigido al Gobierno de Su Majestad", *Boletín del Sindicato de Actores Españoles* (agosto de 1923), p. 8.

[29]Manuel Bueno, "A ocho días vista. El Teatro Nacional", *I* (13-I-1924), p. 3.

de los fines perseguidos y apelaba a un utópico idealismo voluntarista del Estado español:

> El valor docente ha sido reconocido por Rusia, que acaba de consagrar una cantidad de varios millones para el sostenimiento de sus teatros nacionales. La importancia de su labor de cultura y educación patriótica ha sido proclamada por Mussolini, ordenando la más decidida y eficaz protección del Estado al teatro nacional de Italia.
>
> Y he aquí dos países gobernados por dictaduras de opuesta ideología, coincidentes, sin embargo, al apreciar la necesidad de un proteccionismo del Estado para el desarrollo de la literatura dramática.
>
> El Estado español debe también reconocer la necesidad de que el arte dramático sea protegido, acudiendo con amorosa solicitud y sin regateos mezquinos en ayuda de nuestro teatro languideciente.[30]

También Cipriano de Rivas Cherif, uno de los hombres de teatro más preparados del momento, se refirió a estos dos casos de máxima actualidad, pero con mayor rigor. Desde el principio, de acuerdo con su talante inequívocamente liberal, captó el sesgo ideológico de ambos modelos extremos, muy alejados de los usos democráticos con que se identificaba. Del proyecto italiano destacaba su carácter nacional orgánico, fascista, contrario a la libertad artística y económica, pues "se trata no ya de dotar uno o dos o varios teatros, a semejanza de los que en Francia mantienen el prestigio artístico del Estado, sino de encauzar, limitándola, la industria y el comercio teatrales con un programa definido de arte sindicalista". Y del soviético, para él "más riguroso", reconocía un aspecto positivo, que "en Rusia los teatros son nacionales y gratis, por lo tanto, su disfrute por el público"; pero dominaba el lado negativo: la férrea censura y la proletarización de los actores. De modo que para Rivas Cherif el modelo preferible era el de la Europa democrática, con Francia y Alemania a la cabeza, donde existía "libertad de comercio e industria teatrales y un cierto número de teatros oficiales subvencionados por el Estado e intervenidos por la Administración". Y lamentaba que España fuera, con Inglaterra y "alguna nación balkánica", la única excepción en Europa en el desentendimiento oficial del teatro, fiado exclusivamente a la iniciativa privada[31]. Con todo, Rivas Cherif no dejaba

[30]Salvador Martínez Cuenca, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de don Eduardo Marquina", *I* (20-XI-1929), p. 3.

[31]C. de Rivas Cherif, "Teatro Crítico", *HM* (16-X-1926), p. 5.

de sentir velada admiración por los modelos italiano y soviético, especialmente por cuanto representaban de ensayos de renovación y vanguardia teatral, más por la personalidad artística y la práctica escénica de quienes los regían (Pirandello en Italia, Meyerhold y Tairof en Rusia) que por el sistema político que los sustentaba, pues en ese sentido sí suponían un alentador ejemplo "a cuantos vemos el teatro como algo más que el mero pasatiempo, dependiente en su mayor o menor eficacia artística del flujo y reflujo de una taquilla"[32].

La revista *Teatron*, órgano del *Teatre Íntim* de Adrià Gual, reprodujo íntegro el proyecto de Luigi Pirandello y Paolo Giordani y aunque lo calificaba de "solució dictatorial", aplaudía la libertad de acción con que contaban sus propulsores y la cuantiosa subvención prometida, para concluir con el inevitable lamento: "Igual, igual que aquí; veritat, carísimis?"[33] Precisamente el modelo italiano animó la iniciativa del Sindicato de Actores de proponer en 1927 la creación de un Teatro Nacional como una de las soluciones a la crisis teatral. Entre las bases propuestas de la junta directiva, ésta era la primera:

> Fundación del Teatro Nacional con arreglo al proyecto de Francos Rodríguez cuando era Ministro de Instrucción Pública (*sic*), o sea, como está constituido el Teatro Nacional en Italia y dirigido por Pirandello, con sucursales en Roma, Turín y Milán, que permiten extender la labor educativa y cultural del buen teatro hacia toda la nación partiendo de las ciudades importantes.
>
> De esta manera se podría constituir en España, con tres sucursales: en Madrid, Barcelona y Sevilla, por ejemplo, subvencionadas por el Estado[34].

---

[32]C. de Rivas Cherif, "Teatros Nacionales. Italia y Méjico", *HM* (18-XII-1926), p. 5; y *El curioso impertinente* (Rivas Cherif), "El proyecto italiano de teatro imperial", *HM* (1-I-1927), p. 5.

[33]"Una solució dictatorial per enaltir i popularitzar el teatre nacional a Itália", *Teatron* (Barcelona), 4 (enero de 1927), pp. 3-4. El régimen fascista italiano suscitó muchas curiosidades, que se reflejan en innumerables artículos periodísticos. En este sentido, cabe citar el excelente libro de Juan Chabás, *Italia fascista (Política y cultura)*, Barcelona, Mentora, 1929, que recoge un análisis en profundidad del régimen mussoliniano. Véase el estudio que sobre él hace Javier Pérez Bazo, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética vanguardista a la estética del compromiso*, Barcelona, Ajuntament de Dénia/Anthropos, 1992, pp. 179-199.

Sobre el teatro fascista mussoliniano véanse los siguientes estudios: Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni Editore, 1974; Gianfranco Perdullá, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Societá Editrice Il Mulino, 1994; y Doug Thompson, "The Organisation, Fascistisation and Menagement of Theatre in Italy, 1925-1943", en Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Oxford, Berghahn Books, 1996, pp. 94-112.

[34]"Movimiento teatral. ¿Hacia la superación de la supuesta crisis? El Sindicato de Actores pide una

Sin embargo, los intelectuales liberales se mostraban más seducidos por el modelo soviético, tal vez por ser un sueño tan lejano como inverosímil[35]. Así, Roberto Castrovido, que en más de una ocasión había manifestado que el Teatro Nacional no podía ser otra cosa que un ente burocrático impotente para regenerar la escena española, se mostraba favorable a crearlo en

---

Asamblea extraordinaria", *HM* (22-II-1927), p. 6; y "Correo de teatros. El Sindicato de Actores ante la crisis teatral", *Informaciones* (23-II-1927), p. 6. La asamblea tuvo lugar el día 25 y en ella se discutió la cuestión y se decidió formar una comisión al efecto, sin que tengamos constancia de que se llegara a formalizar la propuesta: "Con referencia a la creación del Teatro Nacional, el Sr. Domínguez Luna expuso la petición, al parecer suya, de que este teatro sea constituido con sucursales en el resto de España [...] La presidencia le contestó que existían ya en España dos disposiciones que no se pueden olvidar: una es la ley de Rodríguez Sampedro, del año 1909 [...]; la otra es el proyecto de Francos Rodríguez –cuando fue ministro de Instrucción Pública– sobre la municipalización del teatro [...] Estimó la mesa que como en ambas disposiciones exigen consideraciones esenciales de las que no se puede prescindir, puestos a hacer un teatro con poderes oficiales, y como el proyecto del Sr. Domínguez Luna –copia de la nacionalización del teatro en Italia, hecha por Mussolini de acuerdo con Pirandello– aporta modificaciones pertinentes a la idea, hay que estudiar las tres fórmulas a fin de recoger de todas ellas una manera de Teatro Nacional única y eficaz. Así pues, se acordó nombrar una Comisión [...] para que estudie dicho acuerdo y para, una vez adoptada la fórmula que se crea más conveniente, hacer que se convierta en ley y se ponga en vigor a la mayor brevedad posible" ("Movimiento teatral. En la asamblea de actores celebrada anoche se trató de la crisis teatral, proponiéndose constituir una entidad artística nacional...", *HM* [26-II-1927], p. 6; véase también "Correo de teatros. Información. Asamblea de actores", *Informaciones* [28-II-1927], p. 6).

Con motivo de la propuesta del Sindicato de Actores, José Luis Salado abrió en el diario *Informaciones* una breve encuesta sobre el tema, a la que respondieron una actriz (Margarita Xirgu), un autor (Manuel Linares Rivas) y un empresario (Eduardo Yáñez). Sus respuestas revelan, por encima de coincidencias genéricas y trilladas, todas las discrepancias y contradicciones que desde antiguo venimos observando: desde el posible modelo (la Xirgu aboga por el francés, frente a Linares Rivas que lo juzga el más deficiente de todos), a la organización y dirección (un comité de autores para la actriz, alguien totalmente ajeno al mundo del teatro para el autor y el empresario); desde el repertorio (basado en la alternancia de clásicos, modernos y noveles para la Xirgu) hasta su posible acción frente a la crisis teatral, que ni el autor ni el empresario juzgan relevante ni necesaria, sobre todo en lo que a los actores se refiere (José Luis Salado, "La crisis escénica. Margarita Xirgu cree que en España podría llegarse a un Teatro Nacional", *Informaciones* [1-III-1927], p. 1; "La crisis escénica. Linares Rivas opina que el Teatro Nacional no puede estar dirigido por un comité de autores", *Informaciones* [2-III-1927], p. 1; y "La crisis escénica. Don Eduardo Yáñez, los actores buenos y los malos", *Informaciones* [3-III-1927], p. 1).

[35]En cualquier caso, no se trataba de un modelo desconocido. En estos años y los siguientes abundan los libros sobre la realidad soviética de autores españoles que a menudo la conocieron *in situ*: Fernando de los Ríos, *Mi viaje a la Rusia soviética*, Madrid, Caro Raggio, 1921; Isidoro Acevedo, *Impresiones de un viaje a Rusia*, Oviedo, Hijo de A. P. Santamarina, 1923; Ángel Pestaña, *Setenta días en Rusia*, Barcelona, Cosmos, 1924; Julio Álvarez del Vayo, *La nueva Rusia*, Madrid, Espasa Calpe, 1926; Julián Zugazagoitia, *Rusia al día*, Madrid, España, 1932; Rodolfo Llopis, *Cómo se forja un pueblo. La Rusia que yo he visto*, Madrid, España, 1933; Ramón J. Sender, *Madrid-Moscú. Notas de un viaje (1933-1934)*, Madrid, Pueyo, 1934, etc.

el recién adquirido teatro de la Princesa y no dudaba en afirmar: "Pero a fin de ser de nuestro tiempo hay que mirar más a los teatros de Moscú que a la Comedia Francesa"[36]. Ricardo Baeza, por su parte, también se decantaba por el sistema soviético entre todos los europeos y lanzaba un claro guiño al gobierno dictatorial español: "Ejemplo magnífico, siquiera sea tan heterodoxo, que proponer al espíritu innovador de todas aquellas dictaduras que, hasta ahora principalmente afectas a los intereses políticos, han venido relegando a segundo término los culturales"[37]. A pesar de otras discrepancias ideológicas, lo consideraba muy superior a los demás, a la vez que equiparaba el nivel cultural de cada país y el grado de protección a su teatro:

> Los gobernantes bolcheviques, con la atención preferente que, desde el primer instante, han prestado al teatro, nos ofrecen un ejemplo que, entre sus incontables dislates, hay que apuntar como un indiscutible acierto y que hace raro honor a su perspicacia política.
>
> Después de este ejemplo máximo de los bolchevistas, todos los Gobiernos occidentales nos ofrecen también, aunque en menor escala, una pauta que seguir. En ninguno de ellos ha escatimado el Estado su ayuda a la escena, estando precisamente en razón directa esta ayuda del grado de cultura del país. Sería demasiado prolijo el enumerar lo que, a este efecto, se ha llevado a cabo en Francia, Alemania, Austria, Italia (véase el magnífico proyecto recientísimo, creando varios teatros oficiales espléndidamente dotados), Inglaterra, etc.[38]

También los artículos sobre el teatro soviético, con abundante información, proliferaron en revistas y periódicos, sobre todo en algunas "páginas teatrales", como la de *Heraldo de Madrid* . Un análisis documentado de la presencia del teatro ruso en España durante los años 20 y 30 puede verse en Gloria Rey Faraldos, "Notas sobre el teatro ruso en España", *Segismundo*, 43-44 (1986), pp. 265-288.

[36]Roberto Castrovido, "Comentarios. Alrededor del Teatro Nacional", *LV* (7-III-1928), p. 1. Su postura, con todo, no dejaba de ser ambigua. En otro artículo anterior también prefería el modelo ruso al italiano, pero concluía: "Mas dejémonos de modelos; predominó el francés, luego el alemán, ahora el italiano para unos, y para otros, el ruso, y atendamos a lo esencial: hágase lo que se haga e inspirado en lo que se inspire, ha de sujetarse a dos condiciones: primera, la libertad, nada de comisiones censoras, nada de una literatura oficial, de un teatro exclusivamente fascista o exclusivamente bolchevique; y segunda, de orden local: que se respete el teatro del Ayuntamiento de Madrid, pues no hay que olvidar la existencia de teatros municipales, así en Italia como en Rusia" ("Comentarios. Sobre el Teatro Nacional", *LV* [5-III-1927], p. 1).

[37]Ricardo Baeza, "En torno al problema del teatro. Campo en barbecho", *S* (13-I-1927), p. 1.

[38]Ricardo Baeza, "En torno al problema del teatro. Necesidad de una acción pública", *S* (22-I-1927), p. 1. De nuevo muestra su preferencia por el modelo bolchevique en "De la necesidad de una intervención del Estado", *S* (15-XII-1927), p. 8.

Incluso desde las páginas del nada sospechoso *ABC* se defendía la preponderancia del teatro revolucionario bolchevique, no sin cierto confusionismo ideológico:

> Es obra de cultura. A ello debe Francia la familiaridad con Molière. A ello deberá Italia la renovación de su teatro. Y Alemania, y Austria, y Hungría... A ello debe Rusia su esplendor escénico. (En Rusia, el Estado subviene a dos teatros: el teatro de Meyerhold, de la extrema izquierda, y el de Stanislavsky, de la extrema derecha, y ambos en creciente prosperidad).
>
> El ideal está en Rusia precisamente porque allí el Estado, que es, sin duda, el más tiránico de Europa, protege a dos teatros y [...] su intervención empieza y acaba en el ademán generoso de entregar el dinero con la mano derecha. Y a hurtadillas de la izquierda. Ni siquiera la censura política, como en Inglaterra o en Italia... Libertad en el arte, y a la vanguardia: he ahí el santo y seña del teatro ruso[39].

Pero fue Ramón Pérez de Ayala quien con más nitidez se decantó, en un alarde apasionado de afirmación antiburguesa y anticapitalista:

> El modelo debe ser el Teatro Nacional ruso.
>
> El teatro ruso es la única actividad pública donde el proletariado no ejerce su dictadura. La dictadura teatral está allí encomendada por el Estado a un grupo de intelectuales y artistas. El pueblo asiste gratuitamente a los espectáculos dramáticos. Por tanto, "el Teatro Nacional es un servicio del Estado". Lo llamo nacional: pero es un teatro universal, en cuyo repertorio figuran, mediante selección inteligente y severa, las obras teatrales más conspicuas, antiguas y modernas (Cervantes ocupa en este repertorio un lugar eminente). El teatro –cualquier manera de arte genuino– procede del sufragio y mecenato del pueblo o de la aristocracia, ya social, ya intelectual, y a la aristocracia o al pueblo está destinado. La infusión del pueblo en la aristocracia y de la aristocracia en el pueblo sería el ideal. Cuando el ideal se realiza sobreviene un período clásico; esto es, el reinado de las formas adecuadas y perfectas, plenamente vitales. Lo que nunca ha habido, ni habrá jamás, es un arte burgués, un arte de la clase media y para la clase media (digo arte auténtico). La mediocridad intelectual o social es deletérea, funesta, fatal para el arte. El siglo XIX representa el imperio histórico –evolutivo y transitorio– de la burguesía. En el orden dramático supone la hegemonía del teatro de empresa, cuyos productos se elaboran con miras a una cotización, no ya de tipo literario y estético, sino

[39] L., "El Teatro Nacional", *ABC* (17-III-1927), p. 7.

> económico, según la demanda del estúpido mercado burgués. La gran ola burguesa, tan henchida, tan altanera hace pocos años todavía, ha llegado al cabo de su orilla y límite, que es el dejar de ser; la vemos sumirse poco a poco en la arena inerte del pasado.Y el arte burgués, arte siglo XIX, se va al propio tiempo deshaciendo en espuma vana y acerba[40].

No faltaron, en fin, alusiones genéricas a casos como el alemán, el austríaco o el inglés, ni otras más detalladas a otros más lejanos pero culturalmente próximos, como el argentino o el mexicano[41], así como referencias al Teatro de las Naciones alentado por Firmin Gémier[42], todas las cuales contribuyeron a ampliar el horizonte de este renovado aunque viejo debate.

4. 4. La nueva valoración de los clásicos

La recuperación del teatro clásico había sido, desde sus inicios, el tema central en la polémica sobre el Teatro Nacional. Los clásicos, se argumentaba una y otra vez, son patrimonio imperecedero de la cultura nacional, están permanentemente vivos y su legado es irrenunciable para las generaciones futuras. Una de las misiones fundamentales del Teatro Nacional debía ser –en algunos alegatos, la única– la recuperación definitiva y total de nuestro teatro clásico, cada vez más ajeno a los escenarios y a los gustos del público. *Alejandro Miquis*, por ejemplo, señalaba que "nuestro gran teatro es uno de los tesoros nacionales que hemos dejado perder neciamente; en él, sin embargo, estaba, más que en ninguna otra parte, el espíritu de la raza"[43]; mientras que Luis López Burgos constataba que el legado de los clásicos era cada vez más un lujo de minorías universitarias, por lo que para acercarlo al pueblo, "obteniendo de esta manera en lo posible un mismo nivel cultural entre todas las clases sociales", era necesario que el Estado creara una o dos compañías de teatro clásico fuertemente subvencionadas[44]. Cuestión más

[40]"El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión del gran escritor D. Ramón Pérez de Ayala", *EL* (10-III-1928), p. 1.

[41]*Andrenio*, "Aspectos. El teatro argentino", *LV* (1-X-1926), p. 1; y C. de Rivas Cherif, "Teatros Nacionales. Italia y Méjico", *HM* (18-XII-1926), p. 5.

[42]Luis Araquistáin, "El teatro de las Naciones", *LV* (3-X-1925), p. 1; "La Societat Universal del Teatre", *Teatron* (Barcelona), 2 (noviembre de 1926), pp. 2-3; y 3 (diciembre de 1926), pp. 3-4.

[43]*Alejandro Miquis*, "El Teatro nacional.Veinte años después", *La Esfera* (18-II-1928), p. 43.

[44]Luis López Burgos, "Clásicos y noveles", *HM* (12-II-1926), p. 6.

conflictiva era, como hemos visto y habremos de ver más en profundidad, cómo y con qué calado ideológico se recuperaba a los clásicos. En este sentido, cabe destacar las críticas que la práctica teatral de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza acerca del teatro clásico suscitaba cada vez con más fuerza. Se insistía en el carácter eminentemente popular del teatro clásico, frente a la apuesta de los Guerrero-Díaz de Mendoza y sus seguidores, como Ricardo Calvo, por las refundiciones convencionales adaptadas a la estética imperante, por puestas en escena realistas y falsamente arqueológicas, por el lucimiento de los protagonistas en detrimento del conjunto y, sobre todo, por un público selecto y aristocrático, que marginaba de los escenarios al público popular[45].

Juan Chabás salía al paso de la denuncia generalizada de que el olvido del teatro clásico se debía a la pereza de los propios cómicos y ponía como ejemplo la labor modélica de Margarita Xirgu durante la temporada 1930-31 en el Español, a la vez que dictaba un elemental programa de recuperación del teatro clásico: primero, conocerlo, después seleccionarlo cuidadosamente y, finalmente, ofrecérselo al público sin tergiversaciones aberrantes y con una explicación clara de alusiones o términos de difícil comprensión:

> Para abordar nuestro buen teatro clásico es necesario ante todo conocerlo. Conocerlo hondamente, para mejor representarlo y para seleccionar en el copioso caudal dramático de España lo que más vale con valor perdurable, es decir, con auténtico valor clásico. Luego de realizada esta selección, que muchas veces no escogería los títulos más sabidos, sino algunas escondidas joyas [...], habría que poner gran esmero en la representación, y, además, en vez de adaptar y modernizar el texto, que es tanto como asaltarlo con irreverencia, dar al público unos cuidados programas en los cuales se advirtieran aquellas dificultades de lenguaje o aquellas alusiones que no fuesen de buen entender para la mayoría de los espectadores modernos.
>
> Hasta que así no se haga no podremos decir que contamos con un verdadero teatro nacional.
>
> Mas esto no es realizable sin que exista una escuela del teatro clásico, una Comedia nacional al modo, para citar un ejemplo de todos conocido, de la

[45]Véase Santiago Herrera, "Ricardo Calvo en el Español. Otra campaña de teatro clásico", *La Esfera* (7-XII-1929), pp. 16-17. Una valoración de conjunto acertada en "La valoración de los clásicos", en Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 241-253.

> Comédie Française. No basta con la buena intención, el desvelo y el arte de una compañía tan animada de anhelos como la de Margarita Xirgu[46].

El problema de las refundiciones, tan antiguo, seguía vigente, en un debate permanente en que confluían cuestiones ideológicas, estéticas, escenográficas y –tal vez las más interesadas– económicas, puesto que el refundidor percibía íntegros los derechos de autor como si de una obra original se tratara. ¿Había que seguir "prostituyendo" las obras clásicas con odiosas refundiciones mutiladoras? ¿Debían ofrecerse de modo arqueológico? ¿Eran depósito inacabable de las esencias tradicionalistas españolas? ¿Representaban una tradición estética incomparable, con fórmulas dramatúrgicas revolucionarias válidas para el tiempo presente?

Como han demostrado con datos irrefutables Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, en los años 20 nuestro teatro clásico apenas existía en los escenarios españoles, salvo contadas excepciones en las campañas del Español, de María Guerrero o de Ricardo Calvo, y el público desertaba de las escasas y adormecedoras representaciones que, esporádicamente y casi por compromiso, se le ofrecían[47]. Sin embargo, como en épocas anteriores, el referente del teatro áureo seguía siendo una de las piedras angulares de casi todos análisis críticos del momento, que añadía dos elementos singulares: de un lado, la gran labor recuperadora de los textos ori-

---

[46]Juan Chabás, "El teatro nacional. Problemas y anhelos", *HM* (31-III-1931), p. 5. También el crítico de *ABC* proponía como ejemplar el tratamiento de la compañía de Margarita Xirgu hacia los clásicos:

"Ha sabido entrar en la selva con fervor y respeto. Ha sabido encontrar lo nuevo en lo viejo. Ha logrado resurrecciones; ha comunicado al árbol olvidado savia renovadora, agua de la vida. Y unas veces escrupulosamente adicta al íntegro texto antiguo, como en *La prudencia en la mujer*, valiéndose otra de nuevas versiones de la fábula tradicional, como en *La niña de Gómez Arias*, y aclarando algunas, mediante un decorado interesante y oportuno, la pura genialidad escueta del libro, como en *El gran teatro del mundo*, o su plateada ingenuidad, como en el *Auto de las donas*, ha sabido hacer siempre obra viva, insertando en la conciencia de hoy la vena estremecida y palpitante aún de la corriente antigua.

La hemos visto, cuando era necesario al servicio del conjunto respetuoso, mantenerse en la penumbra de un segundo y de un último término, como en *El gran teatro del mundo*, representando un papel sin prestigios de protagonista, en la fila de sus compañeros, *una más* para bien de la obra y de su texto" ("La labor de Margarita Xirgu en el Español", *ABC* [12-II-1931], pp. 21-22).

[47]Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990; y Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

ginales de aquellos autores, singularmente Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina, a cargo de eruditos de la talla de Menéndez Pidal, Américo Castro y Valbuena Prat; de otro, la nueva valoración que los vanguardistas teatrales europeos estaban ofreciendo de una dramaturgia aquí considerada arcaica y aburrida, pero que en los más resonantes escenarios de París, Moscú o Berlín acaparaba éxitos sin paliativos.

A la demanda habitual de recuperar el repertorio clásico se sumaba, pues, una revisión de modernidad insospechada. No faltaba quien seguía manteniendo rancias tesis de caducidad y antigualla escénica o de falta de gusto del público[48], pero predominaban los impulsos positivos, en una doble

[48]Por ejemplo, *Azorín*, aunque en su volatilidad crítica no tenía empacho en desdecirse, pasando de afirmar:

"Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana. Renace el teatro de ideas, de moralidades intelectivas, no de tesis sociales o políticas. Son cosas distintas [...] Por ahí va toda la literatura dramática novísima. Como un péndulo, el arte va –a lo largo de los siglos– de la pasión a la idea y de la idea a la pasión. No se obstinen en una modalidad vieja autores y actores. De buen o mal grado, al fin tendrán que aceptar la nueva estética teatral" ("Dos autos sacramentales", *ABC*, [15-XI-1926], p. 8).

A opinar casi lo contrario: "Y este teatro, ¿qué interés puede tener para nosotros? ¿Hasta qué punto pueden interesar, emocionar, a un espíritu moderno, a una sensibilidad fina, las comedias clásicas? Siempre existirá entre el espectador moderno y la comedia clásica representada, bien representada, una distancia infranqueable. No podremos nunca sentir íntima y profundamente una obra escrita a dos, o tres, o cuatro siglos de distancia. Padecemos una ilusión –una autosugestión– cuando creemos lo contrario" ("La comedia clásica", *ABC* [12-I-1927], p. 7).

Andrenio es otro ejemplo notable, aunque salva algunas obras maestras: "En el teatro español, como en todos los teatros nacionales antiguos, hay muchas obras que sólo conservan ya un valor erudito, histórico, literario, obras muertas, y únicamente podrían exhumarse en los escenarios como un espectáculo de historia literaria destinado a los cultos. Muchos de los autos sacramentales están en ese caso. Pero hay obras que conservan intactos, o por lo menos vivos en gran parte, los valores escénicos y pueden ser todavía un espectáculo popular y ofrecer otra emoción y deleite más intensos y generales que los de las exhumaciones eruditas, placer de museo" ("La farándula en España. La restauración del teatro español antiguo", *S* [17-XI-1927], p. 8).

Y un último ejemplo de Manuel Bueno: "Y en cuanto a lo que pasa aquí con los clásicos, ¿cómo ocultar el despego con que asistimos a su reaparición en escena? Sobre este punto ningún país tiene nada que echarnos en cara, porque aquí Calderón y Lope aburren al público en la misma proporción que Molière en Francia y Shakespeare en Inglaterra. Es un hecho, humillante para la cultura de la multitud, pero que nos es forzoso admitir, pese al aparente fervor con que barajamos esos preclaros nombres en la conversación. El público, el gran público, que hace perdurar las obras en el cartel o las condena a muerte prematura, no encuentra en la intimidad de los clásicos aquel deleite que les ha granjeado nuestra definitiva admiración [...] Resignémonos, pues, a seguir aplaudiendo a estos modestos dramaturgos nuestros tan proporcionados a la talla intelectual presente de la nación, y dejemos a Lope y Tirso en el silencioso panteón de la inmortalidad" ("El gusto por lo clásico", *Nuevo Mundo* [30-XI-1923], s.p.).

dirección: como dramaturgia cargada de modernidad, en consonancia con las tendencias del teatro de vanguardia; y como ejemplos de una virtualidad escénica extraordinaria, que las modernas técnicas de la escenografía y de la luz eran capaces de captar en toda su amplitud. De esto último daban cuenta las puestas en escena de un Reinhardt, de un Hofmannsthal, de un Dullin, de un Copeau y muchos otros en teatros del prestigio del Atelier, del Teatro de Arte de Moscú... etc., que la prensa recogía a menudo con amplitud y los críticos no dejaban de señalar[49]. Como ha señalado con lucidez Jesús Rubio Jiménez, esta nueva valoración debe inscribirse en el amplio proceso de *reteatralización* (en la terminología de Pérez de Ayala) o *estilización* (término adoptado por Rivas Cherif) que, desde una óptica nueva, buscaba en todo el mundo fórmulas de experimentación frente al realismo escénico dominante. Fórmulas que sirvieron para destacar y acentuar "una conciencia extendida y asumida del convencionalismo del arte escénico" y que apuntaban, entre otras direcciones, hacia la recuperación de los modelos de nuestro teatro áureo como una de las vías de superación de la ramplonería dominante en la escena del momento, en la que se incluye tanto el teatro de "mesa camilla" que denunciara Valle-Inclán como el teatro histórico del modernismo castizo, empeñado en "mantener a ultranza ciertos modelos ideológicos o, en lo formal, el convencionalismo del verso considerado como valor poético *per se*"[50]. Frente a ambos, se acentuaba el valor

[49]Véanse, por ejemplo, *Critilo*, "Teatro de anteayer, de ayer, de hoy y de mañana", *España*, 260 (24-IV-1920), p. 16; E. Díez-Canedo, "La vida literaria. Calderón adaptado", *España*, 338 (7-X-1922), p. 14-15; E. Díez-Canedo, "La vida literaria. Calderón en Salzburgo", *España*, 344 (18-XI-1922), pp. 10-11; E. Díez-Canedo, "*El gran teatro del mundo* (Calderón-Hofmannsthal)", *España*, 347 (9-XII-1922), pp. 12-13 y 348 (16-XII-1922), pp. 9-10; Manuel Pedroso, "Teatro antiguo y escena moderna", *HM* (29-XI-1925), p. 5; Blanca de los Ríos, "Calderón, precursor de Wagner y del teatro moderno", *ABC* (2-VI-1927), pp. 10-11, (9-VI-1927), p. 10, (30-VI-1927), p. 11, (15-VIII-1927), pp. 10-11, y (22-IX-1927), pp. 9-10; Francisco Marroquín, "La reconstrucción del antiguo teatro español en Rusia", *ABC* (5-IV-1928), p. 7 y (29-IV-1928), pp. 7-8; Juan López Núñez, "Del teatro clásico. Calderón en Alemania", *Blanco y Negro* (14-X-1928), s.p.; Pedro de Répide, "La Rusia de ahora. Lope de Vega, soviético", *LL* (21-VIII-1930), p. 1.

Para una visión de conjunto sobre Calderón, ver Franco Meregalli, "Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano", en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13-VI-1981)*, Madrid, CSIC, 1983, Tomo 1, pp. 103-124.

[50]Jesús Rubio Jiménez, "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", originalmente en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S.A., 1992, pp. 255-263; posteriormente recogido, en versión ampliada, en su libro *El teatro poético en España. Del*

de las fórmulas dramáticas genuinas del teatro de Lope, Tirso, Guillén de Castro o Calderón, cuya sorprendente teatralidad ponía a disposición de escritores y directores de escena un repertorio y unos procedimientos de posibilidades hasta entonces insospechadas. Así lo había destacado Enrique Díez-Canedo en 1928, para quien Lope y Calderón constituían nuestro verdadero teatro de vanguardia:

> La fecundidad del teatro español en el buen tiempo no es sólo cuantitativa; es también de calidad, de inventiva, de ingenio.
>
> Además, es actual. Un Lénormand, en su división en cuadros breves, torna en cierto modo a la fórmula hispánica (que fue también la isabelina inglesa), impuesta por la dinamicidad de la acción. Un Claudel se enamora del ambiente, de los asuntos, de los temas españoles, y escribe "Le soulier de satin". Un Henri Ghéon se vuelve a Tirso de Molina y le pide "El condenado por desconfiado" para los "Compagnons de Notre-Dame", mientras que un Dullin alcanza con el Calderón de "La vida es sueño" uno de los éxitos más permanentes de su Atelier de Montmartre, en una versión que, aminorada de la pompa lírica, hace valer las fuertes líneas dramáticas calderonianas. Antes, un Hofmannsthal, un Reinhardt, proponen a la admiración de sus públicos piezas aquí olvidadas: "La dama duende", "El gran teatro del mundo".
>
> Así, el teatro español se enlaza con el llamado teatro de vanguardia en el mundo entero. No tanto por los autores vivos como por los poetas de antaño. Los adelantos de la escenografía encuentran en la técnica de éstos campos propicios para sus experiencias[51].

En parecidos términos se manifestaba otro ilustre crítico, Enrique Estévez Ortega, que captaba certeramente los motivos de esta revisión vanguardista del teatro áureo español:

> Nuestro glorioso [teatro] clásico vuelve ahora a ser frecuente en escenarios exóticos. En Londres, en Rusia, en Alemania, en Francia y en otros países represéntanse un día y otro sus comedias, las más de las veces con singular fortuna.
>
> [...]
>
> ¿Qué puede mover a la curiosidad de los de fuera por el teatro calderoniano?...

Modernismo a las Vanguardias, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993, pp. 53-102.

[51] E. Díez-Canedo, "Teatro Nacional, teatro de repertorio", *S* (3-V-1928), p. 5.

> Por muy diversos motivos, buscando diferentes tendencias se les estudia y requiere; unas veces mirando el lado suyo espiritualista y romántico, otras como idealista, simbólico; otras, como prototipo de un arte teatral nuevo, fantástico, irreal; y también como modelo de la tendencia preconizada por un ilustre crítico, para el resurgimiento de la escena: la *reteatralización* del teatro.[52]

Pero fue sin duda Valle-Inclán quien con más intuición de hombre de teatro asumió la virtualidad dramatúrgica revolucionaria del teatro clásico español, tanto en el aspecto teórico como en su propia práctica de la escritura dramática. Ante las reformas llevadas a cabo en el teatro Español de Madrid, declaraba:

> Lo primero que el Teatro Español necesita es un escenario [...]
>
> El teatro clásico está hecho a base de mutaciones. Para su presentación se necesita en el público una fantasía infantil, que acepte como lugares de la acción lo que los actores indiquen o una mutilación de las obras, que no otra cosa son esas horribles refundiciones que condensan en tres actos sus varias escenas. Y se pueden cortar tiradas de versos, pero no escenarios.
>
> Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria. Por esto, lo imprescindible es el estudio de los autores para conocer su escenario.
>
> [...]
>
> Es menester pensar seriamente en el renacimiento del teatro español, cultivando con amorosa devoción la tradicional estética española.[53]

Mantenimiento de la tradición dramática y renovación de la escena eran, precisamente, los dos piedras angulares del pretendido Teatro Nacional en un ambiente de aguda conciencia de crisis que trascendía lo puramente estético. Sin aludir al debate sobre el Teatro Nacional, lo ha explicado con precisión Dru Dougherty:

> Teatro combativo; teatro clásico español: he aquí el enlace polémico que se daba en la mente de muchos intelectuales, conscientes de la decadencia que sufría la escena española y deseosos de renovarla. Para aquellos que impulsaban una modernización escénica, la dramaturgia clásica representaba un arma

[52]E. Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 83-84.

[53]Salvador Martínez Cuenca, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el Teatro Español. Opinión de Don Ramón del Valle-Inclán", *I* (8-XII-1929), p. 3. Dru Dougherty ha realizado un exhaustivo análisis de esta entrevista, "Valle-Inclán ante el teatro clásico español: una entrevista olvidada", *Ínsula*, 476-77 (julio-agosto de 1986), pp. 1 y 18.

> de combate, arma con que atacar el teatro "caduco" del día –la dramática de Benavente, Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero, etc.– y crear otro a tono con el espíritu vanguardista distintivo de la primera postguerra europea [...]
>
> Dentro de este clima de crisis, el teatro clásico español ofrecía una dramaturgia de ruptura, cuyos rasgos coincidían sorprendentemente con alguna de las innovaciones más audaces del día. La dramática de Calderón, Lope y Tirso proporcionaba un modelo de experimentos teatrales, y marcaba un camino propio, netamente español, hacia la modernidad escénica.
>
> [...] El hecho histórico que conviene subrayar, pues, es el siguiente: que recobrar la dramaturgia clásica significaba, en la década de los veinte, potenciar la dramaturgia de vanguardia[54].

Los años veinte, sin embargo, apenas pasaron del puro debate de ideas. Habría que esperar a la etapa republicana, como veremos, para consignar sobre el escenario algunos pasos verdaderamente significativos –tampoco muchos– del paso de la teoría a la práctica escénica.

4. 5. El prolongado cierre del Español y del Real

La última circunstancia que, en nuestra opinión, contribuyó a introducir nuevas coordenadas en el debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura fue la desaparición de la vida escénica del momento de los dos teatros que habían concitado la mayor atención, dado su carácter en cierto modo oficial, como hemos visto extensamente en páginas precedentes. En ambos casos las obras se prolongaron mucho más tiempo del previsto y las perspectivas de su reapertura, así como la orientación artística que para el futuro debía otorgárseles, centraron el interés de quienes dirimían sus diferencias en torno al Teatro Nacional.

El teatro Real se clausuró para iniciar en él obras de remodelación en abril de 1925, pero la esperanza de verlas finalizadas se fue aplazando una y otra vez ante el alcance de las obras y un gasto desorbitado que los sucesivos presupuestos eran incapaces de asumir; de hecho, no volvió a abrirse hasta el 13 de octubre de 1966, como sala de conciertos y sede del Conservatorio, no como Teatro Nacional de la Ópera, cuyo asentamiento defi-

[54] Dru Dougherty, "El legado vanguardista de Tirso de Molina", en *V Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, II, pp. 13-28.

nitivo, tras nuevas obras faraónicas e interminables disputas políticas, financieras y artísticas, sólo se logró en 1997, 72 años después de esa clausura. El cierre del Real en 1925 dio paso, tras una temporada provisional de ópera en el teatro Apolo, a un primer ensayo de un "ente autónomo", mitad oficial, mitad privado, que se autodenominó sin mucho fundamento Teatro Lírico Nacional. El experimento tuvo lugar en el teatro de la Zarzuela, acondicionado especialmente para sustituir al Real de modo provisional con mobiliario y efectos escénicos de aquél. En principio, se trataba de llevar allí las temporadas de ópera del Real, pero la Delegación Regia, "debidamente autorizada", se propuso un plan más ambicioso, "con el concurso de autores, compositores y algunos elementos financieros que consentirán actuar con total independencia de empresas industriales que son indispensables para crear un 'ente autónomo' base del 'teatro lírico nacional'". Quedaba claro, no obstante, que "el Estado no es ni puede ni debe ser empresario de teatros; pero por primera vez en España nos ofrece su protección propulsora, que debemos, si no somos suicidas e ingratos, aprovechar y agradecer"[55]. Así exponían su plan, que pretendía abarcar "todas las modalidades del teatro lírico, aunque algunas de ellas sólo lo sean por vía de ensayo"[56], los miembros del Comité Asesor nombrado al efecto, Pablo Luna, Luis Pascual Frutos, Federico Moreno Torroba y Luis París. El empresario de la Zarzuela, Juan Martínez Penas, aportó el apoyo económico a un proyecto que contó con el aplauso casi generalizado de la crítica[57]. Este experimento de Teatro Lírico Nacional, con ligeras variaciones, duró tres temporadas con-

[55]"Escenario. Varias notas. La nueva temporada en la Zarzuela", *LV* (22-VI-1926), p. 2.

[56]"Espectáculos y Deportes. En la Zarzuela. Por el Teatro Lírico Nacional", *ABC* (20-VI-1926), p. 38.

[57]Véanse las elogiosas entrevistas con todos los responsables aparecidas en *La Esfera*: Arturo Mori, "La vida teatral. Ópera en la Zarzuela" (10-VII-1926), p. 10; e Ignacio Barrado Herrero, "Por el arte lírico nacional. Hablando con el nuevo concesionario del Teatro de la Zarzuela" (21-VIII-1926), p. 3.

Rafael Marquina sostuvo, no obstante, una interesante polémica con sus promotores, a la vez que defendía que "después de votar en pro de un teatro lírico nacional, nos declararemos absolutamente partidarios de que al mismo tiempo se instituya un teatro nacional para el género llamado de verso (drama y comedia). De otro modo, la obra que compete al Estado y que debe emprender el Gobierno resultaría fragmentaria, incompleta e ineficaz" ("Miscelánea de actualidades. Por el teatro lírico", *HM* [10-VII-1926], p. 4). Véanse, en el mismo periódico, "El teatro lírico nacional. Carta abierta a los señores don Pablo Luna, don Luis Pascual Frutos, don Federico Moreno Torroba y don Luis París" (22-X-1926), p. 6; "El teatro lírico nacional. Respuesta al Sr. Don Rafael Marquina" (28-X-1926), p. 6; y "El teatro lírico nacional. Apostillas a una réplica" (10-XI-1926), p. 6.

secutivas, en las que se alternó la ópera con la zarzuela y el género chico, se hicieron giras por provincias e incluso se instaló una academia de canto y baile para futuros artistas. A pesar del entusiasmo levantado, de los apoyos de buena parte de la crítica y del éxito de la primera temporada, aquel ensayo no dejó de ser un espejismo que pronto se vio privado del apoyo oficial y se diluyó en la nada[58].

Entretanto, seguían proliferando las defensas más o menos difusas y patrioteras en favor de la ópera nacional, entre las que cabe destacar la decisión del prestigioso Miguel Fleta de no volver a actuar en un teatro Real que no se sabía cuándo se iba a abrir más que para cantar en español[59]. Mayor calado tuvieron las entrevistas a músicos y críticos del semanario *Actualidades* sobre el futuro del Real. En una de ellas, Adolfo Salazar, quizás el crítico mejor informado del momento, proponía un ambicioso plan para la creación de un teatro lírico oficial (y otro dramático), que suponía una renovación total de lo hecho anteriormente, desde el propio concepto de lo que es un teatro lírico hasta el criterio directivo, el sistema administrativo y, por supuesto, el repertorio, aunque se mostraba contrario a la pretendida nacionalización a base de traducciones y ópera española, tantas veces demandada[60]. Al poco tiempo, la revista musical *Ritmo* hacía una llamada para celebrar un Congreso Nacional de Música que tratara éste y otros problemas. Fruto de su iniciativa iba a ser la Conferencia Nacional sobre la crisis nacional, iniciada poco antes de la proclamación de la República y que iba a cristalizar, como veremos, en la creación definitiva del Teatro Lírico Nacional.

---

[58]Según un editorial de *Ritmo*, la principal causa del fracaso final fue "estar organizado a base de la especulación de un empresario", en lugar de estar en manos del Estado ("El Teatro Lírico Nacional", 6 [15-I-1930], p. 1). Véanse también los artículos de Arturo Mori en *Boletín Musical* (Córdoba) "El Teatro Lírico Nacional. Diálogo de actualidad", 13 (marzo de 1929), p. 13; y "El Teatro Lírico Nacional. Diversidad e aspirantes", 14 (abril de 1929), pp. 12-13.

[59]"Una iniciativa de Fleta. Por la nacionalización de la ópera", *HM* (8-VI-1928), p. 5; y C. Aragonés, "Entrevista de *Ritmo* a Miguel Fleta y la nacionalización de la ópera" *Ritmo*, 19 (20-VIII-1930), pp. 9-11. Véase también F. Anaya Ruiz, "El arte lírico nacional. Laboremos por la ópera española", *Nuevo Mundo* (3-II-1928), s.p.; Rafael Marquina, "Por la ópera española", *HM* (24-IV-1928), p. 7; Alejo Hernández, "La nacionalización de la ópera y la ópera española", *HM* (16-XII-1929), pp. 8-9; César González Ruano, "Una pregunta a los músicos. ¿Cree usted en la posibilidad de una ópera nacional? Los maestros Vives, Luna, Guerrero y Alonso dicen todos que sí; pero..." *HM* (18-XII-1929), p. 5; y M. Fernández Núñez, "'Entrefilets' de actualidad. La ópera española", *Ritmo*, 6 (15-I-1930), p. 5.

[60]A. Salazar, "La vida musical. El futuro del teatro Real", *S* (14-VIII-1929), p. 2.

En el teatro Español, por otro lado, las obras de remodelación habían comenzado también al finalizar la breve temporada de Margarita Xirgu, el 10 de abril de 1925. En principio la pretensión del Ayuntamiento era simultanear las obras con las representaciones, tal como se había estipulado en la concesión a Fernando Díaz de Mendoza, válida hasta la temporada 1926-27. Pero el lamentable estado del edificio obligó a una restauración mucho más amplia e impidió toda actividad artística durante casi cuatro años. El Ayuntamiento, para compensar los quebrantos ocasionados al concesionario, decidió no rescindir el contrato con Díaz de Mendoza y prorrogarlo por un período igual al que durasen las obras. Finalmente, pese a las protestas del concesionario, que demandaba cuatro años más, la cesión se alargó hasta finales de mayo de 1930[61]. Este largo período de inactividad no dejó de suscitar expectativas y propuestas para una renovación de su funcionamiento y una dignificación de la calidad de sus espectáculos, que lo elevaran, aun sin renunciar a la titularidad municipal, al grado de un Teatro Nacional *de facto*[62]. Sin embargo, cuando el 19 de enero de 1929 se levantaba el telón de un teatro prácticamente reconstruido en su totalidad, pocas cosas habían cambiado aparte del remozamiento del edificio. Se mantenía el mismo sistema administrativo municipal, con la continuidad de la compañía Guerrero-Mendoza, devaluada en las figuras de María Guerrero López y Fernando Díaz de Mendoza y Serrano, sobrina e hijo de los ilustres cómicos, como primeros actores, lo que llevaba a Enrique de Mesa a una crítica sin miramientos: "En el Español todo está restaurado. Todo, menos la compañía que en él actúa. Y ésta era la restauración más urgente"[63]. También persistían la rutina de un repertorio gastado, poco novedoso, y los viejos hábitos en la presentación de los clásicos, como demostró la

[61]Véanse el informe del letrado municipal (1-X-1925), el dictamen de la Comisión de Gobierno (3-X-1925), la instancia de Díaz de Mendoza (15-IV-1929), el informe del Negociado (19-VI-1929) y la resolución municipal (2-X-1929), todos ellos en el Expediente 27.201.64, Archivo de la Villa.

[62]Véanse por ejemplo, los tres largos artículos de Manuel Machado en *La Libertad*, "El teatro. Sobre la crisis teatral y los medios de conjurarla. Hacia un nuevo y gran Teatro", I (18-III-1926), p. 4; II (25-III-1926), p. 4; y III (22-IV-1926), p. 4. O también, E. Contreras y Camargo, "El teatro Español. Nueva casa, nuevas orientaciones", *La Esfera* (25-IX-1927), p. 41; F. Sánchez Ocaña, "La nueva etapa del teatro Español", *ABC* (5-V-1927), pp. 10-11; y "La capacidad artística de los concejales. Un teatro municipal no puede ser un teatro más", *HM* (14-XII-1928), p. 1.

[63]E. de Mesa, "De la vida teatral. Inauguración del teatro Español", *I* (20-I-1929), p. 2; redobla sus críticas tras el primer estreno: "De la vida teatral. Estreno de *Rondalla* en el Español", *I* (26-I-1929), p. 8.

desastrosa función inaugural, que desató críticas casi unánimes: "La refundición de *La estrella de Sevilla* que se nos ha ofrecido en la velada inaugural, más que refundición es una lamentable calumnia", clamaba también E. de Mesa[64]. Pero lo peor era que lo único que del viejo Español permanecía intacto era precisamente lo fundamental, el escenario, de manera que se condenaba al teatro recién inaugurado a una práctica escénica arcaica y ramplona, cercenando cualquier intento de modernidad escenográfica o luminotécnica en la puesta en escena e invalidando las apuestas más serias de renovación de nuestro teatro. Valle-Inclán fue uno de los primeros en denunciarlo:

> Lo primero que el Teatro Español necesita es un escenario. Se han invertido varios millones en la última reforma, preocupándose de la suntuosidad de la sala y de la comodidad de las dependencias, y han dejado, en cambio, un escenario anticuado e inservible. No es culpa del arquitecto que propuso la aplicación de todos los adelantos modernos de la escenografía al teatro municipal. Parece que fue el Sr. Díaz de Mendoza quien se opuso a la instalación de un escenario giratorio, acaso porque el montaje de las obras exigía un aumento considerable en los gastos, ya que la facilidad de representar rápidamente varias escenas requiere un número mayor de decoraciones. El hecho es que carece de escenario giratorio un teatro donde han de representarse preferentemente las obras clásicas[65].

También Luis París, al comentar la puesta en escena de *La prudencia en la mujer* por parte de Margarita Xirgu, se quejaba de la "deplorable disposición del escenario del Español", que obligaba a soluciones escenográficas viejas, poco acordes con la vanguardia europea:

> Y como en el teatro Español, cuya restauración magnífica honra a sus arquitectos y al Municipio, se "olvidaron", quizá por absurdas economías de última hora, de construir un escenario moderno, provisto de la indispensable

[64]E. de Mesa, "De la vida teatral. Inauguración del teatro Español", *I* (20-I-1929), p. 2; el anciano Díaz de Mendoza –moriría en octubre de 1930– no acertaba a explicarse las críticas, sin comprender que los tiempos y las exigencias de público y crítica habían cambiado desde sus tiempos gloriosos de la primera década del siglo. Véase "Opiniones ajenas. El teatro clásico, las refundiciones y la crítica, según Díaz de Mendoza", *ABC* (24-I-1929), pp. 10-11.

[65]Salvador Martínez Cuenca, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el Teatro Español. Opinión de don Ramón del Valle-Inclán", *I* (8-XII-1929), p. 3. Díaz de Mendoza desmintió su intervención en el asunto en la siguiente entrevista del periódico dedicada al mismo objeto (18-XII-1929, p. 3)

> maquinaria y con eficaces sistemas de iluminación, ha sido preciso, para conservar el movimiento escénico original, apelar al viejo sistema de los grandes cortinones neutros, que descubren fondos, sucesivamente variados, donde el escenógrafo procura "ambientar" la acción[66].

Años más tarde, Tomás Borrás trazaba un acertado diagnóstico que revelaba en su crudeza la magnitud del problema:

> Estilo, riqueza, distinción, ambiente: de todo tiene el Español. El escenario, en cambio, ha sido abandonado a la rutina, y parece el postizo mísero de una sala espléndida. Ninguna innovación, ningún adelanto. Las comedias han de hacerse allí como en 1800, y la instalación de la luz es la misma que arregló en 1895 la inolvidable doña María Guerrero. No soñamos con escenarios giratorios ni con los más perfectos y útiles de plataformas; siquiera que el tablado tuviese la maquinara apropiada para hacer las mutaciones rápidamente y un servicio de escotillones, nos daríamos por satisfechos, porque es tal la penuria y el abandono de nuestros escenarios, que le sucedería al del Español lo que a los tuertos en el país de los ciegos; siquiera tuviese buena luz, podrían presentarse cuadros dentro del sentido de la plástica moderna. Pero ya hemos dicho que el Español, tan elegante por fuera, es nulo en sus condiciones espectaculares[67].

Todas estas circunstancias acrecentaron la inquietud por el futuro del tea-

---

[66]Luis París, "Novedades teatrales. Español. *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina", *I* (24-IX-1930), p. 5.

[67]Tomás Borrás, "La luz en el escenario del Español", ABC (14-IV-1932), p. 11. El precario sistema de iluminación también había sido denunciado por José D'Hoy:

"En todos los teatros de Europa, tanto del Estado como municipales, hemos podido observar y estudiar la transformación que los tiempos obligan a imprimir, y las modalidades y variaciones introducidas vemos que mejoran en mucho las propiedades literarias de cada obra, según su carácter; no así aquí, donde es inútil pretensión remediar el mal [...]

Un escenario moderno, medianamente dotado de maquinaria y luz, en nada se parece a lo que desgraciadamente estamos habituados a soportar en nuestros teatros [...]

Lo que es inexplicable es el abandono en que respecto a ese menester tuvo nuestro Municipio a su teatro [...]

Hace falta un escenario que, sin estar dotado de complicadas instalaciones, sirva con sencillez las necesidades requeridas por la técnica moderna en cuanto al montaje de las obras, a base de *cúpula u hornacina panorámica luminosa*, para proyectar ambientes de aire libre, tan perfectos, casi, como el natural, y una red de reflectores para producir las más variadas combinaciones de luz, materia que ayuda a la escenografía moderna, tan simplificada, como medio directo y propicio para obtener los matices más delicados y los momentos plásticos emotivos..." ("El teatro municipal y su escenario", *ABC* (27-VIII-1931), pp. 14-15).

tro municipal, como demostró la serie de encuestas que realizó Salvador Martínez Cuenca en *El Imparcial* al finalizar la temporada inaugural, bajo el lema "lo que debe ser el teatro Español". En la presentación de la campaña se recababa la opinión de "las personalidades más significadas en el mundo teatral" y se declaraba un firme propósito: "Nuestro ideal sería que el teatro Español fuese una organización modelo de teatros nacionales, sobre cuyo escenario no se volviesen a ver compañías de artistas indignas por su bajo merecimiento de tan alto e inmaculado prestigio"[68]. Contestaron en primer lugar los hermanos Quintero (12-XI-1929, pp. 1-2), quienes consideraban "indispensable, urgentemente necesaria la creación de un Teatro Nacional" que cumpliera "la excelsa misión de mantener la tradición pura de nuestra incomparable dramática, ofreciendo a los autores jóvenes modelos animados para su estudio, y desarrollando en la masa una labor educadora del gusto". Proponían para ello una organización sencilla, "con un director artístico y un director de escena, sin Comités de ninguna clase", que tal teatro se reservara a las obras consagradas, aunque dudaban de que el Ayuntamiento permitiese que el Estado interviniese en su teatro.

Eduardo Marquina (20-XI-1929, p. 3) proponía una solución intermedia: que el Estado contribuyese al mantenimiento del Español con "una subvención crecida, calculada con amplitud para que se desenvuelva sin agobios de ninguna clase y pueda ofrecer en presentación escénica y en interpretación artística un espectáculo digno de sus fines" y a la vez encargase al Ayuntamiento su gestión, el nombramiento de un director administrativo y un director artístico, que ejercería la suprema dirección. Se mostraba partidario de estrenar obras nuevas como "única manera de estimular la producción dramática nacional" y veía el mayor escollo en la formación de la compañía, para la que proponía una organización societaria a la francesa.

Valle-Inclán (8-XII-1929, p. 3), aparte de sus quejas por las insuficiencias del escenario ya aludidas, que impedían la expresión plástica de un teatro de mutaciones como el clásico español, proponía la formación de una compañía con "elementos artísticos de alta calidad", exigía la existencia de un director artístico "de gran cultura literaria y de una gran capacidad interpretativa" y creía que sólo debían estrenar en el Español los autores de reco-

[68] "Lo que debe ser el teatro Español", *I* (10-XI-1929), p. 1.

nocido prestigio, de la talla de un Galdós o un Benavente. Como hemos señalado ya, para Valle-Inclán el renacimiento del teatro español sólo era posible "cultivando con amorosa devoción la tradicional estética española".

Manuel Machado (26-I-1930, p. 8) pedía que el Español se convirtiera, por la acción del Estado, en "la casa de Lope de Vega y Calderón de la Barca", con una organización similar a la Comedia francesa, donde tuvieran acceso los clásicos y los autores modernos consagrados, pero "lo que no debe ser nunca el Español es un teatro de ensayos".

Enrique Díez-Canedo (13-IV-1930, p. 1) también creía que los teatros experimentales debían ser obra de la iniciativa privada. El Estado debería convertir al Español en Teatro Nacional, donde se representaran por fin las obras clásicas sin la desnaturalización de las refundiciones, sino de "esa manera dinámica que se considera como típica del teatro más moderno". Pedía una compañía de verdadero prestigio, un director artístico competente y que, mientras llegaba la iniciativa del Estado fuera el propio Ayuntamiento quien cuidara "de dar a este coliseo los caracteres nacionales, explotándolo directamente" asignándole una subvención, como hace ya con otras instituciones culturales.

Azorín (30-III-1930, p. 7), como en tantas ocasiones anteriores, se mostró totalmente en contra de todo intento de hacer del Español un teatro oficial, dado que el Estado tiende siempre a ser inmovilista: "hablar, por tanto, de un teatro oficial es un contrasentido y lo será más cada vez. La definición más exacta que podemos dar del Estado es la de un organismo que tiene por misión esencial la de inmovilizar [...] Así pues, un teatro del Estado y oficial, por flexible, por adaptable que sea a las circunstancias del momento, será siempre un teatro inmovilizado en un instante que ha transcurrido ya. Forzosamente será un teatro reaccionario".

Entre los actores y empresarios, sólo Ricardo Calvo (28-XI-1929, p. 3) apostaba por que "de no organizar el Estado en una finca propia el teatro nacional, debe hacerlo el Ayuntamiento utilizando este teatro Español", el cual debía reservarse a autores españoles y consagrados. Tirso García Escudero (15-XI-1929, p. 1) veía irrealizable un proyecto como el de los Quintero, que "tendría inevitablemente un doble carácter de negociado ministerial y de asilo" y recordaba el nefasto apoyo del Estado al ensayo reciente de Teatro Lírico Nacional. Y Fernando Díaz de Mendoza (18-XII-1929, p. 3) se mostraba partidario del sistema de concursos, porque "detesto la organización de la comedia francesa".

En la temporada 1929-30, mientras seguían dirimiéndose los derechos de Díaz de Mendoza a mantener la concesión del Español, nada cambió y aumentaron las quejas por la falta de una acción municipal o estatal decidida. Los concejales replantearon de nuevo la posibilidad de la municipalización, cuestión bien recibida por la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos y por la Asociación General de Actores de España, quienes se dirigieron al Ayuntamiento el 27 de enero de 1930 proponiendo su particular solución al conflicto:

> Como solución intermedia entre la deseada municipalización total del Teatro Español y el régimen de empresa privada por que hasta ahora se le ha venido explotando, solicitamos del Ayuntamiento que en lo sucesivo se lo conceda a alguna agrupación de actores organizada en forma de cooperativa, incluyendo en ella los más notables, de suerte que el ingreso en esa agrupación no sólo fuese una seguridad permanente de trabajo, remunerado conforme a una distribución equitativa de los beneficios, sino también una alta distinción artística, como es en Francia el ingreso en el famoso teatro de la Comédie Française, para no mencionar más que el modelo más antiguo y brillante de cooperativa del trabajo escénico que nos brinda Europa.
>
> En realidad, una cooperativa de actores, siempre, claro es, bajo la suprema superintendencia del Ayuntamiento, equivaldría de hecho a la municipalización del Teatro Español, pues la dirección de la cooperativa trabajaría en todo momento de acuerdo con el organismo que para ese fin crease el Concejo, sin las precauciones y responsabilidades económicas que para éste significaría la explotación del Coliseo Municipal por su cuenta y riesgo[69].

La Sociedad de Empresarios de Madrid, presidida por Tirso García Escudero, que veía en el vigente régimen del Español una competencia desleal, apoyó también la municipalización y que el Español se limitase exclusivamente a representaciones de obras maestras nacionales, en una instancia elevada al Ayuntamiento el 10 de abril de 1930[70]. En el Ayuntamiento, mientras tanto, se mantenían las dudas y los debates en torno al futuro del Español y en tanto se estudiaba una vez más un procedimiento que acabara con la calamitosa trayectoria de los últimos años, se decidió prorrogar por

[69]Expediente 27.201.79, Archivo de la Villa.

[70]Reproducida en "El porvenir del coliseo municipal de Madrid. Un interesante escrito de la Sociedad de Empresarios al Ayuntamiento", *HM* (11-IV-1930), p. 2; y en "Un escrito razonado. La concesión del Teatro Español", *I* (12-IV-1930), p. 3.

un año más la concesión a los Guerrero-Mendoza. Éstos, en gira por América, cedieron sus derechos a Margarita Xirgu, como en temporadas anteriores. Esta circunstancia propició el inicio de una nueva etapa de esplendor en el teatro municipal, no exenta de sobresaltos e incomprensiones, de la mano de la mejor actriz del momento y el director de escena más activo y renovador, Cipriano de Rivas Cherif, que pasó inmediatamente a ocupar el cargo de asesor literario y artístico de la compañía. De hecho, Rivas Cherif, asociado con Isabel Barrón, había realizado una breve temporada de primavera en el Español entre mayo y junio de 1930 con su Compañía Clásica de Arte Moderno, en la que el estreno de *Sombras de sueño*, de Unamuno y la presentación moderna e íntegra de *La moza de cántaro*, de Lope, trazaban una dirección artística de auténtica renovación[71]. A pesar del escándalo final originado por el polémico estreno de *Fermín Galán*, de Rafael Alberti, la temporada 1930-31 mereció el elogio generalizado de la crítica, que consideraba que Margarita Xirgu y Rivas Cherif habían asentado en la práctica las bases de lo que debería ser el futuro artístico del teatro municipal. Enrique Díez Canedo señalaba con emoción que las reposiciones clásicas llevadas a cabo por Margarita Xirgu y Rivas Cherif habían hecho que el teatro Español fuera "de verdad, teatro español", por una sencilla razón: "Ya está bien que desde el teatro Español se haga lo que, sin ser en absoluto novedad, es entre nosotros casi una revolución"[72]. El crítico de *ABC*, contrario a todo intento municipalizador, mostraba su confianza en "la eficacia de la libre iniciativa" y no dudaba en calificar de "temporada modelo" la realizada por la actriz catalana[73]. Y Rafael Marquina valoraba de este modo la actuación de la Xirgu:

---

[71]"Rivas Cherif se afilia con esa comedia, tal como la adapta y tal como la representa, al grupo similar, si era grupo, hasta hace muy poco, de los que pensábamos que una refundición era, por buena que fuese, cosa abominable, y que la presentación de las obras de nuestro teatro clásico como fueron escritas, sin pretender refundirlas de nuevo ajustándolas a un molde arbitrariamente modelado por los tratadistas, era, en definitiva, un problema de escenografía no siempre difícil de resolver.

Rivas Cherif nos ha dado *La moza de cántaro* virtualmente íntegra, como Lope la escribió, o muy poco mermada, y el público ha hecho de nuevo profesión de fe, aceptando la comedia como una verdadera joya entre las joyas de nuestro arte sin par (*Alejandro Miquis*, "Semana teatral. *La moza de cántaro. Pitusa*", *La Esfera* [24-V-1929], p. 5).

[72]E. Díez-Canedo, "Información teatral. Español. *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina", *S* (24-IX-1930), p. 5; véase también su artículo "Información teatral. Español. *El gran teatro del mundo*, de Calderón, con *El auto de las donas* y *Las aceitunas*", *S* (23-XII-1930), p. 8.

[73]"La labor de Margarita Xirgu en el Español", *ABC* (12-II-1931), pp. 21-22. Similares elogios pue-

> Dúctil, flexible, abierta a todas las orientaciones modernas, la temporada de la señora Xirgu en el Español, al paso que ha servido –y éste es uno de los grandes sucesos del año teatral– para afirmar rotunda y definitivamente la excelencia de esta gran actriz, y la indiscutible primacía de lugar que hoy le corresponde, como intérprete y animadora y *rectora* entre todas las de España, ha permitido establecer los puntos cardinales del verdadero panorama del teatro español.
>
> Nada ha olvidado en su repertorio y todo lo ha vivido y resuelto con tino exacto, con arte verdadero, con acierto prodigioso. Desde la vena clásica, interpretada según los cánones modernos (*La prudencia en la mujer*, de Tirso, y *El gran teatro del mundo*, de Calderón), hasta las probaturas ágiles y audaces del impropiamente llamado teatro experimental (escena de *Caracol*, de Rivas Cherif, asesor magnífico de la magnífica actriz), pasando por los nobles y diversos matices de popularización (*Fortunata y Jacinta*, *La calle*) en el variado y ecléctico repertorio de la Xirgu, presentado con el máximo decoro exigible y sin temor a las *corrientes de aire europeo* en el pasado localista...[74]

El Ayuntamiento, en su afán de dar con una fórmula duradera y artísticamente digna para el funcionamiento del teatro Español, encomendó su estudio a finales de año a los concejales Jacinto Soler, Conde de Finat y Luis Araquistáin, los cuales presentaron una ponencia[75] que pretendía modificar radicalmente el sistema de explotación del teatro municipal, que en su opinión se hallaba en desventaja con respecto a los demás teatros a causa de la obligación de poner en escena obras clásicas y románticas "que, por desgracia, no interesan al público". La ponencia de los tres concejales contenía dos posibilidades. La primera y más deseable, la completa municipalización:

> Primera alternativa. Municipalizar íntegramente la explotación del Teatro Español, a cuyo efecto el Ayuntamiento contrataría una compañía permanente bajo la dirección de una persona de probada competencia elegida por oposición, que desempeñaría las funciones específicas de un "regisseur" o director de escena, sin que él fuera preferentemente ni autor dramático ni autor pro-

---

den verse en Cristóbal de Castro, "La vida en el teatro. El caso de Margarita Xirgu", *HM* (2-I-1931), p. 5.

[74]Rafael Marquina, "Teatro. Madrid. 1930", *La Gaceta Literaria*, 97 (1-I-1931), p. 8.

[75]Se reproduce íntegramente esta ponencia en dos artículos de *El Imparcial*, "El teatro Español. Sobre un próximo arrendamiento. Ponencia de los señores conde de Finat, don Jacinto Soler Garrote y don Luis Araquistáin" (31-I-1931), p. 2; y "El teatro Español. Bases para el concurso de arrendamiento. Ponencia de los señores conde de Finat, don Jacinto Soler Garrote y don Luis Araquistáin" (4-II-1931), p. 2.

> fesional. Sólo municipalizándole por completo el Teatro Español podrá cumplir su fin supremo de teatro-museo y teatro-laboratorio, las dos clases de teatro que en general no son bastante buen negocio para tentar a las empresas industriales, el teatro demasiado viejo y el teatro demasiado niño.

Pero esta propuesta chocaba con los inconvenientes consabidos: el burocratismo, la precipitación, la selección del personal adecuado... y "un capital importante que en los primeros años habrá de considerarse como probable pérdida", del que el Ayuntamiento carecía. De ahí una segunda opción de "semimunicipalización", cuyas bases redactaban con precisión, en las que se imponían cláusulas tan severas que, en la práctica, se demostraron inaceptables: el teatro se cederá por dos años gratuitamente a la asociación de dos o más compañías, que correrán con todos los gastos e impuestos; cada temporada se dividirá en dos o tres, dedicada una al teatro clásico o romántico, otra al moderno y la tercera a representaciones de carácter experimental; y se fijarán de antemano el número de obras que han de representarse de cada tipo, el número de funciones, la composición de la compañía, los precios de las localidades, etc. Convocado el concurso bajo tales premisas, quedó desierto y se inició una nueva batalla sobre el Español que analizaremos en el capítulo siguiente.

La propuesta de los concejales, sin embargo, no fue la única ni dejó de merecer críticas, como la de Díez-Canedo, para quien el error básico de los ponentes radicaba en tratar de asemejar el funcionamiento del Español al de otros teatros, cuando debía ser una excepción en toda regla. El modelo lo había marcado la excelente temporada de Margarita Xirgu y más que la municipalización, se imponía la creación de un Teatro Nacional, "con todos sus inconvenientes y dificultades", no un teatro "vuelto al pasado, sino un teatro de hoy, vivificado por las obras de ayer, que siguen siendo actuales"[76]. Más contundente todavía fue José de la Cueva, contrario a la municipalización y escéptico respecto a viabilidad de grandes proyectos nacionalizadores, al estilo del modelo organizativo "ideal" de la Comedia Francesa. Para el crítico de *Informaciones*, la única solución plausible que asegurara el funcionamiento del Español "como teatro-museo del pasado, exposición del

[76]E. Díez-Canedo, "Del teatro Español. A propósito de una ponencia", *S* (24-II-1931), p. 3; y "Del teatro Español. Compañía y temporadas", *S* (26-II-1931), p. 3. Véase también "El concurso de concesión del teatro Español", *ABC* (5-II-1931), p. 23; y José D. de Quijano, "La concesión del Español. Un voto en contra de la división de la temporada en 'temporaditas'", *HM* (10-II-1931), p. 5.

presente, digno de ello, y laboratorio del porvenir" era su gestión y administración por un Patronato independiente de cualquier poder político, aunque sometido a unas normas generales de actuación:

> El teatro Español, municipal por su propiedad, nacional por su tradición y su prestigio, constituye desde hace mucho tiempo una verdadera preocupación para el Municipio madrileño, que busca en vano la fórmula apropiada para que ese precioso depósito que los siglos han puesto en sus manos responda a lo que por su historia y significación está obligado a ser.
>
> [...]
>
> Nos pronunciamos contra tal aspiración. La nuestra es precisamente la contraria: la total y absoluta desmunicipalización. Ni el actual Ayuntamiento, ni el que le suceda, ni ningún otro poseerá jamás la aptitud y la capacidad necesarias para regentar un teatro [...]
>
> El Estado, mal administrador, peor gerente y pésimo director en las funciones que no le incumben directamente, da el ejemplo de esta cesión, delegación y entrega de facultades en los numerosos Consejos, Patronatos y demás organismos en que personalidades competentes, alejadas de la Administración y ajenas a la burocracia, ponen sus especiales conocimientos a su servicio con la independencia precisa para que no ahogue su iniciativa la tirantez estrecha de la tela de araña administrativa. Sin balduque ni expediente, sino con libertad de movimientos dentro de la órbita marcada y sin salirse de las bases generales que se les señalen. Vigilancia, para que no se falte a lo establecido, toda la que se quiera; alta inspección del funcionamiento del Patronato, la lógica y normal; pero en la parte artística –dentro de las normas– independencia real y absoluta. Otra cosa es, a nuestro juicio, imposible, y si es posible, será mortal[77].

Alejandro Miquis había expuesto con detalle en abril de 1930 otra propuesta del Marqués de Fontalba que el crítico alababa y pedía se completara con un matiz fundamental: "reconstituir el teatro municipal como función del Ayuntamiento"[78]. Y también Rivas Cherif, en mayo de 1930, había

[77] José de la Cueva, "El régimen del teatro Español. Un Patronato debe dirigir y administrar el clásico coliseo", *Informaciones* (4-II-1931), p. 5.

[78] *Alejandro Miquis*, "Un problema eterno. El arrendamiento del Español", *La Esfera* (14-IV-1930), pp. 8-9. Sobre las bases para el arrendamiento del Español elaboradas por el marqués de Fontalba, que pretendían lograr para el teatro municipal "la categoría de teatro nacional que legítimamente debe adquirir", véanse también "Las condiciones que el marqués de Fontalba propone para la concesión del Español", *HM* (4-IV-1930), p. 5; y "Un problema de arte. La nueva concesión del teatro Español. En qué condiciones debe ser otorgado el coliseo municipal", *Informaciones* (4-IV-1930), p. 3.

presentado un proyecto de municipalización que incluía la necesaria subvención municipal y la exención de impuestos por parte del Estado.[79] El régimen político estaba dando sus últimos latidos, mientras la política de gestión del Español continuaba debatiéndose entre una realidad vacilante y timorata y deseos que parecían siempre inalcanzables.

También el actor Ricardo Calvo valoró positivamente la propuesta de Fontalba, frente a la de Soler, Araquistáin y Finat, y opinaba así sobre el futuro del Español:

"Sin embargo, el teatro Español no es un buen negocio en ningún momento. Lo mejor que podría hacerse con él, y desde luego, lo más acertado, es municipalizarlo, explotarlo por cuenta y riesgo del Ayuntamiento con la ayuda del Estado, que tiene, en definitiva, la obligación de velar por que se conserve puro y sin mácula nuestro arte escénico, tan mancillado en los últimos tiempos. Francia tiene su organismo teatral protegido... Rusia se ocupa cada día más del teatro... Alemania subvenciona compañías... En cambio, España no tiene jamás un ministro de Instrucción Pública que preste su atención a la escena... ¡Es lamentable; pero es verdad!" (J. Silva Aramburu, "Reuniones de compañía. Ricardo Calvo, unido a Enrique Borrás, acudirá al próximo concurso para actuar en el Español", *HM* [30-VIII-1930], p. 6).

[79]Algunas referencias a este proyecto, que no hemos hallado en el Archivo de la Villa, pueden verse en "La concesión del teatro Español. Una carta del asesor literario de Margarita Xirgu a los concejales firmantes de la ponencia municipal", *HM* (25-II-1931), p. 6; en "La adjudicación del Español", *ABC* (24-IX-1931), pp. 10, 12 y 15; en J.G.O., "Charla con un piloto de altura. Rivas Cherif, asesor literario de Margarita Xirgu, y la dirección del teatro Español", *HM* (26-II-1932), p. 5; y en C. de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. El Ayuntamiento de Madrid y el teatro Español", *S* (10-V-1932), p. 8.

CAPÍTULO QUINTO
1931-1939
LA SEGUNDA REPÚBLICA

El advenimiento de la Segunda República coincide con un momento de esplendor de la cultura española, que entonces más que nunca presenta, en casi todos los órdenes, una extensa nómina de intelectuales, científicos, artistas y literatos de primera magnitud. Con razón fue bautizada con apelativos como la "República de los intelectuales" o la "República de las artes y las letras", ya que, como ha señalado Tuñón de Lara, a partir de 1931 se advierte en España un fenómeno generalizado de "extensión popular de la cultura"[1] sin parangón en épocas precedentes. El régimen republicano fue percibido como "una aurora prodigiosa ante la que enmudecía el pasado",

---

[1]Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1977 (3ª ed.), p. 261 y ss.; más matizada, esta misma idea puede constatarse en su estudio "El proyecto cultural de la II República", en VV.AA., *Comunicación, Cultura y Política durante la II República y la Guerra Civil*, II, *España (1931-1939)*, II Encuentro de Historia de la Prensa, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1990, pp. 331-336. Véase también José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1981 (2ª ed.). Como estudios globales acerca de la labor cultural republicana, Jean Bécarud y Evelyne López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1978; C. H. Cobb, *La cultura y el pueblo*, Barcelona, Laia, 1981; Eduardo Huertas Vázquez, *La política cultural de la Segunda República española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988; y, en el campo educativo, Mariano Pérez Galán, *La enseñanza en la Segunda República española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.

preñada de esperanzas que no pocas veces acabaron en frustración, por lo que, como ha señalado Jaime Brihuega, "la historia cultural de la Segunda República, más que la de ningún otro período y más que la historia de ninguna otra cosa, se escribió y se describió a sí misma con una conciencia de epopeya que nos ha dejado el armazón voluminoso de un discurso vehemente, capaz de erigirse por encima de los hechos; unos hechos cuya realidad, la mayor parte de las veces no lograría despegarse de esos pasados que nuestras mejores cabezas habían deseado ver cancelados en el mismísimo umbral del 14 de abril"[2]. En efecto, durante el período republicano puede percibirse un cambio radical en la permanente confrontación entre lo nuevo y lo viejo, ya que al lado de estrategias claramente orientadas a la renovación artística perviven sustratos estructurales muy similares a los de décadas anteriores. Por otra parte, en la literatura, con reflejos también en lo teatral, más teóricos que prácticos, se consolida un fenómeno iniciado en la década anterior: la reconducción de las teorías vanguardistas puras hacia un arte de carácter más social, comprometido y popular, impulso que se atribuye a la llamada generación neorromántica[3] y que en el teatro hunde sus raíces en las teorías y prácticas escénicas europeas de un Romain Rolland (*Teatro de la revolución*), un Jules Romains o un Erwin Piscator (*Teatro político*).

El nuevo régimen republicano, en cualquier caso, catapultó las expectativas de mejora y renovación en todos los órdenes de la vida española y afianzó la confianza en los poderes públicos democráticos, de los que se esperaban soluciones casi mágicas a tantos problemas pendientes. De este modo el debate artístico y literario se vio envuelto en otro de carácter más amplio, el gran debate sobre el sentido y la función de la cultura en el seno de la agitada vida política española, en el que la deseada y para algunos inevitable transformación social corría pareja a las propuestas de renovación estética.

El ámbito teatral no quedó al margen de esta dinámica general y proli-

---

[2]Jaime Brihuega, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 11 y ss.Véanse en especial las acertadas páginas sobre "Las alternativas artísticas en la República: algunas bases para el debate", pp. 44-56.

[3]Mª Francisca Vilches de Frutos, *La generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1980;Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980; Laurent Boetsch, *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, Madrid, Pliegos, 1985; Francisco Caudet, "Una generación literaria neorromántica", en J. L. García Delgado (ed.), *Los orígenes culturales de la II República*, Actas del IX Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 127-149.

feraron las proclamas y propuestas regeneradoras para superar la eterna crisis, aunque el grueso de la producción apenas logró transformar las pautas de la década anterior. En la acertada visión de Jaime Brihuega, este hecho no fue un simple telón de fondo, sino

> uno de los motivos de esa continua cadena de frustraciones y desencantos para quienes se dejaron envolver por un utopismo apresurado, inmaduro y diletante; también fue la coyuntura que facilitó el replanteamiento de alternativas artísticas de contenidos muy primarios; en otros casos, sirvió como certidumbre para denunciar un entramado cultural que no había modificado sus bases fundamentales y que reclamaba horizontes alternativos mucho más cosidos a un proyecto de realidad global, a una transformación social muy distante de la que la República estaba siendo capaz de producir[4].

En el debate en torno al Teatro Nacional, este utopismo mezclado de frustración se tradujo en un sin fin de propuestas y proyectos que fueron desgranándose a lo largo de la azarosa vida de aquel régimen. Como vamos a ver, muchos en casi nada diferían de los de décadas anteriores; algunos otros propugnaban soluciones limitadas, sin rebasar la globalidad de un entramado que se criticaba pero no se podía superar; los menos, en fin, buscaban la presencia de sectores más amplios de la sociedad, partiendo de la base de que la República debía y podía sustituir la vieja cultura teatral dominante por otra capaz de acoger en su seno las nuevas tendencias y posibilidades del teatro moderno y construir un modelo estético que sirviese de patrón al nuevo Estado.

5. 1. Primeros ensayos de un Teatro Nacional limitado: El teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas y La Barraca

En 1931, apenas tomadas las riendas del poder por el gobierno provisional de la República, ven la luz dos proyectos que parecen iniciar un giro radical en la situación anterior, puesto que el Estado decide tomar parte activa en la organización y financiación de ciertas actividades escénicas y da la impresión de que su labor no va a estancarse, sino que tiende a abarcar

[4]Jaime Brihuega, *La vanguardia y la República, ob. cit.*, pp. 16-17.

ámbitos de actuación cada vez más ambiciosos. Se trata del Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas y al Teatro Universitario La Barraca.

Por Decreto de 29 de mayo de 1931, el Ministerio de Instrucción Pública, a cuyo frente está Marcelino Domingo, crea y financia el Patronato de Misiones Pedagógicas, con la pretensión básica de fomentar la cultura general y la educación popular, en especial en los lugares más aislados y privados secularmente de todo acceso a las artes y las letras. Así se enuncia en el preámbulo del Decreto:

> Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos.
>
> Conocido es el abandono de los Poderes públicos en cuanto se relaciona con estos propósitos. Los pueblos rurales en todo el ámbito nacional apenas han conocido otra influencia que la obra modesta de la Escuela primaria, la cual difícilmente podía compensar la ausencia de otros recursos culturales y la presencia de egoísmos y afanes nocivos que mantuvieron al pueblo en la ignorancia.
>
> La República estima que es llegada la hora de que el pueblo se sienta partícipe de los bienes que el Estado tiene en sus manos y deben llegar a todos por igual, cesando aquel abandono injusto y procurando suscitar los estímulos más elevados. De esta suerte podrá abreviarse la obra siempre lenta que la educación pública va logrando mediante la aplicación de recursos conocidos, cuyo influjo se irá acrecentando cada día[5].

---

[5] *Gaceta de Madrid*, 30-V-1931. La Orden del 6-VIII-1931 (*Gaceta* del 13) designaba a los miembros del Patronato: Presidente, Manuel Bartolomé Cossío, y vocales, Rodolfo Llopis, Marcelino Pascua, Francisco Barnés, Antonio Machado, Lucio Martínez Gil, Luis Bello, Pedro Salinas, Enrique Rioja, Juan Uña, Óscar Esplá, Angel Llorca, José Ballester, Amparo Cebrián, Mª Luisa Navarro y Luis Álvarez Santullano.

Sobre la labor teatral de las Misiones Pedagógicas, han de consultarse inevitablemente las memorias del propio Patronato, *Patronato de Misiones Pedagógicas (Septiembre de 1931-Diciembre de 1933)*, Madrid, 1934, recientemente reeditadas (Mª Dolores Cabra Loredo (ed.), *Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-Diciembre de 1933. Informes*, Madrid, El Museo Universal, 1992); y *Patronato de Misiones Pedagógicas. Memoria de la misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora). Resumen de trabajos realizados en el año 1934*, Madrid, 1935, también reeditada (Luciano García Lorezo (ed.), *Las Misiones Pedagógicas en Zamora (1933-1934)*, Zamora, Cuadernos de Investigación Florián de Ocampo/Diputación de Zamora, 1991). Además, véanse: S., "Patronato de Misiones Pedagógicas", *Residencia*, 1, vol. IV (febrero de 1933), pp. 1-21; el capítulo que le dedica Mariano Pérez Galán en *La enseñanza en la Segunda República española, ob. cit.*, pp. 351-366; Eleanor Krane Paucker, "Cinco años

El Patronato de Misiones Pedagógicas tenía, como se ve, un amplísimo campo de actuación, y su presidente, Manuel Bartolomé Cossío, estimó que el teatro debía ser uno más de los elementos de la difusión cultural que se proponía. Así decidió que entre las múltiples misiones –creación de bibliotecas, conferencias, proyecciones cinematográficas, recitales y audiciones musicales, museo circulante, etc.– figurara el Coro y Teatro del Pueblo, de cuya dirección se encargaron, respectivamente, Edurardo M. Torner y Alejandro Casona, puesto que aunque el primer director del teatro fue Rafael Marquina, Casona se convirtió en seguida en el hombre fundamental de la empresa. El grupo estaba integrado por estudiantes universitarios que recorrían los pueblos los domingos y días de vacaciones. Se trataba de utilizar la subvención estatal para acercar el teatro al verdadero pueblo, de conectar con un público marginado de los circuitos habituales de la industria teatral. Del escenario, decoración y trajes se encargaban Piti Bartolozzi y Pedro Lozano. Y los repertorios y el estilo de las representaciones participaban de esas mismas fuentes populares de nuestra literatura dramática más tradicional: Lope de Rueda, Juan del Encina, los entremeses de Cervantes, el Calderón de las jácaras y mojigangas, Ramón de la Cruz, adaptaciones de *El Conde Lucanor* y *El Quijote*, etc. Los primeros *misioneros* explicaban de este modo la simbiosis de sus representaciones con el público al que se dirigían:

> Desde el primer momento acudió a todos el recuerdo de la Carreta de Angulo el Malo, que atraviesa con su alegría colorista y villanesca las páginas del "Quijote". El teatro de Misiones, como la compañía famosa, había de ser regocijado y elemental, ambulante, de fácil montaje, sobrio de fondos y ropajes. Y además educador, sin intención dogmatizante, con la dialéctica simple de los buenos proverbios.
>
> [...] El tabladillo debía cumplir con sobria exactitud la necesidad de un

de Misiones", *Revista de Occidente*, 7-8 (noviembre de 1981), pp. 233-268; las introducciones de Manuel Aznar Soler a Rafael Dieste, *Teatro*, vols. I y II, Barcelona, Laia, col. Laia B, 1981, pp. 7-58 y 7-37, respectivamente; Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1982; Francisco Caudet, "Las Misiones Pedagógicas: 1931-1935", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 453 (marzo de 1988, pp. 93-108); Gloria Rey Faraldos, "El teatro de las Misiones Pedagógicas", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*, Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S. A., 1992, pp. 153-164; y Arturo Casas, *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións de la Universidade de Santiago de Compostela, 1997, en especial pp. 261-279.

> fácil montaje, de suerte que pudieran realizarlo rápidamente los mismos muchachos actores, más como alegre ejercicio que como alarde de fuerza, y de modo que su disposición respondiera en todo a la misión esencial: acercar el teatro al pueblo permitiendo el desarrollo de la farsa en medio de las gentes y en plenitud de aire libre.
>
> [...]
>
> El repertorio inicial, elegido entre los pasos y entremeses más famosos de nuestro teatro clásico primitivo –una égloga de Juan del Encina; *La carátula*, *El convidado* y *Las aceitunas*, de Lope de Rueda; *Los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*, de Cervantes; y *El dragoncillo*, de Calderón de la Barca, alternados con canciones populares y recitaciones de cantigas, romances y serranillas– responde con su espíritu elemental, su gracia inocente y su fácil comprensión, a los mismos propósitos y necesidades que informan el conjunto exterior. De ningún modo ha querido Misiones realizar con ello una reconstrucción histórica, erudita, de nuestro teatro antiguo, ni tampoco intentar sobre su recuerdo su renovación estética escénica. Si el teatro de Misiones nace y vive en cierto modo como nació y vivió nuestra farándula primitiva y se nutre de sus mismos repertorios, es sólo porque va dirigido a un público análogo en gusto, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje...[6]

El 14 de mayo de 1932 tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes el primer ensayo general, previo a la presentación oficial del Teatro un día más tarde, en Esquivias y Seseña (Toledo). Sus actividades se mantuvieron hasta 1936, con importantes vaivenes y recortes en el presupuesto, que quedó prácticamente reducido a la nada en 1935. Entre 1932 y 1936, el Coro y Teatro del Pueblo, al que a partir de 1933 se unió el "Retablo de Fantoches", Guiñol de las Misiones dirigido por Rafael Dieste, visitó, según los datos que constan en sus memorias, 286 pueblos, la mayoría pequeños. A ellos llegó, a menudo por vez primera, un espectáculo teatral promovido y financiado por el Estado. Ciertamente, se trataba de una iniciativa modesta y de corto alcance como impulso estatal al teatro, pero sí constituyó un primer paso en la concienciación del gobierno republicano de la necesidad de promover con fondos públicos la producción dramática. Alejandro Casona, el principal artífice de la empresa junto a Cossío y Dieste, rememoró así su experiencia:

> ...el teatro estudiantil de las Misiones era una farándula ambulante, sobria de decorados y ropajes, saludable de aire libre, primitiva y jovial de repertorio.

[6] *Patronato de Misiones Pedagógicas (Septiembre de 1931-Diciembre de 1933)*, *ob. cit.*, pp. 93-94.

> Formado por estudiantes y consagrado a auditorios sin letras, no podía ser de otra manera. Tanto por sus representantes como por su público, la comedia y el drama hubieran resultado géneros demasiado evolucionados para él. En cambio, la farsa, el proverbio y la fábula, con su juego violento y su sabor agraz, eran su expresión natural, así como lo eran en la música el romance oral, la cantiga y la serranilla.
>
> [...] Si alguna obra bella puedo enorgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquélla, si algo serio he aprendido sobre pueblo y teatro, fue allí donde lo aprendí. Trescientas actuaciones al frente de un cuadro estudiantil y ante públicos de sabiduría, emoción y lenguaje primitivos, son una educadora experiencia.
>
> [...] Sí, resueltamente, no hacíamos más que devolver al pueblo lo que es del pueblo, o por derecho de invención o por colonización tradicional[7].

Casi paralelo al Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas es el proyecto de Teatro Universitario bautizado con el nombre de La Barraca, dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte. Aunque sus orígenes y su actuación estuvieron marcados por circunstancias bien diferenciadas, no cabe duda de que los dos participaron de un espíritu común: poner el teatro clásico y popular al alcance del pueblo, merced al entusiasmo inagotable de unos cuantos devotos del arte escénico y al apoyo recibido del Estado.

La gestación de La Barraca se remonta al otoño de 1931, cuando un grupo de estudiantes de Filosofía y Letras y de Arquitectura de la U.F.E.H. se propuso crear un teatro ambulante que llevara por los pueblos piezas de teatro clásico. Federico García Lorca pronto se identificó con la idea y se convirtió en su principal promotor. La Barraca, pues, no fue una iniciativa del Estado, como el Teatro del Pueblo, y de hecho nació y dio sus primeros pasos antes de recibir subvención alguna del Gobierno[8]. Pero no cabe duda de que sin el decidido apoyo moral y económico del segundo ministro de

[7]Alejandro Casona, "Nota preliminar" a su *Retablo jovial*, Madrid, Castalia didáctica (ed. Gloria Rey Faraldos), 1998, pp. 57-58.

[8]Antonio Campoamor González, "La Barraca y su primera salida por los caminos de España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (septiembre-octubre de 1986), pp. 779-790; Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 153-171; Andrew A. Anderson, "Los primeros pasos de 'La Barraca': una entrevista recuperada, con cronología y comentario", en Laura Dolfi (ed.), *L'Imposible/posible di Federico García Lorca*, Atti del Convegno di Studi, Salerno, 9-10 maggio 1988, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 177-199; y Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra, "Primeros ensayos de La Barraca: una entrevista olvidada de García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16 (diciembre de 1994), pp. 49-66.

Instrucción Pública republicano, Fernando de los Ríos, que había sustituido a Marcelino Domingo en diciembre de 1931, nunca hubiera podido echar a andar. El entusiasmo del ministro, amigo personal del poeta, le llevó a defender públicamente la subvención de 100.000 pts. al teatro universitario, incluso en las Cortes, en la sesión parlamentaria del 23 de marzo de 1932, la última de las dedicadas a discutir el presupuesto de su departamento[9]. Gracias a ella, La Barraca inició el largo ciclo de sus representaciones teatrales en El Burgo de Osma (Soria), el 10 de julio de 1932.

Sobre sus propósitos, el mismo García Lorca declaraba en una entrevista en *El Sol*, el 2 de diciembre de 1931: "Los estudiantes van a lanzarse por todos los caminos de España a educar al pueblo. Sí, a educar al pueblo, con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente"[10]. No se trataba de un divertimento de estudiantes deseosos de aventura, sino de una labor seria y concienzuda de política nacional, en sintonía con los propósitos culturales de la República. Los integrantes de La Barraca eran un grupo de gente comprometido con la realidad del país: "Alegre, sí; muy alegre. Pero no despreocupada, sino todo lo contrario. Muy preocupada con la gran idea política, que es la que les empuja. Una idea de gran política nacional: educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo. Ese teatro tan tristemente abandonado por los españoles"[11]. En este sentido, su tarea era del todo coincidente con la de las Misiones Pedagógicas, y en un principio incluso se trató de coordinar las actividades de los dos organismos. Sin embargo, La Barraca añadía un propósito complementario, la renovación artística de la escena española, que enlazaba con las aspiraciones de los teatros de arte de los años anteriores a la República:

---

[9]"En algunos suscita una sonrisa que haya cien mil pesetas para el teatro estudiantil La Barraca. Para mí, perfectamente persuadido de que esa juventud universitaria, en un momento de colapso para la dignidad cívica española, fue ella, ella, quien dio la nota elevada, para mí eso es una nimiedad para lo que ella se merece; y ella va a ir por las aldeas, y construirá su barraca, y divertirá noblemente al pueblo. ¿Es que a eso hay quien pueda ponerle siquiera el reparo de la oportunidad? Pero ¿es que nosotros no queremos dar la sensación de un despertar de colaboración de clases, de fraternidad entre los hombres?" (*Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española*, 141, [23-III-1932], p. 4710).

[10]V. (íctor de la) S.(erna), "Estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con 'La Barraca'. Un carromato como el de Lope de Rueda.-Teatro clásico gratuito por las plazas de los pueblos", *S* (2-XII-1931), p. 1.

[11]*Ibid.*

> El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas, que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.[12]

La Barraca, en efecto, no sólo fue un teatro ambulante, sino que además, en su larga trayectoria entre 1932 y 1937, procuró dotar a la escena española de un nuevo repertorio, de una dignificación en la presentación del teatro clásico y de una renovación de los criterios de la puesta en escena y de la dirección de los espectáculos[13]. Constituyó una apuesta firme en favor del arte escénico, de su difusión y su renovación, tanto por su búsqueda de nuevos públicos como por su lucha por propiciar una nueva dimensión al producto teatral, ajena a la que habitualmente ofrecían las salas comerciales de la época:

> Lorca estaba empeñado en que La Barraca llevara al pueblo no *literatura*, sino *obras de arte* puestas al día en montajes modernos y sencillos. Se trataba de popularizar, en el sentido literal de la palabra, el teatro clásico español, de hacer éste asequible a gentes que lo desconocían, y ello, además, sin concesiones a la facilidad.
>
> [...] Como director de escena, Lorca insistía en controlar rígidamente los movimientos y los gestos, además de la dicción, de los jóvenes actores a su cargo. Cogía a la persona y la colocaba y la hacía moverse como si fuera un maniquí...[14]

Tanto La Barraca como el Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas responden, pues, a ese intento de los primeros gobiernos republicanos de extensión popular de la cultura, de financiar nuevas orientaciones para la escena española, pero no pueden considerarse como exponentes cabales de un Teatro Nacional[15].

---

[12]"Extracto de la Memoria del Teatro Universitario 'La Barraca'", reproducido por Luis Sáenz de la Calzada, *"La Barraca". Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, opúsculo facsimilar entre las pp. 42-43.

[13]Véase Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty, "Federico García Lorca como director de escena", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera S. A., 1992, pp. 241-251.

[14]Ian Gibson, *ob. cit*, pp. 170-71.

[15]Así los califica, a nuestro juicio sin una justificación convincente, Víctor Fuentes en *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, *ob. cit.*, pp. 137-144. Habla Víctor Fuentes al referirse a estos

5. 2. Creación y fracaso del Teatro Lírico Nacional

Como hemos visto en el capítulo anterior, tras el cierre por obras del teatro Real en 1925 hubo un intento de reorganización del Teatro Lírico Nacional durante tres temporadas que poco a poco fue diluyéndose ante la falta de apoyo oficial[16].Ya entonces el eminente musicólogo y crítico Adolfo Salazar había reivindicado en un importante artículo la creación definitiva de un teatro oficial para el teatro lírico[17].Y apenas proclamada la República, desempolvó su propuesta, dirigida esta vez a las autoridades republicanas, que resumía en tres puntos:

> 1°. Creación de una Dirección o entidad autónoma que dirija todos los asuntos relativos a la música en general y al teatro lírico.
>
> 2°. Formación de la orquesta nacional, destinada a los conciertos sinfónicos y al teatro lírico nacional.
>
> 3°. Organización de este teatro[18].

---

dos teatros de un "Teatro Nacional popular", en contraposición al "Teatro Nacional fascista" inspirado por el franquismo. También Suzanne W. Byrd (*"La Barraca" and The Spanish National Theater*, New York, Abra Eds., 1975, pp. 91-102), aunque de un modo más matizado, ve en La Barraca un antecedente directo de los teatros nacionales franquistas, a través de su influencia en La Tarumba y el Teatro Nacional de la Falange, dirigidos por Luis Escobar.

Más certero nos parece el análisis de Miguel Bilbatúa (a pesar de que en su estudio se omiten referencias a grupos fundamentales, como es el caso del Teatro Escuela de Arte, de Rivas Cherif, que veremos más adelante) en su artículo "Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil. Notas para un estudio", *Zona Abierta*, 1 (otoño de 1974), pp. 57-68; 2 (invierno de 1974-75), pp. 65-74; y 4 (verano de 1975), pp. 77-84, después incorporado como prólogo a su edición de *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, pp. 9-54. Para Bilbatúa, tanto el Teatro del Pueblo como La Barraca y otros ensayos de teatro universitario, como El Búho valenciano, se caracterizaron fundamentalmente por su "'culturalismo' y aprofesionalismo, desde una perspectiva marginal a la estructura económica del teatro en España, y un *llevar el teatro al pueblo*, entendido el teatro como bien cultural en abstracto, y el pueblo como los habitantes de aquellas zonas 'culturalmente depauperadas', especialmente las rurales. Búsqueda, pues, no sólo de un 'nuevo teatro' –si lo comparamos con la chabacanería reinante–, sino también de un 'nuevo espectador'..." En este sentido, tanto el Teatro del Pueblo como La Barraca "forman parte de una corriente populista-culturalista dentro de la renovación teatral que se opera durante el período [...] enmarcable en el 'regeneracionismo' del republicanismo radical y socialdemócrata".

[16]"El Teatro Lírico Nacional", *Ritmo*, 6 (15-I-1930), p. 1.

[17]Ad(olfo) S(alazar), "La vida musical. El futuro del teatro Real", *S* (14-VIII-1929), p. 2.Véase también su artículo "Cinco años después, o el futuro de nuestro teatro lírico", *Ritmo*, 2 (15-XI-1929), pp. 1-3.

[18]Adolfo Salazar, "La música en la República. La reorganización del teatro lírico nacional y de los conciertos sinfónicos", *S* (22-IV-1931), p. 1; (25-IV-1931), p. 5; (28-IV-1931), p. 2; y (16-V– 1931), p. 2. En el segundo artículo, da cuenta de una *Memoria* que elevó a Manuel García Morente cuando ocupó la subsecretaría de Instrucción Pública en uno de los últimos gobiernos de la monarquía, en

Entretanto, en mayo de 1931 Amadeo Vives fue nombrado consejero del Ministerio de Instrucción Pública[19], y el Ministerio de Trabajo, animado por

---

la cual proponía la creación de una Junta Nacional de la Música, que había de ocuparse del Teatro Lírico Nacional, de la Orquesta Nacional, de los concursos nacionales y de la Edición Nacional de Música. En cuanto al primero, su posición era clara:

"Intervención inmediata en las obras del teatro Real y preparación de las temporadas futuras mediante un sistema que se detallaría oportunamente, salvando el teatro Real de los intereses privados de empresarios, ejerciendo en los planes artísticos una intervención y dirección constantes hasta llegar a la organización 'oficial' de las temporadas, sin necesidad de intermediario alguno y considerando el teatro Real como teatro Lírico Nacional; es decir, como entidad oficial de cultura pública".

En cuanto a la organización de este Teatro Lírico Nacional, su propuesta es la ya detallada en el ar-tículo de 1929 citado en la nota anterior, que se reproduce en el tercero de sus artículos de 1931:

"El teatro lírico oficial debe ser concebido como un museo de ese arte, y su misión es la de procurar que paulatinamente y con la discreción debida se ofrezca al público esa cultura.

Es menester una renovación total: renovación de concepto de lo que es un teatro lírico; renovación del criterio directivo, tan pobre y pacato hasta ahora, en que estaba sometido a las exigencias del 'abono' (viva el abono y muérase el buen gusto); renovación del sistema administrativo, que debe ser independizado, pero sometido a un control riguroso.

Por lo tanto, por lo que al funcionamiento se refiere, sería necesario tener en cuenta tres distintos aspectos: uno directivo, otro administrativo y otro técnico, que marchasen paralelamente y de acuerdo. [...] Por lo que al público se refiere, habría que atraer al gran público de los conciertos. [...] Importa, sobre todo, quitar al Real su empaque de vetusto caserón aristocrático, aumentando la capacidad de entradas baratas... [...] En fin, y dejo para el final lo verdaderamente indispensable: la renovación total del repertorio, alternando en dosis prudenciales el repertorio clásico, desde Monteverdi hasta nuestros días, con el habitual...

Este sistema no impide la visita de divos, pero exige la formación de cuerpos permanentes de artistas, que son los encargados de las funciones corrientes...

Los cuadros permanentes deberían estar integrados por artistas españoles, que cantarían en español todo el repertorio; pero sería menester al mismo tiempo la visita de cuadros extranjeros completos que representasen las óperas en su propio idioma: italiano, francés, alemán o ruso.

El repertorio español pasaría por las mismas circunstancias: las óperas antiguas que se considerasen dignas de 'resurrección' se resucitarían, mientras que se estimularía a los compositores actuales mediante concursos, etc., en lugar de dejar éstos a la libre fantasía de un ministerio.

[...]

Para terminar: la temporada hábil debería ser prolongada mucho más de lo que actualmente dura. Quizá pudiera comprender ocho o nueve meses, distribuidos de este modo, aproximadamente: temporada de otoño, 15 de septiembre a 15 de noviembre (óperas de repertorio); temporada de invierno o gran temporada, 15 de noviembre a 15 de marzo (visita de divos, estreno de grandes obras clásicas y modernas más importantes); temporada de primavera, 15 de marzo a 15 de junio (óperas de repertorio y óperas ligeras, operetas, 'ballets', etc.). Podría intentarse una temporada 'de moda' en esta época con espectáculos vistosos, como se hace en París con las compañías de 'ballets' y otras atracciones. No habría inconveniente, a mi juicio, que en esta temporada se incluyeran series de zarzuelas clásicas, y digo 'clásicas' solamente para no convertir el plan del Real en industria zarzuelística, que lo desvirtuaría todo.

Este proyecto puede parecer ambicioso; pero sólo se pide en él lo que es habitual en los teatros de ópera extranjeros".

[19]José Forns, "Amadeo Vives se decide a actuar políticamente. Su proyecto de teatro lírico nacional.

una vieja idea de la revista *Ritmo*[20], comenzaba a preparar una Conferencia Nacional sobre la crisis musical en la que iban a participar todos los estamentos musicales a fin de aliviar los problemas del sector. De hecho, la prensa dio cuenta de los temas que en tal Conferencia Nacional se iban a tratar, entre los que aparecían en los primeros lugares el "régimen de los teatros propiedad del Estado y de las corporaciones locales" y los "medios de protección oficial al arte lírico nacional", y anticipó algunas de las ponencias que se iban a presentar[21]. La Conferencia tuvo lugar entre el 6 y el 9 de julio de 1931, pero días antes se publicó en algunos periódicos un decreto "apócrifo" del Ministerio de Instrucción Pública dirigido por Marcelino Domingo creando la futura Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, sobre la base de la ponencia que iba a presentar Óscar Esplá en la Conferencia, con mención incluso de los integrantes de la Junta[22]. Este hecho vino a enturbiar los buenos propósitos del titular de Instrucción Pública, que fue tildado de antidemocrático y proclive al amiguismo, y enrareció de un modo insospechado el ambiente, puesto que muchos sectores del mun-

---

La Sociedad de Autores debe transformarse rápidamente. Un teatro para cada músico", *HM* (9-V-1931), p. 5.

[20]"El Congreso Nacional de Música", *Ritmo*, 10 (31-III-1930), p. 1.

[21]Véanse los artículos de José Forns, "El porvenir de la música española. Ante la Conferencia convocada por el ministerio de Trabajo para el estudio de la crisis musical", *HM* (5-V-1931), p. 5; y "Oportunidad de la Conferencia convocada para resolver la crisis musical", *HM* (7-V-1931), p. 6; el mismo crítico adelantó los textos de algunas de las principales ponencias, como la de José Subirá sobre "Medios de aumentar la afición musical y la cultura del público" (16-V-1931, p. 5; 23-V-1931, p. 5; y 3-VI-1931, p. 5) o la del maestro José Lasalle sobre el "Régimen de los teatros propiedad del Estado y de las corporaciones locales" (2-VII-1931, p. 5).

Precisamente en la ponencia de José Subirá, desde el principio uno de los máximos detractores de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, podía leerse una interpretación radicalmente contraria a la de Adolfo Salazar, Óscar Esplá y el propio Gobierno sobre la solución a la crisis del teatro lírico, basándose en la nefasta actuación de la Junta moratiniana de 1799:

"Todo esto hay que fomentarlo dando el Estado alientos a las iniciativas individuales, y descartando en absoluto, por atentatoria a un régimen de República democrática, cualquier proyecto de confiar esa labor educativa a una Junta oficial y centralizadora, creada por el mismo Estado, con cargos vitalicios y funciones dictatoriales, pues tal entidad engendraría caciquismos y crearía monopolios que serían contraproducentes por el solo hecho de intentar imprimir al desarrollo musical una dirección determinada, provechosa a lo sumo –y aun por breve tiempo– a los intereses de algún cenáculo artístico al que hubiera el propósito de favorecer; y tanto más aumentaría el daño cuanto más amplias fuesen las atribuciones de esa Junta para organizar por cuenta del Estado conciertos y óperas, seleccionar y publicar repertorios, administrar y distribuir fondos, etcétera".

[22]"Un decreto trascendental para la música española. El Gobierno provisional crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *S* (25-VI-1931), p. 3; también *La Voz* lo reprodujo ese mismo día: "Decreto de Instrucción. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", p. 4.

dillo musical vieron con recelo que se filtrara el decreto sin esperar a las conclusiones de la Conferencia[23]. Sin embargo, ésta acabó aprobando unánimemente la ponencia presentada por Óscar Esplá, en la que desarrollaba los aspectos avanzados en el decreto apócrifo, que se convirtió en oficial el día 21 de ese mismo mes sin apenas variaciones[24]. En él se señalaban como funciones de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, entre otras, la "reorganización y administración del Teatro Nacional de la Ópera y administración del de la Zarzuela"; la "organización de los cuadros artísticos permanentes, orquestas, cuerpos coreográficos, escenografía y, en general, de cuanto afecta a las funciones técnica y artística de los teatros nacionales"; otorgar "subvenciones pertinentes a los mismos y a todas las corporaciones que dependen de la Junta; y dictar "normas de actuación de todos los organismos mencionados, que estarán sometidos a la gestión y alta vigilancia de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos". Otro decreto posterior desarrollaba todos estos aspectos, siguiendo con detalle lo expuesto por

[23]"Sobre un Decreto que no lo es ni debe llegar a serlo. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Una protesta de la Sociedad de Autores", *HM* (27-VI-1931), p. 5; "Sobre un Decreto que no lo es, ni debe llegar a serlo. El Conservatorio solicita que se amplíe la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *HM* (30-VI-1931), p. 6; y "Sobre un Decreto que no lo es, ni debe llegar a serlo. La Unión Española de Directores de Orquesta y Pianistas solicita que se aplace la creación de la Junta Nacional de Música y protesta de su designación", *HM* (1-VII-1931), p. 5; véanse también los editoriales de *Ritmo* (35 [1-VII-1931, p. 1; 36 [15-VII-1931], pp. 1-2; 38 [15-VIII-1931], p. 1; 40 [15-IX-1931], p. 1; 41 [1-X-1931), pp. 2-3; y 46 [15-XII-1931], pp. 1-2) y el voto particular de José Subirá elevado al ministro de Instrucción Pública en contra del decreto de creación de la Junta ("Acerca de la Junta Nacional de Música. Un interesante voto particular", *Ritmo*, 37 [1-VIII-1931], pp. 2-4).

Detallada información sobre el desarrollo de la Conferencia y las diferentes ponencias puede leerse en los artículos que bajo el título general de "El porvenir de la música española" publicó José Forns en el *Heraldo de Madrid* los días 2, 4, 6, 7, 8, 9 y 10 de julio de 1931 y en los números antes citados de *Ritmo*, donde se reproducen casi todas las ponencias y sus conclusiones. Las conclusiones generales de la Conferencia aparecieron en "La Conferencia Nacional de la Música. Texto oficial de las conclusiones de carácter urgente que han de elevarse a los Poderes Públicos", *HM* (13-VII-1931), p. 5.

[24]Decreto de 21-VII-1931 (*Gaceta* del 22). La conferencia de Esplá fue reproducida en *HM* (8-VII-1931), pp. 5-6 y en *Ritmo*, 36 (15-VII-1931), pp. 2-5. Una vez aparecido el Decreto oficial creando la Junta de la Música y Teatros Líricos, el Comité Ejecutivo de la Conferencia Nacional de Música elevó al ministro una instancia de felicitación en la que no obstante se criticaba que no se hubieran tenido en cuenta sus conclusiones a la hora de hacer los nombramientos, puesto que en la Conferencia se había propuesto que "se amplíe la referida Junta, dando representación en ella a todos los sectores que integran la vida musical y teatral españolas. En su virtud se pide se incluyan por lo menos, a un compositor más de zarzuela, a un director de orquesta de teatro, a dos libretistas y a un actor lírico" (Véase "Instancia que el Comité ejecutivo de la Conferencia Nacional de Música eleva al ministro de I.P.", *Ritmo*, 38 [15-VIII-1931], p. 12; y "Otras derivaciones de la Conferencia para el estudio de la crisis musical", *Ritmo*, 41 [1-X-1931], pp. 9-10).

Esplá, confería a la Junta de plena autonomía en su gestión y establecía un ambicioso programa de actuación que se pretendía desarrollar en seis años. En cuanto al teatro, proponía los siguientes puntos:

> 1) En el Teatro Nacional de la Ópera se tenderá a que todas las obras se representen en castellano, confiándose la traducción de las mismas a nuestros mejores poetas versados en los respectivos idiomas, de acuerdo con un músico competente que guíe a aquél en cuanto se refiere a la adaptación métrica y al acento.
>
> 2) En el caso de que las obras se interpreten por compañías compuestas en su integridad por artistas connacionales de un autor extranjero, cuya sea la obra, se hace excepción de la condición de cantar en castellano. Y la misma excepción se extiende a los casos en que intervenga un divo o artistas notables, cuya excelencia justifique su actuación en nuestro teatro.
>
> 3) Las obras serán puestas en escena con toda la dignidad que es preciso para mantener el prestigio del Teatro nacional y según las prácticas técnicas más actuales de escenografía.
>
> Alternará en los programas el repertorio mundial clásico con el moderno. Se estrenarán todas las obras escritas por autores españoles, examinadas previamente con el criterio técnico expuesto y prescindiendo de opiniones particulares por un Comité de admisión, hasta un máximo de cinco obras cada temporada.
>
> Las obras serán interpretadas por artistas españoles preferentemente. En los programas figurará habitualmente, junto con las óperas, un "ballet" español o extranjero.
>
> 4) La gestión, siempre sujeta al criterio expuesto, será llevada directamente por la Junta o encomendada a un empresario de solvencia moral y artística, según aconseje la experiencia de los primeros ensayos.
>
> 5) El Teatro de la Zarzuela, que estará abierto la mayor parte del año, tiene la misión de cultivar el género magnífico que estuvo vinculado a la cultura española y que por causas que no hemos de examinar aquí se apartó de ella lastimosamente.
>
> Se repondrá el repertorio clásico de nuestra gran zarzuela, así como las mejores obras del género chico, sin perjuicio de intercalar en sus programas óperas españolas, las extranjeras de repertorio mundial y, en general, cuantos espectáculos líricos lo merezcan por su categoría, siguiendo el mismo plan de perfección interpretativa y de propiedad escénica que en el Teatro de la Ópera.
>
> 6) Las obras que por orquestación deficiente, no por pequeña, sino por descuidada, no respondan a las exigencias del gusto actual, serán revisadas y corregidas por músicos expertos y especializados.
>
> Serán estrenadas todas las obras sin más limitación que la señalada para la admisión de obras con el amplio criterio ya dicho.

También se representarán en este Teatro las operetas de repertorio nacional e internacional.

7) Las orquestas y teatros regionales funcionarán análogamente a los de Madrid, estableciendo el intercambio de las obras estrenadas con éxito para que circulen en beneficio del autor y del público.

Para facilitar la difusión de nuestra producción en el extranjero, tanto en las óperas como en las zarzuelas, serán traducidas a los idiomas de mayor circulación musical[25].

La Junta, finalmente, quedó constituida del siguiente modo: presidente, Óscar Esplá; vicepresidente, Amadeo Vives; secretario, Adolfo Salazar; y, vocales, Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Facundo de la Viña, Enrique F. Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Arturo Saco del Valle, Eduardo Marquina y Jesús Guridi (estos dos añadidos a última hora a la nómina de los aparecidos en el decreto apócrifo). El Comité Ejecutivo lo constituían el presidente, el vicepresidente, el secretario y tres vocales.

La toma de posesión oficial de la Junta tuvo lugar el 23 de octubre[26] y desde un principio su gestión hubo de soportar numerosas voces críticas, tanto por su oscuro origen, como por su composición y funcionamiento,

[25]En lo relativo a la organización de los cuadros artísticos permanentes de estos teatros, se establecía:

1) Los cuadros artísticos de los teatros líricos, ópera y zarzuela, en Madrid y regiones, así como los coros y cuerpo de baile, estarán integrados por artistas españoles en cuanto sean empleados del Estado y se irán nutriendo en sus vacantes con el contingente de alumnos aventajados que salgan de las Escuelas nacionales de música.

2) Todos pasarán forzosamente, antes de presentarse al público, por una serie de actuaciones privadas en los teatros experimentales que habrá en las Escuelas de música.

3) Los cuerpos coreográficos, además de actuar en los espectáculos apropiados de los teatros líricos, tomarán parte en las fiestas folklóricas populares de que se hablará.

4) Asimismo tenderá la Junta a ir formando una Escuela española de escenografía.

5) También existirá el teatro de ensayos de arte de educación estética en la Escuela Superior de Música, en la cual podrá intentarse las innovaciones de los autores y de los intérpretes de escena que tiendan a abrir nuevos horizontes de realización.

En este teatro se organizarán audiciones y representaciones gratuitas con carácter educativo para niños y para adultos, con el fin de iniciarles en la comprensión de obras y Escuelas, llegando, naturalmente, por grados, de lo simple a lo complejo.

(Decreto de 15-IX-1931, *Gaceta* del 16; este Decreto adquirió rango de ley el 4-XI-1931; finalmente, un Decreto de 1-VII-1932 fijaba el reglamento por el que había de regirse la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos).

[26]A. Salazar, "La vida musical. La Junta Nacional de la Música toma posesión. Orquesta filarmónica", *S* (24-X-1931), p. 5.

que fueron erosionando su labor, por otra parte bastante poco eficaz y, en conjunto, decepcionante. El propio Esplá se vio forzado a justificar públicamente sus propósitos y a salir al paso de las cada vez más insistentes voces discordantes[27].

En este ambiente hostil iba a comenzar la andadura del Teatro Lírico Nacional, cuya primera temporada se anunciaba para marzo de 1932, en el teatro Calderón, en tanto concluían las obras en el de la Ópera, con un repertorio de zarzuela y ópera cómica española y alguna ópera extranjera cantada en castellano[28]. Una vez aprobados los presupuestos de 1932, comenzó a perfilarse la presentación del Teatro Lírico Nacional, cuyo diseño definitivo se encomendó a una comisión de la Junta formada por Amadeo Vives, Mauricio Bacarisse y Eduardo Marquina. La premura de tiempo y la escasez de dinero recomendaron finalmente iniciar sólo la sección de Zarzuela y Ópera Cómica con una breve "temporada preliminar" en el teatro Calderón para la que se nombró director artístico a Cipriano de Rivas Cherif, previa a la primera oficial, la 1932-33. Los propósitos de la Junta se hicieron públicos el 21 de abril, en un resonante banquete presidido por el propio ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, con asistencia de los más destacados músicos e intelectuales, y discursos altisonantes. El acto se inició con sendas disertaciones de Óscar Esplá, presidente de la Junta, y de Amadeo Vives, delegado para el teatro, quienes expusieron las razones que movieron a los músicos a la creación de la Junta y sus amplísimos

[27]Véanse, por ejemplo, Óscar Esplá, "La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. En defensa de un plan de cultura nacional", *S* (10-XI-1931), p. 12; Víctor de la Serna, "Sobre el arte lírico español. Oscar Esplá nos habla del porvenir de la música española. Propósitos y programas de la Junta Nacional creada por la República", *S* (29-XI-1931), p. 3; Óscar Esplá, "La República y el Teatro Lírico Nacional", *Nuevo Mundo* (14-IV-1932), s.p.; y "Óscar Esplá, presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, explica su sentido y función", *S* (31-V-1932), p. 5.

La oposición más tenaz la ejerció José Subirá desde las páginas de *El Socialista*, en numerosos artículos que denunciaron el amiguismo y corporativismo, la falta de solvencia y las graves equivocaciones de la Junta. Con el paso del tiempo, el acoso a una mala gestión que la llevaba de fracaso en fracaso llegó a hacerse casi generalizado en la prensa.

[28]Gisbert Izcaray, "El Estado español y el teatro. Algo de la campaña que va a emprender la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Óscar Esplá nos habla de proyectos y esperanzas", *LV* (28-XII-1931), p. 9. Véase también "Teatro lírico nacional. La próxima temporada en el teatro Calderón", *LV* (25-I-1932), p. 9. En marzo, sin embargo, estaba todavía el proyecto sin ultimar, como queda patente en la entrevista de *El Sol* al maestro Vives: "Nuevos rumbos en el teatro lírico nacional. La Junta de Música propondrá al Gobierno la creación en Madrid del teatro de la Ópera Cómica. Un magnífico empeño del maestro Amadeo Vives", *S* (23-III-1932), p. 3.

planes de actuación;Víctor Espinós, en representación de los críticos teatrales de la prensa, brindó su apoyo incondicional; Eduardo Marquina, en nombre de los autores, demandó que se hiciera extensivo el apoyo oficial al teatro dramático; y cerró el acto el ministro Fernando de los Ríos, quien tras recordar a su predecesor, Marcelino Domingo, al subsecretario, Domingo Barnés, y al director de Bellas Artes, Ricardo Orueta, como los verdaderos artífices del proyecto del Teatro Lírico Nacional, mostró su disposición a culminar la obra con un apoyo decidido al Teatro Dramático Nacional, labor que se había iniciado ya con la creación de la Barraca y que continuaría con nuevas iniciativas[29].

Pero las críticas persistieron y antes de iniciarse las representaciones Óscar Esplá se vio forzado a justificar de nuevo el "sentido y función" de la Junta y el hecho de que sus miembros fueran los autores de la mayoría de las obras que iban a representarse en el Teatro Lírico Nacional[30]. Rivas Cherif tuvo que salir en defensa de un proyecto descalificado casi de antemano para resaltar la necesidad de dignificar la zarzuela, la intención del teatro oficial de no competir directamente con las empresas privadas y su deseo de que "la presentación de las obras responda al criterio de renovación estética de nuestra escena". Para ello contaba con un grupo de escenógrafos de reconocida solvencia, como Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals, Sigfrido Bürmann, Castels y Miguel Xirgu; una compañía "inmejorable" (Fidela Campiña, Hipólito Lázaro, Pilar Duarming, Emilio Ghirardini, Vicente Sampere, Pablo Gorgé, Aníbal Vela, Pilar Pérez, Eladio Cuevas, Elisa Moréu, María Vallojera, Baltasar Lara, María Téllez, Enriqueta Soriano, etc.), dirigi-

[29]Véanse los tres artículos que al acto dedica *HM* con el título "Un acto de gran interés para el arte español. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos expone las líneas generales de su programa", (22-IV-1932), p. 6, (23-IV-1932), p. 7, y (25-IV-1932), p. 6.También Rivas Cherif dio cuenta del acto en "Temas con variaciones. Teatro Nacional", *S* (26-IV-1932), p. 3.

[30]"Los músicos de la Junta, cuyas obras se disputan las editoriales de Europa, son los que mantienen hoy en alto el nombre de España en todas partes. Por eso tienen la obligación de contribuir con sus obras al engrandecimiento del Teatro Lírico, y por eso la nación está en el deber de pedírselo y agradecérselo. [...]

Sería absurdo que la Junta, cuando trata de dar anchura y expansión al horizonte teatral, prescindiera de los mejores y contara exclusivamente con los de antes [...]

Nada de eso. La Junta quiere ventilar el ambiente y abrir las puertas del Teatro Nacional a todos, a los de dentro y a los de fuera, si éstos quieren moverse en el mismo plano de dignidad artística en que hasta ahora se desenvuelven aquéllos. No importan las tendencias ni los estilos; pero importa mucho la jerarquía espiritual y el decoro estético" ("Óscar Esplá, presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, explica su sentido y función", *S* [31-V-1932], p. 5).

da por Eugenio Casals; una orquesta y unos coros "selectos en la profesión", dirigidos por los maestros Acevedo, Sabina, Estela y Anglada; y un repertorio breve en el que las obras clásicas alternarán con otras nuevas que estimulen la producción de un nuevo repertorio lírico de calidad[31].

Los resultados no respondieron a las expectativas de renovación prometidas y los montajes que se ofrecieron al público en esta breve temporada preliminar (*La Dolores*, de Bretón, el 31 de mayo; *Jugar con fuego*, de Barbieri, el 2 de junio; *El barbero de Sevilla*, de Rossini, en versión de Adolfo Bonilla San Martín y Mariano Miguel de Val y Samos, el 11 de junio; *La bruja*, de Ruperto Chapí, el 25 de junio; y *La balada del carnaval*, de Ardavín, con música de Amadeo Vives, el 30 de junio), si bien en general fueron dignos, sólo sirvieron para distanciar aún más al público y a la crítica del proyecto, a pesar de lo oneroso que resultó para las arcas públicas.

Tampoco el plan diseñado por la comisión presidida por Amadeo Vives para la primera temporada oficial del Teatro Lírico Nacional ofrecía mejores perspectivas[32], hecho que acrecentó las críticas hacia la Junta, redobladas cuando las primeras representaciones acabaron con el presupuesto previsto para toda la temporada y hubo de recurrirse a un préstamo adicional para

---

[31]Cipriano de Rivas Cherif, "Las grandes iniciativas. El magno proyecto del Teatro Lírico Nacional", *S* (25-V-1932), p. 8; y "Para alusiones. La gran obra del Teatro Lírico Nacional", *S* (26-V-1932), p. 3.

[32]Se preveía el siguiente repertorio, "según su probable orden de representación":

ESTRENOS: *Talismán*, de Amadeo Vives; *La leyenda del zar Saltan*, de Rimsky Korsakof, traducción de F. Romero y G. Fernández Shaw; *La bella durmiente*, de Óscar Esplá; *El rapto en el serrallo*, de Mozart, traducción de Rivas Cherif; *Fígaro*, de Conrado del Campo; *La montaraza*, de Facundo de la Viña; *Mendi-Mendiyan*, de José María Usandizaga; y *Gianni Schichi*, de Puccini, traducción de Díez-Canedo.

OBRAS DE REPERTORIO: *Curro Vargas*, de Chapí; *La Dolores*, de Bretón; *Carmen*, de Bizet, traducción de Eduardo Marquina; *Los sobrinos del capitán Grant*, de Manuel Fernández Caballero; *Doña Francisquita*, de Vives; *Las golondrinas*, de Usandizaga; *El barberillo de Lavapiés*, de Barbieri; *La vida breve*, de Falla; y *Los maestros cantores*, de Wagner, traducción de Conrado del Campo y Tomás Borrás ("Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos", *S* [9-VII-1932], p. 3).

Apenas conocido el plan de esta primera temporada, varios músicos, autores y escritores manifestaron su desacuerdo con los criterios seguidos: "... y sobre todo por la perspectiva que ofrece para la próxima temporada, después del desastroso preludio veraniego no resolverá ni el problema del teatro lírico ni la crisis musical, pues no puede ser solución que esos mismos señores, componentes de la citada Junta, estrenen sus obras con exclusión de los demás autores, ya que no otra cosa significan las condiciones onerosas, vejatorias y prohibitivas que les imponen a éstos, cuando precisamente los miembros de la Junta debieran considerarse incompatibles con el estreno de obras en el llamado Teatro Lírico Nacional, dados los puestos directivos remunerados que ocupan" ("Por el arte lírico y el teatro", *S* [10-VIII-1932], p. 2).

poder concluirla con un absoluto fracaso de público y escasos logros artísticos. Rivas Cherif, aunque siguió perteneciendo durante algún tiempo a la Junta como vocal, dimitió de su cargo de director artístico antes del inicio de las representaciones, el 22 de octubre, pretextando "discrepancias de criterio, de orden artístico" y falta de tiempo por su dedicación al Español, donde dirigía la compañía de Margarita Xirgu[33]. Sustituido por Federico Oliver, el desarrollo artístico de la temporada, en fin, hubo de atenerse a tratar de enmendar un cúmulo de errores y de fracasos que comenzaron con la elección de *Curro Vargas* como obra de presentación y continuó con mediocres montajes de obras en gran medida conocidas y no muy logradas en su reposición: *El tambor de granaderos, La verbena de la paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, Marina, La revoltosa, Doña Francisquita* y *Los sobrinos del capitán Grant*. Se estrenó con cierto éxito, el 29 de octubre, la ópera de José María Usandizaga *Las golondrinas*, aunque con poco acierto en la puesta en escena; el otro estreno de la temporada, *Talismán*, de Amadeo Vives, obra póstuma del inspirador del Teatro Lírico Nacional fallecido días antes, tuvo lugar con notable fracaso el 6 de diciembre; tal vez el mayor éxito fue la excelente *Carmen* que Fleta cantó en castellano el 11 de diciembre, y que alternó con otras obras de repertorio hasta el 1 de enero de 1933, cuando la polémica decisión del tenor aragonés de no cantar *Doña Francisquita* puso un precipitado punto final a la infausta temporada[34]. La Junta, en vista del

[33] C(arlos) S(ampelayo), "Rivas Cherif. Discrepa de criterio con la Junta Nacional de Música y dimite el cargo de director del T.L.N.", *HM* (27-X-1932), p. 6; ver también "A propósito de una interviú. La dimisión del señor Rivas Cherif", *HM* (1-XI-1932), p. 6. Esta dimisión fue bien recibida por algunos medios ultraconservadores, que se felicitaban de la desaparición de "tan absurdo director artístico" ("Ya no es director del Teatro Lírico Nacional el Sr. Rivas Cherif", *La Nación* [27-X-1932], p. 11).

[34] "¡Tenía que acabar así! La temporada del Teatro Lírico Nacional termina de una manera en extremo pintoresca", *HM* (2-I-1933), p. 5. José Forns, por ejemplo, había valorado sin contemplaciones días antes los continuos desaciertos del Teatro Lírico Nacional:

"Realmente, no era eso lo que podía y debía esperarse de un teatro oficial y subvencionado, que ha de servir de modelo. Ignoramos quién rige sus destinos en efectivo; pero quien sea debe comprender ya que por ese camino sólo se va al desastre definitivo del Teatro Lírico Nacional.

Creemos que conviene insistir en este punto, pues, por desgracia, va a malograrse, por falta de capacidad, la noble iniciativa del Gobierno de amparar la música y, mucho nos tememos que de continuar así el descrédito llegue a tales proporciones que desaparezca para siempre la protección oficial. Desde el primer día la campaña ha sido equivocada y, como es natural, el público no ha prestado su apoyo. Todos los primitivos planes anunciados en la Prensa y con los que se pretendió responder a los temores que noblemente sentíamos han tenido que posponerse a garantizar un ingreso seguro, ya que económicamente estamos convencidos de que la actuación ha sido desde el principio ruinosa.

fracaso continuado, había decidido acortar la temporada para enmendar un rumbo imposible y mal trazado. Así lo había anunciado su presidente desde las páginas del *Heraldo de Madrid*, tratando de exculpar a la Junta de una responsabilidad que hacía recaer en las exigencias del propio decreto de su creación, en el error de cálculo de quienes habían diseñado la temporada (sobre todo económico, puesto que sólo de local se pagaban 2140 pts. diarias y la orquesta y los coros ascendían a otras 1500 pts. diarias; en contrapartida, se presupuestaron 7000 pts de ingresos diarios de taquilla y no se llegó ni a la mitad) y en un cúmulo de imponderables:

> Vives presentó la dimisión, y la Junta se encontró en el ineludible deber de abrir el teatro con unos planes ya ultimados y con una serie de contratos que forzosamente había de cumplir. Nuestra labor ha estado supeditada, por tanto, a trabas, de las que no somos responsables. En tales condiciones hemos hecho cuanto hemos podido para rectificar una campaña mal orientada desde el primer momento, siempre con el deseo de responder a la pauta que el decreto de constitución nos trazó, aunque convencidos de que nuestras aspiraciones no están satisfechas con esto. Mas todos nuestros esfuerzos han resultado infructuosos para nivelar un negocio insostenible [...]
>
> Como creemos que de este modo es imposible continuar y obstinarse en cambiar el rumbo del Teatro Lírico Nacional en la forma que nosotros deseamos, la Junta ha decidido que el teatro interrumpa su actuación y presentar al ministro un nuevo proyecto diferente del actual para reanudar las representaciones el año próximo. Para entonces los planes serán de la Junta, y ella la que responda de su acierto o fracaso[35].

No se quiera justificar tal sacrificio monetario con una labor de cultura, que ni se ha iniciado siquiera; pues nadie, ni el propio ministro, por muy optimista que sea, calculamos que esté conforme con los espectáculos hasta ahora ofrecidos. El Teatro Lírico Nacional no tiene ambiente porque no debe tenerlo, porque sus organizadores han fracasado. No sabemos qué esperan para retirarse dignamente" ("Estreno de 'El talismán' en el Teatro Lírico Nacional y consideraciones preliminares sobre los frutos de esta campaña artística", *HM* [7-XII-1932], p. 5).

Otros habían previsto el fracaso desde el principio, y no dudaban en echar la culpa no sólo a la Junta, sino al divismo de algunos cantantes, como Fleta: "Desde el preciso momento en que pasó a ser realidad en las páginas de la 'Gaceta' el descabellado proyecto de don Óscar Esplá creando la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos presagiamos su fracaso. Sólo tenemos que confesar un error. No lo preveíamos tan pronto ni tan rotundo" ("Un final mal ensayado. El escándalo del domingo", *M* [3-I-1933], p. 2. Véase también J. Izcaray, "El glorioso final del T.L.N.", *M* [4-I-1933], p. 3).

[35]José Forns, "El presidente de la Junta Nacional de Música aclara varios extremos respecto a la campaña del Teatro Lírico Nacional", *HM* (13-XII-1932), p. 6. Véase también "Unas cuartillas del Sr. Esplá. Sobre el Teatro Lírico Nacional", *HM* (27-XII-1932), p. 5.

Finalmente, la Junta renunció a la gestión directa del Teatro Lírico Nacional y decidió promover un concurso entre las empresas privadas a fin de que se hicieran cargo de una temporada de ópera cuyas condiciones técnicas y artísticas venían dictadas por la propia Junta, pero ninguna empresa acudió a semejante concurso. Como consecuencia de este nuevo traspiés, el ministro de Instrucción Pública, Francisco J. Barnés Salinas, se vio forzado a dictar un nuevo decreto cuyo preámbulo no deja de ser un reconocimiento del fracaso del proyecto de Teatro Lírico Nacional y destaca la intención gubernamental de actuar con "la mayor prudencia antes de emprender una nueva gestión que no puede ni debe, desenvolverse con mezquindad". Para ello, el Ministerio decide limitar las atribuciones de la Junta, a la que marca las siguientes pautas de actuación: realizar las temporadas oficiales del Teatro Lírico Nacional siempre en teatros propiedad del Estado, subvencionar a las empresas que se ajusten a sus proyectos, premiar a las empresas no subvencionadas que realicen una labor meritoria en relación con los objetivos culturales y artísticos de la Junta y organizar más que temporadas artísticas continuadas, festivales esporádicos pero de calidad, que logren mayor eficacia (Decreto del 10-VIII-1933)[36]. En estas condiciones, la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos fue languideciendo inexorablemente como organismo intermediario en la concesión de subvenciones, en un clima de frustración no exento de ataques que desembocó su práctica desaparición por la dimisión conjunta de todos sus miembros, a finales de julio de 1934[37].

---

[36]Véase "Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Bases para la adjudicación de subvenciones a las Empresas", *HM* (3-II-1934), p. 4; e "Información teatral. Subvenciones a las empresas de teatros líricos", *LV* (6-II-1934), p. 3. De nuevo las críticas arreciaron y la Junta hubo de salir al paso con una nota: "La campaña contra la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos", *HM* (10-II-1934), p. 5; "Información teatral. La Junta Nacional de la Música sale al paso de ciertos ataques", *LV* (12-II-1934), p. 3; y E. Ruiz de la Serna,"La Junta Naciona de Música, la próxima temporada de ópera rusa y el hambre de los artistas españoles. Una conversación con Óscar Esplá y unos comentarios nuestros", *HM* (20-II-1934), p. 4.

[37]*Gaceta* del 28 de julio de 1934. La Junta estaba compuesta en aquellos momentos por los siguientes miembros: Óscar Esplá (presidente), Miguel Salvador (vicepresidente), Adolfo Salazar (secretario), Salvador Bacarisse, Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Conrado del Campo, Facundo de la Viña, Federico García Lorca, Manuel García Morente y Eduardo Martínez Torner (vocales). Véase "Información teatral. Ya no hay Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, afortunadamente para ambas manifestaciones artísticas", *LV* (28-VII-1934), p. 3. Un editorial de la revista *Ritmo* recordaba su azarosa vida, en la que predominaron "los desaciertos catastróficos con una perseverante reiteración de la que no hay igual en ningún otro organismo artístico. Y con ello, una expresa manifes-

5. 3. La batalla por el Teatro Dramático Nacional. Debates, iniciativas y proyectos (1931-1933)

A las expectativas de cambio sustancial, también en lo concerniente al teatro y a sus penurias, que el propio nacimiento de la República generó en gran parte de la sociedad, se añadieron en seguida los buenos augurios auspiciados por las primeras inicitivas del nuevo régimen en materia escénica a que nos hemos referido más arriba, en especial la creación del Teatro Lírico Nacional. De modo que asistimos a lo largo de toda la etapa republicana a un período de continuo debate e innumerables propuestas y proyectos que reclamaban con urgencia la creación de un Teatro Nacional que potenciara el teatro dramático del mismo modo que se atendía y subvencionaba el teatro lírico.

En abril de 1931, apenas proclamada la República, desde las páginas de la revista *¡Tararí!* Felipe Ximénez de Sandoval lanzaba una de las primeras propuestas, guiado por el entusiasmo que el nuevo régimen había generado y por su confianza en que "la democrática República española aristocratice la sensibilidad nacional, que durante la monarquía fue lo único democrático". Por ello confiaba en una actuación radicalmente distinta de los poderes públicos para con el arte en general y con el teatro en particular:

> Y que se organice de manera eficaz y digna el Teatro Nacional y se reorganice ese inútil Conservatorio, sustituyéndolo por un Instituto de Estudios Teatrales, al ejemplo de los alemanes y rusos –no olvidemos que en España funciona ya, aunque limitadísimo, el que regenta Adrián Gual en Barcelona–, donde nuestros futuros actores aprendan todo cuanto es necesario para que la representación teatral sea un verdadero espectáculo artístico teniendo en cuenta que para el teatro novísimo no bastan la intuición y la vocación que poseen –abnegada y ejemplarmente– nuestros actores de hoy, sino que es menester una educación estética y una preparación cultural, de que, por lo general y a pesar suyo, carecen en España. No basta declamar: es preciso cantar o callar también; no es suficiente la naturalidad: hay que dominar el gesto antinatural, la mímica, el juego plástico; es menester poseer la técnica de la caracterización y tener una noción de historia de la indumentaria. En ese Instituto habría clases para todo ello y surgirían falanges de actores preparados

tación de mesianismo, de irresponsabilidad y de monopolio que motivaba de continuo las más acres censuras [...] La J.N.M. ha fallecido a los tres años y siete días de edad, tras accidentada vida, y sin que haya dejado la menor huella de utilidad durante su paso por este mundo. Descanse en paz" ("Aquella Junta Nacional de Música", *Ritmo*, 96 [15-X-1934], pp. 1-2).

> para abordar el teatro universal de ayer, de hoy y de mañana, que hasta ahora –salvo excepciones honrosísimas– no se conoce en España[38].

Por su parte, *Alejandro Miquis*, antiguo adalid de la causa, a estas alturas bastante desengañado, acogió los primeros ecos sobre la creación del Teatro Lírico Nacional como un camino loable pero infructuoso y equivocado, puesto que "la tradición brillante del Teatro Real es una tradición aristocrática, de 'salón' más que de teatro" y España no disponía en aquel momento de ninguno de los soportes necesarios para que tal teatro existiera de verdad: autores, intérpretes y público; y concluía con esta profética aseveración: "Lo peor del caso no será, sin embargo, que no creemos el Teatro Lírico, sino que gastemos en él estérilmente lo que podríamos emplear con fruto en el teatro dramático"[39]. E inmediatamente daba nuevos argumentos en favor de su posición:

> Cien mil pesetas –la subvención concedida a la Junta Nacional de Música– son muy pocas pesetas para intentar siquiera la reacción del siempre famoso y siempre nonnato Teatro Lírico Nacional [...]

---

[38]Felipe Ximénez de Sandoval, "Un posible teatro nacional español", *¡Tararí!*, 24 (23-IV-1931), p. 4. A partir del número 33 (7-VII-1931), el redactor jefe de la revista, Manuel de Heredia, inició una serie de artículos sobre "La actualidad del teatro español" y la "Protección del Estado a la vida de la escena" consistentes en entrevistas de poca sustancia a diversos autores y empresarios: Eduardo Marquina (34 [30-VII-1931]), José Castellanos (35 [13-VIII-1931]), Arturo Cuyás (36 [10-IX-1931]). La campaña se suspendió precisamente cuando anunciaba una entrevista con el Ministro de Instrucción Pública, Marcelino Domingo, porque "los innumerables problemas que ha de resolver el Gobierno le privan de poder ocuparse de lo que al teatro se refiere". No obstante el autor hacía estas sugerencias a los gobernantes:

"Es necesaria la protección al teatro, porque el teatro es un medio difusor de la cultura en un radio de acción superior, quizá, a todos los conocidos.

Es necesaria esa protección, porque en todo país medianamente civilizado –como decía muy bien don Arturo Cuyás en el pasado número– existe, y España es la única nación europea de primer orden que carece de ella.

Es necesaria esa protección, porque hora es ya de que en España nos preocupe algo aquello que al arte se refiera, y puesto que vivimos en una época que se llama de progreso, debemos ocuparnos de lo que regímenes pasados no se preocuparon, si no queremos resultar tan retrógrados como aquéllos.

Es necesaria esa protección, porque al fomentar el teatro se atiende también a muchos españoles cuyo medio de vida es el teatro: autores, actores, apuntadores, traspuntes, tramoyistas, escenógrafos, acomodadores, taquilleros, etc., etcétera, los cuales, al atravesar el teatro una crisis violenta, sufren, como es lógica secuela, sus consecuencias, y nos hallamos entonces con no pocos parados a los que hay ineludiblemente que atender..." (Manuel de Heredia, "Causas y razones por las que suspendemos nuestra campaña en pro del teatro", *¡Tararí!*, 37 [24-IX-1931], p. 2).

[39]*Alejandro Miquis*, "Semana teatral. Teatro Lírico Nacional", *Nuevo Mundo* (14-VIII-1931), s.p.

> Entretanto, ¿no habría siquiera otras cien mil pesetas para ir creando el Teatro Nacional?
>
> Para este teatro lo tenemos todo o casi todo en casa –cuando por fin estén terminadas las obras de reparación del que fue Real–: repertorio, actores y lo que aún vale más, porque es más necesario: público.
>
> [...]
>
> En todo caso –y esto mismo, poco más o menos, lo he dicho varias docenas de veces desde hace veinte años–, no hay razón alguna para que el Estado reserve un magnífico edificio de su propiedad a un arte exótico y de mero lujo y, además, le tenga cerrado –aun en el caso más favorable– durante meses y meses, haciendo en él temporadas brevísimas, mientras al verdadero teatro nacional –el teatro dramático– carece de casa y deambula sin hogar.
>
> [...]
>
> Con un teatro como el de la Plaza de Oriente, y al decir teatro no me refiero sólo a la casa, sino a todas sus riquezas de sastrería, decorados, atrezzo, etc., etc. y cien mil pesetas de subvención, podría hacerse un magnífico intento de Teatro Nacional que sería seguramente eficacísimo; y en último término, si era indispensable la ópera, aún quedaría modo de aplicar también el reparto de tierras al teatro y dejar al género lírico los dos días semanales que necesita para satisfacer vanidades humanas que quizás en tiempos de democracia aún hubiera bastante con menos.
>
> ¿No vale la pena de intentarlo?[40]

También Enrique Díez-Canedo, en una conferencia leída el 2 de febrero de 1932, instaba al poder republicano a extender sus esfuerzos al teatro dramático y a crear un Teatro Nacional, cuyas bases planteaba con claridad:

> El Gobierno de la República, que ha dado ya muestras de interés por el teatro nacional; que ha apoyado de manera efectiva el arte lírico, no asistido, en nuestro país, por una tradición tan ilustre como el teatro dramático; que ve con simpatía los esfuerzos de los jóvenes, animados a emprender una campaña extrauniversitaria, como instrumento de cultura, debiera volver su atención al teatro.
>
> [...]
>
> Un teatro nacional tendría la ventaja, si se estableciera como es debido, de dar a los restantes teatros e iniciativas particulares una norma de seriedad y un

[40] *Alejandro Miquis*, "Semana teatral. El Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (21-VIII-1931), s.p. Algo más tarde, se quejaba de que la creación del Teatro Lírico Nacional pudiera ser un obstáculo para que el Teatro Nacional dedicado al arte dramático fuera creado; y concluía: "La República, pues, en materia teatral, está empedrada de buenas intenciones. ¡Hagan los hados –si es que a los hados podemos ahora dirigir nuestras plegarias– que esta vez, más felices que otras, podamos pasar de ese endemoniado pavimento" (*Alejandro Miquis*, "El teatro y la República", *Nuevo Mundo* [14-IV-1932], s.p.).

> tono de elevación artística, de despertar en ellos una emulación que redundaría en beneficio de todos.
>
> Yo no quisiera que ese teatro con que tantas veces he soñado fuese una rueda burocrática, un asilo de vejez, una vitrina de museo arqueológico. Mantendría inflexiblemente un límite de edad, que evitara el contrasentido que obliga a la Comedia Francesa a soportar un Cid de setenta años para representar las mocedades. Exigiría de sus actores un férrea disciplina, combinada con una franca libertad, que pudieran emplear en provecho propio. Pondría al frente de él, embargándole su actividad entera, a un hombre probado por su saber y por su carácter; y en la duda entre uno y otro don, preferiría el segundo al primero. Traería, si era necesario, técnicos extranjeros que enseñasen la mecánica teatral a nuestros estudiosos y a nuestros prácticos. Mantendría el contacto con las manifestaciones del arte popular, eterna fuente del teatro.
>
> Si se me dice que los gastos serían muchos, y se me objeta con las necesidades urgentes del país, yo responderé que nada es más urgente que la vida espiritual y que el teatro es uno de los medios más eficaces para reanimarla y darle nuevos impulsos.[41]

Pero fue otro hombre de teatro, fundamental a la hora de abordar una historia cabal de la vida escénica del momento, quien probablemente planteó con más tino y precisión los términos del debate. Nos referimos a Cipriano de Rivas Cherif, sin duda el director de escena más capacitado y emprendedor del momento, avalado por una lucha constante en favor de la renovación estética de nuestra escena desde numerosas iniciativas de teatro experimental como El Teatro de la Escuela Nueva (1920-21), El Mirlo Blanco (1926-27), El Cántaro Roto (1927) o El Caracol (1928-29); y por su experiencia al frente de compañías profesionales como la de Irene López Heredia (1929), Isabel Barrón, en una breve temporada por provincias y en el Español (1930) y Margarita Xirgu, a quien dirigió durante cinco temporadas ininterrumpidas en el coliseo municipal entre 1930 y 1935[42]. Desde

[41]Reproducida en "Hacia un teatro español", *Revista de las Españas*, 65-66 (enero-febrero de 1932), pp. 29-36.

[42]A la figura de Rivas Cherif está dedicada nuestra tesis de licenciatura, *Introducción a la vida y obra de Cipriano de Rivas Cherif*, Universidad de Zaragoza, 1983, inédita. Véanse también nuestros artículos "El Teatro de la Escuela Nueva de Cipriano de Rivas Cherif", *Cruz Ansata*, Universidad Central de Bayamón (Puerto Rico), 6 (1983), pp. 111-125; y "La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto", *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 233-245; y además el monográfico *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, Cuadernos *El Público*, 42 (diciembre de 1989), coordinado por Juan Aguilera Sastre, Manuel Aznar Soler y Enrique de Rivas. Dos tesis doctorales francesas han abordado recientemente la figura esencial de Rivas Cherif en nues-

julio de 1931, Rivas Cherif fue desgranando sus ideas sobre el Teatro Nacional en una importantísima serie de artículos aparecidos en *El Sol*. Consciente de que las limitaciones presupuestarias eran una cortapisa insalvable, Rivas Cherif opina que hay que optar por la sencillez y la eficacia, y centra el objetivo del Teatro Nacional no en un magno proyecto irrealizable, sino en la única solución práctica que a su entender puede atajar de raíz los problemas que aquejan al teatro español. Para él la piedra angular de la renovación escénica en España y la única base firme para un Teatro Nacional es una escuela básica del arte escénico, un teatro-escuela:

> Bien, muy bien están las veinte mil escuelas en proyecto [...] Pero me falta una [...] tan necesaria, tan elemental y más barata que las de primeras letras. Me falta la Escuela Nueva de Teatro.
>
> Hay un Conservatorio, cierto. Y se habla de tiempo inmemorial de fundar un teatro nacional, "el" Teatro Nacional por excelencia. Vayamos por partes.
>
> Yo no creo en el Conservatorio. Soy mucho más escéptico que Santo Tomás, porque veo sus efectos, toco sus consecuencias y no creo en su existencia. Me parece un cuerpo insepulto, pero muerto. Sin embargo, no quiero como cuervo fatídico revolotear en torno a su podredumbre. Si hay palabra mágica que pueda resucitarlo, por mí que se levante y ande, que se convierta y viva. Pero a la República de las Letras y de las Artes, más que Conservatorios de música, declamación ni de nada, le hacen falta reformatorios y revolucionatorios. Y, en primer término, una escuela.
>
> El Congreso o Asamblea de la Música, reunido recientemente, ha resuelto, de acuerdo con la nueva Junta de la Música y Teatros Líricos, un plan vastísimo cuanto brillante y oneroso. Sujeto, claro está, a las circunstancias y contingencias del presupuesto futuro. Nada se dice ni se hace en pro del teatro dramático.
>
> [...] Están, sin embargo, tan conformes (los gobernantes) en principio, que apenas haya vagar, no bien tengan ocasión, se hará: "pero a lo grande, como deben hacerse estas cosas". O no hacerlas, como si lo oyera.

---

tro teatro: la de Begoña Riesgo-Demange, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité: La scène madrilène entre 1915 et 1930*, Université de Paris IV La Sorbonne, 1993, 3 vols. (inédita); y la de Jacqueline Phocas, *Le théâtre sous la Seconde Republique espagnole: Le travail de Cipriano de Rivas Cherif à Madrid (1930-1936)*, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1995, 4 vols. (inédita). Otros dos libros dedicados a su figura merecen reseñarse: Manuel Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Cop d'Idees/T.I.V., 1992; y Luciana Gentilli, *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo novecento. Cipriano de Rivas Cherif*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.

La monografía más completa sobre su figura es la de Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

> Pues no. El problema del Teatro Nacional es un problema de escuela, de escuela elemental. Que puede y debe encomendarse a la improvisación y al ensayo de unas cuantas gentes de segura intención.
>
> ¿Un teatro-escuela? Ni menos, ni más. ¿Es poco? ¿Es mucho? Lo es todo[43].

En un artículo posterior, Rivas Cherif matiza aún más su posición. Prefiere la denominación de Teatro Escuela a la de Teatro Nacional, porque ésta puede ocultar proyectos megalómanos y utópicos y desvirtuar la esencia educativa que debe caracterizarlo. Tal teatro no debe tender sólo a conservar lo clásico, sino que fundamentalmente ha de ser un laboratorio de nuevas experiencias:

> El teatro nacional supone una conciencia colectiva, representada en el teatro del mundo por la obra dramática de un pueblo. Vano será, por tanto, querer reducir los límites nacionales de un teatro a museo de antigüedades, por rancias e ilustres que sean. El criterio histórico, que supone respeto a la tradición, continúa en la "actualidad" de la representación contemporánea el espíritu patrio. Mantener la historia dramática española significa seguirla llenando de hechos ciertos y, como tales, rigurosamente atenidos a un memoria vigilante, que impida rebajamiento del gusto y de la decencia artísticos, so capa de expresión sincera de un sentimiento desordenado.
>
> Decaída, o más bien, sin rumbo cierto nunca la enseñanza del teatro en nuestro país, abandonada de antiguo al arbitrio de la inspiración andariega, y, lo que es peor, a torpes rutinas académicas, urge aprovechar la eclosión ferviente de la opinión ciudadana en la República española, fundando la que muy bien pudiéramos decir Escuela Integral de Artes y Oficios del Teatro, una especie de Universidad dramática, cuyas indispensables enseñanzas teóricas tuvieran la eficacia práctica ineludible de un escenario experimental[44].

Para evitar dilaciones burocráticas y problemas presupuestarios, puesto que "la enseñanza integral del teatro español requiere estudios conjuntos de declamación, música y coreografía, cuya unidad debiera ser requisito indispensable en las prácticas iniciales y en las representaciones modelo de nuestra dramática", propone unir en un solo proyecto el Teatro Lírico Nacional, ya anunciado por el gobierno, y el Teatro Dramático Nacional que él defiende. En su opinión, la carencia de esta escuela teatral ha generado una

[43] C. de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Veintisiete mil, una", *S* (14-VII-1931), p. 1.
[44] C. de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Un teatro-escuela", *S* (8-VIII-1931), p. 8.

serie de vicios que han propiciado en gran medida la inveterada crisis de la escena española: por una parte, ha llevado a un exceso de producción e improvisación en los autores, presionados para atender la demanda del público con continuas obras, en detrimento de la calidad artística; por otra, la inexistente educación literaria de los actores ha fiado el éxito o fracaso de las representaciones al genio natural y a la rutina interpretativa, salpicada de numerosos vicios, a veces incluso de pronunciación; y, finalmente, ha derivado en un evidente divorcio entre autores y actores[45]. Si a ello se añade que el Estado siempre ha considerado al teatro como un lujo sujeto a elevados impuestos, en vez de eximirle de ellos en virtud de su utilidad pública y misión artística[46], y que la crisis de identidad de la sociedad del momento, cuyos fundamentos se tambalean, ha conducido necesariamente a la carencia de un tipo de teatro enraizado en esa sociedad cambiante[47], comprenderemos las coordenadas en que, falta de todo criterio, se desarrolla la actividad teatral española.

Cree Rivas Cherif que la solución a esta crisis generalizada no puede venir de la mano de teatros experimentales, esporádicos en su actividad y de corto alcance, como los que él mismo impulsó en los años veinte, ni de iniciativas plausibles pero poco fructíferas cuando del Teatro Nacional se trata, como el Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas o La Barraca, puesto que el resultado de estos esfuerzos "no se corresponde a lo que el público pide, ni a lo que se le debe ofrecer"[48]. Además, le parece ingenua la

[45]C. de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Hacia un teatro español", *S* (21-II-1932), p. 12.

[46]Rivas Cherif defiende la necesidad de que las empresas privadas desarrollen sin grandes trabas impositivas su actividad, independientemente de que exista un Teatro Nacional: "No me parece mal, todo lo contrario, que el Estado contribuya directamente a fomentar y mantener el arte dramático nacional –y no sólo el lírico–; pero es urgente, inaplazable, remediar por lo pronto la economía maltrecha de la industria teatral privada con la rebaja compensada de impuestos" (C. de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. La utilidad pública del teatro", *S* [23-I-1932], p. 1).

[47]"En suma: el teatro propio de la sociedad burguesa, que le ha dado vida, y a la que servía de espejo deleitoso, periclita en la mudanza de los tiempos que corren. Que corren que vuelan.

[...] Es el teatro en sí mismo lo que está en crisis, porque la sociedad que representa se conmueve en sus cimientos solidarios. Y, empezando por la capacidad y disposición de los coliseos, y acabando por el género, duración y permanencia y calidad de los espectáculos, ninguna de las condiciones de utilidad de antaño corresponde con exactitud a las necesidades del público de hogaño, indistinto y *en crisis*; pero sin un gusto nuevo determinado por otro autor que los famosos desde hace diez o veinticinco años" (C. de Rivas Cherif, "Folletones de 'El Sol'. Temas con variaciones. La crisis del teatro", *S* [12-I-1932], p. 2).

[48]C. de Rivas Cherif, "Apuntaciones. Por el Teatro Dramático Nacional", *S* (22-VII-1932), p. 3.

pretensión de entregar una tarea tan compleja como el Teatro Nacional a simples y ocasionales aficionados, cuyas formaciones viven en una continua inestabilidad y, si bien aportan una ingenuidad y frescura de que carece el teatro profesional, lleno de artificios viciados y rutinarios, adolecen del rigor y la disciplina imprescindibles para una labor cabal, fructífera y duradera. El trabajo de estos grupos no es sino un espejismo con tintes de novedad, pero de escasa trascendencia, puesto que lo más arduo queda sin resolver:

> Lo más difícil de conseguir en el arte dramático, la esencia de su perfección es esa apariencia natural de la verdad humana, esa supuesta improvisación en que el intérprete parece colaborar en la invención con el designio del poeta. Los grandes maestros del teatro contemporáneo, Gordon Craig, Reinhardt, Stanislavsky, Copeau, Meyerhold, pretenden suscitar ese espíritu de invención en el actor, sometiéndolo a rigurosa disciplina en los múltiples ensayos que son menester para que el aficionado entusiasta –siempre propenso inconscientemente a imitar, no de la naturaleza humana, sino del teatro profesional– pierda con la conciencia artística de su profesión el amaneramiento expresivo propio del que no sabe utilizar eficazmente sus facultades y aptitudes[49].

Y el único camino que conduce a estos logros es esa escuela integral del arte escénico, en la que todos los agentes del hecho teatral adquieran la técnica y disciplina imprescindibles para poner en marcha un teatro auténticamente renovador: "Es menester, pues, la Escuela de teatro para educar poetas, actores, decoradores, tramoyistas y, sobre todo, directores capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de 'la letra', atento más que a inventar nuevos recursos teatrales, a rellenar moldes, deformes por el uso y abuso"[50].

Por último, Rivas Cherif piensa que el Teatro Nacional ha de ser un teatro eminentemente popular. Y popular significa adecuado a un nuevo público, ese público emergente que gracias al proceso democrático iniciado por la República ha visto la posibilidad de auparse al goce cultural. No se puede seguir ofreciendo un teatro exclusivamente dirigido a las clases hasta entonces dominantes, la aristocracia, la alta burguesía y la mesocracia, sino que habrá que tender a un teatro del y para el pueblo, que no es el vulgo

[49] C. de Rivas Cherif, "Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela", *S* (29-VII-1932), p. 3.
[50] *Ibid.*

ni el "distinguido público" de las modas elegantes. El pueblo destinatario del Teatro Nacional es "la asamblea, la muchedumbre con conciencia social". En consecuencia, el Teatro Nacional debe ofrecer un tipo de espectáculo renovador y renovado, que se incardine en la revolución política y social que la República está suponiendo para el devenir de España:

> Decir teatro popular significa algo más que dar a bajo precio el mismo repertorio con que se ha regodeado, lloriqueando risueño, el espectador habitual del patio de butacas. Tampoco lo popular quiere decir lo sentimental melodramático. Popular es lo clásico. No lo erudito ni lo arcaico, sino lo clásico. Lo que tiene "clase". Y tratándose de teatro, lo que tiene "clase social". La República española de trabajadores no suprime de hecho las clases; pero tiende desde luego a subvertir la jerarquía política con que se manifestaban en el régimen derrocado[51].

Entretanto, el debate sobre la necesidad de crear el Teatro Dramático Nacional había sobrepasado los límites del artículo periodístico y había entrado de lleno en el ámbito de la política activa. Eduardo Marquina hizo una demanda formal a Fernando de los Ríos en favor de extender la protección al teatro dramático con motivo del banquete celebrado para exponer públicamente los pasos dados por la Junta Nacional de la Música[52]. También algunos diputados habían venido interpelando al ministro de Instrucción Pública acerca de la necesaria protección que su departamento debía dispensar al teatro[53]. Pero fue en el debate del presupuesto de Ins-

---

[51] C. de Rivas Cherif, "Por el Teatro Dramático Nacional. Público y obras", *S* (10-IX-1932), p. 8. El tema no era nuevo: ya en 1931 Joaquín Dicenta había abogado por que los esfuerzos republicanos en materia teatral se dirigieran a la creación de un verdadero Teatro del Pueblo:

"Hoy, que todo el esfuerzo político español va encaminado a la elevación cultural de este pueblo, que supo crearse la República con una sensatez tan admirable, no puede olvidarse que el teatro es una de las mejores sendas para la educación de las multitudes, tan apartadas hasta ahora del arte bienhechor. El Municipio madrileño debe acudir al Estado para ir sin titubeos y sin dilaciones a la creación del Teatro del Pueblo; hay que hacer factible, con subvenciones y apoyos oficiales, la aproximación popular a los espectáculos artísticos; hay que enaltecer el arte escénico, tan rebajado hoy, más por falta de amor en los hombres de gobierno que de intenciones nobles en autores y comediantes" (Joaquín Dicenta, "Nuestros colaboradores. Teatro del Pueblo", *Informaciones* [11-VIII-1931], p. 7).

[52] "El banquete de la Junta Nacional de Música", *S* (22-IV-1932), p. 5; "Un acto de gran interés para el arte español. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos expone las líneas generales de su programa", *HM* (25-IV-1932), p. 6; y Cipriano de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Teatro Nacional", *S* (26-IV-1932), p. 3.

[53] Así, por ejemplo, en la sesión parlamentaria del 5 de marzo de 1932, el diputado Serrano Batanero formulaba un ruego al gobierno solicitando que se tomaran medidas en favor del teatro ante la

trucción Pública, en marzo de 1932, cuando se llegó a una definición clara de las posiciones. Fernando de los Ríos, al defender el presupuesto de su departamento, se lamentó de la imposibilidad de atender por el momento al teatro dramático: "No quiero terminar sin recoger algo de crítica a lo del teatro lírico nacional. El teatro lírico nacional no siento sino que aparezca solo. Un joven Sr. Diputado, el Sr. Rey Mora, precisamente me estimuló en esa dirección; yo hubiera querido que naciese conjuntamente con el teatro dramático nacional, ambos como teatro de Estado"[54]. En su réplica, el diputado aludido manifestaba que no podía conformarse con la "simple condolencia" del ministro ya que "el estado actual del teatro dramático en España es verdaderamente angustioso, y si el Estado español no consigna en sus presupuestos una cantidad para remediar la situación de miseria en que se encuentra, si el Estado español no apoya oficialmente a nuestro teatro dramático, el teatro español va a tener que cerrar todo". Aludía más tarde a una "tradición de unión, de fusión entre nuestro teatro y nuestro pueblo" que no puede romperse "por falta de una protección oficial" y se quejaba de que, en contraste con otros países, aquí sólo se plantease la subvención al teatro lírico, a las orquestas, a las sociedades de conciertos, etc. cuando "no hay una sola peseta para el teatro dramático español". Y añadía:

> Es necesario que esto se remedie; es necesario que esto no continúe, para que no sintamos el rubor de ver cómo las obras de nuestros grandes clásicos se representan infinitamente mejor en el extranjero que en nuestros propios teatros. Hace poco contemplaba yo fotografías de representaciones en teatros alemanes de las obras de Calderón, y como contraste había visto días antes una representación de "Fuenteovejuna" en el teatro Español, de Madrid, sintiendo

angustiosa situación a que se había visto abocado sobre todo por la feroz competencia del cine. La respuesta de Fernado de los Ríos fue decididamente positiva y "hace suyo el deseo manifestado por dicho señor Diputado para que se estudie la cuestión, ya que el Teatro español, que tanta significación tiene para la cultura nacional, puede llegar a encontrarse en una situación, que ya se ha iniciado, realmente triste y lamentable, ante la cual no puede permanecer indiferente el Poder público, y, en este caso, el Ministerio de Instrucción Pública". Por su parte, el ministro de Hacienda, Jaime Carner, apostillaba: "... yo reconozco lealmente que el Teatro español está atravesando una situación crítica, casi trágica, y estoy dispuesto a colaborar con sus proyectos. En este punto, yo les aseguro que no han de encontrar en el Ministerio de Hacienda ninguna dificultad para la adopción de aquellas medidas que sean necesarias en el sentido de estimular, proteger y ayudar el resurgimiento del Teatro español" (*Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados* [Legislatura 1931-33], 130 [5-III-1932], pp. 4295-97).

[54] *Ibid.*, 141 (23-III-1932), p. 4713.

> sonrojo de pertenecer a un pueblo que no sabe proteger a sus autores nacionales, ni poner sus obras con el decoro debido.
>
> [...] Es triste, es doloroso tener que decir que los hombres de mi generación apenas si conocemos el teatro de Calderón y de Lope de Vega, y no quiero decir nada de los que viven en las aldeas, en los pueblos misérrimos, a los cuales desde ahora acaso les lleve alguna noticia de nuestros clásicos teatrales esa barraca universitaria que tan generosamente ha creado S. S.
>
> Es más urgente, Sr. Ministro, la consigación de partidas para subvencionar al teatro dramático que para auxiliar al teatro lírico, porque el antiguo teatro Real, hoy de la Ópera, está en obras, se está haciendo; cuando se termine será el momento, naturalmente, de subvencionarlo; pero el teatro dramático español puede representarse en estos momentos en cualquier coliseo de Madrid o de España y necesita de una urgente e inmediata consignación presupuestaria.

En su réplica, Fernando de los Ríos expresaba su acuerdo total con las tesis del diputado y prometía acometer el problema tan pronto como fuera posible. Incluso desvelaba que "anteayer, D. Antonio Machado me entregó un proyecto admirable sobre un posible teatro popular", del que no tenemos más noticia. Su respuesta no dejaba lugar a dudas:

> Sí, es indispensable volver a remozar nuestra gran tradición dramática; es indispensable prestar aliento al arte dramático. [...]
>
> Pienso, como S. S., que la situación en que se encuentra el arte dramático español afecta a la cultura española; estoy profundamente interesado en ello, y crea S. S. que si ahora no viene partida alguna en el Presupuesto para este fin, ya por mi insistencia en requerir del Sr. Ministro de Hacienda un especial trato, como se merece, para el Teatro dramático español, bien porque logre, en algún momento propicio, encontrar el modo de crear el Teatro dramático nacional, como institución tutelada por el Estado, de igual suerte que hoy surge el Teatro lírico, mis afanes no han de decaer, y mi coincidencia plena con S. S. tengo una satisfacción grande en subrayarla.
>
> Ofrecimiento más firme no puedo hacerle; pero creo que esta declaración será bastante para significar a S. S. su identidad y también mi gratitud por las palabras que ha pronunciado[55].

El 10 de mayo de 1932, el diputado radical electo por Murcia, Francisco López de Goicoechea, presentó por primera vez ante las Cortes republicanas un ruego por escrito en favor del Teatro Dramático Nacional:

[55] *Ibid.*, 142 (24-III-1932), pp. 4756-58.

> Ruego al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes se sirva remitir al Parlamento el proyecto de creación de un Teatro Dramático Nacional, del que es autor D. Jacinto Grau, a los fines de que el mismo sea examinado por la comisión permanente del ramo, en unión de los otros proyectos que se hayan presentado a los fines de que en su día por el Parlamento se adopte el acuerdo a que hubiere lugar[56].

Curiosamente, la respuesta del ministerio, el 8 de junio, fue que no tenía noticias del citado proyecto, por lo que no podía atender el ruego de López de Goicoechea[57]. Pero el diputado radical insistió en su empeño y con fecha de 19 de julio, con la firma de otros 16 diputados más, presentaba en el Congreso el proyecto, que el día 21 era enviado a la Comisión de Instrucción Pública para autorizar su lectura. En el preámbulo, se proponía como "proyecto de ley" que se presentaba a las Cortes Constituyentes para su aprobación, justificado en una farragosa exposición de motivos que hablaba de la calamitosa situación del teatro en España, de la pobreza de los espectáculos que ofrecían las carteleras y del ejemplo de otros países que sí protegían al teatro, como Rusia y Alemania. El proyecto se articulaba de este modo:

> I.-Se creará un Patronato reducido y competentísimo de no profesionales del teatro, cuya cultura y sensibilidad sean notorias en la opinión pública ilustrada, y un escritor joven de reconocida solvencia a juicio del Ministerio, y cuyo Patronato no deberá exceder de seis personas como máximun.
>
> II.-Se creará una Dirección artística unipersonal, autónoma en su actuación, que quedará sujeta al control y aprobación artística del referido Patronato. Tal Dirección artística tendrá por misión, con la mayor libertad de acción

[56] *Ibid.*, 162 (10-V-1932), p. 5470.

[57] En el *Diario de Sesiones* se dice textualmente: "Quedó sobre la mesa, para conocimiento de los Sres. Diputados, una comunicación del Ministerio de Instrucción pública contestando a un ruego formulado por el Sr. López de Goicoechea sobre remisión al Parlamento del proyecto de creación de un 'Teatro Dramático Nacional'" (179 [8-VI-1932], p. 6076). El texto de la comunicación reza así: "Recibido por conducto de esa Secretaría el ruego formulado por el Sr. Diputado D. Francisco López de Goicoechea para que se remita al Parlamento el proyecto de creación de un 'Teatro Dramático Nacional' del que es autor D. Jacinto Grau, a los fines de que el mismo sea examinado por la Comisión permanente del ramo; este Ministerio ha resuelto comunicar que no existe antecedente alguno del proyecto de que se deja hecho mérito y que por ello es imposible acceder al ruego formulado por el Sr. López de Goicoechea" (*Serie General*, Exp. nº 59, Leg. 499, Archivo del Congreso de los Diputados).

y la máxima responsabilidad, la realización de los objetivos de este teatro, a cuyo fin se comprometerá:

A) A montar un repertorio de gran interés emocional y artístico, contando siempre con la sensibilidad media del público y teniendo en cuenta que las obras de arte teatral deben ser tales obras de arte y de teatro para el que se han creado.

B) A representar cada año, incorporándolas al repertorio, cuatro grandes obras maestras extranjeras no conocidas del pueblo español, por representación teatral al menos. Pueden citarse como ejemplo de esas obras el "Coriolano", de Shakespeare, y la 'Judith', de Hebbel.

C) A representar igualmente cuatro grandes obras de nuestro mejor teatro antiguo y moderno.

D) A dar a conocer al público todas las producciones de los autores noveles, jóvenes o de edad madura que, a juicio del Patronato y de la Dirección, sean dignas de ello.

E) A poner en práctica, dentro de nuestros posibles medios para el montaje, interpretación y realización escénica completa, todos los adelantos y perfecciones que se realizan hace tiempo en teatros famosos de Europa, entendiendo que el buen gusto y la pericia escénica suelen ser siempre más económicos que el dispendio ostentoso y de oropel que suelen emplear las empresas de industria.

III.-La dirección artística deberá dar cuenta detallada cada año al Ministerio de Instrucción Pública de la labor realizada, incurriendo en las responsabilidades que se determinen si por falta de entusiasmo y voluntad no se ha cumplido el programa obligado. Y así mismo será previa siempre la autorización y aceptación por parte del Patronato de toda obra que se represente.

IV.-Se creará una Secretaría que secunde la dirección artística, la que constará de un Secretario y de un reducido número de empleados, el indispensable para su servicio.

V.-La parte administrativa, bajo el preciso control del Patronato y de la Dirección artística, será una función independiente organizada por el Estado en la forma más económica y práctica que se halle, incluyendo la fiscalización mutua del organismo técnico y artístico y de la función administrativa. Las cuentas deberán rendirse al Estado con la periódica frecuencia que se establezca en los reglamentos de este urgente ensayo de Teatro Nacional y Educativo.

VI.-Se creará una compañía de amplio alcance dramático sin limitación de género ni tendencias, y para el funcionamiento de cuya compañía se elegirán actores jóvenes y entusiastas de su arte. Los primeros actores y actrices de esta compañía se comprometerán a realizar aquellos papeles que entendiera la Dirección artística que conviniesen a la mejor interpretación de la obra puesta en escena, a cuyo fin expresamente se consigne que esta compañía no ten-

drá más fin ni obligación que representar, sujeta a una rigurosa disciplina artística, las obras que, propuestas por la Dirección artística, sean aceptadas y aprobadas por el Patronato para su representación.

VII.-Los sueldos de estos actores serán modestos, sin mezquindad, al objeto de que no sea un solo interés económico el que impulse a éstos a ingresar en ella, y sea compartido con el honor de pertenecer al Teatro Dramático Nacional. Todos los actores que durante un determinado lapso de tiempo, que se fije, pertenezcan a la compañía del Teatro Dramático Nacional, cuando dejen de prestar su trabajo por invalidez física, vejez o cualquier otra similar causa, disfrutarán de una pensión o retiro, cuya cuantía y condiciones se fijarán en el oportuno reglamento.

VIII.-Esta compañía deberá actuar una temporada oficial en Madrid en el teatro adecuado que el Estado eligiere, y además de la temporada oficial deberá emprender excursiones por las provincias de España, para lo que en los primeros años se fijará una modesta subvención, que remediará las pérdidas, si las hubiere; pérdidas, como es lógico, hipotéticas, teniendo en cuenta que esta compañía de educación teatral pública deberá quedar libre de todo impuesto a la Hacienda y a la Beneficencia.

IX.-Por último, este Teatro Dramático Nacional, como es natural, queda ampliamente abierto a todos los autores dramáticos y está dedicado a ser poderoso estimulante de la cultura y de la sensibilidad popular.[58]

El propio Jacinto Grau, desde las páginas de *Informaciones*, defendió la necesidad de abordar por fin un proyecto que debió haberse resuelto en agosto de 1931, "según reiteradas promesas de don Marcelino Domingo". Para Grau, si el Teatro Dramático Nacional quería ser eficaz, debía huir de los grandes actores consagrados y de repertorios elegidos para lucimiento de los divos, a la vez que evitar toda presión de la Sociedad de Autores, guiada por intereses crematísticos. Sus únicos objetivos debían ser "los de la cultura pública, sin más jerarquía que la de las obras, para las que deben reclutarse los actores y no las obras para éstos"[59]. Y en una larga entrevista

[58]La copia del proyecto remitido a las Cortes se encuentra en "Proposiciones no tomadas en consideración", *Serie General*, Leg. 479, nº 33, Archivo del Congreso de los Diputados. El articulado del mismo fue reproducido en "El Teatro Dramático Nacional. El diputado señor López de Goicoechea presenta a las Cortes un proyecto de ley pidiendo su creación. Bases para un teatro educador, estimulante de la sensibilidad popular", *HM* (22-VII-1932), p. 5.

[59]Jacinto Grau, "Nuestros colaboradores. El teatro dramático nacional", *Informaciones* (22-VII-1932), p. 5.

La Sociedad de Autores Españoles respaldó firmemente el proyecto presentado por Goicoechea: "La protección del Estado al Teatro Nacional", *Suplemento Mensual de El Derecho de Autor*, 3 (1-XI-

concedida a Eduardo M. del Portillo en *Sparta*, aun valorando el esfuerzo realizado con el Teatro Lírico Nacional y la Barraca, criticaba la desidia de los gobernantes republicanos ante el teatro dramático:

> Lo que yo no comprendo es cómo formando parte del gobierno escritores finos y sensibles, como Azaña mismo, se haya descuidado una función como el teatro, tan importante en todos los países, y cómo –salvando el caso de "La Barraca", que yo considero un acierto, y la tentativa del Lírico Nacional, que aun siendo un ensayo elogiable adolece de graves vicios de origen– no se haya hecho nada en pro del teatro noble, digno, que nos prestigie. Lo que es en esto no se ha conocido el cambio de régimen. No se concibe una revolución sin una alteración de la sensibilidad pública. En el teatro no hemos progresado nada: la misma crítica, los mismos teatros, los mismos autores e idénticos agobios tributarios, igual industrialismo.[60]

Por su parte, el *Heraldo de Madrid*, único periódico que dio cuenta del texto del proyecto, inició una breve campaña con el título general de "Teatro Dramático Nacional" consistente en una serie de entrevistas a personalidades del mundo de la escena y de la política que se manifestaron sobre el proyecto presentado a las Cortes. En la primera, el propio López de Goicoechea justificaba su iniciativa porque "la situación de nuestro teatro es, en conjunto, vergonzosa, por su estancamiento y su pobreza espiritual" y expresaba su deseo de que "funcionase ya en el próximo mes de octubre", asegurando que "ya hay fondos para ello".Y Óscar Esplá, el presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos manifestaba que "el teatro

1932), pp. 65-66. Sin embargo, el propio Grau mostró su disconformidad con la pretensión de la Sociedad de Autores de intervenir en el posible Teatro Nacional ("Acerca del Teatro Dramático Nacional. La Sociedad de Autores", *LL* [24-VII-1932], p. 3). De hecho, Federico Oliver, entonces presidente de la Sociedad de Autores Dramáticos de España, había hecho una propuesta en este sentido, que la Sociedad de Autores hizo suya y decidió presentar al ministro de Instrucción Pública "cuando tenga una estructura tan definida como detallada, con el fin de que no sea desvirtuado al pasar por los medios burocráticos" ("Teatros", *M* [11-V-1932], p. 4). Una comisión formada por el propio Oliver, Eduardo Marquina, Serafín Álvarez Quintero, Serrano Anguita y Manuel Machado llegó a entrevistarse con Fernando de los Ríos con el fin de poner en práctica el proyecto ("Después del fracaso. La protección al teatro dramático nacional", *M* [2-I-1933], p. 1). La propuesta de Oliver, sin una estructura precisa, fue reproducida en "El centenario de Lope de Vega y el Teatro Dramático Nacional. Una interesante propuesta de Federico Oliver", *El Derecho de Autor*, 1 [15-XII-1932], pp. 3-4 y 23).

[60]Eduardo M. del Portillo,, "Nuestros reportajes. Un interesante proyecto de Teatro Dramático Nacional que el decoro español debe hacer que prospere.Y su autor, don Jacinto Grau", *Sparta*, 3 (19-XI-1932), s. p.

dramático, como el lírico, debe organizarse oficialmente, porque constituye como éste un elemento de cultura nacional, que el Estado tiene el deber de atender directamente para que se desarrolle y prospere al impulso de una intención netamente artística y apartado de toda clase de intereses que no sean meramente estéticos"[61]. En parecidos términos se pronunciaron en días sucesivos el gerente de la Socidad General de Empresarios de Espectáculos, Lucas Argilés, aunque su presidente, Francisco Cervantes, se mostró decididamente contrario[62]; Cipriano de Rivas Cherif, que expresó opiniones similares a las que hemos visto más arriba[63]; Arturo de la Riva sugería que la compañía no fuera exclusivamente de actores jóvenes; Gustavo Pittaluga avisaba contra el problema de la "burocratización administrativa del Teatro" y reclamaba como su misión fundamental "reanudar la gloriosa tradición de nuestro teatro clásico"; y Florentino M. Torner, para quien el proyecto sólo

[61] *HM* (23-VII-1932), p. 5.

[62] "En términos generales soy total y absolutamente opuesto a que el Estado se convierta en 'productor' directo en ningún orden. [...] De un modo particular, y refiriéndome al proyecto de ley presentado por el Sr. López de Goicoechea, es indudable que la idea, en el fondo, es magnífica, aunque discrepo de la forma en que se plantea.[...]

Su misión no debe ser, en manera alguna, la explotación directa de teatros, sino la de adjudicar los locales oficiales a aquellas Empresas que en libre concurso ofrezcan más garantías de hacer arte, de representar obras maestras viejas y nuevas y de estrenar las que obtengan premios en concursos que dicho organismo abrirá con este objeto.[...]

Este es el camino, a mi modesto juicio; y cualquier intento de creación de compañía dramática por cuenta y riesgo del Estado, a imitación de lo hecho con el género lírico, tendrá las mismas consecuencias: un lisonjero éxito artístico, pero una liquidación 'por derribo'". (*HM* [13-VII-1932], p. 7).

[63] "Yo tengo ideas muy concretas y definidas sobre el Teatro Dramático Nacional. Creo que para tener tal carácter de teatro de Estado no se ha de limitar a ser museo de textos insignes de un pasado literario glorioso, sino responder a la actualidad viva y palpitante, que ha ido plasmando en imágenes escénicas la historia de la Humanidad en cada pueblo. [...] Entiendo yo, y muchos conmigo, que el Teatro Dramático Nacional, sin renegar de nuestro clasicismo, antes bien modelando en los ejemplos más fecundos del inmenso, pero, ¿por qué no decirlo?, farragoso repertorio del XVII la continuidad de un espíritu popular en que se afirme el carácter inconfundible español, abra ancho cauce a la expresión escénica del día. Pido franca, absolutamente, un teatro republicano que no pretenda, en nombre de una vaga inhibición en pro del 'arte por el arte', excluir de sus representaciones el ánimo revolucionario de la España que vivimos.

[...]

Adjunto al Teatro Dramático Nacional, en estrecha dependencia, aunque con relativa autonomía, es indispensable la Escuela Profesional de Teatro, dos de cuyas ramas pudieran seguir siendo la Barraca Universitaria y el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. La Escuela Profesional de Teatro serviría así mismo los fines del Teatro Lírico Nacional y las consiguientes derivaciones de una y otra escena capitales en las demás regiones y provincias de España" (*HM* [27-VII-1932], p. 5).

merecía elogios, aunque "habría que completar la obra organizando al lado de ese teatro una institución cuyo objeto especial fuese la educación profesional del actor, del director de escena, del escenógrafo"[64]. Pero tal vez convenga resaltar las declaraciones de los políticos, altos cargos de Instrucción Pública, cuyo apoyo no se vio refrendado en la práctica. Así, Domingo Barnés, subsecretario del ministerio, manifestaba: "Como educador y como subsecretario no puede por menos de complacerme el que en el Parlamento se plantee este problema del teatro nacional y popular". Y tras aludir al Teatro Lírico Nacional y a La Barraca como ejemplos de la voluntad positiva del Gobierno, que sin duda había de extenderse al teatro dramático, concluía afirmando que las Cortes determinarían "el momento y el cómo la República debe afrontar y resolver este problema, que el Sr. López de Goicoechea con tanto acierto nos plantea"[65]. Por su parte, Rodolfo Llopis, director general de Primera Enseñanza, se mostraba de acuerdo con el proyecto, al que auguraba posibles dificultades económicas tras la puesta en marcha del Teatro Lírico Nacional, aunque no decisivas: "Yo estoy seguro de que tendrá en la Cámara una excelente acogida. Hasta me parece que la Comisión permanente de Instrucción Pública del Congreso ha designado ya una ponencia para su rápido estudio"[66]. Al director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, "en líneas generales", el proyecto le parecía "soberbio" y se mostraba decidido a secundarlo:

> Yo quiero que nuestro tesoro artístico se divulgue, llegue hasta el pueblo. En ello estoy empeñado con toda el alma. Hay que propagar nuestra enorme riqueza artística por España y por el Extranjero. Y si pienso así, ¿cómo habría yo de considerar ese Teatro Dramático Nacional, que haría lo mismo en sentido a difusión con nuestra literatura? La democratización que tiene que hacer la República del arte es llevarlo hasta la aldea. Hay que tratar de abrir el corazón de la masa a todos los vientos espirituales del Mundo. El teatro es para ello un gran vehículo. La literatura es lo que llega más al alma. Acogido el proyecto del señor López de Goicoechea sobre la creación de un Teatro Dramático Nacional por el Parlamento, por el Gobierno y por el ministro de Instrucción Pública, yo lo he de secundar con toda emoción y sinceridad, porque entiendo que las artes –cualquiera que sea su manifestación– deben llegar a todos los

[64] *HM* (29-VII-1932), p. 5.
[65] *HM* (26-VII-1932), p. 5.
[66] *HM* (27-VII-1932), p. 5.

> rincones de España, haciendo que dejen de ser patrimonio de los eruditos. Así se levanta, superándose, el espíritu nacional[67].

Y el ministro Fernando de los Ríos, en una larga entrevista aparecida en *El Sol* el 27 de julio, en la que pasaba revista a todos los proyectos de renovación de la cultura auspiciados por su ministerio, aunque sin mencionar el proyecto presentado días antes al Parlamento por López de Goicoechea, declaraba:

> En el programa de la República entra, y de ello me ocupo, crear un teatro dramático nacional, incluso utilizando para este fin los escenarios clásicos de Mérida y Sagunto para tragedia griega y romana, estando ya diseñadas las bases de una escuela de actores con una formación artística bastante acabada, como ha menester el actor moderno[68].

Finalmente, todo iba a quedar en papel mojado. En el acta de la comisión de Instrucción Pública correspondiente al 19 de agosto, presidida por Sánchez Albornoz, se consigna que "se acordó que una subcomisión integrada por los Sres. Nelken, Ovejero, Terrero y Tenreiro presentase la ponencia definitiva respecto a la proposición sobre el Teatro Dramático Nacional"[69], pero todo parece indicar que tal ponencia no llegó a presentarse y el proyecto de Jacinto Grau acabó engrosando el archivo de las "proposiciones no tomadas en consideración"[70].

---

[67] *HM* (29-VII-1932), p. 5.

[68] A.C. y Z., "Renovación. La cultura española bajo la República", *S* (24-VII-1932), p. 12.

[69] "Actas de la Comisión de Instrucción Pública", *Serie General*, Leg. 479, nº 1, Archivo del Congreso de los Diputados.

[70] En noviembre, en la citada entrevista con Jacinto Grau, Eduardo Muñoz del Portillo introducía la cuestión con una crítica acerba al poder: "El teatro dramático nacional es ya una necesidad española. Claro que en España las necesidades no importan. Antes se costean lujos que se salvan necesidades. Un lujo es la divertida cabalgata escolar de 'La Barraca' y el teatro de las Misiones Pedagógicas, que alabaríamos si sirvieran para dar trabajo a muy buenos artistas escénicos, en forzosa huelga de hambre, y no distrajeran a los alumnos de sus estudios. Eso es un lujo y se paga. Mientras tanto, el proyecto de que es autor Jacinto Grau y apadrina el diputado señor López de Goicoechea, duerme el dilatado sueño de los viejos expedientes españoles arrullado por la desidia oficial, que, por lo visto, no era cosa de régimen, sino de idiosincrasia nacional" (Eduardo M. del Portillo, "Nuestros reportajes. Un interesante proyecto de Teatro Dramático Nacional que el decoro español debe hacer que prospere. Y su autor, don Jacinto Grau", *Sparta*, 3 [19-XI-1932], s.p.).

En el número siguiente de la misma revista, aparece una entrevista a López de Goicoechea, quien se queja de la actitud del Gobierno hacia su iniciativa. Preguntado por el resultado obtenido, responde:

Con todo, Fernando de los Ríos seguía empeñado en buscar una solución al problema, como demostraba al responder, el 21 de octubre, a un ruego del diputado Antonio de la Villa para que se le facilitaran todos los antecedentes de la actuación del Teatro Lírico Nacional. En su alocución, el ministro no sólo prometía aportar "todos los justificantes, todo aquello que pueda ser elemento de juicio para formar acabada idea de la labor realizada y del costo de esta labor", sino que además revelaba su intención de completar la obra emprendida:

> Es más; verá S.S. que atendiendo a solicitudes que han llegado de infinidad de sectores de la opinión sensible, culturalmente del país, traemos una partida en el Presupuesto para iniciar algo semejante en el Teatro nacional, en la dramática nacional.
>
> La consideración de lo que en uno y otro sentido España significa ante el mundo no es éste el momento de subrayarlo; pero es notorio que ni líricamente hay una lírica musical superior a la española, sino sólo igualable cuando se trata de Rusia, ni dramáticamente hay en el siglo XVII nada superior a lo que la dramática española supone. Renovar estas dos corrientes culturales, darlas a conocer ante el mundo, es nuestro propósito[71].

Por último, el 28 de diciembre, el diputado socialista Tomás Álvarez Angulo, en una intervención claramente favorable a las iniciativas de su compañero Fernando de los Ríos, hacía una serie de sugerencias a propósito del Teatro Lírico Nacional y abogaba por que cuando fuera posible la protección oficial se extendiera también al teatro dramático:

> También sería de desear, cuando las cantidades destinadas al arte teatral en general lo permitan, la formación de una Compañía para representar obras del

---

"Hasta ahora nulo. Los diputados me oyeron con indiferencia, y con más indiferencia que nadie el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, don Fernando de los Ríos.

Yo esperaba que el ministro, protector de la alegre caravana del teatro de las misiones, bien ideado, pero realizado sin eficacia, me llamara para intentar enterarse del alcance, de la trascendencia de nuestro proyecto. Pero el señor de los Ríos no lo entendió así y desdeñó el proyecto, a su autor y a quien lo defendía. Mal trato a un diputado del país que plantea un problema de cultura. Y mal síntoma. Yo achaco esa indiferencia del ministro a su incomprensión" (Eduardo M. del Portillo, "Nuestros reportajes. El diputado don Francisco López de Goicoechea que ha presentado a las Cortes el proyecto de Teatro Dramático Nacional, nos habla de él... y del gesto de don Fernando de los Ríos", *Sparta*, 4 [26-XI-1932], s.p.).

[71] *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados* (Legislatura 1931-33), 245 (21-X-1932), p. 9023.

> teatro clásico y otras selectas de autores contemporáneos. Arte superior teatral de las obras inmortales de Calderón, Lope, Tirso, etcétera, cuyas bellezas desconocen muchas capitales de España y para las cuales hay intérpretes maravillosos, como D. Ricardo Calvo, D. Enrique Borrás, doña Margarita Xirgu, D. Francisco Morano y otros ilustres artistas[72].

Pero el fracaso rotundo de la experiencia del Teatro Lírico Nacional debió aconsejar prudencia a la hora de tomar una decisión similar con respecto al Dramático y de hecho paralizó todas las iniciativas que los políticos habían venido desarrollando. No ocurrió lo mismo con las campañas de la prensa, donde la polémica se mantuvo viva permanentemente. Así, el diario *Luz*, en mayo de 1932, publica un artículo de Antonio Espina, cuando proliferan las propuestas al Ministerio en favor de un Teatro Dramático Nacional, en el que el entonces secretario de la sección de literatura del Ateneo de Madrid considera que el Ateneo es el organismo más adecuado para "estudiar y redactar un proyecto fino, moderno, de Teatro Dramático Nacional". Puesto que la tarea es compleja, se precisa de un estudio detallado y de la cooperación de todos los que de algún modo tienen relación con el quehacer teatral, autores, actores, críticos, escenógrafos, etc., a fin de articular las líneas básicas del proyecto, que en su opinión son la económico-social ("técnica, maquinaria y talleres escenográficos"), la organización artística ("dirección, equipos y selección de actores, biblioteca y museo teatral") y el repertorio ("obras de clásicos y modernos, españoles y extranjeros")[73]. En respuesta a Espina, *Azorín*, a quien tantas veces hemos visto enfrentado a la idea de Teatro Nacional, lanza una de las pocas argumentaciones contrarias al mismo. Comienza oponiendo el concepto de Teatro Nacional al de teatro marginal o de arte, ajeno al teatro industrial, y confiesa sus temores hacia aquél, porque siempre será un teatro dirigido, dogmático, manipulado por el poder. Tanto si su gestión se encomendara a profesionales o a independientes, el fracaso está asegurado, como el de la *Comédie* francesa, "el más nacional de los teatros de Europa", que no ha servido sino para "sistematizar y hacer tradicionales ciertos modos de representar, afectados, ana-

[72] *Ibid.*, 286 (28-XII-1932), p. 10848.

[73] Antonio Espina, "Nuevo régimen. El Teatro Dramático Nacional", *Luz* (27-V-1932), p. 3. Sobre las ideas teatrales de Antonio Espina, véase Gloria Rey Faraldos, "Antonio Espina: Teoría y creación en el teatro de Vanguardia", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, 3 (1995), pp. 409-437.

crónicos". En consecuencia, los buenos aficionados deben abandonar la idea de un Teatro Nacional y apostar como única alternativa a la crisis de la escena por el teatro experimental, de minorías, artístico, ajeno a la explotación industrial[74].

En las antípodas de la concepción azoriniana se halla el crítico teatral del diario republicano, Juan Chabás, cuyas propuestas enlazan con las ya expuestas de Rivas Cherif. Con motivo del segundo aniversario del nuevo régimen, dedica un largo artículo a revisar la política cultural que la República ha desarrollado y resalta sus logros, que en los aspectos artísticos no han sido tan destacados como los educativos "no por descuido ni torpeza", sino porque "esta cultura no se organiza ni se crea con sólo la ministerial voluntad administrativa". En cuanto al teatro, destaca el interés demostrado, patente en la creación del Teatro Lírico Nacional, la financiación del Teatro del Pueblo y La Barraca y en las pequeñas subvenciones concedidas a diversas compañías. Y de este interés evidente nace su esperanza de que la labor se amplíe a la tarea más urgente, la creación de un Teatro Dramático Nacional, cuyo proyecto "no puede, sin embargo, de año en año ser motivo de discusión y de ilusiones. Urge crearlo pronto para recuerdo y salvación de nuestro mejor teatro, para defensa, con su ejemplo, de la perversión actual, y para aliento y cultivo del nuevo". En definitiva, la tarea de preservar el tesoro artístico nacional, del cual el teatro es una de sus máximas expresiones, obliga a la creación de un Teatro Nacional, ya que "la República no puede, sin limitar su fecundísima obra cultural, prescindir de él". Y para Chabás, como para Rivas Cherif, el futuro Teatro Nacional debe hallar su fundamento en la escuela teatral, en una escuela nacional del teatro a la que en nada se parece el Conservatorio:

> No habría éste de inspirarse directamente en modelos extranjeros conocidos, que por antiguos unos, por inadaptables otros a las condiciones de nuestro carácter, o del habitual funcionamiento de los teatros españoles, serían impropios e ineficaces.
>
> Un Teatro Dramático Nacional entre nosotros no sólo habría de comprender la organización de una compañía de actores seleccionados, sino también, y necesariamente, escuelas de escenografía –de decoración, de ilumina-

[74] *Azorín*, "Teatros", *Luz* (8-VI-1932), p. 3. Otro de los pocos artículos críticos hacia el Teatro Nacional en estos momentos es el de Felipe Sassone con motivo del proyecto de Jacinto Grau, "¡Teatros, muchos teatros!", *ABC* (28-VII-1932), p. 14.

> ción, de atrezistas– y de directores y regidores de escena. Las enseñanzas del Conservatorio son inútiles para la cantera de un gran teatro nacional[75].

Advierte también Juan Chabás del peligro que entraña, y pone el ejemplo de la Alemania incipientemente nazi, el dirigismo del Estado y la sumisión del arte teatral a los dictados de una determinada política y propone un modelo de Teatro Nacional estable e independiente, ajeno a los vaivenes políticos, como la *Comédie*.[76] A pesar de que le asusta la posibilidad de que el gobierno derechista de 1934 pueda encomendar la dirección del Teatro Nacional a un Pemán o un Muñoz Seca, en vez de orientar su apoyo de una manera "limpia, moderna y libre", cree que el objetivo fundamental es proteger y salvar al teatro español de la situación insostenible en que se encuentra:

> Para esta tarea urgente e indispensable es preciso, no el apoyo a una compañía cualquiera, sino el impulso y la protección oficiales de un teatro experimental del Estado que sea a la vez escuela de actores y semillero de una producción nueva, porque la crisis no es tanto una crisis económica de compañías como una crisis de producción. Y ésta sólo se remedia creando un teatro que sea como un laboratorio donde se ensaye la obra de cuantos escritores sean capaces de hacer, con una sensibilidad nueva, un teatro nuevo también. De este experimento puede brotar un plantel de actores y escritores capaces de dar otra vez vida al teatro español[77].

---

[75]Juan Chabás, "En el 14 de abril. Hacia un Teatro Nacional", *Luz* (14-IV-1933), p. 6. En posteriores artículos, Chabás matiza y reafirma esta idea: "Sin una escuela de teatro con carácter nacional, mantenida oficialmente, podrá haber Empresas de iniciativa privada más o menos felices, comediantes más o menos geniales que logren con su personal impulso dar brillantez a nuestra escena y hasta crear una escuela en torno suyo. Pero lo que no podrá sostenerse, y ello es indispensable, es una tradición clásica del arte de representar. Una tradición que supone toda una cultura y afirma la continuidad fecunda de la vida de nuestra escena. Una escuela y una tradición que implican esto, que parece tan sencillo, pero que es tan difícil y admirable: un estilo nacional. España, que cuenta con uno de los teatros nacionales más importantes, no puede prescindir de crear también, como lo han creado en Francia el Conservatorio y la Comédie Française, un estilo dramático nacional" (Juan Chabás, "Hacia el buen camino. Escuela de teatro", *Luz* [7-IX-1933], p. 6).

Bernardo Antonio González ha analizado la crítica teatral de Juan Chabás en este período: "La teoría de la crítica teatral durante la Segunda República: El caso de Juan Chabás", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, 3 (1995), pp. 365-392.

[76]Juan Chabás, "Problemas del teatro", *Luz* (10-VIII-1933), p. 6. En este sentido, no cree que la solución, como defienden algunos críticos, sea sustituir el teatro de masas por un teatro artístico, de minorías, sino un justo equilibrio entre ambos (Juan Chabás, "Hacia un nuevo teatro. ¿Masas? ¿Minorías?", *Luz* [4-IX-1933], p. 6).

[77]"Los teatros del Estado", *Luz* (4-I-1934), p. 6. El artículo aparece sin firma, pero el tono y las alusiones a anteriores artículos no ofrecen dudas sobre la autoría de Juan Chabás.

Precisamente por esta razón, porque no cree que el principal problema del teatro español sea el económico, sino el artístico, desautoriza a los empresarios y actores que, corporativamente, sólo ven en las subvenciones estatales una mezquina solución a sus particulares problemas pecuniarios. Para Juan Chabás, el Teatro Nacional no debe orientarse a resolver el paro de los actores ni la financiación de las empresas, sino que el Estado, "al enfrentarse con el teatro, ha de sentir que su primera y esencial misión es sostener una tutela cultural". La superación de la crisis teatral debe venir de una acción armonizada entre las empresas comerciales y la acción del Estado, que "puede, y debe, con deber ineludible, crear un teatro dramático nacional".Y para evitar que éste sufra los vaivenes de la acción política, propone que sea un organismo estable y ajeno a los partidos, el Consejo Nacional de Cultura, quien seleccione a las personas solventes para llevar a cabo tal proyecto[78].

La última campaña continuada por el Teatro Dramático Nacional aparecida en la prensa de la época fue la protagonizada por *Sparta*, subtitulada *Revista de Espectáculos* y dirigida en su primera época (del nº 0, 1-X-1932, al nº 40, 12-VIII-1933) por Santiago y Alberto de la Escalera, que contaban con Eduardo Muñoz del Portillo como jefe de redacción. En los dos únicos números de su segunda época (nº 41, 28-X-1933 y nº 42, 4-XI-33) figura como director Agustín de Figueroa, con Felipe Lluch Garín, que antes había sido el principal colaborador en temas teatrales, como redactor jefe. La actitud general de la revista es conservadora, identificada "con el interés del empresario y con sus preocupaciones financieras"[79] y beligerante con las iniciativas teatrales emanadas del Ministerio de Instrucción Pública, con su titular, Fernando de los Ríos y con todos los hombres de teatro que, desde su particular óptica, gozaban del favor de la política teatral del Gobierno, en especial Rivas Cherif y García Lorca. El análisis que en sus páginas se hace de las subvenciones estatales al teatro y del funcionamiento del Teatro Lírico Nacional es absolutamente catastrofista, aunque se reconoce su necesidad, y a la hora de abordar la creación de un Teatro Nacio-

[78]Juan Chabás, "Sobre unas declaraciones de José Monteagudo. El problema de la crisis teatral", *Luz* (22-II-1934), p. 10; y "El problema de la crisis teatral", *Luz* (24-II-1934), p. 10.

[79]Véase el estudio de Pilar Nieva de la Paz, "La polémica teatral en *Sparta*, revista de espectáculos (1932-1933)", *Siglo XX/20th Century* 7, 1-2 (1989-90), pp. 12-19.

nal, que se juzga imprescindible, el anónimo autor de todos los artículos (con toda probabilidad, Eduardo M. del Portillo) parte del escepticismo que le suscitan tanto el ministro como el subsecretario, Domingo Barnés, por los errores ya cometidos y por la dudosa cualificación de los asesores elegidos para elaborar el anunciado proyecto oficial, puesto que han sido marginadas personas con mayor capacidad[80].

Ante la desconfianza que le inspira la voluntad del Ministerio de Instrucción Pública, *Sparta* solicita un concurso abierto de proyectos de Teatro Nacional, para seleccionar las mejores ideas y a las personas más idóneas para llevarlas a cabo, sin atender a fetichismos y a la costumbre de elegir siempre a los mismos para los puestos más representativos. En cuanto a su interpretación conservadora del Teatro Nacional, queda expuesta en su propia declaración de principios: "Un teatro dramático nacional debe nacer, ante todo, para cuidar su acervo glorioso; porque para un pueblo –en su más amplia acepción– la idea de teatro nacional ha de ser la de un museo –y, por tanto, una escuela– donde se conserven las obras –los estilos– de un arte dramático, desde su génesis hasta el hito que separa lo pretérito de lo actual [...]; hasta el punto mismo en que la obra escénica, por estar demasiado cerca de nuestro tiempo, carece de ese juicio posterior sereno y desapasionado que la inmortaliza". En él se representarán, pues, las obras perennes y más representativas de cada época hasta las de la última generación, las obras extranjeras universales y, de un modo restringido, los autores contemporáneos "menos propicios a una producción comercial y con aquellas obras que señalaron un concepto, una ideología, un estilo", y cita como ejemplos a Marquina y a Lorca[81].

---

[80] "Hora de meditación. El Teatro Dramático Nacional", *Sparta*, 23, (8-IV-1933), s.p. El articulista se queja de que Fernando de los Ríos ha solicitado la opinión del Consejo Nacional de Cultura, cuyas ilustres personalidades nunca han tenido que ver con el mundo de la escena y de cuatro hombres de teatro, Unamuno, Azorín, Manuel Machado y García Lorca, de gustos y trayectorias dispares. El error de tal elección se hace más patente al haberse prescindido de dos elementos fundamentales de la organización teatral: los críticos y los técnicos. En un artículo posterior vuelve sobre la misma idea: "Pensando en los nombres de los cuatro proyectistas elegidos por el señor ministro –Unamuno, 'Azorín', Machado (Manuel), García Lorca y señores del Consejo Nacional de Cultura– tememos, francamente, por el destino de nuestro Teatro Dramático Nacional" ("Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. II. El Teatro Dramátic (*sic*) Nacional", *Sparta*, 27 [6-V-1933], p. 3). Más tarde, se omite el nombre de Lorca, que desmiente su elección para tal cometido.

[81] "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. II.", *art. cit.*

E inmediatamente *Sparta* esboza su proyecto de Teatro Dramático Nacional, basado en un "propósito de arte, de divulgación y de educación", y que "nos atreveríamos, más detallado, a someter al estudio del señor ministro de Bellas Artes". Sus líneas básicas están perfectamente definidas, a veces con todo detalle. Destaca la organización directiva del teatro que se propone, en el que se consagra la figura del director de escena, en aquellos momentos todavía no reconocido como elemento autónomo y decisivo en el arte teatral por la mayoría de las compañías comerciales. El proyecto se articula así:

> I. El teatro dependiente del Estado, bajo la vigilancia de un comité o patronato que designe el Ministerio correspondiente y que se formará por seis personas: tres designadas por el Consejo Nacional de Cultura y otras tres elegidas necesariamente entre profesionales del teatro –un autor, un actor, un crítico (por ejemplo)–; dicho teatro deberá ser creado –ya lo dijimos en otra ocasión– como el exponente del arte dramático nacional: para cultura del gusto y del sentimiento populares, considerándosele una trascendencia idéntica al Museo del Prado en lo pictórico; por lo cual no deberán representarse en este teatro otras obras que las sancionadas por una época, acaso por un momento y que puedan ser consideradas como *modelos* en su género.
>
> II. El Teatro Dramático Nacional comprenderá todos los géneros teatrales, exceptuada la música, y su dirección será confiada a un experto profesional que tenga en su abono una labor inteligente muy bien calificada, un prestigio artístico y una actividad dedicada al teatro de arte. Y al arte del teatro.
>
> III. El primer cuidado de esa dirección será no acumular en su programa más obras, cada temporada, que aquellas que el tiempo necesario para el estudio, ensayos y montaje de cada una permita.
>
> IV. En el Teatro Dramático Nacional se representarán todas las temporadas obras universales en la proporción de una extranjera por cada cuatro españolas. La dirección artística dedicará una función bimensual a dar a conocer obras de autores inéditos, cuya aceptación haya autorizado el Patronato, y que en caso de éxito pleno serán incorporadas al repertorio del Teatro Dramático Nacional.
>
> V. La duración de cada temporada será de doce meses sin interrupción. El trabajo escénico se distribuirá entre dos cuadros completos de artistas, que alternarán su trabajo, estando así garantizados los turnos de descanso que todo esfuerzo intelectual y físico requiere.
>
> [...]
>
> Practicarán durante toda la temporada los alumnos de Declamación del Conservatorio de Madrid, que percibirán un sueldo los días que tomen parte en el espectáculo.

La compañía constará de 16 mujeres y 14 hombres, que no es una cifra exagerada.

VI. La dirección máxima la asumirá el director artístico, que podrá nombrar dos auxiliares, uno para la propaganda y otro para su labor personal. Esa dirección será secundada por un director de escena y un administrador. El administrador dispondrá también de dos ayudantes, que constituirán el personal de contaduría.

Al Teatro Dramático Nacional pertenecerán también dos apuntadores, dos segundos apuntes y un jefe de comparsas o de conjuntos con carácter fijo.

VI (*sic*). La compañía se formará exclusivamente con actores expertos y de responsabilidad, dueños de sus recursos escénicos. Sólo se excluirán los inhábiles y los caducos.

VII. Los sueldos de la compañía serán los normales –sin exageración– de una temporada en Madrid. Los viajes y gastos de traslado los costeará el Estado, y todo actor se obligará a respetar la disciplina y dirección que el Ministerio señale. Los actos de indisciplina se castigarán con multa la primera vez y con la expulsión de la compañía en caso de reincidencia.

VIII. La compañía actuará en Madrid los meses de octubre a abril y el resto de la temporada lo invertirá en organizar una gira por provincias[82].

Por último, todavía cabe hacer referencia a otra iniciativa surgida en esas mismas fechas para promover el Teatro Nacional, un autodenominado "Grupo pro Teatro Dramático Español y Español de Ensayos", acaudillado por Fernando Álvarez Laviada. El 2 de marzo de 1933, Álvarez Laviada pronunciaba una conferencia en la Agrupación Madrileña Casa de los Gatos titulada "El teatro en España y el momento actual", en la que demandaba para culminar la obra iniciada por la República con el Teatro Lírico Nacional la creación del Teatro Dramático Nacional y, como complemento de ambos, otro llamado Teatro Nacional de Ensayos destinado a dar opciones de estrenar sus obras a los autores jóvenes. En otra conferencia ofrecida en el mismo centro cultural, el 25 de marzo de ese mismo año, Laviada trazaba el perfil de cada uno de ellos. El Teatro Dramático Nacional debía ser subvencionado por el Estado de igual modo que el Lírico Nacional, dependiente de Instrucción Pública; la dirección se encomendaría a un Patronato formado por autores, actores y críticos; y el repertorio debería abarcar tanto autores clásicos como modernos, españoles y extranjeros, con un lugar

[82] "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. V", *Sparta*, 32 (10-VII-1933), pp. 3-4.

reservado para los portugueses e hispanoamericanos, sin restricción de géneros, puesto que se ofrecería desde el drama hasta el sainete. Su complemento imprescindible había de ser el Teatro Nacional de Ensayos, también financiado por Instrucción Pública, ideado para la promoción de autores nuevos que de otro modo carecían de medios para dar a conocer sus obras, y dividido en dos secciones, una lírica y otra dramática. En junio de 1933, se formó el llamado "Grupo pro Teatro", cuyas actividades tuvieron poca repercusión, pero perduraron al menos hasta 1935[83].

La dimisión del tercer gobierno Azaña el 12 de septiembre de 1933, tras la quiebra de la coalición republicano-socialista, cerró una etapa en la historia de la República, que proseguiría sus vacilantes pasos tras las elecciones del 19 de noviembre con una nueva mayoría conservadora, antagónica a muchos de los planteamientos precedentes. En concreto, durante el llamado bienio negro, tanto las Misiones Pedagógicas como La Barraca y el Teatro Lírico Nacional sufrieron severos recortes en sus subvenciones, que a veces prácticamente desaparecieron, aunque no lograron paralizar del todo

[83]El 27 de junio de 1933, en la sección de "Noticias teatrales", el diario *Luz* incluía, entre otras, la siguiente gacetilla:

"Ha quedado constituido oficialmente el Grupo pro Teatro Dramático Español y Español de Ensayos, con domicilio en Madrid, calle Galileo, número 16, con la Junta Directiva siguiente:

Presidencia de honor, D. Enrique Borrás y doña Margarita Xirgu; presidente, D. Fernando Álvarez Laviada; vicepresidente, D. José Lucas Acevedo; secretario, D. Antonio Camazón Valentín; vicesecretario, D. Enrique Fábregas Carrión; tesorero, D. José Villarroel de Arcos; contador, D. Alfrefo de Lucas; vocales, D. José del Campo Cubilla, D. José Antonio Álvarez Cantos, D. Enrique Estela Lluch, D. Buenaventura L. Vidal y D. Miguel Ródenas.

Este grupo ha recibido ya numerosas adhesiones de autores, actrices, actores, pintores, críticos de teatro, principales diarios de Madrid, Sociedades –Sociedad General de Autores de España, Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos, etc.– y centros culturales de gran parte de España, esperando ver aumentar el considerable número de adheridos a una empresa como el mantenimiento del teatro en España.

Los estatutos del indicado Grupo tienen grandes concesiones para los autores nuevos, que verán realizados sus deseos de estrenar pronto sus obras adhiriéndose al grupo" (p. 6).

En 1935, el impulsor y presidente del grupo, Fernando Laviada, dio a la luz un tomito titulado *El teatro en España. Necesidad de la creación de los teatros Dramático Nacional y de Ensayos. Conferencias* (Madrid, Colección Lecturas Breves, 1935) que recogía las dos conferencias citadas y otra posterior que resume los mismos postulados, dictada el 31 de agosto de 1933 en el Círculo de la Unión Mercantil de Gijón, bajo el título "El teatro en España y el 'Grupo pro teatro'". En la presentación "al lector", Laviada se muestra escéptico acerca de la posibilidad de que el Grupo pro Teatro logre a corto plazo sus objetivos, aunque recuerda "que hizo una activa labor de propaganda encaminada a la formación de un gran número de asociados para cooperar a la realización de tan altos fines" (p. 8).

sus actividades. A pesar del drástico cambio de rumbo que los sucesivos gobiernos conservadores impusieron a la política cultural iniciada durante el bienio azañista, la batalla por el Teatro Nacional siguió desarrollándose con fuerza y continuaron dándose pasos firmes hacia su puesta en marcha.

5. 4. El teatro María Guerrero, sede experimental de un posible Teatro Nacional: el Teatro Escuela de Arte, de Rivas Cherif

Como hemos señalado, ningún hombre de teatro trabajó con tanto denuedo como Rivas Cherif en favor de una auténtica renovación de la escena española a lo largo del período republicano. Director del teatro Español desde la temporada 1930-31, al frente de la compañía de Margarita Xirgu, se multiplicó además en numerosas iniciativas renovadoras, como el Teatro Experimental del Español, rebautizado con el nombre de El Caracol, la adscripción del Teatro Pinocho, creado por Salvador Bartolozzi, al Español, la dirección de una breve temporada en el Teatro Lírico Nacional, como hemos visto, o la formación de la Compañía Dramática de Arte Moderno. A pesar de tan fecunda actividad, Rivas Cherif mantenía la firme convicción de que la piedra angular de la renovación escénica y la única base firme para un Teatro Nacional era, ya lo hemos señalado, una escuela de las artes del teatro, un teatro-escuela. Ante la imposibilidad de lograr apoyo oficial para su proyecto, decide promoverlo a título privado, con la colaboración de Margarita Xirgu, durante la temporada 1932-33 en el Español. Apenas se hace pública la concesión del coliseo municipal por tres temporadas consecutivas a la compañía Xirgu-Borrás, en agosto de 1932, Rivas Cherif anuncia la creación de una Escuela Elemental de Artes y Oficios del Teatro[84], proyecto en el que empieza a trabajar tras su dimisión como director del Teatro Lírico Nacional. En noviembre hace pública su intención de crear un Estudio de Arte Dramático en el Español, para el que solicita la colaboración desinteresada de todos los amantes del teatro. E inmediatamente, su más directo colaborador en el empeño, Felipe Lluch Garín, reafirma desde las páginas de la revista *Sparta* los motivos que guían a su inspirador, que "desea establecer, al margen de las deficientes enseñanzas del

[84]Victorino Tamayo, "Informaciones del momento. Los planes que se proponen desarrollar en el teatro Español Margarita Xirgu y Enrique Borrás", *LV* (20-VIII-1932), p. 3.

anticuado y hasta nocivo Conservatorio oficial, una escuela práctica, de moderna orientación, para aspirantes a actores". Y continúa exponiendo el espíritu que anima al proyecto:

> Escuelas de esta índole, henchidas de fuerza creadora, nimbadas ya de prestigio internacional y enfebrecidas siempre por ansias de renovación y depuración artística, tienen vida próspera en otros países [...] Todas tienden a la creación de un actor nuevo y completo, con procedimientos de enseñanzas que oscilan de la improvisación al baile pasando por la mímica, la dicción, el canto y hasta la acrobacia; los escolares deben saber expresar sin palabra alguna los más varios y sutiles estados de ánimo, pasando de uno a otro en saltos bruscos y contrastados, al compás de la música o del ritmo de una danza. Su preparación cultural, amplia y concienzuda, estriba en los estudios históricos y estéticos; pero no limitados al teatro, sino abiertos a toda manifestación de arte y acompañados de visitas a museos, monumentos y pinacotecas.
>
> Dada la orientación actual de la escena, que tiende a lo espectacular y a lo complejo, a ser compendio y suma de artes al estilo wagneriano, el nuevo actor necesita no sólo dicción perfecta, sino sentido de la plástica, del ritmo y, sobre todo, espíritu de colaboración para fundirse en el conjunto y alcanzar la máxima eficacia interpretativa. El nuevo actor ha de ser disciplinado y consciente para sufrir, sin perder su libertad, la casi dictadura que hoy ejercen los directores de escena, y esta obediencia responsable es la contradictoria premisa necesaria para la renovación del arte escénico.
>
> No aspira a tanto el "Estudio" que da motivo a estas líneas. Mejor dicho; aspira a más, aunque en sus primeros pasos siempre vacilantes haya de valerse de muletas, apoyándose en otras enseñanzas ya establecidas y regentadas con acierto –historia, estética, gramática, dicción, indumentaria–, cuyo concurso aprovechará. Es deseo del "Estudio" la creación de una serie de espectáculos o representaciones experimentales que sirvan de enseñanzas prácticas a los noveles comediantes y de orientación al público, rehabilitando a un tiempo un género teatral hoy olvidado y que quizá pudiera encauzar la difusa producción dramática contemporánea y volver el teatro a la concisión, eficacia y sencillez de sus primitivos tiempos, siguiendo a Evreinoff en su fórmula, quizá ya un poco anticuada, de la reteatralización del teatro[85].

[85]El artículo finaliza esbozando las líneas generales que se prevén en la selección del repertorio y solicitando la colaboración de todos los amantes del teatro:

"Dichas representaciones se proyectan a base de obras en un acto, piezas breves y jugosas, rápidas y sencillas, con ingenuidad de primicas y alboreos, lozanía de juventud pujante, o serenidad de madurez lograda; es decir, toda la 'Historia del teatro breve español': pasos y misterios primitivos, loas pastoriles de Gil Vicente, pasos de Lope de Rueda, entremeses de Cervantes y Quiñones, comedias

Durante varios meses, el Estudio va desarrollando una silenciosa, lenta y ardua labor de selección y adiestramiento de los jóvenes aspirantes, de la que se encarga Felipe Lluch. El 15 de abril de 1933, con motivo del inicio de la temporada de primavera en el Español, Rivas Cherif preparó un espectáculo que sirviera a la vez para presentar en público al Estudio. La compañía titular representó *El gran teatro del mundo* y el primer acto de *El alcalde de Zalamea*; a continuación, el Estudio presentó *Don Gaiferos o las busconas de Madrid*, de Quiñones de Benavente, con decorados de Juan Oliva, figurines de Victorina Durán y dirección de Felipe Lluch; por último, La Barraca representó *El retablo de las maravillas*, de Cervantes.

El Estudio de Arte Dramático del Español recibe un impulso decisivo a primeros de mayo de 1933, cuando Rivas Cherif es nombrado, a propuesta del claustro, subdirector del Conservatorio, lo que de hecho suponía asumir la responsabilidad de las enseñanzas teatrales, puesto que el director atendía sobre todo a la sección musical. El nuevo cargo le permite dar un paso adelante en su proyecto y adscribir el Estudio al Conservatorio como enseñanza práctica, con la pretensión de convertirlo en un Teatro Escuela oficial[86]. Cuando el 29 de junio realizaba la prueba de fin de curso en el Español, Rivas Cherif explicaba así el espíritu que le animaba:

> Cierto que hasta la proclamación de la República mis actividades artísticas propendían a desentenderse de toda concomitancia con los organismos del Estado. Me parecía imposible en la esfera del arte dramático, como en cualquier orden de la vida nacional, imbuir espíritu nuevo a las formas caducas. Sigo creyendo que la revolución no se ha cumplido, ni mucho menos. Menos

---

breves de Calderón, cuadros costumbristas de Castillo y Ramón de la Cruz, estampas románticas de Zorrilla y García Gutiérrez, sainetes de Ricardo de la Vega, Quintero, Benavente, esperpentos de Valle-Inclán y obras modernas de autores jóvenes a ser posible inéditos.

De todos, pues, necesita este nuevo 'Estudio' que en el teatro Español tendrá su cuna; que nadie le regatee su colaboración entusiasta o su crítica certera. Cerrar caminos errados es casi abrir sendas nuevas; negar, en arte, vale tanto como afirmar, cuando se hace con pura intención y altura de criterio.

Lo que hoy tiene modestia y vacilaciones de ensayo puede ser mañana rotunda seguridad de acierto y orgullo de nuestro teatro y de todos aquellos que han contribuido a su creación y afianzamiento" (Felipe Lluch Garín, "Estudio de Arte Dramático", *Sparta*, 3 [19-XI-1932], s.p.).

[86] "Una entrevista. El Conservatorio y el teatro. El nuevo subdirector, Cipriano Rivas Cherif, nos hace importantes declaraciones", *Luz* (6-V-1933), p. 3. El nombramiento de Rivas Cherif como subdirector del Conservatorio, puesto vacante desde 1923, se hizo oficial por Decreto del 3-V-1933 (*Gaceta* del 8).

> que en parte alguna en el teatro. Los que creemos que la forma de gobierno republicana no es una meta, sino un camino, y la República un instrumento de la Revolución española, aceptamos ahora la responsabilidad, grande o chica, que nos incumbe en la Administración Pública, y penetramos gustosos en los reductos donde la tradición inmortal se agostaba y languidecía en la rutina. No hay, pues, para qué destruir murallas que no ofrezcan resistencia. Lo que hay que hacer es aprovechar el reducto enemigo de ayer, como barricada nuestra para mañana.
>
> Todo esto quizá pueda parecer extemporáneo y excesivo; pero yo os aseguro que esta pequeña prueba escolar a que asistís con vuestra benevolencia es el principio de una revolución fundamental de la escena española. Porque hemos empezado a hacer como quien no quiere la cosa, a la chita callando, sin dinero, sin ayuda oficial, sin taquilla abierta, al amparo de la empresa Xirgu-Borrás, nombres reiteradamente ilustres en la renovación del teatro patrio, hemos empezado a hacer el tan decantado teatro nacional, el Teatro de la República. Hemos empezado a hacerlo por el principio, por la Escuela de actores. Y esto que no es nada aún, será mañana *algo* que habrá empezado hoy.[87]

El programa que presentó el Estudio en esta prueba final de curso era misceláneo y pretendía pasar revista a distintas modalidades de teatro y ofrecer una muestra de diferentes tipos de interpretación, escenografía y puesta en escena: *La carátula*, de Lope de Rueda; *Don Gaiferos*, de Quiñones de Benavente; *Crisálida y mariposa*, de García Gutiérrez; y *Los siete ahorcados*, de Andreiev. La dirección escénica corrió a cargo de Felipe Lluch; los figurines fueron obra de Victorina Durán y los escenógrafos fueron Juan Oliva, Piti Bartolozzi y Pedro Lozano. La crítica acogió con entusiasmo el experimento y vio en él el germen de un futuro prometedor y trascendente, dada la seriedad y disciplina mostradas por el grupo[88].

---

[87]Fragmento del discurso-presentación leído por Rivas Cherif al comienzo de la representación, cuyo texto manuscrito se conserva en el archivo familiar de Rivas Cherif. Agradecemos a su hijo, Enrique de Rivas, su generosidad al facilitarnos el acceso a los documentos de su padre.

[88]Después de la representación, Juan Chabás solicitaba para el Estudio el máximo apoyo oficial, puesto que España necesitaba una escuela de ese brío para poder contar con conjuntos disciplinados de actores, escenógrafos y directores de escena: Juan Chabás, "En el Español. 'Estudio de Arte Dramático'. Prueba de fin de curso", *Luz* (30-VI-1933), p. 6. Véanse también los elogios del anónimo redactor de *Sparta* en "La semana teatral. Estudio de Arte Dramático. Prueba de fin de curso", *Sparta*, 36 (8-VII-1933), p. 7; Manuel Núñez de Arenas, "Información teatral. Ha terminado el curso dramático", *LV* (30-VI-1933), p. 4; y M. Fernández Almagro, "De teatros. Español. 'Estudio de Arte Dramático'. Prueba final de curso", *S* (30-VI-1933), p. 4, tal vez el menos entusiasta, aunque resalta la disciplina demostrada por los bisoños actores.

El Conservatorio tenía su sede provisional en aquellos momentos en el teatro María Guerrero, a causa de las obras de reforma de la Ópera. El antiguo teatro de la Princesa había sido adquirido por el Estado, como hemos visto, en 1928, a raíz de la muerte de su propietaria, y en abril de 1929 se instaló allí el Conservatorio[89]. Desde entonces, sólo ocasionalmente había sido cedido para representaciones teatrales y festivales benéficos. En marzo de 1933, el Consejo Nacional de Cultura, organismo técnico asesor del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, decidió poner fin a esta anómala situación, "significando a la Superioridad la necesidad urgente de traslado del Conservatorio Nacional de Música y Declamación al inmueble que ocuparon los Luises en la calle de Nicolás García Rivero, con vuelta a la de Zorrilla, y la adopción de medidas de defensa y conservación del teatro María Guerrero"[90]. Numerosas

[89]El Directorio decidió adquirir el teatro de la Princesa por acuerdo del Consejo de Ministros del 22-VI-1928 y se convirtió en sede del Conservatorio por Real Orden del 3-IV-1929. El cambio oficial del nombre se debió a una iniciativa del Ayuntamiento de Madrid, ya en 1931 (Orden del 29-VIII-1931). Rivas Cherif, al hacerse eco de la noticia, reclamaba ya una escuela oficial de teatro: "Las circunstancias no pueden ser aquí más favorables a la organización del Teatro Escuela del María Guerrero. Es de esperar que el Director de Bellas Artes y el Ministro de Instrucción Pública, sin demora alguna, con vistas a la problemática creación –en cuanto grandiosa pudiera ser– de otra Junta Nacional de la Comedia y el Drama, se apresten simplemente, de acuerdo con la ya creada y en funciones, de Música y Teatros Líricos, a poner la primera piedra de la escuela elemental de arte escénico español" (C. de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Un teatro-escuela", *S* [8-VIII-1931], p. 8). Antes que él, José Forns había indicado la necesidad de crear en el María Guerrero una Escuela Nacional de Declamación. Véanse sus artículos "Para la Casa del Pueblo y para los poderes públicos. Debiera crearse en el teatro de la Princesa la Escuela Nacional de Declamación María Guerrero bajo la dirección de D. Fernando Díaz de Mendoza", *HM* (25-XII-1928), p. 5; "El Conservatorio de Música y Declamación. Un error que no debe prosperar", *HM* (31-VII-1929), p. 5.

[90]Acta del Pleno del Consejo Nacional de Cultura de la sesión del 3-III-1933. Tal recomendación adquiría rango oficial por Orden de 18-XII-1933 (*Gaceta* del 21). Previamente, a petición del Claustro del Conservatorio, el Ministerio de Instrucción Pública había garantizado el usufructo del María Guerrero para sus actividades escénicas y manifestaciones artísticas, puesto que la nueva sede no contaba con salón de actos apropiado (Orden del 4-III-1933, *Gaceta* del 9).

El Consejo Nacional de Cultura, nombre que adoptó el antiguo Consejo de Instrucción Pública por Ley del 27-VIII-1932 (*Gaceta* del 10-IX), era, "ante todo el organismo técnico asesor del Ministerio de Instrucción Pública", según afirmación del Pleno del 23-III-1932, y jugó un papel fundamental en la política cultural republicana. Estaba dividido en cinco secciones, cada una de las cuales entendía de distintos aspectos educativos y culturales. La sección cuarta era la encargada, entre otros, de los temas teatrales. Cada sección llevaba sus propuestas al Consejo Pleno, que era el encargado de transmitirlas al Ministerio, una vez aprobadas. El primer presidente del Consejo Nacional de Cultura fue Miguel de Unamuno, que dimitió de su cargo a mediados de 1933 a causa de la ley de incompatibilidades y fue sustituido por Teófilo Hernando. En el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares se conservan parte de las Actas del Consejo, que hemos podi-

voces habían demandado para el teatro propiedad del Estado un uso más eficaz, incluso como sede del demandado Teatro Nacional, y el desalojo previsto convertía al María Guerrero en la sala idónea para iniciativas de alcance. Así pareció entenderlo el ministro de Instrucción Pública, Domingo Barnés Salinas, que el 2 de diciembre de 1933 firmaba un decreto que garantizaba una utilización más fructífera del coliseo estatal:

> Desalojado, por reciente disposición, el Conservatorio de Música y Declamación de una de sus sedes transitorias en el Teatro María Guerrero, para darle mejor acomodo, procede asimismo señalar el destino de este local, propiedad del Estado y dependiente de la Dirección general de Bellas Artes de este Ministerio, a fin de restaurarlo en su función propia. No se trata simplemente de la conservación de una sala que cuenta entre las de más proporcionada arquitectura del tiempo en que fue construida, sino de aprovecharla como pertenece a la labor cultural del Ministerio de Instrucción pública.
>
> Cumple al teatro por doquier, y especialmente en la República española, un misión espiritual que excede los límites de la industria privada y aun los de la educación pedagógica restricta.
>
> No ha de ser solamente museo ni panteón literario; pero acción permanente y obra viva en que el ejemplo histórico y la experiencia tradicional sean acicate del estímulo, del experimento, del ensayo. Puede y debe, eso sí, siempre que esté en su mano, salvaguardar el patrimonio artístico nacional y mirar vigilante por su conservación y acrecimiento.
>
> En consecuencia, a propuesta del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes y de acuerdo con el Consejo de Ministros,
>
> Vengo en decretar lo siguiente:
>
> Artículo 1°. El Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes nombrará un Delegado en el Teatro María Guerrero, a propuesta del Consejo Nacional de Cultura. Este cargo será gratuito y honorífico.
>
> Artículo 2°. El Delegado del Teatro quedará encargado de presentar periódicamente programas de actuación que serán aprobados por Órdenes ministeriales, previo informe del Consejo Nacional de Cultura.
>
> Artículo 3°. La Dirección de Bellas Artes podrá ceder el Teatro para actos culturales, artísticos o sociales, siempre que el Ministerio lo estime conveniente.

Con este importante decreto, el gobierno sentaba las bases reales de creación de un verdadero Teatro Nacional, aunque sin otorgarle ese nombre, y

---

do consultar, en particular las del Consejo Pleno, pero, por desgracia, faltan gran parte de las actas de la Sección Cuarta, que entendía de Cultura y Bellas Artes.

proponía no sólo los fines, sino también parte de los medios materiales para su puesta en marcha. El día 5 de diciembre de 1933, el Consejo Nacional de Cultura, entre otros dictámenes aprobados, consignaba el de "proponer a la Superioridad se sirva acordar el nombramiento de D. Cipriano Rivas Cherif para el cargo de Delegado del Teatro María Guerrero", nombramiento que firmaba al día siguiente el Director General de Bellas Artes, C. Bolívar y Pieltáin; y pocos días más tarde una nueva disposición ministerial reafirmaba la decisión de reservar el María Guerrero a manifestaciones artísticas subvencionadas por el Estado[91]. Se daba de este modo un salto cualitativo en favor del Teatro Nacional. Ciertamente no se trataba de un proyecto ambicioso, de grandes e ideales fines programáticos ni de presupuestos elevados para su financiación, tal vez por el fracaso del gran proyecto del Teatro Lírico Nacional. Sin embargo, en su modestia, ofrecía garantías para el inicio de unos programas de actuación realistas, provistos de una sede fija y de cierto apoyo económico y, al fin, dejaba abierta la senda por la que comenzara a discurrir un primer experimento que sentara las bases del Teatro Nacional republicano.

El Estudio de Arte Dramático del Español había proyectado para el nuevo curso ampliar sus actividades y comenzar a ofrecer regularmente al público los frutos de su labor. Rivas Cherif pretendía convertirlo, de hecho, en "un laboratorio de ensayos del Conservatorio Nacional de Declamación"[92], fiel a su idea de afianzar la vitalidad del teatro-escuela. Pero su nombramiento como Delegado del Gobierno en el María Guerrero fue el aldabonazo definitivo para su proyecto, que convertido en el Teatro Escuela de Arte, más conocido por sus siglas, la *TEA*, se constituyó inmediatamente, aunque manteniendo sus lazos con el Conservatorio, como ente autónomo y cooperativo. El Teatro Escuela de Arte contaba con el entusiasmo de un nutrido grupo de alumnos, ex alumnos y profesores del Conservatorio, elementos profesionales e independientes comprometidos con las pautas renovadoras que Rivas Cherif pretendía imprimir a su nueva experiencia, entre los que

[91] Acta del Pleno del Consejo Nacional de Cultura del 5-XII-1933, *Gaceta* del 7-XII-1933 y Orden del 26-XII-1933 (*Gaceta* del 5-I-1934), respectivamente.

[92] Juan Chabás, "Hacia el buen camino. Escuela de teatro", *Luz* (7-IX-1933), p. 6. Sobre sus proyectos, véanse, además, I. (Jesús Izcaray), "Preguntas y rostros. Rivas Cherif dice que hay que hacer un teatro de la calle y para la multitud", *Luz* (15-XI-1933), p. 6; y Juan G. Olmedilla, "Al margen de la escena consuetudinaria. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental", *HM* (21-XI-1933), p. 13.

cabe destacar como sus principales colaboradores a Felipe Lluch, José Franco, Gloria Álvarez Santullano, Amparo Reyes, Victorina Durán, Enrique Casal Chapí, Paloma Pardo, Dolores Muñoz de la Riva, José Jordá, Carlos Andrés, Desmarvil, etc. Y echó a andar sobre la base económica de un abono privado, base de su supervivencia, y con un relativo apoyo del Estado, consistente en la cesión gratuita del teatro María Guerrero, a cambio del mantenimiento del local, y una pequeña subvención para los espectáculos, gastos de personal auxiliar y de materiales, de 25.000 pts. para todo el curso[93].

El Teatro Escuela de Arte tenía como objetivo básico la formación integral de los futuros profesionales de la escena y sus alumnos recibían ense-

[93]Así consta en la documentación presentada por Rivas Cherif al Ministerio de Instrucción Pública para justificar las subvenciones recibidas por la TEA. Según los documentos conservados, la TEA recibió dos "auxilios", uno de 15.000 pts., por Orden del 12-II-1934, y otro de 10.000 pts., por Orden del 24-III-1934, ambos con el objeto de "continuar ensayos de renovación teatral, con la obligación de abonar los gastos de sostenimiento y conservación del teatro María Guerrero". Los escritos justificativos llevan fecha de 30 de junio y 26 de julio, respectivamente, y van acompañados de facturas y sueldos pagados al personal auxiliar (Archivo General de la Administración, Archivo de Educación y Ciencia, Caja nº 2554).

Esta subvención del Estado, con ser mínima, fue a menudo cuestionada y criticada. Apenas iniciadas las representaciones de la TEA, desde las páginas de *El Debate* se solicitaba al Estado la creación de un Teatro Nacional que subvencionara a varias compañías profesionales, siguiendo el ejemplo de la Generalitat catalana. Y añadía: "El Estado tiene este deber inexcusable antes de prodigar su dinero en ensayos harto precarios y balbucientes como el Teatro Escuela de Arte, que nace sin una orientación y sin otro fin concreto que hacer teatro; pero ¿qué teatro?" (P., "Comentarios de la semana. Se crea un Teatro Nacional en Cataluña", *El Debate* [28-I-1934], Suplemento Extraordinario, p. 6). (Sobre las disposiciones en pro de un Teatro Nacional en Cataluña, cuyo estudio supera los límites de nuestro trabajo, véase el libro de Jordi Coca, Enric Gallén y Anna Vàzquez, *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*, Barcelona, Institut del Teatre, 1982).

A finales de marzo, la Asociación General de Actores de España hacía pública una nota que explicaba la precariedad en que vivían muchos de sus asociados y se quejaba de la generosidad del Estado a la hora de subvencionar a artistas extranjeros y a aficionados como los de La Barraca o la TEA: "Se destina el teatro María Guerrero, propiedad del Estado, a escuela de Arte, con unos muchachos dignísimos, quizá futuras eminencias todos ellos, pero que, hoy por hoy, no están en condiciones de enseñar. Si lo estuviesen, iríamos todos a esa escuela" ("La crisis del Teatro Lírico Nacional. La Asociación General de Actores de España dice que pronto muchos de sus componentes morirán de hambre si no se pone pronto y eficaz remedio al mal", *HM* [23-II-1934], p. 4). Y en una asamblea convocada inmediatamente para solucionar la crisis de los actores, celebrada el 28 de febrero en el teatro Cómico, entre otros muchos acuerdos se aprobó "que el teatro María Guerrero sea cedido a una compañía de profesionales, libre de todo impuesto o gravamen" ([Carlos] Sampelayo, "La crisis teatral. La asamblea celebrada en el teatro Cómico por representaciones de los elementos que integran el teatro", *HM* [1-III-1934], p. 4).

Ante éstas y otras actitudes aún más beligerantes, los propios alumnos de la TEA salieron al paso en una nota pública: "Una nota del T.E.A.", *Luz* (12-V-1934), p. 5.

ñanzas teóricas y prácticas de todas las disciplinas relacionadas con el arte dramático: lectura, declamación e interpretación, gimnasia y esgrima, canto y baile, dirección escénica, escenografía, vestuario e historia de las ideas teatrales. Contaba incluso con talleres propios para la realización de decorados, confección de trajes y del mobiliario escénico. Como complemento necesario a su labor, se programaban periódicamente espectáculos selectivos, orientados a afianzar las enseñanzas recibidas y a ofrecer al público obras, modos de interpretación, puestas en escena y escenografías poco habituales en los escenarios comerciales. El programa de mano del primer espectáculo definía la filosofía teatral del grupo:

> El Teatro Escuela de Arte. Es decir, disciplina y método escolar y noble y alta aspiración de Arte, al servicio del teatro, envilecido hoy día por anárquicas incompetencias y serviles miras comerciales.
>
> Nuestro propósito es devolver al teatro el decoro literario y la belleza espectacular de que hoy carece; resucitar el gusto en el público huido, desorientado; crear al actor nuevo, disciplinado y consciente, y abrir el escenario al autor desconocido. Porque de público, actor y autor está formado el teatro.
>
> Pretendemos vivir con entera independencia de normas y rutinas; ser en todo una compañía excepcional. Repertorio, representación, interpretación y público, todo ha de ser, en nuestro teatro, nuevo, depurado, extraordinario. Hasta nuestra fe y entusiasmo, que bien pueden parecer presunción y petulancia, y no son sino seguridad en nuestra disciplina y confianza en nuestro trabajo.
>
> El Teatro Escuela de Arte quiere ser la vanguardia de la renovación teatral española, tantas veces anunciada[94].

A lo largo de este primer curso, la TEA ofreció cinco programas de abono y un espectáculo extraordinario en homenaje a Galdós, con motivo del 33 aniversario del estreno de *Electra*, del 3 al 11 de febrero de 1934. La presentación del grupo había tenido lugar el 15 de enero con un montaje elaborado y dirigido por Felipe Lluch, *La leyenda de don Juan*, "fantasía teatral" que pretendía resumir el desarrollo escénico del mito español. El segundo programa de abono, el 15 de febrero, repetía en parte la prueba de fin de curso del Estudio, con *Crisálida y mariposa*, *Los siete ahorcados* y el estreno de

[94]Reproducido por Juan Chabás en "Hacia un teatro nuevo. La primera representación de T.E.A.", *Luz* (17-I-1934), p. 6.

Las siete y media o por qué don Fabián cambia constantemente de cocinera, de Enrique Suárez de Deza. Cuatro obras nuevas ofrecía el tercer programa, el 5 de marzo: el monólogo *Antes del desayuno*, de O'Neill; *Don Gaiferos*, de Quiñones de Benavente; *El pasador de hueso*, de José Franco; y *La decantada vida y muerte del general Mambrú*, tonadilla escénica del siglo XVIII compuesta por Francisco Valledor y adaptada en versión de orquesta por Enrique Casal. El 26 de abril presentaron su cuarto espectáculo de abono, configurado por *La cacatúa verde*, de Schnitzler, con dirección de Felipe Lluch, obra que se convirtió en el gran éxito de la temporada de la TEA; y el *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, adaptación de Casona del famoso exemplo de don Juan Manuel. La última función de abono del primer curso de la TEA tuvo lugar el 7 de junio, en la que pusieron en escena un acto del portugués Julio Dantas, *Sor Mariana*, y *Le pendu dependu*, de Henri Ghéon, traducido por Sindulfo de la Fuente con el título de *Patrón de España*.

Un somero análisis de estos seis espectáculos nos permite vislumbrar el interés de la TEA por un repertorio a la vez ecléctico y de calidad, en el que se conjugan el gusto y el rigor en la selección y adaptación de los textos clásicos con el interés por obras representativas y poco conocidas del teatro extranjero. A ello hay que añadir la disciplina perfecta de los a menudo inexpertos actores, el trabajo continuado en busca de nuevas soluciones escenográficas y el cuidado especial del ritmo interpretativo, fruto de una rigurosa dirección escénica. Cualidades que van afianzándose más y más en cada nuevo espectáculo. De ahí que la crítica, de un modo casi generalizado, percibiera en esta experiencia el embrión de un proyecto más amplio de Teatro Nacional:

> Un ensayo de este brío, con tan firme orientación y tan alentador resultado, pudiera ser, a poco que el Estado se decidiera a apoyarlo, la base de un gran Teatro Experimental. Sólo un teatro nacional de esta índole puede impulsar la producción dramática española y, espoleándola, renovarla[95].

> En esta prueba última, la T.E.A. demuestra, con plenitud de perfecciones y abundancia de promesas, la seguridad de sus métodos y la eficacia de su entusiasmo. He ahí una organización con la que el teatro nuevo de España puede contar, y que puede servir de base segura o de ejemplo fecundo para más amplios proyectos de carácter nacional[96].

[95]Juan Chabás, *art. cit.* en la nota anterior.

[96]Juan Chabás, "Teatro Escuela de Arte. Cuarta función de abono", *Luz* (27-IV-1934), p. 6.

El éxito de la TEA durante su primer año de existencia parecía augurar un seguro futuro de consolidación definitiva. Sin embargo, pronto comenzaron a aparecer inquietantes signos de preocupación y una creciente oposición oficial al proyecto que acabaría por estrangularla. El primer contratiempo que vino a ensombrecer la brillante clausura del primer curso del Teatro Escuela de Arte fue la dimisión de Rivas Cherif, a finales de ese mismo mes de junio, de su cargo de subdirector del Conservatorio, a causa de una discrepancia "más en el orden moral que en el artístico" con el director del centro, Antonio Fernández Bordás[97]. La dimisión fue aceptada por el Ministerio de Instrucción Pública "teniendo en cuenta que en el vigente Presupuesto no existe dotación para dicha plaza"[98], aunque, paradójicamente, a los dos días se nombraba para el cargo a Emilio Thuillier[99]. De este modo, la TEA quedaba completamente desvinculada del Conservatorio y se convertía en ente autónomo. A pesar de todo, el segundo curso se inició con renovados estímulos y gran número de alumnos se sumaron al experimento, para el que se anunciaba un amplio programa con una representación mensual de cada espectáculo, al que se añadía la puesta en escena de una obra de Lope de Vega al mes para conmemorar su tricentenario. El curso se inició el 1 de octubre en Salamanca, donde con motivo del jubileo de Unamuno representaron *La venda*, el *Entremés del mancebo que casó con mujer brava* y *Don Gaiferos*. Pero finalmente sus logros efectivos se redujeron a cinco espectáculos: *La fiera*, de Galdós, el 22 de enero de 1935; *El acero de Madrid*, primera obra del ciclo dedicado a Lope, el 4 de febrero; un concierto de música y canciones titulado *Evocaciones fin de siglo (1900)*, a cargo de Josefina de la Torre, el 21 de febrero; *Gas*, de Georg Kaiser, el 2 de marzo, sin duda el mayor éxito de esta accidentada temporada, en versión escénica elaborada y dirigida por Felipe Lluch; y *La corona merecida*, de Lope de Vega, el 9 de marzo, última obra del ciclo de Lope y último espectáculo que pudieron ofrecer en el María Guerrero, donde inmediatamente se iniciaron obras de reforma que le privarían de su sede. Aún repusieron algunos de los éxi-

[97]"Información teatral. Cipriano Rivas Cherif explica las causas que le han determinado a dimitir la subdirección del Conservatorio", *LV* (29-VI-1934), p. 3; véase también "El Sr. Fernández Bordás replica al Sr. Rivas Cherif", *LV* (3-VII-1934), p. 3; e "Información teatral. Una contrarréplica del Sr. Rivas Cherif. En torno al Conservatorio", *LV* (10-VII-1934), p. 3.

[98]Orden del 26-VII-1934 (*Gaceta* del 31).

[99]Orden del 28-VII-1934 (*Gaceta* del 31).

tos más resonantes en una breve temporada en la Zarzuela, en la segunda mitad del mes de junio. Pero al terminar el curso Rivas Cherif fue cesado como Delegado del Gobierno en el María Guerrero y sustituido por Luis París y, al mismo tiempo, se veía forzado a abandonar Madrid al finalizar la concesión del Español a Margarita Xirgu. En su mente se mantenía viva la posibilidad de que la TEA lograra sobrevivir en manos de sus más directos colaboradores, pero tras su ausencia, privada de su sede y de todo apoyo oficial, acabó por sucumbir sin que apenas se iniciara el curso 1935-36, aunque su espíritu se mantuvo encendido y muchos de sus colaboradores permanecieron como un grupo cohesionado durante largo tiempo[100].

Una de las causas de este inesperado final de la TEA fue, sin duda, la reorganización de la política teatral del gobierno conservador del momento con motivo de la celebración en 1935 del tricentenario de la muerte de Lope de Vega, efeméride que relanzó con nuevos bríos la idea de crear un verdadero Teatro Nacional. Ya el 31 de agosto de 1934 el Consejo Nacional de Cultura había dado el primer paso en este sentido, al aprobar una moción presentada por su sección cuarta, a propuesta de Antonio Machado, "para que se consigne en el presupuesto General del Estado, con motivo del próximo centenario de Lope de Vega, la cantidad de 500 mil pts., con destino a la creación del Teatro Nacional Español, y gastos de la primera temporada dramática del mismo". En el pleno del 26 de septiembre se aprobó la

[100]De hecho, se anunció el comienzo del curso 1935-36 en el propio María Guerrero: "Noticiario teatral", *Ya* (21-XI-1935), p. 7. En plena guerra civil siguió actuando como uno de tantos "teatros de urgencia" que proliferaron en el bando republicano y en junio de 1937 se anunciaba que sus actores iban a representar la *Numancia* de Alberti en un teatro madrileño (*El Mono Azul*, 19 [10-VI-1937]). Es más: el Teatro de Arte y Propaganda, que al cabo dirigiría María Teresa León, fue en su origen fruto de la labor de la TEA y su organización respondía a los mismos fundamentos estéticos y didácticos. Felipe Lluch, el principal colaborador de Rivas Cherif en la TEA, fue nombrado director del Teatro de Arte y Propaganda en agosto de 1937 por la Delegación Teatral de la Junta de Espectáculos de Madrid y en el elenco de actores figuraba el núcleo central de la TEA. Su detención inesperada el 27 de agosto hizo que la dirección pasase a María Teresa León, con quien Lluch siguió colaborando tras su liberación, el 9 de noviembre. Los mismos protagonistas pasaron a engrosar en 1938, clausurado el Teatro de Arte y Propaganda, las filas de las Guerrillas del Teatro. Y algunos de ellos, los que permanecieron en la España de los vencedores, todavía reaparecieron, como veremos en el capítulo siguiente, en la compañía del teatro Español cuando en la temporada 1940-41 se convirtió en sede del Teatro Nacional y el propio Felipe Lluch asumió la dirección del mismo. Véase sobre todas estas cuestiones Juan Aguilera Sastre, "Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional en el Español", en *Historia de los Teatros Nacionales. 1939-1962*, Madrid, INAEM/ Ministerio de Cultura, 1993, pp. 41-67.

ampliación de esta moción "consignando las bases que podrían aplicarse para el funcionamiento de dicho Teatro", a la vez que se decidió distribuir copias del Reglamento del mismo para su estudio entre los vocales. El Pleno del 2 de octubre decidía "dejar sobre la mesa el proyecto de Reglamento para el funcionamiento del Teatro Nacional, con el objeto de traerlo ya acoplado por el ponente, Sr. Cabanillas (D. Alfredo), para la próxima sesión". Y, finalmente, el Pleno del 11 de octubre aprobó convalidar el "Proyecto de Reglamento para el funcionamiento del Teatro Nacional"[101].

El proyecto del Consejo Nacional de Cultura fue enviado al ministro de Instrucción Pública, Filiberto Villalobos, quien lo adoptó como "'proyecto oficial', a falta sólo para su efectividad de conseguir del ministro de Hacienda o de las Cortes el correspondiente crédito". El documento remitido al Ministro constaba de una "Exposición del proyecto del Teatro Nacional" y de un "Proyecto de reglamento del Teatro Nacional". Aquélla destacaba que "aparte el enorme valor estético del teatro, complejo maravilloso de todas las Bellas Artes, su importancia como elemento cultural, su influencia directa y eficacísima en la pública instrucción y en la formación del gusto artístico popular" han llevado a todos los grandes países del mundo a protegerlo, excepto a España, a pesar de su gloriosa tradición dramática. Esta situación no puede dilatarse por más tiempo y el hecho de que Lope, en su tricentenario, no tenga un escenario propio es un problema de "decoro nacional". Por su parte, el Reglamento, que constaba de 25 artículos y otros cinco adicionales, recogía con detalle las bases de su constitución y funcionamiento. Se creaba el Teatro Nacional "para solemnizar de modo perdurable el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, y como homenaje a esta figura cumbre de las letras españolas", con la obligación de cultivar las producciones más representativas del teatro del Siglo de Oro, lo más selecto del teatro neoclásico y romántico, las obras extranjeras inmortales y "las obras españolas contemporáneas que contienen valores universales" (art. 1); y se proponía su instalación en el teatro Español y, si el Ayuntamiento de Madrid se opusiera, en el María Guerrero (art. 3). Todas las actividades del Teatro Nacional, así como su organización y funcionamiento se encomendaban a una Junta, de la que serían miembros natos el ministro y el subse-

[101] Véanse las *Actas del Consejo Nacional de Cultura* correspondientes a los citados Plenos, conservadas en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

cretario de Instrucción Pública y el director general de Bellas Artes; un consejero designado por el Consejo Nacional de Cultura sería su presidente efectivo; y los vocales, un consejero de la sección cuarta de ese organismo, un académico de la Española, un académico de Bellas Artes de San Fernando, un representante del Conservatorio, el director del Museo del Pueblo Español, el del museo del Prado, un representante de los autores, otro de los actores y uno de la crítica (arts. 4-7). Las disposiciones de la Junta se llevarán a la práctica a través de un Delegado Director, entre cuyas funciones está la de elaborar el plan artístico de cada temporada y la memoria de las ya realizadas (arts. 8-9). El art. 10 regulaba la organización de concursos entre autores y actores y los arts. 11-16 proponían la normativa a la que se someterán los miembros de la compañía, formada por los alumnos del Conservatorio que hayan demostrado "aptitudes excepcionales", "elementos seleccionados de Agrupaciones que ofrezcan solvencia artística" y aquellos artistas profesionales que cuenten con el visto bueno de la Junta. La temporada oficial durará seis meses (art. 17) y su gestión económica será responsabilidad de un administrador nombrado por la Junta. Por último, se destaca que el Teatro Nacional se sostendrá con sus propios ingresos y con subvenciones oficiales y particulares y se fija una subvención del Estado de 250.000 pts. por temporada, al margen de la inversión inicial necesaria para su puesta en marcha, para que el precio de las localidades pueda ser asequible a todas las clases sociales[102].

Una de las frecuentes crisis ministeriales del agitado momento político retrasó los planes y el 23 de diciembre Filiberto Villalobos era sustituido por Joaquín Dualde, quien se aprestó a poner en marcha la iniciativa de su predecesor. Una de las primeras medidas del nuevo ministro, a principios de febrero de 1935, fue reconstruir la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, que pasaba a ocuparse también del teatro dramático, en lo que se

[102]El proyecto del Consejo Nacional de Cultura se reproduce en tres artículos del *Heraldo de Madrid*, aparecidos los días 4 (p. 4), 5 (p. 4) y 5 (p. 6) de marzo de 1935 bajo el título "Hacia la creación del Teatro Nacional. El ministro y el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, decididos a darle efectividad inmediata al gran proyecto del Consejo Nacional de Cultura para honrar dignamente la memoria de Lope de Vega". Véase también "Proyecto de constitución del Teatro Nacional. Unas palabras del ministro de Instrucción Pública que recogemos con alborozo por lo que tienen de prometedoras", *HM* (6-XII-1934), p. 4, donde el ministro Villalobos afirma que el proyecto del Consejo Nacional de Cultura "es una idea que me gusta mucho y me propongo llevar a cabo si sigo en este ministerio para el año próximo". Fue cesado por su antagonismo con la CEDA a los pocos días.

suponía había de ser el primer paso para la creación del Teatro Nacional Español. Tres notas llaman especialmente la atención en este proyecto: la reducción del presupuesto, en clara contradicción con la ampliación de las competencias encomendadas a la nueva Junta; el exclusivo carácter de asesoramiento, y no ejecutivo, que se le asigna, con lo que queda subordinada a la política del ministerio y privada de la autonomía de que había disfrutado en sus orígenes; y, finalmente, el marcado conservadurismo de sus componentes. Presidida por el subsecretario de Instrucción Pública, el vicepresidente será elegido por sus vocales, que son propuestos por la Sociedad de Autores: Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Antonio Estremera, Emilio González del Castillo y Tomás Borrás, como representantes de los autores dramáticos; Francisco Alonso, Pablo Luna, Jacinto Guerrero y José Serrano, como representantes de los compositores; Eduardo Yáñez, de los empresarios; y, como representante del ministerio, Luis París. Según el articulado del decreto, la "Junta servirá de enlace entre las distintas entidades de la Música y del Teatro y el Ministerio de Instrucción pública" y su misión será "la de asesoramiento en cuantos asuntos se le encarguen por el Ministerio. Proponer la organización del Teatro lírico y dramático en sus cuadros artísticos, si fuere preciso. Proponer las subvenciones a las orquestas, empresas, en cuantos asuntos crea eficaz su intervención", propuestas que luego "serán estudiadas y resueltas por el Ministerio"[103].

La flamante Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos inició inmediatamente su actividad. El día 19 de ese mismo mes de febrero celebró su sesión constitutiva, presidida por el subsecretario de Instrucción Pública, Mariano Cuber, en la que tomaron posesión sus miembros y se decidió, por unanimidad, que Jacinto Benavente ostentara el cargo de vicepresidente. El acuerdo más notable de esta primera reunión de la Junta fue la proposición de que "el teatro María Guerrero se habilite inmediatamente –haciendo las obras necesarias– para cederlo a las compañías en las mismas condiciones que el Español, es decir, con cesión gratuita y libre de las cargas de impuestos, luz y dependencia"; en consecuencia, "dentro de un par de meses, el teatro María Guerrero quedará en condiciones de funcionar como adelanto de Teatro Nacional, que es uno de los proyectos fundamentales de la Junta"[104]. El acuerdo fue inmediatamente asumido por el

[103]Decreto del 5-II-1935 (*Gaceta* del 7).

[104]"Reapertura del teatro M. Guerrero", *Ya* (20-II-1935), p. 5; véase también "Información teatral.

Gobierno y justificaba las obras que iban a dejar a la TEA sin sede por la necesidad de acondicionar el futuro Teatro Nacional:

> Siendo propósito de este Ministerio que en el teatro María Guerrero funcione el Teatro Nacional, a cuyo fin se acometerán en breve las necesarias obras de conservación y reparación, y con objeto de no entorpecer éstas, y teniendo en cuenta, por otra parte, que el citado inmueble sólo debe destinarse para actos eminentemente artísticos,
>
> Este Ministerio ha acordado que, a partir de esta fecha, no se conceda el teatro María Guerrero para festivales, beneficios ni actos de propaganda de ninguna clase, reservándose para la actuación en él del Teatro Nacional o para aquellos espectáculos en que tenga participación directa o indirecta el Estado[105].

La Junta se proponía, además, reactivar las obras que desde 1925 mantenían cerrado el escenario del teatro de la Ópera y poner en práctica el proyecto de Teatro Nacional aprobado por el Consejo Nacional de Cultura. Pero las diferencias de criterio en su seno no tardaron en aflorar y casi inmediatamente perdió a dos de sus más destacados miembros, Jacinto Benavente y Eduardo Marquina, que presentaron su dimisión. Este hecho permitió a sus miembros más reaccionarios, encabezados por Antonio Estremera, pasar a dominar la Junta, bajo cuyo mandato se elevó al reciente ministro de Instrucción Pública, Ramón Prieto Bances, un nuevo modelo de configuración del Teatro Nacional, que se reorganizaba en tres secciones: la ópera, la zarzuela y el teatro dramático, cuyas sedes respectivas habían de ser el teatro de la Ópera, el María Guerrero y el Español. Transitoriamente, hasta la rehabilitación de la Ópera, "el teatro María Guerrero, de propiedad del Estado, quedará transformado en teatro Nacional Lírico y Dramático, quedando encargado (*sic*) de su organización y régimen la dirección de Bellas Artes", la cual "cuidará de que la función del teatro Nacional tenga carácter de permanencia y continuidad, celebrándose temporadas oficiales de ópera, zarzuela, conciertos, teatro dramático clásico y contemporáneo, y festivales de arte, en los que podrán intervenir cuadros dramáticos como el de la T.E.A., y el Club Teatral Anfistora". Para ello, siempre pensando que las obras del María Guerrero concluirían hacia junio, se

---

Ayer se reunió por primera vez la flamante Junta de Música y Teatros Líricos y adoptó importantes acuerdos", *LV* (20-II-1935), p. 3.

[105]Orden del 19-II-1935 (*Gaceta* del 22).

publicarán las bases de un concurso público abierto a todas las compañías interesadas[106]. Pero Prieto Bances decidió posponer el proyecto, cortar la errática política de subvenciones hasta entonces seguida por la Junta y destinar los escasos recursos disponibles a subvencionar los actos conmemorativos del tricentenario de Lope de Vega ya programados. Ratificada esta decisión por su sucesor, Joaquín Dualde, la Junta se sintió desautorizada y marginada, y no vio otra salida que presentar una dimisión colectiva, el 23 de mayo de 1935[107].

A pesar del contratiempo, en julio de ese mismo año, el director general de Bellas Artes, Antonio Dubois, seguía manteniendo que la idea de crear el Teatro Nacional "está en marcha y que el ministro de Instrucción y la Dirección de Bellas Artes lo han puesto en el primer plano de sus preocupaciones"[108]. Aseguraba que se estaba trabajando sobre la base de dos proyectos. El primero era, sin duda, el aprobado por la Junta recién dimitida:

> Uno se contrae a la creación de un teatro oficial, destinado a albergar aquellas manifestaciones del arte escénico que pudieran exceder los límites de la industria privada, con la urgencia de sustituir interinamente la peculiar función del teatro de la Ópera. El Teatro Nacional Lírico-Dramático tendría carácter de permanencia y continuidad, y la Dirección de Bellas Artes realizaría, por gestión directa, temporadas oficiales de ópera, zarzuela, conciertos, teatro dramático clásico y contemporáneo, sainete clásico y moderno y festivales de Arte. También podrían realizarse estos espectáculos por empresas particulares; pero siempre por concurso y con arreglo a programa aprobado por el ministerio.

Y el segundo, el redactado por el Consejo Nacional de Cultura que hemos visto más arriba. Frente a la opinión de sus autores, que hablaban de "empresa fácil y apenas costosa", Antonio Dubois decía no participar de "tales optimismos; pero como el Teatro Nacional habría de ser una institución del Estado, ése es un problema secundario, pues si se quiere hacer bien

---

[106]"Las reformas en el teatro María Guerrero", *Ya* (30-IV-1935), p. 8.

[107]J(osé) L(uis) S(alado), "Mutis por el foro. La Junta Nacional de Teatros se ha puesto el sombrero y se va. Un madrigal póstumo a su ilustre presidente", *LV* (25-V-1935); véase también "Escena y bastidores. Dimite la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos", *S* (25-V-1935), p. 2.

[108]Criado y Romero, "Habla el Director General de Bellas Artes. Lo importante –dice el señor Dubois– es que la idea del Teatro Nacional está en marcha y en el primer plano de las preocupaciones del ministerio de Instrucción Pública", *HM* (17-VII-1935), p. 8.

seguramente sería una carga del presupuesto reproductiva, pues el gasto se habría de traducir en valores espirituales y cultura del pueblo". El dinero debería salir del "presupuesto de 1936 y contando con que se haga ambiente", es decir, "que penetre en la mentalidad de todos la idea de que gastar en producir belleza es un gasto reproductivo", aunque el periodista no dejaba de apuntar maliciosamente que en el presupuesto recién aprobado "se ha suprimido toda subvención a los teatros líricos".

La creación del Teatro Nacional, así lo constataba Melchor Fernández Almagro, no sólo interesaba al Gobierno, sino que estaba en el centro de atención de todos los estamentos del quehacer teatral: "El problema de la creación de un Teatro Nacional, con certera orientación y suficientes medios materiales, está ahí, en un primer plano, excitando el celo de todos. Del Estado mismo, por supuesto. Pero también de autores, empresarios, críticos y público en general"[109].

Ese mismo mes de julio, tras el fracaso de la primera Junta, todavía se intentó reconducir la situación y se reformó el decreto de febrero, disponiendo que no fuera la Sociedad de Autores, sino el propio ministerio de Instrucción Pública quien designara a los vocales, reducidos ahora a cinco: Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba y Alberto Romea. En el nuevo decreto se mantenía, sin embargo, que la única misión de la Junta debía ser "la de informar al Ministerio, ya a petición de éste, ya por vía de moción, de cuanto afecte, en orden artístico y económico, al fomento del teatro lírico y dramático, incluso proponer sus creaciones cuando lo estime conveniente"[110]. Al frente de la nueva Junta figuró Serafín Álvarez Quintero, como presidente, y de nuevo se pretendió que el teatro María Guerrero fuera la sede del Teatro Nacional. En septiembre, la renovada Junta acordó "que en el Teatro María Guerrero se haga temporada de verso primeramente, de ópera después y zarzuela por último", tras un concurso público en lo referente a teatro dramático y zarzuela, puesto que la de ópera iba a ser organizada oficialmente por el Delegado del Gobierno, Luis París[111]. Pero la imposibilidad de concluir las obras en el María Guerrero, que no volvió a abrirse hasta que Luis Escobar ins-

[109]M. F. Almagro, "Lope en el Retiro y en los Cuatro Caminos", *Ya* (2-IX-1935), p. 7.
[110]Decreto del 26-VII-1935 (*Gaceta* del 28).
[111]"Subvenciones y acuerdos de la Junta Nacional del Teatro Lírico y Dramático", *HM* (9-IX-1935), p. 9.

taló allí su Teatro Nacional de la Falange, y la creciente inestabilidad de la mayoría gobernante (cinco ministros diferentes ocuparon Instrucción Pública desde este decreto hasta el final de la legislatura) frustró el trabajo de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos, cuya actividad apenas quedó reducida a la concesión de pequeñas subvenciones, sin posibilidad de hacer realidad la creación de un Teatro Nacional en el escenario del María Guerrero.

5. 5. El protagonismo permanente del teatro Español de Madrid

Margarita Xirgu, dirigida por Rivas Cherif, había conseguido la cesión del Español para la temporada 1930-31, en la que obtuvo el refrendo casi unánime del público y de la crítica, hasta el punto de que numerosos organismos solicitaron, poco antes de la proclamación de la República, que le fuera prorrogada la concesión sin necesidad de acudir a un nuevo concurso, privilegio que no aceptó la gran actriz catalana, después cuestionada por parte de quienes la habían aplaudido tras la decisión de despedir su brillante temporada con el polémico estreno de *Fermín Galán*, de Rafael Alberti[112]. El Ayuntamiento, mientras tanto, había aprobado las bases para el nuevo concurso siguiendo las indicaciones de la ponencia de Soler, Araquistáin y Finat, a la que nos hemos referido en el capítulo anterior. En ellas se imponían durísimas condiciones a las empresas que optaran a su adjudicación: el teatro se concedería por tres temporadas a "una asociación –constituida notarialmente– de dos o más compañías de dramas y comedias de las reconocidas por la crítica y el público como de primera categoría", a cuyo cargo corrían todos los gastos e impuestos; cada temporada debía durar ocho meses, con representaciones de "teatro clásico y romántico,

[112]"De un grupo de estudiantes fue la idea de pedir para Margarita Xirgu el Español, petición suscrita por cientos de firmas encabezadas por el presidente de la Academia Española, el de la de Bellas Artes, el del Ateneo, el del Museo del Prado, el de Arte Moderno, el rector de la Universidad, y a que la actriz se negó reiteradamente por considerar que no debía rehuir la competencia en un concurso libre" ("Problemas de nuestro teatro. ¡Alerta al teatro Español!", *S* [23-VII-1931), p. 2).

Tras el estreno de *Fermín Galán*, José de la Cueva ("Correo de teatros. En el Español. 'Fermín Galán'", *Informaciones* [2-VI-1931], p. 6) afirmaba: "Si ha de hacerle estas jugarretas al arte, habrá de pensarlo mucho quien deba antes de otorgarle este escenario que no ha respetado hasta el final". Rivas Cherif salió al paso de inmediato en "El estreno de 'Fermín Galán y el concurso para la adjudicación del Español", *S* (5-VI-1931), p. 4, donde recordaba las propuestas para que se le adjudicara el Español sin concurso.

comedias y dramas modernos, post-románticos y actuales y, también, si fuera posible, como desearía el Ayuntamiento, teatro novísimo o experimental"; y, en el colmo del intervencionismo, se establecía un Comité de Control con plenos poderes sobre el desarrollo de la actividad artística en el Español, que al mismo tiempo orientaría al Ayuntamiento "en la futura obra de municipalización que venimos recomendando"[113]. Al concurso sólo acudió, el último día de plazo (13 de junio), la "Compañía Dramática Nacional Xirgu-Borrás-Calvo", asesorada por Rivas Cherif, que condicionaba su oferta a la concesión bien de una exención de toda clase de impuestos municipales y del Estado o bien de una subvención mínima de 50.000 pts. anuales[114]. La comisión municipal rechazó tales pretensiones y declaró desierto el concurso en sesión del 15 de junio, si bien recomendó que se solicitase al Gobierno la exención de impuestos para el Español[115]. El 31 de julio se aprueban unas nuevas bases, ahora sólo para la temporada 31-32, en las que se suavizaban las condiciones para la formación de la compañía, pero todavía se endurecía más el intervencionismo del Comité de Control[116].

---

[113]Las bases, así como el resto de la documentación que citamos a continuación, se encuentran en el dossier del Archivo de la Villa correspondiente al Concurso para la concesión del teatro Español para la temporada 1931-32, Expediente 16.400.5.

[114]"Dado el carácter de ensayo de municipalización del teatro Español que inspira las bases del concurso, y en atención a los gastos cuantiosos que supone, dada la exigüidad de la sala y lo reducido de los precios posibles, la constitución de una compañía de categoría nunca superada en nuestras costumbres, los abajo firmantes condicionan los términos de su oferta a la obtención, por parte del Excelentísimo Ayuntamiento, de la exención de toda clase de impuestos del Estado (más los municipales que en el concurso ya se otorga) o, en todo caso, a la ayuda económica a la Empresa artística del Español con una subvención mínima de cincuenta mil pesetas anuales, cifra en verdad muy inferior a las subvenciones que disfruta cualquier teatro municipal en Europa, exento de las obligaciones estrictas que impone el presente concurso".

[115]La instancia del alcalde, Pedro Rico, al presidente del Gobierno solicitando tal exención lleva fecha del 27-VII-1931. El Gobierno accedió a los deseos municipales y el 22 de marzo de 1932 aprobaba la ley que eximía al Español de impuestos estatales (*Gaceta* del 24-III-1932).

[116]La base decimoquinta establecía: "Las funciones del Comité de control, además de vigilar el cumplimiento de las condiciones generales del contrato, serán: leer las obras nuevas que se propusiera representar la entidad concesionaria y dictaminar si corresponden o no al decoro y dignidad del teatro Español, a cuyo efecto sería conveniente nombrar de entre los miembros del Comité de control un Subcomité de lectura, integrado por un Concejal, el crítico y el autor dramático; presenciar los ensayos generales o cualquier otros a petición de la compañía; resolver si las obras están bien estudiadas y conjuntadas y si el decorado y la indumentaria son apropiados; colaborar con la compañía en todo cuanto pueda contribuir al mayor esplendor de su actuación artística, mejorando, a ser posible, las proposiciones del adjudicatario, lo mismo en la selección de las obras que en la propiedad y esmero con que sean puestas en escena, y, finalmente, intervenir en cuantas diferencias surjan, tanto

Esta vez nadie acudió y el concurso fue declarado desierto por falta de licitadores en sesión del 15 de septiembre. Fuera de plazo, el 16 de septiembre, Rivas Cherif enviaba una propuesta en nombre de Margarita Xirgu, que se comprometía, contando con la colaboración de la compañía Díaz-Artigas, a actuar esa temporada y la siguiente, e incluso a llevar a cabo "la reforma del escenario, hasta ponerlo en condiciones equivalentes a las de los modelos de mejor resultado, en cuanto a instalación eléctrica –hoy anticuada y deficientísima– y tramoya moderna, de que carece en absoluto con menoscabo de su función", si se le otorgaba una concesión más larga, de cinco o diez años, como las que había disfrutado María Guerrero[117]. El Ayuntamiento desestimó la petición y decidió seguir la vía del concurso público. Ante la presión de la crítica y de lo avanzado de las fechas, que incluso ponían en riesgo la apertura del teatro municipal, el 25 de septiembre se aprueban unas terceras bases mucho menos exigentes y concurren dos pliegos de propuestas, uno firmado por Rivas Cherif en nombre de Margarita Xirgu y otro por Eduardo M. del Portillo en representación de Juan López Merino. Tras numerosos debates y nuevas propuestas, la Comisión municipal decidía el 26 de octubre dividir la concesión en dos, de modo que la compañía de Federico Oliver actuó hasta mediados de febrero y la de la Xirgu desde entonces hasta junio[118].

Apenas adjudicado el teatro, volvieron las propuestas sobre su municipalización. Varios concejales, encabezados por el delegado municipal en el Español, Eugenio Arauz, elevaron el 17 de noviembre de 1931 una instancia al alcalde proponiendo "se sirva acordar el nombramiento de una Comisión de Sres. Concejales que, con el asesoramiento de un crítico teatral, un delegado de la Sociedad de Autores y otra (*sic*) de la de Actores, procedan al estudio, con tiempo suficiente, de un proyecto de municipalización del

en el cumplimiento o interpretación del contrato entre la entidad concesionaria y el Ayuntamiento como en las condiciones de trabajo entre la Dirección de la compañía y los actores a sus órdenes, a cuyo efecto sería conveniente nombrar también un Subcomité administrativo, compuesto del Delegado del Teatro Español, del otro Concejal y de funcionarios adjuntos".

[117]Archivo de la Villa, Expediente 27.201.76.

[118]Archivo de la Villa, Expediente 16.400.5. Véase también "¿Qué pasa en, con, sin, sobre, tras el Español? Una conversación con el asesor literario de Margarita Xirgu", *HM* (22-IX-1931), p. 5; "Se concede el teatro Español a los señores Oliver y Rivas Cherif", *S* (31-X-1931), p. 4; y C. de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. El teatro Español y la política", *S* (3-XI-1931), p. 1.

teatro Español a partir de la temporada 1932 a 1933"[119]. El 30 de ese mismo mes la Comisión de Gobernación consideraba no procedente crear la citada comisión, "designándose en su lugar una ponencia en el seno de esta Comisión y constituida por los Sres. Salazar Alonso, Sánchez Guerra, Barrena, Arauz y Fernández de Quer, para que con los asesoramientos que estimen necesarios, realicen el estudio y formulen el proyecto conducente a la municipalización del teatro Español". Algunos concejales, entre ellos Salazar Alonso[120], causaron baja en la Ponencia, y definitivamente quedó constituida el 25 de abril de 1932 por los concejales Álvarez Herrero, Fernández de Quer, Henche y Talanquer, que demandaron un informe al delegado del teatro, Eugenio Arauz. Finalmente, la Ponencia resolvió el 7 de junio que "dicho trabajo, por su importancia y complejidad, requiere la aportación de una serie de datos y concurso y asesoramiento de señores especializados en las diferentes ramas que abarca el problema teatral, que no permite, en el corto espacio de tiempo que queda para la próxima temporada artística, realizar el necesario estudio con el detenimiento que una labor seria de esta índole exige", por lo que proponía sacar a concurso el Español sobre unas

[119]La instancia y los documentos que a continuación se citan figuran en el Expediente 16.400.3, Archivo de la Villa. Previamente, *Alejandro Miquis* se había declarado ferviente partidario de la solución municipalizadora en "Semana teatral. Teatro Municipal", *Nuevo Mundo* (28-VIII-1931), s.p.

[120]Rafael Salazar Alonso, a la sazón presidente de la Diputación y futuro protagonista de la política municipal, como veremos, había presentado su propio proyecto de municipalización por esas fechas, proyecto que según los inventarios del Archivo de la Villa debería figurar en el Expediente 27.211.5, de 1932, pero que ha desaparecido. En él se hacía alusión a un Patronato que debía dirigir el Español, idea que volverá a proponer en el futuro, como vamos a ver. Véase al respecto Cipriano de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. El Ayuntamiento de Madrid y el teatro Español", *S* (10-V-1932), p. 8, quien se muestra contrario a todos estos intentos municipalizadores y expone que lo ideal sería que "el Ayuntamiento de Madrid concertara con el Estado la creación del Teatro Dramático Oficial, en la sede y con el nombre del Español".

Otro proyecto de municipalización, tan curioso como inconsistente, era el propuesto por José del Campo, en la obra premiada en el concurso de "Memorias sobre temas de carácter municipal" convocado por el Ayuntamiento de Madrid en 1932, sobre el tema "Municipalización del teatro Español". El autor trazaba en su extenso trabajo, titulado *Del Corral del Príncipe al Teatro Español* (Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1932), una pormenorizada historia del coliseo municipal y descartaba tanto el modelo de Teatro Nacional al estilo francés como la propuesta de municipalización de Finat, Araquistáin y Soler. Su propuesta se concretaba en unas bases simplonas (pp. 83-87), entre las que destaca la cesión del teatro por concurso público cada cuatro años, dedicado exclusivamente al teatro dramático y lírico español clásico (30 funciones como mínimo por temporada) y contemporáneo y la imposición de un canon anual a los concesionarios de 60.000 pts., destinado a crear premios para estímulo de los artistas relacionados con el teatro.

nuevas bases "con las cláusulas precisas al objeto de que, en el momento en que la municipalización, ya sea total o en Sociedad artística, en forma de cooperativa, se acuerde, pueda el Ayuntamiento sin dificultad ni perjuicio alguno rescindir el contrato que celebre con el concursante a quien se otorgue la concesión". Así se hizo constar en la base decimoséptima del nuevo concurso, aprobado en sesión del 24 de junio de 1932, que preveía una cesión por tres temporadas, hasta el 31 de agosto de 1935.

Acudieron en esta ocasión cuatro compañías (Ana Adamuz y Ricardo Calvo, Margarita Xirgu y Enrique Borrás, la Pino-Thuillier con Ernesto Vilches y Catalina Bárcena y la Morano-Palou). Finalmente, por acuerdo del pleno del 24 de agosto de 1932, se cedió el teatro a la compañía Xirgu-Borrás, dirigida por Rivas Cherif, con lo que se abría un período de cierta estabilidad en el Español, sólo alterada por la presión constante de los sectores reaccionarios, ensañados con la labor de la gran actriz y de su director más por motivaciones políticas que artísticas[121]. En conjunto, estas tres temporadas, junto a las dos anteriores, iban a completar un ciclo, el de Margarita Xirgu y Rivas Cherif, que supone una etapa de máximo esplendor en el teatro Español, si bien constreñida por las deficiencias técnicas de un escenario anticuado y mal dotado de recursos técnicos, avalada por una cuidadosa selección del repertorio, alejado del éxito fácil para dar entrada a las obras más significativas del teatro clásico y moderno español; por el espaldarazo ofrecido a jóvenes valores de la talla de Lorca, Alberti o Casona; por

[121]Sirva un ejemplo, espigado de entre los muchos que podríamos aducir:

"La actuación de Margarita Xirgu y de su asesor literario Rivas Cherif ha sido desastrosa durante los tres años que han usufructuado el teatro Español. Todo estímulo de arte, de tradición verdaderamente española, de cultura y de teatro, han estado ausentes. Salvando siempre la personalidad ilustre de don Enrique Borrás, que ha repuesto algunas veces obras clásicas de las que nunca deben faltar en el repertorio del teatro Español y que se ha opuesto en esta temporada al estreno de una obra de Marcelino Domingo, ¿en qué podría apoyarse una defensa de lo realizado en el teatro Español desde los estrenos desdichados de 'Fermín Galán' y 'La Corona'?

El teatro Español ha venido siendo durante estas dos últimas temporadas –y sin que quepa responsabilidad ni culpa a don Enrique Borrás– un reducto de ese izquierdismo ambicioso y grosero que estuvo a punto de arruinar a España en el bienio 'más vergonzoso' de toda nuestra historia. El teatro Español ni puede ni debe jamás someter sus actividades a gentes que no llevan ni han llevado jamás alientos de arte y de cultura a las actividades en que, por su osadía y por el respeto o acaso desidia de las gentes de orden, han intervenido" ("El escándalo del teatro Español", *La Época* [23-II-1935], p. 3).

Véase sobre este aspecto y la labor de la Xirgu en el Español el libro de Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar, 1988, en concreto pp. 197-282.

el cuidado con que se atendió a la puesta en escena; por la calidad, en fin, de las propias representaciones, en las que la capacidad interpretativa se unía a la eficacia de la dirección escénica, tan poco habitual en el panorama teatral español del momento. En 1935, a la hora de despedir a la compañía, Enrique Díez-Canedo enjuiciaba así su labor:

> Nadie es insustituible. Después de Margarita Xirgu, que ayer puso fin a su temporada del teatro Español, otros artistas vendrán al prestigioso escenario. Tales parecen ser los propósitos municipales. Habrá, probablemente, un concurso, al que podrá acudir, como todos los demás artistas de España, Margarita Xirgu. Los aficionados a las apuestas tienen aquí una gran ocasión. Aunque Margarita Xirgu concurriera, no sería ella la elegida. ¿Razones? Nadie las ignora. La principal, vistos los hechos, es ésta: haber dado insuperable dignidad al primer escenario madrileño. Escenario prestigioso, desde luego; pero si lo es, lo es por Margarita Xirgu ahora, como en sus días lo fue por María Guerrero. Lo demás..., ni siquiera es literatura.
>
> Será sustituida, pues, Margarita Xirgu; pero ya tienen quehacer los que vengan luego para mantenerse a la altura señalada por ella. Ya tienen quehacer en la selección de obras; en la fidelidad a los clásicos, que consiste no sólo en representarlos, sino en representarlos tal como ellos eran; en gusto y esplendidez tocante a conjuntos, trajes y decorados. Ha desaparecido del Español la rutina de las decoraciones viejas, de las comparsas inertes. Si los sucesores de Margarita Xirgu siguen su ruta, a ella se deberá, y ausente ella, algo suyo perdurará todavía en aquel escenario[122].

La trama había comenzado a urdirse bastante antes. A finales de 1934, con el acceso de Rafael Salazar Alonso a la presidencia de la Comisión Ges-

---

[122]E. Díez-Canedo, "Notas del domingo. Margarita Xirgu terminó su temporada con 'El villano en su rincón'", *LV* (24-VI-1935), p. 5. *El Liberal*, por su parte, titulaba sin miramientos: "Cinco años de arte dramático y una persecución política". En sus páginas, Arturo Mori valoraba los cinco años de la Xirgu y Rivas Cherif en el Español como cinco años de verdadero arte:

"Varias sacudidas artísticas nos ha producido esta larga actuación dramática [...] Dirigido por el animador de mejor temple y estudios que conocemos, D. Cipriano Rivas Cherif, tuvo el Español tiempos de fina prestancia, de pureza de líneas irreprochables. Y siempre, hasta cuando la política pretendió oscurecer su gloria, logró mantenerse en una posición de superioridad admirable.

Terminan los cinco años liberales, dicho sea con el mejor sentido, suponiendo que la palabra liberal se pueda emplear en otro; pero Margarita Xirgu y Enrique Borrás se quedan con nuestro deseo de que vuelvan antes de unos meses a cualquier escenario digno de su linaje de comediantes" ("Mañana termina la temporada en el Español. Cinco años de arte dramático y una persecución política", *EL* [22-VI-1935], pp. 5-6).

tora encargada de regir los destinos del Ayuntamiento madrileño, nuevos aires de claro matiz conservador comenzaron a inspirar la política municipal sobre el Español, con la pretensión evidente de expulsar de su escenario a Margarita Xirgu y a Rivas Cherif y rescatarlo para una orientación más acorde con las concepciones ideológicas y estéticas del nuevo equipo municipal. Con fecha de 27 de diciembre, Salazar Alonso presentaba una moción que planteaba una nueva organización del Español "para que la tarea artística que en él se desarrolle tenga la seriedad, la altura, el esplendor y la garantía necesarias para mantener el decoro que todos tenemos la obligación de cuidar". La propuesta, de tono grandilocuente y vacuo, se centraba en acabar con el sistema de concursos para dar paso a una nueva fórmula, basada en un Patronato gestor cuya labor se especificaba de modo genérico, y acababa concretándose en seis ambiguos puntos:

> El Teatro del Ayuntamiento de la capital de la República no puede ser un teatro cualquiera; no debe ser tampoco motivo de competencias con nadie ni mucho menos lugar de desfile de elencos cuya formación no responda a los altos fines que hemos de atender.
>
> Para dar forma a este propósito, me permito llamar la atención de mis compañeros de la Comisión Gestora sobre la conveniencia de solicitar la cooperación del Estado, que hallará, sin duda, cauce adecuado y eficaz para iniciativas que hoy no logran consistencia ni consiguen utilidad. Así mismo, es evidente que, para dirigir el teatro Español, se precisan un Patronato y un Director idóneo, que sean los que propongan los planes artísticos a realizar y el modo de poder llevarlos a la práctica.
>
> Es decir, nos apartamos del sistema de concursos para ceder a compañías determinadas durante largo período y con libertad de fijar su labor, para constituir un verdadero programa artístico y llamar a quienes puedan cumplirlo.
>
> Queda justificado, pues, que con varios meses de anticipación se invite a la Comisión Gestora a preocuparse de este asunto, cuyo interés no hemos de encarecer, porque tan evidente parece que sería ofensivo mayor razonamiento.
>
> En resumen: proponemos la adopción de los siguientes acuerdos:
>
> 1°. El Ayuntamiento recabará del Estado ayuda para el desarrollo de un plan artístico, que será determinado por un Patronato, con la representación del Estado, Municipio, autores, actores y críticos.
>
> 2°. Este Patronato, en un plazo breve, expondrá el plan artístico a desarrollar en la temporada de 1935 a 1936 [tachado: determinando la categoría de los autores, de los actores y de los críticos].

> 3°. El Ayuntamiento acordará, a propuesta del Patronato, el nombramiento de un Director artístico, cuya remuneración y condiciones para el desempeño del cargo serán fijadas en el momento oportuno.
>
> 4°. El Patronato propondrá el modo de desarrollar el plan trazado, señalando las bases del concurso o concursos que estime necesarios para la garantía de acierto, así como el plazo durante el cual se recibirán las instancias, cuidando siempre de que, al finalizar la actual temporada y darse por terminado el contrato, se pudiera ya anunciar cómo habría de efectuarse la temporada siguiente.
>
> 5°. Se acuerda no ceder en el interregno que media entre una temporada y otra el teatro a ninguna Empresa ni Compañía.
>
> 6°. Por las comisiones correspondientes se estudiará el modo de que pueda transformarse el escenario del teatro Español como corresponde al teatro municipal de la capital de la República, con arreglo a los escenarios ya establecidos en otras capitales de Europa, obras de transformación que pudieran efectuarse en los meses de verano, para lo cual, con anterioridad, se habilitará el crédito oportuno[123].

La moción fue aprobada en sesión pública ordinaria el 28 de diciembre y se encargó un informe sobre el asunto al delegado del Ayuntamiento en el teatro Español, el cedista José Soler. Éste coincidía con las tesis del alcalde y proponía una gestión directa del municipio para lograr la alta misión de arte teatral "puro" (es decir, coincidente con sus planteamientos ideológicos) que se le encomendaba:

> ... es hora ya de que el Ayuntamiento de Madrid afronte el problema del teatro Español, dándose cuenta de que su fin primordial consiste en realizar una obra de divulgación del arte teatral puro, y bien se entiende que al decir arte no pueden mezclarse ni banderías ni, por consiguiente, prejuicios de ningún orden; y además que este fin que ha de cumplir el teatro Español no se realizará a base simplemente de otorgar la explotación del teatro a empresas que obtengan beneficios pecuniarios por las exenciones tributarias que el Excmo. Ayuntamiento concede actualmente, sino por el contrario es preciso que el Ayuntamiento, aun a costa de las arcas municipales, realice su misión cultural por sí mismo, aunque, naturalmente, encomendada a elementos idóneos capaces de tal cometido [...] Es obra municipal que debe realizarla la propia Corporación, arriesgándose a los propios beneficios o quebrantos[124].

[123]Archivo de la Villa, Expediente 16.340.241.

[124]Archivo de la Villa, Expediente 16.340.241. El larguísimo informe continuaba insistiendo en que la misión del Ayuntamiento era "estimular al Estado para que éste a su vez creara su teatro, que ahí

En sesión pública ordinaria del 22 de febrero se aprobó definitivamente "en todas sus partes" la moción del alcalde y se decidió la creación del Patronato del teatro Español, encargado de estudiar el informe del Concejal Delegado del Español y de proponer la solución definitiva para la nueva organización del coliseo municipal. Casi al mismo tiempo, Salazar Alonso se prestó a abanderar la presentación a las Cortes de un "Proyecto de ley de protección al teatro" en el que se iban a encauzar, entre otros aspectos, la "unificación de la legislación y disposiciones oficiales sobre el teatro", los impuestos, el "Colegio oficial del Teatro" y el "Teatro Nacional y asistencia del Estado a este Teatro". Colaboraron con él Tomás Borrás, Eduardo Marquina, José María Pemán y el diputado Rey Mora, pero el proyecto parece que no tuvo el apoyo esperado y no llegó a presentarse[125]. A pesar de todo, la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos, en su primera reunión el 19 de febrero, tomó el acuerdo de "colaborar en la ley del

---

tiene el María Guerrero, donde se podrá realizar una labor artística en competencia con el municipal" más que "solicitar subvenciones o colaboraciones poco prácticas". Más adelante señalaba, sin atreverse a determinar concretamente un presupuesto, las bases que consideraba oportunas para el funcionamiento del Español, entre las que destaca el poder absoluto otorgado al Patronato:

a) El Ayuntamiento se hará cargo de la organización y funcionamiento de su Teatro Municipal afrontando por sí mismo la labor cultural que debe realizarse en dicho teatro.

b) La finalidad exclusiva del Ayuntamiento al realizarse esta misión deberá ser el cultivo del más elevado arte teatral, representado por la ejecución de obras de autores españoles y extranjeros, excluyendo de la intervención en la compañía de teatro a los actores que no sean nacionales y, por consiguiente, vedando la actuación en el Teatro Municipal a las compañías extranjeras.

c) Base de la organización del espectáculo deberá ser la alta comedia y el drama, restableciendo el característico fin de fiesta de nuestras antiguas costumbres teatrales representadas por el sainete.

d) Al frente del teatro Español existirá un patronato artístico compuesto por un autor dramático, un crítico teatral y un primer actor con categoría de director artístico y de escena. Será presidido por el Concejal Delegado.

e) Con el fin de procurar en el nombramiento de los miembros de dicho patronato artístico la selección más cuidadosa y la evitación de influencias que, aunque laudables, por interesadas pueden producir perjuicios para la buena marcha de la labor artística que debe desarrollarse, la designación de dichos miembros del patronato se realizará por el Excmo. Ayuntamiento de las ternas que propongan las Academias de la Historia y Bellas Artes. Los miembros del patronato artístico serán retribuidos con dietas de asistencia y con cargo al presupuesto municipal.

f) Podrán ser misiones de la Comisión ejecutiva la formación de los planes artísticos, lectura de obras, admisión de las mismas, régimen y disciplina de los actores, y, en fin, todas aquéllas que tengan relación con la organización artística del teatro Español.

[125] "Información teatral. Otras notas. Hacia el proyecto de ley de protección al teatro", *LV* (1-II-1935), p. 3; "La ley de protección al Teatro. Los puntos que abarcará el proyecto", *Informaciones* (2-II-1935), p. 6; véase también "La ley del Teatro. El Sr. Salazar Alonso presentará al Parlamento en un plazo de ocho días un proyecto debidamente articulado", *LV* (28-II-1935), p. 4.

Teatro, cuyo proyecto presentará al Congreso el señor Salazar Alonso, y cooperar a su asesoramiento en cuanto necesite"[126].

En sintonía con estas tesis de vuelta a modelos de recuperación de la tradición teatral española desde posiciones casticistas y reaccionarias, aunque con pretensiones mas carpetovetónicas aún, debe enmarcarse el *Proyecto de organización del teatro clásico español* que el secretario perpetuo de la Real Academia, Emilio Cotarelo y Mori, publicaba en enero de 1935. Proponía el autor, con motivo de la efemérides del tricentenario del Fénix, establecer en el Español la sede del Teatro Clásico e Histórico de España, articulado en tres secciones: teatro declamado, teatro lírico (zarzuela) y baile nacional. El proyecto comienza con este significativo artículo: "No se representará ninguna obra de autor vivo; es decir, que cuando se trate de ejecutar alguna obra, el autor o autores de ella habrán de haber fallecido más de diez años antes. No se admitirá ninguna clase de refundiciones o arreglos, que son otros tantos atentados al imprescriptible derecho de propiedad intelectual del autor, aunque haya siglos que descanse en su tumba". A continuación, en once breves artículos, esbozaba un somero esquema de este rancio museo teatral: será gobernado por una Junta Directiva presidida por el alcalde de Madrid y compuesta por dos "concejales idóneos", un crítico dramático y un crítico musical, o bien "dos personas competentes en estas materias" y un administrador general; las temporadas tendrán lugar entre el 20 de septiembre y el 30 de junio y tanto las compañías como los repertorios serán competencia exclusiva de la Junta; preveía dos directores de escena, el primer actor de declamación y el primer cantante, y la composición de las respectivas compañías para el teatro declamado, el lírico y el baile, el modo de ingreso en el cuerpo e incluso "jubilaciones, viudedades y orfandades"; finalmente, como complemento del Teatro Clásico, se crearán una biblioteca, un archivo y un museo dependientes del mismo, todo lo cual se sufragará con las subvenciones del Estado y los productos de las representaciones, conciertos y nuevas ediciones de los clásicos. Y concluye:

> En cuanto al teatro moderno o actual, que es cosa distinta, sobrados edificios tiene en Madrid donde cobijarse más cómodamente que en el Español y hartos medios tiene el Gobierno de protegerlo.
>
> Puede darle subvenciones, abrir certámenes, conceder premios, galardonar

[126] "Reapertura del teatro M. Guerrero", *Ya* (20-II-1935), p. 5.

> actores y compañías, fomentar el concurso y asistencia a los espectáculos, abaratando la entrada y ofreciendo frecuentes novedades. Pero dejen vivir el teatro de Lope y Calderón, de Gaztambide y Barbieri, que, ciertamente, no son sus rivales[127].

El propósito del alcalde, sin embargo, era, aun otorgando un lugar al género lírico y, sobre todo, a los clásicos, "que el teatro municipal no sea un museo, sino que se haga arte vivo" y convertir al Español en un "escenario de arte depurado" en el que "en lugar de que los concursantes ofrezcan su plan artístico, que lo trace el Ayuntamiento y que ellos acomoden a esas normas estrictas su compromiso"[128]. Sin embargo, no dejaban de planear negras sombras de conservadurismo a ultranza detrás de tanta invocación convencional y estereotipada al "teatro vivo" y al "arte depurado" y la reorganización del régimen del Español generó una amplia polémica en la prensa. Buena muestra de ello son los seis artículos que Victorino Tamayo dedicó a glosar los precedentes históricos sobre el funcionamiento del Español, en los que intercala críticas y dudas sobre las buenas intenciones de Salazar Alonso, a quien llama Conde de San Luis "en funciones", y rechaza el proyecto de Cotarelo, que trasluce, dice con ironía, "la influencia de copiosas lecturas viejas"[129]. Cristóbal de Castro, desde las páginas de *ABC*, se erigió en el abanderado de Salazar Alonso, emprendedor de una "tarea nueva y noble" que iba a rectificar en la línea correcta anteriores "desaguisados" revolucionarios y experimentales, sólo sujetos en su opinión al sectarismo practicado, aunque no los cita, por Margarita Xirgu y Rivas Cheirf:

> Entre la dictadura personal de un asesor, más o menos artístico, que, bajo el pabellón de Eurípides, contrabandee ridículos engendros sectarios, y la dirección de un Patronato, cuyos miembros, diversos en cultura y gustos, garantizan, en el peor de los casos, la depuración y el control, hay que optar por el Patronato [...] Un teatro oficial no puede incluir o excluir autores atendiendo a su clasificación política; menos puede trocarse en un club revolucio-

[127]Emilio Cotarelo y Mori, *Proyecto de organización del Teatro clásico español*, Madrid, 1935 (el folleto lleva fecha de 1 de enero).

[128]Gerardo Ribas, "Cinco minutos con el alcalde. El señor Salazar Alonso dice que el teatro Español debe ser escenario de arte depurado", *HM* (4-I-1935), p. 5.

[129]Victorino Tamayo, "Ante el nuevo régimen del teatro Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales", *LV*, I (21-I-1935), p. 5; II (28-I-1935), p. 5; III (31-I-1935), p. 5; IV (4-II-1935), p. 5;V (11-II-1935), p. 5); y VI (18-II-1935), p. 5.

> nario; y muchísimo menos en salón experimental de autores sin más linaje escénico que el de unos cuantos pesadísimos artículos de periódico, y sin otros blasones literarios que ser ministros, aunque con escándalo y por chiripa.
>
> La orientación, pues, del Patronato está bien clara; acabar con el sectarismo, con el nepotismo, con el intrusismo. Barrer la "dictadura del improvisado", tan soez por la impunidad como "la dictadura del proletariado"[130].

Desde presupuestos bien diferentes, Enrique Díez-Canedo se lamentaba de "la tragedia burocrática, que tantas veces se ha representado, con vario suceso, a propósito de nuestro teatro municipal" y aseguraba que todo cambio en el régimen del Español era para "echarse a temblar". En su opinión, el teatro municipal debería ser "una obligatoria manifestación de cultura", labor que no ha hecho ni puede hacer el Ayuntamiento, sino que debe encomendarse al Estado para aunar el culto a lo clásico y a lo experimental:

> Muchos teatros municipales cumplen este cometido alzándose a la categoría de escenario nacional. El de Madrid, hasta ahora, no es de ésos. El Ayuntamiento podría darle una constitución que lo pusiera en condiciones de ser lo que debe. No hay que esperarlo. Sólo si pasara al Estado podría tal vez conseguirse que el arte dramático tuviera en España lo que España le está debiendo [...]
>
> Un organismo como el teatro Español, no ya municipal, sino nacional, que asegurara decorosamente el trabajo provechoso a cierto número de artistas –sin convertirse en asilo de ancianos ni en refugio de nulidades– tendría que ir forzosamente unido a otro organismo, hoy embrionario, y llamado también a urgente reforma: el Conservatorio [...] sin hacer tampoco del Español, porque tendría su escenario experimental, una escuela para pruebas de curso[131].

Y más adelante, en otro artículo, manifestaba su escepticismo ante las últimas propuestas y su temor a las improvisaciones:

> Actualmente circulan por ahí tres proyectos de teatro. Dos se refieren exclusivamente a la organización del teatro Español –el del académico Sr. Cotarelo y el de la Comisión gestora municipal–. El del Sr. Cotarelo es impracticable. El de la Comisión gestora tiene la precisa vaguedad de un pro-

[130]Cristóbal de Castro, "La nueva temporada del teatro Español. Promoción del Teatro Nacional", *ABC* (24-I-1935), pp. 13-14. Véase también otro artículo anterior, "Teatro Nacional. El pabellón y la mercancía", *ABC* (17-I-1935), pp. 13 y 15.

[131]E. Díez-Canedo, "En esta hora. El sino del teatro Español", *LV* (14-I-1935), p. 1.

> yecto que aceptaría toda clase de reformas y que puede interpretarse como los más dispares exégetas deseen. La ley del Teatro que dicen que va a presentarse en las Cortes, fraguada en unas sesiones entre varios autores y algunos políticos, no se conoce con la profundidad necesaria para estudiar un tema[132].

La polémica arreció con fuerza cuando los hechos comenzaron a confirmar los peores augurios. El 6 de junio Salazar Alonso presentaba al Ayuntamiento la composición del Patronato del teatro Español, plagado de nombres asociados a la derecha más reaccionaria, en el que figuraban, bajo su presidencia, Jacinto Benavente, Joaquín Álvarez Quintero, Emilio Cotarelo, Eduardo Marquina, José Mª Acevedo, Manuel Machado, Emilio Thuillier, Enrique Borrás, Ricardo Calvo, Manuel González, Luis Gabaldón, Luis Araujo Costa, Pedro de Répide, Manuel Bueno y los concejales José Soler, Ángel Uriarte y Emilio Rueda. El día 14 tomaron posesión y en la segunda sesión, el 21 de junio se acordó por unanimidad nombrar una ponencia que estudiara la organización definitiva del teatro, constituida por Manuel Machado, Luis Araujo Costa y Ricardo Calvo. La ponencia, aprobada por el Patronato en su reunión del 1 de julio, planteaba, en líneas generales, que la compañía tuviera rango oficial y que de hecho el Español funcionara como Teatro Nacional, con la ayuda económica del Ministerio de Instrucción Pública. Sugería reservar el Español a las producciones de nuestro teatro clásico, a las obras cumbre del teatro universal y a las obras de "los primeros prestigios actuales de nuestra dramaturgia" y a los jóvenes "que han dado ya muestra de una calidad artística considerable", siempre que sus obras fueran aprobadas por el Patronato, dispuesto a evitar que el escenario del Español continuara siendo, en referencia velada a Margarita Xirgu y Rivas Cherif,

---

[132] "Ante una probable ley teatral. Las relaciones del Estado con el Teatro. ¿Qué se ha hecho en España? ¿Qué se puede hacer?", *S* (12-III-1935), p. 3. Este artículo ponía punto final a las conclusiones de la Conferencia Internacional "IV Convegno Volta" celebrada en Roma para analizar los problemas del arte dramático, a la que no asistió ningún representante español, a pesar de haber sido invitados Benavente, Martínez Sierra y Lorca. Entre los temas allí debatidos, uno de los más importantes fue el de las relaciones entre Estado y teatro, donde Silvio D'Amico y Luigi Pirandello expusieron sus proyectos para un Teatro Nacional Fascista. Véanse, aparte del citado, los artículos de Díez-Canedo en *El Sol* "Un comentario. La conferencia Volta y el teatro mundial" (29-XI-1934), pp. 1 y 5; "El teatro en el día. Las deliberaciones de Roma" (2-XII-1934), pp. 1 y 5; "Ante una probable ley teatral. Las relaciones del Estado con el teatro. Lo que hacen algunos países para la protección del arte dramático" (5, 6 y 7-III-1935), p. 3 (los tres); véase también, en clave reaccionaria, Cristóbal de Castro, "Último figurín. Teatros de Estado", *ABC* (25-X-1934), p. 14.

"un palenque o pista de ensayos más o menos arbitrarios y extravagantes". En cuanto a su organización, debía estar dirigido por un único director artístico, nombrado por el Patronato, un administrador, y dos asesores permanentes, un autor y un crítico pertenecientes al Patronato. Se diseñaba la composición de la compañía, con tres primeros actores y tres primeras actrices, y se calculaba un gasto diario de unas 2.500 pts., por lo que "una suma de 250.000 pesetas, aportada entre el Ayuntamiento y el Estado, bastaría para emprender la obra", aunque el previsible éxito de la empresa permitiría reintegrar esta subvención[133].

Tanto el reaccionario talante artístico y político de la mayoría de los integrantes del Patronato como la sospecha fundada, ratificada por la Ponencia, de que bajo su tutela el Español iba a convertirse en una plataforma de arte caduco y derechista, desataron fuertes campañas en su contra en la mayoría de los periódicos progresistas, contrarrestadas con tibios apoyos en los más conservadores[134]. Pero también surgieron las disensiones en

---

[133]Archivo de la Villa, Expediente 16.340.241. La ponencia se reprodujo íntegra en "Un informe sobre el funcionamiento del teatro Español", *La Época* (8-VII-1935), p. 2. Dos de sus redactores, Ricardo Calvo y Araujo Costa, ya habían adelantado sin ambages el sesgo artístico e ideológico de sus propuestas: "Sólo los autores consagrados podrán estrenar en el Español" (entrevista con Luis Araujo Costa), *Ya* (26-VI-1935), p. 8; "Información teatral. 'El Español –dice Ricardo Calvo– dejará de ser un campo de ensayos más o menos ilustres", *LV* (26-VI-1935), p. 3. Estos criterios de nacionalización conservadora del Español hallaron amplio eco en la prensa adicta:

"Un teatro de la significación del Español no tiene por qué ser un teatro experimental: un teatro-cuna o un teatro-laboratorio. Su misión propia es distinta y no escasa, ciertamente, de contenido. Cumpliéndola, hace mucho, y deja el terreno libre a otras iniciativas; lo deja a quien lo pueda roturar con mejor título: título específico de innovación y descubrimiento. El mandato del teatro Español se cifra en consagrar, en revivir, en decantar, en traer lo lejano a la sensibilidad moderna, en transportar al público de hoy a un arte de ayer, en continuar una escuela, en fijar un gusto nacional..." (Melchor Fernández Almagro, "Ante el nuevo régimen del teatro Español", *Ya* [12-VII-1935], pp. 1-2).

[134]Especialmente virulenta fue la de *La Libertad*, lanzada por Eduardo Haro ("Sin salvación posible. El Patronato del teatro Español" [7-VI-1935], p. 1), que abrió una encuesta sobre el Patronato y su labor a la que respondieron con severas críticas Rivas Cherif, Ramón J. Sender, Antonio de Hoyos y Vinent, Benavente y Díez Canedo (Véanse los artículos correspondientes a los días 16-VI-1935, pp. 1-2; 21-VI-1935, pp. 1-2; 9-VII-1935, p. 3; 11-VII-35, p. 4; 12-VII-1935, p. 3; 17-VII-1935, p. 3; 19-VII-1935, p.3; y 27-VII-1935, p. 3). También contundentes fueron las de Antonio Espina en *El Sol* ("Escena y bastidores. El Patronato del teatro Español" [13-VI-1935], p. 2; "Escena y bastidores" [5-VII-1935], p. 2; "Del Patronato y sin política" [20-VII-1935], p. 2; y "Escena y bastidores. Votos de calidad" [27-VII-1935], p. 2), *Fabricio* (Ricardo Baeza) en *Política* ("Teatro. El Patronato del teatro Español" [11-VII-1935], p. 2; "Teatro. El arte dramático y el Estado" [25-VII-1935], p. 2; y "Sobre el régimen del teatro Español" [22-VIII-1935], p. 2) y *Heraldo de Madrid* ("¿A dónde va el teatro

el seno del propio Patronato. Jacinto Benavente no asistió a ninguna de las sesiones y acabó dimitiendo, molesto por haberse adoptado una ponencia con la que no estaba conforme cuando él se hallaba ausente de Madrid[135]. Además, en la reunión del Patronato para aprobar la Ponencia de Machado, Araujo Costa y Calvo, sólo los concejales se abstuvieron, lo que presagiaba que el consistorio no iba a aceptar cargar con el mantenimiento del teatro a costa de su presupuesto. Y la pretensión del Ministerio de Instrucción Pública de crear el Teatro Nacional en el Español acabó desmoronando la unidad precaria del propio Patronato. El 8 de julio, a la vez que el Patronato solicitaba del Ayuntamiento su disponibilidad a subvencionar con

---

Español? [12-VII-1935], p. 8). La mayor defensa del Patronato vino de la mano de *ABC*; véanse los artículos de Cristóbal de Castro, "La nueva temporada del Español. El Patronato en funciones" (4-VII-1935), pp. 12 y 14; y "Lo del Español. Coloquio de las ardillas" (18-VII-1935), p. 14; los de Felipe Sassone, "Por el teatro Español" (11-VII-1935), pp. 12-13; y "Con muchísimo respeto" (17-VII-1935), pp. 16-17; y el de Federico Santander, "El teatro Español y el teatro para España" (27-VII-1935), p. 3.

Reproducimos algunas de las críticas más contundentes:

"No otra cosa significa el desdichado nombramiento del Patronato del teatro Español, obra negativa, de oposición a todo espíritu innovador, de los regidores del Concejo madrileño. Pero en el fondo vemos también otra intención lamentable: ese Patronato es una medida más de represión de los sucesos de Octubre. Todo el ala de extrema derecha de los intelectuales del viejo régimen nobiliario del teatro castellano figura en el Patronato flamante" (Eduardo Haro, "Sin salvación posible. El Patronato del teatro Español, *La Libertad* [7-VI-1935], p. 1).

"La mayor parte de los individuos que figuran en el flamante organismo es de clara y distintiva significación reaccionaria. Verdad es que, sin duda para despistar, también se incluyen en él tres o cuatro nombres de escritores imparciales y neutros. Pero el núcleo 'activo' del Patronato es fundamentalmente antirrepublicano, cédico y enamorado del pendón bicolor. La mayoría de sus nombres es de extrema derecha en política, y lo que es mucho peor, en arte" (Antonio Espina, "Escena y bastidores. El Patronato del teatro Español", *S* [13-VI-1935], p. 2).

"Se puso mucho cuidado en que integraran el Patronato elementos en su mayoría de derechas, para tener influjo pronto y eficaz con los actuales usuarios de las prerrogativas del Estado [...], para que no hubiera el menor resquicio por donde un aire de juventud, de renovación, de modernidad, viniera a perturbar la turbia vida que se le quiere dar al teatro Español en sus próximas vicisitudes" ("¿A dónde va el teatro Español?", *HM* [12-VII-1935], p. 8).

"Porque el nuevo Patronato, respetando sus ideas, salvando dos o tres artistas excelsos, es excesivamente político y, además de dogmático, ultraderechista, con lo cual el teatro municipal adquirirá un aire pacato y recatado, hostil a toda innovación. El Patronato es un truco derechista, conservador, clerical y cavernícola" (Antonio de Hoyos y Vinent, "El Patronato del teatro Español", *La Libertad* [19-VII-1935], p. 3).

[135]Jacinto Benavente, "El teatro Español", *ABC* (24-VII-1935), pp. 3-4. En este artículo aclaratorio de su posición, Benavente se distanciaba de la política del Patronato: "Yo, por mi parte, a la municipalización del teatro Español, regido por un patronato, al que no le arriendo los disgustos, preferiría la concesión por concurso, un concurso libre, sin previas trabas, abierto a todas las iniciativas".

250.000 pts. la temporada del Español, el ministro de Instrucción Pública, Joaquín Dualde, enviaba este oficio al alcalde:

> Excmo. Sr.:
>
> Es propósito de este Ministerio organizar el Teatro Nacional, para lo que ya existen informes y antecedentes, entre ellos una detallada ponencia del Consejo de Cultura, pero es una dificultad la carencia de locales, toda vez que no es posible precisar la fecha en que podrá disponerse del teatro de la Ópera y que para la total realización de un plan de conjunto es insuficiente el teatro María Guerrero, propiedad del Estado y en el que actualmente se realizan obras, por lo que
>
> Este Ministerio, entendiendo que sería conveniente al desenvolvimiento del arte teatral en todas sus manifestaciones y que habría que contribuir a que la Capital de la República contara con espectáculos dignos de ella, se permite señalar a V.E. la conveniencia de que por el Ayuntamiento de Madrid y este Departamento, de común acuerdo, se estudiara un plan conjunto a realizar en el Teatro Municipal y en los del Estado[136].

Los concejales de Hacienda y Gobernación, en sesión del 12 de agosto, no dudaron en frenar los planes del Patronato, argumentando que "como el requerimiento del Sr. Ministro pudiera constituir el origen de un cambio en las perspectivas que actualmente ofrece el problema, a juicio de los reunidos es de elemental prudencia y, al propio tiempo, respetuosa deferencia al Ministro, aplazar el referido estudio hasta conocer el resultado de las conferencias y gestiones que con tal motivo deben iniciarse por la representación municipal que al efecto se consigne con el titular del Ministerio de Instrucción Pública"[137]. Y en la sesión del 27 de agosto dictaban la sentencia definitiva de todos los planes, con una propuesta formularia y dilatoria, a la vez que urgían para que se convocara el oportuno concurso para la temporada inminente:

> Las Comisiones de Hacienda y Gobernación, reunidas, han procedido a un detenido estudio de la ponencia emitida por el Patronato del teatro Español respecto al régimen que deba establecerse en dicho coliseo a partir de la próxima temporada, y entienden que, siendo de agradecer el trabajo realizado por

[136]Archivo de la Villa, Expediente 16.400.19.

[137]Esta resolución, como las que a continuación citamos, se encuentra en los Expedientes 16.400.19 y 16.340.241, Archivo de la Villa.

> dicho Patronato, demostrativo de la indiscutible competencia de quienes lo constituyen, no se halla sin embargo el Ayuntamiento, por ahora, en condiciones de poder llevar a cabo la propuesta formulada, puesto que, caso de decidirse algún día adoptar un sistema igual o análogo al propuesto, deberá hacerse previo un meditado estudio y mediante los asesoramientos necesarios, tanto del Patronato como de aquellas personalidades o entidades a quienes se juzgue oportuno consultar.
>
> Por entenderlo así, y considerando que el agobio de tiempo no permite efectuar el sereno y concienzudo estudio que la transformación de régimen del teatro Español, sentida y reconocida por todos, precisa, las Comisiones de Hacienda y Gobernación estiman que, sin que ello signifique desistimiento ni siquiera demora en el estudio de dicha transformación, es preciso fijar un criterio transitorio exclusivamente para la próxima temporada.

El Patronato se resistía a ceder. El 13 de septiembre tuvo lugar una nueva reunión en la que se acordó solicitar del Ayuntamiento una cantidad inicial para poder comenzar la temporada sin necesidad de recurrir al concurso, pues el Patronato "se muestra inclinado a que esta vez el Español no se conceda por contrata, ya que no se trata de un patrimonio industrial para producir una renta, sino de una honrosa carga para nuestro Municipio y, si es menester, para el Estado"; a tal fin se sugería la formación de una compañía dependiente exclusivamente del Patronato, presidida por los eminentes actores que de él formaban parte, dispuestos a actuar como "mandatarios artísticos de un plan previamente fijado por el Patronato"[138]. Pero en la reunión celebrada el día 20 de septiembre, en la que el presidente del Patronato "se lamentó amargamente del triste fin que han tenido sus propósitos en favor del Español", se acordó "que en vista de que el Ministerio de Instrucción Pública no se aviene de momento a colaborar con el Municipio" en el reconocimiento del teatro Español como Teatro Nacional, "y habida cuenta también de que, por otra parte, el Concejo carece de medios económicos para subvencionar a una compañía, el único camino posible es sacar a concurso la explotación del coliseo para la temporada 1935-36", cediéndoselo gratuitamente a la empresa adjudicataria, pero sin subvención alguna[139]. Sorprendentemente, a los pocos días se confirmó una decisión

[138] "Mañana decidirá la Comisión Gestora municipal la suerte del teatro Español", *HM* (17-IX-1935), p. 10.

[139] "El Ayuntamiento abre concurso libre para conceder la explotación del Español durante la temporada próxima", *HM* (20-IX-1935), p. 10. Véase también "El teatro Español será sacado a concur-

conocida de antemano, todavía más alejada de los propósitos aparentes del Patronato y más indecorosa: otorgar el Español para la temporada 1935-36, en adjudicación directa y gratuita, a la empresa formada por dos de los actores miembros del Patronato, Enrique Borrás y Ricardo Calvo, con quienes también colaboró el tercero, Emilio Thuillier. No obstante, entre las cláusulas de la concesión se mantenía que "el Patronato ejercerá la inspección artística de las actuaciones en el teatro municipal"; se defendía la compatibilidad de ser autor o actor en ejercicio dentro del propio teatro Español y a la vez miembro del Patronato; y, por último, se aplazaban para un futuro más propicio los planes acerca del Teatro Nacional del Español: "El Patronato, sin embargo, continuará trabajando para que quede fundado el teatro oficial de España cuando las circunstancias lo permitan, aspiración a la que ha tendido desde el principio y que ha de seguir siendo objeto de sus afanes, de acuerdo y en armonía con el Ayuntamiento"[140].

---

so", *LV* (20-IX-1935), p. 4. Ya entonces se sabía que los concesionarios iban a ser Enrique Borrás y Ricardo Calvo, solución interina y vergonzante que a los ojos de la mayoría no solucionaba el problema de fondo:

"Pero el problema es grande. Los remedios interinos lo agravarán. Hay que dar al teatro el tono de nacional; hay que revestirlo de toda la seriedad y de toda la modernidad que sean compatibles con su pátina clásica invariable. En fin, y no se ofenda nadie, porque el pecado es colectivo, hay que arrebatar el Español de las eutrapelias municipales. El teatro Español debe ser de España, de la República, del Estado, no del Municipio madrileño, en quien no cabe depositar esperanza alguna; hay que poner la máxima escena española al margen de las triquiñuelas y vanidades concejiles..." (Arturo Mori, "Crónica teatral. El Ayuntamiento ha otorgado, en cesión directa, el teatro Español a los eminentes actores D. Enrique Borrás y D. Ricardo Calvo por esta temporada", *EL* [21-IX-1935], p. 7).

[140]Archivo de la Villa, Expediente 16.340. 241. Véase también "La Junta del Patronato del teatro Español ratifica la concesión de éste a Enrique Borrás y Ricardo Calvo", *HM* (24-IX-1935), p. 9; y "El asunto del Español. El Patronato renuncia al 'harakiri'", *LV* (24-IX-1935), p. 4.

La adjudicación directa, naturalmente, fue objeto de todo tipo de críticas: "El final estaba previsto. Era lo que se venía tramando desde hacía mucho tiempo. La confabulación entre el alcalde, señor Salazar Alonso, el Patronato y algunos gestores ha dado el fruto esperado y con él la seguridad de que la próxima temporada del Español será esa especie de almoneda o saldo de todas las antiguallas escénicas, en repertorio, interpretación y decorado que desde que comenzó a funcionar el Patronato temíamos todos con fundada razón" (*Fabricio*, "Teatro. La adjudicación del Español por vía directa y caciquil", *Política* [26-IX-1935], p. 2). Enrique Díez-Canedo, al reseñar el primer espectáculo de la nueva compañía, una polvorienta y anticuada versión de *El alcalde de Zalamea*, confirmaba en la práctica estos temores: "Lo mismo que pensábamos. Parece que no ha pasado el tiempo por el calendario teatral ni Margarita Xirgu por el escenario del Español. Aquí tenemos a Enrique Borrás en 'El alcalde de Zalamea', como antes, lo mismo que antes, no mejor que antes..." (E. Díez-Canedo, "El Español del Patronato. 'El alcalde de Zalamea', con Enrique Borrás, Ricardo Calvo y Emilio Thuillier", *LV* [28-X-1935], p. 5).

La sombra del Patronato siguió acechando algunos meses más. En sesión del 14 de enero de 1936 redactaba su propio Reglamento y lo sometía a la aprobación de la Comisión de Gobernación, que decidió aplazarlo hasta recibir el informe del Concejal Delegado en el teatro Español[141]. Pero la situación cambió radicalmente tras la victoria del Frente Popular en las elecciones del mes de febrero. El 1 de marzo de 1936, el Concejal Delegado, Eugenio Arauz, emitía su informe, en el que, tras examinar "las revoluciones habidas desde la destitución del Ayuntamiento de elección popular hasta su reposición", proponía "normalizar la función artística y social que debe desempeñar nuestro coliseo", para lo cual el primer paso había de ser necesariamente la anulación de la concesión hecha por la Comisión Gestora a Borrás y Calvo[142]. En consecuencia, éstos terminaron su temporada el 22 de marzo y, tras un nuevo concurso provisional, ocupó la escena del Español Ana Adamuz hasta el 15 de junio de 1936.

5. 6. El trágico final de una etapa de ilusión (1936-1939)

El triunfo del Frente Popular en las elecciones del 16 de febrero de 1936 inició una nueva etapa en la política republicana, interrumpida brutalmente por el golpe de estado que en julio de ese año dio paso a la guerra civil, trágico punto final de la experiencia democrática de la Segunda República. Días antes de iniciarse la contienda, todavía mantenía el ministerio de Instrucción Pública, presidido por Francisco J. Barnés, la intención

[141]Expediente 16.400.21, Archivo de la Villa. El Reglamento constaba de 14 artículos, en los que se detallaban su composición ("queda constituido por los miembros nombrados al efecto por el Excmo. Ayuntamiento") y funciones, entre las que destacaba la de determinar el programa artístico de cada temporada, velar por su estricto cumplimiento, dictaminar sobre el mérito y la idoneidad de los artistas de la compañía. El artículo primero justificaba su razón de ser:

"El Patronato del teatro Español tiene por principal misión la de velar por el mantenimiento y cultivo de nuestra gloriosa tradición dramática y hacer del Teatro Municipal no sólo el depositario, sino el continuador de esa tradición, la más ilustre en nuestras Letras; un verdadero teatro 'clásico' en el sentido de ejemplaridad de la palabra.

A este fin estudiará y propondrá la institución oficial de este Teatro, bien mediante la municipalización de este servicio cultural, bien propulsando la acción conjunta del Municipio y el Estado para su creación y establecimiento".

[142]Expediente 16.340.241, Archivo de la Villa. Véase también "Los concejales y el Español. Calvo y Borrás tendrán que irse el 5 de abril", *LV* (5-III-1936), p. 5.

de crear un Teatro Nacional, que se pretendía separar del Lírico Nacional y financiar en el próximo presupuesto:

> Artículo 1°. La Delegación del Gobierno en los Teatros de la Ópera y María Guerrero, antes separadas y hoy vinculadas en una sola representación, tendrán en lo sucesivo carácter independiente, dividiéndose en dos, una para cada teatro de los citados.
>
> Artículo 2°. La Delegación del Teatro María Guerrero estudiará las condiciones que, dentro de las posibilidades económicas, permitan al Estado acudir mediante el presupuesto a la protección de nuestro Teatro Nacional, y presentará un proyecto de intervención del Estado con la creación de un organismo adecuado a esta finalidad.
>
> Artículo 3°. En el proyecto de presupuesto del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se incluirá la dotación para el cargo de Delegado del Gobierno en el Teatro María Guerrero y los créditos necesarios para la protección del Teatro Nacional. En tanto, el actual Delegado del Teatro de la Opera asumirá las dos delegaciones[143].

Por otro lado, la Asociación General de Actores de España remitía una instancia al alcalde de Madrid el 13 de julio de 1936, firmada por su presidente accidental, José Lucio, en la que, "ante la imperiosa necesidad de que en España se aborde el desenvolvimiento digno y eficaz del teatro", se proponía de modo abierto que "uno de los medios a ello conducentes sería la municipalización del coliseo propiedad de ese Ayuntamiento, por estimar que de ese modo [...] se lograría de una vez para siempre colocar la República Española al nivel de otras Naciones en lo que respecta a la difusión cultural". Pedían que el teatro fuese declarado "de utilidad pública" y sus intérpretes reconocidos "al nivel del profesorado de la enseñanza", para lo cual esbozaban un proyecto de diez bases en las que se destacaba que el Español "se considere como Teatro Municipal de Madrid a todos los efectos de administración y explotación directa por ese Ayuntamiento", que no se volviera a conceder a ninguna empresa, sino que el Ayuntamiento "para siempre" fuera el único empresario, que se creara una Junta Municipal para atender su explotación y que los actores de la compañía tuvieran la consideración de "empleado municipal" a efectos administrativos[144].

---

[143]Decreto del 7-VII-1936 (*Gaceta* del 8).

[144]Expediente 16.375.39, Archivo de la Villa.

También en ese intervalo de tiempo que va desde la victoria del Frente Popular a la insurrección militar, el 15 de mayo de 1936, vio la luz un nuevo proyecto de Teatro Nacional, firmado por Max Aub y dirigido expresamente "a Su Excelencia el Presidente de la República Don Manuel Azaña y Díaz, *escritor*", que viene a demostrar nuevamente la clara conciencia de los hombres de teatro del momento de la necesidad de un teatro oficial[145v] En la introducción, Max Aub habla de la insostenible situación de nuestro teatro y de la pésima atención que reciben los clásicos, para cuyo remedio sólo atisba el apoyo decidido del Estado. Su proyecto, "proyecto de sí mismo", pretende fijar una estructura de Teatro Nacional "que alcanza a no tener más propiedad, pero no menuda, que la de ser viable". Y propone, de manera tan breve como práctica, cinco puntos sobre los que debe centrarse su realización, aunque reconoce que una vez asentado "una perfecta organización de los espectáculos públicos necesitaría, además, comprender el cine, la ópera, la zarzuela y la radio; pero la ambición aconseja límites". Los cinco pilares del Teatro Nacional son:

a) *El Teatro Nacional.* Aconseja que se cree una nueva sede, por no existir ninguna adecuada para su instalación, aunque momentáneamente podría ser un marco digno el teatro María Guerrero.

El director del Teatro Nacional sería nombrado por cinco años y su cargo no estaría sujeto a los vaivenes políticos. Él sería el responsable de toda

---

[145]Max Aub, *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, Valencia, Tipografía Moderna, 1936. Manuel Aznar Soler lo ha reeditado, con precisa introducción, en su libro *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Aula de Teatre, Universitat de València, 1993, pp. 129-146. Véase también Juan Aguilera Sastre, "Max Aub y los proyectos republicanos para un Teatro Nacional", en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el Laberinto Español"*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, I, pp. 255-268.

Veinte años más tarde, Max Aub dio a la imprenta un curioso texto de ficción histórico-literaria que merece la pena reseñar aquí. En él se *presenta* como director del Teatro Nacional que en 1936 había concebido, labor que ha venido desarrollando durante veinte años y le ha supuesto, como galardón, el ingreso en la Academia, para ocupar el puesto que dejara vacante Valle-Inclán. El texto reproduce el hipotético discurso de ingreso en la Academia y recoge los logros de ese su Teatro Nacional, en el que ocuparon puestos y carteles destacados todos los no muertos y no exiliados tras una guerra que no fue. En la respuesta al discurso, Juan Chabás rehace la historia de este Teatro Nacional que, por desgracia, no es más que un futurible (Max Aub, *El teatro español a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo (Discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1936. Contestación de Juan Chabás Martí)*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1956. Ha sido reeditado recientemente, con una valiosa introducción, por Javier Pérez Bazo en el Archivo Biblioteca "Max Aub", Segorbe (Castellón), 1993).

la estructura, asesorado por cinco o seis directores de escena, "que formarán con él el Comité de Lectura del T.N."

Cada director de escena tendrá libertad de actuación, "sin otro aplauso o censura que el que le otorgue el público" y podrá seleccionar entre la compañía a los elementos que considere oportunos para cada espectáculo. De este modo, la variedad de criterios estimulará la creatividad. Como directores de escena de la primera temporada propone a García Lorca, director de La Barraca, a Rivas Cherif, director de la TEA, a Alejandro Casona, director del Teatro del Pueblo, y a Martínez Sierra, ex director del Eslava.

En cuanto a la compañía, deberá ser numerosa (unos cuarenta artistas), pero sin divos. Se podrá contratar excepcionalmente a grandes actores del teatro comercial. Todos sus miembros fijos serán funcionarios del Estado.

Por lo que respecta a las obras, el Teatro Nacional "tiende a mantener vivo el interés por las obras de nuestro teatro clásico" y se darán nueve funciones semanales, cuatro de obras de los siglos XVI y XVII, con versiones íntegras de todas las obras. Excepcionalmente, se traducirán clásicos extranjeros, no más de dos por temporada.

Finalmente, "el T.N. es 'el teatro del pueblo' y se procurará que haya el mayor número de representaciones gratuitas y a precios mínimos".

b) *Escuela Nacional de Baile.* Propone una estructura similar a la anterior, dirigida inicialmente por Antonia Mercé, *La Argentina*, y por Encarnación López, *La Argentinita.*

c) *Conservatorio.* Es la clave del éxito del Teatro Nacional y hay que crear uno nuevo, puesto que no es posible reformar el existente. Propone como director a Rivas Cherif, e incluso especifica las enseñanzas que se deberían impartir.

d) *Teatros Experimentales del Teatro Nacional.* Su misión es servir de prueba para los jóvenes autores y de ensayo para actores, directores, escenógrafos, etc. Propone crear uno o dos, subordinados al Teatro Nacional.

e) *Teatros Universitarios.* Dado el éxito de los existentes, propone su mantenimiento y ampliación, pues "son una espléndida escuela, forman un público y la esperanza de un futuro renacimiento".

En cuanto a la financiación, Max Aub solicita el apoyo del Estado y considera que "para la creación del T.N. y la E.N.B., un millón sería suficiente".

El levantamiento faccioso contra el poder democrático republicano cambió radicalmente todas las expectativas y el devenir de los acontecimientos. Durante los tres años de enfrentamiento se produjeron experiencias teatra-

les de indudable interés, pero la política teatral siempre estuvo marcada por la impronta de la urgencia y las circunstancias. Apenas iniciado el conflicto, el Sindicato de Trabajadores del Espectáculo, de orientación anarquista, colectivizó los teatros de Barcelona. En Madrid también hubo incautaciones de locales, pero en menor medida. Y por lo general las carteleras mantuvieron el mismo tono de mediocridad que hasta entonces habían venido ofreciendo. Desde el comienzo de la guerra, tanto el gobierno republicano (especialmente durante el período en que el comunista Jesús Hernández ocupó la cartera de Instrucción Pública, de septiembre de 1936 a abril de 1938) como los intelectuales más activos y comprometidos con la causa republicana, agrupados en torno a la Alianza de Intelectuales Antifascistas, vieron con claridad las posibilidades del teatro, aparte de otros valores intrínsecos, como medio de propaganda política y decidieron promover grupos orientados a su protección y expansión. Los más destacados (cabría citar también a otros, como el Grupo Teatro Popular, la sección teatral de Altavoz del Frente, que creó dos grupos de Guerrillas del Teatro, dirigidos por Fernando Porredón y Modesto Novajas, o el Teatro de Guerra, bajo la dirección de Manuel González) emanaron de la sección de teatro de la Alianza, impulsada por Rafael Alberti y María Teresa León. A estos grupos se sumaron miembros destacados de anteriores iniciativas, como La Barraca, El Teatro del Pueblo o el Teatro Escuela de Arte y se incorporaron algunas obras de sus repertorios. Fruto de la intensa labor teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que contó con la colaboración gubernamental, fueron el grupo Nueva Escena, que tuvo a Rafael Dieste y a María Teresa León como directores de escena y debutó en el teatro Español el 20 de octubre de 1936; el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León y Felipe Lluch, que actuó en la Zarzuela desde septiembre de 1937 hasta abril de 1938; y las Guerrillas del Teatro, creadas por decreto de 14-XII-1937[146].

El organismo catalizador de las iniciativas más importantes de este período fue el Consejo Central del Teatro, creado en agosto de 1937. En el pre-

[146]Véanse los estudios de Robert Marrast, *El teatre durant la Guerra Civil espanyola. Assaig d'historia i documents*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1978; José Monleón, *"El Mono Azul". Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, col. Endymión, 1979; Manuel Aznar Soler, *II congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937), II, Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987; y Francisco Mundi Pedret, *El teatro de la Guerra Civil*, Barcelona, PPU, 1987.

ámbulo del decreto, firmado por Jesús Hernández, advertimos, junto a la inevitable decisión de organizar el teatro al servicio de la causa republicana, ecos de la necesidad de protección oficial al teatro, indudablemente ligados con los planteamientos que venimos estudiando:

> La necesidad de redimir el teatro español de su carácter exclusivamente mercantil, evitando que sea una actividad de lucro, para convertirla en manifestación cultural y educadora, hace que el Ministerio de Instrucción Pública se preocupe de obtener los medios adecuados para hacer de este espectáculo un instrumento de elevación del espíritu del pueblo. Es necesario también que el teatro, en los actuales momentos, sea un medio de propaganda al servicio del Frente Popular para ganar la guerra, evitando a nuestra escena obras que perjudican a la causa de la República. La situación de abandono de nuestro teatro, la falta de una política teatral, la dispersión en que se hallan los valores de creación teatral que alientan en la juventud, hacen absolutamente ineludible la creación del órgano adecuado que oriente y encauce las actividades teatrales, dejando a salvo lo que es específicamente sindical[147].

Los miembros de este Consejo Central del Teatro eran lo más granado del mundo teatral afecto a la República, aunque algunos sólo prestaron al empeño su nombre y apoyo moral, por encontrarse fuera de España o dedicados a otras tareas, como es el caso de Margarita Xirgu o Rivas Cherif. Presidía el Consejo el director general de Bellas Artes, José Renau; vicepresidente primero era Antonio Machado y vicepresidente segundo, María Teresa León; secretario, Max Aub; y vocales, Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Enrique Díez-Canedo, Cipriano de Rivas Cherif, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Manuel González, Francisco Martínez Allende, Enrique Casal Chapí y Miguel Prieto. Su línea de actuación, con todas las limitaciones impuestas por las circunstancias, siguió el espíritu esbozado en el decreto de su creación y alentó no sólo grupos y espectáculos teatrales, sino también conferencias y escuelas de teatro, en cierta sintonía con la experiencia del Teatro Escuela de Arte. El propio Consejo hacía públicas las ideas y objetivos que lo alentaban:

> El teatro ha de ser nacional, o deja inmediatamente de cumplir sus fines de educación, cultura, estímulo, enseñanza. El Estado es el llamado a tener en todo

[147]Decreto del 22-VII-1937 (*Gaceta* del 24), reproducido por R. Marrast, *ob. cit.*, pp. 245-46. También recoge Marrast otras disposiciones anteriores de interés, como la reorganización de los espectáculos por parte de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, el 20-I-1937 (pp. 234-236), la constitución de la Junta de Espectáculos de Madrid, el 13-II-1937 (p. 237) y el reglamento de dicha Junta, el 5-III-1937 (pp. 237-240).

momento el tutelaje teatral, puesto que desde un escenario pueden comunicarse al pueblo, mejor que por medio alguno, las virtudes ciudadanas y los ejemplos que dan a un pueblo su valor moral. El Gobierno de la República Española, no queriendo descuidar en tiempo de paz ni de guerra este importantísimo medio de educación cívica, ha creado el Consejo Central del Teatro para asesorar, ayudar y decidir. La industria del teatro no puede, en estos momentos históricos, desligarse del drama intensísimo que estamos viviendo; no puede tampoco ceñirse a una cuestión económica únicamente, como a quien sólo le importa lo circunstancial y no lo permanente; como si ya nos diésemos por contentos con salvar el trance de la guerra con tan poca fe antifascista que por no creer en la victoria no nos interese crear el futuro. La industria teatral ha de vivir de aciertos; pero estos aciertos, que atraen público, no deben estar supeditados al gusto no muy seguro de nuestro momento, donde se cruzan educaciones burguesas con gustos proletarios, deseos revolucionarios de mejoramiento con esperas inconfesables del más reaccionario tipo. El público que asiste a las representaciones necesita hoy la seguridad de no ser víctima del engaño teatral. Son los herederos de la cultura española, esa cultura que defienden, aunque ellos no lo sepan, con sus bayonetas y su trabajo, del fascismo, que esteriliza lo que toca. El Consejo Central del Teatro ha sido creado para proteger a esos defensores de la cultura de los antiguos vividores del espectáculo. Hay que dar rango de inteligencia al espectador y que desaparezca de las conversaciones ese despectivo "no entienden", que sonroja demasiado. Desea también que los actores y cuantos viven del espectáculo sientan esta protección oficial distinta a la magnífica labor sindical realizada por los sindicatos, y que pudiéramos decir corresponde al rango y categoría profesionales, colocándoles en condiciones de perfeccionamiento, de elevar su cultura, de dar impulso a todas las artes que forman el trabajo colectivo del teatro[148]

Todo quedó en buenos propósitos irrealizados. La sinrazón de las armas impuso finalmente su trágica ley y aherrojó con su dictadura esta fecunda etapa republicana.

[148] "Una nota del Consejo Central del Teatro", *El Mono Azul*, 44 (9-XII-1937), p. 1; véase también el comentario de Juan Chabás, "Nuevo Gran Teatro del Mundo", *El Mono Azul*, 31 (2-IX-1937), p. 1: "Ese Consejo Nacional del Teatro creado por nuestro Ministerio de Instrucción Pública recuerda gloriosamente a otro muy semejante dado por el Comisariado de Cultura de la URSS, y es, además y profundamente, un acertado decreto de raíz española. Supone declarar oficialmente que nuestro teatro es una riqueza nacional, un elemento esencial de nuestra cultura y del impulso de nuestro pueblo para hallar en la expresión de su pasiones el dramático eco interno de su propio vivir intenso y heroico. Nuestro gran teatro clásico –clásico y romántico a la vez– es un teatro heroico. Es la expresión del heroísmo colectivo, popular. Y era necesario salvar esa tradición espléndida, dando rango nacional a nuestro teatro de hoy, creándolo, haciéndolo vivir con el pulso y la gallardía y la emoción de las horas en que España esparce su sangre..."

CAPÍTULO SEXTO
FINAL (PROVISIONAL) DE UN DEBATE: LA CREACIÓN DE LOS TEATROS NACIONALES FRANQUISTAS

La guerra civil cerró trágicamente toda posibilidad de realización a los múltiples proyectos de un Teatro Nacional republicano y abrió las puertas a la instauración efectiva de los Teatros Nacionales franquistas, punto final de este larguísimo debate que venimos analizando, a la vez que inicio de otro no menos intenso y apasionante que dura hasta nuestros días (la reciente polémica en torno a la reapertura y organización del teatro Real es su última secuela), pero que rebasa los límites de nuestro análisis.

Durante la etapa republicana no fueron escasas las propuestas de un Teatro Nacional de tintes conservadores, como hemos visto en el capítulo anterior, entre las que cabe destacar las auspiciadas por los gobiernos del "bienio negro" y, sobre todo, la reorganización del Español a través del Patronato creado por el radical Salazar Alonso. También Felipe Lluch Garín, colaborador de Rivas Cherif en la TEA pero a la vez militante del conservadurismo ideológico y futuro protagonista de la política teatral franquista, había desgranado en las páginas del diario católico *Ya* sus ideas sobre la necesidad de un Teatro Nacional, enlazando con propuestas similares a las que hemos descrito ya. Sus artículos nos ofrecen las primeras opiniones de Felipe Lluch sobre un tema que le preocupaba intensamente, como a tan-

tos hombres de teatro de la época, sobre el que tenía una visión clara y novedosa en muchos de los aspectos que plantea, y que son el germen del proyecto que intentó poner en práctica a partir de 1939 en el Español. En ellos propone Lluch toda una teoría dramática sólidamente trazada, que revela su rigurosa formación, su amplio conocimiento de la realidad teatral española y la modernidad de sus criterios artísticos.

Comienza su primer artículo sobre el tema[1] planteando la responsabilidad del Estado en la potenciación del teatro de calidad y definiendo la función que debe asignársele al Teatro Nacional:

> España necesita urgentemente un Teatro Nacional que conserve el prestigio y logre la renovación de nuestra literatura dramática, hoy abandonada al afán mercantil de las Empresas.
>
> Un teatro que represente las obras cumbres de la escena universal, resucite nuestros clásicos olvidados, reponga las producciones contemporáneas, consagradas ya por la crítica y el aplauso culto, y abra nuevos caminos en la cerrazón anquilosada del teatro actual.
>
> Y ello es función del Estado, que debe salir de su ya vergonzosa inhibición, y velar por la función cultural y educadora del teatro, supliendo con su mecenazgo las deficiencias y olvidos de la iniciativa privada.
>
> Este Teatro Nacional no puede, no debe ser, un teatro más. El Estado no puede, no debe, competir con las empresas, sino reparar sus yerros y recoger y cultivar lo que ellas desprecian.
>
> [...]
>
> Y esa ha de ser la función del Estado. Por ello, el futuro Teatro Nacional ha de ser a un tiempo museo y laboratorio, porque de ambos está necesitado el teatro español y ambos forman la escuela en que ha de ser educado y orientado el público, perdido hoy día en la decadente y frívola necedad del teatro al uso.

En consecuencia, el Teatro Nacional debe partir de esta doble misión: ser a la vez una especie de museo que preserve en su integridad y valor artístico el teatro clásico y un laboratorio abierto a experimentos artísticos alejados del mero arqueologismo erudito. Conservar el teatro clásico es, para Lluch, actualizarlo con versiones espectaculares que rescaten lo antiguo con un espíritu auténticamente moderno:

[1]Felipe Lluch Garín, "El Teatro Nacional, museo y laboratorio", *Ya* (28-VI-1935), p. 8.

> El Teatro Nacional ha de ser, por lo tanto, museo de las joyas de la literatura dramática clásica y universal. Pero no un museo muerto y arcaico, sino vivo y actualizado por el arte de la representación moderna.
>
> Las obras clásicas han de ser vertidas a una expresión actual, no ya en su técnica o en su lenguaje, como antes se hacía con notorio daño para ellas, sino en su aspecto formal y espectacular, buscando en el fondo mismo de su espíritu el tono, la luz, el color y el aire que les corresponde, y creando en torno del texto dramático, en verdadera y audaz colaboración, el espectáculo moderno que sea como la explicación o exteriorización de su pensamiento íntimo.

Y, a la vez, debe servir de laboratorio para experimentos teatrales que abran nuevos caminos artísticos, en consonancia con las teorías escénicas más renovadoras, a fin de conseguir talentos nuevos y audacias escenográficas revitalizadoras:

> Junto a esta labor de revisión de los clásicos, junto a este vivo museo actualizado del viejo teatro universal, es preciso montar, como debido contraste y complemento, el laboratorio del nuevo teatro experimental.
>
> El Estado debe cuidar los valores incipientes; ha de alentar las nuevas teorías escénicas; está obligado a estimular las vocaciones y a favorecer las posibilidades. Y por ello es preciso –máxime teniendo en cuenta que casi no existe la iniciativa privada– que el Teatro Nacional, el teatro del Estado, asuma esa función orientadora y descubridora con un teatro experimental adjunto al teatro museo.
>
> Sus audacias y renovaciones, sus hallazgos e inventivas serán nueva savia en el viejo tronco del arte escénico. Incluso sus posibles extravagancias compensarán la casi inevitable monotonía de las representaciones clásicas...

Para ello propone la existencia de dos compañías distintas, pero con flexibilidad en el intercambio de sus elementos, para que la capacidad de los actores se adiestre en diversos géneros, tonos y estilos de representación. Y, al frente de ellas, "un solo director, convertido en verdadero dictador artístico". Esta es una de las claves novedosas de su proyecto: la trascendencia suprema que da a la figura del director de escena, en contraste con lo que era la práctica habitual en el teatro del momento. Para Lluch, el director del Teatro Nacional "no ha de ser actor, ni autor, ni crítico, ni empresario, y ha de tener un poco de todo ello, es decir, un creador de espectáculos" y sobre él deber recaer toda la responsabilidad del funcionamiento del Teatro Nacional, no en comisiones o grupos de personas con gustos y criterios diferentes.

En un segundo artículo[2] define al Teatro Nacional como "escuela de buen teatro", para lo cual ha de conseguirse una renovación profunda de los espectáculos, que destierre los malos hábitos que el teatro comercial ha inculcado en autores, actores y público:

> El Teatro Nacional debe ser escuela de buen teatro, no sólo en su repertorio clásico y moderno y en sus estrenos de ensayo, sino en la interpretación y representación de las obras y en la necesaria colaboración del público, sin el cual no puede existir el teatro.
>
> Ha de crear, por lo tanto, un nuevo estilo teatral, pues en la escena contemporánea –salvo raras excepciones– no hay nada digno de ser conservado, porque la rutina y la mediocridad, la improvisación y el mal gusto han ganado a autores, intérpretes y espectadores.

En consecuencia, otra de las claves del éxito del Teatro Nacional está en la renovación y reeducación de los principales agentes del hecho teatral. Cree Lluch que las compañías deben carecer de divos y de actores ya consagrados y por ello acostumbrados a privilegios en el reparto de papeles; su sitio está en el teatro comercial. También hay que acabar con otro vicio secular del teatro español: la estructura rígida de las compañías, con puestos fijos y categorías establecidas de antemano. Ha de ser el director el responsable de la asignación de tipos y papeles, puesto que "el secreto de la interpretación perfecta radica en el perfecto reparto: en que cada actor represente el personaje que mejor cuadre a sus condiciones físicas y a sus aptitudes escénicas".

En cuanto a los actores, "el nuevo teatro necesita actores nuevos, jóvenes, disciplinados, dúctiles a la dirección suprema del creador del espectáculo". Lógicamente, esta juventud no es una cuestión de edad, sino de "sentimiento escénico, de virtud interpretativa". Si el Teatro Nacional ha de renovar todos los elementos que toman parte en el espectáculo, hace falta también un nuevo tipo de actor, cuya labor siempre se subordinará al conjunto del espectáculo:

> Un actor que sepa acomodar su dicción, su voz, su gesto y su figura al tono impuesto por la dirección escénica; un actor que sepa defenderse y valerse a un tiempo de las limitaciones y ayudas que le impone y le ofrece el decora-

[2]Felipe Lluch Garín, "El Teatro Nacional, escuela de buen teatro", *Ya* (3-VII-1935), p. 9.

> do, la luz, la música y la escena de conjunto; un actor que sea, no como hasta ahora anárquico e independiente, sino parte subordinada de un todo que es el espectáculo.

También los autores y el público necesitan ser educados en esta reorientación moderna del teatro. El autor "ha de saber que su labor termina en el momento en que entrega el manuscrito. Sobre él creará después el director de escena el espectáculo que el texto dramático requiere".Y el público debe modificar radicalmente sus hábitos: "Ha de acostumbrarse, en fin, a ir al teatro, no para ver a tal o cual actor o para aplaudir a tal o cual autor, sino para gozar de un espectáculo en el que todos los factores han perdido su personalidad en beneficio del conjunto escénico".

Por último, en un tercer artículo[3] expone que "el Teatro Nacional ha de ser modelo de sencillez y austeridad" en todos los aspectos y en modo alguno puede considerarse cauce propicio para el medro y las ambiciones personales, puesto que "la protección del Estado es para salvar el arte, no para ayudar a los artistas". Tampoco se trata de crear grandiosos espectáculos, caros y deslumbrantes, sino que "estas normas de austeridad y sencillez han de aplicarse también a las representaciones, y especialmente a la decoración y al vestuario", porque no es cierta la creencia de que sólo el teatro caro es bueno. Se ha de tender a la popularización y actualización de las representaciones, ya que "el teatro es, ante todo y sobre todo, un arte popular, vivo, actual. Necesita el concurso público y la emoción del espectador, y para ello es preciso desposeerle de todo aire retrospectivo, de toda pátina erudita, de toda intención de minoría". Por lo mismo, habrá que evitar la tentación de "adscribir su arte a una clase social o a una fracción política".

Conseguir todos estos objetivos básicos para el funcionamiento del Teatro Nacional –museo y laboratorio, escuela de buen teatro, disciplina, austeridad, sencillez y popularidad– sólo será posible a través de la figura esencial en todo el entramado: el director, máximo responsable que sólo con total independencia y autonomía en su gestión podrá lograr el éxito del Teatro Nacional:

> Búsquese la persona capaz de llevar a cabo tal empresa. Compruébese su integridad moral y su solvencia artística por cuantos medios sean precisos, y

[3]Felipe Lluch Garín, "El Teatro Nacional, modelo de austeridad", *Ya* (8-VII-1935), p. 9.

> entréguesele después, sin vacilar, la dirección suprema y absoluta [...] porque, bueno es recordarlo, el arte, el teatro, no puede regirse más que por una sola cabeza, un solo criterio, una sola voluntad.
>
> Este director artístico, convertido en verdadero dictador, es lo primero que hay que encontrar para intentar, con probabilidades de éxito, cualquier proyecto de Teatro Nacional o de Teatro Municipal.
>
> Él sabrá hacer del mismo vivo museo actualizado del teatro clásico y universal, eficaz laboratorio de toda innovación literaria y escénica, escuela de buenos comediantes y directores, modelo de austeridad y disciplina, teatro, en fin, que atraiga al pueblo y devuelva a la escena española el prestigio que hoy le falta.
>
> El Teatro Nacional no podrá existir hasta que no se encuentre a su director.

Al mismo tiempo que el adverso desarrollo de la contienda iba reduciendo inexorablemente los proyectos republicanos, los futuros vencedores fueron perfilando, con impulsos crecientes, la creación de un teatro oficial acorde con sus criterios ideológicos y estéticos. Ernesto Giménez Caballero, Manuel Iribarren, Mariano Marfil, Manuel Machado, Wenceslao Fernández Flórez... se ocuparon de exponer las grandes líneas teóricas de cómo había de ser el teatro de la "nueva España"[4]. Pero fue, sin duda, Gonzalo Torrente Ballester –autor durante la guerra de dos obras de carácter alegórico y simbólico: *El viaje del joven Tobías* y *El casamiento engañoso*– quien con más coherencia abordó "el drama que se ha de elaborar en el mañana luminoso", en un artículo altamente revelador: "Razón y ser de la dramática futura"[5]. Para el joven ideólogo falangista, esta dramática debía responder a tres criterios fundamentales: "tradición, orden, estilo" y debía poner al teatro al servicio del proyecto imperial, nacionalista y heroico del nacionalsindicalismo, basándose en los modelos medievales y calderonianos:

> Un teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus

[4]Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española. 1/Historia*, Madrid, Akal, 1986, pp. 251-266. Ya en 1935 Ernesto Giménez Caballero había comenzado a perfilar las líneas básicas de la estética fascista en su libro *Arte y Estado*, Madrid, 1935.

[5]Gonzalo Torrente Ballester, "Razón y ser de la dramática futura", *Jerarquía*, 2 (octubre de 1937), pp. 61-80. Sobre este período juvenil y falangista de Torrente Ballester, véase Javier Cercas, "Torrente Ballester falangista: 1937-1942", *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios* (Amsterdam), 5.1 (1994), pp. 161-178.

> nombres a la épica [...] Mito, Mágica (*sic*), Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí laten, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia [...]
>
> Procuraremos hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio. Claro que no es necesario, como no es necesaria la ceremonia pontificial para el Sacrificio de la Misa [...] Y no es nada nuevo este carácter litúrgico del Teatro. Piénsese en Calderón, en sus Autos y en el Corpus Christi; piénsese en la Edad Media y en sus Misterios y Moralidades.

Probablemente, la primera propuesta seriamente elaborada de un Teatro Nacional para la "nueva España" se debe a Federico Torralba Soriano, quien a principios de 1937 publicó unas *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español*, "como idea de lo que podría ser nuestro futuro Teatro Nacional"[6]. Se trata, sin duda, de un sólido proyecto, lógicamente imbuido del espíritu ideológico de la España que se avecinaba, pero sobre todo avalado por la claridad de las ideas y por un amplio conocimiento de las más modernas tendencias del teatro europeo del momento, en especial de los aspectos escenográficos, que el autor propone adoptar en su modelo de Teatro Nacional.

Parte Torralba Soriano de la necesidad de revitalizar el teatro clásico español, a menudo mejor conocido y representado en el extranjero que en la propia España, y de la convicción de que es el momento adecuado para que "en la nueva España, con la representación digna y artística de nuestros clásicos, a la par que de las grandes producciones extranjeras, se dé origen al nacimiento de obras y autores también nuevos". Y en cuanto a la oportunidad de su propuesta, en plena guerra, arguye que a casi todas las grandes etapas guerreras han sucedido épocas de esplendor cultural, por lo que "cuanto se tenga pensado y preparado contribuirá a que la nueva España quede constituida hasta en sus más pequeños detalles con la máxima rapidez". Se trata de llevar a cabo una obra "nacional", esto es, "que el espíritu que lo informe sea nuestro", aunque sin rechazar modelos ajenos: "este Teatro Nacional español abarcará todo el desarrollo de nuestra dramática desde el *Auto de los Reyes Magos* hasta Benavente y García Lorca, y ejemplos del arte teatral mundial tanto de la antigüedad (trágicos griegos), como de la actualidad (Shaw, D'Annunzio, etc.), pasando por los clásicos de cada

[6]Federico Blas Torralba Soriano, *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español*, Zaragoza, Tip. E. Berdejo Casañal, 1937.

nación". Este teatro, por nacional, habrá de ser descentralizado y deberá llegar a todas las provincias de España con sus espectáculos. Su dirección será independiente, aunque se admite la posibilidad de un inspector del gobierno del Estado, que no tendría que actuar de censor, ya que "dada la categoría del teatro, en modo alguno es necesario, si la realidad se corresponde con lo imaginado, ya que en un teatro que quiere ser *nacional* naturalmente no se ha de representar nada que vaya en contra de la verdadera España, y como español será católico, y nada inmoral habrá en él tampoco, porque siendo su fin producir belleza, nada que sea perfectamente bello puede ser inmoral". Por último, su financiación dependerá del Estado fundamentalmente y de cuotas e impuestos establecidos a tal fin.

En cuanto a su organización, este Teatro Nacional estaría formado por un Teatro "Ejemplar", con un repertorio similar al de cualquier teatro comercial, pero con mayor depuración artística; un Teatro de Arte, más selecto; Festivales de Arte, organizados en escenarios naturales excepcionales; y, como secciones agregadas, la ópera, el ballet, conciertos, zarzuelas, bailes y danzas españoles y escenificaciones de romances, aparte de ocasionales grandes compañías extranjeras. Como servicios auxiliares del Teatro, prevé la creación de un archivo, una biblioteca y un museo, complementados por un servicio de publicaciones que incluiría una revista de difusión general y una editorial encargada de publicar las obras representadas.

Las bases teóricas de los futuros Teatros Nacionales estaban claramente asentadas[7], aunque su realización práctica iba a padecer de penurias y de rigideces ideológicas que Torralba Soriano no sospechaba.

6. 1. El Teatro Nacional María Guerrero

El poder omnímodo de los vencedores franquistas contó con todos los factores a su favor para la creación de los Teatros Nacionales. Sin embargo, su gestación se vio rodeada de no pocos titubeos e improvisaciones. Las pri-

[7]Véanse sobre el tema los trabajos de Sultana Wahnón, "The Theatre Aesthetics of the Falange" y de Francisco Linares, "Theatre and Falangism at the Beginning of the Franco Regime", ambos en Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Oxford, Berghahn Books, 1996, pp. 191-209 y 210-228, respectivamente.

meras iniciativas para la reorganización teatral en el campo de los sublevados partieron del Jefe Nacional de Propaganda, Dionisio Ridruejo, quien dividió el servicio de propaganda en varios departamentos: Radiodifusión, Ediciones, Cinematografía, Teatro, Música, Artes Plásticas, Propaganda directa y Propaganda en los frentes. Al frente del departamento de teatro situó a Luis Escobar, que fue nombrado Jefe Nacional de Teatro. El proyecto inicial de Ridruejo era controlar en el teatro, como en las demás áreas, todos los resortes creativos al servicio de la causa "nacional":

> No aspiraba sólo a crear unas compañías oficiales ni a controlar a las privadas, sino a promover una serie de instituciones docentes y normativas –algo así como la Comédie Française– y a promover centros experimentales, unidades de extensión popular, trashumantes o fijas, y a intervenir la propia Sociedad de Autores, organizando otras parelelas para actores, decoradores, etc. En alguna manera me guiaba por la utopía falangista de la sindicación general del país y ello podía valer, claro está, para el cine, las artes plásticas, los espectáculos de masas y así sucesivamente[8].

Como después ha relatado el propio Ridruejo, "con gran sentido práctico pensó Luis Escobar que lo que más urgía en el teatro no era realizar mis grandes proyectos de organización, sino, sencillamente, empezar por hacerlo de modo diferente a como lo hacían las compañías comerciales que entonces, además, estaban a un nivel muy pobre"[9]. Tal vez el temprano desencanto falangista de Ridruejo impidió el desarrollo de esos "grandes proyectos de organización". Sea como fuere, siguiendo las pautas marcadas por Luis Escobar, se comenzó improvisando una compañía de jóvenes aficionados que hizo su presentación oficial en las fiestas del Corpus de 1938 (15 de junio) en la plaza del Enlosado de la catedral de Segovia poniendo en escena el auto sacramental *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso[10].

---

[8]Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias* (Edición de César Armando Gómez), Barcelona, Planeta, 1976, p. 130. Sobre la organización de los servicios de Propaganda, véanse las pp. 132-136.

[9]*Ibidem*, p. 78.

[10]Sobre los orígenes y primeros pasos del Teatro Nacional de la Falange y su asentamiento en el María Guerrero, véase el estudio de Luis Felipe Higuera, "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): La creación de un público", en *Historia de los Teatros Nacionales. I. 1939-1962*, Madrid, INAEM/Ministerio de Cultura, 1993, pp. 81-105. Más general es el trabajo de Francisca Bernal y César Oliva, *El teatro público en España. 1939.1978*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo, 1996. Desde una perspectiva que no acabamos de compartir, que insiste en los lazos de continuidad por encima de la rup-

Con no pocas penurias económicas pero también con un éxito que fue animando a sus creadores a consolidar el titubeante proyecto, la compañía pasó el verano en Laredo preparando nuevos espectáculos (*La verdad sospechosa, La vida es sueño, Pliego de romances, Las bodas de España...*) y prosiguió su labor en una gira por las ciudades "liberadas" (Santiago de Compostela, Salamanca, Valladolid, Burgos, San Sebastián, Barcelona y Palma de Mallorca)[11]. Sobre la base de esta positiva experiencia iba a asentarse la política teatral nacionalista y el germen de un nuevo modelo, esta vez efectivo, de Teatro Nacional. Así lo planteaba una Orden del Ministerio de Educación Nacional de noviembre de 1938:

> En la restauración activa de nuestro Teatro, mientras avanza la obra de la total recuperación de la Patria, la espontaneidad del cuerpo social ha precedido, al contrario de lo que suele ocurrir en otros capítulos del vivir de la cultura, a la intervención misionera del Poder público. Ello hace todavía más urgente la necesidad de que se produzcan algunas disposiciones rectoras emanadas del mismo, así como la tarea de promoción de energías y remoción de obstáculos por parte de éste.
>
> Queriendo dotar de nueva vida al órgano estatal adecuado a tales servicios, que radica en este Ministerio, y extender, además, su actividad al fomento de ciertas manifestaciones del arte escénico, cuyo patrocinio no sea siempre el del Estado, sino, en ocasiones, por ejemplo, el Municipio (perspectiva ésta rica en posibilidades) y también la iniciativa particular bien canalizada, este Ministerio, a cuya competencia tal deber corresponde, se ha servido disponer...[12]

Lo que la Orden disponía era la reconstitución de la Junta Superior del Teatro Nacional, que pasaba a llamarse Junta Nacional de Teatros y Conciertos, de carácter meramente "consultivo respecto de la Comisaría General". Se le encomendaban importantes funciones, como organizar concier-

---

tura evidente que la guerra supuso, ha analizado estos orígenes Víctor García Ruiz en su libro *Continuidad y ruptura en el teatro español de posguerra*, Pamplona, EUNSA, 1999. Para los primeros pasos de la escena madrileña en la inmediata postguerra véase también el artículo del mismo autor "'La guerra ha terminado'. Empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-31.XII.1939)", *Anales de la literatura española contemporánea*, 22, 3 (1997), pp. 511-533.

[11]Detalles acerca de la gestación del grupo, ensayos montajes y primeras representaciones pueden verse en Luis Escobar, *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2000, pp. 114-124. Véase también Juan Aguilera Sastre, "Luis Escobar, director del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid (1940-1952), en *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2001, pp. 13-54.

[12]Orden del 5-XI-1938 (*BOE* del 9).

tos y audiciones musicales, seguir regentando los "grandes Teatros Nacionales", en la práctica inexistentes, y fundar nuevos organismos locales dedicados al arte escénico. Se creaba además, dentro de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, una sección especial dedicada al teatro, la "Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales", presidida por el escritor Juan Pujol. Y se nombraba a los componentes de la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, cuyo presidente había de ser un académico de la Real Academia Española, cargo que ocupó Eduardo Marquina; el secretario sería el Comisario General; y los restantes miembros de la misma eran José María Pemán y Manuel Machado como representantes de la Academia Española; Enrique Fernández Arbós y Federico Moreno Torroba en representación de la Academia de Bellas Artes; y Juan Ignacio Luca de Tena, José Cubelles, Luis Escobar, Pedro Pruna, Juan José Cadenas y Juan Mestres.

La presentación oficial en Madrid del hasta entonces autodenominado Teatro Nacional de la Falange y de las J.O.N.S. tuvo lugar tras la entrada triunfal de Franco en Madrid y el primer desfile de la victoria, el 19 de mayo de 1939. A tal efecto se organizó una función de gala extraordinaria en el cine Capitol, el 22 de mayo, donde el Teatro Nacional dirigido por Luis Escobar puso en escena *El hospital de los locos*[13]. Después de una nueva gira durante el verano por Cádiz, Granada, Málaga, Burgos y San Sebastián, al Teatro Nacional de la Falange se le encomendó también el otro gran fasto teatral del año, la conmemoración del 18 de julio. Para la ocasión Luis Escobar eligió otro auto sacramental, *La cena del rey Baltasar*, de Calderón, precedido de un prólogo leído por Felipe Lluch. Las representaciones tuvieron lugar en el Paseo de las Estuatuas del Retiro entre el 24 y el 29 de julio con éxito notable, a pesar de ciertos reparos de la crítica[14].

---

[13]Véase Jorge de la Cueva, "Teatros. Capitol. 'El hospital de los locos'. Auto sacramental del maestro José F. de Valdivielso", *Ya* (23-V-1939), p. 4; también los artículos de Antonio de Obregón, "Crónica de teatro. El teatro en pie", *Arriba* (4-V-1939), p. 2; "Crónica de teatro. El teatro de la F.E.T. y de las J.O.N.S. se presenta el próximo lunes en Capitol", *Arriba* (20-V-1939), p. 5; y "Crónica de teatro. Presentación en Madrid, en la sala Capitol, del Teatro Nacional de F.E.T. y de las J.O.N.S., con el auto sacramental del s. XVI 'El hospital de los locos', del maestro José Valdivielso", *Arriba* (23-V-1939), p. 2.

[14]Véase Jorge de la Cueva, "Teatro. Teatro de la Falange. 'La cena del rey Baltasar'. Auto sacramental de Calderón", *Ya* (25-VII-1939), p. 6; Antonio de Obregón, "Crónica de teatro. Representación en el Paseo de las Estatuas del Retiro del auto sacramental de D. Pedro Calderón de la Barca 'La cena del rey Baltasar', por el Teatro Nacional de F.E.T. y las J.O.N.S.", *Arriba* (25-VII-1939), p. 3; y el artículo anónimo, probablemente de Felipe Lluch, "F.E.T. y de las J.O.N.S.: el renacimiento del teatro

Al poco tiempo, el Teatro Nacional de la Falange se consolidaba legalmente como el estandarte teatral de la España franquista. La Junta Nacional de Teatros y Conciertos de 1938 se convertía, según una nueva Orden del Ministerio de Educación Nacional de marzo de 1940[15], en el Consejo Nacional de Teatros, cuyos primeros miembros fueron Eduardo Marquina, como presidente, José María Pemán, Manuel Machado, José María Alfaro, Juan Ignacio Luca de Tena, Juan José Cadenas, Pedro Mourlane Michelena, Luis Araujo Costa, María de Arteaga y Falguera, María Guerrero, Melchor Fernández Almagro, Luis Urquijo y Landecho, Pedro Pruna y Juan Mestres. A la vez se nombraba Comisario General de Teatros a Luis Escobar y subcomisarios generales a Huberto Pérez de la Ossa y a Claudio de la Torre. El artículo segundo de la Orden especificaba que "correspondería a la Comisaría General de Teatros la gestión directa de todo lo referente a los Teatros Nacionales, siguiendo las orientaciones que emanen del Consejo Nacional de Teatros". El encargo inmediato del Director General de Bellas Artes fue que el teatro María Guerrero, cuyas obras no estaban terminadas todavía, se convirtiera en sede permanente del Teatro Nacional. Fernando José de Larra, que había sido nombrado en diciembre de 1939 Delegado del Gobierno en el Teatro de la Ópera y Teatro María Guerrero, fue el encargado de agilizar la puesta a punto del edificio para dar comienzo a la primera temporada oficial. Se contó para ello con una subvención de 300.000 pts. del Ministerio de Educación Nacional. Al fin, tras no pocas dificultades, el 27 de abril de 1940 se inauguró el Teatro Nacional María Guerrero, dirigido por Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa y Claudio de la Torre, con la reposición de *La cena del rey Baltasar* y el estreno del entremés calderoniano *La rabia*. En la solemne función de presentación tomaron la palabra José María Pemán y Eduardo Marquina, cuyos discursos resaltaron la tradición del verso en el teatro español y la misión del Teatro Nacional:

> También dijo Pemán [...] que en este escenario glorioso empezaba, después de la victoria, el resurgir del teatro, hecho posible porque los ideales que

popular clásico", *Arriba* (29-VII-1939), p. 5. Víctor García Ruiz ha analizado la significación de este espectáculo en su artículo "Un poco de ruido y no demasiadas nueces: los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)", en I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 1997, pp. 119-165.

[15]Orden del 8-III-1940 (*BOE* del 13).

> han hecho posible la victoria daban la necesaria unidad de pensamiento, sin la que no puede existir un Teatro Nacional que signifique al mismo tiempo que amor y respeto a la tradición, ansias constructivas de incorporación de todas las normas al pensamiento general.[16]

Completaron esta breve primera temporada la reposición de *El pobrecito carpintero*, de Marquina (3-V-1940) y los estrenos de *La respetable primavera*, de Román Escohotado (21-V-1940) y de *Hombre de partido*, de Rino Alessi (6-VI-1940). Los propósitos iniciales eran recuperar la tradición nacional y cristiana del teatro áureo, pero pronto sus directores dieron un golpe de timón para enderezar el rumbo hacia propuestas más modernas[17].

6. 2. La creación del Teatro Nacional del Español

Mucho más lenta y laboriosa iba a ser la instauración del Teatro Nacional en la sede del teatro Español de Madrid, pero a la vez fundamentada en unos principios teóricos, ideológicos y estéticos de más calado, menos improvisados. Un hombre de teatro hoy prácticamente olvidado, Felipe Lluch Garín, director de escena en el más moderno sentido del término y perfecto conocedor de las últimas tendencias de la práctica dramática, fue el artífice principal de una obra de altas miras artísticas que no pudo culminar a causa de una muerte prematura y que después continuó con éxito su mejor discípulo, Cayetano Luca de Tena[18].

Colaborador asiduo de Rivas Cherif en el teatro de arte El Caracol, en el Estudio de Arte Dramático del Español y en el Teatro Escuela de Arte, desde antes de iniciarse la guerra se veía en él a un director de escena –si no el único, aparte de Rivas Cherif– capaz de asumir con rigor y éxito una empresa tan compleja como la del teatro municipal[19]. Durante los años del

---

[16]Jorge de la Cueva, reseña de *Ya* (28-IV-1940), *apud* Luis Felipe Higuera, "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952). La creación de un público", *art. cit.*, pp. 83-84.

[17]Luis Felipe Higuera, "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952). La creación de un público", *art. cit.*

[18]Véanse al respecto los artículos de Juan Aguilera Sastre, "Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional del Español" y Lola Santa-Cruz, "Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952", ambos en *Historia de los Teatros Nacionales. I. 1939-1962*, *ob. cit.* pp. 41-67 y 69-79, respectivamente. No aportan apenas datos nuevos los libros ya citados de Francisca Bernal y César Oliva, *El teatro público en España. 1939-1978* y de Víctor García Ruiz, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra.*

[19]"Y si hemos de concederle un crédito de confianza a alguien que esté por probar definitivamente,

conflicto, como hemos visto, siguió manteniendo viva la llama de la TEA, fue el iniciador del Teatro de Arte y Propaganda, que codirigió al lado de Mª Teresa León, y participó en las Guerrillas del Teatro. Encarcelado durante unos meses a causa de su ideología conservadora, pronto se desligó de los proyectos republicanos y comenzó a trabajar en la organización teatral de la España franquista. Apenas terminada la guerra, en reconocimiento a una labor clandestina difícil de precisar desarrollada durante los últimos meses en favor del Sindicato de Espectáculos de la Falange[20], su amigo Carlos Fernández Cuenca, a la sazón Secretario General del Sindicato de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos, le nombra Secretario de la Sección de Teatros del Sindicato, el 26 de marzo, y dos días más tarde, Delegado General del Sindicato en la Junta de Espectáculos[21]. Su primera actua-

---

no puede ser otro que Felipe Lluch Garín, mi primer ayudante en el Teatro Escuela de Arte, cuya educación jesuita, cuya actual dedicación periodística a 'Ya' -compatible con su actividad en la TEA- habla mejor que todas las disquisiciones en pro del apoliticismo fundamental en que vivimos liberalmente compenetrados por la idea de un teatro real y verdaderamente artístico, por 'un' teatro que no sea sino 'el' teatro pura y simplemente" (Cipriano de Rivas Cherif, "El Patronato del teatro Español. Carta abierta", *La Libertad* [16-VI-1935], pp. 1-2; véase también el artículo anónimo "¿A dónde va el teatro Español?", *HM* [12-VII-1935], p. 8, donde se cita el nombre de Lluch Garín como uno de los jóvenes solventes, junto a Lorca, Casona, Tomás Borrás, etc., que podrían formar parte del Patronato del Español).

[20]Es casi imposible determinar las fechas de estas actividades clandestinas. De ellas habla Lluch, ya en 1939, en dos ocasiones. La primera, en un confuso informe sin destinatario explícito, fechado el 29-III-1939, en el momento de ser designado Secretario de la Junta de Espectáculos:

"En reunión previa de los Camaradas Lluch, Infiesta, Hernández, Chávarri, Pina y Aurelio Sanz, da cuenta al Camarada Infiesta de haber recibido un mandato en Abril de 1937 para la constitución del Sindicato de Espectáculos Públicos de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. en compañía del Camarada Gómez Olaya, posteriormente por detención del Camarada Infiesta no pudo continuar su gestión y fue relevado por encargo transferido al Camarada Erasmo Pascual. Actualmente en este día se reúnen los arriba citados y da cuenta de lo que acontece.

El camarada Lluch, da conocimiento de su nombramiento como Secretario Delegado de la Junta de Espectáculos empezando en estos momentos su actuación conjunta" (Archivo familiar de Felipe Lluch. Agradecemos profundamente a su hijo, José Antonio Lluch Cottereau, el habernos facilitado el acceso a todos los papeles de su padre).

Y la segunda, en una carta dirigida a su madre, sin indicación de fecha, pero con toda probabilidad escrita a primeros de abril de 1939, en que le dice: "...pues desde hace días he reanudado las actividades sindicales que desarrollé en la clandestinidad y se me ha revalidado en mi cargo de Jefe Sindical Provincial de Teatro y aun puede que llegue a ostentar dentro de poco la Jefatura Nacional" (Archivo familiar de Felipe Lluch).

[21]Los nombramientos, dirigidos al "Camarada Lluch", rezan así:

"En virtud de las atribuciones que la Falange me tiene conferidas como Secretario general del Sindicato de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos, te nombro Secretario de la Sección de Teatros de dicho Sindicato.

ción en los nuevos cargos consiste en la incautación de los locales de cine y teatro de Madrid, para asegurar su continuidad dentro del nuevo orden establecido por los vencedores. A partir de estos momentos, su labor fue incesante, hasta el desfallecimiento, en los numerosos cargos que se le fueron encomendando: participó en la Comisión Provisional Depuradora de Teatros del Departamento Nacional de Teatro del Servicio de Propaganda del Ministerio de la Gobernación, presidió la Junta Técnica de Espectáculos Públicos de la Central Nacional Sindicalista madrileña, fue nombrado Delegado General en Madrid del Departamento Nacional de Teatro y, más tarde, Jefe del Negociado de Cinematografía de la Sección de Censura.

Su máximo empeño, con todo, seguía apuntando a la creación de un Teatro Nacional. Desde 1938, según hace constar en sus *Diarios*, venía perfilando y desarrollando las bases de su proyecto, el Instituto Dramático Nacional, con todo detalle: "Invierno y primavera tardé en redactar, pulir y fijar el proyecto de Instituto Dramático Nacional, base y fundamento de mi porvenir, raíz y fruto de mi vocación teatral española, máxima gloria a que aspiro, sueño de toda mi vida"[22]. Se trata, en efecto, de un proyecto sólidamente estructurado, por más que rezume ese voluntarismo idealizado del falangista fervoroso, perceptible en las continuas alusiones a la vocación, al servicio, a la disciplina, a la jerarquización y a la unidad de criterios. De hecho, todas sus propuestas parecen encomendarse a una fe ilimitada y a un entusiasmo inasequible al desaliento, por lo que el proyecto elude hablar de concreciones presupuestarias o de dificultades prácticas. En sus dieciocho apartados plantea una auténtica reorganización de la vida escénica española, por supuesto partiendo de la base de que el teatro en general, y el Teatro Nacional en particular, debe servir para afianzar la conciencia nacional de la España totalitaria de los vencedores y responder a un "concepto de Estado" que "puede y debe asimilarse a la raíz de universalidad característi-

Madrid, 26 de marzo de 1939 III Año Triunfal".

Y el segundo:

"En virtud de las atribuciones que la Falange me tiene conferidas como Secretario general del Sindicato de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos, te nombro Delegado general de este Sindicato en la Junta de Espectáculos.

Madrid, 28 de marzo de 1939 III Año Triunfal".

(Archivo familiar de Felipe Lluch).

[22]Felipe Lluch Garín, *Impresiones (Diario, junio-diciembre, 1938)*, p. 70 (Texto manuscrito e inédito. Archivo familiar de Felipe Lluch).

ca del genio nacional de España"[23]. El Teatro Nacional se plantea, pues, como el "Teatro del Nuevo Estado":

> El Teatro Nacional que propugnamos no puede ni debe ser un teatro comercial abandonado a la libre iniciativa individual. Su fin no es la industria del espectáculo, sino la educación moral y estética del pueblo español; es decir, un fin docente, cultural, ordenador. Por consiguiente, estatal.
>
> El Nuevo Estado Español, empeñado actualmente en la alta y noble tarea de reorganizar la vida nacional, no puede olvidar la importancia del teatro como medio eficaz de educación y propaganda, de construcción y defensa de la nueva sociedad. Y aparte la fiscalización y censura de la industria del espectáculo, para velar por su pureza política, moral y literaria, debe crear un organismo que sea *cátedra, museo* y *laboratorio* donde se enseñen, conserven y ensayen las normas, eternas en el fondo, cambiantes en la forma, del arte teatral.
>
> El Teatro Nacional debe ser, por tanto, un *Teatro del Estado* cuya función docente no esté mediatizada por el afán de lucro; un verdadero Instituto Dramático que con criterio, método y continuidad –es decir, como obra de cultura– conserve vivo y actual el tesoro de nuestro teatro clásico, difunda las obras maestras de la escena universal y ensaye los nuevos estilos dramáticos, tanto en lo literario como en lo espectacular.

El pilar básico de ese Teatro Nacional, para Felipe Lluch, será la figura del director, cuya autoridad será absoluta: "una sola voluntad y una sola inteligencia atentas únicamente a la responsabilidad de su función creadora", puesto que el teatro no es un arte individual sino un arte complejo, de conjunto, interpretativo, y "en las artes interpretativas la dirección lo es todo", como han demostrado los teatros de prestigio universal, amparados en nombres tan destacados como Bragaglia, Piscator, Batty, Reinhardt, Tairof, Meyerhold o Stanislavsky. El complejo entramado de organismos que plantea para el Instituto Dramático Nacional tendrá como fines esenciales la recuperación del teatro como espectáculo, la creación de una nueva estética teatral y la educación artística del público. Lluch considera que la obra que proyecta será "un organismo vivo, articulado, fecundo", que irá desarrollándose progresivamente sobre estos diez pilares:

---

[23]Una copia completa de este "Proyecto de Instituto Dramático Nacional. Iniciativa y estudio de Felipe Lluch Garín" se halla en el Achivo familiar de Felipe Lluch. Recientemente ha sido publicado por Víctor García Ruiz, "Un teatro fascista para España: Los proyectos de Felipe Lluch", *RILCE, Revista de Filología Hispánica* (Universidad de Navarra), 16.1 (2000), pp. 93-134.

1º. Teatro Escuela (*cátedra* teatral para la educación estética de público y actores).

2º. Escuela de Arte Dramático (para la enseñanza teórico-práctica del arte de la representación)

3º. Tertulia de Amigos del Teatro (tribuna y academia para la libre discusión de temas teatrales).

4º. Teatro Íntimo (*laboratorio* teatral para el ensayo minoritario de obras escénicas).

5º Centro Editorial "Nuevo Teatro" (encargado de recoger, fijar y difundir la labor docente del mismo).

6º. Círculo de Estudios Teatrales (encaminado a aunar y organizar el trabajo de los investigadores).

7º. Escuela de Oficios del Teatro (para la enseñanza teórico-práctica de la técnica del espectáculo).

8º. Teatro Nacional (*museo* teatral donde puedan admirarse las obras clásicas universales).

9º. Escuela Superior de Teatro (para la formación y mejora de las vocaciones teatrales de la juventud) y

10º. Misiones Teatrales (encargadas de iniciar en el espectáculo teatral a las aldeas de España).

La redacción definitiva de este amplísimo proyecto, que superaba con creces las posibilidades reales de una España destruida y empobrecida, lleva fecha de 26 de enero de 1939. Pero la ambición de Felipe Lluch no se limitaba a la creación de un Teatro Nacional, sino que apuntaba a una reordenación global de la actividad teatral en sintonía ideológica y estética con el Nuevo Estado. Desde un planteamiento genuinamente totalitario y fascista, Lluch propone el control absoluto de todas las manifestaciones teatrales por parte de las instituciones gubernamentales y el sometimiento jerárquico de la industria y el arte teatral a los fines de propaganda política del Estado totalitario. A tal fin, en junio de 1939, presentaba una "Memoria que por conducto reglamentario eleva al Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación el Departamento Nacional de Teatro y Música sobre la ordenación del teatro en España"[24]. Dicha *Memoria* iba firmada por Felipe Lluch como autor y Jefe del Sindicato Provincial de Espectáculos Públicos y avalada por Román

[24] Copia de esta *Memoria*, que lleva fecha de 28 de junio de 1939, puede verse en el archivo familiar de Felipe Lluch. Ha sido también editada por Víctor García Ruiz en el artículo citado en la nota anterior

Escohotado, Secretario General del Departamento Nacional de Teatro y Música. En ella se planteaban las líneas básicas de actuación y los organismos necesarios para la pretendida organización global del teatro en la nueva España desde tres ángulos complementarios: el teatro como industria, el teatro como arte y el teatro como servicio:

> Sometemos a la superior aprobación del Excmo. Sr. Ministro la urgente necesidad de la ordenación del teatro en España, cuyos puntos fundamentales se exponen con la mayor brevedad en la memoria adjunta, sin descender a ningún orden de argumentos que consideramos innecesarios dada su evidencia, y sin dedicar tampoco razonamiento alguno a destacar la indiscutible importancia histórica, cultural y educativa que el teatro tuvo y es susceptible de tener en la formación de nuestro pueblo.
>
> *Necesidad de la ordenación del teatro*
>
> Es forzoso acometer, de una vez y para siempre, la ordenación total del teatro –hoy abandonado a las incompetentes, interesadas y rastreras iniciativas privadas– para que responda fielmente a sus altos fines industriales, estéticos y políticos al servicio de la Patria.
>
> Esta ordenación, como de lo apuntado se deduce, ha de obedecer al triple orden de exigencias primordiales del espectáculo público, según se le considere:
>
> a) como *industria*
> b) como *arte*
> c) como *servicio*
>
> 1. Ordenación del teatro como industria
>
> La ordenación del teatro como industria tiene su ámbito específico en el Ministerio de Organización y Acción Sindical, a través del Sindicato Nacional de Espectáculos Públicos, cuya creación es de urgencia inaplazable y cuyas directrices fundamentales deben ser:
>
> *a) Llevar al teatro el sentido de responsabilidad y seriedad* –propios de toda actividad industrial– en las relaciones contractuales del mismo, hoy abandonadas a la alegre y anárquica irresponsabilidad de las empresas que, en la mayoría de los casos, persiguen un fin ajeno por completo a toda función estética y cultural, e incluso a todo lícito negocio de industria.
>
> *b) Moralizar los contratos de trabajo y la ordenación social del teatro*, cuyas actividades suelen desarrollarse al margen de toda justicia moral, e incluso de toda legislación escrita, aunque ésta sea tan parca, fragmentaria y anacrónica como la que hoy existe, y que forzosamente habrá de ser unificada, ampliada y actualizada.

c) *Limitar la explotación de la industria*, haciendo que ésta sea viable y fructífera para los que de buena fe se dediquen a ella con una responsabilidad económica y artística que les sirva de garantía, y evitar así que entidades y personas de ninguna solvencia se entreguen a una anárquica actividad teatral determinante de un exceso de producción que origina una competencia ilícita y ruinosa para los primeros.

d) *Ordenar jerárquicamente el espectáculo teatral*, a fin de que puedan realizarse las formas nobles de teatro, hoy día inexistentes –teatro clásico, alta comedia, ópera de cámara, bailes españoles, teatro experimental, etc...– y limitar las formas menos dignas, evitando de este modo el predominio actual de éstas últimas, e incluso abordando la producción sindical del teatro de excepción.

e) *Dignificar en su puro aspecto industrial el espectáculo del teatro*, a la manera que se exige en todas las demás manifestaciones de la industria patria, e impedir con ello la gradual y al parecer inevitable decadencia del teatro, abandonado inexplicablemente a las torpes, rutinarias e incompetentes iniciativas del egoísmo privado

El Departamento Nacional de Teatro, en la mejor inteligencia con las Jerarquías correspondientes del Ministerio de Organización y Acción Sindical, y concretamente con las del Sindicato de Actividades Diversas, Sección de Espectáculos Públicos, velará por la consecución de estos fines lógicos y obligados, a reserva de la orientación general de su específica competencia que en el lugar oportuno de esta memoria se detalla.

2.Ordenación del teatro como arte

La ordenación del teatro como arte tiene su ámbito específico en el Ministerio de Educación Nacional, a través de los organismos correspondientes de la Jefatura del Servicio Nacional de Bellas Artes, de cuya competencia son la educación estética del actor y del público y la creación del ambiente cultural imprescindible para la vida artística del teatro.

Esta labor, única en el fondo, debe dirigirse a los tres fines enumerados:

a) *Formación del artista teatral*, mediante la creación de:
   Una Escuela de Arte Dramático (para actores)
   Una Escuela de Oficios del Teatro (para la plástica escénica)
   Una Escuela Superior de Teatro (para crítica y directores)

b) *Educación del público*, mediante la creación de:
   Un Teatro Escuela (cátedra de divulgación teatral)
   Un Teatro Íntimo (laboratorio de ensayo teatral)
   Un Teatro Nacional (museo del tesoro teatral)

c) *Creación del ambiente cultural* indispensable para la vida artística del teatro, del que surgirán naturalmente las vocaciones de autores, críticos y directores llamados a la renovación y engrandecimiento de nuestra escena,

mediante la organización y sostenimiento de:

Una *Asociación* –a modo de tertulia literaria, de honda raigambre en la tradición artística de España– para la libre discusión y exégesis de temas teatrales.

Un *Centro Editorial* para la publicación ordenada y sistemática de textos dramáticos y obras de estética e historia teatral.

Y un *Círculo de Estudios Teatrales*, que ordene, jerarquice y dé continuidad a la investigación y producción de nuestros críticos y eruditos.

El Departamento Nacional de Teatro, en la mejor inteligencia con las Jerarquías del Ministerio de Educación Nacional, y concretamente las encargadas de la labor reseñada –cuyo conjunto constituye el plan ordenado y metódico de un verdadero Instituto Dramático Nacional– velará por la consecución de estos fines lógicos y obligados, a reserva de la orientación general de su específica competencia que a continuación se detalla.

3. Ordenación del teatro como servicio

La simple ordenación del teatro como industria y como arte, expuesta en los apartados anteriores, no basta en realidad para garantizar el cumplimiento de los altos fines que al teatro incumben en un Estado autoritario. Es preciso, pues, estudiar una ordenación superior, a la que estén jerárquicamente sometidas la industria y el arte del teatro. Es decir, hay que acometer la ordenación del teatro como servicio público; esto es, como medio eficaz de propaganda del Estado y de formación política y cultural del pueblo y establecer las normas fundamentales para el ejercicio de esta ordenación, en un todo de la determinada competencia del Departamento de Teatro y Música del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de la Gobernación, evidente rector de toda actividad teatral, tanto industrial como artística, ya que debe ser este rigor político y formativo el primordial dentro de la concepción del Nuevo Estado Español Nacional Sindicalista.

Finalizaba la *Memoria* con una detallada reglamentación de actividades sometidas al arbitrio del Departamento Nacional de Teatro, que contemplaba tanto "actividades de orden prohibitivo" como "actividades de orden creador", así como la descripción de la organización del citado Departamento para tales fines. La propuesta de Felipe Lluch llegó incluso a ser aprobada por el Ministerio de Educación Nacional, cuyo Director General de Bellas Artes, el Marqués de Lozoya, nombró una comisión para su estudio y realización, pero las divergencias y protagonismos de sus miembros acabaron con la idea de este Instituto Dramático Nacional, que aunque siguió viva durante algún tiempo, nunca llegó a concretarse[25].

[25]José María García Escudero, en carta personal, nos aseguraba que siendo él director general de

Entre tanto, la actividad de los escenarios madrileños había continuado su curso, adaptada a la nueva situación histórica impuesta por los vencedores, pero ciertamente alejada de las pautas de dignidad y calidad artística que Felipe Lluch había previsto en su ingenua idealización del nuevo orden instaurado por el bando triunfante. El teatro Español abrió por primera vez sus puertas tras la victoria para homenajear, en el primer aniversario de su muerte (acaecida el 12 de abril de 1938), a Serafín Álvarez Quintero. El 15 de abril de 1939, la compañía de Ana Adamuz y Pepe Romeu reponía, en condiciones más que precarias tanto del local como artísticas, *Malvaloca*, en un acto que concluyó con la lectura de un poema de Luis Fernández Ardavín en honor del dramaturgo y unas cuartillas de Felipe Lluch en nombre del Departamento Nacional de Teatro[26]. Ana Adamuz y Pepe Romeu man-

---

Cinematografía y Teatro el proyecto de Felipe Lluch se utilizó como una de las bases documentales para la elaboración del proyecto de ley del teatro aprobado por el Consejo Superior de Teatro en mayo de 1967, texto que nunca llegó a entrar en vigor.

Felipe Lluch explicaba a su madre las causas de que su proyecto se frustrara, en carta del 6-X-1939:

"...a pesar de la favorabilísima acogida que tuvo en el Ministerio mi proyecto de Instituto Dramático Nacional y de los grandes deseos del Marqués de Lozoya -Director General de Bellas Artes- de llevarlo a la práctica, se han torcido de tal manera las cosas que me veo desplazado de su realización. La cosa es larga y dolorosa de explicar, pero en síntesis hela aquí:

Lozoya encargó a una comisión, de la que yo formé parte, el estudio y realización de mi proyecto. Pero, aunque éste ha sido alabado y ponderado a más no poder por mis compañeros de comisión, éstos lo han desvirtuado y se han apartado de él de tal manera, que no he tenido más remedio que presentar mi dimisión, porque, en realidad, no se iba a hacer nada de lo que yo quería y proyectaba y no podía dignamente colaborar en una obra que, alejada por completo de mi proyecto, la creo condenada al fracaso.

Es decir, que al amparo de mi proyecto ha surgido la necesidad y posibilidad de crear el Teatro Nacional, e incluso se ha conseguido el dinero para ello, y yo me veo ahora alejado de esa tarea por incompatibilidad de criterio con quienes, en realidad, nada tienen que ver con mi proyecto" (Archivo familiar de Felipe Lluch).

Similar suerte corrió su proyecto de reorganizar el teatro comercial sobre la base de un Sindicato del Espectáculo. Fechado el 18 de julio de 1939, lo presentó a las autoridades en calidad de Jefe Sindical Provincial del Espectáculo. Tras unas consideraciones generales sobre la necesidad, normas fundamentales, esquema de organización, principios básicos y atribuciones generales del Sindicato, desarrolla detalladamente los aspectos relativos a la "ordenación de la industria del teatro" en diez puntos: 1. Teatros y temporadas; 2. Jerarquización del espectáculo; 3. Tributación de los teatros; 4. Del arriendo y explotación de los teatros; 5. De las obligaciones de las empresas; 6. De los contratos de trabajo; 7. De la formación y régimen de las compañías; 8. De la supresión de vicios y corruptelas; 9. De la producción del espectáculo a través del Sindicato; y 10. Resumen y conclusiones (Archivo familiar de Felipe Lluch, también editado por Víctor García Ruiz en el artículo citado en nota 23).

[26]Véase Antonio de Obregón, "Crónica de teatros. Apertura del teatro Español en función homenaje a la memoria de Serafín Álvarez Quintero. Reposición de *Malvaloca*", *Arriba* (16-IV-1939), p. 7.

tuvieron esta pequeña primera temporada del Español hasta el 11 de junio. Durante la temporada 39-40, el Español continuó en manos de compañías comerciales, cedido por su propietario, el ayuntamiento de Madrid, a Manuel Herrera Oria[27]. Inició la temporada la compañía de Niní Montián y Guillermo Marín, el 11 de octubre, con *Santa Isabel de España*, de Mariano Tomás. A primeros de diciembre, la compañía fue sustituida por la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que se presentó el día 7 con *La Santa Hermandad*, de Eduardo Marquina y se despidió el 30 de junio de 1940.

Con motivo del primer aniversario de la victoria, Felipe Lluch, que hasta entonces se había dedicado a una intensa y poco fructífera labor sindical en pro de la reorganización de los teatros, con la esperanza, siempre aplazada, de ver hecho realidad su proyecto de Instituto Dramático Nacional, logra su primer gran éxito teatral. El espectáculo, preparado desde 1938, se tituló *España, una, grande y libre*, y estaba configurado, al estilo del teatro áureo, por una loa (*Loa famosa de la unidad de España*), una comedia (*Comedia heroica de la libertad de España*) y una farsa (*Fiesta alegórica de la grandeza de España*). La representación, organizada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y presidida por el ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Súñer, tuvo lugar el 7 de abril de 1940 en el teatro Español y constituyó el acontecimiento teatral más destacado de la temporada, tanto por su calidad artística como por la decidida utilización del teatro al servicio del régimen. El acto se convirtió en un ritual de afirmación ideológica y concluyó con los gritos y cánticos de rigor. El éxito y la significación del espectáculo[28] llevó a los organizadores a difundirlo por diversas capitales de la

[27]Las circunstancias y condiciones de la cesión del Español a Herrera Oria pueden verse en el Expediente 16. 447.183, Archivo de la Villa. Véase también "Noticiario teatral. Manuel Herrera Oria, concesionario del teatro Español", *Ya* (16-IX-1939), p. 5.

[28]Véanse, como ejemplo, D. Castro Villacañas, "Solemnidad dramática en el aniversario de la liberación de Madrid. En el teatro Español se representarán: *Loa, Comedia y Farsa de la Unidad, la Grandeza y la Libertad de España*", *Arriba* (19-III-1940), p. 3; "Teatro. 'Loa famosa de la unidad, comedia heroica de la libertad y fiesta alegórica de la grandeza de España'. Gran gala en el teatro Español organizada por la Delegación de Prensa y Propaganda de F.E.T. y de las J.O.N.S.", *Arriba* (9-IV-1940), p. 3; Luis Araujo Costa, "Informaciones teatrales. En Madrid. Función de gala en el Español", *ABC* (9-IV-1940), p. 15; Raimundo de los Reyes, "Teatros. Teatro Español. Fiesta organizada por la Delegación de Prensa y Propaganda de F.E.T. y de las J.O.N.S", *Ya* (9-IV-1940), p. 3.

Víctor García Ruiz ha analizado la significación del espectáculo ideado por Felipe Lluch en su artículo "Teatro y fascismo en España. Las 'Fiestas de la Victoria' (7 abril 1940)", en Gilbert Paolini

geografía española, aunque Lluch, víctima de una incipiente pleuresía, se vio obligado a permanecer en Madrid y a delegar en Cayetano Luca de Tena la dirección del espectáculo.

Apenas unas semanas más tarde, como hemos visto más arriba, comenzaba la primera temporada oficial del Teatro Nacional María Guerrero. Se había iniciado así la configuración oficial y formal de los Teatros Nacionales, pero el del Español había de esperar todavía a la siguiente temporada para iniciar sus representaciones, auspiciado por el Sindicato Nacional del Espectáculo y no por el Consejo Nacional de Teatros. La organización sindical del franquismo, piedra angular del funcionamiento del nuevo régimen, se asentaba en las Centrales Nacional-Sindicalistas, de carácter local, y en los Sindicatos Nacionales, dependientes de la Delegación Nacional de Sindicatos[29]. Felipe Lluch, que había ocupado puestos relevantes desde el final de la guerra en el Sindicato de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos, entre ellos el de Jefe Sindical de Espectáculos de Madrid, fue el inspirador, como hemos visto, del primer proyecto del Sindicato Nacional del Espectáculo, presentado en julio de 1939. A mediados de febrero de 1940, bajo la jefatura de Tomás Borrás, este sindicato fue el primero en iniciar formalmente sus actividades. Una de sus primeras iniciativas, fruto del empeño de Tomás Borrás y Felipe Lluch, fue solicitar al Ayuntamiento de Madrid la cesión del Español para iniciar en él la renovación dramática oficial, un nuevo Teatro Nacional, en definitiva. Tomás Borrás, con su habitual estilo apologético y no siempre fiel al desarrollo de los hechos, lo ha explicado así:

> Mi cariño a la verdadera "Fiesta nacional", que es el teatro y no el circo sangriento, me había insinuado una preocupación: "Dispongo de medios oficiales. ¿Qué podría hacer por la cultura popular, en este sentido? ¿Cómo saturar de buen Teatro a las gentes, que lo esperan todo de nosotros? ¿Cuál es mi obligación?"

y Claire J. Paolini (eds.), *La Chispa '99. Selected Proccedings*, Nueva Orleans, Tulane University, 1999, pp. 143-155.

[29]La ley del 8-VIII-39 (*BOE* del 9) asignaba a la Falange todas las competencias en materia sindical. Posteriormente, vendría la ley de unidad sindical, que otorgaba la máxima representatividad a la Delegación Nacional de Sindicatos (Ley del 26-I-1940, *BOE* del 31). Finalmente, se dictaría la ley de bases de la organización sindical y de constitución de los diferentes sindicatos (Ley del 6-XII-1940, *BOE* del 7).

> Abrí un periódico: el Español salía a concurso, al negocio de siempre. Y vi que se me presentaba ocasión, sin lesionar intereses ni atropellar –en lo que teníamos cuidado sumo los Jefes sindicales–, de realizar uno de los postulados de nuestra fe. Que consistía en poner al alcance de los "económicamente débiles" el mejor teatro, de índole acorde con nuestro credo religioso, nacional y confraternizador.
>
> [...]
>
> Claro es, al Ayuntamiento con el tema. Allí había raíces de la anterior costumbre, la cual consistía en entregar gratis todo y confiar en que el mercantil de turno no lo hiciera absolutamente mal. Con esa rutina había que emprenderla. Y empuñar la bandera del Español para signo de alto logro. El meridiano del teatro universal pasó por el Corral del Príncipe, transformado en Teatro Español, durante dos siglos. Su historia es almendra (*sic*) de la total. El Español, redimido, significaba ejemplo. Y convicción para los restantes coliseos de que algo había cambiado, y mucho debía cambiarse. Además, desde mi punto de vista de afiliado a la revolución, no era tolerable que un tesoro tradicional se regalase a un comerciante ganoso sólo de ganancias, como es de rigor. El Español debía ser cátedra, museo, apertura a los creadores novísimos, escuela y templo literario del "Pueblo". (Yo entiendo el Pueblo mayúsculo como sinónimo de "todos", no a lo marxista, como "clase"). El Español, seña para lanzarse en toda la patria a renovar el concepto de Teatro-Industria, sustituyéndole con el otro concepto, el de nuestra sangre, Teatro-Religión Civil[30].

Estas pretensiones se plasmaron en una larga solicitud oficial dirigida al alcalde, Alberto de Alcocer, en abril de 1940, firmada por Tomás Borrás, pero inspirada en ideas desde tiempo atrás defendidas por Felipe Lluch, lo que confirma de hecho su estrecha colaboración desde el primer momento con el jefe del Sindicato del Espectáculo:

> Excmo. Sr. Alcalde del Ayuntamiento de Madrid:
>
> El que suscribe, Tomás Borrás Bermejo, vecino de Madrid, Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo (que comprende cuanto se relaciona con el teatro), se dirige a V.E. para informarle del criterio que el mencionado Sindicato sustenta sobre la misión del Ayuntamiento de su digna Presidencia en lo que se refiere al Teatro Español, de Madrid.

[30]Tomás Borrás, *Historillas de Madrid y cosas en su punto*, Madrid, Gráficas Bachende (distribuido por Aguilar), 1968, pp. 334-335. En el apartado dedicado al teatro Español (pp. 333-352), Tomás Borrás se erige en máximo paladín del Teatro Nacional allí instaurado. Como ejemplo de su parcialidad al enfrentarse a los hechos, véanse las páginas que dedica a glosar la vida de Felipe Lluch (345-348).

Por desgracia, no se encuentra en el Archivo de la Villa el expediente correspondiente a esta concesión.

El Reglamento del Sindicato Nacional del Espectáculo dice en su Art. 2°: El Sindicato Nacional del Espectáculo tiene los siguientes fines:

c) El estudio y propuesta de cuanto contribuya a la depuración estética del espectáculo, a la mejora de sus condiciones económicas y al prestigio del mismo en España y el extranjero.

d) La colaboración con las diversas entidades del Estado, o del Movimiento, para fomentar el espectáculo y sus producciones como formas artísticas o como industria.

e) La intervención directa o consultiva en las cuestiones relacionadas con el espectáculo.

Por ello, el que suscribe tiene personalidad para elevar a V.E. el deseo de los elementos teatrales de que rectifique radicalmente la orientación con que administra el Excmo. Ayuntamiento de Madrid el glorioso coliseo, encomendado a su custodia rectora. Y como nos encontramos en período de proyectos para la temporada o temporadas próximas, cree el Sindicato que ésta es la coyuntura propicia para emprender el viraje que demandan a un tiempo la cultura artística de Madrid y el espíritu del nuevo Estado.

[...]

El deber del Ayuntamiento, en este caso, es que el Español marque el punto más alto de nuestra dramática, cumpliendo los fines siguientes: popularización del repertorio clásico que de manera poderosísima contribuye a la formación espiritual del pueblo. Protección de los innovadores en literatura y en estética de la escena. Calidad de la escenificación, para que sirva de comparación y modelo. Ayuda eficaz a los núcleos teatrales que, con lograda esperanza, apuntan en ciertos grupos selectos, como organizaciones juveniles, S.E.U., Falange, etcétera. Educación de las capas populares inferiores por medio de representaciones gratuitas. Acogida de iniciativas. Fomento de la música en sus finas manifestaciones. Iniciación de noveles, etcétera.

Ha de ser el Español, que méritos tradicionales y condiciones prácticas tiene para ello, escuela y laboratorio, museo dramático y sala de audacia y renovación. Ha de llevar a su local a la juventud, para mostrarla (*sic*) nuestra gloria, y a los artesanos y operarios para que se identifiquen con una España que desconocen, expresada en la mejor forma literaria. Ha de acoger a los estudiantes, de los que saldrán renuevos del añoso tronco. Ha de prestar tablado a cuantos, con solvencia, quieran llevar aire fresco e intacto a la forma plástica. En suma, el Español debe ser, ha de ser, la síntesis perfecta de la sangre antigua inmarchita de una de las mejores dramáticas del mundo, y de la savia nueva aportada por la generación que ha salvado a España por fidelidad a los ideales que canta esa dramática.

Ha de ser, excelentísimo señor Alcalde, un ser vivo en marcha al servicio de la grandeza, la libertad y la unidad de España por este medio eficaz: el sello de nuestro genio nacional sobre el espíritu. ¡No un comercio de letras para la taquilla, ni un desván de ñoñeces caducas!

> Ello es facilísimo de conseguir. Basta que el Ayuntamiento, como hace con otras obras de cultura, Hemeroteca, Museo, Escuelas, etc. sepa comprender que la obra que le está encomendada y de la que no puede desertar, es acercar al pueblo la inspiración de la flor del pueblo nacida. Basta con que el Ayuntamiento siga sintiéndose nacional sindicalista, y cumpla también en el Teatro Español su función imperial y rescatadora de nuestros valores; su función de cuidado por la superación del gusto y la conciencia artística del público.
>
> Este Sindicato sugiere a V.E. una disposición para que con cargo a los presupuestos municipales, en los que no todo ha de ser empedrado, gas y bomberos, se dote al Teatro Español de la cantidad necesaria para cubrir el déficit, si lo hubiere, entre lo producido por las entradas, y los gastos que origine el programa artístico que imponga, directamente, el Ayuntamiento. Como en todos los teatros solventes del mundo, el Ayuntamiento debe implantar en el Español el régimen de un director absoluto, secundado por directores de escena, después de que este director presente su proyecto y sea aprobado. Calculando los gastos del Español, en una temporada (agosto a julio), en un millón de pesetas, es dudoso que el déficit, caso de producirse, alcance el veinte por ciento, cantidad ridícula en un presupuesto de decenas de millones. Por unos miserables ochavos tendrá ese excelentísimo Ayuntamiento la honra y el orgullo de que su teatro sea emporio y no almoneda de nuestro arte dramático. Y su ejemplo servirá para rescate de los muchos coliseos que, propiedad de Municipios y Diputaciones, están entregados a la película extranjera por esas capitales de una España que hay que acabar de salvar de la incuria, la explotación ilícita y el ánimo menguado.
>
> El Sindicato Nacional del Espectáculo se presenta ante V.E. animado de su más ferviente espíritu colaboracionista, dispuesto a ampliar este somero esquema de propósitos, articulándolos en una proposición detallada, y a encargarse, incluso, de la próxima temporada del Español, a modo de ensayo, dentro de las normas que propugna[31].

E inmediatamente, en otro largo escrito fechado el 5 de mayo, se perfilan las bases para la nueva organización del Español y el plan artístico de la temporada, verdadero embrión del Teatro Nacional, aunque su financiación en principio se pretende que sea municipal, no estatal:

> La propuesta detallada se articula en las normas que a continuación se expone, y con sujeción a ellas, este Sindicato Nacional del Espectáculo, regirá, a título de ensayo, la próxima temporada del Teatro Español.

[31] *Ibidem*, pp. 336-339. Tomás Borrás reproduce literalmente la solicitud, aunque no indica la fecha. Por los datos que da más tarde, se deduce que es de abril de 1940.

Primera: Dirección competente, única y responsable.

Nombramiento de un director literario y de un director artístico encargados de redactar, presentar y realizar el programa, asesorados en esta última función por los técnicos de las distintas artes que contribuyen al espectáculo teatral, tales como director de escena, director musical, director de plástica y maestros de Canto, baile y caracterización, los cuales formarán una comisión técnica a las órdenes de la dirección competente, única y responsable.

Segunda: Temporada oficial de la Compañía titular.

Formación de una compañía teatral disciplinada y dúctil, que ostentaría el título de: "Compañía del Teatro Español", y a cuyo cargo correría la temporada oficial del mismo, durante la cual se representarían en tres ciclos consecutivos, clásico, romántico y moderno, las obras más representativas del repertorio mundial –desconocidas, por desgracia, de nuestro público– con preponderancia, naturalmente, de las obras nacionales.

Dichas obras, ordenadas y jerarquizadas, a lo largo del programa, formarían un resumen práctico y vivo de la historia del teatro en sus tres géneros fundamentales: comedia, drama y tragedia, y para su elección se tendría en cuenta la necesidad de reeducar espiritual, religiosa y patrióticamente al pueblo español, de acuerdo con los principios fundamentales de la Revolución Nacional Sindicalista.

La representación de dichas obras se haría conforme a la nueva técnica espectacular y escenográfica, que busca, ante todo, la eficacia popular del espectáculo, para que la obra aparezca ante el público como algo vivo y actual, directo y fácil, prescindiendo de toda preocupación erudita o arqueológica, que no hace sino dificultar, y aun impedir, la corriente de la emoción vital que ha de establecerse entre el público y la obra, para que ésta logre su máxima eficacia.

Tercera: Ciclo orgánico de manifestaciones musicales.

Paralelamente a la actuación de esta compañía titular, se establecería una actuación metódica de las orquestas, agrupaciones de cámara, conjuntos vocales, solistas y espectáculos coreográficos y folklóricos, creando así, por primera vez en España, un verdadero ciclo de educación musical del público, mediante un programa completo y ordenado, estudiado de antemano por la dirección y no sujeto, como ahora, al capricho de cada director de orquesta.

Dicho programa abarcaría la audición de obras clásicas y contemporáneas aún desconocidas; la organización de períodos históricos o estéticos que se dieran a conocer como ejemplo práctico, las historias de la sinfonía, de la sonata, o de la música (preferentemente española) y el estreno de obras de nuestros nuevos músicos, así como –si fuera posible– el renacimiento de nuestros bailetes, por desgracia hoy olvidados.

Cuarta: Abonos populares y representaciones gratuitas.

Para hacer viable y eficaz este vasto plan artístico, para asegurar la asisten-

cia del público a las representaciones y conciertos, y para que esta labor cultural sea accesible a todos, se organizarán amplios abonos populares de tipo colectivo a través de las organizaciones del Movimiento: Excombatientes, Milicias, Sindicatos, O.J., S.E.U., S.F. y a través de los centros culturales y docentes del Estado y del municipio.

Al mismo tiempo, el Ejército y los Sindicatos (para su obra de Educación y Descanso), tendría (*sic*) representaciones gratuitas o realizadas por ellos mismos, los domingos por la mañana.

Quinta: Convocatoria de compañías.

Terminada la temporada oficial, y mientras la compañía titular realiza una excursión por provincias, como ampliación y continuación en el espacio y en el tiempo, de la labor educativa y cultural que dicha compañía realiza –excursión que, por otra parte, puede y debe resultar largamente remuneradora– en el Teatro Español actuarán en breves temporadas de treinta a sesenta funciones, dos o tres compañías, previa la presentación de un programa detallado, en el que han de figurar obras excepcionales, y cuya explotación no sea posible en un teatro de tipo industrial.

En la selección y aprobación de dichos programas –verdadero concurso de mérito para las compañías– se atendería especialmente al historial de las mismas, a la categoría artística habitual de sus espectáculos y a las novedades que ofrezcan para la breve temporada en el Teatro Español, sobre todo en lo que se refiere a obras extranjeras de gran valía o de producciones interesantes de autores nuevos. El régimen económico de estas actuaciones podrá establecerse mediante la cesión gratuita del teatro, reservándose ese excelentísimo Ayuntamiento un tanto por ciento del ingreso en taquilla.

Sexta: Incorporación de grupos teatrales.

En el Español se daría acogida a los núcleos de buenos aficionados, que con excelente orientación actúan en diversas entidades, tales como Educación y Descanso, S.E.U., O.J., etcétera, los cuales han presentado ya prometedores espectáculos. Carentes de hogar y de medios, y entregados a sus propias fuerzas y a la explotación de los empresarios industriales, esos brotes artísticos sucumbirán o arrastrarán una vida precaria, si no se les tutela y encamina. De este modo, el Español también servirá de laboratorio y estudio para que midan sus fuerzas y preparen sus fórmulas innovadoras los que, completamente educados y experimentados, sustituirán en las artes de la escena a los que la rigen actualmente. Y la Falange podrá presentar, gracias al Español, una hueste de innovadores del Teatro, formados en su gloriosa aula.

Tales son, sucintamente expuestas, las bases del régimen artístico que este Sindicato Nacional del Espectáculo propone para la próxima temporada del Teatro Español. Sobre ellas puede construirse y articularse con todo detalle un reglamento, para cuyo estudio y redacción se ofrece también este Sindicato, cuya sola aspiración es transformar el Teatro Español en un organismo vivo al

servicio de la educación artística del pueblo, y en un instrumento eficaz para el engrandecimiento de España y el triunfo de su Revolución Nacional Sindicalista.

Esta labor cultural y educativa, nunca hasta ahora emprendida en España, se completaría con conferencias preliminares a los espectáculos; con programas detallados, en los que se insertarían notas biográficas y críticas de los autores y obras; con publicaciones y ediciones populares de divulgación artística y lecciones prácticas de literatura dramática, historia del teatro y nociones de dirección escénica y técnica del espectáculo[32].

La sintonía de las ideas teatrales de Felipe Lluch con los principios ideológicos de la nueva situación política española, patente en este proyecto sin lugar a dudas elaborado por él, se refrenda en sucesivos artículos que recogen las bases, en clave grandilocuente de la retórica del momento, sobre las que ha de asentarse el Teatro Nacional que se intenta poner en pie:

Creemos –y así lo afirmamos de una vez y para siempre– en el teatro español. Creemos en un teatro nacional, religioso y popular; nacional sin patrio-

---

[32] *Ibidem*, pp. 339-344. El escrito se completa con un último epígrafe, "Condiciones económicas", en que se pretende justificar la viabilidad económica del proyecto, así como su escasa repercusión en las arcas municipales. Se solicita, aparte de la subvención anual, una inicial para "una instalación de luz moderna y eficaz, pues la que actualmente posee el teatro es deficiente y anticuada, hasta el extremo de que es punto menos que imposible lograr en él un espectáculo de cierta brillantez y visualidad". Y concluye con un "Anteproyecto de presupuesto":

	Pesetas
A) *Gastos anuales*	
Dirección y técnicos del espectáculo	66.000
Compañía (actores, apuntadores, orquestas y cantantes; se suponen nueve meses de temporada oficial en el teatro)	400.000
Empleados y subalternos	96.000
Propaganda y publicaciones	90.000
Montaje de los espectáculos (se suponen doce espectáculos)	240.000
Derechos de autor	75.000
Entretenimiento del teatro	35.000
Total	1.026.000
B) *Ingresos anuales*	
Pueden calcularse en	750.000
C) *Subvención necesaria*	
Hace falta, pues, unas	275.000

> terismo, religioso sin ñoñez, popular sin chabacanería. Creemos en un teatro de España, para España y para el mundo. Y creemos en él –sin mérito en la fe–, porque ese teatro existe; en parte –casi muerto ya– en las bibliotecas, olvidado y aun desconocido; en parte –todavía por nacer– en esa inmensa posibilidad que es, actualmente, la juventud española.
>
> Creemos en un teatro para el público, no en un "teatro de público". En un teatro para las masas populares, no en un "teatro de masas"; ni en un "teatro de arte", sino en el arte del teatro. Creemos en un teatro que sea, como el del siglo de oro, "una escena para todos", según lo define Pfandl. Un teatro vital, sin el sentimentalismo orgánico que rechaza Pirandello. Un teatro poético, sin intromisiones de lo culto y cerebral, contrarias a su esencia. Creemos en un verdadero teatro nacional, que no es, precisamente, un simple teatro indígena[33].

El nuevo teatro habrá de ser, en consecuencia, y esta es una idea que Lluch repite una y otra vez, popular y servirá para educar al pueblo en los valores eternos de la nación[34], religioso[35] y político[36]:

> ...todo teatro nacional será forzosamente un teatro popular, religioso y político. Es decir, un teatro basado en el ser, en el creer y en el quehacer de todo un pueblo –en el ser "popular", en el creer "religioso", en el quehacer "político"–, con escrupulosa fidelidad a la esencia misma de estas eternas raíces nacionales.[37]

Pero el trabajo de Felipe Lluch por el nuevo teatro no se limitaba a simple retórica, sino que se asentaba en el rigor de un especialista del arte teatral, perfecto conocedor de las más modernas tendencias de la vanguardia escénica del momento. De ahí la seriedad y eficacia de su labor en busca de una nueva dimensión en la concepción del espectáculo teatral, regido por el control férreo de todos sus componentes, cuidando cada detalle: el tratamiento del texto, el trabajo con los actores, el movimiento, los gestos, la indumentaria, la escenografía, la música, la luz... en una exhaustiva labor que nada dejaba al azar. Esta nueva orientación del quehacer teatral era la que

---

[33] "El teatro español", *Tajo*, 5 (29-VI-1940), p. 18. El artículo, como todos los que siguen, aparece sin firma, pero el borrador manuscrito por Felipe Lluch aparece entre los papeles de su archivo, por lo que no cabe dudar de su autoría.

[34] "El teatro popular", *Tajo*, 6 (6-VI-1940), p. 14.

[35] "El teatro religioso", *Tajo*, 7 (13-VII-1940), p. 14.

[36] "El teatro político", *Tajo*, 8 (20-VII-1940), p. 15.

[37] "El teatro nacional", *Tajo*, 9 (27-VII-1940), p. 14.

pretendía con el vasto programa renovador del teatro español propuesto desde el Sindicato Nacional del Espectáculo: dirección única y dictatorial, que consagraba definitivamente la figura del director de escena en nuestro teatro; reeducación del gusto del público utilizando el teatro como manifestación de cultura y medio eficaz de propaganda y educación estética, política y social del pueblo; selección jerarquizada del repertorio, con autores clásicos y modernos que ilustren la grandeza pasada y los nuevos valores ideológicos; representaciones vivas, actuales y directas, siguiendo las más modernas técnicas escenográficas; ciclos musicales, ediciones populares de las obras representadas y conferencias ilustrativas sobre las mismas; abonos populares colectivos; oportunidades a los nuevos valores de la escena, que conviertan al Teatro Nacional en museo y laboratorio de experiencias renovadoras; y, como fundamento de todo el proyecto, un teatro escuela, con enseñanzas teóricas y prácticas para los futuros herederos de la vida teatral:

> La creación de un "teatro escuela" debe ser la primera creación del director de este nuevo teatro, el cual contará en todo momento con la cooperación de los técnicos de las distintas artes teatrales. Las enseñanzas serán principalmente prácticas. Inmediatamente creada esta escuela teatral, será preciso asegurar la continuidad de su importantísima labor con la creación, dentro de la organización sindical del Partido, de la Escuela del Arte Dramático, donde se recibirán paralelamente las enseñanzas teóricas y las prácticas, que no puede dar a sus alumnos el Conservatorio Nacional de Música y Declamación.
>
> [...]
>
> Paralelamente al estudio de las disciplinas teóricas fundamentales, los alumnos irán incorporándose en forma gradual a las representaciones, trabajando en forma sucesiva y según sus respectivas capacidades, como comparsas, figurantes, racionistas y actores. Su formación en las artes del teatro será así completa, ya que habrán realizado unos "estudios vivos", asistiendo a todos los pormenores de la máquina teatral y adquiriendo exacto conocimiento de la mecánica y de la estética del teatro[38].

A pesar de las presiones ejercidas por el Sindicato Nacional del Espectáculo y del decidido apoyo de algunos relevantes concejales, como el conde de Montarco, la resolución de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento se dilató durante algún tiempo, a causa de la resistencia de parte de sus miem-

[38]Pedro Carreño, "Renovación del teatro español. Orientaciones escénicas de Felipe Lluch", *Tajo*, 23 (23-XI-1940), pp. 12-13.

bros a perder el control del coliseo municipal. Finalmente, el 30 de octubre se resolvía la concesión en favor del Sindicato, cuando la temporada teatral ya está en marcha[39]. Bajo la supervisión de los jefes del mismo, Tomás Borrás y José María Alfaro, se encomienda a Felipe Lluch la dirección del nuevo Teatro Nacional, aunque todavía no se le denomine así oficialmente[40]. Después de un largo período de luchas denodadas, de proyectos y expectativas frustradas, su sueño se hacía realidad. Con estas palabras expresaba su satisfacción y entusiasmo, en unas cuartillas dedicadas a todos los que habían luchado con él en el empeño, momentos antes de que el telón se levantara por primera vez en el nuevo teatro:

> Ha llegado el día en que ha de transformarse en realidad el sueño de una vocación. Un sueño de semanas para alguno de vosotros. Un sueño de años para los que más de cerca me habéis seguido y esperado con fe ejemplar. Un sueño de siglos para mí, puesto que pesan sobre mi alma los cinco siglos de la historia viva de nuestro teatro hoy muerto.
>
> El acto permanente de servicio de que os hablé el primer día que nos reunimos, hace ya mes y medio, exige de vosotros hoy más que nunca un disciplinado y ferviente esfuerzo. Ahora es cuando comienza en realidad la difícil vida de esta obra en que todos hemos puesto lo mejor de nuestra vocación. Ahora con el contacto del público es cuando se nos revelará en toda su combatida grandeza, en toda su áspera dificultad, la gran empresa que es hoy por hoy y ya para siempre mi vida y la vuestra.

---

[39]"Comentario. En honor de un teatro en España", *Arriba* (31-X-1940), p. 1. El articulista refleja que la concesión se ha conseguido "tras reñido concurso". También Tomás Borrás se queja del retraso de la resolución municipal y deja entrever claramente que se trata de una maniobra deliberada con el malintencionado propósito de hacer fracasar la empresa, al privarle de los seguros ingresos de las representaciones del *Tenorio* y, dado lo avanzado de la temporada, de la posibilidad de contratar a actores de categoría, ya comprometidos a esas alturas con otras compañías (Tomás Borrás, *Historillas de Madrid y cosas en su punto, ob. cit.*, p. 345).

[40]Inicialmente, la responsabilidad de la gestión del Español recayó sobre el Sindicato Nacional del Espectáculo y se preveía que las subvenciones fueran aportadas por el Ayuntamiento. Sin embargo, en seguida fueron asumidos los fondos para sufragar la primera temporada por el Estado, gracias a las gestiones de José María Alfaro y José Jiménez Rosado (información facilitada por Cayetano Luca de Tena). En diciembre de ese mismo año se dio el primer paso para la oficialización del nuevo Teatro Nacional, con la constitución de un Patronato para dirigir su actuación, a instancias de Pedro Gamero del Castillo, ministro vicesecretario general de F.E.T. Dicho Patronato estaba presidido por Dionisio Ridruejo y contaba como vocales con Tomás Borrás, Manuel Machado, el marqués de Lozoya, Federico Sopeña, el conde de Montarco y Felipe Lluch, que actuaba de secretario. (María Rubio y Fermín Solana, "Dionisio Ridruejo en fechas y notas de su entorno", en el libro colectivo *Dionisio Ridruejo. De la Falange a la oposición*, Madrid, Taurus, 1976, p. 319).

> En este día en que se inaugura oficialmente el gran Teatro que España reclama y necesita y por el cual he luchado con todas las fuerzas de mi espíritu y de mi cuerpo, quiero dar las gracias en esta gustosa intimidad de vuestra compañía a quienes me ayudaron de modo eficaz a la consecución de este ideal de mi vida y sean mis primeras palabras de agradecimiento para José Mª Alfaro, gracias a cuya decisión tiene hoy existencia oficial y viabilidad económica este teatro. Y sean las más expresivas, efusivas y emotivas palabras de gratitud para Tomás Borrás, amigo en las letras, camarada en la Falange y hermano en este nuestro amor a España y al Teatro, gracias a cuyo tesón y lealtad inquebrantables, gracias a cuyo pesimismo activo que logra por la fe que atesora trasladar las montañas, se ha conseguido vencer la turbia, oscura y sucia resistencia de todo lo podrido, amargado y decadente de nuestro Teatro y edificar sobre la roca inconmovible de nuestra lealtad este alegre, cordial y juvenil Teatro, que ha de ser gloria de España; y sean las más íntimas, las más cordiales palabras de reconocimiento las que recibáis vosotros, viejos amigos míos, que habéis sabido guardar fidelidad y habéis permanecido en silencio sin mezclar vuestras voces en la vulgar algarabía de los teatros comerciales, gracias a ti, Pepe Franco, excelente actor e incomparable maestro de dicción, gracias a ti, Alfonso Horna, leal, disciplinado, trabajador como ninguno, gracias a ti, Cayetano Luca de Tena, compañero en días tristes, discípulo predilecto de quien ha puesto su vida al servicio de ese Teatro.
>
> Gracias a vosotros y a todos porque gracias a todos vosotros me ha sido posible realizar la obra que vais a dar a conocer al público.
>
> No os pido en esta hora más que una cosa: fidelidad, fidelidad, fidelidad.
>
> Fidelidad al Teatro, fidelidad a la Falange, fidelidad a España.[41]

La primera temporada ideada por Felipe Lluch preveía una larga serie de resonantes representaciones, especialmente de teatro clásico: *La Celestina*, adaptada por él mismo; *El príncipe constante*, de Calderón; *Las bizarrías de Belisa*, de Lope; *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, traducida por Luis Astrana Marín; *Intrigas de amor*, de Schiller; *Garcilaso de la Vega*, de Mariano Tomás, y una obra de un autor novel. Además se proyectaban tres festivales de carácter religioso: uno en Navidad, con *Nacimiento*, de Gómez Manrique y *La vuelta a Egipto*, de Lope; otro en Semana Santa, con tres autos sacramentales anónimos, *El desprendimiento de Cristo y su Madre, El descendimiento de la Cruz y La resurrección de Cristo*; y el último en el Corpus, con *El pleito matrimonial* y *La mojiganga de la muerte*, de Calderón. Paralela-

[41] El texto, manuscrito, está firmado por Felipe Lluch y lleva fecha de 13 de noviembre de 1940, el mismo día en que se iniciaron las representaciones en el Español. (Archivo familiar de Felipe Lluch).

mente, se iniciarían representaciones de teatro infantil, dirigidas por Cayetano Luca de Tena y se darían conciertos de las orquestas Nacional y Filarmónica. Por último, debería comenzar a funcionar la escuela de teatro, con carácter gratuito, con clases de lectura y declamación, literatura dramática, gesto y estilos dramáticos, práctica de la caracterización, elementos de indumentaria y plástica escénica, solfeo, impostación de la voz y canto, gimnasia rítmica y elementos de danza; los profesores iban a ser Felipe Lluch, José Franco, Luis Astrana Marín, Mariano Tomás, Manuel de Góngora, Francisco Melgares, Manuel Comba y José Luis Lloret[42].

Al frente del Teatro Nacional del Español figuraban los jefes del Sindicato Nacional del Espectáculo, Tomás Borrás y José María Alfaro. Felipe Lluch asumió la dirección única y con él colaboraron en la dirección escénica José Franco y Cayetano Luca de Tena; la escenografía se encomendó a Sigfrido Burmann, Emilio Burgos y José Caballero; y las adaptaciones musicales fueron obra de Angel Martín Pompey y Manuel Parada. La compañía, en parte por la imposibilidad de contratar a actores de más renombre a esas alturas de la temporada, en parte por la tendencia de Felipe Lluch a trabajar con grupos jóvenes, homogéneos, dúctiles y disciplinados, sin divos ni actores encasillados en papeles predeterminados, se configuró en torno a un grupo de cómicos que desde hacía tiempo venía trabajando con él, algunos desde la TEA, como José Franco, Amparo Reyes, Carmen Bonet o Jacinto San Emeterio; otros desde tiempos más recientes, como Luis Durán, Alfonso Horna, Pedro Guirao, Juan Pereira, José María Rodero, Francisco Alonso, José Luengas, Julia Delgado Caro, Carmen Araceli, María Álvarez Diosdado, María Horna, Margarita Esteban y Porfiria Sanchiz[43].

Los logros de esta primera temporada fueron bastante más modestos de lo previsto. El teatro escuela no llegó a iniciarse y el repertorio tuvo que ser

[42]Igort, "Los Sindicatos de la Falange inician el renacimiento de nuestro teatro en el Español", *Arriba* (3-XI-1940), p. 3. Véanse también "Teatro. La próxima temporada del Español", *Ya* (3-XI-1940), p. 3; y Antonio de Obregón, "El rumbo del teatro Español", *Arriba* (5-XI-1940), p. 3, que incluye en el repertorio *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina; un *Don Quijote* montado por Bragaglia; *Los prados de León*, de Lope; *El mayor monstruo, los celos*, de Calderón; y *Macbeth*, de Shakespeare.

[43]A finales de enero de 1941, ante los fracasos de público cosechados hasta entonces, se da entrada a actores de más renombre para reforzar la compañía: María Paz Molinero, Luis Peña, Armando Calvo, Manuel Soto, Luis Arroyo y Carmen Pradillo ("Las reformas de la compañía del Español", *Informaciones* [27-I-1941], p. 2; también se habla de la incorporación de Concha Catalá y Fernando Aguirre, que no llegó a producirse). Ya al final de la temporada fueron contratados Francisco Melgares y Mercedes Prendes.

modificado para dar cabida a autores de más seguro éxito, como Benavente o los Quintero, en un intento de salvar el desastre económico tras el fracaso de público de los tres primeros espectáculos, hechos en gran medida determinados por la enfermedad que acosaba a Felipe Lluch y le obligó a abandonar la dirección del teatro. Su lugar fue ocupado por sus más cercanos colaboradores, Tomás Borrás, José Franco y Cayetano Luca de Tena.

El Español abrió sus puertas al nuevo Teatro Nacional el 13 de noviembre de 1940, con una versión espectacular de *La Celestina* preparada por Felipe Lluch, cuya adaptación y puesta en escena había diseñado cuidadosamente, pero que no obtuvo el éxito de público esperado. Ausente Lluch, le siguieron, con nuevos fracasos de público, *La primera legión*, de Emmet Lavery, traducida por Álvaro Cunqueiro y dirigida por José Franco, el 3 de diciembre; y *Garcilaso de la Vega*, de Mariano Tomás, el 21 de diciembre, en la que colaboró excepcionalmente Manuel de Góngora. Parcialmente recuperado de su enfermedad, Felipe Lluch se reincorpora al trabajo y monta en breve plazo tres nuevos espectáculos, con los que se busca, junto a la calidad artística, la asistencia de un público reacio a la programación que hasta entonces se le había ofrecido: *Las bizarrías de Belisa*, de Lope, y *La decantada vida y muerte del general Mambrú*, de Jacinto Valledor (montada en la TEA por él), el 16 de enero de 1941; *La losa de los sueños*, de Benavente, y *Châteaux Margaux*, de José Jackson Veyán (también dirigida por él en el Teatro de Arte y Propaganda), el 8 de febrero; y *Sin querer*, de Benavente, y *El patio*, de los Quintero, el 6 de marzo. La crítica se mostraba unánimemente esperanzada con el tono artístico que marcaba la experiencia renovadora de Felipe Lluch:

> En el teatro Español se cumple uno de los esenciales postulados del nuevo credo escénico. Concebido bajo el signo del Sindicato y la Falange, la disciplina ha sustituido a la antigua confusión. Todos los elementos de que se compone una representación se someten a un solo criterio directivo. Actores y actrices, prescindiendo del "divismo", se convierten en humanos instrumentos servidores de una intención única. Escenógrafos y figurinistas ensayan, sobre unas líneas marcadas, el valor de sus soluciones. La música, seleccionada previamente, sirve de fondo al artificio, rellenando el vacío de los silencios o acentuando –violín o timbal, trémolo o estallido– el lirismo o la tragedia de un instante.
>
> Todo esto quiere decir método, norma, ordenación. Nada en este tipo de teatro se abandona a la libre inspiración momentánea. Cada efecto, cada gri-

> to, cada movimiento, está cuidadosamente previsto y encajado en su sitio y su tiempo. La intensidad de la luz tiene el tope de una cifra exacta, como las pausas una invisible medida musical. Sólo de este modo se puede dotar al espectáculo de un imprescindible tono de unidad y, sobre éste, de lo puramente personal: el matiz, la expresión, el estilo.[44]

No tuvo tiempo más que para vivir un último gran éxito, su versión espectacular de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, en el segundo aniversario de la victoria, estrenada el 1 de abril de 1941, con la inhabitual asistencia del mismísimo Franco, en función organizada por la Delegación de Prensa y Propaganda de la FET y las JONS. Su prematura muerte, el 6 de junio de 1941, cerraba precipitadamente la primera etapa del Teatro Nacional del Español, que durante unos meses continuaron Tomás Borrás y Manuel Augusto García Viñolas y se encargaría de retomar su discípulo predilecto, Cayetano Luca de Tena.

[44] "Un teatro digno de España. 'Las bizarrías de Belisa' y la tonadilla del general Mambrú", *Tarea* (25-I-1941), p. 4.

APÉNDICE DOCUMENTAL

ARTÍCULOS SOBRE EL TEATRO NACIONAL[1]

[1]Reproducimos a continuación una selección de artículos periodísticos sobre el debate que hemos analizado en páginas precedentes. Una relación completa de los mismos puede consultarse en la bibliografía final. Prescindimos en este apartado de otros documentos utilizados en nuestro trabajo, que aparecieron como publicaciones independientes o como libros y, por lo tanto, son de más fácil acceso. También hemos descartado alguna serie de indudable interés, como la que en 1909 dedicó al Teatro Nacional *Alejandro Miquis* en las páginas de *Diario Universal,* ya que ha sido reeditada recientemente en el libro de Jesús Rubio Jiménez, *La renovación teatral española de 1900,* Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1998, pp. 228-278. En nuestra selección seguimos un criterio cronológico, aunque ello suponga en ocasiones la ruptura de alguna serie de artículos de un mismo autor.

ARTÍCULOS SOBRE EL TEATRO NACIONAL

***E. Gómez de Baquero,* "La protección al Teatro Nacional"**
***La España Moderna,* 137 (mayo de 1900), pp. 134-141.**

La cuestión del teatro Español "ha estado sobre el tapete" en estos días pasados. Desde que la señora Guerrero se marchó con su compañía a América, donde, según *Gedeón*, le tocan a cada paso la marcha del Presidente, o sea, la marcha real de allí (si pudiera haber marcha real en las repúblicas), el teatro Español ha ido de mal en peor. El Ayuntamiento, propietario del inmueble de la plaza de Santa Ana, ha entendido sin duda que algo le tocaba de esta decadencia de la comedia hispana, al menos por la razón de lugar y como dueño del edificio. Y al cabo acordó ejercitar sus derechos dominicales sobre el antiguo Corral de la Pacheca, en forma que resultase "protegido" el arte dramático nacional, exigiendo al arrendatario futuro que en la temporada de invierno de cada año (como si dijéramos en la temporada oficial) se representen sólo obras españolas, quedando la empresa en libertad de atender después a su negocio y poner en escena las obras extranjeras que mejor le parezca. Así ha querido conciliar el Ayuntamiento la utilidad del empresario con la protección a la dramática nacional; pero como ésta es lo primero y aquélla lo segundo en los planes municipales, dudan algunos que haya arrendatario que consienta en este orden de factores y no quiera invertirlo, poniendo primero su provecho y dejando para después el interés abstracto del Teatro Español.

Críticos de teatros y otras personas entendidas en la materia han discutido el tema, y en el curso de sus razonamientos ha venido a plantearse la cuestión de si el Estado debe subvencionar al Teatro Nacional. En *La Época* ha publicado *Zeda* un interesante artículo defendiendo la afirmativa. Creo que el asunto bien merece que se le consagren algunos párrafos en estas Crónicas.

La cuestión parece a primera vista más sencilla de lo que es. En su sencillez aparente entra por algo el modo de plantearla. Si se pregunta en general: el Estado, ¿debe proteger las letras? o el Estado, ¿debe proteger la literatura dramática nacional, el Teatro Español?, la mayoría de las gentes capaces de apreciar o barruntar al menos la importancia social de la literatura, contestarán seguramente que sí y aun algunos creerán que se trata de una cosa tan evidente, tan sabida, que es casi una verdad de Perogrullo. Pero si se pregunta: el Estado ¿puede obligar a los ciudadanos, gústeles o no el teatro, a que

contribuyan a sostener a uno en que se representen comedias y dramas españoles que no gustarán a todos y que sólo podrán presenciar los que vivan en Madrid o vengan a la Corte?, entonces es posible que el número de contestaciones afirmativas disminuyera mucho.

Pero la cuestión es más honda. En la realidad práctica, es, sin duda, negocio poco menos que indiferente que el Estado subvencione o no al Teatro Español. Ni las cargas públicas aumentarían con ello de sobremanera, ni la subvención nos proporcionaría un florecimiento dramático. Los siglos de oro de las letras no han nacido al calor de subvenciones ministeriales. Mas en teoría, el asunto es muy importante. Como que "afecta" a la concepción general de los fines del Estado. Así como Cuvier reconstruía, partiendo de un hueso hallado por azar, toda la estructura, configuración y género de la vida de un mamífero, se puede reconstruir toda una teoría del Estado partiendo del hecho, insignificante en sí, de que se den o se nieguen unos cuantos miles de pesetas de subvención al Teatro Español.

Primera solución. El Estado subvenciona, en efecto, al "arte dramático nacional". Se considera en el deber de fomentar las letras, de proteger la producción nacional... dramática. La lógica nos lleva derechamente desde esta premisa a la concepción paternal del Estado, que fue doctrina inconcusa en el antiguo régimen; a la teoría de que los Poderes públicos que son la encarnación del Estado, entidad abstracta, tienen el deber de hacer la felicidad de sus súbditos o por lo menos de procurar el bien de éstos en vez de dejarles que lo procuren ellos mismos... o no lo procuren si no quieren. En tal concepto, el Estado, lo mismo que crea y sostiene industrias útiles para "no depender del extranjero", estimula también la producción artística y literaria. Se cree obligado a suministrar a los ciudadanos literatura, escultura, pintura, etc., del mismo modo que le suministra correos y telégrafos, caminos, guardia civil y verdugo. Esta doctrina es una doctrina tutelar, que supone la incapacidad o la inferioridad de los individuos y de las asociaciones particulares para proporcionarse ellos mismos todos esos bienes de que el Estado ha de ser dispensador, según los que así piensan.

Estos beneficios que proporciona el Estado *paterfamilias* tienen, naturalmente, su reverso. Como el Estado no tiene propiedad particular o si la tiene alguna vez por circunstancias transitorias, nunca por suficiente (fuera del Principado de Mónaco) para cubrir los gastos públicos, y como no tiene tampoco otros órganos físicos de que valerse que los individuos, cada servicio nuevo que presta a los ciudadanos supone, por una parte, una cuota de impuesto, y por otra, alguna restricción de la libertad individual. El Estado, padre o tutor, usufructúa el peculio o los bienes de los súbditos, que son para el caso los hijos o pupilos. Y en las varias gradaciones de esta teoría, se llega hasta la concepción socialista que reconoce el "derecho a la vida" y al trabajo, y suprime la propiedad particular. El tutor se encarga de mantener al pupilo; "frutos por alimentos".

Con todo, esta doctrina, sin llegar a sus últimas consecuencias ni al rigor lógico de sus deducciones (la lógica, como ciencia abstracta es ajena en cierto modo a la vida real, esencialmente concreta), es la que tiene más partidarios conscientes o incons-

cientes en los países latinos, donde la iniciativa individual suele ser perezosa y se quiere que lo haga todo el Estado, cual si aún conservaran estas sociedades el sello y la herencia del cesarismo romano.

Los que profesan la teoría de que el Estado debe proteger oficialmente las letras, suelen incurrir en una notoria inconsecuencia. La censura previa de las producciones literarias, el permiso de imprimir libros y de representar comedias, les parece un anacronismo y una impropiedad, algo que no es de estos tiempos, ni de la competencia del Estado. Y sin embargo, es ésta una consecuencia lógica de la doctrina tutelar o paternal. Si el Estado tiene la obilgación de "dar literatura" a sus súbditos, claro es que debe suminsitrarles aquélla que considere buena, no sólo en relación con los principios de moral y de orden público, sino también desde el punto de vista de las reglas estéticas. Así como el padre de familia impide la entrada de libros malos o necios en su casa, debe el Estado preservar de lecturas perniciosas o de espectáculos dañosos a aquellos con cuyo dinero fomenta la producción literaria. De suerte que si se piden las subvenciones, hay que admitir los censores.

Segunda solución. El Estado no subvenciona el Teatro Español ni a otro teatro alguno. Deja a las letras que florezcan solas, si pueden. Se alegra mucho de que den fruto, y no se mete con ellas. De la concepción paternal del Estado pasamos a la concepción puramente jurídica, al Estado órgano de Derecho, que se limita a mantener la paz y el orden social y a restablecerlos allí donde se alteran. Esta teoría, al revés de la anterior, supone que los individuos y las asociaciones particulares son mayores de edad y no necesitan andadores para perseguir sus fines, o que, en todo caso, son más aptos para procurar su bien que los Poderes públicos, los cuales se limitan a mantener la armonía entre esos bienes particulares para que no se perjudiquen unos a otros. Es la teoría que se ha llamado del Estado-gendarme, del Estado-Guardia civil; y aunque en esta denominación haya habido intención despectiva, cual si pareciera poco, comparado con el esplendor mayestático y la misión de providencia terrena que supone la concepción tradicional del Estado, ese modesto papel de mantenedor del orden y perseguidor de criminales, bien mirado, es una expresiva y magnífica metáfora aquella imagen de Poder público, colocado en medio del movimiento social como un guardián del orden. ¿Qué mejor representación del Estado que ese Guardia civil o ese gendarme? Al cabo, el Estado es un mal menor. Mientras sea necesario, vale más que se limite a ser gendarme, que es para lo que más falta hace.

La intervención del Estado en todo aquello que está fuera del círculo jurídico, tiene algo o mucho de enojosa y molesta. Restringe, más o menos, los dos grandes bienes del hombre: la libertad y la propiedad, que es un instrumento de la libertad. Trae consigo la secuela del funcionarismo, de la reglamentación, del expedienteo, una extensa organización parasitaria que, una vez establecida, procura multiplicar sus funciones para asegurar y justificar su existencia. Si la protección oficial al teatro llegara a ser un hecho, la consecuencia más inmediata y más segura sería la creación de alguna oficina más con algunas prebendas laicas.

La solución que se dé al problema del teatro nacional, o más claro, del teatro subvencionado, depende, pues, en último término, de la noción que se tenga de los fines, las atribuciones y deberes del Estado. Partiendo de cualquiera de las dos teorías extremas a que he aludido, esa solución no ofrecería dificultad. Pero rara vez se profesan "puras" las teorías, sin mezcla de elementos de contemporización con las doctrinas opuestas o con las "impurezas de la realidad", y más rara vez todavía se traducen en instituciones o reglas esas teorías, sin perder mucha parte de su vigor lógico y de su integridad y pureza.

En cierto sentido, puede decirse que el "Estado paternal" pertenece al pasado y que el "Estado Guardia civil" es el Estado futuro. Con todo, ningún Estado histórico, ni el de los incas del Perú, ha sido absolutamente paternal o tutelar, ni ha considerado en todo como *alieni juris* a sus súbditos. Por el contrario, es de prever que el Estado del porvenir, por mucho que se desprenda de funciones tutelares, no se resignará nunca o tardará mucho en resignarse a ser meramente Guardia civil y sólo Guardia civil. Mientras el Estado exista, ya buscará razones o pretextos para extender algo más allá su esfera de acción.

En la actualidad, la concepción reinante del Estado y su "práctica" son eclécticas. Se reconoce la naturaleza jurídica del Estado, pero se admite la necesidad de que desempeñe transitoriamente ciertas funciones tutelares, que, en realidad, correspondería cumplir a la sociedad sin mediación de los poderes públicos, pero que aquélla, en su estado actual de progreso, descuidaría acaso, o no desempeñaría bien si el Estado no las tomara a su cargo y supliese las deficiencias de la masa social. Claramente se advierte en este concepto la mezcla de las dos teorías extremas.

Ya en ese terreno de la actualidad y de la práctica cabe preguntar si entre las muchas funciones tutelares que desempeña "históricamente" el Estado español debe figurar como una más el teatro nacional u oficial. Los ejemplos de los países extranjeros sirven aquí de poco, pues no son iguales las circunstancias de riqueza, cultura y opinión pública de los diferentes pueblos, y en el terreno concreto de la práctica no convienen a todas las naciones las mismas recetas, como no convienen a todos los individuos los mismos medicamentos, aunque los tratados de terapéutica señalen los tratamientos generales.

Lo primero que la experiencia nos muestra, respecto "de nuestro caso", es decir, del caso español, es que el Estado de que se trata anda muy escaso de recursos y no cumple bien la mayor parte de las funciones tutelares que le están encomendadas. En un Estado en que las atenciones de primera enseñanza están a cargo de los Ayuntamientos (que las satisfacen del modo que todos saben), es un absurdo y hasta una inmoralidad pretender que se introduzca en los presupuestos generales la más corta partida destinada a subvencionar al "Teatro", cosa al fin de lujo e infinitamente menos importante que el procurar que aprendan a leer y escribir los millones de españoles que lo ignoran. Antes que subvencionar al Teatro Español, habría que subvencionar al idioma nacional y a la cultura, sosteniendo buenas o siquiera medianas escue-

las. Donde no hay escuelas en la medida que se necesitan, ni caminos y canales en la proporción que fuera menester, ni otros muchos servicios de primera necesidad, dedicar un solo céntimo del contribuyente a superfluidades sería una insensatez, un rasgo de bohemio, que, sin tener qué comer, gastase el duro recién obtenido "con el sable" en una gardenia para el ojal de la mugrienta levita.

Y a más de todo esto, ¿habría siquiera la esperanza de que la protección oficial al Teatro fomentara efectivamente la literatura dramática? Creo que no. Nuestro teatro clásico, el "grande", el verdadero, aburre soberanamente al público de los lunes, y al de los martes y de todos los demás días de la semana. Un plebiscito otorgaría la protección al género chico. El teatro serio moderno (prescindiendo ahora de toda apreciación sobre su mérito) no se queda sin representar porque carezcamos de un "coliseo" subvencionado. Malas o buenas, funcionan todas las temporadas dos o tres compañías que ponen en escena comedias españolas y comedias extranjeras. Ninguna obra de Echegaray, Sellés, Benavente, Galdós, Blasco, Dicenta, etc., se queda por lo general sin representar por falta de teatro. La afición del público a la dramática castiza no crecería por el hecho de que el Estado fuese empresario o coayudante en el papel de "caballo blanco". Para que creciese sería preciso que se escribieran obras mejores, y esto no puede decretarlo el nuevo Ministerio de Instrucción pública. Ahora, cada autor escribe las suyas todo lo mejor que se le alcanza, y de ahí no pasa. Lo mismo sucedería entonces.

Para difundir verdaderamente la afición al teatro español habría que volver a la tradición de la antigua esplendidez edilicia. Los magistrados populares acostumbraban antiguamente a costear espectáculos y juegos gratuitos, pero no a costa del dinero público, sino del suyo propio. Si los partidarios de la protección al teatro nacional hallasen a mano algunos de estos Mecenas, la cuestión se simplificaría mucho.

Escrito lo anterior, leo en un periódico que uno de los nuevos ministros, el Sr. García Alix, es partidario del teatro subvencionado. ¡Dios nos la depare buena! Pero nada quiero borrar de lo escrito, por aquello de *Amicus Plato, sed magis amica veritas.*

***Guzmán de Alfarache*, "Alrededor del teatro. Lo del Español"**
***El Mundo* (24-IX-1908), p. 2.**

CONCESIÓN... A LA VIZCAINA

En el mismo lugar preferente en que acogíamos el manifiesto a la opinión dado por Federico Oliver damos cabida hoy a unas cuartillas de nuestro recatado colaborador el Sr. Segundo Vizcaíno.

Vizcaíno está al menos enterado de la tramitación del asunto. Y luego, en la parte crematística del artículo nos demuestra que es un hombre práctico y entendido.

La importanccia del asunto ha removido un poco las voluntades en el Municipio y entre las gentes del teatro. Más las del Ayuntamiento, porque los concejales son

menos cucos aún que los elementos teatrales. De cualquier manera, tiene el negocio importancia que le sobra para insistir sobre ello una y otra vez por nosotros y por nuestros colaboradores espontáneos, en este caso valiosos auxiliares.

EL AYUNTAMIENTO Y EL TEATRO ESPAÑOL. PARA GUZMÁN DE ALFARACHE
Exordio. Situación actual del teatro. Cómo se ha llegado a esta situación. El porvenir de Palencia. Maquiavelismo de la farándula municipal. Epílogo.

Ya han decidido el alcalde y la Comisión municipal de espectáculos el asunto del teatro Español, y en la próxima sesión del viernes se dará cuenta al Ayuntamiento del dictamen, con permiso del *Bachiller Canta Claro*, que en *El Liberal* de hoy echa de menos ese trámite; no, la Comisión y el alcalde no han resuelto, no pueden resolver nada; sólo llevar un acuerdo al Ayuntamiento. En estas cosas de orden burócrático y de tramitación se hila muy delgado en nuestro Municipio.

Se va, pues, a rescindir el contrato Guerrero-Mendoza, porque *doña Leonor no les ha querido*, y tienen que *renunciar a su blanca mano*; y el día 6 de Octubre comenzará a funcionar la compañía de María Tubau, dirigida por Ceferino Palencia. De manera que los que creían que el Español iba a estar cerrado se han llevado un solemne chasco; se estrenará *La nube*, de la que ya ha hablado EL MUNDO. Si el acuerdo adoptado con la complacencia del alcalde no es un lazo que los anteriores concesionarios tienden a la eminente Tubau y al inteligentísimo y laborioso autor y director Palencia, no lo entendemos; les deseo todo género de éxitos en su empresa; ambos se lo merecen y tengo la seguridad de que la compañía que Ceferino forme ha de ser de artistas de mérito como los que siempre bajo su dirección han funcionado en el Principal, de Barcelona, y en la Princesa, de Madrid; pero... reflexionemos.

Con una compañía nada más que mediana y una gran artista, María Guerrero, ha defendido su industria Díaz de Mendoza, basado en estos elementos: sus relaciones particulares, lo exquisito de su trato, el premio a su laboriosidad indiscutible por los mismos que le apreciaban, de un lado, y las suntuosidades de la *mise en scène* (suntuosidades en el drama de costumbres, que son las más baratas), en el mobiliario del *hall*, en la decoración de *sala confortable*, en los descotes de las señoras de la compañía y en el *dernier cri* de Medrano, mezclado con la *toilette* de Paquin.

Todo esto reunido y a más de esto mucha luz, mucho combustible para la calefacción, han hecho que el teatro municipal fuera el lugar de reunión del Madrid elegante y de posibles y el sitio de admiración para el otro Madrid, no menos numeroso, de aspiraciones y presunción; comedias traducidas, ejecuciones desiguales; rasgos de genio dramático de los que inmortalizaron a Vico y a Valero y a Teodora y a Matilde, ninguno. A esta situación se ha llegado, pues, a fuerza de derrochar un caudal, un caudal de miles de duros, ganados en las excursiones americanas donde la compañía Guerrero-Mendoza ha colocado el nombre de nuestra dramática nacional a gran altura. Su últi-

ma solicitud al Ayuntamiento es una prueba de esta afirmación. Necesitaba Fernando Mendoza acortar la *temporada* para prolongar la *tournée* y hacer acopio de pesos mejicanos para que, convertidos en pesetas, se transformaran en aparatos de luz, trajes y decoraciones con que responder a su *público.*Y digo *su público* porque el *público del teatro Español* es otro.

El público en un teatro lo componen las *clases adineradas*, que ocupan palcos y butacas; el de *clase media*, que se coloca en los anfiteatros, y el *dilettanti* o *aficionado*, que se sienta en el paraíso; de este público del teatro Español había alejado Mendoza al tercer grupo; al segundo le había hecho colocarse en butacas, a costa de grandes sacrificios; familia había que comprometía el recibo del casero en el mes de Octubre para asegurar el abono a miércoles o sábados, de irreprochable atractivo, con su *Desdén con el desdén* y todo.

Hecha la cesión a Palencia, todo ese panorama desaparece; no habrá *Desdén con el desdén* ni *Vergonzoso en Palacio*, arreglos o *pseudo arreglos* que *representaba* y *cobraba* Díaz de Mendoza para arrullar las *conversaciones* de sus abonados; pero veremos bien representadas *Batalla de damas, Lo positivo, Charra, Guardián de la casa, Divorciémonos, Corte de Napoleón* y todo ese repertorio que ha venido a sustituir en el gusto del público de veinte años acá al clasicismo neto.

¿Qué hará el público de Madrid? ¿Con qué público contará el ilustre autor y la eminente actriz? El gran público, no el de Mendoza, sino el público en general, volverá al Español; sus galerías se verán concurridas, ¿y los palcos y butacas? Esos señores cuya lista publicaba la contaduría no bien abierto el abono, aunque no se hubiera recogido el recibo, ¿irán a ver comedias y a guardar silencio? No lo sabemos. Palencia no debe abrir abono, no le conviene abrir abono; es demasiado independiente después de treinta años de teatro para entregarse a la marquesa X o a la condesa H, que exige que la función acabe a las once y media para ir al té de la Embajada, o que no le represente el drama de Fulánez porque la protagonista escapa en el segundo acto con el novio por el balcón de su casa; y se presenta el pavoroso problema industrial, que reducido a números es como sigue:

Las localidades baratas del teatro Español en sus tres anfiteatros tienen de precio de *una a dos pesetas cincuenta céntimos*; son 500, aproximadamente, que representan un ingreso de 850 pesetas llenas; todos los que de achaques teatrales se ocupan saben que los ingresos por concepto de venta de billetes se deben calcular en una tercera parte de su valor total; tercera parte de 850 son 240; hay que tener en cuenta que una de las obras que ha hecho Mendoza en el teatro ha sido disminuir anfiteatros y aumentar palcos, cosa muy conveniente para sus intereses particulares, pero muy inconveniente para el propio teatro, y ya tocará Palencia y los empresarios sucesivos las consecuencias. Sigamos la cuenta; palcos tiene hoy el teatro, creemos que noventa para el despacho. Precio medio 10 pesetas; total 900, y butacas unas 420, que a tres pesetas, hacen 1.360 pesetas.

El total de palcos y butacas es, pues, 2.260 pesetas; este renglón ya no puede ni debe calcularse al tercio del lleno; nos contentamos con el 25 por 100, que resulta 565.

Sumadas las 565 de esta clase de localidades a las 280 de la localidad barata, puede dar entradas, industrialmente estudiado el asunto, de 845 pesetas. ¿Puede Palencia con 845 pesetas atender al gasto que representa el *entonado* teatro Español? Dios lo haga. Si un artículo de un periódico, de Mariano de Cavia, sirvió para que se colocaran pararrayos protectores en nuestro Museo Nacional, el que esto escribe quisiera tener la pluma del gran aragonés para que el público atendiera con el pararrayos protector de su asistencia al teatro durante estos tres meses como premio al indiscutible mérito de la actriz creadora de todo nuestro repertorio de comedia durante treinta años; Eusebio Blasco, Miguel Echegaray, Vital Aza, Ceferino Palencia, José Marco, Antonio Sánchez Pérez, los que aún viven tienen la palabra.

El maquiavelismo de la farándula municipal, *Guzmán de Alfarache*, no ha visto más que su deseo de que el teatro Español no permaneciera cerrado, y no ha calculado todas estas cosas y no ha hecho todas estas cuentas. Claras me parece que son. Si son equivocadas, una buena intención las guía, intención que antes de terminar me hace apetecer, quizás contrariando a ediles y Prensa, que el teatro Español, antes de que sea abierto ese concurso que se anuncia para dentro de tres meses, pase al Estado, que igualmente que por el teatro Real en lo lírico, cuidará en lo dramático de su fomento y esplendor subvencionándolo en forma que las arcas municipales no lo permiten.

SEGUNDO VIZCAÍNO

Nuestra tradicional vehemencia y natural ardoroso nos hace entremezclar los asuntos y las diversas partes de ellos. Así acaece en las palabras de Segundo Vizcaíno. Hay una cosa indudable, y es que la ocasión actual es la única posible que hasta ahora se ha presentado de intervenir el Español. Estos días son los momentos críticos en que se puede orear el Español, desinfectarlo de preocupaciones, atropellar los precedentes enojosos y darle de una vez orientación y vida normal.

Lo primero que hay que hacer es buscar una organización que responda al mecanismo de un criterio de arte. Obligar a los cómicos a que se presten a trabajar en él en las condiciones que se les ordene, y volcar luego a los autores que deban escribir en él, llevándolos como a su propia casa, que es aquel teatro. Si en esas condiciones el abono no acude, pasarán sin el abono, y si el público de Madrid se rechifla y no viene, pensar en una subvención oficial o en una Asociación suscriptiva como la Filarmónica.

A todo menos a subordinar el teatro Español a los intereses de pan llevar de una empresa, por lustrosa y suntuosa que pueda ser.

Estos días son de exponer planes, *ideicas* que podríamos llamar. Hablen todos, que nosotros también nos haremos oír.

GUZMÁN DE ALFARACHE

***Segundo Vizcaíno,* "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español" *El Mundo* (1908: 29-IX, p. 2; 1-X, p. 2; 3-X, p. 2; 6-X, p. 2; 15-X, p. 2; 19-X, p. 2; 25-X, p. 3 y 2-XI, p. 2)**

"Nuestra tradicional vehemencia y natural ardoroso nos hace entremezclar los asuntos y las diversas partes de ellos..." GUZMÁN DE ALFARACHE.

Esto dices de mi artículo del jueves en la nota con que terminas honrándole, y te voy a demostrar lo contrario; voy a darte prueba de reflexión, madurez y estudio del particular; y ¡cuidado si son difíciles estas cualidades tratándose de arte y de Municipio! Ambos términos voy a enlazar para venir a demostrarte por qué en el epílogo de aquel artículo solicitaba o apetecía, pues ni para solicitar tengo autoridad, la incautación por el Estado del teatro. Hay que empezar por el principio, y el principio es una sucinta historia del teatro, propiedad de la villa, corriendo a galope a través de los siglos para llegar después a la mitad del XIX, en el cual, hasta nuestros días, los errores del Ayuntamiento han venido sucediéndose por modo verdaderamente cruento para el arte y para la institución dramática que representa el antiguo Corral de la Pacheca; trabajo artístico-administrativo que puede venir como anillo al dedo al estudiar el concurso que a tan grandes y tan elocuentes voces pide nuestro amigo *Canta Claro.*

I

Es el teatro Español heredero directo del antiguo Corral de la Pacheca; con metros más diferencia, heredó el solar donde aquél existía; la primera comedia que se representó en el Corral de la Pacheca lo fue la tarde del 5 de Mayo de 1568, y fue alquilado por las Cofradías de Madrid para este efecto a su primitiva dueña, doña Isabel Pacheco; tan buena maña se dieron las Cofradías y el cómico Alonso Velázquez, que veinte años más tarde, en 1588, ya construyeron por su cuenta dos *corrales de hacer comedias*, el de la Cruz y el del Príncipe, que es precisamente el que nos ocupa, consiguiendo para su mayor esplendor una especie de monopolio con la prohibición de que no pudieran existir en la corte más que dos compañías, sistema que prevaleció durante todo un siglo, hasta que en 1644 se amplió este reducido número al de seis compañías. Y así se llegó al siglo de oro de nuestra literatura dramática, en que Calderón, Tirso y Lope estrenaron las grandes comedias que han podido resistir unos cuantos cientos de años en el gusto del público y unos cuantos cientos de cómicos en su ejecución.

Pasada esta brillante época le sucedió la tenebrosa de Carlos II, que hacía escribir a Jovellanos, al comentarla, que *era un dolor ver afrentada la Talía española por el fanatismo que dominaba a la Corte*; reducida quedó a la representación de *autos sacramentales*, que en Real cédula del año 1765 prohibió Carlos III. En este momento se inicia otro período de desequilibrio escénico, durante el cual el público serio se aleja del

espectáculo, al que sólo acude la gente soez y la canalla, situación que terminaron Moratín, Cienfuegos y Jovellanos, precursores de la regeneración realizada por Quintana, el duque de Rivas, Bretón, Zorrilla y Ventura de la Vega en la primera mitad del siglo XIX.

II

Madrid, o sea su Concejo, viene administrando los *Corrales de comedias* desde 1632 de orden del Rey, reiterada en 1707, y nombrándose corregidores comisarios que, como es natural, venían sufriendo las mismas contingencias que el desarrollo de las costumbres sociales y los sucesos políticos acarreaban a los espectáculos públicos, y amoldando su conducta a las disposiciones absolutas de sus Reyes o a las imposiciones del *pueblo*, soberano en la mayor parte de los casos cuando se convierte en *público*. El siglo XIX se inauguró ordenando el Rey al corregidor de Madrid el nombramiento de Moratín como *corrector de piezas teatrales antiguas para que autorizara o prohibiera las que debían o no representarse*.

Al llegar a esta fecha hay que hacer constar un acontecimiento: el incendio que destruyó el teatro el día 11 de Julio de 1802, catástrofe que hizo abordar al Ayuntamiento de Madrid su reconstrucción, en sesión de 28 de Noviembre de 1806. A este efecto se nombró una Comisión del Corregimiento que se entendiera con la Junta de gobierno de los Hospitales, a fin de solventar las reclamaciones del derecho que ésta aducía como propietaria del terreno y la manera de reedificar la finca; el arquitecto Villanueva hizo los planos, y aunque la crítica situación financiera por que atravesaba el Municipio demoró la obra, fue al fin realizada; costó millón y medio de reales y se terminó en el mes de Agosto de 1807.

III

Con la reconstrucción del teatro y el millón y medio del pueblo, gastado, ya se creyó el Ayuntamiento de Madrid en mayor obligación de atender el edificio, y tomóse atribuciones e intervino activamente en la dirección y administración del antiguo Corral; amigos siempre los regidores de lo que faramalla y ostentación significa, se hacían acompañr en la presidencia de las funciones por cuatro alguaciles y un cabo, habiendo acordado asimismo el Ayuntamiento la asistencia de un *escribano del crimen* por si iban mal dadas, como solía pasar con frecuencia. En la plenitud de sus atribuciones el Concejo, se permitió también hacer del teatro del Príncipe arma política en las revueltas de principio del siglo y organizó funciones con la pretensión de distraer los ocios del Rey José en su estancia en Madrid.

El Ayuntamiento, pues, venía administrando el teatro de una manera directa, organizando funciones y haciendo oficio de empresas, dirección y gerencia del negocio. Y no hay que decir que fuera éste de poca monta, pues en el archivo de Villa se conser-

van cuentas de años remotos, y es de notar que el año 1831, y en la segunda quincena del mes de Diciembre, la menor entrada que tuvo el teatro del Príncipe fue de 2.736 reales, llegando sus ingresos algunas veces a más de 7.000, 8.000 y 9.500 reales, ingresos que para sí los quisieran los actuales concesionarios de un siglo más tarde. Dado el desarrollo de la población, la facilidad de comunicaciones y la importancia que han tomado las demás industrias, reflexione el piadoso lector la administración que habrá llevado esta finca del pueblo para venir tan a menos, como más adelante se demostrará. Sesenta y tres representaciones de *La pata de cabra* produjeron la temporada de 1829 a 1830 la suma de *537.536 reales de vellón.* Pues con estos *entradones* y todo, como ahora le llamaríamos, se perdía dinero en el teatro del Príncipe, y los acreedores del Ayuntamiento se desesperaban, porque mientras ellos se pasaban la vida gestionando el cobro de sus créditos, los regidores la consumían, haciendo planes sobre las compañías de ópera, comedia y baile de que disfrutaban en el teatro del Príncipe; ópera italiana, para cuyo contrato enviaban al maestro Carnicer a Italia todos los años, y comedias que el regidor perpetuo, D. Manuel del Casal, se ocupaba de organizar en Madrid.

A tal punto llegaron las quejas de acreedores y tan destructora era la labor municipal para el buen nombre del Concejo, que el año 1833 se acordó dar el teatro en arrendamiento, nueva forma que adquirieron las relaciones de nuestro Municipio con la casa de Lope de Rueda y de Moreto.

IV

Apareció, pues, el primer empresario del teatro Español el año 1834, y lo fue D. Carlos Rebollo; no existía en aquella época legislación determinada para contratos de servicios públicos, así es que el Ayuntamiento contrató directamente la explotación de su teatro; pero llevados de un buen sentido nuestros ediles, buen sentido que no se tuvo muchos años más tarde, se exigió a Rebollo, al hacerle entrega de la finca, una importante fianza, que otorgaron, por todo el valor del inmueble cedido, las casas de comercio de esta corte de los Sres. Maimó y Ceriola.

En esta temporada suprimió el empresario la compañía de ópera y conservó las de comedia y baile, levantándose con este motivo gran polvareda entre la gente municipal y la de teatro, que pretendía que se formara además un cuadro de ópera española, en lo que el maestro Carnicer, comisionista viajante del Concejo, se hallaba fuertemente interesado. Brilló estos años un gran actor, muerto en 1851, Carlos Latorre; la empresa Rebollo supo explotar sus excepcionales condiciones, y el público, no invadido todavía por las aficiones francesas del romanticismo, acudía numeroso al teatro del Príncipe a emocionarse y a sentir las trágicas convulsiones de Latorre en el *Edipo, Marino Faliero, Ángela, Otello* y *Alfonso el Casto*, drama trágico de Hartzenbusch que ningún otro autor se ha atrevido a representar. Al mismo tiempo que Latorre, y en contraposición con sus actitudes, figura y repertorio, apareció en los teatros de Madrid

otra gran figura escénica, Julián Romea; el actor que calzaba coturno vio oscurecida su popularidad y minado su terreno por el cómico de irreprochable indumentaria moderna y guante blanco, de dicción atildada e indiferente, ademanes justos y cadenciosos, y además relacionado por concomitancia de familia con lo más granado de la alta sociedad madrileña.

El año 1836 casó Julián Romea con una gran actriz, Matilde Díez, y el Ayuntamiento de Madrid, rescindido el contato Rebollo, hizo cargo del teatro a Romea, queriendo una vez más intervenir en la explotación del Corral de la Pacheca, y quién sabe si dando con esta gestión un salto atrás en el camino del arte escénico; se renovó nuevamente el repertorio del teatro municipal, y el público aplaudió con entuasiasmo *Sullivan, Soldados de plomo, Hombre de mundo* y *Don Francisco de Quevedo.*

La reforma de la organización de los Municipios intentada por el Gobierno traía inquieta a la gente política en Madrid, y en la noche del 10 de Abril de aquel año, y con un fútil pretexto, como el de que apareciera en escena el joven violinista D. Eduardo Fischer, que había tocado en la orquesta una notable fantasía, se promovió un tumulto formidable que obligó al Ayuntamiento a acordar en 10 del mismo mes y año que se colocara una fuerza de 50 milicianos nacionales a disposición de los regidores que presidieran las funciones, y que el jefe político (gobernador) facilitara además seis salvaguardias, y así llegamos al año 1847, en que D. Patricio de la Escosura, eximio literato y jefe político en esta provincia, cuando el Ayuntamiento preparaba el pliego de condiciones para una nueva contrata que había de empezar en la Pascua, intervino administrativamente en asunto tal, mal conducido por nuestro Concejo; y esto y la intervención más tarde del conde de San Luis señalan una de las épocas en que los asuntos del teatro Español pueden servir de mayor y más provechosa enseñanza.

V

D. Luis Felipe Sartorius, primer conde de San Luis, político andaluz que en Madrid fue primero periodista y fundador del *Heraldo*, se mostró desde su iniciación en la vida pública protector de literatos y autores, y después de un breve lapso de tiempo, en que el Estado tomó a su cargo la administración del *teatro Español*, nombre que en esta época se le dio, lo entregó siendo ministro de la Gobernación, el año 1849, nuevamente al Ayuntamiento, a condición de *que fuese exclusivamente dedicado dicho local al mayor brillo del arte dramático y de que en él funcionase siempre la primera compañía de actores de España*; ahora quisiera yo ver al conde de San Luis otorgando este calificativo. No; ahora y entonces; porque en las turbulencias políticas del año 54, aquel hombre que libertó de la tiranía de los empresarios a los autores y les dio garantía, que hasta entonces no habían tenido, para el cobro de los derechos de propiedad intelectual, vio asaltada su casa y en disposición de incendiar su mobiliario por turbas a cuyo frente iban autores y escritores; los mismos que arrancaron la lápida que se había colocado en el teatro conmemorando las reformas materiales y artísticas introducidads por este interesante personaje.

Durante estos años seguía el Ayuntamiento cediendo la explotación del teatro a Julián Romea, y en las compañías, con escasa variedad, figuraban como estrellas de primera magnitud Latorre y Romea, Guzmán, Arjona, Matilde Díez, Bárbara y Teodora Lamadrid, Josefa Palma y María Chafino, alternando en la empresa algunos años con Romea el actor Joaquín Arjona.

Romea, hombre de altiva condición y con la independencia que el ejercicio del arte siempre proporciona, tuvo serios disgustos con nuestro Ayuntamiento, que no se resignaba fácilmente a perder la ingerencia (*sic*) que en los asuntos teatrales había tenido antes de su cesión al actor empresario, y no debió ser el más tibio aquel de que se dio cuenta a la Corporación en sesión de 23 de Junio de 1842, con motivo de una exposición que Romea dirigió al Municipio participándole el atropello de que había sido objeto por el alcalde señor marqués de Peñaflorida, que obligó a Romea a entregar la campana chinesca, propiedad del teatro del Príncipe, al empresario del teatrro del Circo. El alcalde, acompañado de alguaciles y escribano, había allanado el local cedido en arrendamiento a Romea y casi a viva fuerza se había hecho cargo del artefacto escénico para uso de la otra empresa. Detalles que describen mejor que la mejor cortada pluma los rasgos de una época y de una Corporación. El Ayuntamiento se limitó a quedar enterado de la comunicación que Romea, dolorido, le dirigió.

VI

De la empresa Julián Romea se pasó a la de D. José M. Díaz, autor que en su época tuvo relativa reputación, y en estos años de 1859 a 60 apareció otro notable actor, Manuel Catalina, menos conocedor de la escena, pero también, como Romea, atildado y pulcro en la representación de comedias y más escrupuloso que éste en la manera de ensayarlas y de ponerlas. ¡Quizá fue el que poseyó este arte en más alto grado y el que con más desprendimiento sacrificó sus intereses por dar brillo y esplendor a la escena municipal!

Alternó en la empresa con Catalina D. Miguel Vicente Roca, y tales cosas sufriría del Ayuntamiento que, abandonada su empresa, siguió un pleito con la Villa que llegó hasta el Tribunal Supremo y le dio derecho a una importante indemnización; esto fue por los años 65 al 67, volviendo el Municipio a contratar con Catalina y efectuándose por éste, con cargo a los fondos municipales, obras en el edificio por valor de 27.000 escudos. Las obras se estaban efectuando precisamnte en los días de Septiembre en que se verificó la revolución que privó del trono a Doña Isabel II.

El contrato este último con Catalina tenía de duración cuatro años forzosos y dos voluntarios y había empezado el año 1867; al terminar los forzosos, o sea el año 1870, era alcalde de Madrid D. Manuel M. José de Galdo y ocurrió lo que, galopando sobre los años, como en el artículo anterior galopamos sobre los siglos, se pasa a reseñar.

VII

El primer alcalde popular de Madrid, D. Nicolás M. Rivero, no fue, ciertamente, un hombre de letras; político de acción, encaminó su actividad al frente del Ayuntamiento a la reforma de la población y a aquella clase de ventajas materiales que un buen instinto, unido a una indomable fuerza de voluntad, puede proporcionar a sus administrados; el teatro Español fue descuidado por este político, y el Ayuntamiento, que entonces, como ahora, sólo responde a la orientación que le prestan sus presidentes, dejaba transcurrir las temporadas de la empresa Catalina sin ocuparse para nada del teatro; el público completamente alejado del local, donde fríamente, por la declamación y por la temperatura, sólo se regocijaba en las fiestas de Pascua con alguna magia, también ya manida y en desuso, dirigida por Mariano Fernández.

Pero fue nombrado alcalde de Madrid Galdo, y este tenía una intelectualidad más que suficiente para fijar su atención en el teatro Español y darse idea de la misión que estaba llamado a realizar, y por acuerdo municipal de 30 de Abril de 1870 se restableció la *Comisaría de festividades y teatro Español y su almacén*, otorgándosela al concejal D. Francisco García Martínez; metido ya en harina Galdo, obligó a la Comisión de espectáculos a que denunciara el contrato del Español como poco favorable a los intereses del pueblo, y por tanto a no consentir la prórroga de los dos años voluntarios a que autorizaba el convenio con el actor Catalina.

La Comisión municipal de espectáculos redactó el pliego de condiciones que había de servir para el concurso sirviéndole de bases el plazo de duración de cuatro años forzosos y dos voluntarios; el compromiso de dejar cuatro decoraciones nuevas y cuatro repintadas a la terminación del contrato; el plazo de temporada de ocho meses; la fianza de 20.000 pesetas, y como tipo de adjudicación para la subasta la cifra de 20.000 pesetas anuales; pero el alcalde no tuvo gran fe, se conoce, en el criterio concejil, y antes de que se elevara dictamen al Ayuntamiento por la Comisión, llamó a consulta a Hartzenbusch, Eguílaz, D. Cayetano Rossell y don Antonio Sánchez Pérez, solicitanto su informe como autores y críticos sobre el arriendo del teatro. Estos lo emitieron en plazo breve y ...

VIII

Habla Hartzenbusch con toda la autoridad que le daban cuarenta años de vida literaria:

No toca a la Corporación municipal de la Villa sólo velar por los intereses materiales del vecindario que le están encomendados; con propósito más alto, su cometido alcanza también a los intereses morales, y así como consagra preferente cuidado a propagar la instrucción pública, debe, a juicio de esta comisión (la de autores y críticos), *ejercer influencia sobre todo cuanto pueda atender al progreso de la civilización y cultura del pueblo de Madrid. Celoso guardador de las glorias de la villa, al Municipio madrileño incumbe la obligación de conservar y esparcir las que,*

alcanzadas en otro tiempo por nuestros grandes poetas y artistas, granjearon a la capital de España lugar preferente entre las más cultas ciudades europeas; y añade: *timbre de gloria en todas las naciones civilizadas el brillo y fomento de su teatro...*

Después de discurrir y raciocinar de esta manera, Hartzenbusch y demás firmantes del informe pedido por la Alcaldía, manifiestan que la explotación del teatro Español no debe ser objeto de lucro para el Ayuntamiento; únicamente que a la Beneficencia, como fue su primitivo origen en Cofradías y Hospitales, pueden aplicarse sus rendimientos; afirman que el cultivo del arte dramático nacional en el Español tiene suma importancia por la notoriedad que en él alcanzan las obras estrenadas y su fácil propagación a las demás provincias españolas, con lo que se multiplican los medios de vida de multitud de artistas y dependientes de teatros, aparte de la misión de cultura que la representación de obras escénicas supone.

Todo esto dijo la Comisión de autores y críticos, y fundados en ello propusieron la radical transformación del pliego de condiciones propuesto por la Comisión de espectáculos; el tipo de subasta opinaban que debía de ser la mayor duración de la temporada, siendo el mínimo el de ocho meses; el número de decoraciones 12 nuevas y 24 repintadas; la fianza, en cambio, creían que debía elevarse a 40.000 como mínimun. Con este pliego de condiciones suponían autores y críticos que se cumplía por el Ayuntamiento la misión que estaba llamado a realizar en su teatro.

IX

Pues bien, la Comisión de espectáculos no paró mientes en tan autorizado dictamen e insistió en las bases principales del suyo; lo elevó a la aprobación del Ayuntamiento, y en sesión de 14 de Abril de 1871 lo aprobó este sobre las bases de cantidad como precio del arrendamiento, fianza de 20.000 pesetas y demás, que desnaturalizaban todo el criterio de Hartzenbusch y consortes.

Se realizó la subasta, y de cuatro proposiciones presentadas fue la mejor la de D. José Vicente Abad, que ofreció por el teatro la suma de 166,50 pesetas diarias, conformándose con las demás condiciones del pliego, y en estas mismas le otorgó la escritura correspondiente, después de la aprobación por el Municipio de la subasta, en 23 de Julio del mismo año 1871; en estas campañas y con esta empresa Abad aparecieron en el Español figuras ya conocidas por esta generación, vivas, afortunadamente, algunas de ellas: Elisa Roldán, Balbina Valverde, Elisa Mendoza Tenorio, Matilde Lombía, Emilio Mario, Rafael Calvo, Antono Vico, Zamora, Pizarroso; dejando para el siguiente artículo otro momento interesantísimo para este problema artístico y de administración municipal, en que también intervienen personajes vivos y sobre cuyo juicio, por lo tanto, hemos de guardar mayor comedimiento, aunque no por eso menor justicia.

X

Estos años del 1871 al 1875, fueron los de las revueltas políticas que, como es lógico, tenían su reflejo en el Ayuntamiento y pasando por Gobierno provisional, República, Monarquía de Amadeo y disolución violenta de Cortes, los problemas municipales sufrían cambios de criterio, ajustándose a lo que gobiernos y alcaldes apetecían u ordenaban. El teatro Español, a pesar de la savia artística novísima que en los nombres que citamos en el apartado IX había venido a rejuvenecer su escena, fue desatendido por el Concejo, no habiendo en toda esta época más que un alcalde, el marqués de Sardoal, granadino de cuna, pero muy madrileño por temperamento, aficiones y hasta costumbres, que atendiera debidamente lo que fue templo del arte dramático.

Arrieta, director del Conservatorio y hombre de grandísimo prestigio e influencia, pidió al Ayuntamiento que remitiera para ser custodiadas en aquel establecimiento del Estado, todas las obras musicales que el archivo del teatro Español conservaba: loas, tonadillas, jácaras, canciones y demás espectáculos líricos que durante algunos cientos de años habín dado fin de fiesta a las funciones. El marqués de Sardoal, convenientemente informado por el archivero de Villa, supo resistir toda la fuerza que por conseguir sus propósitos empleara D. Emilio Arrieta, y no consintió este pequeño despojo que se quería realizar, contestando al director del Consevatorio que aquellas *obras de música populares eran parte integrante de la gloriosa historia del Municipio madrileño*; que éste no debía desprenderse de tan preciadas joyas, así como tampoco remitía a los Museos nacionales los recuerdos de numismática y arqueología que pudiera atesorar, y que el pueblo estaba obligado a guardar los suyos, lo que él o sus vates y músicos habían producido; anécdota reveladora de un carácter, no relatada en balde en este sitio.

XI

A todo esto la empresa Abad seguía explotando nuestro teatro, y el público tan alejado del espectáculo, que en el año 1873 se vio obligada a poner en escena una famosa comedia de magia titulada *Las manzanas de oro*, magia a la moderna, y como quiera que, según el contrato, había ciertas cláusulas prohibitivas, fue preciso que el Ayuntamiento en más de una sesión se ocupara del asunto para autorizarle a sacar decorado y vestuario después de las representaciones de la obra, que se dijo era alquilado, pasando la concesión del teatro nuevamente a D. Manuel Catalina, que pidió la prórroga del mismo y fue concedida; ni con la magia ni con las comedias que Catalina representaba levantaba cabeza el teatro Español, y el año 1876 se vio precisado el distinguido actor a pedir la condonación de la cantidad que debía satisfacer por arrendamiento, y entonces fue cuando el Ayuntamiento hizo aplicación del famoso informe de Hartzenbusch que hemos reproducido en el segundo de nuestros artículos y estimó *que el teatro no debía ser objeto de lucro para el Municipio*, y que solamente debía ser archivo donde se conservaran los tesoros de nuestra dramática

nacional. ¡A buena hora! Después de haber estado cobrando unos cuantos años 166,50 por función y aniquilándose las empresas Abad y Catalina y de rechazo nuestros autores y cómicos.

Y en esta situación el teatro Español, enferma Catalina, agobiado de dificultades para la vida y consumida su salud y el capital con que contaba cuando se hizo cargo del teatro del pueblo de Madrid, y pide traspasar su concesión a D. Felipe Ducazcal, hombre que llegó a ser muy popular, hijo del conocido impresor de la plaza de Isabel II; fue político, empresario y tipo saliente del Madrid pintoresco de la restauración de la Monarquía de los Borbones.

XII

Pocos años antes del momento en que se halla esta monografía, había cedido el Estado al Ayuntamiento, para solaz del público, los jardines del Buen Retiro (antiguo palacio de San Juan), y éste los había arrendado para su explotación con espectáculos públicos a Ducazcal; así entró en relaciones este industrial con nuestro Ayuntamiento; y el Retiro y *La Farmacia* (Sociedad de recreo) fueron los sitios de reunión donde los triunfantes *alfonsinos* venían reuniéndose y consolando sus pasadas inquietudes y amarguras; Romero Robledo, protector de Ducazcal, ayudóle en todas sus aspiraciones, y *Felipe* (como se llamaba) correspondía al afecto del célebre político y de sus amigos, cultivando con la amenidad de su buen carácter, trato y relaciones; pedida por Catalina la cesión del teatro Español a Ducazcal, encontró éste el camino expedito, y en sesión de 30 de Agosto de 1876 le fue otorgada la concesión, que supo mantener durante nueve o diez años. Terminaba el año siguiente el contrato Catalina, y fue preciso hacer nuevo concurso para la explotación del teatro Español. De aquel Ayuntamiento formaba parte el que es hoy respetable senador conde de Vilches y entonces popularísimo concejal y teniente de alcalde, que tomó parte muy activa en todo lo que al teatro Español hacía referencia, y siempre hermanando los intereses del arte con los del pueblo que representaba.

XIII

Como en todos estos momentos críticos de nueva concesión del teatro, hubo en el Ayuntamiento sus dificultades, y el dictamen que la Comisión de espectáculos presentó al Ayuntamiento fue modificado por éste; en ese proyecto de concesión se intentó una organización novísima para el teatro Español, y fue la de crear un comité de dirección artística del teatro, compuesto del concejal presidente de la Comisión municipal de espectáculos, el concejal comisario del teatro, el concesionario, el director de escena y un primer actor de la compañía designado por sus compañeros; a esta dirección artística debía estar encargada la lectura de las obras dramáticas que se presentaban para su ejecución, pasando, después de aceptadas por el Comité y juzgadas como dignas de

representarse en el teatro Español, a la empresa, que quedaría obligada a poner en escena cierto número de ellas, debiendo este comité, además, resolver cuantos asuntos de índole artística se presentaran durante las temporadas.

En esta función de crítica que realizamos no podemos ocultar que quizá esta cláusula propuesta por la Comision de espectáculos hubiera podido ser la base de una organización en el teatro municipal; pero, como hemos dicho, esta combinacicón fue rechazada por el Ayuntamiento y aprobado el pliego de condiciones para el Concurso sin ella; realizado éste, no se presentó más pliego que el de Felipe Ducazcal, y a él le fue adjudicado el teatro por acuerdo municipal adoptado en sesión pública de 9 de Julio de 1877.

XIV

Las condiciones en que se hizo la concesión del teatro a Felipe Ducazcal en 9 de Julio del 77 fueron las siguientes: duración del contrato, cinco años; obligación de pintar cada temporada dos decoraciones y de repintar otras dos; plazo de la temporada, ocho meses a función diaria; fianza, 20.000 pesetas; deber de conmemorar dos autores dramáticos cada temporada, de nuestros cásicos, y estrenar igualmente tres refundiciones de obras del teatro antiguo cada año, y pago por parte del concesionario de la contribución territorial del teatro y del seguro de incendios, que importaba 12.500 pesetas mal contadas.

A esta característica, que en la parte administrativa rigió en el período Ducazcal, correspondió en lo que a lo artístico atañe, la esmerada labor de los ilustres actores que desde el año que al reseñar la concesión Abad hemos indicado, y además la aparición de otros tan notables como Antonia Contreras, Luisa Calderón, Eloísa Górriz, Concepción Marín, y de ellos Ricardo Calvo, Donato Jiménez, Ricardo Morales, Alberto Rodríguez y otros, llenando todo este primer período la historia del teatro Español el nombre aclamado cientos de noches de D. José Echegaray, que con las veinticinco o treinta obras de su repertorio de mayor trascendencia literaria supo mantener el interés del público hacia el teatro Español de Madrid y dar abasto al trabajo de infinitos artistas y compañías en los teatros de las demás provincias españolas.

Felipe Ducazcal no descuidaba nunca sus relaciones particulares, y valido de ellas consiguió que el Ayuntamiento hiciera bastantes obras en el teatro en estas temporadas; aunque ninguna de verdadera importancia, sí de la suficiente para que el pueblo dispendiara algunos miles de pesetas en la finca.

No obstante los grandes éxitos de D. José Echegaray, entre los que pueden considerarse como grandiosos los de *El gran galeoto, En el seno de la muerte* y *Vida alegre y muerte triste*, de aquellas temporadas, el negocio, por los múltiples asuntos que a Ducazcal embargaban, no ofrecía todas las ventajas que en los primeros años se presentaban, y hubo de ceder la empresa a los que ya entonces eran grandes actores Vico y Calvo.

XV

Nos vamos aproximando a la época conocida de todos, y por consiguiente, este trabajo se simplifica mucho y puede ser continuado o ampliado por testigos presenciales y hasta protagonistas de los acontecimientos artístico-concejiles.

El teatro Español, a pesar del esfuerzo de Vico y de Calvo, iba muy mal como industria; la prohibición de hacer obras extranjeras constituía una competencia imposible de resistir con las demás empresas teatrales, sobre todo con la de Emilio Mario, que en el recién construído teatro de la Princesa daba a todo pasto alimento extranjero selecto a sus abonados, y el accidente vino a sacar del compromiso a aquellos actores empresarios y al Ayuntamiento, que no veía solución para restablecer la afición del público hacia el abandonado teatro de la Villa. ¡El teatro Español se hundía!; pero no metafóricamente, sino material y seguramente. Uno de los más expertos arquitectos municipales lo reconoció y dictaminó en esta forma, y como si esta opinión de suyo respetable no bastara, aun hubo dos más, los Sres. Colubi (decano entonces) y Velasco, que certificaron la ruina fulminante y la necesidad de su inmediata demolición; se hicieron desalojar rápidamente las habitaciones de Jalvo, consevador del edificio, y la de los porteros, y en la noche del 27 de Noviembre de 1887 se hizo conocer al público por medio de un aviso oficial de la empresa que *quedaban suspendidas las funciones de orden de la Alcaldía presidencia*, transcribiendo el oficio que se había recibido del Ayuntamiento.

Quedó acordado por el Municipio el derribo de la finca, por razones tan atendibles como las expresadas; pero el teatro sufrió importantes reformas después, y no vino a ser reedificado hasta que se hizo la concesión a D. Ramón Guerrero, padre de la eminente actriz, pasados algunos años. Cómo se llegó a esta situación merece párrafo y capítulo aparte.

XVIII (*sic*)

Terminado el párrafo y capítulo aparte que requería el fatídico hundimiento de la finca de la plaza de Santa Ana, hemos de reanudar esta revista cinematográfica del teatro, lo mismo que reanudó el Sr. Tarazona, representante de las empresas Ducazcal y Calvo y Vico, sus representaciones en el teatro municipal; siendo este período siguiente a su accidentada restauración uno de los más aflictivos para aquel coliseo, las temporadas de 1891 y 1892 fueron verdaderamente desastrosas, y como a la altura en que está este trabajo hay que galopar ahora sobre los meses como lo hemos hecho al principio sobre los siglos y sobre las temporadas sólo debemos tropezar en el acuerdo municipal de 30 de Septiembre de este último año de 1892, en que en virtud de otro concurso sobre la base de *la adjudicación del teatro al actor o autor que presentara mejor compañía y mayor número de obras para su estreno*, le fue otorgada a Antonio Vico.

Al discutirse este dictamen ya hubo un concejal liberal, D. Tomás M. Ariño, muerto prematuramente, que habló al Ayuntamiento de la fundación del teatro nacional y de la necesidad de que, al firmarse la escritura por Vico, éste renunciara a toda indemnización si en el transcurso de su contrato la modificación que el Estado introdujera en la explotación del mismo obligaba a rescindirlo. *Nihil novuum sub sole.* ¡Diez y seis años después se nos está ocurriendo idea análoga a la de Ariño! *Nihil novuum in municipii.*

XIX

No tuvo lugar esta previsión concejil, pues al año siguiente hubo que rescindir el contrato Vico por no haber podido consignar la fianza de 13.000 pesetas que se exigía en el concurso, y se pensó en hacer otro en condiciones análogas al anterior sobre la base de lista de compañía y de autores; se nombró una Comisión de literatos para dar mayor garantía de acierto a la adjudicación, designándose para ello a D. Manuel Tamayo, D. Antonio Sánchez Pérez, D. Miguel Moya y otros, y secretario de este Comité al que había sido excelente actor y entonces funcionario municipal D. Antonio Zamora; cómo estarían las cosas del Español y qué situación se habría creado, que ese Comité renunció su representación; el director de la Sociedad editorial de España, superviviente de aquellos señores, no se atrevió a llevar, bajo su responsabilidad, la adjudicación de un concurso análogo a los anteriores, que tan mal resultado habían tenido.

Y bien sabe Dios y mi ánima, que acertó de lleno el Sr. Moya, pues realizada la licitación, adjudicado nuevamente el teatro a los actores D. José Mata y D. Wenceslao Bueno, en 6 de Octubre de 1893, con el voto del Sr. Núñez de Arce y otros autores que designó la Sociedad de Escritores y Artistas a ruego del Ayuntamiento, tuvo que ser rescindido en Junio de 1894 este otro concurso por causas análogas a las de 1892: por no haber podido consignar la fianza aquellos respetables artistas y faltar a otra porción de condiciones del pliego que sirvió para la adjudicación; los embargos en la taquilla menudeaban, la contribución industrial era debida y el Municipio no tenía más remedio que adoptar estas violentas resoluciones.

De esta temporada no queda nota artística que consignar, a no ser la labor meritísima de Mata, Bueno y del matrimonio Rodríguez y Rubio, y si no recordamos mal, una brillante *reprise* del melodrama *El soldado de San Marcial*, estrenado años antes en otro teatro de la corte, pues hay que consignar que en esta concesión fue en la primera que se introdujo la autorización para representar obras traducidas, creyendo prestar con esto un auxilio a la empresa explotadora. ¿Qué pasaba con el teatro Español?

XX

El teatro Español se había consagrado durante viente años a un género; había cerrado sus puertas a todo lo que no fuera *drama*, y los autores de esta clase de obras no

acertaron lo preciso en estas temporadas; D. José no terminó nada que fuera de verdadera importancia; Cano no pudo reproducir los laureles que *La pasionaria* le proporcionó en la Zarzuela; Novo y Colson tampoco reanudó los que en Apolo había alcanzado con el *Vasco Núñez de Balboa*, y Joaquín Dicenta se ocupaba de otra clase de trabajos literarios. Zapata, Sellés, Retes, estaban mudos e improductivos.

En cambio, Emilio Mario había hecho en el teatro de la Comedia un vivero de artistas para el género cómico verdaderamente notable; allí María Tubau representaba todo el moderno repertorio deliciosamente; María Guerrero hacía presentir, como dama joven, la gran artista que después se ha hecho; Julianito Romea, Ricardo Zamacois, Ramón Rossell y Emilio Thuillier, que en estas temporadas apareció en Madrid, entraron de lleno en el público, y Miguel Echegaray estrenó su originalísimo repertorio; Ramos Carrión llegó a ser el Sardou español por su *saber hacer*, Vital Aza rebosaba de sal en sus producciones y Mariano Pina confeccionaba *vaudevilles* trasplantados *para hacer una buena digestión*, como dicen nuestros vecinos. ¡Loor a Emilio Mario, que supo llevarse la bandada de palomas del tejado del vecino! El vecino era el Ayuntamiento, propietario del teatro, que, enfrascado en concurso y concesiones, no veía cómo se iba perdiendo, y entonces sí que se hundía el edificio cuyos cimientos sólidamente construyeron Tirso, Lope y Moreto.

XXI

Algo de esto debió ver el Municipio, y achacando el desprecio del público hacia su teatro a las condiciones materiales en que se encontraba, sin calefacción, débilmente alumbrado, de madera los antepechos de palcos y galerías, carcomidas por el uso sus escaleras, antiguas y desvencijadas sus puertas, escaso su decorado, pensó en que una reforma total pudiera darle nueva vida y alientos; y el nuevo concurso que anunció lo fue sobre la base de las obras que se hicieran en el edificio; tuvo éxito esta feliz idea y el concurso se adjudicó, por acuerdo de 30 de Junio de 1894, a D. Ramón y a su hija doña María Guerrero, los cuales ofrecieron reformas importantísimas en el edificio. Tan importantes fueron, que el que esto escribe ha visto las cuatro paredes del local, la fachada y las tres medianerías, ni más ni menos. Es decir, que don Ramón Guerrero hizo nuevo, completamente nuevo, todo el teatro.

Con decir lo anterior renuncio a describir las obras que hizo el inteligente maestro decorador a quien debe Madrid la restauración de Fornos, la portada de Lhardy y otras obras que aún embellecen la corte de España; una vez restaurado el teatro, se le dotó de espléndida luz y calefacción, de butacas elegantes y sillas confortables, las que hoy existen, de un escenario a la moderna en sus carros, topes y arrojes, y apareció limpio y renovado, merced a los 40.000 duros que debió, por lo menos, costar la reforma.

Pero aún hizo más, trajo consigo a la que al debutar con *Sin familia* se reveló como ingenua de primer orden y que después de doce años de teatro ya podía alcanzar dignamente el puesto de primera actriz del teatro Español, que ha sabido sostener esplen-

dorosamente otra década después, y con ella y por su matrimonio, un inteligente y pródigo director D. Fernando Díaz de Mendoza, que, si no en arte, ha superado en buen gusto, y sobre todo en laboriosidad, a los actores que hemos citado en esta deshilvanada e insípida narración. Quizá no tenga María Guerrero el *feminismo* de la Pino, tal vez no posea *la maestría* de la Tubau, acaso la Cobeña la supera en *canturia* tradicional de nuestra poesía dramática; pero ninguna como ella atesora la *gama* escénica que en estos últimos años le ha permitido representar con igual acierto, desde *El genio alegre* hasta *Locura de amor*, pasando de la *Marcela* sencilla y picante a la valerosa y trágica *Hija del Cid*.

XXII

He dicho que he visto las paredes medianeras del teatro Español; y entonces fui yo el que derramé las lágrimas que Sepúlveda vertía el año 1888; la demolición del teatro que acordó el Ayuntamiento el año 87 no se vino a realizar hasta 1894, el que firma esto era ya viejo en esa época y por su imaginación pasaron gratos recuerdos de viejas temporadas; aquellos cientos de carros de escombro que Guerrero hizo desaparecer se llevaban en infecta procesión todo el mundo de tradiciones; las necesidades de la obra y la amplitud que al negocio quería dar Guerrero, hizo que el Ayuntamiento obligara a dejar sus habitaciones al viejo Jalvo, el antiguo guarda-almacén y conservador del edifico. Con esta medida quedó completamente *desmunicipalizado* el teatro y entregado en absoluto a la nueva empresa, primera que gozó de este privilegio, y sin más dependiente del Ayuntamiento dentro de la finca que un humilde portero de la calle de Echegaray.

Con el viejo Jalvo, que poco más o menos era de mi misma quinta, recordaba yo todas estas historias que llevo referidas a los lectores de EL MUNDO, y en nuestras *añoranzas* resurgían don José Zorrilla y todo su teatro romántico, que quizá no vuelva a escucharse; Hartzenbusch, a poco de dejar el escoplo y la sierra en el taller de carpintería de su padre; García Gutiérrez, vestido de militar de la última clase; el aristocrático duque de Rivas y el admirador entusiasta de Calderón o López de Ayala, a quien la política nos arrebató del saloncillo. Nos parecía a Jalvo y a mí estar todavía viendo al gran D. Julián Romea cuando, terminado el drama o la comedia y acompañado de Calixto Boldún (el *haragán de profesión*, según Serra) y de Antonio Alverá, inmediato a las candilejas, embozado en su capa azul, para contemplar los *batimanes* de Petra Cámara, la que luego fue esposa del *señó Manué*, como llamábamos a Manuel Guerrero; ¡otro género desaparecido! ¡el baile español! ¡aquella *Tertulia* en que la Cámara, la Cuesta, la Ruiz, la Calleja y una docena de mujeres hermosas netamente españolas y madrileñas, acompañadas de Angel Estrella y de Antonio Ruiz, desenfurruñaban el gesto del público afligido por Teodora y por Bárbara Lamadrid!

Todo un mundo de recuerdos se fue con la obra realizada por Guerrero. ¡Paso a la nueva generación! ¡Paso al nuevo teatro!

XXIII

A pesar de las condiciones mediante las que se adjudicó a Ramón y a María Guerrero el teatro, no se descuidó el Ayuntamiento exigirle alguna de índole artística, como fueron el plazo de la temporada de seis meses y la constitución de un Comité de autores todos los años que juzgara la lista de compañía presentada, compuesto de los autores que tuvieran obras presentadas en el teatro.

Las obras de reforma en el edificio, que empezaron inmediatamente de acordada por el Ayuntamiento la concesión, sufrieron importante retraso por las dificultades técnicas que los artquitectos del Concejo ponían al plan de Guerrero, y éste tuvo que empezar su temporada en el teatro de la Princesa, refugio al que se acogen los desterrados del Español, como en su tiempo hicieron Calvo y Vico el año 1887 ya referido. Hasta el mes de Enero no pudo pasar la compañía al teatro Español, y a los pocos días acertó Echegaray con un gran éxito, *Mancha que limpia*, que hizo ingresar en la taquilla del teatro cantidad no muy inferior a 25.000 duros.

Brillantísimas fueron las temporadas que siguieron a ésta, y aquí comenzaron los viajes a América de la notable compañía y sus grandes éxitos en aquellas regiones, donde María y Fernando colocaron el prestigio del arte nacional a altura no alcanzada por ningún otro actor, pero un año, el 1899, el viaje se retrasó más de lo debido; Guerrero no presentó la lista de la compañía al Ayuntamiento, solicitando autorización para dar otros espectáculos si las necesidades de la excursión no permitían a la Guerrero y a Mendoza estar en Madrid en tiempo hábil para comenzar las representaciones, y después de oída la opinión de los letrados consistoriales, que estimaban constituir esto una transgresión importante del contrato, el Ayuntamiento acordó, en sesión de 6 de Octubre de 1899, la rescisión del mismo; con lo cual quedó vacante de nuevo el teatro Español y en disposición de realizarse otro concurso, que tuvo lugar al año siguiente en la forma que se pasa a relatar.

XXV

Ya tenemos el teatro Español otra vez vacante y el Ayuntamiento de Madrid *quebrándose los cascos*, en el buen sentido de la palabra, para dar solución al problema que con la rescisión del contrato Guerrero se le había presentado, y menos mal que ya poseía un local de espectáculos verdaderamente digno, pues las cinco temporadas realizadas no habían hecho perder nada al flamante decorado y a las cómodas butacas, sillas, calefacción y alumbrado construidos en 1894. Como estos apuntes exigen algún *borrón biográfico* para que los que conocen la materia lo recuerden, y los que la ignoran se penetren de esta verídica historia, hay que traer a colación nuevamente a un personaje político de la mayor importancia en la historia contemporánea.

Parece que Romero Robledo había de ser amparador de aspirantes a nuestro clásico teatro, y no hace muchos años apareció en la vida industrial otro hombre empren-

dedor, simpático, laborioso y dotado de verdaderas facultades creadoras; a él se debe la construcción de los dos edificios más importantes que Madrid tiene para espectáculos públicos: el Frontón Central y el Gran Teatro (antes Lírico); ambos suponen una millonada, así como suena, una millonada, y ambos decoran nuestra ciudad; por los dos han pasado muchos miles de espectadores y muchos miles de duros, y su fundador, iniciador y constructor, no se ha aprovechado de ellos. Este hombre fue y es Luciano Berriatúa, y fue protegido de Romero Robledo.

Fundó Luciano Berriatúa una gran Sociedad de espectáculos públicos con propósito de acaparar todos o casi todos los teatros de Madrid, a imitación de lo que había hecho con los frontones, y como gerente de esa Sociedad acudió al concurso que había abierto el Ayuntamiento, presentándose sólo su pliego, y siéndole adjudicado el teatro, por acuerdo municipal de 22 de Junio de 1900, bajo las condiciones siguientes:

XXVI

Años de explotación, cinco forzosos y cinco voluntarios; fianza, 25.000 pesetas en metálico; pago por el concesionario de la contribución industrial y del almacén de decoraciones, si no fuera bastante el del Ayuntamiento; tiene que dar casa habitación al conserje y al portero. Duración de la temporada, seis meses, en la que sólo se podrán representar obras españolas; los seis meses restantes pueden hacerse traducciones, pero ya tendría que abonar el arrendatario el 10 por 100 del ingreso bruto de la venta de localidades; un Comité de seis autores, tres designados por la empresa y tres por el Ayuntamiento, aprobará la lista de compañía todos los años; conmemoración de dos autores y representación de dos obras del teatro antiguo, y estrenar una de autor novel; tendrá un autor dramático para director de escena; todas las mejoras que se realicen en la finca quedarán en beneficio del Ayuntamiento; los efectos de los almacenes de la villa que se entreguen al concesionario no servirán más que para uso del teatro Español; se dará en el mes de Febrero una función de Beneficencia, libre de todo gasto, poniendo en escena la obra que elija la Comisión de espectáculos, aunque no sea del repertorio de la compañía; no se dará ningún billete de favor sin abonar 10 céntimos para la Beneficencia.

Tal efecto había hecho en el público la compañía Guerrero-Mendoza, que Luciano Berriatúa, al segundo año de su explotación del teatro municipal y al regreso de aquellos afamados artistas de una de sus más brillantes excursiones por América y por Europa, hubo de contratarles, y tan imprescindible se hizo la figura de María Guerrero en el teatro Español, que la empresa Berriatúa fue batiéndose en retirada y dando toda clase de importancia y atribuciones a los que fueron contratados como artistas y como director escénico el Sr. Díaz de Mendoza.

XXVII

Posesionado de hecho del teatro Español el matrimonio Guerrero-Mendoza, dueños de una cultura teatral vastísima, producto de sus viajes al extranjero, en los que la gran actriz española había familiarizado con Sarah Bernard (*sic*), Tina di Lorenzo y demás eminencias europeas, fijaron su especial atención en el esplendor escénico, en armonía con lo que en Francia y en el género que había implantado Rostand y sus comedias históricas, dando con esto satisfacción el matrimonio Guerrero-Mendoza al público selecto de Madrid, mejor dicho, al aristocrático, con quien se había relacionado afablemente.

Hicieron más: crearon un abono que llegó a ser superior a los que nunca se habían conocido en ningún teatro de España, y dieron al teatro de Benavente toda la importancia que requería esta eminencia literaria, que adquirió en el teatro Español, en obras como *Rosas de otoño* y *La noche del sábado*, toda la excelsidad que merecía.

El contrato con el Ayuntamiento continuaba a nombre de la Compañía general de espectáculos, y estaba a punto de terminar felizmente, cosa que no había ocurrido con ninguno de los anteriores hacía veinte años; como estaba para terminar, decimos, el 5 de Agosto de 1905, y antes de que esto ocurriera, en los finales de la temporada cómica de 1904-905, D. Fernando Díaz de Mendoza se creyó autorizado a dirigirse al Ayuntamiento pidiendo la concesión del teatro Español por término de diez años e invocando la permanencia en el teatro de la compañía dramática María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza durante diez años consecutivos, los cinco primeros por delegación voluntaria de don Ramón Guerrero, y los otros cinco por cesión de la Compañía general de espectáculos, autorizada por el Ayuntamiento.

¡Cómo no había de alegar Fernando Mendoza los méritos propios y los de su compañía, si cuatro meses antes el Ayuntamiento de Madrid le había dirigido oficialmente un Mensaje de reconocimiento y admiración por sus brillantes campañas y por los sacrificios que espontáneamente se impuso en pro del arte dramático español! Con estos antecedentes, ¡qué mucho puede parecer que el Ayuntamiento, sin consulta con autoridad técnica de ninguna clase, accediera a lo que solicitó el Sr. Mendoza! Cosa que se realizó por acuerdo de 12 de Mayo de 1905, concediendo el teatro Español al respetable primer actor y director, con estas condiciones, entre otras:

XXVIII

Cinco años forzosos de explotación y cinco voluntarios; pago por el concesionario de la contribución industrial y del alquiler del almacén de decoraciones, si no le fuera suficiente el del Ayuntamiento; autorización para representar obras extranjeras, no excediendo el número de éstas durante la temporada de la tercera parte de las nacionales; facultad para que, pasada la temporada oficial, que constaría de doscientas funciones, contando las de tarde y noche, pudieran actuar compañías extranjeras de reconocido mérito; representación forzosa de dos obras del teatro antiguo cada año;

formación de un Comité para juzgar la lista de la compañía, compuesto de seis autores, tres designados por la empresa y tres por el Ayuntamiento; todas las mejoras que se realizaren en la finca, así como las permanentes, las de decorado y adorno y mobiliario, quedarían en beneficio del Ayuntamiento, sin que se incluyan en esta condición las decoraciones y vestuario de las obras que se pongan en escena; una función de Beneficencia, libre de todo gasto, todos los años, y una función popular una vez al mes, a mitad de precio, y una vez al mes también, otra función, entregando al Ayuntamiento determinado número de billetes para repartirlos en las escuelas públicas; dejará cada temporada a beneficio del Municipio una decoración completa y un telón corto; no podrá el teatro ser cedido ni subarrendado.

Promovió gran revuelto (*sic*) esta concesión y entablaron recursos de alzada contra el acuerdo municipal todos los empresarios de los teatros de Madrid, recursos que fueron en definitiva resueltos por una Real orden de Gobernación, en la que quedaron dilucidados dos puntos esenciales, jurídicamente considerada la cuestión; el de la práctica del artículo 85 de la ley municipal y el de la aplicación del Real decreto para contratación de servicios municipales y provinciales, de 24 de Enero de 1905, viniendo a resultar por esta Real orden confirmado el contrato celebrado con el Ayuntamiento, con supresión de la cláusula que autorizaba en el teatro Español el trabajo de las compañías extranjeras. *Del lobo un pelo*, debieron decir los empresarios recurrentes, y se allanaron a la dicha Real orden.

XXIX

Se firmó la correspondiente escritura de concesión del teatro Español a favor de D. Fernando Díaz de Mendoza en 18 de Enero de 1906 y continuó el mismo plan artístico que en anteriores temporadas había desarrollado, dando entrada en el repertorio del antiguo Corral de la Pacheca a producciones extranjeras, no todas del debido mérito, pero sí de la vistosidad necesaria para complacer la superficialidad de un público determinado y, aunque constante en su asistencia, escaso en su variedad; se tradujo *El ladrón y Monna Vanna* y *La Paserella*, degeneraciones, digámoslo así, de lo que años antes se había hecho con el famoso *Cyrano de Bergerac*.

El año de 1907 le fue preciso al Sr. Mendoza cumplir compromisos contraídos con teatros americanos, y *partió por gala en dos* su temporada para completar las doscientas funciones a que le obligaba el contrato, funcionando la primera parte de la misma la compañía de Emilio Thuillier, con la primera actriz Rosario Pino, y la segunda mitad la Guerrero-Mendoza; y llegado el actual año 1908, y teniendo igual deseo o conveniencia que el anterior, solicitó del Ayuntamiento que se le autorizara a dar en esta temporada cien funciones no más. Antes que esta solicitud fuera discutida en el Ayuntamiento, y cuando en el *Orden del día* figuraba el dictamen de la Comisión de espectáculos sobre el particular, el Sr. Soriano, director administrativo del teatro Español, en nombre del Sr. D. Fernando Díaz de Mendoza renunció a la concesión otorgada el

año 1905, en escrito que la Prensa publicó íntegro días hace. Se hizo cargo nuevamente el Ayuntamiento del teatro, y habiendo solicitado su explotación D. Ceferino Palencia para la compañía de su esposa doña María A. Tubau, le fue concedida hasta el 6 de Enero del año próximo, para que hubiera tiempo de redactarse el pliego de condiciones que ha de servir para la futura concesión. La Comisión municipal de espectáculos ha designado una ponencia para el estudio referido, compuesta del teniente de alcalde Sr. Suárez Inclán y de los concejales señores Lequerica y Barranco.

Epílogo

En los preliminares de este poco interesante trabajo pedía la incautación por el Estado del teatro Español; sentiría que se me creyera incurso en la vulgaridad de aprovechar todo momento y ocasión para dirigir censuras al Ayuntamiento, y no hay tal cosa. Los convencidos de que el teatro, en general, ejerce una misión propagadora de cultura muy digna de ser habida en cuenta en nuestra organización social, han de formar legión con los que entienden que es riqueza digna de conservar por un país los tesoros de su dramática, y la nuestra de cuatro siglos ocupa un lugar digno de respeto entre las naciones europeas, pudiendo asegurarse que solamente Francia, y Francia por la cantidad acaso más que por la calidad, y Alemania desde el aspecto lírico o musical, ninguna otra puede presentar historia tan completa de un teatro como la que empieza en Lope de Rueda y acaba en Jacinto Benavente.

No es cosa de investigar las intenciones del Ayuntamiento de Madrid, que se encontró agobiado por las disposiciones reales que le confiaron la adminsitración de los *corrales de hacer comedias*; pero es lo cierto que en el siglo transcurrido últimamente, y en el cual nuestras referencias han podido tener mejor comprobación, el teatro Español ha venido sufriendo las contingencias que el influjo de las personalidades políticas que en él intervenían le señalaban; y como González Brabo con Julián Romea, su pariente, y Romero Robledo con Ducazcal y Luciano Berriatúa, la última concesión realizada por el Ayuntamiento, de tan inesperado término, demuestra una vez más que la falta de conocimientos que sobre la materia tienen los administradores del pueblo ha venido poniendo siempre en peligro la institución dramática nacional y dejando perder lentamente un vasto repertorio netamente español, un género de declamación adecuado a la expresión de sus efectos (*sic*), y hasta un rico almacén de trajes y decorado escénico.

Si el Ayuntamiento pretende explotar la finca de la plaza de Santa Ana como una finca más de las que posee, debe, al igual que con los Viveros de la Villa, otorgarla en subasta al postor que mayor cantidad le ofrezca; pero si al vulgar lugar de espectáculos le atribuye el Concejo toda la representadción espiritual que tiene, entonces, ¡ah!, entonces, el mayor favor que puede prestarle es inhibirse del manejo de sus asuntos, y entregar al ministerio de Bellas Artes la gestión que con tantos tropiezos ha disfrutado el Municipio.

Ningún momento mejor que el actual para esta determinación; los últimos diez años del teatro Esapañol, y sobre todo las dos últimas temporadas, han desnaturalizado

por completo el carácter popular que sus principios e historia le asignaban; las prodigalidades escénicas de su último director han atraído al local al público selecto de la corte con un exclusivismo incompatible con toda industria; la índole del repertorio cultivado ha alejado al pueblo, y la empresa futura se ha de ver sujeta por los siguientes términos contradictorios: continuar la campaña iniciada por Díaz de Mendoza, confiando el éxito a la suntuosidad y al lujo en la presentación de las obras, corriendo el peligro de que le falten producciones en que derrochar el capital que exponga, o consagrarse a la ejecución de nuestro teatro tal como se ha venido haciendo en pasados tiempos, con la triste esperanza de tardar más de una temporada, con las pérdidas consiguientes, en hacer volver al teatro Español al pueblo de Madrid, dando este nombre en todo su alcance.

En uno u otro caso, o para el desembolso del montaje escénico, o para la pérdida lenta y continua de las malas entradas, se necesita un capital que la industria teatral en España no dispone, ni expone; y de aquí la necesidad de una subvención. Los teatros oficiales franceses, cinco, están subvencionados con cantidades de 200.000 a 500.000 francos; suponiendo que al Español le baste con la de 150.000 pesetas, los vecinos de Madrid, y como tal hablo yo ahora, no podemos consentir que nuestro pobre y exhausto Municipio se sacrifique en 30.000 duros para atender una misión que tiene carácter *nacional*. Si es así, que *la Nación* sea la que de ella se encargue, y mantenga y regente el teatro Español con más fortuna que lo ha hecho esta heroica Villa.

Andrenio, "Diario de un espectador. Del teatro Nacional" *La Época* (28-XI-1908), p. 1.

En principio no soy partidario de que el Estado sostenga, subvencione, ni menos organice, teatros. El Estado hace ya demasiadas cosas, y las hace a costa del contribuyente. Es algo duro que todos los contribuyentes de España contribuyan, aunque sea con unos cuantos céntimos, al sostenimiento de un espectáculo lejano, del que no puede disfrutar la mayoría de ellos. Desde este punto de vista es más lógico que el Ayuntamiento tenga a su cargo el teatro Español, como una especie de municipalización de un servicio literario. Puede objetarse que es de interés nacional fomentar la literatura dramática, y que al Estado corresponde esta misión, como tutor o propulsor de la cultura. Pero si a esto vamos, también interesa a la Nación tener buenos novelistas, buenos poetas líricos y épicos, buenos periodistas, buenos historiadores, buenos satíricos. ¿Va a subvencionar el Estado a toda la prole de las Musas?

El teatro oficial, al modo de la Casa de Molière, es una obra de proteccionismo interior, propia del período reconstructor de las Monarquías absolutas, del despotismo ilustrado del siglo XVIII y fines del XVII. La Comedia Francesa fue creación de Luis XIV. Colbert, del mismo modo que creía necesario crear industrias francesas, astilleros, fábricas, consideró que no vendría mal un teatro Nacional. Los actores de la

Comedia Francesa fueron llamados comediantes ordinarios del Rey, y eran una especie de funcionarios públicos. Napoleón, que en muchas cosas era un Luis XIV plebeyo, de mayor mérito que el Rey Sol, porque se había hecho a sí mismo, reorganizó la Comedia Francesa. De suerte que en la historia de la Casa de Molière brillan como nombres protectores los de las dos mayores concreciones de poder absoluto que ha habido en Francia.

Pero estamos en un momento de intervencionismo, de estatismo, de proteccionismo en todas sus formas; pues el proteccionismo no se encierra en un arancel, y significa mucho más que una política aduanera. El Estado moderno va restaurando en muchas cosas la noción del Estado clásico, elaborada por los antiguos escultores de Repúblicas, y parece tender, a veces, a un absolutismo democrático sin Príncipes, o en que los Príncipes representen poca cosa. Acaso es éste uno de los aspectos del naturalismo moderno. Hallándonos en un momento histórico o en un período tal, a los espíritus oportunistas, que son los que sirven para la práctica, se les ocurre, naturalmente, esto: si el Estado se mete en tantos y tan diversos negocios ajenos, ¿por qué no aprovechar esa orientación intervencionista para proteger y fomentar una de las más altas formas literarias, una de las de mayor influencia social y de más gloriosa tradición en nuestras letras: el teatro?

Además, la creación de la Comedia Española, de la Casa de Lope, o de la Casa de Calderón, tiene un antecedente viviente. Hay un teatro Nacional, sostenido o subvencionado indirectamente, e intervenido por el Estado. Ese teatro Nacional es un teatro internacional o cosmopolita, y en su mayor parte un teatro extranjero: la Ópera. Esto es una herencia de las antiguas Cortes, de la transformación de las funciones o protecciones Regias del antiguo Régimen, en funciones o protecciones nacionales. Ante este ejemplo surge en la memoria la frase de Napoleón: "El teatro francés es la gloria de Francia; la ópera, su vanidad". Si el Estado tiene ese teatro de la vanidad, ¿por qué no ha de tener el otro: el de la gloria literaria nacional?

¿Para qué se pretende crear la Casa de Lope? Para fomentar la literatura y el arte dramático. Cierto es que entre los literatos los autores dramáticos son los que obtienen mayor recompensa material, mayor popularidad, un aplauso más cálido y halagüeño; pero los géneros menores, y aun los géneros inferiores, son los que se llevan la plama... del trimestre. Escandaliza comparar los emolumentos de los autores del *género chico*, muchos de ellos mediocres, que han acertado con la fórmula dramática que conviene a la vulgaridad del público, con los de las grandes figuras de nuestro teatro literario. Algo de esto puede enmendar el teatro Nacional. Y de los comediantes puede decirse casi lo mismo que de los autores.

Pero el teatro Nacional, si ha de servir para algo, ha de organizarse con un tacto exquisito. Incluir una partida en el Presupuesto es fácil; dificilísimo resolver las cuestiones de organización y régimen que ese teatro suscita. La primera de ellas es la de la censura, o si la palabra parece sospechosa, aunque no hablo de censura moral, política ni religiosa, sino de censura literaria, la de la admisión de obras. El teatro Español no

puede ser un teatro en que todo ciudadano tenga derecho a que se le representen las obras, buenas o malas, que para su ingenio. Habrá que hacer una selección. Con los actores sucederá lo mismo. La suerte del futuro teatro Nacional, si llega a establecerse, dependerá en gran parte de las personas. Harán falta grandes prestigios, una gran independencia, y al mismo tiempo una gran autoridad literaria y artística al frente, casi una dictadura, y... ¡están los tiempos tan difíciles para dictaduras!

A. E., "Otra Covachuela. Más 'Momios'"
España Nueva (30-XI-1908), p. 2.

El Sr. Cavestany ha querido arreglar al castellano la *Comèdie Française*, y lo primero que se le ocurrió fue asignarle un sueldo de 15.000 pesetas al director gerente del futuro Teatro Nacional, cuidando mucho de llamarle "gratificación" al sueldo, quizás con objeto de que el agraciado con la prebenda no encuentre obstáculo legal para agenciarse otro pingüe sueldecito del Estado. También, y como medida oportunísima, ya que la opinión pública, alarmada por el crecimiento de las Clases pasivas, pide que se restrinja para lo porvenir el enorme gasto que éstas suponen, se le ha ocurrido al Sr. Cavestany crear actores pasivos, determinando en su proposición de ley que los cómicos de "término" pertenecientes al Teatro Nacional tendrán "derecho de jubilación cuando se retiren después de cierto número de años de servicio".

Verdad es que el Sr. Cavestany, autor de la clase de insoportables, consigna que estos gastos saldrán de los ingresos del teatro Español; pero como podría ocurrir que los ingresos no bastasen –Díaz de Mendoza tuvo déficit en casi todas las temporadas– el Estado habría de pechar con el pago de la cantidad precisa, que muy bien pudiera exceder de los 30.000 duros presupuestos por el autor de *Nerin* ¡Y a fe que anda bien España para que le echen encima nuevos derroches!

Claro es que el Sr. Cavestany anduvo relativamente parco al pedir subvención al Estado para "crear un organismo que se llamará Teatro Nacional" como pudo pedirla para crear Arte, crear autores o crear actores, cosas que sólo existen por acá en ínfimas proporciones. Pero en estos asuntos todo está en empezar. Ahí tenemos al estéril Instituto de Reformas Sociales, que comenzó costando bien poco y que ahora tiene ya un presupuesto análogo al del Consejo de Estado. Si se crease la nueva covachuela, dentro de poco, cuando el director-gerente comenzase a estrenar obras de los amigos y a mantenerlas en el cartel con el teatro vacío, los gastos subirían como la espuma, y entonces repetiríamos la justa muletilla de siempre: al Estado le cuesta todo el doble que a los particulares y le resulta peor que a ellos.

Suspicacias, cominerías... Sí; ahora está de moda eso de vituperar las observaciones de la experiencia; pero cuando la broma puede costarle al país, hambriento e inculto, una copiosa dinerada, conviene pecar de suspicaces y comineros. Nadie se muestra suspicaz cuando se habla de crear Escuelas, cosa más necesaria que el Teatro Nacional, ni

se opone nadie a que se busquen remedios a las seculares hambres españolas. Pero cuando se nos habla de darle una "gratificación" de 15.000 pesetas a un director-gerente, nombrado por el inepto Rodríguez San Pedro, y al que *ipso facto* se declara inamovible, detalle que añadió por su cuenta el Sr. Cavestany al traducir el reglamento de la Comedia Francesa; cuando se nos dice que los actores de "término" serán asimismo inamovibles; cuando se nos habla de constituir un anacrónico Comité de lectura, constituído por tres autores, un actor de "término", un crítico de teatros y otra *persona extraña a esto* (¡!) *y aun a la clase de escritores* (¡!), *pero de notoria autoridad en cuestiones de teatro* (¿?), todos ellos nombrados por el ministro de Instrucción pública, que lo mismo puede ser un Rodríguez San Pedro que un Cierva, entonces sí que están en su punto los recelos de que ahí hay gato encerrado y que todo eso es pan de compadres.

A la primer ojeada se advierte que en todo ello existe ya un plan premeditado y hasta se adivinan los nombres de los aspirantes. Y aún se advierte más; es a saber: que si se dejara poner mano en el negocio a cualquiera de los insignificantes ministriles que padecemos y que no entienden un pitocho ni de cuestiones de Arte ni de nada, iríamos de mal en peor. No; eso no puede ser. Sobre que no estamos hoy día en condiciones de acometer tal empresa. Ni hay dinero ni existe ambiente adecuado. No se lograría reunir en una Compañía a los pocos actores buenos que poseemos y que dan hartas muestras de preferir ser cabeza de ratón a cola de león. No se conseguiría poner al frente del Teatro Nacional sino a un paniaguado cualquiera, y aun podría darse el caso de que haciendo director-gerente a hombre de los excepcionales méritos de Menéndez Pelayo resultase su labor tan funesta como en la Biblioteca Nacional...

Dejémonos de nuevas covachuelas. Bien está el teatro Español en manos del Ayuntamiento, que lo administra bien, bastante mejor que rige el Estado el Real, donde hasta la fecha no se hizo nada por la ópera española ni por los compositores nacionales. El Municipio no debe consentir ese despojo, que redundaría en perjuicio del Arte y del pobre contribuyente, que ya no puede con la carga que lleva a cuestas. Y la opinión pública no debe transigir con que se cree una suerte de Dirección general más, asilo de parásitos potíticos y cuyo resultado sería hacerle gastar al país un puñado de miles de duros, anualmente, para que todo siguiera como hasta aquí, empeorado en quinto y tercio con eso de que puedan estrenar en el Español, a costa de los españoles y sin previa lectura, todos los autores aplaudidos, desde Capella a Miguel Echegaray.

Sansón Carrasco, "El Teatro Nacional. Un aspecto de la cuestión" *Heraldo de Madrid* (12-XII-1908), p. 4.

Si convenimos en que el teatro es un espectáculo baldío, sin trascendencia, sin finalidad de ninguna clase, de simple y fugaz entretenimiento, como un circo ecuestre o un reñidero de gallos, por ejemplo, desde luego es una tontería, y hasta una injusticia,

que el Estado se meta a protector del arte dramático, creando, aunque tímidamente y en pequeña escala, como ahora lo intenta, el teatro Nacional.

Pero si por el contrario, entendemos, como debemos entender, que el teatro es un espectáculo que influye directamente en la educación y en la cultura del país, siendo a la vez el más vivo reflejo de la gloria y del nivel literario y artístico de una nación; si nos consideramos como herederos y fieles guardadores de nuestra incomparable dramática del *Siglo de Oro*, obligados a conservar y perpetuar tan sagrado depósito; si aspiramos a que no muera de inanición el antiguo y glorioso Corral del Príncipe (que no de la Pacheca, como dicen algunos), es de imprescindible, de absoluta necesidad la protección del Estado, bien otorgando una subvención al actual teatro Español, o ya creando desde luego y con sólidas bases el Teatro Nacional, a semejanza de todos los países del mundo civilizado.

Con la creación del teatro por secciones surgió un dilema terrible, una disyuntiva cruel, un problema de difícil cuando no de imposible solución.

La generalidad del público, que no distingue mucho de colores artísticos, encontró dos ventajas en los *Teatros por horas*: la economía en el precio de la localidad y el poder ir al teatro a la hora que le resultase más cómoda, tomando del espectáculo la *porción* que más le gustase y viendo, no obstante, una obra completa.

Desde la creación de estos teatros atraviesan crisis penosa los de función entera; el público, en su mayoría, acude a aquellos con preferencia, aunque el espectáculo le guste menos, por la sencilla y lógica razón de la economía y de la facilidad en las horas.

A los teatros del llamado género chico hay que sumar ahora un número espantable de *cines a 30 y 40* céntimos la butaca. No hay, pues, competencia posible entre los teatros de función entera y el resto de los espectáculos teatrales que existen al presente en Madrid. Para que la competencia fuese posible, sería necesario nivelar los precios, bajando los de los primeros al nivel de los de los segundos, y esto es completamente imposible... por la lógica de los números.

En la situación actual sólo va gente al teatro Español en número considerable cuando hay función popular a mitad de precios; pero como éstos no pueden cubrir el presupuesto de un teatro importante de buena compañía y presentando las obras decorosamente, el negocio resultaría ruinoso, aun contando por llenos las entradas, si esos precios se establecieran a diario. Al presente no puede humanamente vivir el teatro Español.

Si hemos de circunscribir nuestro arte teatral al género que hoy prefiere la mayoría del público (por la baratura en el precio, que no por otra cosa), no hay para qué hablar de arte dramático en grande escala ni de la creación del teatro Nacional.

Pero como en el mundo hay más (en el mundo del Arte) que zarzuelitas en un acto y piececillas del viejo repertorio con películas del viejo cinematógrafo, si hemos de sostener el decoro artístico que nos imponen los manes gloriosos de Lope y de Calderón, cultivando y manteniendo con el esplendor debido el arte teatral que ellos crearon para honra de España y asombro del mundo; si no queremos, en suma, que

huyan para siempre *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea* ante el estrépito de *La alegre trompetería*, hemos de recurrir al Estado en demanda de apoyo y de protección para el verdadero arte nacional, íntimamente persuadidos de que sin esa protección y sin ese apoyo no puede subsistir con la importancia, el decoro y el esplendor a que le dan legítimo derecho su tradición gloriosa, las exigencias de la cultura nacional y las fundadas y justas aspiraciones de los dramaturgos ya consagrados y del plantel de jóvenes entusiastas que ahora llaman en vano a las puertas del teatro...

.....

Después de clamar inútilmente durante muchos años pidiendo la creación del teatro Nacional, cuando hemos ¡al fin! encontrado la mosca blanca en un gobernante que acoge la idea con cariño y con entusiasmo, y la idea toma cuerpo y estado parlamentario y está a punto de realizarse el suspirado sueño, hay escritores españoles que combaten sañudamente el noble y levantado propósito de crear un teatro Nacional...

Hay quien combate la idea y el propósito, y hay también quien se adelanta a combatir- ¡oh, espíritus previsores!- la forma en que va a constituirse el teatro Nacional... sin saber aún cuál ha de ser...

Por algo se ha dicho que de gustos no hay nada escrito.

Y también que hay gustos que merecen palos.

***Caramanchel*, "Teatro nacional. Autores y actores"**
***La Correspondencia de España* (29-XII-1908), p. 5.**

Matilde Rodríguez, Balbina Valverde, Nieves Suárez, Loreto Prado, Conchita Ruiz, Leocadia e Irene Alba, Larra, Mendiguchía, Santiago, Rubio, Ramírez Balaguer, Simó Raso, Manolo Díaz, Barraycoa, Zorrilla, Mesejo... La lista de actores cómicos excelentes que hoy cuenta España sería bastante larga.

Los artistas dramáticos no tienen actualmente una representación tan brillante, ni tan numerosa. Sin desdeñar los estimables esfuerzos de algunos comediantes modestos y estudiosos, que en provincias luchan por mantener vivo el fuego sagrado de nuestra dramaturgia, lo cierto es que pocos actores de drama consiguieron en los últimos años conquistar un verdadero prestigio y triunfar públicamente de un modo indiscutible. Para mí, hay cuatro actrices y cuatro actores a quienes considero evidentemente superiores a todos los demás. Son ellas María Guerrero, Rosario Pino, Carmen Cobeña y María Tubau. Ellos, Díaz de Mendoza, Borrás, Morano y Thuillier. Esto no supone desconocer los grandes aciertos aislados de García Ortega y de algún otro.

Hay otra actriz de quien no he hablado porque ahora no trabaja, pero a la cual yo consideraba, por su talento excepcional y por su emotividad admirable, entre las mejores. Me refiero a Josefina Blanco.

.....

Si, a ejemplo de la Comedia Francesa, se constituyera una sociedad de comediantes para explotar, con la subvención del Estado, el Teatro Español, tener una compañía de primer orden no sería difícil. Las representaciones de *Las flores*, que dieron hace un año la Guerrero, la Pino, Mendoza y Thuillier, son un buen ejemplo.

Figurémonos trabajando juntos a María Guerrero, Rosario Pino, Matilde Rodríguez, Josefina Blanco, María Cancio, Fernando Díaz de Mendoza, Enrique Borrás, Thuillier (o Morano, si es cierto que Thuillier se retira), Rubio, Mendiguchía y Palanca. Todos estos artistas, con otros más modestos, pudieran formar una sociedad según queda dicho, y explotar reunidos el Teatro Español durante los seis u ocho meses de la temporada. Tendrían una participación, proporcionada a su sueldo, en los beneficios, y el Estado les aseguraría la vejez, y siempre les sobrarían cuatro o seis meses del año para dedicarse a negocios de empresa en América y en provincias, que a ellos les darían pingües rendimientos y a nuestro Teatro Nacional mayor gloria. Una compañía así, dirigida por Díaz de Mendoza –que en sus doce años del Español se ha ganado cumplidamente el cargo–, merecería la protección del Estado y daría a la escena española nuevos y fecundos días de esplendor. A hombres de buena voluntad y de firmes prestigios intelectuales –como Francos, López-Ballesteros, Linares Rivas y cuantos han aportado sus nobles iniciativas a la creación del Teatro Nacional– acaso no les sería imposible, aun suponiendo que les fuera difícil y trabajoso, la reunión de tan magníficos elementos o de otros análogos.

En este caso, no existiría el temor de un teatro burocrático. La intervención del Estado se limitaría a dar la subvención y a nombrar un delegado o administrador.

Para la admisión de las obras, habría un Comité de lectura, compuesto únicamente de autores y de actores, pues sus intereses son los que se ventilan. Nada de académicos, nada de críticos, nada de personas extrañas. Los triunfos o fracasos, los beneficios o pérdidas, de los autores y de los actores serán.

El propósito del Estado, al subvencionar el arte dramático, no puede ser otro que auxiliar al autor y al actor.

.....

En el orden del arte, la nueva ley debe garantizar tres puntos, a los cuales la empresa de actores deberá someterse:

1° La absoluta libertad artística.

2° El número de representaciones del teatro antiguo en cada temporada.

3° Un límite prudencial a la representación de las obras nuevas, para que los autores –que tienen abiertos los teatros industriales para enriquecerse– no vayan al Teatro Nacional a hacer dinero, sino a hacer arte.

.....

El Sr. Thuillier ha propuesto que a los dramaturgos *de firma* se les prohíba estrenar

en otros teatros de Madrid. Esta proposición es peligrosísima y contraria al objeto del Teatro Nacional. El Estado no ha de crear una nueva empresa para que arruine a las demás, porque esto no sería proteger al arte dramático, sino herirlo de muerte. No hay modo de prohibir a cada autor –y sólo el intento sería una locura– que estrene donde le convenga o se le antoje. ¿Que el Teatro Nacional estará muchas veces vacío? Es posible. Por desgracia, así ocurrirá cuando se representen algunas joyas dramáticas imperecederas, que tienen un excepcional valor artístico, aunque sean ya de poco interés para la mayoría del público. En tales noches, sólo asistirán los adoradores de nuestro Siglo de Oro. He aquí la misión educativa del nuevo teatro. Y he aquí también la justificación principal de que el Estado lo subvencione.

Claro es que Benavente, Galdós, Echegaray, Dicenta, los Quinteros, Linares Rivas, llevarán alguna obra al Teatro Español, cuando les parezca, y el Comité la admitirá. Pero este caso será la excepción, porque autores a quienes todas las Empresas solicitan y procuran ofrecerles las mayores ventajas, no necesitan que el Estado les ampare, ni les otorgue facilidades de estrenar.

La fundación del Teatro Nacional tiene un doble objeto determinado; el de resucitar las obras maestras de los grandes poetas que murieron, y el de abrir el camino para los nuevos poetas que nacen.

Hoy la garantía de los empresarios –hombres poco entendidos en literatura, por lo general– está, y no puede menos de estar, en las firmas ilustres. En el nuevo Teatro, por el contrario, no habrá de atenderse a la nombradía del autor, sino al mérito intrínseco de la obra. Y así estrenarán, durante cada temporada, seis u ocho autores nuevos. El triunfo de algunos de ellos resarcirá del fracaso de los demás. Es conveniente y lógico que (ilegible) a la vida escénica nuevos comediantes y nuevos dramaturgos.

La subvención del Estado es para recordar a los que fueron y para alentar a los que serán. Los que ya son, no necesitan que nadie les dé vida.

***Bernardo G. de Candamo,* "El Teatro Español. El casticismo y el arte nuevo. Hace falta una estética"**
***El Mundo* (3-X-1910), p. 1.**

Nos faltan teatros, autores y actores. Por lo tanto, es preciso la creación de un Teatro Nacional. Esto, que podría parecer un contrasentido, no deja de poseer cierto fondo de sensatez. El Teatro Nacional, junto con un Conservatorio que sirviese de vivero de artistas, sería cosa importantísima a la larga. En los comienzos, como en el principio de todas las cosas, daría sólo resultados mediocres. Veremos los mismos artistas de siempre. Los autores de siempre tendrían un escenario más.

El Teatro Nacional alternaría con las obras modernas que nuestros actuales ingenios produjesen las obras que han producido los ingenios de otras épocas. Habría en el nuevo organismo un modo de indefectible culto a lo arqueológico, y una cierta

transigencia con la realidad de las cosas contemporáneas. Y aquí caben cierta distinción y ciertas rectificaciones del pensamiento en lo relativo al valor artístico de las obras llamadas clásicas.

No cabe en una improvisación periodística el distingo. Pero haremos a ese respecto algunas rápidas observaciones. Una obra cualquiera puede contener en sí una de estas dos grandes fuerzas: o la de solidaridad con el espíritu del tiempo en que se ha producido, o la de renovación revolucionaria de ese espíritu. Nuestra devoción al teatro clásico responde a ciertos instintos atávicos que permanecen en nosotros a modo de los recuerdos del sueño y que se revelan en todo su prestigio original ante un libro o un drama antiguos. Reviven en nosotros los viejos conceptos al sonar del romance clásico, y sentimos que hay en nosotros algo que rima con el espíritu de los personajes que intervienen en una vieja comedia española.

Como en un cuento del neerlandés Couperus, los muertos han dejado en el caserón histórico un recuerdo que nos alucina, en la evocación de algo que es como la memoria vaga de sucesos que creemos haber presenciado y no hemos presenciado.

Hay, sin duda, una continuidad entre el espírtu del arte clásico de Castilla y nuestra alma contemporánea. Somos creación de aquello, al modo que aquello lo fue de influencias extranjeras.

Los casticistas admiran nuestro arte y nuestro idioma como predilectos, autóctonos y espontáneos, precisamente en tiempos en que el arte literario aceptaba su orientación de Italia o de Alemania y en que la arquitectura y las artes plásticas vivían de la vigorosa enseñanza de alemanes e italianos. El casticismo es cosa posterior a eso. El casticismo es una creación de los admiradores de las obras artísticas de una época, algo que significa observación de lo que permanece bajo las formas externas y artificiosas que toda manifestación lleva en su técnica.

Aparte de eso, cada tiempo ha creado respecto de los anteriores, un casticismo diferente. Nada tan movible y variable como la idea de casticismo.

En los tiempos de reconstrucción intelectual, como este en que vivimos, la idea de casticismo se modifica en un sentido revolucionario. Aspiramos a un arte nuevo y distinto del anterior.

Con raíces bien presas en aquél queremos un arte de plena madurez, pero español ante todo, en la forma y en el pensamiento, un arte que, procediendo del pasado, mire audazmente al porvenir. Los eruditos y los arqueólogos pueden quedarse en sus casas custodiando fechas y documentos. La crítica moderna sabe que ni Velázquez, ni Cervantes, ni Lope ni el Greco han puesto en sus obras todo el espíritu que hoy ostentan.

El *Quijote*, el *Caballero de la mano en el pecho*, el *Poema del Cid*, tienen hoy un sentido nuevo, distinto de aquel que les imbuyeron sus autores, un espíritu de socialización y de humanidad más amplio y más comprensivo. Me permito advertir que el Teatro Nacional no debe ser un panteón ni una oficina. Antes que nada, debe ser un laboratorio artístico, en el que se investigue, hasta dar con ella, cuál es la fórmula del arte contemporáneo.

Antes que en los reglamentos pragmáticos, es preciso pensar en el espíritu que ha de orientar al nuevo organismo.

Cuando se habla de que todas las ideas deben tener acogida en el arte, puede incurrirse en el error de confundir lo político con lo social. Así ocurrió cuando el estreno de la desdichada *Casandra*.

Así ocurrirá en muchas ocasiones.

Antes que un reglamento, lo que hace falta es una estética de Teatro Nacional, de su espíritu en cuanto a lo moderno, de su organización en lo espiritual, no en lo burocrático. Es necesario orientar al nuevo organismo en el sentido en que ha orientado Benavente algunas de sus grandes obras, en el sentido en que Castro, y Alarcón, y Marquina y Valle-Inclán han señalado a sus poemas dramáticos.

Cristóbal de Castro, que nos ha ilustrado al respecto, debe añadir algo en lo relativo a cómo el gran artista que es Burell ve y entiende el Teatro Nacional.

El espíritu contemporáneo exige algo más que un teatro arqueológico y que un teatro de pasatiempo.

Jacinto Benavente, "Del teatro Nacional", *Heraldo de Madrid* (13-X-1910), p. 2.

El interés despertado y sostenido por los asuntos de Portugal, explica y disculpa en parte que haya pasado inadvertida la publicación de la *Gaceta* del reglamento del Teatro Nacional.

Esperábamos algunos comentarios en pro o en contra; todos hubieran sido señales de algo mejor que la indiferencia, y esperábamos alguna demostración de gratitud en autores o actores, quejosos siempre de no hallar protección oficial y desagraviados, una vez que los Poderes públicos acuden con los mejores propósitos a la realización de una obra meritoria.

El reglamento publicado revela detenido estudio y prevé cuanto puede preverse en un complicado organismo, que sólo al funcionar mostrará palpablemente sus perfecciones o sus deficiencias. Quizás peque de un exceso de *parlamentarismo*, digámoslo así. Pero como con todos sus defectos el parlamentarismo es insustituíble en la vida moderna, pues aún el más genial dictador, suponiendo que existiera, existiría por designación de una mayoría, más o menos parlamentaria, y no es de suponer que el Espíritu Santo asistiera a la elección del dictador de un teatro, cuando suele excusarse de asistir a otras elecciones que le incumben más directamente, bien está la organización algo complicada, aunque alguna vez pueda impedir convenientes resoluciones. Váyase por las veces que pueda estorbar otras perjudiciales.

Después de todo, los reglamentos, como las leyes, no son más que los rieles firmes y bien asegurados por donde ha de marchar después la máquina mejor o peor conducida por un factor ya espiritual, que es la torpe o la sabia, la buena o la mala voluntad

del hombre. Ateniéndose en todo a un reglamento, se puede hacer lo suficiente sin hacer lo bastante, como ateniéndose en todo a las leyes se puede, sin faltar a ninguna, andar suelto y ser un criminal.

Esperemos que sólo buena voluntad halle el teatro Nacional en su organización y en su marcha. Desde luego los autores cuentan con las mayores garantías de acierto en la elección de obras que han de representar. En este punto nos parece más acertado el reglamento que el de la Comedia Francesa.

Allí son los actores asociados los que eligen las obras. Si ya es difícil ser juez y parte en cualquier asunto, más difícil es conseguir la imparcialidad y desinterés en el actor al juzgar su obra, más preocupado, natural preocupación, de su particular lucimiento que del mérito de la obra misma. A los actores cómicos les parecerían siempre mal las obras dramáticas; a los dramáticos, las obras cómicas. A las actrices, las obras de galán, y viceversa. Únanse a esto el interés de empresarios, como partícipes en las ganancias. La elección de las obras por una Comisión desinteresada de todas estas consideraciones, asegura a los autores, en lo humano, por lo menos, la rectitud del juicio; la sabiduría ya sabemos que no la estimula ningún autor rechazado, así lo fuera por los siete sabios de Grecia o por un tribunal de arcángeles.

La publicación del reglamento y el concurso abierto para los actores que aspiren a ser asociados nos hace creer que el ministro de Instrucción pública cuenta ya con el teatro necesario para la realización del proyecto. Este teatro no puede ser otro que el teatro Español. Sólo él reune las condiciones de teatro popular que ha de ser, ante todo, el teatro Nacional; sólo él, por su nombre y por su historia, ofrece apropiado ambiente para continuar una gloriosa tradición.

No es posible que el Ayuntamiento de Madrid oponga dificultades al Estado, empresario que en vez de pedir ofrece. Ni es lógico invocar el nombre de Madrid ante el nombre de España. Si algo puede censurarse en la organización del teatro Nacional, es su centralización. Esto por ahora, pues limitando a seis meses su temporada en Madrid, el teatro Nacional puede, y debe, llegar a todas partes, hasta humildes aldeas, que no supieron nunca de otras compañías dramáticas, por no ser bastante ricas para pagar lujos de arte que no han de ofrecerles Empresas industriales. El teatro Nacional podrá permitirse esos lujos.

Ya veo sonreir a los hombres prácticos...¡Dinero tirado a la calle! No tanto, señores míos; que un teatro da de comer a mucha gente que no es rica por herencia ni matrimonios ventajosos ni explotación de obreros. Y he aquí algo también que ha de perfeccionar el reglamento; atención a los trabajadores humildes del teatro: apuntadores, tramoyistas, carpinteros. También a ellos deben alcanzar los beneficios y las pensiones para la vejez. Hay que pensar en todos para que el teatro Nacional merezca este nombre y no sea sólo pan del espíritu, sino pan bendecido por muchos, bienestar de muchas familias, logrado sin sangre y sin lágrimas. No cuento las muertes sobre el escenario ni las lágrimas de los espectadores sensibles.

Las patatas son cosa rica, pero no son incompatibles con el teatro. No habrá una

patata menos al día siguiente de funcionar el teatro Nacional, y quizás haya un poco de carne en algunas mesas donde no había antes más que patatas. Y aun sin esta consoladora reforma, si sólo hubiéramos venido al mundo para comer patatas, ¿valdría la pena de haber nacido? ¿Valdría la pena de que tantas generaciones hubieran luchado tanto, incluso por la propagación de la patata, que fue un lujo también en sus comienzos?

***Pármeno,* "El Teatro Nacional. Hablan los autores"**
***Heraldo de Madrid* (19-X-1910), p. 2.**

He aquí la carta que anoche fue entregada al Sr. Burell por una comisión de autores:

"Excelentísimo señor ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes:

Muy señor nuestro y de nuestra consideración más distinguida: Aprobado el reglamento del teatro Nacional, abierto el concurso para la formación de su compañía, creemos que, para la realización inmediata de una obra que ha sido constante aspiración de los autores españoles, sólo falta el teatro necesario, mientras se construye el que debe ser digna y propia morada del arte dramático español.

Este teatro, por su historia, que le hace digno de figurar entre los "monumentos nacionales" por sus condiciones de teatro popular, por su situación en sitio céntrico de la corte, no debe ser otro que el teatro Español. No creemos que el Ayuntamiento de Madrid oponga dificultades, ni casi puede extrañarnos que no se haya anticipado el ofrecimiento a la petición; mucho más nos sorprendería que la petición por parte del Estado fuera desatendida y desairada. En nada puede perjudicarse los intereses del pueblo de Madrid con "nacionalizar" un teatro municipal, con mayores garantías para el público, para actores y autores y para el arte en general, de las que podrá ofrecer cualquier otro empresario, por razón natural más atento a sus intereses. No dudando, pues que V. E. solicitará la cesión provisional del teatro Español para organizar desde luego el teatro Nacional, y esperamos que el Ayuntamiento aprovechará gustoso esta ocasión de proteger el arte dramático español sin menoscabo de sus intereses, que son los del pueblo de Madrid, que de ningún modo quisiéramos ver defraudados.

La preferencia injustificada por un empresario industrial pudiera traer, como la abstención de nosotros, la de otros muchos autores, cansados de luchar con el mercantilismo, muy respetable, muy legítimo en toda empresa; pero muy perjudicial para el Arte cuando de Empresas teatrales se trata.

Encomendando al celo de V.E. y a su probado amor al arte todo el interés de esta demanda, quedan suyos afectísimos seguros servidores, que le besan la mano. *B. Pérez Galdós.*- Por autorización de mi padre, *Eugenio Sellés y Rivas.- Jacinto Benavente.- Serafín A. Quintero.- Joaquín. A. Quintero.- Manuel Linares Rivas.- Gregorio Martínez Sierra*".

El lector discreto apreciará la franqueza, la valentía y la sinceridad de la notable carta, documento extraordinario por lo que insinúa y por lo que dice, que animará a la nutri-

da grey literaria, víctima de bárbaros, necios, egoístas e indiferentes. Ya no son los inéditos los que protestan de los mercachifles que hacen del Arte granjería y que dedícanse a representar comedias con la misma preparación que si se dedicasen a vender garbanzos; ahora, rompiendo la fuerte red de los convencionalismos, protestan con los de abajo los famosos, los vencedores, los que han paladeado hasta saciarse la miel de la gloria.

Galdós, Benavente, los Quintero y los demás firmantes de la carta, si los señores del Concejo desdeñan al Estado para favorecer a un industrial, están decididos a abstenerse, a no escribir, cansados de luchar con el mercantilismo de los empresarios. Tal vez haya algunos beocios municipales que se rían de la advertencia; pero a estos beocios deben decirles aquellos de sus camaradas que alienten en distintos climas espirituales que no sólo de pan vive el hombre, que un dedalillo de arte tiene más valor que cien carradas de positivas sandeces, y que si es preciso y hasta indispensable cuidar de lo atañadero al bien oliente ramo de alcantarillas, también es conveniente dedicarse alguna vez, con sabia prudencia, al noble cultivo del ideal.

De esta loabílísima labor pueden encargarse algunos señores ediles. Puesto que la mayoría, no sabemos por qué, parece dispuesta a contrariar al ministro de Instrucción Pública, reventando de pasada a los autores y a los actores, y riéndose al mismo tiempo del arte nacional, convendría que los que en estos asuntos la dirigen interviniesen para sacarla del lamedal en que se ha hundido. El Sr. Francos Rodríguez, defensor del proyecto que hoy apadrina el Sr. Burell, autor distinguido y escritor notable, contará de seguro con los votos de los monárquicos; el Sr. Dicenta, dramaturgo ilustre, en cuestiones de arte es el verbo de la minoría republicana. Por el Sr. Dicenta, que hizo un discurso magnífico, se adjudicó el teatro al Sr. Oliver; por el Sr. Dicenta, que seguirá pronunciando discursos magníficos mientras no se quede mudo, puede adjudicarse ahora el teatro.

¿Es que no debemos contar con los señores Francos Rodríguez y Dicenta? ¿Va el primero a olvidarse de cuanto predicó? ¿Va el segundo a combatir a sus compañeros y a sus camaradas, y a borrar su historia, y a imprimirle nuevos derroteros a su vida, y a defender lo que censuró?... No es posible que Joaquín Dicenta impida la realización inmediata de una obra de honradez, de equidad, de conveniencia y de justicia; no es posible que un hombre que siempre desdeñó el dinero ampare a los que sólo buscan el dinero; no es posible que inmole a sus camaradas por envanecer los negocios de un industrial. Aunque Joaquín Dicenta no haya firmado la carta a Burell, en espíritu está con los que la firman. Y yo, en nombre de todos los autores, de todos los literatos y de todos los periodistas que aplauden a los admirados compañeros que se han dirigido al Sr. Burell, le pido que defienda nuestra causa, que, por ser nuestra, es suya.

"EXPOSICIÓN que la Junta Directiva de la Sociedad de Autores Españoles ha dirigido al Gobierno de Su Majestad"

***Boletín del Sindicato de Actores Españoles,* Madrid, agosto de 1923, pp. 7-8.**

Excelentísimo señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Excelentísimo señor:

Por el conjunto y la vitalidad gallarda de sus obras, en que los españoles aprendemos a conocernos y los extraños a estimarnos, el Teatro español es, acaso, el más noble, significativo y total de nuestros monumentos nacionales. Es archivo de la tradición, bebida en el Romancero o directamente recogida de labios del pueblo; y es, además, museo animado y plástico de la personalidad española a través de la Historia, o en las vicisitudes entrañables y nimias del cotidiano vivir.

En aquel sentido suple las lagunas de nuestros historiadores, y en éste se anticipa a los atisbos y conclusiones de los sociólogos modernos. Ninguna colección superaría en eficacia y fidelidad genial la riqueza de esta galería de retratos conservada en las páginas de nuestra dramaturgia. Los reyes y los capitanes, el alcalde, el soldado fanfarrón, el villano leal, el rústico epicúreo, el criado procaz, la dama incorruptible, la dueña entrometida, la amorosa irresponsable, el aventurero, el truhán, el Don Juan único y el Don Lope tenaz, testarudo, estoico, inflexible "siempre más que el que más" y en todo archiúnico; todas estas figuras del retablo dramático, que cada una responde a un sector de nuestra conciencia nacional, y que todas juntas lo representan y condensan, bastarían a redimirnos ante la ciencia moderna de nuestra penuria filosófica, de nuestro proverbial abandono en disciplinas morales y políticas y de nuestra desidia sociológica. La menos de ellas, como cantera viva, podría engendrar espesos volúmenes de ética y filosofía.

Si agrupáramos en una biblioteca modelo el prodigioso esfuerzo de los cultivadores de nuestro Teatro, desde sus orígenes a nuestros días, esta biblioteca sería el más completo testimonio documental del alma peninsular, del ambiente en que actúa y de su influencia en el mundo.

La gesta heroica de los españoles en la Historia; la interpretación nacional del Cristianismo; la doctrina del honor; los desvaríos del punto de honra; el realismo de lo popular; lo democrático municipal, irrogando del Rey abajo en franco borbotón; las manifestaciones todas de nuestra persona social; la diversidad regional de nuestras provincias; el alma civil de nuestras ciudades –Sevilla, Valencia, Barcelona, Salamanca, Segovia, Madrid, Ávila, Toledo, Valladolid, Granada– y tantas otras con su sello propio; nuestras aldeas, cabañas, cigarrales, sotos, encrucijadas y caminos; las cámaras reales; las plazas de nuestros villorrios; los claustros de nuestras iglesias; las salas de Justicia, celdas de conventos, patios de alcázares, calabozos de cárceles, recinto de murallas, mercados, cosos, garitos, ventas, paradores, posadas y mesones de España; todo el panorama espiritual y geográfico de la Península se desenvuelve en las páginas de nuestra epopeya dramática con tan viva fidelidad en el traslado, que una simple ojeada a alguna de sus

obras equivaldría a un viaje fecundo a través del alma y las tierras de España.

Ni faltan, en este abandonado y olvidado monumento, ventanas abiertas a lo universal y cosmopolita. Roma y Grecia; Flandes, Polonia, Inglaterra, Alemania, Italia, Francia, Turquía, Moscovia, Túnez, Argel, el Oriente remoto y las selvas vírgenes y ciudades nacientes del Nuevo Mundo occidental, con toda su inquieta ebullición de ideologías políticas y geografías exóticas, tienen cabida y resonancia de tiempo inmemorial en nuestra escena. La musa dramática española ha sido, indisputablemente, más entrañable, curiosa y acogedora en relación con la totalidad del mundo, que la acérrima, privada, remisa y enjuta mentalidad de nuestros estadistas de tipo medio. El carro de la farándula estremeciendo el ámbito de nuestros corrales en la corte y las villas de España, ha transcendido a humanismo y universalidad. Y mientras se hicieron los viajes a pie o a caballo a lo largo del ciclo en que se moldeaban las naciones materialmente por el esfuerzo personal de sus individualidades, bastó el ánimo y tenacidad de nuestros "cómicos de la legua" para que ellos peasearan triunfantes, de uno a otro extremo de la Península, esta arca de nuestra racionalidad, todo el peso de este monumento ingente, este "archivo", este "museo", esta "biblioteca" viva de nuestro familiar espíritu: el Teatro español.

Todavía hacia el fin de este ciclo, periclitando ya el viejo sistema social, cuando los afanes se multiplicaban y el alma de la nación se hacía compleja y diversa, la decidida afición de un Monarca –bien haya por ello a la posteridad– el libre arbitrio de Felipe IV, favoreciendo como en Francia Luis XIV las manifestaciones y la frecuentación del arte del Teatro, comunica un último y tal vez no superado esplendor al Siglo de Oro de nuestra dramática.

Pero a medida que se acentúan y plasman las líneas generales de la vida moderna, una doble corriente intensificadora robustece en los individuos el valor productivo, las posibilidades de creación y atribuye cada vez más peculiarmente al Estado y los Gobiernos que lo representan la socialización de producto, la organización, con vistas al disfrute colectivo, de la riqueza creada.

En estas condiciones, la misión individual se limita a las iniciativas de trabajo y producción; todo el valor social de su obra, la canalización y aprovechamiento del caudal logrado en beneficio de la colectividad, incumbe al Estado. Y si esto es cierto, la última, trascendente eficacia del más pequeño esfuerzo individual, dependerá de aquella medida en que los encargados de administrar toda energía nacional lo favorezcan y amplíen, o lo constriñan, dificulten o esterilicen.

La Sociedad de Autores Españoles, fervorosamente decidida a propugnar y luchar en todos los terrenos por la máxima eficacia, honestidad artística y transcendencia social del Teatro español, considera que mientras esta institución gloriosa, que ha sido como el arca depositaria del alma de la Patria a través de los siglos, no adquiera, en la consideración de nuestros gobernantes, otro nivel ni mayor importancia y significación que los de mera "industria imponible", serán inútiles los esfuerzos de nuestros dramaturgos y poetas, se malgastarán en el desierto las energías de nuestros actores y se perderá en el vacío sin resultado eficaz, hasta el último eco de las autorizadas campañas

de nuestros críticos, que cordialmente agradecemos. Si el Teatro, para los mismos que administran la riqueza espiritual de la nación, no es más que una "industria imponible", sin otra relación con el ministerio encargado de su custodia y auge que el tanto de impuesto y de timbre, cabría llegar a la amarga conclusión de que a los celadores del alma nacional interesaba más el producto de la estampilla en el cartel y el billete que el paso glorioso de Calderón y Lope por la escena patria.

No es así, y, en todo caso, no ha de ser así, por fortuna.

La Sociedad de Autores Españoles recuerda que existen, además de un Ministerio de Hacienda y de un departamento de impuestos y contribuciones, un Ministerio de Instrucción pública y una Dirección general de Bellas Artes en España. Esta Sociedad, considerando gravísimo el riesgo del arte del Teatro, desviado a contubernios de complacencia baja con el público, y convencida de que "lo mejor de nuestro clásico archivo teatral periclita y se cuartea", de seguir el actual estado de cosas en la inhibición de toda iniciativa de Estado, respetuosamente, pero encarecidamente, vuelve los ojos a los encargados de velar en nuestra Patria por la conservación de nuestro tesoro espiritual y por el aprovechamiento colectivo de los menores esfuerzos personales, y expone:

Que en parecidas circunstancias, aunque no tan graves, alboreando en Francia una nueva etapa de influencia del Estado, extinguidos los últimos estremecimientos de la revolución, aquel Gobierno tendió una mano de solicitud y amparo al Teatro francés y acertó a crear la institución de la "Comedia Francesa", y hoy mismo podría servir de modelo a agrupaciones similares y que salvó de adocenamiento a la musa patria, conservó perenne el fluir de la vena clásica, creó una escuela nacional de actores y ha contribuido, por el prestigio de todos ellos, a asegurar la hegemonía del espíritu francés en el mundo arrebatándonos, entre otras cosas, las tres cuartas partes de nuestra influencia espiritual en la América española.

Este hecho se ha repetido recientemente a raíz del último trastorno sindicalista en Rusia. Sabido es de todos el empeño y solicitud con que atienden los delegados del Gobierno soviético a los teatros del Estado, considerándolos (y lo son en realidad) como vastos condensadores y a veces como definitivo molde del alma nacional. Simultáneamente (y aunque nuestra absoluta convicción no necesita pruebas, nos complacemos en aducir las más significativas e inmediatas de entre las muchas que se nos ofrecen); simultáneamente, repetimos, y después de otra revolución de bien distinta laya, Mussolini, el hombre de Estado que en Italia ejerce función dictadora, anuncia su propósito de encauzar igualmente hacia su mayor eficacia, social y colectiva, el arte del Teatro en aquella nación, y proyecta la fundación de una compañia "stabile", que sería en Roma como una réplica moderna a la "Comedia Francesa" creada en París por edicto y voluntad de Napoleón Bonaparte.

Ninguno de estos tres Estados puede, sin embargo, considerar que su Teatro, como el nuestro, es un medio, acaso el más idóneo y desde luego el más espiritual y fecundo de mantenerse en comunión de alma y cordialidad con 21 naciones de lengua idéntica, filialmente nacidas de su sangre.

La Sociedad de Autores Españoles ha concebido el proyecto y anima la esperanza de crear en España, con apoyo y la intervención del Estado, del que solicita la indispensable delegación oficial, un "Teatro Nacional de dramas y comedias" y un "Teatro Nacional de zarzuela", proyecto factible con bien poco sacrificio, y para cuya reglamentación y disposiciones de detalle, que suponen días largos de preparación, estudio y labor, solicita de los Poderes públicos el estímulo indispensable de una promesa solemne y honesta.

Lograda esta primera promesa, la Sociedad de Autores Españoles, de acuerdo con el Sindicato de Actores, solicitará el concurso de sus similares, la Sociedad de Escritores Españoles, Sociedad de Escritores y Artistas y las de la Prensa, de que formen parte los críticos de teatros, y entregará a una Comisión, compuesta de delegados de todas ellas, un resumen de sus planes, y de manos de todos ellos recibirá su forma última el proyecto.

La Sociedad de Autores Españoles, segura del momento de efervescencia y de inquietud social en que se decide a intervenir, no cree, afortunadamente, imprescindible que las revoluciones se consumen cuando los Gobiernos saben anticiparse con medidas de previsión y espíritu de solicitud a la impulsión arrolladora de su fuerza.

Y en esta noble esperanza, segura de no ser totalmente desoída, ni amargamente desairada, con todo respeto y con toda lealtad y buena fe, solicita de los Poderes públicos, por ministerio del de Instrucción y Bellas Artes, la subvención anual que para la creación de estos dos Teatros Nacionales estima necesaria y cuya suma, en ningún caso, deberá ser inferior a 500.000 persetas. Al Gobierno, como es justo, se rendirían en todo momento cuentas del empleo recto de esta subvención.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid, 26 de mayo de 1923.

Carlos Arniches, Tomás Barrera, Antonio López Monís, José Ramos Martín, Eduardo Marquina, Luis Fernández Ardavín y Bernardino B. Monteverde

Para la consecución de esta idea magna, cuenta la Sociedad de Autores y el Sindicato de Actores, con la decidida cooperación de la Asociación de la Prensa, de los señores Bretón, Luna, Hermanos Quintero, Marquina, Gómez Baquero, Pérez de Ayala, A. Salazar, Enrique Borrás, Ricardo Calvo, Eugenio Casals y Emilio Sagi Barba, los cuales con los presidentes de la Sociedad y del Sindicato forman el Comité para llevar a cabo los trabajos necesarios, a fin de conseguir la subvención pedida.

El Sindicato de Actores Españoles y la Sociedad de Autores serán en realidad los elementos directivos del Teatro Nacional y de su organización. Han de tener en cuenta siempre que, para la admisión y elección de obras, para la constitución de compañías, nombramiento de personal al servicio de los Teatros, etc., etc. se debe rechazar todo lo que se presente a base de recomendación y que no esté avalado por un mérito positi-

vo. Somos optimistas respecto a este punto, porque la Comisión nombrada para la organización y dirección de estos Teatros estará sometida constantemente al control de Asambleas, las cuales serán en definitiva quienes juzguen los actos de cada uno.

El Comité nombrado para los primeros trabajos cuenta ya con la ayuda decidida de los Excmos. Sres. Presidente del Consejo de Ministros, y Ministros de Instrucción Pública, de Gracia y Justicia y de otros políticos de gran altura.

Alejandro Miquis, "El teatro Real y el Teatro Nacional" *Nuevo Mundo* (17-X-1924), s/p.

Cuatrocientas mil pesetas nada menos ha pedido un aspirante a empresario del Teatro Real por hacernos felices con una temporada de ópera. Cuatrocientas mil pesetas, la casa, el archivo, la sastrería, el atrezzo y algunas otras gollerías; con mucho menos que eso podríamos tener el soñado teatro nacional, que sería, a poco que se cuidase el repertorio, el mejor del mundo.

Pero del teatro nacional no se habla ni hay para qué; afortunadamente aún hay Compañías que lleven nuestra bandera artística a los países americanos y sostengan así, mediante su arte y sobre todo mediante nuestra literatura dramática, los únicos lazos intelectuales que sin contar, naturalmente, con los discursos pronunciados en las fiestas de la raza, que corresponden al teatro lírico, nos van quedando con aquellas Repúblicas.

Nuestra dramática nacional es –nos lo enseñan desde la escuela primaria con una persistencia plausible– un admirable tesoro sin rival en el mundo; pero con ese tesoro procedemos a la manera de los avaros con los suyos: le tenemos convenientemente guardado donde no le da el sol; le desempolvan de vez en cuando los eruditos que gozan de él a solas, o poco menos, y hacemos que generaciones y generaciones sigan admirándole de oídas y bajo la palabra de sabios maestros que a veces le conocen de oídas también.

Los años se pasan sin que oigamos representar una comedia del teatro antiguo, y de los que pudiéramos llamar clásicos modernos también vamos perdiendo la memoria, y no la hemos perdido ya del todo gracias a que de vez en cuando representan sus obras en algún teatro de barrio. Para oír dramas clásicos españoles es necesario a veces ir al Extranjero, y en esas condiciones hay quien pide al Estado español cuatrocientas mil pesetas y otras gollerías para hacer una temporadita de ópera italiana.

La petición sola demuestra ya que ese género de espectáculo no tiene público bastante para sostenerse por sus propias fuerzas, y si han de soportar su peso las ajenas, lo menos que se puede pedir es que la necesidad del Cirineo esté suficientemente justificada.

Cierto que la ópera ha sido siempre un espectáculo de lujo, y como tal un espectáculo caro; pero ¿es la ópera italiana un artículo de primera necesidad? Evidentemen-

te, no. Su misión educativa, de tenerla, sólo tendría importancia desde el punto de vista musical, naturalmente, y esa misión la cumplen admirablemente los conciertos que –¡oh, admirable instinto del público!– suelen lograr magníficas entradas sin más estímulo que el de sus programas selectos y sus interpretaciones cuidadas.

Su misión social, en algún tiempo evidente, no existe ya; hubo épocas en que el abono al Real constituía una ejecutoria y una garantía. Era la época en que las "grandes casas" contaban con ese gasto entre los indispensables para sostener su grandeza o por lo menos el brillo de su grandeza; pero hace ya mucho tiempo que nadie se considera desdorado por no abonarse, y es de mejor tono tener una platea en los teatros de Fernando y María que en el Teatro Real.

En cuanto al público modesto, los alegres concurrentes al paraíso, ni jamás pudo sostener el Real ni ahora mismo suele llenar aquellas alturas, que, todo hay que decirlo, suelen ser inaccesibles, en la parte cómoda a las fortunas modestas, ni le interesan demasiado el repertorio ni los cantantes de aquel teatro. El Real es desde hace tiempo un cadáver que galvaniza de vez en cuando la presencia de un divo con una actuación generalmente antiartística y que suele ser lo más contrario posible a una buena educación musical; pero que vuelve a la tumba inmediatamente después de que el divo canta su *serata d'onore*. Para embalsamar ese cadáver nos parecen muchas pesetas las cuatrocientas mil que pide el aspirante a empresario.

El Real ha venido a ser para la sociedad madrileña lo que son los gastos "representativos" en las familias cursis venidas a menos, que lo sacrifican todo a la apariencia externa, aunque padezca la alimentación. Una patente manifestación del "quiero y no puedo". La ópera, tal como se ha puesto y tal como la han puesto, ha quedado exclusivamente para uso de multimillonarios yanquis; aquí ni siquiera sirve para dar barniz de superioridad a los nuevos ricos.

Días hay durante la temporada del Real en que el buen gusto o por lo menos la elegancia se demuestra no asistiendo; son los días en que la boca de la taquilla criaría telarañas si no la limpiaran cuidadosamente y para los que parece hecha aquella frase de Benavente: "Tanto tienes, tanto vales". Una de esas noches el público, que de todo tenía menos de pagano, protestó airadamente de un tenor, y Arana, que era entonces empresario, dijo con asombro:

- ¿Pero quién protesta? ¡No hay más que uno que haya pagado la entrada!

Y, efectivamente, aquel día sólo se había vendido una entrada de paraíso.

¿Vale la pena y sobre todo vale cuatrocientas mil pesetas sostener una temporada más un teatro así?

En cambio, tal vez sería interesante entregar el Real a Fernando Mendoza, por ejemplo; pero sin que se entienda que habría muchos ejemplos más, y encomendar al actor y empresario la tarea de hacer ¡por fin nuestro teatro nacional! Desde luego el repertorio sería infinitamente más interesante; la obra sería extraordinariamente más educativa y el teatro de nuestra dramaturgia no correría el riesgo de ser roído por la polilla.

Es más: tomando las cosas desde el otro punto de vista, es muy posible que el Real volviese a ser socialmente lo que fue; porque Fernando y María darían nuevamente a aquella casa el cachet aristocrático que perdió hace tiempo y al Real se iría de nuevo a "ver y a ser visto", sin perjuicio de oír las grandes creaciones dramáticas.

De este modo se conciliaría todo, y si aún quedaban melómanos intransigentes podría pedirse a Fernando Mendoza que cuando pasase un divo por el horizonte lo contratara para media docena de funciones, y *tutti contenti*. ¡Todo menos dar cuatrocientas mil pesetas para una temporadita de ópera!

***Ricardo Baeza*, "En torno al problemna del teatro. Necesidad de una acción pública"**
***El Sol* (22-I-1927), p. 1.**

Ya hemos visto, en el artículo anterior, las soluciones que podían darse a los dos factores primeros del complejo teatral: público y crítica. ¡Y pluguiera al cielo que la solución de los otros factores fuese tan inmediata y hecedera como la de este último en particular!, ya que la del factor público depende, en esencia, de la que puedan alcanzar los otros.

Por desgracia, los otros dos factores cuya solución nos queda por examinar son de una dificultad y complejidad mucho más ardua. ¿Cómo reformar, en efecto, el espíritu de nuestra farándula, en su doble aspecto de actores y empresarios, y cómo, sobre todo, mejorar nuestra producción dramática?

Claro está que este último extremo, especialmente, es de remedio problemático. La organización de la escena y la existencia de una buena crítica y de un público refinado no bastan para que surjan grandes autores dramáticos, y pese a todas aquellas excelencias, siempre podríamos encontrarnos con un momento de estiaje. Pero, en primer lugar, no se trata de trocar súbitamente, como por arte de ensalmo, nuestra mediocre producción actual en magnífica, sino de lograr, de un aparte, que ciertas formas chabacanas y soeces que hoy son el principal nutrimento de nuestro público, con la progresiva educación de éste acaben por desaparecer, y de otra parte, que el estado de nuestra escena permita el libre florecimiento de nuestro genio dramático, y lejos de ser, como es hoy, no obstante su espejismo pecuniario, una constante repulsa para nuestros mejores espíritus, llegue a constituir un campo de acción atractivo.Y, en segundo lugar, no cabe duda de que el mejor medio para llegar a tener mañana una literatura dramática gloriosa, será el preparar desde hoy un teatro capaz de acogerla y hacerla vivir, cosa que en la actualidad sería punto menos que imposible.

Pero, como es natural, cuando abogamos por la regeneración de nuestro teatro, el bien que nos importa ante todo, y el que hay que considerar en primer término, es el bien del público. El bien de autores y actores es secundario, y se nos dará de añadidura. Lo importante es la educación y el placer del público.

Ahora bien: para ello, y teniendo en cuenta la imposibilidad, que podríamos llamar biológica, de que nuestro existente organismo teatral mejore por sí solo, sin una fuerte acción exterior, requiérese imprescindiblemente una intervención oficial. Sin ella, cuanto se hable será poco menos que clamar en el desierto.

Es necesario que nuestros Gobiernos se percaten de la trascendencia del teatro en la vida cultural y social del país. Es indispensable que comprendan que, como ya dijo Bernard Shaw, es tan útil para un Estado el tener una buena organización teatral como una buena organización administrativa, una buena organización judicial, un buen ejército, un buen clero, etcétera. Al punto de que, mientras no se considere el teatro como una actividad docente, una rama de la organización educacional –la Escuela, el Instituto, la Universidad y el Teatro– no se habrá comprendido la función genuina de la escena en el complejo social. Los gobernantes bolcheviques, con la atención preferente que, desde el primer instante, han prestado al teatro, nos ofrecen un ejemplo que, entre sus incontables dislates, hay que apuntar como un indiscutible acierto y que hace raro honor a su perspicacia política.

Después de este ejemplo máximo de los bolchevistas, todos los Gobiernos occidentales nos ofrecen también, aunque en menor escala, una pauta que seguir. En ninguno de ellos ha escatimado el Estado su ayuda a la escena, estando precisamente en razón directa esta ayuda del grado de cultura del país. Sería demasiado prolijo el enumerar lo que, a este efecto, se ha llevado a cabo en Francia, Alemania, Austria, Italia (véase el magnífico proyecto recentísimo, creando varios teatros oficiales, espléndidamente dotados), Inglaterra, etc. Pero puede tenerse por seguro que en ninguno de estos países –como decía Sainte-Beuve, al abogar por lo mismo que hoy nosotros– se ha resignado el Estado "a abandonar al azar la dirección de los teatros, a no reservarse acción alguna en factor de tal importancia, a no usar de estos grandes órganos de influencia, de estos centros eléctricos de actuación sobre el espíritu público".

Las razones en apoyo de la tesis, expuestas minuciosamente en los anteriores artículos, son tan obvias, que huelga, sin duda, la redundancia. Queda en pie, para nuestro interés inmediato, el hecho de que los Gobiernos españoles jamás se han preocupado de lo que atañe al teatro, y la necesidad de que sea remediada cuanto antes esta culpable abstención. El Gobierno que así lo haga habrá merecido bien de la patria y obtenido de añadidura un éxito poco costoso. Pues la verdad es que no se requieren grandes dispendios para la obra.

Llegado el momento de la decisión, por cuyo pronto advenimiento todos los que se interesen en la cultura patria tienen que hacer votos, sería el caso de estudiar la manera de dar forma a la innovación. Para empezar, quizás lo más procedente sería la creación de dos o tres compañías sostenidas por el Estado, con actuación en teatros ya existentes o construídos "ad hoc", en que se ofreciesen al público aquellas obras de importancia que, por no considerarse lo que se llama "de público", no suben hoy jamás a nuestra escena. (Es de advertir que en esta categoría figuran casi todas las que se han escrito y se siguen escribiendo dignas de tal nombre). Paralelamente a estas organiza-

ciones del Estado podrían crearse, en las principales ciudades de provincia, otras semejantes sostenidas por los respectivos Ayuntamientos; en modo parecido al del teatro Español por el Municipio madrileño, pero ciertamente que con arreglo a norma muy distinta.

Como es natural, y sin duda conviene advertirlo para los que creen equivocadamente que, al abogar por la regeneración de nuestra escena, tratamos de hacer tabla rasa de todo lo existente, no pretendemos, ni mucho menos, que la acción gubernamental llegue hasta proscribir estos espectáculos tan bajos como sandios, que consideramos vergüenza en nuestro teatro actual. Esto sería tan injusto como contraproducente. El espíritu humano, lo mismo que el cuerpo, necesita de ciertos vertederos para su escoria, y el buen gobernante debe procurar su existencia. Sin contar que siempre existirá un sector inferior de público que no se divertirá sino en diversiones proporcionadas a su calidad, y que, sin embargo, es justo se divierta también.

Así, no se trata de que estos espectáculos desaparezcan y dejen de hacer su agosto, sino, simplemente, de evitar que existan casi solos, ocupando la primacía y apareciendo como más representativos de nuestro teatro actual.

Desde luego, la dificultad principal, una vez creados estos organismos oficiales, sería el determinar el criterio que debería regirlos; esto es, las personas que habrían de estar a su frente. Pero esto, si, por una parte, nuestra experiencia burocrática es bastante a hacernos temblar, por otra, es indudable que se cuenta con el personal adecuado para la tarea. La cuestión sería el triarlo, y ya sería tiempo, llegado el instante, de tratar de la cuestión.

La acción oficial no debería circunscribirse a la creación de dichos organismos, sino que tendría también que extenderse a la reglamentación de las empresas privadas, dictando disposiciones que establezcan ciertos requisitos de un mejor funcionamiento que el actual. Por ejemplo: la existencia, al frente de cada compañía militante, de un director artístico responsable; en lugar del anónimo que hoy impera, con raras excepciones, para encubrimiento de la más osada currinchería.

También cumpliría que el estado se cuidase de la mejora de los artistas dramáticos, organizando como es debido la sección correspondiente del Conservatorio, hoy en plena anarquía, y proporcionándoles así unos medios de educación de que ahora carecen en absoluto. Realmente, mientras no dispongan de estos medios, no es piadoso echarles en cara una falta de cultura, que no está a sus alcances.

Y acaso tan necesario como todas estas innovaciones para el fomento y progreso de nuestro teatro, sería la reducción de tasas y tributos que hoy le gravan en tal manera, que casi anulan toda posibilidad, no ya de negocio, sino hasta de sostenimiento. Es necesario que el Estado se haga cargo del exceso de estos gravámenes y de las trabas que con ello ponen a la iniciativa privada de espíritu artístico, que, de ver más claro el horizonte económico, probablente se aventuraría con más frecuencia en este campo en barbecho.

Sin embargo, ya que no en gran escala y por modo industrial, es necesario que esta iniciativa privada secunde y aun prevenga la iniciativa oficial, en una de las formas

seguramente más eficaces en lo que atañe al teatro. Me refiero a la creación de una sociedad dramática, que sea, respecto a la escena, lo que es respecto a la música nuestra Cultural o nuestra Filarmónica, por el patrón de las muchas que desde hace tiempo funcionan en el extranjero, y de los que son ejemplos tan conocidos como excelentes la "Stage Society" o la "Phoenix Society" de Londres. Ello sería sencillísimo de crear; de ello se viene hablando reiteradamente, hasta el punto de que puede decirse que constituye ya una necesidad pública, y, bien dirigido, es incalculable la eficacia educativa que un organismo semejante sería capaz de ejercer.

Por su parte, la farándula, para contribuir y favorecer esta regeneración teatral, podría organizarse internamente de una manera menos rígida que la actual, cuyos males examinábamos en un artículo anterior, de manera que se concentrasen y aprovechasen todos sus recursos, sin dejar ocioso ninguno, como ahora acontece.

.....

Todos estos extremos de remedio habrían requerido, realmente, una exposición más detallada, y mucho habría habido que escribir sobre ellos. Pero, de todas maneras, basta con lo apuntado para que el lector especule por cuenta propia y urda su plan personal de reformas. Por lo pronto, ¿a qué precisar lo que aún no está ni en proyecto? Llegada la ocasión, sería el momento de que volviéramos a ocuparnos de ello.

Cúmpleme ya solamente el dar públicamente las gracias a los muchos lectores, anónimos la mayoría, que se me han dirigido espontáneamente dándome aliento y ahínco en la empresa. Ellos me han demostrado que el tema estaba más vivo de lo que hubiera podido en un principio pensarse, y han justificado más que de sobra mi esfuerzo. No sé aún el resultado que esta modesta campaña habrá tenido; todo lo que nos rodea en este momento me hace sospechar su poca eficacia. Pero eran cosas que convenía fueran dichas. Si a mí se me ha ocurrido el decirlas, ha sido simplemente por ver que nadie lo hacía. He tratado de hablar siempre equitativamente, "recte et suaviter"; pero la susceptibilidad humana es tan grande, que, sin querer, es posible haya herido a alguien. A ellos mis excusas, y mi justificación: "respice finem".

Roberto Castrovido, "Comentarios. Sobre el Teatro Nacional" *La Voz* (5-III-1927), p. 1.

Existió, fracasó, se ha pensado en él mil veces, se pide ahora por los actores; no es una panacea, puede servir de remedio si se implantara bien, y también de implantarse mal, puede servir más de veneno que de triaca, de droga estupefaciente más que de balón de oxígeno.

Del teatro siempre, aun en momentos que nos parecen hoy de esplendor, se ha dicho que vivía pobremente, que padecía males, decadencia, senilidad, que sufría cri-

sis económica y artística, y siempre también se ha pensado en el Estado Mecenas, en el Estado empresario, en el Estado protector.

Don Patricio de la Escosura, que fue periodista, diputado y ministro, escribió allá por el año de 1839, en *El Entreacto*, una serie de artículos acerca de las cuitas teatrales y medios de remediarlas. Proponía levantar las cargas que pesaban sobre los teatros del Príncipe y de la Cruz, los cuales se veían obligados a pagar hasta al censor y a las autoridades presidenciales, y someter el del Príncipe a la tutela del Estado, que intervendría en lo económico, y, por medio de un director nombrado de Real orden, en lo artístico, y lo subvencionaría y reglamentaría.

Del 39 al 47, el teatro, a pesar de los 73 autores que enumera Hartzenbusch y del trabajo de actores como Latorre, Romea, Luna, Valero, Guzmán, Cubas y Mariano Fernández, y de actrices como Matilde Díez, Teodora y Bárbara Lamadrid, Jerónima Llorente y Josefa Palma, iba de mal en peor, y el ministro de la Gobernación, D. Antonio Benavides, del Ministerio puritano presidido por don Joaquín Francisco Pacheco, dispuso por Real decreto (30 de agosto de 1847) que el Gobierno se encargara de la dirección y administración del teatro del Príncipe, que se quitaba al Ayuntamiento y se denominaba Teatro Real Español.

Cayó del poder Benavides, le sustituyó en el Ministerio de la Gobernación D. Patricio de la Escosura, quien, para implantar el decreto de su antecesor, nombró comisario regio a D. Ventura de la Vega, y antes de que el autor del *Hombre de mundo* propusiera un reglamento subió al Gobierno el conde de San Luis, el que, previo dictamen de una Junta, decretó en 1849 la organización de los teatros del reino, y convirtió en nacional, en teatro Español, el del Príncipe.

Sartorius (el conde de San Luis) creó dos juntas, una consultiva y la otra de censura previa; reglamentó los derechos y los deberes de los autores, empresarios y cómicos, redujo a cinco los teatros de Madrid y los clasificó en teatro del Drama (el de la Cruz), Comedia (el del Instituto, y a guisa de sucursal, el de Variedades), Lírico Español (el del Circo) y Lírico Italiano (el del Circo también mientras se acababa de construir el Real, que hoy está, como entonces estaba, pendiente de unas obras). El teatro Español (el antiguo del Príncipe) quedaba para el repertorio y para los estrenos.

Para el sostenimiento de éste y de los otros teatros oficiales se creaba un impuesto sobre los demás espectáculos públicos, y lo recaudado se repartía en subvenciones al Español y al de la Cruz, de Madrid; al de la Santa Cruz y al del Liceo, de Barcelona; al Principal y al de San Fernando, de Sevilla; al Principal, de Cádiz, y al Principal, de Valencia, como de primer orden. De segundo orden, también subvencionados, estaban el del Instituto, luego de Tirso de Molina (situado en la calle de Vélez de Guevara), y uno en cada una de las capitales siguientes: La Coruña, Granada, Málaga, Palma de Mallorca, Valladolid y Zaragoza.

Se restauró el teatro del Príncipe, se elegantizó (*sic*) a los acomodadores, se estrenó un telón, se embelleció la sala, y en la fachada se puso una lápida con esta inscripción: "Teatro Español. Se fundó reinando doña Isabel II, siendo ministro de la

Gobernación del Reino el Excmo. Sr. D. José Luis Sartorius, Primer conde de San Luis. Año de 1849".

El 8 de abril, con asistencia de la Reina y con el público de las funciones regias, de las grandes solemnidades, como escribía *Asmodeo*, se inauguró el Español, representándose *Casa con dos puertas* y el sainete *La Petra y la Juana*, o *La casa de Tócame Roque*, y, además, un prólogo en verso, compuesto y leído por D. Julián Romea, y una sinfonía de Saldoni, que tocó la orquesta.

La compañía era excelente: Teresa Baus, Matilde Díez, la Palma, las Lamadrid, y de ellos, Latorre, Romea, Calvo (José), Valero, Arjona y Guzmán; el comisario regio, muy idóneo, D. Ventura de la Vega; se representaron obras clásicas; hizo el *Álvaro* Arjona; se estrenaron dramas de la Avellaneda, comedias de Bretón, Rubí y Hartzenbusch, y el teatro nacional languideció y no murió gracias a la hermosa bailarina andaluza Petra Cámara, que salvó de la ruina al teatro Español e hizo frente con sus arrogantes cabriolas y su seductor contoneo a los potiburés de la Fuoco y a las pataditas, el braceo y el castañeteo de la Pepa Vargas y de la Manuela Pérez o la *Nena*, que bailaban, respectivamente, en los teatros del Circo, del Instituto y de la Cruz.

Dimitió la comisaría D. Ventura de la Vega, se modificó en 1850 el decreto del año anterior, se propuso a una Junta de autores que administrase y dirigiese el teatro, al que subvencionaría el Estado, y como no iba gente al Español, se anuló lo decretado y se devolvió (1851) al Ayuntamiento.

El fracaso no sirvió de escarmiento: en julio de 1855, los autores Quintana, duque de Rivas, Bretón, Antonio Hurtado, los Escosuras, Ayala, Suárez Bravo, Cazurro, Vega, Lasso, Díaz, Segovia, Tamayo, Hartzenbusch, Dacarrete, Cervino, Príncipe, Fernández Guerra (Aureliano y Luis), Narciso Serra, Ariza, Eguílez, Valladares (Luis), Cisneros, Camprodón y otros varios presentaron a las Cortes un documento pidiendo que el Estado subvencionara con doce mil duros a los teatros del Príncipe y de la Cruz y nombrara una comisión de autores asesora del Gobierno; en 1861, D. Miguel Vicente Roca, empresario unos años después del teatro Español, solicitó del Gobierno y de la Reina la cesión del solar de las Vallecas para construir un teatro que, explotado unos años por el solicitante, revertiría al Estado. El año de 1864 reunió en su casa Eduardo Asquerino a Olózaga, Benavides, marqués de Molins, Ros de Olano, Cueto, Ventura de la Vega, Bretón, Hartzenbusch, Rubí, Ayala, García Gutiérrez, Luis Rivera, Camús, Piquer, Arrieta, y acordaron pedir al Gobierno la construcción de un teatro que había de ser nacional, donde lo solicitó Roca, en el solar del convento de las monjas vallecas.

Rodríguez San Pedro, ministro de Instrucción Pública en 1909, presentó a las Cortes un proyecto, y lo aprobaron, primero el Senado, y en febrero del citado año el Congreso. La iniciativa fue del autor Sr. Cavestany. Y en la ley por cumplir se crea un teatro nacional, subvencionado, dirigido por la consabida Junta, y con la obligación de representar "obras de los diferentes idiomas y dialectos que se hablan en España."

En 1916 presentó Francos Rodríguez otro proyecto, en el cual se respetaba el teatro municipal.

Y ahora, el Sindicato de Autores propone que con la ley presentada por Rodríguez San Pedro, el proyecto de Francos y una traducción del teatro italiano, se haga el nacional español.

El Estado, que interviene en todo, ¿cómo no había de intervenir en el teatro nacional? Sobre que desde 1850 viene interviniendo en la protección a la ópera, las nuevas teorías estatales favorecen la solicitud.

Funesta ha sido, en lo musical, la tutela del Estado. Antes de 1850 era más afinado el gusto de Madrid. Hoy se anda todavía en *Puritanos* y *Traviatas*, y continúa embelesándose con *divos* y *divetas*.

Las sociedades de conciertos, desde Barbieri, Monasterio y Valverde a Arbós, Pérez Casas y Lassalle, han contribuído más eficazmente que el Estado a la educación musical del gran público.

¿Por qué se fijan en el teatro italiano y no en el ruso, tan en progresión, como nos enseña Alvarez del Vayo en su excelente libro *La nueva Rusia*?

Mas dejémonos de modelos; predominó el francés, luego el alemán, ahora el italiano para unos, y para otros, el ruso, y atendamos a lo esencial: hágase lo que se haga e inspirado en lo que se inspire, ha de sujetarse a dos condiciones: la primera, la libertad, nada de comisiones censoras, nada de una literatura oficial, de un teatro exclusivamente fascista o exclusivamente bolchevique; y segunda, de orden local: que se respete el teatro del Ayuntamiento de Madrid, pues no hay que olvidar la existencia de teatros municipales, así en Italia como en Rusia.

***Cristóbal de Castro,* "Hacia un Teatro Nacional. La evolución escénica" *Nuevo Mundo* (27-I-1928), s/p.**

EL ESTADO Y LA DRAMATURGIA

Hay quien rechaza el Teatro Nacional por ser una institución "de lujo". Pero, ¿acaso son artículos "de primera necesidad" los museos, las bibliotecas? Sin embargo, el Estado invierte grandes sumas en libros, en cuadros, en esculturas, sin que nadie se oponga, antes bien, con aplauso público.

Sólo cuando se trata de apoyar al arte dramático surge el reparo, la cominería. ¿Por qué? ¿Ha de parecer bien que haya Biblioteca Nacional, Museos Nacionales, y mal que haya Teatro Nacional? Se dice que el autor y el actor –profesiones liberales– deben vivir exclusivamnte del público. ¿Y el archivero? ¿Y el pintor? ¿Y el escultor? ¿No son también profesiones liberales? Sin embargo, el Estado las acoge y dota, organizándolas en plantillas, comprando libros, lienzos, estatuas; fomentando, como es su obligación, estos órganos de cultura. De suerte que, junto a los publicistas, pintores y escultores libres, hay publicistas, escultores y pintores adscritos a la función oficial. ¿Por qué no ha de haber igualmente autores y actores? Tanto más cuanto que el Teatro tiene un

carácter más popular y democrático que el libro, la escultura y el lienzo. Sobre todo, en países de escasa cultura, como España, donde el libro sí que es "artículo de lujo", y no digamos la escultura y el lienzo, sólo asequibles a los próceres. De suerte que, privado el pueblo de otras artes –aquí suntuarias–, no dispone de otro elemento artístico que el teatral. En Alemania, por ejemplo, el libro está al alcance de todo el mundo. En Italia, poblada de museos, la pintura, como la escultura, son netamente populares hasta en las clases proletarias. La cultura de Francia e Inglaterra, pueblos príncipes, es cada día más pujante. Pues con todo y con eso, Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, destinan grandes sumas a fomentar el Arte dramático. Mientras que España, donde el Arte dramático es casi el instrumento único de divulgación, lo abandona a sus propias fuerzas. Y así anda él.

EJEMPLOS EXTRANJEROS

¿Habrá necesidad de repetir, por vez enésima, que Francia, a más del Teatro Nacional –La Comedia–, subvenciona espléndidamente la Ópera, la Ópera Cómica y el Odeón? ¿Que Alemania sostiene el *Deustcher Theater*, de Berlín, sobre los numerosos Teatros Municipales de Munich, Dresde, Colonia, Duseldorf? ¿Que Italia, amén de subvencionar las compañías de D'Annunzio y Pirandello, acaba de dotar en Roma el Valle y el Argentina? ¿Que Polonia, que Yugoeslavia, que Rumania tienen teatros del Estado, o del Municipio, en Varsovia, en Budapest, en Bucarest?

Pues en ninguno de esos países ha surgido, como en España, la grima, entre intelectual y picaresca, rechazando el Teatro Nacional "por artículo de lujo". Alegando que, mientras haya pobres, el Estado no debe invertir un céntimo en burocracia escénica. Que el Teatro debe vivir del público, no del presupuesto. ¿Y no viven del presupuesto los museos, las bibliotecas? ¿Es que las bibliotecas y los museos son más necesarios que el teatro, están más en contacto con el pueblo que el teatro, rinden más divulgación que el Teatro?

MISIÓN DEL TEATRO NACIONAL

La evolución escénica, tan honda y patente en nuestros días, alcanza, por supuesto, al concepto de Teatro Nacional. Hace justamente dieciocho años –en 1910– Julio Burell, ministro de Instrucción Pública, vislumbró, con su fina inteligencia, el porvenir dramático español, rompiendo con el concepto, limitado y rancio, de que el Teatro Nacional debe ser "exclusivamente clásico", en el sentido histórico y tradicionalista.

Y al redactar su proyecto de ley creando el Teatro Español –proyecto que, aprobado en ambas Cámaras el 12 de Marzo, pereció en una crisis fulminante–, dijo en su artículo 18: "El Teatro Español es una institución oficial destinada al cultivo y progreso del Arte dramático".

Al cultivo y "progreso". Esto es, no sólo para los "clásicos", sino para los modernos.

No sólo para los de ayer, sino para los de hoy y para los de mañana. La misión, pues, del Teatro Nacional rebasa así las lindes raras y eruditas. A más de archivo, debe ser laboratorio. Y alternar con capas y espadas, el *jersey* del fútbol y el *mono* de los aviadores.

La cosa fría, muerta, del academicismo engolado, debe trocarse en cosa viva, dinámica, robusta, sanguínea, impetuosa. Nuestros clásicos son muy otros que los franceses, que los alemanes, que los italianos, que los ingleses. Excepto Shakespeare y Molière, valores humanísimos y perpetuos, ningún otro extranjero permanece enlazado a la vida actual, con todos los atributos modernos, como Calderón, Lope, Tirso, Vélez de Guevara y Moreto.

Hoy mismo, zarzuelas tan populares como *Doña Francisquita* y *La Villana*, ¿qué son sino refundiciones de Lope? Obras tan de vanguardia como *El viaje infinito*, de Suton Vaner, ¿qué aportan sino *autos* de Calderón?

Nuestro Teatro Nacional no habrá de ser, por tanto, espectáculo meramente retrospectivo y erudito archivo y museo, sino un crisol donde se funda y renueve la sensibilidad española. Es decir, un Renacimiento.

Mas no un Renacimiento nacionalista, sino universalista, inquisidor de todos los valores, atalaya de todo esfuerzo creador. "Muy antiguo", como el Batihoja, y "muy moderno", como Calderón y Lope. Loas, entremeses, villanas, autos, comedias, dramas, pasillos, todo el viejo y rico tesoro debe lucir ante el sol nuevo, entre la Escenografía y el Cine, con todas las pompas del Vestido y todas las gracias del Desnudo.

***Alejandro Miquis*, "El Teatro Nacional. Veinte años después", *La Esfera* (18-II-1928), p. 43.**

Final del homenaje: los hermanos Quintero piden la creación del Teatro Nacional. ¡Dios les oiga!

Los argumentos son más que suficientes para convencer a los humanos; pero, ¡como Dios no lo remedie!

Hace veinte años que el Teatro Nacional debía existir, y existe oficialmente. La *Gaceta* dijo: *Fiat lux*...; pero la luz no se hizo. Siempre tuvo ese periódico fama de embustero.

Entonces intervinieron en el asunto Ricardo de la Vega, como jefe de sección, y Julio Burell, como ministro, que ya es intervenir, y, sin embargo, han pasado veinte años y estamos como estábamos o un poco peor: sin Ricardo de la Vega, sin Julio Burell y sin cómicos que representen el teatro clásico.

A los hermanos Quintero les parece mal que Calderón, Lope, Tirso y sus sucesores vivan de prestado, en casa ajena. ¡Si viviesen al menos! Pero esa hipótesis es una prueba más del optimismo de los Quintero. ¿Cuánto tiempo hace que en los teatros de Madrid no se representa una obra de Calderón, que era, o poco menos, el único superviviente hace veinte años?

Para solemnizar el cambio de nombre del Teatro del Centro no pudimos pasar de unas escenas sueltas, y aun eso tuvimos que agradecer; del lobo, un pelo.

Y no se diga que ello es porque nuestros primeros actores dramáticos no actúan en la villa y corte; en provincias, a pesar de las Compañías trashumantes, ocurre poco más o menos lo mismo; quizás no pasen de tres los primeros actores que tienen en su repertorio obras clásicas, y quizás las obras no pasen de seis... Eso sí: las representan lo menos posible, y váyase lo uno por lo otro.

Además, cuando las representan suelen convertirlas en monólogos. Formar hoy una Compañía capaz de representar el teatro del siglo de oro y lo que tuvo de grande el teatro del siglo XIX, que no fue poco, sería absolutamente imposible, y cuando ni siquiera fue esa la idea que presidió la formación de las Compañías, no es sorprendente que el primer actor que se lanza a continuar la tradición no tenga quien le dé la réplica, como dicen los franceses.

Quizás no hubiésemos caído tan abajo si aquellos famosos lunes, generosa tentativa de María y Fernando, hubiesen tenido mejor éxito; pero fueron lunes de moda; para gentes *chic*, y aquellas gentes dieron en decir que se aburrían, y eso que entonces no existía aún Muñoz Seca, a quien culpamos ahora de la depravación del gusto.

Es posible que una tentativa semejante, hecha con carácter popular, hubiese tenido el éxito contrario: en arte, en general, y en arte escénico particularmente, el gusto, aunque debiera, no está en razón directa con lo que puede pagarse por la obra artística, y las grandes pasiones, como los grandes sentimientos, llegan más al alma cuando los sentimientos y las pasiones del espectador no han sido embotadas por el freno de "la buena educación". Lo que dice Marañón de la risa es de aplicación general. A fuerza de llevar puesta la careta del buen tono, se nos queda la cara impasible, y la cara es el espejo del alma.

Nuestro gran teatro es uno de los tesoros nacionales que hemos dejado perder neciamente; en él, sin embargo, estaba, más que en ninguna otra parte, es espíritu de la raza, el espíritu y el verbo; si se habló en el mundo del "honor castellano", fue singularmente porque el teatro de Castilla le exaltó con los más nobles y altos ejemplos.

Los hermanos Quintero no quieren que pudiendo verse en París *El Cid*, de Corneille, no pueda oírse en Madrid el de Guillén de Castro. Si habíamos de volver a oirle "arreglado a la escena española" –valga la frase–, tal vez sea mejor; pero aún hay algo más lamentable: que se haya podido oír en el Odeón de París, teatro oficial, *La devoción de la Cruz*, de Calderón, mientras en Madrid, en los tiempos más felices, no sabíamos salir de *El Alcalde de Zalamea, La vida es sueño* y *Casa con dos puertas*, y aburrían al público selecto *El mágico prodigioso* y *El médico de su honra.*

¡Crear un Teatro Nacional! Claro que nos está haciendo muchísimoa falta; pero si no ha de pasar de la *Gaceta*, ¿para qué? Hace veinte años corrió –a pesar de todo– el riesgo de nacer con todas las taras burocráticas, como un negociado más: el negociado de representar comedias. Hasta se habló de que el director habría de ser un jefe superior de Administración. Hubiésemos tenido un teatro perfectamente administra-

tivo; pero sin actores y sin público, que son, por extraño que parezca, las dos cosas únicas que se necesitan para tener el teatro que soñamos. Los pocos actores que entonces –entonces– pisaban nuestros escenarios tenían mejor acomodo que el de oficinistas de Talía, y no se apresuraron a demandar, como un honor y un deber, figurar en la Compañía, y en cambio, ¡cuántos oficiales quintos de administración y aspirantes de la clase de cuantos alegaron méritos para ingresar en ella! Entonces, como siempre, lo mejor de los dados fue no jugarlos.

¿Qué hacer, pues, para que no se pierda la noble y plausible iniciativa de los hermanos Quintero?

Hace viente años, estudiando la *Comédie Française* directamente y en las copiosas memorias de sus más ilustres *societaires*, y conversando con Antoine y con Lugné-Poe (*sic*)..., que eran de la acera opuesta, escribí muchos artículos sobre ese tema, y llegué a conclusiones más o menos interesantes; pero en veinte años se pierden muchas ilusiones... Por eso ahora, oyendo a los Quintero, aplaudo y digo: ¡Dios les oiga!"

Porque cuando se pierden las ilusiones, sólo la fe nos puede salvar.

E. Gómez de Baquero, "Acerca del teatro nacional. El teatro-museo" *El Sol* (1-III-1928), p. 8.

Vuelve a hablarse del Teatro Nacional. Hace más de veinte años que el tema rueda por los periódicos; ha rodado hasta por la *Gaceta*, lo cual no es maravilla, porque no hay cosa verosímil o inverosímil que no haya pasado por la *Gaceta*. En esta antigua, y no me atrevo a añadir acreditada publicación por la variedad de pareceres, se ha realizado más de una vez el cuento del aprendiz de brujo que en ausencia de su maestro se pone a ensayar las fórmulas mágicas.

El hecho de que se venga hablando del Teatro Nacional desde hace más de veinte años indica que la potencia creadora del verbo no ha sido muy eficaz en este caso. No lo fue siquiera la palabra oficial, puesto que existe una ley creando el Teatro Nacional, y el Teatro Nacional no existe. Las leyes no crean cosas, sino figuras o hipótesis jurídicas. Las leyes, aunque usen el verbo imperativo y hablen con majestad, no son, en realidad, más que propuestas que el cuerpo social acoge o rechaza. Por eso tantas leyes quedan incumplidas, en estado de proyectos, aunque reúnan todas las solemnidades y requisitos externos exigidos para la perfección del mandato legislativo.

Puesto que el Teatro Nacional se creó ya una vez, no hay inconveniente en añadir la hipótesis de que pueda crearse de nuevo y su segundo establecimiento sea más eficaz que el primero. Partidarios tiene, la exterioridad del proyecto ofrece un barniz simpático, oportunidades pueden presentarse y, en último término, queda siempre el cuarto de hora en que el aprendiz de brujo juega con los conjuros.

Vamos a suponer, puesto que nada nos cuesta, que las objeciones al proyecto del Teatro Nacional han desaparecido; que la instrucción pública está perfectamente aten-

dida; que el Estado se resuelve a subvencionar con largueza ese Conservatorio práctico de la Dramática, y que, poseído de un repentino acceso de respeto a la independencia del arte, entrega el asunto a los competentes, otorgándoles libertad plena en un plazo suficiente de ensayo.

.....

El primer cuidado de los competentes sería determinar lo que iba a ser el Teatro Nacional. Esta cuestión no es superflua. Un teatro nacional puede ser de diferentes maneras, puede ser varias cosas. Puede inspirarse en la Comedia Francesa, o en el Teatro de Arte de Moscú, o en el Teatro del Pueblo de Romain Rolland, o acaso en otros modelos; no se solivianten los que ven en la Rusia roja el reinado del Anticristo al oír que se cita como modelo posible el Teatro de Arte de Moscú. Este teatro es anterior a la revolución. El teatro revolucionario, interesante también desde otros aspectos, es distinto y está más cerca del Teatro del Pueblo que trató de establecer la Revolución francesa y que intentó resucitar con su propaganda el autor de "Jean Cristophe".

En los alegatos pro Teatro Nacional no ha precisado bien lo que debería ser ese teatro. Sus partidarios lo entienden de diversas maneras. Al parecer predomina la concepción de un teatro semejante a la Comedia Francesa, que cultive con preferencia nuestra tradición dramática. Se ha aducido el argumento del museo. Así como el Estado sostiene museos, debe sostener un teatro oficial que sea el Conservatorio viviente de la dramaturgia. Hay, pues, la idea del teatro-museo.

La semejanza entre un museo y un teatro es muy relativa. Un museo es una cosa estática; un teatro, una cosa dinámica, en movimiento. El museo de arte es una colección de obras maestras. En un teatro-museo también puede haber un elemento análogo, un fondo de obras maestras formado por las obras clásicas; pero hay otros elementos que no se prestan igualmente a esa consagración estática: las actrices, que envejecen más deprisa que las obras maestras; la escenificación, que varía. Las mismas obras clásicas no son modelos fijos y definitivos. La Dramática cambia y puede producir obras nuevas que rivalicen con las de los períodos clásicos.

.....

La Comedia Francesa, como modelo de teatro nacional, es un modelo anticuado. Viene de las compañías de comediantes del rey y de la planta del Estado napoleónico. Más que un museo del teatro francés del gran siglo es una academia de Teatro. Las academias son venerables, como los monumentos, y hasta útiles en el sentido de la continuidad histórica; pero si se creasen hoy, se crearían de otro modo.

Por ese carácter de academia y de museo que tiene la Comedia Francesa, la renovación del teatro francés no se ha hecho en ella, sino fuera de ella. La renovación de la literatura se realiza fuera de las academias y la renovación de las artes fuera de los museos. Museos y academias son instrumentos de selección y de conservación; acogen lo consagrado o acaban de consagrar lo admitido. No son elementos revolucionarios

ni renovadores más que en el modo indirecto en que la depuración ayuda a la renovación. Lo más interesante que ha ocurrido en el teatro francés, tanto en literatura dramática como en nuevos estilos escénicos, ha ocurrido fuera de la Comedia Francesa. La casa de Molière ha entrado en una majestuosa decadencia, pero decadencia al cabo. Se han oído en su sala los primeros silbidos, y por motivos de poco momento, por un quítame allá esas pajas, los societarios, y sobre todo las societarias, emigran a otros teatros de menos tono, pero más productivos; lo cual indica que el honor de pertenecer a la Comedia Francesa se estima menos.

Representar con propiedad las obras maestras del teatro español, no sólo del Siglo de Oro, sino del siglo XIX; dar cursos históricos representados de Literatura dramática, sería, sin duda, un empeño cultural interesante. Obras que estamos acostumbrados a ver refundidas podrían representarse en su integridad o comparando, en las representaciones sucesivas, la versión íntegra con la refundición cuando fuese autorizada. Podrían recobrar la vida escénica obras antiguas que no suelen representarse. Pero no hay que exagerar, pensando que sin ello nuestro teatro clásico está en camino de perderse. Los autores antiguos tienen asegurada la conservación como textos de lectura, y muchos de ellos no pueden ser ya más que autores de lectura. Hay clásicos muertos y clásicos vivos en punto a la eficacia de la emoción dramática. La representación de los que podemos considerar difuntos no proporcionaría más que un placer arqueológico, un espectáculo de museo.

Un teatro-museo no basta. El Teatro Nacional necesitaría ser, además, otras cosas. Debería tener partes de laboratorio dramático y partes del Teatro del Pueblo. Limitado a museo o academia dramáticos, correría el peligro de que, una vez satisfecho el primer brote de curiosidad erudita o de curiosidad vulgar por estos espectáculos, pereciese en la soledad, pues el público, el pueblo del teatro no es demasiado clasicista: quiere ver reflejadas en la escena sus emociones, sus ideas, sus problemas.

José D. de Quijano, "De actualidad. El futuro Teatro Nacional" *Blanco y Negro* (4-III-1928), s/p.

¡ALELUYA! Todos los años basta con que se cierre un teatro de barrio, pasadas las fiestas de Pascua, para que salten las eternas jeremíacas lamentaciones: ¡La cuesta de Enero! ¡La crisis del teatro! ¿Por qué no subrayar hogaño, comentándolo gozosamente, el auge teatral de la presente temporada? ¿Se ha notado la famosa cuesta de Enero? Teatros ha habido que han realizado pingües negocios; los más se han defendido sin pérdidas; pocos serán los que hayan padecido graves quebrantos.

Entonemos, pues el ¡aleluya!, sin llegar al Sábado de Gloria...

Culminó la cuesta –*el llano*, este año– de Enero con el magnífico homenaje quinteriano, que se dilató hasta casi mediado Febrero en inolvidables y diarias funciones a teatro lleno, en las que el público demostraba, con su asistencia y sus enardecidos

aplausos, no sólo hasta qué punto fue unánime la identificación nacional con la feliz idea lanzada desde *El Liberal*, sino el interés tradicional, constante e invariable que siempre ha despertado y despertará en él el teatro. Obras, compañías, buena orientación artística... y el público responderá siempre.

La serie de representaciones quinterianas tuvo el mejor remate que cabía esperar: con áureo broche quedó cerrado el ciclo del interesantísimo homenaje. Lo pusieron los propios autores festejados con su magnífico discurso de gracias, del que parece ser un hecho que nacerá, ¡por fin!, el tan deseado y tantas veces frustrado en repetidos intentos Teatro Nacional.

GÉNESIS- Dos poderosas circunstancias se han unido –doble resorte mágico– para poner en marcha y en vías de realización segura su ya ineludible e inaplazable creación: la muerte de María Guerrero y el homenaje a que vengo refiriéndome.

Estas dos trascendentales sucesos han sido causa inesperada de que al fin fructifique en realidad la semilla de una idea y de un anhelo latentes en España. Providencialmente cayó ahora la semilla –tantas veces sembrada en terreno pedregoso y estéril– en buen tempero; regada ha sido con el llanto nacional, y ha tenido a tiempo el amoroso, inteligente y autorizado cultivo de dos ingenios príncipes de nuestra dramática.

Para darse cuenta de cómo el proceso de la creación del teatro Nacional se nutre así, por sus propias raíces, de verdadera savia y contenido nacionales, adquiriendo desde sus orígenes genuino significado nacional, bueno será recordar la génesis, el engendramiento que ha tenido la idea.

Los obreros españoles, en dolorido y romántico arranque, quisieron plantar al pie de la tumba de María Guerrero un rosal... Ellos concibieron el generoso propósito de solicitar del jefe del Gobierno que se buscase el medio de librar al edificio del teatro de la Princesa de todas las cargas que pesaran sobre él. Unidos a ellos los autores y los actores españoles, representados por una comisión compuesta de varios miembros de la Sociedad de Autores y del Sindicato de Actores, se entrevistaron con el marqués de Estella. En esta entrevista germina, cobrando el inicial anhelo insospechados vuelos, la idea de la creación del Teatro Nacional. Los Quintero, al recogerla en el discurso a que me he referido, no queriendo que el homenaje quedase en ellos, sino que tuviera una cosecuencia nacional en bien del teatro español; al pedir solemnemente al Rey y al Gobierno, en ocasión y en ambiente tan propicios a que su voz, siempre autorizada, se oiga con redoblada eficacia; al pedir la creación del Teatro Nacional, colocaron –como si dijéramos– su primera piedra, dando verdadero estado oficial al proyecto, que desde ese momento adquirió la concreción precisa para que ya, sin más demora, trabas ni dilaciones, lo veamos convertido en dichosa realidad.

LO QUE DEBE SER Y CÓMO DEBE SER EL TEATRO NACIONAL.- No embrollemos las cosas. No las compliquemos. No vayamos a trocar en arduo problema, erizado de dificultades, lo que puede y debe ser realizado fácilmente, con toda sen-

cillez. No suceda de nuevo con el Teatro Nacional lo que con la decantada ópera española. Eternamente venimos suspirando por ella..., ¡como si no existiese! ¿Habría más que montar en el teatro Real *Goyescas, María del Carmen, Pepita Jiménez, La llama, Margarita la tornera, La vida breve*, etc., etc., etc., y representarlas todos los años? ¡Con lo sencillo que esto sería! Pues no; parece como si tuvieran que nacer quienes crearan la ópera española... ¡que ya existe! Siempre la torpeza de convertirlo todo en arduo problema, en utópico sueño, cuando bastara una voluntad decidida para realizarlo.

¡Cuidado! ¡No empecemos a complicar las cosas por lo que respecta al Teatro Nacional, ahora en camino de verlo creado! Ya hay quien habla de Juntas de gobierno, de comisiones y de no sé cuántas más zarandajas... Y no es por ahí. No es ese el camino.

Lo que los Quintero, con tan certera visión del asunto, han pedido al Rey y al jefe del Gobierno es mucho más sencillo. Simplemente: la adquisición del teatro de la Princesa por el Estado, para que con el nombre de Teatro de María Guerrero sea ese el templo de nuestro Teatro Nacional.

¿Qué organización y qué orientación ha de dársele? ¿Qué carácter? ¿Qué compañía debe formarse? Preguntas muy sencillas de contestar. Vamos a contestarlas y a ver, de paso, lo fácil que será llevar a la práctica cuanto tales preguntas contienen de sencillo plan a realizar. ¡No hay problema ninguno ni dificultades de ningún género que vencer!

ORGANIZACIÓN.- Una vez adquirido el teatro de la Princesa por el Estado y convertido en Teatro Nacional de María Guerrero, nada de Juntas ni comisiones. El Estado empresa, basta con que confíe el teatro a una compañía, con su director artístico, su director de escena –lo mismo que cualquier otra compañía– y un delegado del Gobierno en funciones de representante de la Empresa... ¡Y nada más! Basta y sobre con eso.

ORIENTACIÓN ARTÍSTICA.- Muy sencillo también; todo el repertorio selecto: clásico, romántico y contemporáneo. No limitarse, claro está, a montar *El alcalde de Zalamea, La vida es sueño* y *El desdén con el desdén*, que son, con pocas obras más entre las clásicas, todo el repertorio que conoce el público. Sino, por el contrario, desempolvar los clásicos, elegir y montar, del inagotable tesoro de nuestro Siglo de Oro, representándolas una tras otra –lo mismo que si de estrenos se tratase–, tantas y tantas joyas desconocidas del gran público. Tras de *Fuenteovejuna*, por ejemplo, sostenida en el cartel tantos días cuantos el público acudiese a verla –ni uno más ni uno menos–, el *Peribáñez*. Y después, *El sí de las niñas*; y luego, el *Don Álvaro*, o *Los amantes de Teruel*, o *El trovador*; luego, *Las mocedades del Cid* o *Casa con dos puertas*; y tras ésta, *Doña Perfecta*, o *El abuelo*, o *Amor y ciencia*; y después, *La estrella de Sevilla*, o *El vergonzoso en Palacio*, o *No hay burlas con el amor*; y *La calle de la Montera*, y *El zapatero y el rey*, y *En el seno de la muerte*, y *La de San Quintín*, y *La losa de los sueños*, y *Por las nubes*, y *El patio*, y *El*

duque de El, y *Las flores*, y *En Flandes se ha puesto el sol*, y otra vez Calderón, y Moreto, y Rojas, y Lope, y Guillén, y Tirso, alternadas sus obras en el cartel con otras de Moratín, y de Benavente, y de Zorrilla, y de Galdós, y de Narciso Serra, y de los Quintero, y de Marquina... ¡Es inagotable el repertorio! No lo trillado: lo que no se pone, lo que incomprensiblemente no se reestrena. Todo lo selecto: de Lope de Rueda a Marquina o los Machado, de los clásicos a los contemporáneos, pasando por Moratín y los románticos.

Y el público –con absoluta seguridad– respondería. Y –muy probablemente– ¡hasta serían las temporadas un positivo negocio para el Estado!

Nada de vivir, como las demás Empresas, a expensas de lo desconocido, del azar de los estrenos. Sólo repertorio. Pero repertorio interesante, desconocido y ecléctico. Y español, claro está; esto es, *nacional*.

CARÁCTER DE LAS TEMPORADAS.- Eminentemente popular. Precios asequibles a todas las fortunas, lo que no excluiría, naturalmente, determinadas funciones de moda y abono; pero siempre como tendencia, como fin, como base de las temporadas, el carácter educativo y popular, de difusión del teatro selecto entre las clases populares.

Y tan debe ser así, que incluso sería bueno, y hasta tendría sabor clásico y tradicional, no prescindir del fin de fiesta: tonadilleras y bailarinas: Antonia Mercé, la *Goya*, Pastora, Amalia Isaura...

COMPAÑÍA.- También sencillísimo. No soñemos con una formación imposible compuesta toda de primeras figuras. Ni es fácil de realizar ni es necesario. Estas utopías son gana de complicar las cosas y afán de hacerlas difíciles. Todas las obras, lo mismo las clásicas que las modernas, tienen un protagonista, dos protagonistass, y varios personajes secundarios. Pues ¡lógicamente bastará con que en la compañía haya una o dos primeras figuras! Esto es de siempre y de todas partes. Lo demás son plañidos irreflexivos. Suele decirse con harta frecuencia, considerando siempre todo tiempo pasado como mejor: "¡Oh, aquellas compañías en que estaban juntos Fulano, Zutano, Mengano y Perengano!", cuatro artistas que llegaron a ser primeras figuras... Que llegaron a serlo, pero que *no lo eran ya* cuando actuaban unidos. Ahora se citan sus nombres y se los ve nimbados de su prestigio posterior, del cual carecían, como es natural, al principio de su carrera. Es lógico que una primera figura quiera representar y represente tan sólo papeles de protagonista.

Nada, pues, de soñar con ver reunidas a la Pino, y a la Xirgu, y a la Membrives, con Morano, Mendoza y Borrás. ¿Para qué? ¿Para complicar y dificultar las cosas? ¿Para elevar desmesurada e innecesariamente el presupuesto de la compañía?

Basta con que esta compañía sea una de las que actualmente trabajan en los demás teatros, una buena compañía, con una o dos primeras figuras y un buen conjunto de actores disciplinados y discretos. ¡Nada más! A mi juicio, ninguna tan capacitada como

la propia Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, con Rosario Pino a la cabeza y algún otro elemento de refuerzo: Ricardo Calvo, por ejemplo. Ninguna otra tan habituada a las representaciones en verso. A poco que se refuerce este cuadro artístico –en el que, aparte los gloriosos nombres de Rosario Pino y de Fernando Díaz de Mendoza, ha fructificado ya en espléndida madurez artística Maruja Guerrero y son más que promesas ciertas de futuros prestigios Fernando y Carlos Díaz de Mendoza Guerrero–, a poco que se refuerce, digo, esta compañía, será la ideal, la más idónea para llevar a cabo la alta empresa nacional y de cultura que por fuerza ha de llevarse en breve plazo a una dichosa realidad. Siempre estaría presente, además, entre los suyos la inolvidable, la venerada sombra de María Guerrero, a cuyo amparo, y bajo cuyo nombre, y en cuya memoria debe nacer, y vivir, y cobrar próspera pujanza nuestro Teatro Nacional.

***E. Gómez de Baquero,* "En torno al Teatro Nacional. El teatro laboratorio"**
***El Sol* (8-III-1928), p. 8.**

Un Teatro Nacional no puede fundarse exclusivamente para dar buenas representaciones de nuestra antigua dramática. El fin del Teatro Nacional, si hemos de suponerle una misión de interés público, no es conservar nuestra dramática clásica, sino fomentar la literatura y las artes escénicas, crear o, más modestamente, ayudar a crear el teatro futuro.

Al hablar de la conservación de nuestro gran teatro del Siglo de Oro se incurriría en error manifiesto entendiendo que está amenazado de desaparición si no se le representa. Su conservación está asegurada por los textos literarios impresos. La representación es, sin duda, el fuego de Prometeo para la obra dramática, o el milagro que obró Venus en la bella estatua labrada por Pigmalión convirtiéndola en mujer. Uno de los fines del Teatro Nacional será, sin duda, representar adecuada y artísticamente las obras sobresalientes o más significativas de las diversas épocas de nuestra dramaturgia, no sólo las del Siglo de Oro.

En esa inmensa floresta se debería elegir lo vivo, y aun a veces tomar de lo que es ya histórico e inerte tal obra que ofreciera un interés arqueológico, un color de época o una originalidad, delicado placer de eruditos y conocedores. Mas ése es uno de los fines y uno de los aspectos del Teatro Nacional, no el único; indispensable, pero no exclusivo, ni acaso preferente, pues lo que había de pretender con *Comedia española* sería ayudar a provocar nuevos florecimientos del genio dramático hispano.

.....

La tradición es una de las cosas que peor se entienden. Se la toma como un culto al pasado, cuando no es más que una trasmisión, una herencia. La continuidad tradicional no se mantiene si nos limitamos a copiar lo que el pasado nos trasmite, sino ela-

borando a la vez la entrega que nosotros hemos de hacer a la generación futura. De otra suerte, la tradición se paraliza y no da obras vivas, sino momias, que pueden ser muy interesantes desde el punto de vista erudito y estar llenas de majestad, pero que ya dieron el fruto de que eran capaces.

La más vana y peligrosa forma del espíritu tradicional, y también la más corriente, consiste en imitar los asuntos, el estilo y hasta el pensamiento de los modelos antiguos; es decir, en hacer lo contrario de lo que hicieron ellos cuando estaban vivos. En su época, el clásico futuro es un innovador, que imprime un fuerte sello personal en sus obras. Por eso llega a ser clásico. Nada tan pueril como creer que debemos clavarnos en el tipo de prosa y verso de fines del siglo XVI y del gran período del XVII, seguir los procedimientos y los temas literarios de entonces. Así no se hacen más que *pastiches* y pálidas copias. Es indispensable estudiar y conocer aquel pasado literario y artístico, extraer sus esencias, reelaborarlas con los elementos actuales; hacer una obra, no de imitación, sino de generación.

Nuestro teatro del Siglo de Oro, a pesar de su grandeza, no puede ser un modelo como una plana de escritura. Muchas de sus obras no conservan más que un valor literario de lectura, distinto de la vitalidad dramática. Los temas están agotados, los procedimientos no satisfacen ya a un espíritu crítico más avanzado, la expresión peca de ampulosa y digresiva. Hay, sin duda, obras maestras que conservan la juventud genial, una emoción inexhausta; maravillosos aciertos que se levantan sobre las limitaciones históricas. Mas una gran parte de aquel tesoro es ya tesoro arqueológico, teatro erudito, espectáculo de historia literaria. Éste es uno de los motivos, no el único por que no se representan más las obras antiguas.

.....

Un Teatro Nacional ha de tener, además del aspecto de Museo, el papel de laboratorio del teatro futuro. Ha de fomentar lo nuevo, lo que lleva promesa y signo de porvenir. La hipótesis del Teatro Nacional y su defensa es que no ha de ser un teatro como los demás, en competencia con ellos, sino un teatro donde se haga, en interés del progreso de la dramática, lo que no pueden hacer los teatros particulares que funcionan con fines de utilidad. Un instituto dramático de esta índole ha de ensayar las novedades con espíritu de selección y sentido crítico, naturalmente, acogiendo, no cualquier extravagancia indocumentada, sino las novedades que presentan inequívocos valores estéticos, aunque no hayan cristalizado en una forma definitiva, punto de perfección en que es posible que ya no fueran novedades. Es la parte más difícil de la misión de un teatro sostenido como Instituto público de cultura y la más fecunda.

La novedad no ha de entenderse sólo en lo tocante a la literatura, sino también en el arte, cada día más importante, de la interpretación escénica, que se reparte entre el actor y el director de escena, que es el tercer creador en la trinidad teatral. Como en ningún laboratorio se poseen aparatos ni se conocen recetas para fabricar genios, hay que apelar a la observación, y aun a la imitación, en este cultivo de lo nuevo, en busca del teatro futuro.

Aquí entra un punto que chocará con las preocupaciones del proteccionismo literario. Un Teatro Nacional, concebido como Instituto de cultura dramática, deberá presentar no sólo obras españolas, sino también obras extranjeras y escenificaciones extranjeras. "Eso, que lo canten los ciegos de París, que lo hagan los extranjeros en sus teatros", dirá más de uno, movido del espíritu xenófobo que conservan en el fondo todos los pueblos.

No; eso necesitamos hacerlo también nosotros, no en interés de los extranjeros, sino en interés nuestro, para adquirir universalidad, ejercitarnos en las formas nuevas y, si es posible, superarlas. Un Teatro Nacional no se instituye, si ha de ser útil, para conservar, sino para crear; ni se funda sólo en obsequio a la literatura, sino pensando también en los actores, en los escenificadores y en el público mismo, elementos indispensables del teatro.

Educar el sentido estético del público, crear públicos capaces, es parte necesaria de cualquier empresa duradera de regeneración o progreso dramático. En su aspecto y misión de laboratorio, el teatro ideal de que hablamos debería abrir sus puertas a las obras de Lénormand, de Chejov, de Andreiev, de Galaworthy, de Synge, de Strindberg y del mismo Lunatcharsky, aunque sea comisario de los Soviets; a las escenificaciones de Meyerhold y de Tairov, sin perjuicio de acoger las novedades españolas, verbigracia, la *Fedra* y otras de Unamuno, los *Esperpentos*, de Valle-Inclán.

El teatro-laboratorio completa el teatro-museo. Representa la continuidad, el ímpetu hacia lo futuro. Es el aspecto más arduo de un Teatro Nacional vivo, de un Instituto dramático eficaz, suponiendo la reunión de capacidades, una experta dirección, amplios recursos económicos y una gran libertad artística.

Un teatro particular, fundado y dirigido por hombres competentes, entusiastas, de fino gusto, sin prejuicios, como el Teatro de Arte, de Moscú, que crearon Stanislavsky y Danchenko, está en mejores condiciones para ser un laboratorio dramático que un teatro oficial. Los partidarios del Teatro Nacional pueden decir, y tendrían razón, que no se encuentran a mano un Stanislavsky y un Danchenko siempre que hacen falta. Tampoco puede improvisarlos ni suplirlos fácilmente una institución oficial.

E. Gómez de Baquero, "En torno al Teatro Nacional. El teatro del pueblo" *El Sol* (26-IV-1928), p. 8.

Siempre que se ha hablado entre nosotros del Teatro Nacional se ha omitido o no se ha dado importancia a un aspecto que es el que mejor justificaría el establecimiento de un *servicio público* de dramática, que eso es el Teatro Nacional u oficial. Me refiero al Teatro del Pueblo: a la difusión entre las masas populares de la cultura y el recreo que el teatro representa.

Los clásicos pueden representarlos las empresas particulares, y si no los representan más es, entre otras causas, porque el público no responde. Las obras de vanguardia pue-

den representarlas, y las representan también, cuando esperan que despierten la curiosidad y el interés de los senados teatrales. Lo que no pueden hacer las empresas privadas es ofrecer a los públicos populares, de balde o a precios insignificantes, representaciones bien montadas de obras dramáticas que puedan educar el sentido artístico del pueblo. La beneficencia dramática es desconocida, y nadie se dedica a empresario de teatros por amor a sus semejantes, por caridad artística. El Estado sí puede introducir, entre sus sevicios de cultura, la cultura dramática.

.....

Las objeciones contra el Teatro Nacional se debilitan ante un teatro así concebido. El Teatro del Pueblo puede tener dos fines o dos direcciones: los señala Romain Rolland en su libro *Le Théâtre du Peuple*, publicado hace veinticinco años: una es hacer accesible al pueblo el teatro existente; otra, crear para el pueblo un teatro nuevo, que se acomode a su sensibilidad y contribuya a su educación cívica.

Esta última empresa es la que ensayó la Revolución francesa; la que, copiándola, ha ensayado la Revolución rusa y la que el propio Romain Rolland ha intentado con sus dramas de la Revolución, que son como grandes lienzos epicodramáticos, como la epopeya revolucionaria representada *(Dantón, El catorce de julio, Los lobos*, etcétera).

Ni el ensayo francés ni el ruso fueron satisfactorios (el último hasta ahora). El pueblo prefería el teatro burgués, el teatro para todos. Se cometieron errores y atropellos artísticos, como mutilar obras, refundirlas y reformarlas para darles un sentido de propaganda. Estos abusos los condenó Payan, el presidente de la Comisión de Instrucción pública, a la que había confiado la Convención el cuidado de las representaciones teatrales, diciendo que las primeras leyes que hay que respetar en el drama son las del gusto y el buen sentido.

Lo mismo que los Gobiernos revolucionarios han hecho los Gobiernos reaccionarios cuando han intervenido en el teatro. En la época de la Santa Alianza se modificaron hasta los libretos de las óperas para quitar toda alusión nefanda a la libertad, sin considerar que las audiciones de ópera eran representaciones de cortes que no podían ejercer gran influencia sobre el pueblo, y que, en último término, los aficionados se fijan más en la música que en el libreto. Cuando se prescinde del criterio razonable, que es el de la libertad artística, cualquier partido armado de un poder absoluto siente la tentación de aprovecharse del arte como de un instrumento de propaganda, o de intervenirle como a una voz persuasiva y peligrosa.

No me refiero a este aspecto del Teatro del Pueblo al considerarlo como la forma que podrá justificar el Teatro Nacional, el servicio público de la dramática. No estamos en circunstancias para discurrir sobre eso. Para algo se ha escrito el *distingue tempora*...

En general, desconfío de toda producción artística puesta al servicio de un fin de propaganda, y soy poco partidario de una literatura para el pueblo, de una literatura para señoras o para niños. Al pueblo no hay que considerarlo como menor de edad, sino elevarlo, por medio de la instrucción, a la plena capacidad artística.

.....

El otro Teatro del Pueblo, la difusión popular del Teatro existente, del Teatro para todos, puede patrocinarlo el Estado sin grandes expensas. No es necesario fundar un nuevo teatro, ni construir edificios, ni crear nóminas ni covachuelas, ni formar *elencos* especiales. El sistema para iniciar este servicio de cultura es mucho más sencillo. Consiste en contratar con las mejores compañías nacionales, y aun con las extranjeras que vengan en jiras artísticas y que ofrezcan verdadero interés, un cierto número de representaciones.

Parece que la experiencia aconseja, mejor que distribuir gratuitamente los billetes, señalarles un precio mínimo que esté al alcance del obrero y del proletariado de las profesiones liberales.

Un Patronato, Junta o Comité de personas entendidas bastaría para aconsejar la elección de compañías y de obras. En Francia, en Alemania, en una de las más cultas repúblicas de la América española, el Uruguay, se ha practicado este sistema, ya para representaciones teatrales, ya para audiciones de música.

Romain Rolland lo impugna diciendo que las representaciones populares organizadas en París fueron, en realidad, representaciones para la pequeña burguesía; pero ¿dónde está la barrera precisa? Además, pesa sobre el juicio de Romain Rolland su creencia de que el teatro actual no sirve para el pueblo: el teatro clásico, porque en sus tres cuartas partes es un teatro muerto; el teatro romántico, porque lo considera pernicioso (es la piel de león echada sobre la sandez, el capitán Matamoros del teatro, dice, entre otras invectivas), y la comedia ligera y picante, porque le parece un insulto a la nación, un arte inferior que oscila entre la pornografía y la payasada: el burdel de Europa. Como verá el lector, Romain Rolland no se queda corto como crítico dramático. Hay que tener en cuenta los veinticinco años transcurridos desde su libro, en los cuales ha aumentado la cultura popular, y también el punto de vista del autor de *Jean-Cristophe*, que mira al Teatro del Pueblo principalmente como un teatro revolucionario.

Esa forma modesta de las representaciones populares contratadas por el Estado tiene un inconveniente psicológico: su propia modestia. Choca con el espíritu fundacional, con la tentación de crear cosas de aparato que den lustre al fundador y de paso le proporcionen ocasión de introducir unas plantillas, unas cuantas plazas, de satisfacer el apetito burocrático. Las iniciativas modestas no entusiasman; pero, a mi juicio, ésta sería la manera más práctica, más útil y menos onerosa de ensayar el Teatro popular, el verdadero Teatro Nacional, no oficial.

Enrique Díez-Canedo, "Teatro Nacional, teatro de repertorio" *El Sol* (3-V-1928), p. 5.

Parece olvidado ya cuanto se dijo, al morir María Guerrero, en pro del establecimiento definitivo de un Teatro Nacional. No sería piadoso esperar otro acontecimien-

to para volver a plantear el tema. Hágase o no, conviene saberlo y decirlo, pesando bien las ventajas y las dificultades.

No hay que disimularse éstas. En otra parte he intentado señalar algunas, y como creo que cuanto se diga en concreto debe interesar a todos, no vacilo ahora en inisistir, recordando la actualidad de la cuestión, que existirá mientras no se haya desistido ostensiblemente del propósito.

Cuantas voces han sonado con este motivo han estado conformes en admitir la necesidad o la conveniencia de un Teatro Nacional. Los menos entusiastas temen al abuso de atribuciones por parte de los elementos directivos, a la inevitable injerencia administrativa, con sus eternas rémoras. Pero argumento fundado en el abuso no es válido en buena discusión de principios. Supongamos que todo va a ser perfecto; esforcémonos por que lo sea. No nos arredren las dificultades, pero no vacilemos en presentarlas con todo rigor.

Una de las más graves, la principal por de pronto, es la del local. Se ha propuesto, para honrar la memoria de María Guerrero, que se dedique a Teatro Nacional el teatro que fue suyo, previa adquisición por el Estado. El punto es delicado en extremo. Está fuera de toda discusión una cosa: que María Guerrero es digna de todos los homenajes, y que si se juzga conveniente la adquisición de aquella casa debe hacerse sin titubeo ninguno, dándole el destino que se acuerde.

Si se piensa en convertir la Princesa en Teatro Nacional estará bien, sin embargo, tener presentes algunas circunstancias. Entre otras, ésta: María Guerrero, a pesar de ser propietaria de él, no lo ocupó en sus últimos años sino porque el Español, que se le había concedido, estaba en obras, y sus últimos días de actriz ennoblecieron para siempre las tablas de otro escenario, el del Calderon.

Ahora bien: si nace el Teatro Nacional es necesario que nazca dotado de cuantos prestigios puedan dársele; pero, además, de todas las garantías de buen éxito. Y ¿quién puede mandar en el ánimo de las gentes cuando han tomado una rutina? ¿Serían bastantes la calidad artística del espectáculo y el valor de los actores para encaminar al público otra vez hacia lugares poco favorecidos por las corrientes ciudadanas? Lo que no pudo hacer María Guerrero en persona, ¿lo haría siquiera su recuerdo?

Repito que el punto es muy delicado. Y no lo es menos lo referente al repertorio. Claro está que el pensar en éste sin tener constituído el teatro trae inevitablemente a la imaginación la fábula de la lechera. Pero antes de que nazca el Teatro Nacional conviene saber para qué nace.

Dicen: para representar las obras de los clásicos. He aquí una, la primordial de sus actividades. Pero no puede ser la única. Entre las más juiciosas opiniones expresadas al suscitarse este tema han de contarse las que equiparan el Teatro Nacional a un museo en que se recoja el arte glorioso del pasado. No bastaría. Un teatro depende del público mucho más que un museo. El público de hoy, el de un tiempo cualquiera, no puede avenirse al trato único con el pasado.

Pero existe también el pasado próximo. Entre las comedias y los dramas de nues-

tros autores vivos en el teatro reciente, no sólo español, sino de todos los pueblos de habla española, se hallan piezas consagradas por muchos años de éxito. Con ellas podría irse formando un repertorio para alternar con el repertorio clásico. (Y yo iría más allá; no sé por qué un Sófocles y un Eurípides, un Shakespeare y un Schiller, un Racine y un Víctor Hugo, por qué un Ibsen, no habían de poder entrar, con la universalidad de su genio, en todos los teatros nacionales).

Mas el nuestro tendría que buscar su fondo en el teatro español antiguo, desde sus comienzos hasta Moratín y D. Ramón de la Cruz. Y ¡qué serie de maravillas no podría sacar a luz de los empolvados volúmenes del Rivadeneyra, sin ir más lejos! No vale pensar que lo bueno, lo que conserva algún valor, ha sido tocado ya por los actores o las actrices del día. La fecundidad del teatro español en el buen tiempo no es sólo cuantitativa: es también de calidad, de inventiva, de ingenio.

Además es actual. Un Lénormand, con su división en cuadros breves, torna en cierto modo a la fórmula hispánica (que fue también la isabelina inglesa), impuesta por la dinamicidad de la acción. Un Claudel se enamora del ambiente, de los asuntos, de los temas españoles, y escribe "Le soulier de satin". Un Henri Ghéon se vuelve a Tirso de Molina y le pide "El condenado por desconfiado" para los "Compagnons de Notre-Dame", mientras que un Dullin alcanza con el Calderón de "La vida es sueño" uno de los éxitos más permanentes de su Atelier de Montmartre, en una versión que, aminorada de la pompa lírica, hace valer las fuertes líneas dramáticas calderonianas. Antes, un Hofmannsthal, un Reinhardt, proponen a la admiración de sus públicos piezas aquí olvidadas: "La dama duende", "El gran teatro del mundo".

Así, el teatro español se enlaza con el llamado teatro de vanguardia en el mundo entero. No tanto por los autores vivos como por los poetas de antaño. Los adelantos de la escenografía encuentran en la técnica de éstos campos propicios para sus experiencias.

España, entre tanto, les consagra un culto tan respetuoso, que no se atreve a interrumpir el sueño que duermen en sus ediciones. Es verdad que éstas se multiplican y que los estudios acerca del teatro español –fuera de aquí y aquí mismo– van creciendo. Pero el teatro apenas se conmueve, y cuando una comedia antigua sale a la luz de las candilejas –mejor conservadas aquí que en todas partes–, siempre va "refundida", esto es, adaptada a una simplificación escénica que permite montarla sin mayor gasto. Lo contrario que en las adaptaciones extranjeras. Estas acomodan la escenografía a la obra.

Nuestros adaptadores han solido ser como el sastre que, cuando el cliente no entra en el traje cortado según sus patrones, le amputan un brazo, le oprimen de mala manera con ligaduras, le ajustan la ropa a tirones.

He aquí una de las tareas del presunto Teatro Nacional: suprimir toda "refundición" y aprovechar las conquistas escenográficas para ofrecer en toda su movida variedad las obras del teatro español cuyo espíritu coincide con el de los tiempos nuevos.

El teatro Nacional había de ser para los demás una norma. Lejos de perjudicarlos, más bien los ayudaría. Renunciando, por ejemplo, a la explotación intensiva de una

obra mantenida en el cartel mientras "da dinero", y luego arrumbada como fruta sin jugo, establecería sus programas con la posible elasticidad para dar descanso a los actores y ofrecer el aliciente de la variedad al público.

Una cuestión, en último término. ¿Habría de estrenar obras el Teatro Nacional, como otro cualquiera? En concepto del que esto escribe, por el momento, no. Tendría que ser exclusivamente un teatro de repertorio, mientras razones especiales no aconsejaran otra cosa. No podría dar asilo a la novedad, por el mero hecho de la dificultad para ésta de encontrar escenario y de la posibilidad de algo maravilloso y sorprendente. La novedad tiene que surgir en los tablados experimentales. Un pueblo sin tradición teatral puede acaso fomentar éstos desde las alturas del Poder. Pero vale más que sea iniciativa particular, y en último caso, no se podría comprometer la seriedad –la seriedad, sí– de un Teatro Nacional en dudosas aventuras.

Esto nos lleva a echar de menos en la vida teatral española otro organismo tan importante como el Teatro Nacional, y en ningún caso propio para confundirse con él las escenas experimentales. No nos faltan empresas de arte puro, transitorias siempre, frente a las empresas de puro negocio. Pero hasta aquí ha faltado quien vea el negocio como fin con el arte puro como medio. Hay que defenderse, que contemporizar, afirman los más atrevidos. En el fondo, falta de fe.

Juan Chabás, "El teatro Nacional. Problemas y anhelos" *Heraldo de Madrid* (31-III-1931), p. 5.

Apasiona mucho en estos días a los devotos de nuestro teatro la solución que el Ayuntamiento de Madrid adopte para la concesión del Español.

Este verano pasado Ramón Gómez de la Serna, en un artículo publicado en "El Sol", denunciaba la falta de un buen teatro nacional y, con cierta ligereza, acusaba de esa carencia a nuestras compañías. Opinaba Ramón que toda la culpa era de nuestros cómicos, aburocratizados (*sic*) y perezosos, habituados a aprenderse unas cuantas comedias y a no cambiar el repertorio de las carteleras. Acontece, según Ramón, que cuando una compañía es censurada por no representar nuestro teatro clásico acude a "El alcalde de Zalamea" y "Peribáñez" y cree así saldar su cuenta con nuestro Siglo de Oro. En parte tiene razón Gómez de la Serna. Pero ¿se debe realmente todo el mal a la pereza y negligencia de nuestros cómicos?

La actual temporada en el teatro Español ha demostrado que esa pereza no es un mal irremediable. La compañía de Margarita Xirgu ha desplegado una actividad inteligente y esforzada que merece el aplauso de todos los buenos aficionados, por muchas que sean sus exigencias. El éxito de Margarita Xirgu impide que si no se consigue sistematizar la representación de nuestro teatro clásico se culpe a los cómicos.

Pero la inexistencia de un buen teatro nacional no es sólo culpa de los actores y actrices españoles.

La verdadera obra de nacionalizar y actualizar con dignidad absoluta nuestro teatro clásico es mucho más vasta. No se resuelve con solucionar el problema de la concesión municipal del teatro Español. El problema a resolver en este caso es de más estrechos límites que el anhelo de un auténtico teatro nacional. Brevemente procuraremos demostrarlo.

Para abordar nuestro buen teatro clásico es necesario ante todo conocerlo. Conocerlo hondamente, para mejor representarlo y para seleccionar en el copioso caudal dramático de España lo que más vale con valor perdurable, es decir, con auténtico valor clásico. Luego de realizada esta selección, que muchas veces no escogería los títulos más sabidos, sino algunas escondidas joyas –¿cuándo podremos ver en nuestros escenarios "La luna de la sierra", "Los novios de Hornachuelos" y algunas obras de Cubillo, de Candamo, de Timoneda y de varias de esas segundas figuras de los Siglos XVI y XVII que no suelen conocer nuestros públicos y que no merecen olvido?–, habría que poner gran esmero en la representación, y, además, en vez de adaptar y modernizar el texto, que es tanto como asaltarlo con irreverencia, dar al público unos cuidados programas en los cuales se advirtieran aquellas dificultades del lenguaje o aquellas alusiones que no fuesen de buen entender para la mayoría de los espectadores modernos.

Hasta que así no se haga no podremos decir que contamos con un verdadero teatro nacional.

Mas esto no es realizable sin que exista una escuela del teatro clásico, una Comedia nacional al modo, para citar un ejemplo de todos conocido, de la Comédie Française. No basta con la buena intención, el desvelo y el arte de una compañía tan animada de anhelos como la de Margarita Xirgu. Mucho menos resolveríase la insuficiencia cediendo el teatro Español por pequeñas temporadas a diversas compañías sujetas al criterio de Comisiones municipales, por muy competentes que estas fueran.

Es necesario para lograr un verdadero teatro nacional crear un organismo teatral poderoso que sea realmente nacional, y no municipal, y que tenga el valor de una escuela activa del teatro: escuela de actores y de público. Esto no se conseguirá si no es por obra del Estado.

Mientras tanto, y ese mientras ha de ser bastante largo por razones fáciles de adivinar, ya que no tengamos un teatro nacional, conviene tener, del mejor modo posible, un teatro municipal que haga sus veces. Piénsese bien a qué compañía se concede el teatro y analícese con cuidado el mejor modo de concederlo. Bueno sería tener presente que dispersar la actividad y repartir las responsabilidades no suele ser, en cuestiones de arte, la mejor garantía de acierto.

***Adolfo Salazar*, "La música en la República. La reorganización del teatro lírico nacional y de los conciertos sinfónicos"**
***El Sol* (22-IV-31, 25-IV-31, 28-IV-31, 16-V-31), p. 8.**

I

No me llegan hasta el lecho del dolor, donde estoy sumido desde hace unos días, más noticias que las casi oficiales de la "radio" y de los periódicos. Mi habitual ausencia de tertulias, corrillos o redacciones políticas y literarias no podía, por otra parte, haberme anticipado noticias oficiosas acerca de la persona sobre la que ha de recaer la responsabilidad de lo que en materia de arte se legisle en la República. Esperaba, pues, a que la fiebre cediese y a saber sobre quién recaería el nombramiento de director de Bellas Artes, para ponerme a redactar varios artículos, de los cuales es éste el primero, y en los que resumiré las ideas acerca de la reorganización del teatro lírico nacional y de los conciertos que he dejado expuestas, en EL SOL principalmente, desde hace muchos años.

La espera tenía sus motivos: razón de prudencia y fruto de desengaños. No quería que mis proyectos de reforma pareciesen quimeras engendradas en mente calenturienta. Tampoco me hubiera decidido a escribir, después de haber estado predicando tanto tiempo en desierto, si el antedicho nombramiento hubiera premiado a algún otro señor entusiasta de pedruscos y pasmado de tutankámenes. Para todos ellos, la música apenas entraba en cuenta dentro de las Bellas Artes, y cuando recientemente comenzó a subvencionarse, sin tino ni equidad, a las orquestas de conciertos, se hizo más por influencia política que por conocimiento de la necesidad, involucrándose la crisis de trabajo de los músicos con la crisis "de arte", la crisis "social" de la Música. En uno de los últimos gobiernos de la Monarquía apareció por la Subsecretaría del ministerio de Instrucción un hombre por demás inteligente, buen músico y dotado de los mejores deseos. Para él redacté una Memoria acerca de la reorganización de la Música en todos sus aspectos, y le proponía, si no "remedios" (yo no soy un doctor en enfermedades sociales) para curar esas crisis, a lo menos "medios" para estructurar las cosas desde otros puntos de vista. La Memoria cayó en el foso con las buenas intenciones del subsecretario. Puede que el arquitecto o los arquitectos que están buscando a nuestro antípodas en los cimientos del teatro Real encuentren unas y otros el día menos pensado, juntamente con mi Memoria, en la cual ya se había perdido la de los tiempos en que había ópera en España.

Pero no es exactamente esto, la "ópera", lo que más me interesa. En un plan general de reformas de nuestra vida lírica, la "ópera" no puede ser más que un capítulo, una supervivencia. La ópera ha de dejar paso al teatro lírico, que es su forma actual, y éste ha de convivir con el arte lírico no teatral, con la música sinfónica y de cámara, que son la base del arte musical. Creo que la mayor parte de las gentes aficionadas a estos menesteres me darán la razón sin dificultad al afirmar que la "ópera" es un tipo de espectáculo que ha caído completamente fuera de la función social que desempeñaba.

El mismo desdén y abandono con que la Corte borbónica (que contó con algunos músicos inteligentes, si no en los varones siempre, a lo menos en las consortes italianas o portuguesas) se desentendió del teatro Real es un hecho sintomático.

Lo que no aparece ya tan claro es que el "concierto", sobre todo el "concierto sinfónico", que requiere alrededor de ochenta profesores de la más alta notabilidad, trabajando toda la semana para dar una sesión en la que pierden dinero, pertenezca al mismo tipo de espectáculos que han perdido su función social o que la conservan muy decaída. Hay una crisis "de público" en todo el mundo que marcha pareja a la crisis "de trabajo" de los músicos. Mejor dicho: esta no es sino una consecuencia de aquélla. En la vida actual se hace cada vez menos tentador el encerrarse tres horas para atiborrarse de sublimidad a golpes contados. Hay muchas razones, que detallaré después: el resultado es que un espectáculo que como el concierto (o la ópera) exige una prolija preparación y pone en movimiento una enorme masa de colaboradores de alto precio tenga, irremediablemente, que saldarse con "déficit".

¿Entonces? lo he dicho muchas veces: si los Museos de Pintura tuvieran que sostenerse con los ingresos del público, se verían precisados a cerrar sus puertas. Los Estados cultos mantienen los museos porque son una institución de cultura, tan formidablemente importante, que cuando se propuso en Austria vender sus museos a los aliados en pago de deudas de guerra, la idea pareció blasfematoria. Quizá residuos de las ideas del siglo XIX, se dirá. Bien. La ópera y los conciertos son residuos de las ideas del siglo XIX: son, desde el punto de vista del acceso del público burgués, instituciones del siglo XIX. Los museos también (aunque el gusto por coleccionar cuadros o escuchar música, señor erudito, provenga del día tantos de tal mes de tal año). El problema, pues, es sencillo de plantear: ¿considera necesario el Estado velar por la conservación del teatro lírico y de los conciertos sinfónicos?

Si la respuesta es positiva, entonces no cabe duda que hay que organizar convenientemente los medios que buenamente pueda o quiera subvenir el Estado. Conociendo el funcionamiento del antiguo y ya muerto para siempre teatro Real; sabiendo que el Municipio se gasta más de medio millón en sostener la Banda Municipal (lo cual está muy bien; pero que para el problema de la música en España es como si se gastase otro tanto en vender tarjetas postales de los cuadros célebres mientras el Museo viviera de precario. Repito una vez más, sin ofensa para la excelente entidad, a la que admiro fervorosamente, que todo lo que toca son "reproducciones en color" de los originales orquestales); pensando que el ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes pone a la disposición incontrolable y de libre iniciativa de las entidades subvencionadas (quienes opinan que la subvención es para aliviar la crisis de los profesores) unas doscientas mil pesetas, y que aún hay otros capítulos presupuestarios en honor de la música, cabe afirmar que sin grandes gastos para el Estado y sin más que administrar convenientemente todas esas cantidades podría comenzarse una labor de reorganización, la cual, si estaba llevada por personas inteligentes (no sólo en el sentido de peritas) daría necesariamente buenos resultados.

Y en este plan, ¿por qué no comenzar por una nueva división del concepto de las Bellas Artes, que libre a la Música de su tradicional ostracismo en el ministerio? A esto me refería al comenzar el presente artículo, y ahora digo: ¿Es que el arte en España, el arte en todos sus aspectos, no tiene más consideración que la de "dirección general", hoy que hasta las comunicaciones se desdoblan en varias "direcciones"? Si las artes no pueden ser un ministerio (y literal y etimológicamente lo son), ¿no podrían, a lo menos, ser una subsecretaría? Esta subsecretaría habría de dividirse en tres direcciones: 1ª Artes Plásticas. 2ª Teatro. 3ª Música y Teatro Lírico Nacional.

Creo que me vuelve la fiebre. Mañana continuaré.

II

Entre mi primer artículo y la fecha en que la abundancia de comentarios inaplazables permite la aparición del actual, se ha hecho público el nombramiento de director general de Bellas Artes. Es, si no me equivoco, el último, aunque no el menor, como dicen los ingleses. No podríamos quejarnos si la República atiende a las cosas de arte en la misma medida. Con tal de que estuviesen bien hechas, no importa que sean las últimas, pues que al fin y al cabo el arte es como ápice o remate del gran edificio, y la música, la banderola que flamea en él. El nuevo director es persona de la mayor solvencia, y por lo que a los temas que trato se refiere, creo que, fuera de su opinión personal, tiene además personas que le asesoren sobre seguro. No creo, sin embargo, que sea redundante la publicación de estos artículos, en los que puede haber quizá alguna idea aprovechable.

Precisamente, la categoría intelectual del nuevo director sería el mejor camino para llegar al desdoblamiento en tres "direcciones" de una Subsecretaría de Bellas Artes, según indicaba en mi artículo anterior. Esta proposición está hecha sobre una base de "confianza política" que no podía existir en el régimen caducado. Por eso propuse en mi Memorándum al Sr. García Morente la formación de una entidad autónoma que reuniese en su seno todos los cabos sueltos concernientes a la música y al teatro musical, al paso que esa organización habría de caer fuera de las contingencias de la política, funcionando de un modo semejante a la Junta de Ampliación de Estudios. El nombre de Junta Nacional de Música que se propone en mi memoria une el de esa prestigiosa entidad al recuerdo de la Sociedad Nacional de Música, tan significativa en nuestra cultura musical. Sus dos focos de irradiación son el teatro lírico nacional y la orquesta nacional. Creo firmemente que sin la creación y estabilidad de ambos organismos, el arte lírico caerá sin remedio en España en un nivel denigrante.

En sucesivos artículos trataré aisladamente de cada uno de ellos. Ahora reproduzco el texto de mi proposición al Sr. Morente, que dice así:

EXPOSICIÓN

"El arte musical en España como en ninguna otra nación de Europa o América, no es remunerativo más que enfocado como profesión o comercio, y, en este caso, en proporción inversa a su categoría. Si desde el punto de vista cultural la música es una de las artes de más vasto y penetrante alcance, es, en cambio, la más desorganizada y la que se ve en mayor orfandad de apoyo o protección oficiales. En España, donde la afición y las necesidades musicales de una gran masa culta presentan notoria vitalidad y altura de ideales, apenas puede intentarse algo favorable a este arte que no resulte en pura pérdida. Aun la manifestación "oficial" de la música, que todos los Estados cuidan con el mismo interés que la pintura o la arquitectura, la ópera, ha sido abandonada en estos últimos años de tal modo, que hace ya seis temporadas que no se representan en Madrid óperas, con notorio perjuicio, a causa de la desorganización que este cese de las temporadas del teatro Real ha producido en lo que constituye la base de nuestra cultura musical: en el teatro, en las liza (*sic*) en beneficio de este sector de orquestas y en las series de conciertos.

Es urgente y de primera necesidad encauzar todos los esfuerzos que individualmente se hacen y aún los que el mismo Estado realiza en favor de la cultura nacional. Si se lograse reunirlos en una entidad única sólidamente apoyada por la autoridad del Estado, podría alcanzarse un primer aspecto de organización, que no resultaría para el presupuesto más oneroso de lo que actualmente suponen las partidas dedicadas a teatro Real, subvenciones, concursos, etc.

En este supuesto, y convencidos de que una entidad oficial que reuniese en su seno todos los esfuerzos dispersos, entidad compuesta por personalidades relavantes en la sociedad y en el arte y con firme prestigio en todas las esferas colocadas fuera de las alternativas políticas y puesta bajo la presidencia de una personalidad que garantizase el interés que por esta entidad habría de sentirse en las altas esferas, creemos que sería factible organizar de un modo práctico y sistemático cuanto se refiriese al arte musical en España (fuera de su aspecto pedagógico, que concierne directamente a la Dirección de Enseñanza).

Esta entidad podría denominarse "Junta Nacional de Música"; tendría a su cargo los aspectos siguientes de la vida musical en España:

a) Teatro Lírico Nacional.

b) Orquesta Nacional de Conciertos.

c) Concursos Nacionales.

d) Edición Nacional de Música.

Para llegar a este programa máximo sería menester partir del actual estado de cosas y actuar paulatinamente del modo siguiente:

a) Intervención inmediata en las obras del teatro Real y preparación de las temporadas futuras mediante un sistema que se detallaría oportunamente, salvando el teatro Real de los intereses privados de empresarios, ejerciendo en los planes artísticos una

intervención y dirección constantes hasta llegar a la organización "oficial" de las temporadas, sin necesidad de intermediario alguno y considerado el teatro Real como teatro Lírico Nacional; es decir, como entidad oficial de cultura pública.

La antigua Comisaría Regia del teatro Real quedaría fundida automáticamente en la Junta Nacional de Música.

b) Antes de llegarse a la fundación de la Orquesta Nacional de Música (que representaría para el Estado lo que la Banda Municipal para el Municipio), habría que pasar por diferentes fases de preparación, a fin de reunir en una sola organización orquestal las primeras figuras entre los profesores de orquesta españoles. Esta Orquesta Nacional sería la encargada de las funciones del teatro Lírico Nacional, tanto como de la celebración de conciertos sinfónicos, y su constitución es indispensable, primero, para que su labor tenga el grado necesario de excelencia, merced a la situación independiente económicamente de sus componentes; segundo, para evitar que la orquesta del teatro Real, que es la base de la vida orquestal de Madrid, esté a merced de los empresarios o de la predilección por determinadas agrupaciones.

En tanto llegara a constituirse la Orquesta Nacional de Conciertos, la Junta Nacional de Música se encargaría de distribuir equitativamente las subvenciones que figuran en el presupuesto, cuidando de que la cuantía de ellas dependa de la importancia de los planes artísticos que las diferentes orquestas piensen realizar, del cumplimiento de estos planes y del grado de notabilidad con que lo hayan hecho. Es decir, que la Junta debe vigilar y conseguir que el apoyo del Estado recaiga íntegramente en beneficio del arte y de la cultura.

c) El resultado de los concursos nacionales debe ir ligado a la actuación de las orquestas, para lo cual es menester normas en este sentido, tanto en lo que se refiere a la organización de los concursos, hoy arbitraria, como a su resultado práctico; es decir, a la interpretación de las obras premiadas.

d) Edición Nacional de Música. Una de las cosas más urgentes e importantes consiste en poner las obras de reciente creación en condiciones de ser ejecutadas y aun de poder ser enviadas al Extranjero como difusión de nuestro arte nacional. Para ello el Comité Sinfónico de la Sociedad de Autores Españoles pensó útil y decoroso emplear cierta parte de la recaudación habida por concepto de Dominio Público, a la copia de materiales de orquesta de obras nuevas, que cedía en calidad de préstamo a las orquestas. Hay naciones que considerando que el Dominio Público no debe recaer en provecho de particulares, sino del arte y del público en general, administran los ingresos, bastante crecidos, que se recaudan por tal concepto y los dedican a intensificar la acción cultural de donde proceden. Sería importante estudiar desde un punto de vista jurídico la posibilidad de la administración del Dominio Público de obras líricas o sinfónicas por parte del Estado, encomendando esta administración a la Junta Nacional de Música, bien con destino a la Edición y Archivo Nacionales de Música, bien como sumando que añadir a los anteriores apartados.

ORGANIZACIÓN

La Junta Nacional de Música estaría compuesta por dos Comités, uno, ejecutivo, de quien parte la iniciativa, su puesta en práctica y la administración general, y otro, consultivo, que dictaminaría acerca de la validez y mérito de las obras que hubieran de ejecutarse, y que en constante contacto con el Comité ejecutivo informaría a éste acerca del resultado práctico y de los medios de proceder a la ejecución de los proyectos.

El Comité ejecutivo estaría compuesto por:

Un presidente permanente (o perpetuo).

Un secretario permanente (o perpetuo).

Un vocal permanente (o perpetuo).

Dos vicepresidentes reelegibles.

Un número a fijar de vocales reelegibles.

La reelección podría verificarse cada tres o cuatro años, y los cargos serían provistos por el ministro de Instrucción pública a propuesta de la Junta.

El Comité consultivo estaría compuesto exclusivamente por personalidades relevantes en la profesión musical de esta manera:

Un presidente permanente (o perpetuo).

Un secretario permanente (o perpetuo).

Un vocal permanente (o perpetuo).

Un número a fijar de vocales reelegibles.

Los vocales podrían ser reelegidos por tercera o cuarta parte cada tres o cuatro años, y la elección o reelección se haría a propuesta del Comité o de la Junta.

Los cargos burocráticos estarían a cargo de oficiales del ministerio de Instrucción pública, en relación directa con el presidente, secretario y vocal permanentes del Comité ejecutivo.

ADICIONAL: Como este Memorándum se limita a la exposición de las líneas generales del proyecto, se advierte que cada uno de los distintos apartados sería objeto de un reglamento especial, que se confeccionaría tan pronto fuese nombrada oficialmente la Junta y sus Comités, a fin de tener preparada la actuación definitiva de esta entidad para el año venidero. Su actuación más inmediata consistiría en hacerse cargo de las diferentes organizaciones, como Comisaría Regia del teatro Real, subvenciones y concursos: vigilar su funcionamiento durante el resto del año en curso y preparar la labor futura, como queda expuesto."

III

Hace unos meses los diarios italianos publicaban una encuesta preguntando las causas de la crisis en sus tradicionales teatros de ópera. Una encuesta semejante, aplicada a los conciertos sinfónicos, se ha llevando a cabo en París. En Nueva York, a pesar del

sistema de mecenazgo, dos orquestas principales, como la Sinfónica y la Filarmónica, se han tenido que fundir en una sola por no poder vivir aisladamente. En la Argentina el teatro de ópera está en crisis y en toda Suramérica la baja de los ingresos por conciertos tiene alarmados a empresarios y "virtuosos". Alguno, que llegaba a hacer "recettes" de dos mil pesos, no hace ahora más que setecientos. En Berlín, donde el Estado prusiano subvenciona hasta tres teatros de óperas, a dos teatros oficiales y a un teatro popular, dentro de la capital, la crisis obligará a cerrar alguno de ellos. En Inglaterra, Mr. Beechamp ha tenido que acudir a una especie de suscripción popular para sostener su temporada de óperas. La crisis por que pasa la música sinfónica y el teatro lírico es universal, es una quiebra del gusto, un desplazamiento de la afición que sostenía esas enormes masas de gentes (a veces para tocar un vals o para servir de pedestal a los gorgoritos de un tenor). Realmente, puede que se trate de una bancarrota del sentido estético del siglo XIX; pero no por eso podemos tirar por la ventana el arte lírico, como no es posible quemar los museos para complacer al señor Marinetti. Hay en todo el arte musical de cinco siglos a esta fecha tan enorme cantidad de belleza, de inteligencia, de supremos valores espirituales, que ni los particulares, ni los Estados pueden encogerse de hombros, no ya ante su desaparición, sino ni aun cuando va en baja la curva de su boga. Hoy por hoy, lo urgente e indispensable es encauzar las fuerzas desperdigadas, tonificar la afición del público convirtiendo en factor inteligente lo que sólo se consideraba goce pasivo y comodón; metodizar el trabajo de orquestas y teatros según principios culturales de los que esas entidades no tienen ni idea, hasta el punto de que la crisis de nuestros conciertos sinfónicos se presenta desde el momento mismo en que el Estado subvenciona a las orquestas, las cuales ante el aprieto de tener que organizar un plan artístico que responda al esfuerzo económico del Estado, comienzan a hacer cosas raras, a llamar a directores extranjeros mediocres, a tocar sin ensayos en un continuo decrescendo de calidad, a abaratar las localidades para pasar la inferior mercancía, a proceder al cómodo criterio de la "vulgarización", que es casi siempre un criterio de falso democratismo y de real indigencia artística, etc. Resultado: el público se retira.

Hoy me toca hablar del teatro lírico. La clausura del teatro Real parece como si hubiera sido un alivio en ciertas esferas. ¡Uf!, ¡qué lata de óperas! Lo más cómodo era matar el teatro lírico, no renovarlo. Para los crímenes de lesa cultura no hay sanciones. Su revivificación es una necesidad primaria y urgente. En el mes de agosto de 1929 publicaba en EL SOL algunas ideas acerca de la manera como creía necesario reorganizar ese teatro. Es forzoso reproducirlas, porque nada tengo que añadir a lo dicho en esa fecha.

"Se sabe en todo el mundo- decía- que, aparte de razones más profundas, para la "capitalidad" de una gran nación, para que una gran ciudad merezca este nombre, la existencia de teatros "oficiales" de drama y ópera (en un sentido general) es tan necesaria como la existencia de catedrales y museos, de monumentos "nacionales".

Subrayo la palabra "oficiales" en el sentido de que deben ser sostenidos por el

Estado como organismos de cultura; que no deben ser entendidos como fuentes de ingresos, y que, por lo tanto, deben cultivar un repertorio que quede fuera del alcance de los vaivenes del éxito.

Ni a los directores del Museo del Prado les importa que Rubens o Ribera les guste o no a los visitantes, ni en un teatro así concebido "debe" importar que "Orfeo" aburra a las respetables damas de las plateas. Es menester que se ponga en escena "Orfeo" y "Alcestes", "Ifigenia" y "Fidelio" y todas las obras de gran abolengo histórico, aunque no sean de taquilla, así como las modernas de consideración. El teatro lírico oficial debe ser concebido como un museo de ese arte y su misión es la de procurar que paulatinamente y con la discreción debida se ofrezca al público esa cultura.

Es menester una renovación total: renovación de concepto de lo que es un teatro lírico; renovación del criterio directivo, tan pobre y pacato hasta ahora, en que estaba sometido a las exigencias del "abono" (viva el abono y muérase el buen gusto); renovación del sistema administrativo, que debe ser independizado, pero sometido a un control riguroso.

Por lo tanto, por lo que al funcionamiento se refiere, sería necesario tener en cuenta tres distintos aspectos: uno directivo, otro administrativo y otro técnico, que marchasen paralelamente y de acuerdo. El sector directivo debería estar integrado por personas de reconocida competencia en este género de espectáculo: compositores, críticos, aficionados de categoría. Respecto a los otros, ya se alcanza quiénes deberían constituirlos. Por lo que al público se refiere, habría que atraer al gran público de los conciertos, que forma la masa más sana y viva de la afición, sin perder al aficionado a la ópera tradicionalmente cultivada; esto no es nada difícil y existe un buen ejemplo en Barcelona. Importa, sobre todo, quitar al Real su empaque de vetusto caserón aristocrático, aumentando la capacidad de entradas baratas, reduciendo las de lujo a las butacas y a un par de pisos de palcos, o bien recurriendo al sistema de las "galas" de etiqueta, mientras que la etiqueta se suprime en los demás días, como en la Ópera Cómica, de París. (En los grandes teatros de ópera alemanes y austríacos la etiqueta es discrecional). En fin, y dejo para el final lo verdaderamente indispensable: la renovación total del repertorio, alternando en dosis prudenciales el repertorio clásico, desde Monteverde hasta nuestros días, con el habitual. (Póngase con la magnificencia que las óperas clásicas exigen este género de obras y se verá el efecto que producen).

Este sistema no impide la visita de divos, pero exige la formación de cuerpos permanentes de artistas, que son los encargados de las funciones corrientes. En cuanto al éxito, yo tengo la seguridad de que sería mucho mayor con un "Fidelio" decorosamente cantado que con una "Tosca" con tal o cual tenor caro y postinero.

Los cuadros permanentes deberían estar integrados por artistas españoles que cantarían en español todo el repertorio; pero sería menester al mismo tiempo la visita de cuadros extranjeros completos que presentasen las óperas en su propio idioma: italiano, francés, alemán o ruso.

El repertorio español pasaría por las mismas circunstancias: las óperas antiguas que

se considerasen dignas de "resurrección" se resucitarían, mientras que se estimularía a los compositores actuales mediante concursos, etc., en lugar de dejar éstos a la libre fantasía de un ministerio.

Podrían cultivarse los conciertos sinfónicos, en idénticas condiciones, en los días de descanso de las funciones teatrales. Otro tanto podría decirse de los conciertos de cámara en los nuevos salones dedicados a tal objeto.

Para terminar: la temporada hábil debería ser prolongada mucho más de lo que actualmente dura. Quizá pudiera comprender ocho o nueve meses, distribuidos de este modo, aproximadamente: temporada de otoño, 15 de septiembre a 15 de noviembre (óperas de repertorio); temporada de invierno o gran temporada, 15 de noviembre a 15 de marzo (visita de divos, estreno de grandes obras clásicas y modernas más importantes); temporada de primavera, 15 de marzo a 15 de junio (óperas de repertorio y óperas ligeras, operetas, "ballets", etc.) Podría intentarse una temporada "de moda" en esta época con espectáculos vistosos, como se hace en París con las compañías de "ballets" y otras atracciones. No habría inconveniente, a mi juicio, que (*sic*) en esta temporada se incluyeran series de zarzuelas clásicas, y digo "clásicas" solamente para no convertir el plan del Real en industria zarzuelística, que lo desvirtuaría todo.

.....

Este proyecto puede parecer ambicioso; pero sólo se pide en él lo que es habitual en los teatros de ópera extranjeros. Y no he hablado para nada de las academias de coros, baile, instrucción musical, museos, archivo, etc., que también existen en esos teatros.

La cuestión de las traducciones es, desde luego, uno de tantos tópicos del patriotismo barato. En general, siempre he sido hostil a las traducciones, y repetidamente he dicho en estas columnas que toda traducción es una parodia de la obra original. Pero se trata de una práctica universal en todas las naciones, y es preferible encogerse de hombros ante esa cuestión mejor que oponerse a ella, lo cual sería, por lo menos, indiscreto. Por mi parte admito una tanda de traducciones de las óperas de repertorio, siempre y cuando que las obras maestras de cada nación se canten en su idioma respectivo, como queda indicado. Realmente, escuchar "Rigoletto" en italiano o en español viene a ser igual, y como por lo regular las traducciónes tienen el encanto de sus ripios y la perspectiva de sus disparates a caño libre, siempre resultarán más entretenidas. Esto, en el caso más desfavorable, porque como el arte de bien cantar consiste en que no se entienda nunca lo que se canta, lo mismo dará que nos den el camelo en castellano que en el idioma del Dante. Esto por lo que se refiere a óperas italianas, porque si se trata de Wagner o Massenet, ¿qué excusa hay para que nos las ofrezcan traducidas a otro idioma que no sea el castellano?

Se hace mucho hincapié en esta práctica de los teatros extranjeros que cantan las obras de repertorio en el idioma del país; pero se repara poco en que las naciones que lo hacen tienen un rico repertorio de obras nacionales. Este no es nuestro caso, y por

lo tanto, sólo puede admitirse condicionalmente tal sistema. Ahora nos encontramos otro escollo.

Entre las contestaciones que se dan a esa encuesta abunda la frase hecha de la "nacionalización" del teatro Real. Pero parece ser que cada cual entiende lo de "nacionalización" a su manera, y ésta no suele ser siempre la del lector, que también opina por su cuenta. Hay quien cree que "nacionalización" consiste en el destierro sistemático de todo cuanto no sea español, trátese de obras, de autores, de intérpretes o de idioma. Es disparatar a gusto. Otros creen que lo más práctico es cortar a rajatabla las antiguas prácticas, para imponer la dictadura de sus respetables preferencias, lo cual, por lo pronto, es en extremo práctico y, ya que de opiniones extremas se trata, hay quienes al criterio "nacionalista" oponen todo lo contrario; lo cual es también discreto. Si la ópera española no existe, a su juicio, ¿de quién es la culpa? ¿Del teatro Real? ¿De los compositores? ¿Del sistema que se ha seguido hasta ahora para gobierno de ese teatro? No es hora de meternos en averiguaciones; pero cada palo debe aguantar su vela. Desde Arrieta hasta Moreno Torroba, el teatro Real ha abierto sus puertas a los compositores españoles; pero ¿con qué criterio? Arrieta, Bretón o Chapí estrenaron sendas óperas, y era justo, porque se trataba de los compositores más importantes de su momento. Después, una política de camilla y sacristía ha llevado a aquel escenario obras de otra categoría, mientras que las de nuestros autores sobresalientes, que encontraban el mayor aplauso en el Extranjero, quedaban postergadas. Ni Pedrell, ni Albéniz, ni Granados, ni Falla lograron ver representadas sus obras en el teatro Real, mientras que los primeros teatros de otros países se les abrían de par en par. No se culpe, pues, a nuestro arte nacional si quienes han reemplazado a esos músicos no han sabido ofrecer obras de mayor mérito. Y puede que ocurra que quienes más protestan sean quienes más facilidades han hallado; pero es más cómodo negar la existencia de un teatro lírico español que confesar que se trata de un fracaso puramente personal."

IV

He dejado pasar el intento algunos días entre los anteriores artículos y el presente, que es el último de la serie, con el fin de observar la política que acerca de los asuntos artísticos se sigue en la República y sacar las consecuencias oportunas, principalmente por lo que a la conducta que deben seguir los artistas se refiere. La primera consecuencia consiste en la evidencia, cada día más claramente manifestada, de que si no se llega a conseguir que los asuntos relativos a la música y al teatro lírico en general se desvinculen de la actual organización, desfusionándolos del resto de las bellas artes, será absolutamente inútil intentar nada útil ni práctico, por sensatamente expuesto que esté y por urgente que sea poner remedio.

Mi primera proposición, envuelta en la modestia que supone la ironía, de que es menester crear la Dirección de Música y Teatro Lírico Nacional, con una organización permanente que escape a las ondulantes influencias de la política, se ha vigorizado

hasta el punto de creerla indispensable. Su urgencia consiste además en la conveniencia de aprovechar el actual momento de reorganización, ya que tan pronto la vida política entre en su normalidad, el habitual tejido de compromisos electorales, de influencias desde diputados para arriba, etc., harán inútil toda tentativa de reforma. Por reiterada experiencia se sabe hasta qué punto los políticos profesionales ignoran los verdaderos valores artísticos, para limitarse a una superficial aquiescencia con las reputaciones más o menos falaces. Por ejemplo, el nombramiento del maestro Vives como consejero de Instrucción pública puede sorprender, aunque la clara inteligencia del fácil y amable autor de zarzuelas no lo hace peligroso. Mas el camino iniciado así se abre hacia un horizonte temible tan pronto pretendan seguirlo otros zarzuelistas que, si no tienen menos méritos musicales que él, no tienen ni su cultura general ni su buen sentido. El autor del chotis de moda, del "fox" en boga, del tango, cuplé o himno nacional de última hora puede sentirse con análogos derechos y pedir su consulado, aunque los gobernantes de la República no han de permitir las predilecciones de Calígula.

La cultura artística entre nuestros compatriotas más versados en esta clase de asuntos es unilateral. Muy raro es encontrar competentes en arquitectura o pintura que pasen de un superficial diletantismo en música (su estupefaciente admiración por las bandas valga por ejemplo), y por lo que a los músicos se refiere, el aforismo de Eximeno de que el músico que más sabe apenas sabe más que música sigue siendo desgraciadamente una verdad. Pero España es un país donde la cultura de la música no tiene tradición ni arraigo, y por tanto, siempre estará sometida a un concepto subalterno con relación a las artes plásticas y a la administración del tesoro artístico de España, con sus catedrales, sus museos, sus retablos, sus monumentos. Un ejemplo de ello está en la campaña tan felizmente emprendida y que el actual director de Bellas Artes piensa proseguir con todo rigor, acerca de la enajenación de obras de arte antiguo. Mas si no me equivoco, fui yo el primero que en estos últimos años levantó el grito desde las columnas de EL SOL denunciando la venta en masa de libros de coro, de códices miniados y libros antiguos sobre música, con indicación de pistas a seguir. Como sólo se trataba de libros de música, por mucho que fuese su valor, nadie dio importancia a la denuncia, y la Academia de Bellas Artes, tan preocupada con sus antigüedades en peligro, no prestó la menor atención a este otro despojo, que se hacía por toneladas.

La música, el teatro nacional, son cosas que están en el aire. Cuando se oye hablar a un director de Bellas Artes y se ve cómo está en las nubes, cabría esperarse algo. Mas en las nubes sólo cosecha proyectos más o menos vagos y quiméricos, y cuando se le presenta la realidad de las cosas, con soluciones concretas minuciosamente estudiadas y organizadas, fáciles y cómodas en su realización, el señor director suele salirse por los cerros de Úbeda. No tiene novedad el caso. El mejor argumento es el de la economía, el del criterio firmísimo de todos los gobiernos para reducir implacablemente los gastos, etc. Los gastos en este caso son los que derivarían de la creación de una Dirección

General o de una Junta Nacional de Música y Teatro Lírico Nacional. Pero sin entablar competencia con los peritos en finanzas públicas, cabe recordar que de una simple Dirección General como era la de Comunicaciones se han hecho un Ministerio, una Subsecretaría, una Secretaría General y dos Direcciones Generales. Admirable ejemplo, puesto que esa organización era necesaria; pero no he de repetir los argumentos sabidísimos que establecen la importancia y categoría de los asuntos del espíritu, de la cultura artística, en una nación. Probablemente, nadie, salvo algún ambicioso interesado, se ha acercado a nuestros actuales gobernantes para proponer un plan de reorganización de nuestra vida artística. Ese desconocimiento de nuestros verdaderos valores antes aludidos, puede acarrear en aquellos una prudente desconfianza. Pero si, dejando a un lado sus partidismos, sus conveniencias personales, sus rivalidades inveteradas, se reuniese un grupo de músicos solventes, capaces de llevar a cabo sin desmayos ni temor un plan bien meditado, y se presentasen a nuestros dirigentes pidiéndoles apoyo oficial y moral para desenvolverlo, es más que probable que se les concediese, porque no cabe duda de que el Gobierno de la República está animado del mejor deseo en todos los órdenes de cosas.

Esta reorganización es urgente. A la nefasta organización del teatro Real ha sucedido su supresión en medio de la general indiferencia, tan elocuente como la que habría seguido a un incendio del Museo del Prado o a un desplome de la catedral de Burgos. Tras del silencio infligido al teatro lírico se aproxima el de los conciertos. El peligro de desintegración amenaza a las orquestas sinfónicas que no producen el rendimiento mínimo a los profesores, mientras que éstos demuestran que cuando el Estado acude en su ayuda carecen de todo plan artístico y no tienen idea de una estructuración general de la vida musical en España. Véanse las últimas campañas de nuestras orquestas de mayor importancia y se tendrá conciencia de la falta de unos criterios directivos que fuesen capaces de reunir los esfuerzos dispersos en un cauce que les diese eficacia y rendimiento en beneficio de todos: profesionales y público.

Es probable que las gestiones que los profesores realizan cerca del ministro de Trabajo den resultado práctico. Pero el problema al que yo me refiero cae del otro lado de la profesión, del lado del interés y de la cultura de la nación. El problema que yo planteo no pertenece al orden económico sino al espiritual, y no he querido entrar todavía dentro de las cuestiones de enseñanza, que no son menos urgentes ni en donde son menester menos procedimientos radicales. Unos y otros tienen como en todas las cosas sus ventajas e inconvenientes; no son los menores entre estos el lesionar supuestos derechos adquiridos, reputaciones más o menos gratuitas, costumbres más o menos arraigadas. En una profesión tan delicada y espinosa como la música, quien quiera aventurarse a entrar de lleno en un plan de reforma tiene que tomar las precauciones del colmenero. Así y todo, hay que arriesgarse. Han de abundar las críticas adversas, porque evidentemente en el paraíso todo marcharía mejor. Pero vivimos en este triste mundo y lo discreto es vivir en él lo menos mal posible. De los músicos mismos depende, si es que prescinden de personalismos estrechos y piensan en el interés gene-

ral. A mi modesto entender, lo de mayor necesidad y urgencia para reorganizar la vida lírica en España y asegurar la cultura del país dentro de este orden de cosas preparando el porvenir y evitando la bancarrota del presente, es lo que queda expuesto a lo largo de estos artículos y que resumo de este modo como punto final:

1° Creación de una Dirección o entidad autónoma que dirija todos los asuntos relativos a la música en general y al teatro lírico.

2° Formación de la orquesta nacional, destinada a los conciertos sinfónicos y al teatro lírico nacional.

3° Organización de este teatro.

Queda pendiente lo que se refiere a enseñanza. Su estrecha relación con el resto de la estructura universitaria hace prematuro hablar de ella. Pero ya llegará el momento, y ojalá que toda esta literatura sea algo más que sermón en desierto.

Cipriano de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Un teatro-escuela" *El Sol* (8-VIII-1931), p. 8.

Si el nombre produce cierta alarma, se le puede variar, sin que haga a la cosa. A mí, particularmente, me asusta más lo de Teatro Nacional. En último término, que se le conceda este título imponente, con tal de que responda a aquella necesidad educativa.

Claro que nada tendría que ver con el teatro pedagógico. El propósito docente, la moralidad, son cualidades cuya legitimidad artística tiene los mismos fundamentos que la inmoralidad, la indisciplina social, en el designio del artista creador. Al teatro espejo de costumbres, dictado a que se rebajó en el siglo XVIII su condición original, se ha de oponer el teatro espejo de pasiones, y para que en él podamos mirarnos limpiamente los hombres es menester que el autor se manifieste en su obra con absoluta imparcialidad divina ante sus propias criaturas. Es el critero liberal. El teatro verdaderamente político, es decir, social, el teatro puro, el Teatro, es republicano y aun anarquista: el malo y el bueno, el héroe y el corifeo tienen el mismo derecho a la vida en el arte de la comedia. Y no digamos en la comedia del arte, donde con un simple supuesto o argumento cada persona cómica inventaba su propia existencia.

Dicho se está, pues, que el teatro nacional supone una conciencia colectiva, representada en el teatro del mundo por la obra dramática de un pueblo. Vano será, por lo tanto, querer reducir los límites nacionales de un teatro a museo de antigüedades, por rancias e ilustres que sean. El criterio histórico, que supone respeto a la tradición, continúa en la "actualidad" de la representación contemporánea el espíritu patrio. Mantener la historia dramática española significa seguirla, llenando de hechos ciertos y, como tales, rigurosamente atenidos a una memoria vigilante, que impida rebajamiento del gusto y de la decencia artísticos, so capa de expresión sincera de un sentimiento desordenado.

Decaída o, más bien, sin rumbo cierto nunca la enseñanza del teatro en nuestro

país, abandonada de antiguo al arbitrio de la inspiración andariega, y, lo que es peor, a torpes rutinas académicas, urge aprovechar la eclosión ferviente de la opinión ciudadana en la República española, fundando la que muy bien pudiéramos decir Escuela Integral de Artes y Oficios del Teatro, especie de Universidad dramática, cuyas indispensables enseñanzas teóricas tuvieran la eficacia práctica ineludible de un escenario experimental.

Ni siquiera tendría para ello el primer ministro de Instrucción pública de la República, refrendado por el director de Bellas Artes, que recurrir a un nuevo expediente dilatorio. No hace muchos días ha visto la luz el decreto, que dentro de muy pocos ha de convalidar la Cámara sin duda, de creación de la Junta de Música y Teatros Líricos. En ese decreto se considera la creación aneja de un teatro experimental. Necesariamente, si la enseñanza del teatro lírico español que la Junta se propone ha de tener un fundamento sólido, no puede circunscribirse a la representación, lírica cuando más, de las óperas y zarzuelas proscritas por el gusto moderno del arte escénico. La enseñanza integral del teatro español requiere estudios conjuntos de declamación, música y coreografía, cuya unidad debiera ser requisito indispensable en las prácticas iniciales y en las representaciones modelo de nuestra dramática. Sobre que, Pedrell intentando vanamente "wagnerizar" "La Celestina", Falla buscándole la quinta esencia musical al "Retablo de Maese Pedro" y más teatralmente seguro en su designio el Vives de "Don Lucas del Cigarral", "Doña Francisquita" y "La villana", indican tal vez la posible reintegración de las normas universales de nuestro teatro al concepto magnífico del Calderón de los autos sacramentales y de "La púrpura de la rosa" y "Eco y Narciso", con que se propugnó desde el bosquecillo de la zarzuela del Sitio Real de El Pardo la adaptación de ciertas formas de la dramática griega a la española. La ópera cómica de Mozart, el drama lírico de Wagner, la zarzuela de Barbieri y Chapí, el género chico de Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, Bretón y Chueca; las modernísimas representaciones experimentales del ruso Tairof (en que los mismos actores representan arbitrariamente una tragedia de Racine, la "Carmen" de Bizet, un drama de Ostrovski o una opereta de Offenbach) o de algunas compañías judías, errantes de Alemania y Francia a los Estados Unidos, pueden muy bien ser antecedente internacional de un estilo español que, en el Teatro-Escuela que pretendo, tomara carta de naturaleza de nuestra propia tradición actualizada.

En estos días, y a propuesta justísima de un concejal socialista, el Ayuntamiento de Madrid ha tomado el acuerdo de solicitar del ministro de Instrucción pública que el teatro de la Princesa, propiedad del Estado, se llame de hoy en adelante de María Guerrero, en memoria de la que fue su propietaria insigne. En estas mismas columnas ha comentado recientemente Enrique Díez-Canedo, recomendándolo a la atención de cuantos nos interesamos en el teatro y por su relación con los organismos oficiales, un proyecto italiano de Instituto Dramático Nacional. Se propone en él, con la formación de dos grandes compañías, la de un teatro experimental con sede propia en el que existe en Roma bajo la advocación de Eleonora Duse. Las circunstancias no pueden ser

aquí más favorables a la organización del Teato-Escuela de María Guerrero. Es de esperar que el director de Bellas Artes y el ministro de Instrucción pública, sin demora alguna, con vistas a la problemática creación –cuanto grandiosa pudiera ser– de otra Junta Nacional de la Comedia y el Drama, se apresten simplemente, de acuerdo con la ya creada y en funciones, de Música y Teatros Líricos, a poner la primera piedra de la escuela elemental de arte escénico español.

Alejandro Miquis, "El teatro y la República" *Nuevo Mundo* (14-IV-1932), s/p.

En el presupuesto de Instrucción Pública van, por fin, aunque un poco mermadas, las cifras para la creación del Teatro Lírico Nacional y para las excursiones de La Barraca. Además, el ministro, durante la discusión, se mostró partidario de que sea creado también el Teatro Nacional.

¡Pobre Teatro Nacional! Hace ya muchos años que le crearon o intentaron darle vida Burell y Francos Rodríguez, entre ellos, y, sin embargo, pasan los años, se suceden los lustros, y el Teatro Nacional no pasa del terreno, poco feraz en cosechas prácticas, de las buenas intenciones.

Ahora mismo se le ha puesto por delante el Teatro Lírico Nacional, y no alcanzará a sustituirle La Barraca con sus costosas excursiones pueblerinas. No está mal que los estudiantes vayan por esos pueblos que antes de venir la República llamábamos de Dios, como un suplemento de las misiones pedagógicas, en que tanto confía el ministro; pero quizá sería mejor que al emprender esas excursiones recordasen el consejo de Don Quijote a un antecesor de los excursionistas "embajadores de arte", para concederles todos los honores. De ese modo saldrían las excursiones más baratas, y tal vez estarían más al alcance de los públicos aldeanos que pretenden despertar; así, por añadidura, quedaría dinero disponible para el Teatro Nacional, que ni es empresa tan ardua, aunque lo parezca, y a pesar de no haber sido realizada en tantos años ni con tantos buenos propósitos, ni necesitaría para su realización no ya las cantidades que se calcularon indispensables para crear el Teatro Lírico, pero ni siquiera las presupuestas para poner en marcha La Barraca.

La creación del Teatro Lírico, un poco extemporánea ahora, puede ser el mayor obstáculo para que el Teatro Nacional sea creado. Si alguna vez se pone fin a las obras del teatro ex Real, el Teatro Lírico reclamará aquella casa como de su exclusiva pertenencia, y volveremos a pensar en achicar, en cuanto a domicilio, por lo menos para el Teatro Nacional, el Teatro Español, si es que no desahuciamos al Conservatorio para utilizar como "Comedia Española" el actual Teatro María Guerrero.

Partir de ese error fue una de las causas de que fracasaran las tentativas anteriores de creación del Teatro Nacional. Uno de los ministros a que nombré antes llegó hasta ordenar, mientras tenía el Teatro de la Ópera, propiedad del Estado, en clausura, que el

Municipio madrileño le entregara el Español para hacer allí la creación que anhelaba. El Municipio no le entregó, e hizo muy bien. Entonces había yo pedido que esto no matase a aquello; Madrid tiene derecho, y más aún que derecho, obligación, por su historia, a tener un teatro municipal, y hace mucho tiempo que ha debido no organizarle –puesto que le tuvo, y muy floreciente–, sino reorganizarle, y eso no debe ser obstáculo para que el Teatro Nacional sea creado, ya que tiene casa propia, la que ahora le están poniendo como nueva en la Plaza de la República, en la que tampoco es imposible encontrar origen y tradición de teatro dramático, ni eco de la voz sonora y convincente del más famoso de los trágicos españoles.

El Teatro Lírico, por ser también Nacional, ya que le adjudicamos ese nombre antes de crearle, podría convivir allí con el dramático. Jamás, ni aun en los tiempos en que la ópera era una moda y un artículo de primera necesidad para todo el que en Madrid quería "ver y ser visto", pudo el teatro entonces Real hacer función diaria. En los buenos tiempos de Arana había algún día de la semana en que no se vendía más que una entrada de paraíso, y el "tifus" se enseñoreaba completamente del coliseo. Más tarde, en tiempos de Boceta, los miércoles el teatro parecía ocupado militarmente, porque el empresario regalaba todas las localidades a sus compañeros del Ministerio de la Guerra. Sería un dolor que para tener que llenar la casa por esos procedimientos dejásemos al Teatro Nacional, al Teatro Nacional por antonomasia, al dramático, en medio de la calle.

Y eso, ahora, cuando el teatro lírico muere en todas partes; cuando en Buenos Aires, uno de los lugares más famosos de ese género, no ha podido hacerse en este año temporada de ópera, y cuando la crisis de la ópera francesa, de la famosísima Academia Nacional de Música francesa es tal que, no obstante el público trashumante, de turistas a quienes el *Baedeker* señala la Ópera como uno de los lugares de predilección, un caricaturista ha podido pintar en un palco a un bombero y una acomodadora como únicos espectadores de una representación de *Aida*.

La República, pues, en materia teatral, está empedrada de buenas intenciones.

¡Hagan los hados –si es que a los hados podemos ahora dirigir nuestras plegarias– que esta vez, más felices que otras, podamos pasar de ese endemoniado pavimento!

Antonio Espina, "Nuevo régimen. El Teatro Dramático Nacional" *Luz* (27-V-1932), p. 3.

Parece que estamos cerca de que este sueño de las Mil y una se realice. El Gobierno se apresta a crear el gran instrumento del arte dramático de España. El ayer glorioso de nuestra escena y el hoy de una escena mucho menos considerable, pero digna de protección, aunque no sea más que como acicate y esperanza de un futuro mejor, necesitan ese organismo. "Política cultural" no es una frase hueca en la República como lo fue en la Monarquía. Y no cabe duda de que una gran parte de la cultura histórica española corresponde al teatro.

El espíritu español ha producido ideas universales, fecundas. Ideas que nuestras leyes, nuestra ciencia y nuestros libros lanzaron en diversas épocas a la circulación internacional. Pues bien, casi todas estas ideas tuvieron su primitivo germen y a veces su expresión completa en el teatro clásico. En los tiempos modernos, a pesar de la decadencia que arrastra a todos los valores del país desde mediados del siglo XIX, es el teatro el arte que más sostiene y auténticamente refleja el alma original de España. Aludo no sólo al género chico, sino a cierta categoría de la comedia de costumbres y a la llamada zarzuela grande.

El teatro ha sido siempre una de las pocas "realidades" españolas que han podido tocarse con el dedo sin que se deshagan. La fresca emoción del retablo popular fue, además, democracia. Y lo seguirá siendo mientras la suerte de nuestra cultura se halle ligada, como hasta aquí, a la genialidad del pueblo. Nada tiene, pues, de particular que a la República la (*sic*) preocupe cuestión de tanta importancia. Cuestión que a muchos se les antojará superflua, pero que en realidad es trascendental. De más trascendencia, desde luego, que el Estatuto de Cataluña. Porque el teatro español, como región del idioma y territorio de arte, siempre valdrá más para la España espiritual que una región geográfica cualquiera, que una parcela de terreno donde habite un pueblo de alma diferente y lengua no castellana. Sin Cataluña la literatura española sería la misma, quedaría intacta. Sin Lope, Calderón, Zorrilla y Galdós la desmembración de España sería un hecho. Pero estos valores del espíritu y del pasado y los análogos que con el tiempo vayan surgiendo, son precisamente los que no pueden separarse de la patria íntegra y verdadera, que es, sobre todo, la del idioma. Aunque en ocasiones sus comarcas literarias necesiten de Estatutos defensivos, como ahora acontece con la Dramática Nacional.

La obra a realizar es compleja, delicada. Requiere un estudio atento del problema. Hace falta el esfuerzo y la cooperación de todos, principalmente de cuantos por modo directo nos ocupamos del teatro (autores, actores, críticos, escenógrafos, etc.). Es éste un asunto que debe plantearse y discutirse al aire libre. No se puede resolver de prisa y corriendo, como se hacían estas cosas en el viejo régimen, sin oír unas opiniones ni atender otra voluntad que las de las personas que se hallan dentro del radio amistoso o en los puestos de acecho del favor ministerial.

Por fortuna, los ministros de la República- antes, en Instrucción, Marcelino Domingo y ahora Fernando de los Ríos- no son como aquellos otros ministriles, que no ministros, de la Monarquía, que no vacilaban en entregar los más altos intereses del país al favorito o favoritos de tanda; a esos hábiles nautas que brujulean siempre por las antecámaras oficiales.

Los tiempos son otros. Una cuestión de la índole e importancia de la que se trata hay que afrontarla ampliamente contrastando criterios y allegando el máximo de garantías de acierto. Existen sociedades profesionales e individuos competentes en la materia que deben intervenir, actuar y emitir su voz y su voto. Sobre todo, hay una entidad cultural cuyo silencio devendría inexcusable. El Ateneo. El Ateneo de Madrid,

y particularmente su sección de Literatura, son lo más indicado- inútil es decirlo- para estudiar y redactar un proyecto fino, moderno, de Teatro Dramático Nacional. Ya lo habríamos hecho, y yo, como secretario de Literatura y en nombre de un grupo numeroso de ateneístas, hubiera llevado a mis compañeros de sección la oportuna propuesta, si no fuese porque estando en vísperas electorales para la renovación de cargos hemos preferido esperar a que la nueva Junta y las nuevas secciones se constituyan.

Lo más conveniente sería que el Ateneo convocase a aquellos elementos (autores, actores, críticos, etc.) para debatir y ver de llegar a un acuerdo sobre lo que debe ser y cómo debe organizarse el Teatro Dramático Nacional. Con esta previa información y la documentación pertinente podría articularse un proyecto viable. Unas cuantas reuniones, no muchas, pero tampoco menos de las que hiciesen falta, bastarían para detallar los términos del problema. Términos que fundamentalmente pueden reducirse a cuatro: el económico-industrial (técnica, maquinaria y talleres escenográficos), el de personal artístico (dirección, equipos y selección de actores, biblioteca y museo teatral) y el de repertorio (obras de clásicos y modernos, españoles y extranjeros; estos últimos en la discreta proporción que se estime oportuno).

Claro que D. Fernando de los Ríos tendrá ya una idea de conjunto seguramente certera de lo que ha de ser el Teatro Dramático Nacional. Pero ningún dictamen sobre si es desinteresado y razonable. Se trata de una empresa de gran envergadura, que sería lástima malograr. Por eso hay que poner todos los medios para que no se la lleve el diablo.

***Azorín*, "Teatros"**
***Luz* (8-VI-1932), p. 3.**

Dos palabras acerca del llevado y traído Teatro Nacional. Antonio Espina ha publicado en estas páginas un excelente artículo sobre este tema del Teatro Nacional; en una carta particular que ha tenido la bondad de dirigirnos, ha ampliado Espina algunas ideas de su elocuente pedimento. Gragorio Martínez Sierra, el querido amigo, nos ha manifestado que su mayor gusto sería fundar uno de esos teatros que viven al margen de los grandes teatros industriales y que se podrían llamar laterales o marginales. Tenemos, pues, por un lado el Teatro Nacional y por otro los teatros marginales. Veamos cómo se desenvuelve este pleito.

Cuando la marcha del pensamiento humano es la de que el Estado abandone toda ortodoxia, es decir, que el Estado no imponga a los ciudadanos ningún dogma, sea religioso o sea moral, se pretende que monopolice una ortodoxia estética con la creación de un teatro oficial o nacional. El arte es libre, y el Estado, al intervenir en una cuestión de estética, no podrá hacer más que inclinarse bien a un lado, hacia atrás, o bien a otro, hacia delante. Y ese dogmatismo del Estado, esa ortodoxia es lo que combatimos al hacer objeciones al Teatro Nacional. "El Estado –se dirá– puede entregar su Teatro, el que él cree, no a los profesionales de la escena, sino a elementos indepen-

dientes". ¿Qué adelantaremos con tal determinación? ¿Qué habrá logrado el Estado con entregarse a unos elementos en vez de ponerse en manos de otros? Dos caminos hay en el problema del Teatro Nacional; los dos aspectos deben ser examinados. El Estado funda un teatro y lo entrega a los profesionales del libreto, de las tablas y de la crítica. Si no lo hiciera así no procedería con lógica; fatalmente un ministro que cree un Teatro Nacional lo entregará a los profesionales; como los profesionales, los elementos que han sido ya redobladamente aplaudidos y sancionados por los públicos, son los que más entienden de teatro, a esos elementos se entregará el ministro; para que no procediera así habría que traer un ministro de Instucción Pública fabricado en otro planeta. ¿Y qué es lo que los profesionales de la escena, o sea los verdaderos técnicos, van a hacer con el Teatro Nacional? Representarán obras que se hallen dentro de la estética que ellos profesan, estética sancionada, tanto en la manera de escribir las obras como en el modo de representarlas, y aun diremos que en la traza de juzgarlas. Todo lo que se halle fuera de ese sector será considerado como vitando. A lo sumo, para que no se hable de exclusivismos, darán paso a alguna de esas obras que, pareciendo nuevas, son intrínsecamente viejas. No faltarán tampoco representaciones de obras clásicas, esas obras ante las cuales hacemos un esfuerzo pudoroso para convencernos de que nos gustan. Y eso será el Teatro Nacional. Será un teatro más, un teatro en donde se haga lo mismo que pueden hacer y están haciendo los demás teatros. Para eso no era necesario que el Estado diera su dinero, que no es suyo, sino que es el dinero de los ciudadanos españoles.

"¡Qué pesimismo! –exclamará algún entusiasta del Teatro Nacional–. ¡Qué manera de ver las cosas! ¿Es que en vez de entregar el ministro el Teatro Nacional a los profesionales no podrá entregarlo a los independientes?" Pues a examinar ese aspecto de la cuestión pasamos. El ministro entrega, en efecto, el Teatro Nacional a los independientes, o sea a los que no saben nada de teatro, según los profesionales. Estos escritores o apasionados de la literatura dramática, ya en posesión de un teatro, y nada menos que de un teatro oficial, nacional, comienzan con gran entusiasmo su obra. Dan a la escena todas esas producciones que hacen sonreír a los profesionales y que ellos dicen que no es teatro. Y, claro, el público dice también que no es teatro, y si va, por curiosidad, a los estrenos de esas obras, no vuelve la segunda noche. El Estado ha dado su dinero, que, no lo olvidemos, es el dinero de los contribuyentes, y las representaciones del teatro Nacional se dan a teatro vacío. El entusiasmo de los dirigentes del teatro Nacional va decayendo; el público que paga sigue brillando por su ausencia en la sala del teatro. "No importa; el Estado ha creado ese teatro –dirán los dirigentes– precisamente para formar en el público un gusto por la estética teatral nueva. El Estado gasta su dinero, que no es suyo, con mucho gusto, con tal de que esa estética nueva se vaya elaborando". Aun siendo eso verdad –podemos argüir–, todavía quedaría algo por desvanecer. El Teatro Nacional se ha instalado en un gran local; su sala es, poco más o menos, como la amplia sala de la Comedia o la Zarzuela. En el Teatro Nacional los elementos independientes ponen obras que se representan con la sala casi vacía; pero es

que no da lo mismo representar una obra realmente nueva, original, fina, como son las obras que aquí en el Teatro Nacional se representan, en una sala grande que en una sala reducida. Los oradores saben muy bien que no se habla lo mismo ante un público de quinientas personas que ante un público de dos mil. La representación de un obra fina, nueva, en una sala pequeña, ante un público reducido, hace que el espectador pueda recoger matices que de otro modo se perderían. Lo que se puede concentrar en un escenariro reducido no se logra –es vana dispersión– en un escenario vasto. Así, aun dando obras originales en una sala grande, los elementos independientes harán una labor, en cierto modo, desabrida, sin intensidad, sin sabor íntimo. Faltará, pues, en el teatro Nacional, lo primero de todo. Y el público reducido que asista a esas representaciones –no falta en Madrid ese público– acabará por cansarse de tal desabrimiento y no acudirá al teatro.

¿No es bastante el ejemplo de lo que puede ser un Teatro Nacional lo que ocurre con el más nacional de los teatros de Europa, con la Comedia Francesa? ¿Para qué ha servido la Comedia Francesa? Para sistematizar y hacer tradicionales ciertos modos de representar, afectados, anacrónicos. Y en cuanto a las obras que allí se representan, es cierto que se dan obras clásicas y que esas obras son seguidas por un selecto, y numeroso público. Pero ha de tenerse en cuenta un hecho capital, que en Francia se da, y no se da, por desgracia, en España; hecho que ha sido notado por Ernesto Roberto Curtius en su "Ensayo acerca de Francia": el hecho de que en el país vecino la literatura está unida con la nación; es decir, que la literatura es consustancial con la nación francesa, y existe, por lo tanto, un interés, un amor, una simpatía por los clásicos que en España no existen.

Por todo lo cual votamos por los teatros marginales, los teatros que, al margen de los teatros industriales o nacionales, van haciendo, en una salita reducida, ante un selecto público de creyentes, una labor callada y profunda. Teatros en que todo forma un conjunto de fervor: los actores, que no son profesionales; los autores, que no van a ganar dinero, y el público, que aspira a gustar una sensación de arte fino y profundo.

***Cipriano de Rivas Cherif*, "Apuntaciones. Por el Teatro Dramático Nacional" *El Sol* (22-VII-1932), p. 3.**

Con ocasión del banquete que le fue ofrecido por la Junta de la Música y Teatros Líricos, pronunció D. Fernando de los Ríos atinadísimas palabras recogiendo las de Eduardo Marquina en abono del Teatro Dramático Nacional. Recientemente, el benemérito ministro de Instrucción pública y Bellas Artes ha vuelto a aludir a esa necesidad evidente. Parece que entre tanto ha recibido una sugestión oficiosa del propio Marquina con los hermanos Machado y Luis Fernández Ardavín, si no yerro, encaminada a tan deseada fundación.

Meses atrás, otro escritor dramático de singular significación, Jacinto Grau, había presentado a D. Marcelino Domingo, por entonces titular de la cartera de Instrucción,

un proyecto de teatro nacional. De entonces acá, las Misiones Pedagógicas, en el ensayo escénico encomendado a Rafael Marquina, y no más ayer "la Barraca"universitaria que dirige Federico García Lorca, han demostrado el movimiento como se debe, echándose a andar por esos mundos con una serie de representaciones verdaderamente populares, a la manera de los primeros cómicos de la legua.

Verdaderamente populares, digo, porque una y otra compañía estudiantil van a las plazas de los pueblos a armar su tabladillo. Se trata de un primer ensayo, de tomar contacto con el público –¿dónde está el público?, seguimos preguntándonos con Larra desde hace un siglo– para establecer la comunión del teatro nacional. Con este designio máximo no sé ya si la popularidad de "la Barraca" y del teatro de las Misiones es tan verdadera: no se corresponde a lo que el público pide, ni a lo que se le debe ofrecer.

Rafael Marquina ha comenzado por el principio, por cuando el Verbo español se hizo carne de cómico, por Lope de Rueda. Y precisa, y a mi entender muy acertadamente, por el paso de "La carátula", en que unos rústicos descubren en una tierra de las clásicas de España la máscara de la comedia, y desenterrándola, "inventa" el auctor, haciéndole miedo al compañero, el teatro nacional, para el pueblo de su tiempo. La popularidad de aquellos rústicos trasciende en poesía merced a otro Lope, el de Vega, a que sus contemporáneos discernieron el remoquete halagüeño de divino, pero el carácter verdaderamente nacional, en la integridad del concepto católico con que la monarquía de los Austrias infundió una política universal al Estado de que eran las Españas una parte, sólo Calderón pudo dárselo. Y cuando los románticos alemanes trajeron a cuento a nuestro gran clásico, lo hicieron precisamente por esa representación auténtica de un teatro nacional de mitos, abstracciones y símbolos puestos a contribución propiamente dramática.

Así, pues, "la Barraca" universitaria, que dirige García Lorca, ha coincidido con las "Misiones" teatrales de Rafael Marquina en la elección de algunos entremeses de Cervantes para su primer repertorio; pero ha abordado desde luego la cima capital de nuestro clasicismo escénico con el auto de "La vida es sueño", versión alquitarada del conocido y más famoso drama del propio Calderón. Ni que decir tiene que García Lorca ha elegido el auto calderoniano por su valor poético, adecuado para una interpretación escénica libérrima, más próxima de la pura sugestión plástica del "ballet" que de la emoción dramática directa, en que el estudio tiende a fingir la espontaneidad. Y no, claro está, por su virtud religiosa, de propaganda católica.

He ahí lo discutible: la inhibición por erróneo holocausto al arte que se ha dado en llamar puro de toda actualidad eminentemente teatral, social, política. ¿Se ha querido con ello promover un concurso desentendido de la contienda civil porque ha triunfado la República en España? Vano empeño. Yo sé muy bien hasta qué punto han desestimado los católicos militantes la ocasión de manifestarse contemplando a Calderón en "El gran teatro del mundo", que Margarita Xirgu les viene dando hace año y medio con el "Auto de las donas que envió Adán a Nuestra Señora", delicioso primitivo del

siglo XVI, producido ahora ante la general indiferencia de los que se dicen creyentes. Y, por mucho que se quiera disimular el incidente que turbó la representación de "La Barraca", en Soria, no hay por qué callar que los interruptores eran, con agitadores de profesión, algunos estudiantes católicos, vociferantes contra la F. U. E.

No soy solo en parecerme equivocado que en el momento actual, cuando la República española se ha constituído en declarado laicismo, independiente de la Iglesia, el teatro Nacional, incipiente en esas manifestaciones escolares de arte escénico –donde caben y tienen sitio eminente, como el "Cristo" de Velázquez o las "Concepciones" de Murillo en el Prado, los modelos históricos de nuestra gran dramática–, rehúya de primera intención la expresión revolucionaria del día. Coincidente en parte con otras revoluciones políticas y artísticas que por doquier se dan en el mundo: en parte original, genuina, y por lo tanto, susceptible de producir un arte escénico propio.

Acaba de celebrarse en la Casa del Pueblo de Madrid el Congreso de la Federación de la Industria de Espectáculos Públicos. Ha tenido un carácter prefentemente profesional, de clase, es decir, económico. ¿Cómo, sin embargo, separar en la profesión teatral, como en todas las liberales, lo material de lo espiritual, que constituye su razón de ser? Una voz se ha alzado allí, la del actor García Álvarez, sobremanera sugestiva, a propósito de la intención artística de las cooperativas en proyecto, abogando por un teatro que corresponda, "in mente" de los autores, a la nueva sociedad española –de que la República y la constitución son expresión política–, como la decadente producción dramática de nuestros días es adecuada al público medio burgués de la Restauración a la fecha.

Ha hablado el Sr. García Álvarez, por añadidura, de un vago proyecto de Universidad del actor.

Yo soy más modesto en mis deseos. Hace unos meses hablé en estas mismas columnas de la necesidad urgente –como fundamento del Teatro Dramático Nacional– de una escuela elemental de arte escénico. Insistiré. El problema en esto como en tantas cosas, señor ministro de Instrucción, es de primeras letras.

***Cipriano de Rivas Cherif*, "Por el Teatro Dramático Nacional. Primeras letras" *El Sol* (28-VII-1932), p. 8.**

Una escuela. Hace falta una escuela elemental de arte escénico. El que en España se haya improvisado un arte cómico con tal cual atisbo de dramático, una vez que se dio por perdido en la empolvada memoria de los clásicos todo intento de tragedia, no quiere decir que lo mejor sea seguir improvisando al buen tuntún genial. Yo tenía personalmente pruebas seguras de que con una pequeña parte al menos del público español, con un núcleo de personas conocidas de la sociedad madrileña y provinciana de que se contagió la afición a los conciertos a una masa más numerosa, y con lo más

selecto del pueblo, quiero decir en el plasmado con ciertos caracteres definidos por la Unión General de Trabajadores, había la posibilidad de un teatro que no fuera el meramente sujeto a las comprobaciones azarosas de la taquilla abierta. Hace doce años que lo vengo experimentando con ensayos esporádicos de diversa intención.

El Teatro de las Misiones Pedagógicas y la Barraca universitaria, dotados por la liberalidad inteligente del ministro de Instrucción pública, han venido a corroborar, no más que con su primera salida, mi confianza personal, extendida ahora, con medios más eficaces, al pueblo entero, al pueblo "de los pueblos", agrupado con sincero regocijo en torno a los carros estudiantiles de la farsa. Tenemos uno de los elementos capitales del teatro verdadero –del teatro religioso, en lo que la palabra tiene de radical, por cuanto significa unión– en esa posible comunidad de sentimientos traducidos en la moral suprema de una estética propiamente española, a que viene aludiendo D. Fernando de los Ríos en discursos y declaraciones más o menos públicas, a propósito del teatro nacional, como mayor elemento de cultura. Tenemos el público.

Nos faltan poetas (autores) y cómicos.

Hablo, naturalmente, de un verdadero teatro nacional, sustraído a la oferta y la demanda que ha determinado la producción dramática corriente en el mercado, con sujeción a las leyes por que se rige el comercio en el régimen liberal de libre concurrencia. Si se puede hablar sin ambages de una economía dirigida, me parece mezquino limitar esa economía a lo material: la intervención del Estado en la economía patria, por lo que hace a la cultura, es ya inexcusable. Si se considera el teatro como una primera necesidad espiritual, claro está que la República ha de nacionalizar la producción dramática con el mismo criterio estatal, por lo menos con que reconoce autonomía a la Universidad, sin perjuicio de la dirección que imprime a la enseñanza en todos sus grados.

Falta, pues, un criterio directivo en orden a la producción. Concretamente faltan, repito, autores –con haber tantos– y cómicos- con sobrar muchos.

Es menester que el Estado republicano suscite un clasicismo, una "clase" de teatro *sui generis* que, tomando de la tradición original española normas y modelos, acomode a ese fundamento la inspiración revolucionaria de los días que corren. Hay, ni más ni menos, que crear un estilo dramático que, precisamente por ser de circunstancias, pese en el tiempo con ejemplaridad histórica. Con rara excepción, los actores españoles corresponden adecuadamente en su arte a los autores y al público medio, cuya mentalidad, y gustos consiguientes, están, con su mismo espíritu de continuidad rutinaria, en pugna con el sentimiento de renovación con que nos hemos constituído en República.

El teatro favorecido por el Estado republicano ha de tener, por lo tanto, una trascendencia política evidente, y para ello ha de estar basado en una educación racional de su primer elemento: el "auctor", indisoluble que fue en sus comienzos la actividad creadora y la meramente interpretativa en un solo individuo, como ahora vuelve el teatro a esa misma unidad de origen, sintetizada en la persona del "director".

Una escuela que modele la producción dramática con un sentido artístico de la moral política: con un director. ¿Nada más? Nada menos.

¿Cómo se puede concretar el sistema? Yo tengo ideas precisas sobre ello. No están patentadas, ni he de recatarme en publicarlas.

Cipriano de Rivas Cherif, "Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela" *El Sol* (29-VII-1932), p. 3.

Las palabras, como vestido que son del pensamiento, adquieren brillo con el uso, pero pierden eficacia, se gastan de sentido, y, al cabo, nadie se entiende con repetirlas mucho. Escuela es una de las más equívocas.

Con referencia al teatro, la confusión que ha suscitado es realmente babélica. Sabemos por la Preceptiva literaria que el teatro es escuela de costumbres. Ello quería decir, sobre poco más o menos, según los retóricos, que al teatro se iba a aprender en el modelo de una convivencia dramática trascendida a lo heroico en la tragedia y a lo grotesco y caricatural en la sátira.

Con el andar del tiempo, se llegó a la teoría, moderna de medio siglo, o poco más, de que la tal escuela de costumbres venía a significar algo así como fiel reflejo de ellas, y que cuanto más exacta fuera la pintura, y más minuciosos los detalles de su realidad aparente, más valedero su ejemplo.

Buscándole siempre con desmedido afán tres pies al gato, se decretó en nombre de la libertad del arte la absoluta irresponsabilidad del autor dramático, que pasaba, de poeta creador e intérprete de mitos, a mero comprobador de las pasiones ajenas. En el descenso de la inspiración y con el descrédito de todo romanticismo, se llegó a dar por supuesto que el autor no hacía sino trascribir al pie de la letra los chismes y cuentos de la sala de visitas o del patio de vecindad.

Entre tanto, se seguía, y se sigue diciendo, con respecto al arte de los autores, que tienen o no tienen "escuela". En uno y otro caso, con referencia al autor o intérprete, cualquiera que sea la idea que del teatro se tenga, escuela quiere decir "estilo". Hace ya doce años que fundé con una escritora, incipiente entonces, y que ha alcanzado desde aquella fecha merecido renombre como periodista, Magda Donato, el Teatro de la Escuela Nueva. Fue mi primer intento de comunión en el arte dramático moderno. Nuestra "idea" era la de aclimatar en Madrid un teatro de aficionados que, a semejanza de la Stage Society de Londres, suscitara la curiosidad de un público seguro para ciertos espectáculos teatrales, estéticamente selectos, comparados con los que se ofrecían en los escenarios abiertos a la taquilla.

Me sirvió de experimento preliminar una función organizada en el Español bajo el patronato de la Unión General de Trabajadores y con ocasión de uno de sus Congresos. Representé con actores no profesionales –alguno afiliado a las organizaciones proletarias–, "Un enemigo del pueblo", de Ibsen, drama que elegí por su carácter

individualista ("El hombre más fuerte es el que está solo"), precisamente para poder comprobar si la reacción sentimentalmente justiciera del público era ajena a la política de clase. El éxito fue completo en todos los órdenes. Tanto, que los espectadores, desentendidos de la deficientísima interpretación de los cómicos improvisados, manifestaron su opinión adversa a los designios del autor, pronunciándose contra los fingidos interruptores desde la sala del mitin que se figura en escena, y que el público ingenuo no acertaba a reconocer en el momento de más alta tensión dramática como tales figurantes, creyéndoles agentes provocadores que querían de veras interrumpir el espectáculo.

Después, el Teatro de la Escuela Nueva, en el Ateneo y en el Ritz dio unas cuantas representaciones de varia lección. En la primera, el entremés de "La guarda cuidadosa", de Cervantes, que ahora "La Barraca" del teatro universitario encomendado a Federico García Lorca saca nuevamente a luz por las plazas de los pueblos. La coincidencia no es meramente casual. Desde luego, significa que hay un punto de acuerdo inexcusable entre quienes a través del tiempo se dedican a buscar la sensibilidad de un público español verdaderamente popular. El hecho de que al pretender una renovación del teatro en España se vuelva a los entremeses de Cervantes revela una continuidad del sentimiento nacional del arte cómico. "La Barraca" y el Teatro de la Escuela Nueva coincidieron precisamente en la dirección de "La guarda cuidadosa"; pero ahora mismo también el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas representa "El juez de los divorcios", y hace treinta años María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza apoyaban, ante la indiferencia del abono aristocrático, el prestigio de sus "lunes clásicos" con "El viejo celoso" que los aficionados de la Escuela Nueva volvimos a poner en la cátedra del Ateneo, trocada en tabladillo insigne. La pluma de los hermanos Quintero –salvando todas las distancias– responde con sus entremeses a ese concepto del teatro breve, malgastado, con graciosas excepciones, en la ordinariez del género chico, cuya restauración poética cumple, sin duda, a los autores nuevos, y que ya en la Argentina y en Méjico es el mejor exponente de una posible escena propia con natural ascendencia española.

Tanto en el Teatro de la Escuela Nueva –cuyo propósito inicial refundí hace tres años en el intento de "Caracol", también al margen del profesionalismo– como en "La Barraca" y el Teatro de las Misiones, hallamos "un" público, el público que buscábamos. Los criterios más autorizados ayudaron mis empeños, como en estos días la Prensa celebra la salida de los estudiantes constituídos en farándula. ¿Por qué entonces se interrumpió aquel esfuerzo? Por lo mismo que ahora puede invalidarlo. Por el criterio defectuoso que preside la implantación de semejante escuela. Porque no es tal. Entendámonos.

Acabo de recibir un informe oficial del Teatro de las Misiones, acompañado de fotografías sobremanera impresionantes y sugestivas. En ese informe se insiste reiteradamente en la bondad de tales espectáculos populares por estar confiados a la improvisación de unos estudiantes de segunda enseñanza, vocados a la misión pedagógica

por medio del teatro, ejercida como un deporte, como una simple afición sin trascendencia técnica.Y se cae en el error de principio de contraponer esa espontaneidad sin arte al artificio juicioso de los cómicos rutinarios.

No es eso.

Los actores profesionales caen, es cierto, en rutinas que acaban por hacer intolerable el teatro a los que no lo entendemos como pura repetición de efectos aprendidos en un repertorio en que la invención original se trueca en remedos y refundiciones, de segunda mano en los casos más favorables. Ello hace que la frescura –en el sentido ingenuo de la palabra– de unos aficionados sin marrullería teatral pueda dar, a primera vista, cierta impresión de novedad escénica. Lo más difícil de conseguir en el arte dramático, la esencia de su perfección, es esa apariencia natural de la verdad humana, esa supuesta improvisación en que el intérprete parece colaborar en la invención con el designio del poeta. Los grandes maestros del teatro contemporáneo, Gordon Craig, Reinhardt, Stanislavsky, Copeau, Meyerhold, pretenden suscitar ese espíritu de invención en el actor, sometiéndolo a rigurosa disciplina en los múltiples ensayos que son menester para que el aficionado entusiasta –siempre propenso inconscientemente a imitar, no de la naturaleza humana, sino del teatro profesional– pierda con la conciencia artística de su profesión el amaneramiento expresivo propio del que no sabe utilizar eficazmente sus facultades y aptitudes.

Es verdad, por otra parte, que el entusiasmo y espíritu de obediencia voluntarios de los aficionados suelen ser superiores a la disciplina del profesional inveterado; pero si hay alguno de aquellos que descuella, luego tiende a la profesión y se contrata, o, en el caso de "La Barraca" y las Misiones, termina su escolaridad, sale de la Universidad o del Instituto y descompone la compañía, siempre, por lo tanto, en trance de improvisación y sin continuidad posible.

No quiere esto decir que me parezca mal que los estudiantes alternen los juegos deportivos con los mentales, que en un teatro verdadero se armonizan en saludable ejercicio; pero el Teatro, así, con mayúscula, es algo más que una diversión: es un culto, es la invención humana más propia de la sustancia divina que el hombre se atribuye a sí propio, con creerse imagen y semejanza de un ser supremo, precisamente por su inteligencia creadora del mundo moral conforme a la razón.

Es menester, pues, la Escuela de teatro para educar poetas, actores, decoradores, tramoyistas, y, sobre todo, directores capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de "la letra", atento más que a inventar nuevos recursos teatrales, a rellenar moldes, deformes por el uso y el abuso.

Gordon Craig, Copeau y los diferentes Estudios dramáticos de los Estados Unidos han hecho labor independiente del Estado, más eficaz en sus derivaciones que en la obra misma. Reinhardt, independiente también en su criterio estético, recibe de los Gobiernos de Alemania subvenciones materiales. Piscator, cuya idea de teatro político es adversa –por la política que se propone– del Estado alemán, trabaja mal que bien

con pequeña ayuda del partido comunista y explotando libremente el "snobismo" delicuescente de los elegantes, curiosos de sensaciones revolucionarias. Meyerhold es el único que ha atemperado sus propósitos artísticos a las necesidades políticas de la dictadura proletaria que gobiernan el Teatro de la República de los Soviets.

La República española no es dogmática, sino liberal. La Escuela de Teatro que puede y debe fundar ha de serlo con carácter nacional, tomando de la tradición dramática lo permanente y valedero ahora: pero contrariándola en todo aquello que, aun siendo tradicional, pugna con la actualidad palpitante de la ley en que el Estado plasma la voluntad revolucionaria del pueblo.

Preçisaré mis puntos de vista.

Juan Chabás, "En el 14 de abril. Hacia un Teatro Nacional" *Luz* (14-IV-1933), p. 6.

Debe principalmente medirse la virtud de un régimen examinando la eficacia de su obra cultural. Y no entendemos tan sólo por esta obra la atención que ese régimen consagre al desarrollo de la primaria instrucción, ni siquiera tampoco al ímpetu que comunique a la vida y el trabajo de los liceos y las universidades. Muy a la larga –porque toda obra de cultura es lenta–, aquel desarrollo y este ímpetu sirven para elevar con grandeza el nivel espiritual de un pueblo. Pero la cultura no es sólo instrucción y enseñanza.

La cultura superior de un pueblo, gentil y delicada expresión de su alma, está formada por un conjunto de finos valores y calidades de sus artes y sus ciencias. Es, en suma, en cada época, la aportación difícil y escogida que los artistas, los escritores y poetas, los filósofos y solitarios investigadores más notables, hacen a ese eterno y profundo tesoro que para un pueblo representan su historia literaria y artística y su caudal de pensamiento que constituyen su tradición, memoria viva de su esencia y realidad permanente de su espíritu. Es también cultura superior esa colectiva educación de la sensibilidad que tiende a despertar, en las más humildes y olvidadas conciencias, la admiración gozosa y el respeto fervoroso ante aquellos finos valores y calidades de las artes y las ciencias.

La República, que en la transformación y fomento de la enseñanza en todos sus grados ha cumplido un esfuerzo cuya grandeza asombra, no ha podido dar igual magnitud ni alcance a la obra de renovación y engrandecimiento de esta cultura superior. Y no por descuido ni torpeza, sino porque esta cultura no se organiza y crea con sólo la ministerial voluntad administrativa con que la enzañanza se impulsa y ordena. La obra de los Gobiernos no es alumbrar esa cultura suprema, que nace como una espontánea flor de las entrañas espirituales de un pueblo, sino fomentarla y favorecerla. Y en esta empresa de espoleo y auxilio de nuestra cultura superior no anduvieron remisos, justicia es reconocerlo, los Gobiernos de la República.

Aunque estrecha, existe hoy, como en mucho tiempo entre nosotros no hubo, una

política de las letras. Sistemáticamente, los más significativos exponentes de éstas han sido elevados a la representación diplomática de nuestro país en el extranjero. Ya es este un síntoma ejemplar. Más anchura puede tener esa política de las letras, y de esperar es que aquí, como en Francia, por ejemplo, la tenga.

La obra de las Misiones Pedagógicas, que a los más escondidos lugares lleva, para fiesta de los ojos y alegría y goce de las almas sencillas, muestras de nuestra mejor pintura, escogidas representaciones de nuestro teatro clásico y audiciones selectas de música y poesía, aviva la sensibilidad del pueblo y despierta la curiosidad por el arte y sus varias formas en las más deshabitadas conciencias rurales.

Ese estudiantil tablado de "La Barraca", que Federico García Lorca ha plantado ya en plazuelas de pueblos y escenarios de ciudades, adiestra también la sensibilidad colectiva en la percepción aguda de una manifestación delicada del arte del teatro, que es también cultura que por entendernos llamamos superior.

Pero la eficacia de cada una de estas obras es menor que la que se desprende de la actitud política que su fundación o su apoyo demuestran. Esta actitud es la que nos hace esperar que habrá de realizarse una labor más extensa y más vigorosa de la que hasta aquí se ha cumplido.

De esa labor la obra más urgente es la creación de un teatro dramático nacional.

Sería inexacto reprochar a los Gobiernos que hasta hoy sucediéronse en el de la República, desinterés por el teatro. Ahí está, por iniciativa de don Marcelino Domingo y apoyo de don Fernando de los Ríos, el Teatro Lírico Nacional. Podrá culparse a la Junta Nacional de Música, organizadora de este teatro, de algún desacierto o alguna imprevisión. Pero era tan fácil incurrir en ellos, y a su lado han sido tantos los aciertos, y tiene tal magnitud la obra emprendida, y son de tal entidad los proyectos que seguramente habrán de realizarse, que sería imprudente y ligero afán de censurar y zaherir cerrar a estas ventajas los ojos y afilar ante aquellos inconvenientes la saña de los reproches.

Ahí está también demostrando el interés por mejorar la vida del teatro, esa cantidad, mezquina sin duda, pero única posible, concedida por las Cortes al ministro de Instrucción para alivio y socorro de las compañías dramáticas necesitadas. Como ninguna de las demasiadas que existen deja de estarlo, más que el grado de su penuria y hasta de su angustia debieran tenerse en cuenta para el reparto de ese auspicio la obra realizada por las compañías y sus proyectos y medios artísticos para cumplirlos. Que el favor sea aliento y empuje, no remedio ni limosna. Más que a ninguna Empresa ni compañía al uso, por bien de nuestro teatro, debiera concederse esa protección a elencos de artistas que para merecerla se formaran, y al solicitarla pudiesen, en cambio, ofrecer, con garantías, la seriedad de su actuación en el cumplimiento de una decorosa y elevada orientación.

Todas estas esparcidas pruebas de interés hacia el teatro dadas por los Gobienos de la República, y que hemos venido señalando de ligero, culminarían y sintetizarían provechosamente en la creación de un Teatro Dramático Nacional. Todos los países civi-

lizados han atendido esta suprema necesidad de su alta cultura. A finales del siglo XVIII, en mala época para nuestra historia política, quiso Moratín crear en España un Teatro Nacional. Rivalidades y maniobras y torpezas de golillas favoritos de Godoy hicieron por entonces el intento imposible.

Bien distintas son ahora las circunstancias y más diversos aún, contra el maldecir mezquino de los amargados por su propia ruindad, los procedimientos y los hábitos. Las envidias y zancadillas y tretas de esos amargados no iban a tener hoy la virtud de destruir la obra bienintencionada de quienes estuviesen decididos a trabajar, por el afán generoso de crear, en la organización y efectividad de un Teatro Dramático Nacional.

Varios proyectos e iniciativas han surgido ya. Fueron algunos dictados por ese afán generoso. Otros se amañaron con cauteloso deseo de monopolio o torcida codicia de particular aprovechamiento. Ante unos y otros pudo muy bien advertirse que si dificultades económicas cohibían los deseos del ministro de Instrucción, hallábase, en cambio, su voluntad propicia y hasta decidida.

Pero uniéronse muchos inconvenientes, y en dos años nada pudo hacerse ni convenirse.

El proyecto de un Teatro Dramático Nacional no puede, sin embargo, de año en año, ser motivo de discusión y de ilusiones. Urge crearlo pronto para mejor recuerdo y salvación de nuestro mejor teatro, para defensa, con su ejemplo, de la perversión del actual, y para aliento y cultivo del nuevo.

Estúdiese bien la manera de fundar un Teatro Dramático Nacional, y hallado el mejor medio, cuando no fuera posible arbitrarlo ahora, búsquese en los primeros presupuestos el dinero necesario.

Fácil le sería al ministro de Instrucción recoger informaciones y sugerencias abundantes que someter luego a un grupo de escritores, dramaturgos y actores para que ellos, tras detenido examen y contraste y aportando su experiencia o su saber, redactaran un acabado proyecto.

No habría éste de inspirarse directamente en modelos extranjeros conocidos, que por antiguos unos, por inadaptables otros a las condiciones de nuestro carácter o del habitual funcionamiento de los teatros españoles, serían impropios e ineficaces.

Un Teatro Dramático Nacional entre nosotros no sólo habría de comprender la organización de una compañía de actores seleccionados, sino también, y necesariamente, escuelas de escenografía –de decoración, de iluminación, de atrezistas– y de directores y regidores de escena. Las enseñanzas del Conservatorio son inútiles para cantera de un gran teatro nacional.

Pero ni hemos de apuntar siquiera aquí indicaciones y sugerencias para un buen proyecto. Queríamos tan sólo indicar la necesidad absoluta de ese gran teatro nacional.

Dentro de nuestro tesoro literario histórico, el teatro tiene excepcional importancia por su calidad y su volumen. Posee España uno de los teatros más ricos del mundo. Y para elevar y defender esa cultura superior que definíamos como una tradición, memoria viva, esencia y realidad permanente del espíritu de un pueblo, ese tesoro de

teatro obliga, como la necesidad de fomentar una nueva producción, a crear el Teatro Dramático Nacional.

La República no puede, sin limitar su fecundísima obra cultural, prescindir de él.

***Juan Chabás,* "Los teatros del Estado"**
***Luz* (4-I-1934), p. 6.**

Todos los periódicos franceses dan con duelo la noticia: el Consejo Municipal, en vista de que el Estado mantiene las tasas sobre los teatros, se ha visto obligado, adoptando una actitud de protesta, a reducir las subvenciones a la mitad. Las cantidades que en 1934 consigna el presupuesto municipal para ayuda del teatro, son las siguientes:

Ópera, 300.000 francos; Ópera Cómica, 200.000; Comedia Francesa, 150.000; Odeón, 100.000; Théâtre du Châtelet, 150.000; Théâtre Populaire, 100.000; Trianon Lyrique, 50.000; 30 Ans de Théâtre, 30.000; Atelier, 25.000; Théâtre des Arts, 10.000; Théâtre de l'Oeuvre, 5.000. Es decir, que el Municipio parisiense gastará en apoyar el teatro, durante este año de 1934, aparte de lo que invierte el Estado en otras subvenciones, 1.120.000 francos, suma equivalente a más de medio millón de pesetas. En otros años, esa cifra ha superado el millón. No se engloba en esa cantidad lo que el Municipio gasta en ayuda de las Sociedades de Conciertos: más de 170.000 francos.

Estas cifras, que a los periódicos franceses parecen mezquinas, producirán la admiración y el asombro envidioso de quienes en España viven del teatro o viven y se desviven por él.

Constantemente, en estas mismas columnas, hemos venido nosotros escribiendo la necesidad de que en España contara también el teatro con un apoyo oficial, pero nuestras instancias y observaciones apenas han hallado apoyo ni han producido eco. Tendremos, sin embargo, que insistir sin desaliento, aunque a algunos pueda parecerles nuestra actitud una obcecada machaconería.

El teatro español no puede, de manera alguna, remediar su crisis sin un excesivo apoyo, no del Municipio, sino del Estado. Ayuda nacional necesaria, porque el teatro es índice y expresión de una cultura y un espíritu nacionales. Pero, ¿cómo prestar esa ayuda?

Para contestarnos a esta pregunta hemos de contemplar serenamente el panorama que hoy ofrece este teatro y ser a la vez rigurosos e imparciales. La ayuda del Estado no puede ser un ayuda difusa y confusa. Ha de ser recta, segura y eficaz, y para esto ha de tener una orientación. ¿Cuál?

Ayudar hoy oficialmente a todos nuestros teatros valdría tanto como que el Estado contribuyera con un sacrificio económico a la plebeyez y la degeneración de nuestra escena contemporánea. Si el Estado gasta su dinero, la labor que con ese dinero se realice ha de ser francamente nacional, y hoy, una labor nacional, en nuestro teatro, ha de encaminarse, no a defender de la penuria a unas cuantas compañías más o menos dignas, por su labor, de esa defensa, sino a salvar y a defender nuestro teatro.

Para esta tarea urgente e indispensable es preciso, no el apoyo a una compañía cualquiera, sino el impulso y la protección oficiales de un teatro experimental del Estado que sea a la vez escuela de actores y semillero de una producción nueva, porque la crisis no es tanto una crisis económica de compañías como una crisis de producción. Y ésta sólo se remedia creando un teatro que sea como un laboratorio donde se ensaye la obra de cuantos escritores sean capaces de hacer, con una sensibilidad nueva, un teatro nuevo también. De ese experimento puede brotar un plantel de actores y escritores capaces de dar otra vez vida al teatro español.

No costaría mucho al Estado el sostenimiento de un teatro así. El Municipio parisiense gasta más de medio millón de pesetas en ayudar a los teatros de París. El Estado español, por menos de la mitad de esa cifra, podría dar el inicial impulso necesario a un teatro nacional.

No creemos que pedir ese apoyo sea demasiado. Claro está que ese apoyo ha de pedirse a un Estado orientado por sus gobernantes de una manera limpia, moderna y libre. Cuando hoy nosotros pensamos en un teatro experimental del Estado que pudiera crearse en las circunstancias actuales de la vida española, nos asusta la posibilidad de que ese teatro experimental estuviese dirigido por Muñoz Seca o por Pemán, cuyo mérito consiste en una fecunda habilidad poética para remozar sin nuevo brío, perfilando bien su pastiche, el tono religioso de nuestro teatro del siglo XVI.

"Hacia la creación del Teatro Nacional. El ministro y el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, decididos a darle efectividad inmediata al gran proyecto del Consejo Nacional de Cultura para honrar dignamente la memoria de Lope de Vega"
***Heraldo de Madrid* (4, 5 y 6-III-1935) pp. 4, 4 y 6, respectivamente.**

Cuando –hace cuatro meses– nadie se acordaba aún de que en este 1935 se cumple el tricentenario de la muerte de Lope de Vega, la Sección cuarta del Consejo Nacional de Cultura, siempre atenta a la alta misión que le tiene encomendada el Estado, deliberó sobre la conveniencia de proponer al Gobierno un homenaje nacional a Lope digno de su gloria. Entonces el ilustre poeta Antonio Machado, miembro de dicho Consejo, propuso al mismo la creación del Teatro Nacional, como homenaje, el más elevado y perdurable, a la memoria del Fénix de los Ingenios. Invitado a redactar una moción sobre tan interesante tema, el gran poeta la presentó sin dilación al Pleno del Consejo, que la aprobó e hizo suya.

Más tarde la misma Sección cuarta, decidida a darle forma orgánica a la iniciativa de Machado, encargó a otro consejero, el culto escritor y excelente periodista Alfredo Cabanillas, la redacción de la oportuna ponencia por la cual el Consejo Nacional de Cultura propondría al ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes la creación del teatro Nacional. El Sr. Cabanillas, después de un meditado estudio de las principlaes

entidades oficiales de Teatro Nacional del Mundo, presentó la ponencia encargada a la Sección cuarta, y con acertadas intervenciones de los consejeros señores Artigas, Machado, Cabanillas (Ramón), Sánchez Sepúlveda, Esplá, Arteta y Perdigón fue aprobada por ésta y sometida al Pleno del Consejo, que la hizo suya asimismo y la elevó oficialmente al ministro Sr. Villalobos. Este aceptó en su integridad el dictamen del Consejo Nacional de Cultura, que quedó convertido en "proyecto oficial", a falta sólo para su efectividad de conseguir del ministro de Hacienda o de las Cortes el correspondiente crédito.

Sobrevino la crisis; y resuelta ésta, el proyecto del ministerio de creación del teatro Nacional como homenaje perdurable a Lope de Vega fue revisado por el nuevo ministro, señor Dualde, y el nuevo subsecretario, Sr. Cuber, quienes no solamente han confirmado la aceptación del proyecto, sino que están decididos –con noble firmeza, que dice mucho de su amor a las glorias de la cultura patria– a procurar por todos los medios que una iniciativa tan interesante del Consejo Nacional de Cultura logre rápida y plena realización. Tanto el Sr. Dualde como el Sr. Cuber patrocinan el proyecto con el mayor entusiasmo y lo defenderán como expresión exacta del honroso deber en que está el ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de glorificar dignamente a Lope y enaltecer e impulsar a la vez el Teatro español.

EXPOSICIÓN DEL PROYECTO DEL TEATRO NACIONAL

He aquí la interesante moción que dio origen al proyecto del ministerio por el que se crea el Teatro Nacional:

"Aparte del enorme valor estético del teatro, complejo maravilloso de todas las Bellas Artes, su importancia como elemento cultural, su influencia directa y eficacísima en la pública instrucción y en la formación del gusto artístico popular es tal que todos los grandes países del Mundo se han precocupado primerísimamente y hondamente del asunto y logrado y asegurado el amparo, la custodia, la salvaguardia y el cuidado de su tradición dramática en uno o varios teatros sostenidos por el Estado.

Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, Bélgica, Austria, Rusia (la de ayer y la de hoy) tienen sus teatros oficiales, que son, desde hace mucho tiempo, trasunto y modelo de las características propias de esta institución. Solamente en España, después de innumerables proposiciones e intentos, más o menos adelantados y concretos, y a pesar del gran honor que acompañaría al nombre del gobernante que tal empresa realizara, no se ha llegado aún a la creación de un Teatro Nacional.

Ahora bien: España no sólo cuenta el teatro como la más frondosa y valiente rama de su literatura, sino que tiene la más goloriosa tradición dramática del Mundo. A asegurársela bastan los nombres de Lope, Tirso, Calderón, Rojas, Alarcón, Moreto, Solís, Vélez y tantos otros en el Siglo de Oro, y los de Moratín, Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, en las épocas neoclásica y romántica; de Benavente, en la actualidad.

Y es verdaderamente inconcebible que hoy, en que con motivo del tercer centenario de Lope tiene el Mundo entero puesta la vista en España, no exista aquí un Teatro donde las obras del Fénix de los Ingenios tengan su escenario propio. No tienen casa en Madrid Calderón ni Lope. Tanto valdría que no la tuvieran Velázquez, el Greco, Murillo y Goya.

Es, pues, a nuestro juicio, no sólo necesaria, sino urgentísima, la solución de este problema de decoro nacional. Es además por todo extremo fácil y sencilla y apenas costosa y aun, a la larga, tal vez reproductiva para el mismo Estado, si bien éste no habrá, a nuestro juicio, de abordar la empresa como negocio, sino como un nuevo y altísimo servicio a la cultura, tales una Universidad, un Museo, y aplicar de momento los ingresos al mejor y más amplio y complejo desarrollo de la institución. Bastaría en efecto una consignación en el presupuesto de 1935 (año del centenario de Lope de Vega) para dar el primer impulso a la empresa, establecer el Teatro Español, la Casa de Lope (como la Comédie Française es la Casa de Molière) y cubrir los gastos de la primera temporada, que sentaría prácticamente las bases de su funcionamiento y la importancia artística y económica para las sucesivas temporadas.

En cuanto a su carácter artístico, la Casa de Lope habría de ser exactamente a nuestra literatura dramática lo que el Museo del Prado es a nuestra pintura: el albergue y la exposición de nuestro Teatro clásico en el sentido etimológico de la palabra; es decir, de todo lo que puede ser mostrado como objeto de enseñanza y ejemplaridad en nuestra producción escénica de todos los tiempos. Comenzaría en programas metódicos y perfectamente estudiados con los albores del Teatro español, los primitivos Juan de la Encina, Timoneda, Lope de Rueda, Torres Naharro, etc.; acordaría el mayor espacio e importancia el magnífico florecimiento del Siglo de Oro, época riquísima en obras admirables, la mayoría de las cuales –vergüenza da decirlo– son del todo desconocidas de nuestro público. Seguiría la etapa neoclásica y la romántica. Finalmente, entrarían también en sus programas aquellas obras de carácter universal, que por su eminencia artística han excedido toda frontera, y aquellas de la producción nacional que hoy mismo contienen también valores universales y pueden hombrearse con lo mejor de la producción extranjera. Por lo que hace a local, el ministerio dispone de momento del teatro María Guerrero, propiedad del Estado, y podría acaso muy pronto hacerse concesionario gratuito, como lo son siempre todos, del teatro Español, el glorioso Corral de la Pacheca, propiedad del Ayuntamiento de Madrid.

La compañía de actores se seleccionaría con arreglo al carácter de la institución, y hallaría toda clase de facilidades y ventajas económicas en la seguridad y garantía que el sevicio del Estado ofrece a los artistas y el honor que habría de resultarles de actuar en este teatro.

La alta gerencia de la Empresa sería ejercida por un director artístico y un administrador, nombrados por el ministerio, y cuyas funciones están claramente definidas en el título de sus cargos. El director artístico podría ser asesorado por el Consejo o

Patronato de la Casa de Lope, también nombrado por el ministerio en personalidades académicas y artísticas idóneas.

Pero todo esto, y el detalle y funcionamiento estrictos del teatro Español ha de ser objeto de un reglamento, que de aceptar esta iniciativa presentaría este Consejo a la superioridad".

EL PROYECTO DE REGLAMENTO DEL TEATRO NACIONAL

El proyecto de reglamento del Teatro Nacional aprobado por el Consejo Nacional de Cultura está contenido en las siguientes bases, que juzgamos de un alto interés:

Artículo 1°. Para solemnizar de modo perdurable el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, y como homenaje a esta figura cumbre de las letras española, se crea el Teatro Nacional, con la obligación de cultivar:

a) Nuestro teatro del Siglo de Oro, en sus producciones más representativas: Lope de Vega, Tirso, Calderón, Alarcón, Rojas, Moreto, etcétera.

b) Lo más selecto de nuestro teatro neoclásico y romántico: Moratín, Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Zorrilla, etc.

c) Las obras extranjeras que por su eminencia artística han excedido toda frontera: el teatro griego, Shakespeare, Molière, etc.

d) Las obras españolas contemporáneas que contienen valores universales.

Artículo 2°. El Teatro Nacional es una institución oficial, y como tal organismo creado por la ley tiene personalidad jurídica, con capacidad y facultades para administrarse, contratar, adquirir, obligarse y ejercitar, en fin, toda clase de derechos y acciones.

Artículo 3°. El Teatro Nacional se instalará con preferencia en el teatro Español, y de no ser posible, porque el Ayuntamiento se opusiera a ello, en el edificio del teatro María Guerrero, propiedad del Estado.

DE LA JUNTA

Artículo 4°. Una Junta, que nombrará el ministro de Instrucción Pública, regirá las actividades de todo orden del Teatro Nacional:

a) Admisión y separación de artistas.

b) Selección y adaptación de obras. Revisión de todos los arreglos y refundiciones de obras clásicas y restablecimiento de los textos originales.

c) Organización y fallo de concursos.

d) Nombramiento y sustitución de un director, un administrador y un cajero, cuyas remuneraciones propondrá al ministro de Instrucción Pública.

f) Propuestas de personal.

Las funciones de esta Junta serán honoríficas.

Artículo 5°. Constituirán la Junta encargada de la organización y funcionamiento del Teatro Nacional:

a) El ministro de Instucción Pública, el subsecretario y el director general de Bellas Artes, que serán miembros natos.

b) Un consejero designado por el Pleno del Consejo Nacional de Cultura, que ejercerá la presidencia efectiva.

c) Un consejero perteneciente a la Sección cuarta, elegido por ésta.

d) Un académico de la Española.

e) Un académico de la de Bellas Artes de San Fernando.

f) Un representante del Conservatorio de Música y Declamación.

g) El director del Museo del Pueblo Español.

h) El director del Museo del Prado.

i) Un representante de los autores dramáticos.

j) Un representante de los actores dramáticos.

k) Un representante de la crítica teatral.

Artículo 6°. El Pleno de la junta se reunirá una vez cada quince días durante la temporada, y una vez al mes cuando el teatro esté cerrado. Extraordinariamente, siempre que lo estime necesario. La Junta deliberará sobre todo lo concerniente a la dirección y administración del Teatro tomándose los acuerdos por mayoría de votos.

Artículo 7°. La junta del Teatro Nacional queda facultada para solicitar todos los asesoramientos técnicos que crea convenientes para el mejor desarrollo y eficacia de su misión cultural.

DEL DELEGADO DIRECTOR

Artículo 8°. Habrá un director, delegado de la Junta, con facultades bastantes para hacer cumplir los acuerdos de ésta y elevar a la misma cuantas iniciativas considere convenientes para el próspero desarrollo del Teatro.

Este cargo deberá recaer en persona de alta jerarquía literaria que se halle desligada de intereses propios o ajenos en el Teatro Nacional.

Artículo 9°. Serán obligaciones del delegado director:

a) Presentar a la Junta dos meses después de finalizada la temporada una Memoria en la que se consignen los resultados y experiencias del año teatral, así como una exposición de las reformas que juzgue pertinentes para la mayor perfección de actuaciones futuras.

b) Someter a la aprobación de la Junta el plan artístico de cada temporada con dos meses de antelación al comienzo de la misma.

c) Organizar, como complemento del espectáculo, los llamados fines de fiesta a base de jácaras, tonadillas y bailes, que tanta celebración alcanzaron en pasados siglos por su carácter típicamente español.

d) Proponer a la Junta recompensas a los actores y actrices que más se hayan distinguido en su labor e imponerles sanciones en la medida que procediera.

e) Proponer a la Junta la concesión de autorizaciones especiales para que los actores y actrices en propiedad del Teatro Nacional puedan realizar excursiones de arte dentro y fuera de España, siempre que no se prive a Madrid de la temporada oficial, siendo imprescindible el acuerdo por mayoría absoluta de la Junta cuando la ausencia excediera de seis meses.

DE LOS CONCURSOS

Artículo 10. La Junta podrá abrir concursos especiales entre escritores y poetas de habla española para lograr las mejores adaptaciones de obras clásicas y las más correctas traducciones de obras extranjeras.

También se organizarán concursos entre artistas españoles para estimular la mejor confección del vestuario y el máximo cuidado de la escenografía, a fin de que la puesta en escena responda en todo momento a la justeza y propiedad de la época o a la brillantez concebida por la fantasía creadora del poeta.

Asimismo podrán concederse becas para estudiar el estado y organización del Teatro extranjero en todas sus manifestaciones.

DE LOS INTÉRPRETES

Artículo 11. El cuadro de intérpretes de ambos sexos del Teatro Nacional se hará:

a) Con arreglo al censo profesional de actores y actrices.

b) Con los alumnos del Conservatorio de Música y Declamación que al terminar sus estudios hayan demostrado aptitudes excepcionales para la escena y con elementos seleccionados de Agrupaciones que ofrezcan solvencia artística.

Artículo 12. La Junta seleccionará mediante representaciones dispuestas al efecto los artistas incipientes que puedan incorporarse al cuadro del Teatro Nacional. Respecto de los artistas profesionales dará conformidad, requisito sin el cual no podrán ser admitidos definitivamente.

Artículo 13. La formación artística del Teatro Nacional no podrá exceder de aquellos elementos que acuerde como indispensables la Junta; pero se organizará un cuadro oficial de suplencias, a las cuales se acudirá, con preferencia a otros artistas, cuando las necesidades de una representación lo exijan.

Artículo 14. Los actores y actrices que sean contratados por primera vez para el Teatro Nacional habrán de someterse a una labor de preparación artística a modo de ensayo especial del repertorio clásico, que durará dos meses. Sin haber cumplido este compromiso, salvo opinión del delegado director, no podrá presentarse en escena ningún artista. Durante este tiempo el artista sólo percibirá el cincuenta por ciento del sueldo que se le haya asignado.

Artículo 15. Ningún artista podrá ausentarse sin solicitar la correspondiente licencia, que el delegado director concederá sólo en casos verdaderamente justificados y por el mínimo de tiempo posible.

Artículo 16. Todos los actores adscritos en propiedad al Teatro Nacional adquieren al firmar su contrato con el Estado obligación inexcusable de presentarse al delegado director un mes antes de la fecha señalada para la inauguración de la temporada.

Durante esos treinta días, que se dedicarán a ensayos, los artistas sólo percibirán el cincuenta por ciento de su sueldo.

DE LAS REPRESENTACIONES

Artículo 17. La temporada oficial durará seis meses por lo menos, empezándose el día 12 de octubre de cada año.

Artículo 18. En todas las representaciones ordinarias se destinará un número de localidades, que no podrá exceder del 20 por 100 del aforo del teatro, para que sean distribuídas entre las instituciones docentes y benéficas, prefiriéndose a las de más modesta condición. Un día a la semana, por la tarde, se darán representaciones destinadas a los alumnos de los centros sostenidos por el Estado, la Provincia y el Municipio.

DE LA ADMINISTRACIÓN DE LOS FONDOS

Artículo 19. Todas las funciones administrativas del Teatro Nacional relativas a gastos e ingresos estarán a cargo, con plena responsabilidad, de un administrador nombrado por la Junta.

Un cajero de igual nombramiento, que además de ser depositario de fondos llevará la contabilidad con sus libros correspondientes.

Artículo 20. Serán obligaciones del administrador:

a) Formar el presupuesto anual del Teatro, incluyendo toda clase de gastos e ingresos, con dos meses de antelación al comienzo de la temporada.

b) Rendir cuentas mensualmente del estado de fondos al delegado director.

c) Autorizar con el delegado director el pago de las nóminas del personal.

d) Contratar al mejor postor los servicios de bar, guardarropa y carteleras anunciadoras.

e) Firmar todos los pedidos de suministros y órdenes de pago, sin cuyo requisito el cajero no podrá hacerlas efectivas.

f) Redactar una Memoria al finalizar cada temporada con los resultados económicos de la explotación del Teatro y en la que haga constar las innovaciones que en este aspecto de la organización deban, a su juicio, introducirse.

Artículo 21. Para optar al cargo de cajero será indispensable depositar una fianza por la cantidad que determine la Junta.

Artículo 22. El Teatro Nacional se sostendrá con sus propios ingresos y con las subvenciones y donaciones oficiales o particulares que se le concedan.

Artículo 23. Considerando que la creación del Teatro Nacional no responde a ningún propósito lucrativo por parte del Estado, sino al más noble afán cultural y artístico, se le concede para su mejor sostenimiento una subvención de 250.000 pesetas por temporada.

Esta cantidad se incluirá en los presupuestos del ministerio de Instrucción Pública y estará a disposición de la Junta del Teatro Nacional, que autorizará sus inversiones de conformidad, si así procediere, con las propuestas del administrador.

El delegado-director refrendará con su firma todos los cobros y pagos superiores a 1.000 pesetas.

Artículo 24. Con el remanente que pueda haber al finalizar la temporada, luego de satisfechos todos los gastos, se constituirá un fondo especial que se distribuirá en la forma y orden de prelación siguientes:

a) Para enjugar cualquier déficit del presupuesto general anterior.

b) Para premiar los concursos de que se habla en el artículo noveno.

c) Para otorgar recompensas especiales a los artistas.

La Junta determinará la proporción en que deba aplicarse dicho remanente.

Artículo 25. Hecho un resumen de todos los gastos que definitivamente resulten por día de actuación, y a la vista del aforo del teatro, se fijará el precio de las localidades, procurando que no rebase la cifra proporcional mínima, a fin de que el Teatro Nacional sea asequible a todas las clases sociales.

ARTÍCULOS ADICIONALES

Artículo 1°. Una Comisión especial nombrada por el ministerio de Instrucción Pública, y en la que necesariamente deberán figurar un consejero de la Sección cuarta, un representante de los autores, otro de los actores, un académico de la Española, el jefe de Contabilidad del ministerio de Instrucción Pública y un arquitecto, determinará la cantidad inicial que el ministerio debe aportar para la constitución del Teatro Nacional.

Artículo 2°. Teniendo en cuenta la finalidad altamente artística que se persigue con la institución del Teatro Nacional, se solicitará de la Prensa y de la radio que sea aceptada gratuitamente la propaganda del mismo.

También se pedirá la exención de toda clase de tributos e impuestos fiscales.

Artículo 3°. Se encomienda a la Junta del Teatro Nacional el estudio de un proyecto de pensiones por jubilación o accidente, beneficios por tiempo determinado de actuación, etcétera, en favor de los actores y actrices en propiedad del Teatro, proyecto que deberá conocer el ministro treinta días después de acabada la primera temporada oficial.

Artículo 4°. El delegado-director elevará oportunamente a la Junta un reglamento de régimen interior del Teatro.

Artículo 5°. La Junta del Teatro Nacional estudiará este reglamento y propondrá al ministerio de Instrucción Pública las modificaciones que considere pertinentes.

"Ante una probable ley teatral. Las relaciones del Estado con el Teatro. ¿Qué se ha hecho en España? ¿Qué se puede hacer? (Lecciones del IV Convegno Volta)"
***El Sol* (12-III-1935), p. 3.**

En artículos anteriores se ha descrito lo que ciertos Estados hacen en favor de la vida, mantenimiento y desarrollo del teatro. La mayor parte de los lectores considerarán que la solución para la vida teatral la ha dado con su organización social la U.R.S.S. Mas lo que parece un bien para unos perjudica siempre a otros. Y, en ese caso, los autores han pasado de trabajadores libres a funcionarios de una gran máquina burocrática.

Merced al IV Convegno Volta, se han presentado a conocimiento, más que a discusión, lo que se hace por el teatro donde es una entidad viva o casi una necesidad pública, o donde, sin serlo, los Gobiernos lo protegen para el mantenimiento de una cultura y de una espiritualidad.

¿Qué ha hecho España? ¿Qué es lo que se podría hacer en España? Algunos pensarán inmediatamente en un organismo dependiente del ministerio de Instrucción pública, una conferencia Nacional, donde se conjuntaran todos los intereses, la aprobación de unas conclusiones que se llevarían solemnemente al ministro, mientras los reporteros gráficos tomaban testimonio fotográfico de la escena, unos discursos muy brillantes y poco después el sueño de los justos en el expedienteo.

El Estado español no ha tenido jamás idea exacta de lo que representa la vida del teatro. No se ha logrado un pensamiento político de lo que representa el teatro. Ha habido tentativas, ensayos, pruebas más o menos permanentes o esporádicas, debidas a la iniciativa privada y con o sin ayuda oficial.

Adrián Gual, en Barcelona, creó el Auditorium, poco después inició su vida de sacrificio por un Teatro D'Art, y acabó consiguiendo la protección de la desaparecida Mancomunidad de Cataluña al crear la Escola Catalana D'Art Dramàtic, con el amparo decidido de Prat de la Riba, que reconoció la importancia que tenía para el desarrollo político del regionalismo el mantenimiento de una tradición teatral autóctona. La Genralitat de Catalunya, últimamente, subvencionó con 100.000 pesetas una temporada teatral –la que se está celebrando, con escaso éxito por cierto, en el teatro Poliorama, de Barcelona–. Por otra parte, ha subvencionado cuando ha existido el organismo regional o provincial, junto con el Ayuntamiento, las temporadas de ópera que se celebran en el Gran Teatro del Liceo.

Madrid ha subvencionado las temporadas de ópera del Real, ha cooperado alguna

que otra vez a alguna temporada de arte; pero la iniciativa privada ha sido por regla general la que ha intentado la creación de un nuevo y joven público teatral.

El Caracol, primero; la T.E.A., después; Anfistora, recientemente, son tentativas de teatro nuevo que pretenden obtener eso tan difícil que consiste en "crear un público" y conservar el culto del teatro. Escaso o ningún apoyo oficial tienen esas iniciativas, como las de la Federación de Teatre Amateur, de Cataluña, cuya misión consiste en que las nuevas generaciones no pierdan la afición al teatro, a reconocer su importancia social y a que aún haya quien se incline por el arte, bien como autor, como intérpetre o como simple espectador.

El teatro de arte ha sido abandonado. El Estado no se ha preocupado de él. Todo cuanto se ha hecho se debe a la iniciativa privada y al esfuerzo personal de algunos aficionados auténticos. En algunas otras zonas del país no se pasó de las vagas representaciones teatrales del género común a todos –viejo repertorio romántico o costumbrista–, en que no hay más trascendencia artística que el eco local o la satisfacción familiar.

Creación de grupos auténticos que sientan la necesidad de "un teatro nuevo" apenas existen fuera de las dos zonas de influencia artística del país: Madrid y Barcelona. Todo lo demás es de una tristeza localista que espanta y asombra.

Verdad es que no hay en España afición al teatro en las nuevas generaciones. La juventud ha huído de las salas del teatro. Prefiere los espectáculos cinematográficos o deportivos o la misma ejecución del deporte. La vida social ha tomado otros rumbos, y el teatro ha pasado a ser, no una necesidad cultural, sino un accesorio de la vida totalitaria del país.

Si el Estado español tuviese la preocupación política del Estado polaco, por ejemplo, procuraría evitar que dentro del país se creara una mentalidad "no española". La pantalla cinematográfica lleva a los rincones más humildes de España la dramática y los problemas de otras civilizaciones. Saben más de las costumbres norteamericanas, francesas o alemanas en cualquier ambiente provinciano que de la presente vida de la capital, de donde tan sólo les llega el eco hostil o agresivo de la política. Si el Estado tuviese una política teatral, debería evitarlo. La dramática española actual, tanto la acreditada comercialmente como la joven, no es tan despreciable. Hay una joven generación creadora que puede presentarse con orgullo y con honor nacional junto a las obras que fijan la posición espiritual de generaciones anteriores. El Estado debería procurar que los teatros españoles no se convirtieran en tiendas de "cine" extranjero hasta el punto de abandonar los intereses de la gran familia teatral española.

¿Qué hacer? El Estado posee medios de intervenir para proteger la vidad teatral. Puede crear el teatro oficial en Madrid al estilo de la Comédie Française, como lo va a hacer en Italia Mussolini de acuerdo con los consejos de Luigi Pirandello y la Sociedad de Autores Italianos, y resucitar el viejo teatro clásico y amparar al moderno, acostumbrando a las nuevas generaciones a que vayan al teatro; puede proteger con subvenciones algunos espectáculos de la capital dignos de mantenerse en el cartel, y puede pro-

teger a las Empresas comerciales artísticas ayudándoles en sus avatares presentes, pero dejándoles la iniciativa liberal y dirección del negocio a su responsabilidad.

¿No reglamenta el Estado los arrendamientos rústicos? ¿No interviene en los arrendamientos urbanos para convertir en fijo lo que se halla establecido provisionalmente? Pues también debe intervenir en esa explotación usuraria y vergonzosa que significan los subarrendamientos, donde una serie de intermediarios sin ningún riesgo aumentan el valor de los alquileres de los teatros, y beneficiándose tan sólo los que nada aportan al teatro, como no sea la ambición de ganar a costa de autores, artistas y empresarios. El Estado podría acabar con el absurdo de que los teatros paguen el fluído eléctrico que emplean en el negocio por tarifa "no industrial", mientras que un café, un "cabaret" o una sala de baile son considerados por las Empresas de electricidad como una industria. El Estado puede proteger la industria teatral consiguiendo que se rebajen los transportes en ferrocarril. Actualmente las giras teatrales que se organizan son para dar un corto número de representaciones en cada población. Cuando se permanece seis días seguidos en una pequeña ciudad provinciana –los sábados por la noche y los domingos se los queda el empresario del local para dar representaciones cinematográficas– se considera una temporada oficial. Los artistas casi viajan tantos días como actúan. Si las temporadas marchan bien, la mayor parte de beneficios se los dejan en las taquillas ferroviarias, mientras los artistas pueden casi sólo cubrir sus modestos gastos.

Si el Estado interviniera para buscar una solución a estos problemas, la crisis teatral del país amenguaría lo suficiente para que no existieran artistas en paro forzoso.

¿Qué solución podría darse a los problemas teatrales? Sin el ánimo de los antiguos Congresos, conferencias o asambleas nacionales, en que se contraponían los intereses, se tomaban unos acuerdos, y más tarde se llevaban a los despachos ministeriales: el ministro tomaba "muy buena nota", le entregaba a la Secretaría, de allí pasaba a algún misterioso negociado, donde permanecía hasta la hora en que se archivaba, como siempre. Podría convocarse una Conferencia nacional del teatro, con el espíritu no de acordar nada, sino de enterarse de las necesidades de cada grupo teatral, facilitando la labor de una solución.

La ventaja que tienen las reuniones internacionales que se celebran bajo el amparo de la Reale Accademia d'Italia precisamente es la de que los que acuden al Convegno no van a tomar ningún acuerdo, sino a enterarse del punto de vista de cada uno. Se produce la controversia para la aclaración o la rectificación; pero sin que luego haya de concluirse con un acuerdo por medio de votos. En el IV Convegno Volta, Tairoff salió tan exaltado comunista como cuando entró, y Unruh, tan agresivo hitlerista como cuando saludó por primera vez a lo fascista. Fabre llevóse a Francia su mismo concepto del teatro, y Walter Gropius expuso sus razones, sin que a nadie se le ocurriera, por medio de una votación, considerar lamentables sus reformas teatrales.

En el Convegno, cada cual expuso su teoría del teatro y de lo que hacía o iba a hacer su Estado en favor del teatro. Las lecciones del IV Convegno Volta las han toma-

do aquellos que siguieron con atención las exposiciones de cada orador. ¿La protección totalitaria rusa es la más favorable a la expansión teatral? Tairoff seguirá diciendo que sí. ¿Deben los Estados imitar la protección teatral con el fino instinto patriótico y político que lo hace el Estado polaco? ¿Debe imponerse un impuesto al "cine" extranjero, como Bulgaria, o a la "radio", como Italia, para trasladar ese fondo a las entidades que se dedican a la explotación teatral? ¿Qué es lo que puede hacerse en España para salvar la vida económica de todos los que han dedicado su afán al teatro? Los artistas, los músicos, los empleados y los obreros técnicos teatrales merecen la protección y el amparo del Estado. De celebrarse una Conferencia nacional del Teatro, los políticos, preocupados por la crisis teatral, obtendrían un documento de primera mano para saber a qué atenerse.

Actualmente circulan por ahí tres proyectos de teatro. Dos se refieren exclusivamente a la organización del teatro Español –el del académico Sr. Cotarelo y el de la Comisión gestora municipal–. El del Sr. Cotarelo es impracticable. El de la Comisión gestora tiene la precisa vaguedad de un proyecto que aceptaría toda clase de reformas y que puede interpretarse como los más dispares exégetas deseen. La ley del Teatro que dicen que va a presentarse en las Cortes, fraguada en unas sesiones entre varios autores y algunos políticos, no se conoce con la profundidad necesaria para estudiar un tema.

No sabemos, pues, lo que decidirá el Estado español para favorecer la vida del teatro Español y la del teatro en general. Repetimos lo que en el primer artículo sobre este tema se publicó en estas páginas: tememos las improvisaciones. Los ejemplos que han llegado al IV Convegno Volta deberían tenerse presentes antes de realizar algo que luego no tenga rectificación. Por ello son muchos los partidarios decididos de una Conferencia nacional del Teatro, que el ministerio de Instrucción pública podría convocar, para conocer de cerca los problemas, no de difícil solución, que en la actualidad entorpecen el desarrollo del teatro de arte y la vitalidad de la industria teatral, dos cosas completamente distintas, pero necesarias en la vida global de una nación.

Felipe Lluch Garín, "El Teatro Nacional, museo y laboratorio" *Ya* (28-VI-1935), p. 8.

España necesita urgentemente un Teatro Nacional que conserve el prestigio y logre la renovación de nuestra literatura dramática, hoy abandonada al afán mercantil de las Empresas

Un teatro que represente las obras cumbres de la escena universal, resucite nuestros clásicos olvidados, reponga las producciones contemporáneas, consagradas ya por la crítica y el aplauso culto, y abra nuevos caminos en la cerrazón anquilosada del teatro actual.

Y ello es función del Estado, que debe salir de su ya vergonzosa inhibición, y velar por la función cultural y educadora del teatro, supliendo con su mecenazgo las deficiencias y olvidos de la iniciativa privada.

Este Teatro Nacional no puede ser, no debe ser, un teatro más. El Estado no puede, no debe competir con las empresas, sino reparar sus yerros y recoger y cultivar lo que ellas desprecian.

Atentas sólo a un mero fin económico, buscan únicamente las obras de fácil aplauso y seguro rendimiento. No tienen en cuenta ni el valor literario o histórico, ni la novedad de procedimiento u orientación. Desdeñan lo que no es camino trillado y cómodo, y así nunca puede verse en la escena española, salvo raras excepciones, la vieja obra inmortal o la moderna comedia innovadora.

Y esta ha de ser la función del Estado. Por ello, el futuroTeatro Nacional ha de ser a un tiempo museo y laboratorio, porque de ambos está necesitado el teatro español y ambos forman la escuela en que ha de ser educado y orientado el público, perdido hoy día en la decadente necedad del teatro al uso.

EL TEATRO CLÁSICO Y UNIVERSAL

El Teatro Nacional ha de ser, por lo tanto, museo de las joyas de la literatura dramática clásica y universal. Pero no un museo muerto y arcaico, sino vivo y actualizado por el arte de la representación moderna.

Las obras clásicas han de ser vertidas a una expresión actual, no ya en su técnica o en su lenguaje, como antes se hacía con notorio daño para ellas, sino en su aspecto formal y espectacular, buscando en el fondo mismo de su espíritu el tono, la luz, el color y el aire que les corresponde, y creando en torno del texto dramático, en verdadera y audaz colaboración, el espectáculo moderno que sea como la explicación o exteriorización de su pensamiento íntimo.

Nada de frías reproducciones; nada de respeto supersticioso hacia normas caducas y anticuadas; nada de erudición minuciosa e infecunda. Amor y devoción, deseo de popularizar y hacer comprender, deseo de dar vida y emoción a lo empalidecido o muerto por los años; eso es lo que necesita el teatro clásico y universal.

EL TEATRO NUEVO Y EXPERIMENTAL

Junto a esta labor de revisión de los clásicos, junto a este vivo museo actualizado del viejo teatro universal, es preciso montar, como debido contraste y complemento, el laboratorio del nuevo teatro experimental.

El Estado debe cuidar de los valores incipientes; ha de alentar las nuevas teorías escénicas; está obligado a estimular las vocaciones y a favorecer las posibilidades. Y por ello es preciso –máxime teniendo en cuenta que casi no existe la iniciativa privada– que el Teatro Nacional, el teatro del Estado, asuma esa función orientadora y descubridora con un teatro experimental adjunto al teatro museo.

Sus audacias y renovaciones, sus hallazgos e inventivas serán nueva savia en el viejo tronco del arte escénico. Incluso sus posibles extravagancias compensarán la casi inevitable monotonía de las representaciones clásicas y serán como clarines que atraigan al teatro a los que se encuentran alejados de él porque nada dicen a su moderna sensibilidad las obras de siglos pasados.

DOS COMPAÑÍAS Y UN SOLO DIRECTOR

Par realizar esta labor se precisan, como es natural, dos compañías; pero no rígidas e inamovibles, sino dotadas de tal flexibilidad que puedan, sin trastorno alguno, intercambiarse sus elementos, para que ambas lleguen a la máxima perfección interpretativa. Porque nada adiestra mejor al comediante que el continuo cambio de género, de tono y de estilo de representación.

Y se precisa, anto todo y sobre todo, un solo director, convertido en verdadero dictador artístico. Las creaciones escénicas no pueden regirse por Comisiones. El teatro no es un problema que pueda resolverse por suma de voluntades, sino por la imposición de una voluntad, de un criterio, de una estética.

El teatro necesita para ser regido, no una Comisión, sino una misión, es decir, una vocación. Un solo director con autoridad y responsabilidad total. Y un director que no ha de ser actor, ni autor, ni crítico, ni empresario, y ha de tener un poco de todo ello, es decir, un creador de espectáculos.

Eso es lo primero, lo único que necesita el proyecto de Teatro Nacional o el de un Teatro municipal para que sea viable y tenga seguridad de triunfar.

Felipe Lluch Garín, "El Teatro Nacional, escuela de buen teatro" *Ya* (3-VII-1935), p. 9.

El Teatro Nacional debe ser escuela de buen teatro, no sólo en su repertorio clásico y moderno y en sus estrenos de ensayo, sino en la interpretación y representación de las obras y en la necesaria colaboración del público, sin el cual no puede existir el teatro.

Ha de crear, por lo tanto, un nuevo estilo teatral, pues en la escena contemporánea –salvo raras excepciones– no hay nada digno de ser conservado, porque la rutina y la mediocridad, la improvisación y el mal gusto han ganado a autores, intérpretes y espectadores.

El espectáculo teatral necesita una renovación profunda, una depuración perfecta, una selección extraordinaria, y esa ha de ser, entre otras cosas, la labor del Teatro Nacional o del Municipal, que ya se anuncia y debe servir de heraldo y ensayo de aquél.

Por lo tanto, nada puede recoger del teatro comercial al uso y ha de evitar ser el compendio de las corruptelas, los prejuicios y las taras que a tan pobre estado han traído a la producción escénica española.

COMPAÑÍAS SIN PUESTOS FIJOS

En sus compañías no pueden figurar los actores acostumbrados al privilegio de los puestos fijos, de las categorías establecidas de antemano. El secreto de la interpretación perfecta radica en el perfecto reparto: en que cada actor represente el personaje que mejor cuadre a sus condiciones físicas y a sus aptitudes escénicas.

Nada, pues, de primeros actores, galanes, barbas, caricatos y genéricos. Nada de listas encabezadas siempre con el mismo nombre. Y, sobre todo, ni un solo divo, ni una sola estrella. Los actores y las actrices geniales pertenecen, por su vida, por su arte y por su fama, al teatro comercial.

El nuevo teatro necesita actores nuevos, jóvenes, disciplinados, dúctiles a la dirección suprema del creador del espectáculo. Esta juventud, empero, no está reñida con los muchos años; es juventud de corazón, juventud de arte, juventud, es decir, novedad, de sentimiento escénico, de virtud interpretativa.

Nada desequilibra más un conjunto, nada dificulta un espectáculo teatral como la presencia en escena de un actor acostumbrado a privilegios y lleno de viejas raíces rutinarias. Nada peor, por lo tanto, para un teatro oficial que la existencia en su compañía de varias figuras consagradas por la crítica y el público.

HAY QUE CREAR EL NUEVO ACTOR

Un espectáculo moderno, una representación cuidada del teatro clásico y universal, un teatro nuevo, en fin, necesita un nuevo actor. Un actor que sepa acomodar su dicción, su voz, su gesto y su figura al tono impuesto por la dirección escénica; un actor que sepa defenderse y valerse a un tiempo de las limitaciones y ayudas que le impone y le ofrece el decorado, la luz, la música y la escena de conjunto; un actor que sea, no como hasta ahora anárquico e independiente, sino parte subordinada de un todo que es el espectáculo.

Y este actor hay que hacerlo; este actor hay que educarlo; este actor hay que dirigirlo. Y esta dolorosa prueba sólo puede resistirla el actor joven, joven de corazón y de inteligencia, capaz de sentir y comprender la excelsa función de su obediencia ciega.

Hacen falta, pues, para el futuro Teatro Nacional, no actores de prestigio ya encallecidos y anquilosados en la técnica que les dio el triunfo, sino actores modestos y juveniles que se presten a ser barro dócil en las manos del director artístico. Él escogerá de entre ellos el que mejor encarne el personaje, y él le infundirá la fuerza de expresión y el ademán necesario para armonizar el conjunto del espectáculo.

EL AUTOR Y LOS ESPECTADORES

Esta misma educación necesitan el autor y los espectadores del nuevo teatro que ha de ser la base del futuro Teatro Nacional. El primero ha de saber que su labor termina en el momento en que entrega el manuscrito. Sobre él creará después el director de escena el espectáculo que el texto dramático requiere. Y ha de estar pronto a suprimir, modificar o rehacer lo que éste crea necesario para la mayor eficacia de la repesentación.

No puede, pues, admitirse la teoría de que cualquier obra firmada por un autor de prestigio pueda y deba ser representada y respetada en su totalidad. Y mucho menos que hayan de ser cumplidas sus indicaciones ni atendidas, claro está, las imposiciones a que están acostumbrados en el teatro comercial.

El público, por último, ha de ser en el teatro un todo conjunto y armónico. Ha de huir del horror que hoy le produce una representación de nuestros clásicos, porque hasta ahora sólo ha visto versiones sin espectáculo, a excepción de algunas obras de Lope recientemente repuestas. Ha de evitar la aversión que le inspira el nuevo teatro, porque hasta hoy no se le ha dado ni una sola obra digna de ostentar tal calificativo.

Ha de acostumbrarse, en fin, a ir al teatro, no para ver a tal o cual actor o para aplaudir a tal o cual autor, sino para gozar de un espectáculo en el que todos los factores han perdido su personalidad en beneficio del conjunto escénico.

***Felipe Lluch Garín,* "El Teatro Nacional, modelo de austeridad"**
***Ya* (8-VII-1935), p. 9.**

El Teatro Nacional ha de ser modelo de austeridad y sencillez. Cuantos en él intervengan deben pensar que su labor, alejada de todo interés económico, de toda mira personal, es una labor de cultura y educación; que cumplen una función docente y moralizadora y que, por lo tanto, más que artistas sujetos a la servidumbre de la envidia y la ambición, son maestros y apóstoles de un nuevo teatro español.

El Teatro Nacional no puede ser, por lo tanto, asilo de viejos prestigios gastados ni trampolín de jóvenes y audaces impaciencias. Ni mucho menos aún, refugio sedentario de los que sólo busquen una pingüe y segura retribución. La escena oficial no puede ser una oficina vulgar, rutinaria y ociosa, porque la protección del Estado es para salvar el arte, no para ayudar a los artistas.

Sólo, pues, podrán tener cabida en la organización del Teatro Nacional los que con entusiasmo y buena voluntad aspiren a mejorar, engrandecer y renovar la escena patria. Y para ello nada mejor que imponer normas de austeridad, sencillez y disciplina, que desde un principio ahuyenten a los que sólo vayan buscando una nómina segura o un escaparate para su vanidad.

LA PRESENTACIÓN ESCÉNICA

Estas normas de austeridad y sencillez han de aplicarse también a las representaciones, y especialmente a la decoración y al vestuario. La belleza de una representación escénica no depende de su riqueza, aunque generalmente se crea lo contrario.

Unas sencillas cortinas, unos arcos y unas plataformas, con una luz apropiada y un colorido armónico suelen ser de mayor belleza y eficacia que las más costosas y complicadas decoraciones. El satén y la pana sustituyen, incluso con ventaja para el conjunto, a la seda y al terciopelo. Un grupo de actores modestos, pero disciplinados y entusiastas, logran más perfecta interpretación que varias primeras figuras anárquicas y enviciadas por su gloria y prestigio.

Todo depende de la dirección, del gusto, de la voluntad que rija el espectáculo. Todo depende del entusiasmo y del fervor que se ponga en su realización. El arte no depende del dinero, sino de la voluntad de crear y del acierto en la selección.

Nada, pues, de fabulosas cantidades, que sólo sirven para despertar ambiciones inconfesables. Sencillez y austeridad, porque el artista no necesita para su labor más que un poco de barrro dócil entre sus manos.

EL TEATRO, ARTE POPULAR

Para que esta labor sea eficaz es preciso popularizar y actualizar las representaciones. El teatro es, ante todo y sobre todo, un arte popular, vivo, actual. Necesita el concurso público y la emoción del espectador, y para ello es preciso desposeerle de todo aire retrospectivo, de toda pátina erudita, de toda intención de minoría.

Aparte aquellas representaciones excepcionales organizadas ex profeso para un público culto y extraordinariamente sensible, aparte las primicias del estreno, reservadas, por tradición, a la aristocracia del arte, el Teatro Nacional ha de buscar el concurso popular, facilitando la comprensión de su repertorio y el acceso a su local.

Y para ello nada mejor que la juventud, la novedad y la fuerza de sus representaciones y realizaciones escénicas; nada más adecuado que la innovación y la modernidad de sus espectáculos; nada más conveniente que actualizar y vigorizar su labor, huyendo de lo conocido y arcaico, de lo monótono y vulgar.

Y cuidar, por último, de no adscribir su arte a una clase social o a una fracción política. El arte no tiene más fronteras que las que le marcan su propia dignidad y su excelsa función moral y educadora.

LA NECESARIA AUTONOMÍA

El programa trazado a grandes rasgos –museo y laboratorio, escuela de buen teatro, austeridad, sencillez y popularidad– necesita para su realización una autonomía tan amplia, que sea casi independencia. Ni el plan artístico, ni la formación de las compa-

ñías, ni la elección de obras y colaboradores –escenógrafos, músicos y figurinistas–, puede hacerse en un departamento ministerial o en una Junta o Patronato.

Cualquier trámite oficinesco, por leve que sea, supondrá una cortapisa, una dificultad insuperable, aparte de los ineludibles compromisos y las lentitudes inherentes a toda organización burocrática y complicada. La sencillez y la autonomía, el poder personal y absoluto se imponen, pues, en la organización y la dirección del Teatro Nacional.

Búsquese una persona capaz de llevar a cabo tal empresa. Compruébese su integridad moral y su solvencia artística por cuantos medios sean precisos, y entréguesele después, sin vacilar, la dirección suprema y absoluta. Él buscará los asesoramientos que juzgue necesarios. Él sabrá llevar adelante la empresa, porque sólo un hombre, no una Junta, puede asumir tal responsabilidad, porque, bueno es recordarlo, el arte, el teatro, no puede regirse más que por una sola cabeza, un solo criterio, una sola voluntad.

Este director artístico, convertido en verdadero dictador, es lo primero que hay que encontrar para intentar, con probabilidades de éxito, cualquier proyecto de Teatro Nacional o de Teatro Municipal.

Él sabrá hacer del mismo vivo museo actualizado del teatro clásico y universal, eficaz laboratorio de toda innovación literaria y escénica, escuela de buenos comediantes y directores, modelo de austeridad y disciplina, teatro, en fin, que atraiga al pueblo y devuelva a la escena española el prestigio que hoy le falta.

El Teatro Nacional no podrá existir hasta que no se encuentre a su director.

BIBLIOGRAFÍA

1. ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS ESPECÍFICAS

1. 1. ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN DE ALCALÁ DE HENARES (SECCIONES EDUCACIÓN/CULTURA)

-Actas del Consejo Nacional de Cultura. Consejo Pleno (1932-1935).
-Actas del Consejo Nacional de Cultura. Sección Cuarta: Cultura y Bellas Artes (1932-1935) (incompletas).
-Índices de entrada de fondos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. 1901-1931. Cajas 7269-7276.
-Junta Nacional de Música y Teatro Lírico. Matrial. Inventarios (1934-1935). Caja 6082.
-Teatro Escuela de Arte. Expediente de justificación de cuentas. 1934. Caja 2554.
-Teatro María Guerrero. Expediente de adquisición y obras de adaptación para Conservatorio. 1929. Caja 4951.
-Teatro María Guerrero. Expediente de obras de restauración. Caja 4951.
-Teatro María Guerrero. Expediente de obras anteriores a 1936. Caja 4947.
-Teatro Nacional. Creeación del Teatro Nacional y Sociedad de Autores. Caja 6895.
-Reglamento del Teatro Español. Borrador. Caja 6895.

1. 2. ARCHIVO Y BIBLIOTECA DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

-Actas de la Comisión de Instrucción Pública. Acta del 19-VIII-1932. *Serie General*, Legajo 479, N° 1.
-Proposiciones no tomadas en consideración (la de López de Goicoechea sobre el Teatro Nacional), *Serie General*, Legajo 479, N° 33.
-Proyectos de ley del Senado. Legislatura de 1908. Creando un Teatro Nacional. Legajo 375, N° 59.
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados.* Legislatura 1905-1906, N° 45 (11-XII-1905).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados.* Legislatura 1905-1906, N° 59 (28-XII-1905).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados.* Legislatura 1908-1909, N° 53 (17-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados.* Legislatura 1908-1909, N° 54 (18-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados.* Legislatura 1908-1909, N° 56 (21-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados.* Legislatura 1908-1909, N° 64 (18-I-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los*

Diputados. Legislatura 1908-1909, N° 67 (21-I-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 77 (6-II-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 78 (8-II-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 79 (9-II-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 90 (25-II-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 91 (26-II-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 92 (27-II-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 96 (4-III-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 98 (6-III-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 101 (10-III-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1908-1909, N° 108 (18-III-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1910, N° 46 (20-X-1910).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1911, N° 61 (17-VI-1911).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1931-1933, N° 126 (1-III-1932).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1931-1933, N° 127 (2-III-1932).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1931-1933, N° 130 (5-III-1932).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1931-1933, N° 137 (17-III-1932).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1931-1933, N° 141 (23-III-1932).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1931-1933, N° 142 (24-III-1932).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1901, N° 109 (4-II-1902)
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1901, N° 126 (27-II-1902).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1901, N° 135 (10-III-1902).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1902, N° 6 (8-IV-1902).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 37 (27-XI-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 38 (28-XI-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 39 (30-XI-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 41 (2-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 42 (3-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 46 (9-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 50 (14-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 51 (15-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 52 (16-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 53 (17-XII-1908).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 93 (27-II-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 97 (4-III-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 101 (9-III-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 102 (10-III-1909).
-*Diario de Sesiones de las Cortes. Senado*. Legislatura 1908-1909, N° 109 (18-III-1909).

1. 3. ARCHIVO FAMILIAR DE FELIPE LLUCH GARÍN

-Documentos personales: citaciones, oficios, contratos, carnets, textos manuscritos y mecanografiados de artículos periodísticos, etc.
-Epistolario (1927-1941).
-Boceto y apuntes de su proyecto de libro *Del gran teatro de España*. 1940.
-*Diario*. 1937. 53 páginas manuscritas
-*Impresiones* (diario: incluye junio-diciembre de 1938). 70 páginas manuscritas.
-*Impresiones* (diario: incluye enero-febrero de 1939). 19 páginas manuscritas.
-Proyecto de Instituto Dramático Nacional (26-I-1939).
-"Memoria que por conducto reglamentario eleva al Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación el Departamento Nacional de Teatro y música sobre la ordenación del teatro en España" (28-VI-1939).
-Proyecto de Sindicato Nacional del Espectáculo (18-VII-1939).
-Proyecto de Representaciones Teatrales presentado a la Dirección General de Propaganda para las Fiestas de la Victoria. 1940. (Incluye los textos mecanografiados de la *Loa famosa de la Unidad de España*, la *Comedia heroica de la Libertad de España* y la *Fiesta alegórica de la Grandeza de España)*.
-Recortes varios de periódicos, artículos y reseñas de la prensa de la época.

1.4. ARCHIVO DE LA VILLA DE MADRID Y BIBLIOTECA HISTÓRICA

-*Contrata de arriendo del Teatro Español. Escritura otorgada en 4 de agosto de 1900*, Madrid, Imprenta Municipal, 1904.
-*Teatro Español. Copia de la escritura de concesión otorgada en 18 de enero de 1906*, Madrid, Imprenta Municipal, 1906.
-*Escritura de contrata para explotación del Teatro Español otorgada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid a favor de Don Federico Oliver y Crespo en 16 de octubre de 1909, y modificada con asentimiento de ambas partes contratantes, según acuerdo del Ayuntamiento, fecha 31 de julio de 1914*, Madrid, Imprenta Muncipal, 1914.
-*Escritura de cesión del Teatro Español para su explotación artística otorgada en 7 de diciembre de 1910*, Madrid, Imprenta Municipal, 1911.
-*Escritura de arrendamiento para explotación del Teatro Español otorgada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid a favor de D. Jacinto Benavente y D. Ricardo Calvo*, Madrid, Imprenta Municipal, 1921.
-*Cesión gratuita para fines artísticos del Teatro Español durante las temporadas de 1924-25 y 1925-26. Contrato de dicha cesión*, Madrid, Imprenta Municipal, 1925.
-*Ayuntamiento de Madrid. El teatro Español. Propuesta para ponerle bajo el Patronato del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, formulada a la comisión correspondiente por el Concejal Excmo. Sr. D. José Francos Rodríguez*, Madrid, Imprenta Municipal, 1919.
-CAMPO, José del, *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*. Prólogo de Victorino Tamayo. Tema: "Municipalización del Teatro Español". Obra premiada en el concurso de Memorias sobre temas de carácter municipal convocado por el excelentísimo Ayuntamiento de Madrid, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1932.

-Expedientes y legajos sobre el teatro Español de Madrid depositados en el Archivo de la Villa

1899:
-Aprobación de la compañía para la temporada 1899-900. Rescisión del contrato. Signatura 17.28.12.

1900:
-Rescisión del contrato a Tirso G. Escudero. Signatura 14.162.14.
-Propuesta de rescisión. Signatura 14.162.20.
-Lista de la compañía. Signatura 14.162.21.
-Solicitud de prórroga. Signatura 14.162.23.
-Nuevo concurso para el Español. Signatura 20.170.1.

1902:
-Cambio de bases para la concesión del Español. Signatura 14.162.29.

-Funciones de clásicos y modernos. Signatura 14.162.43.

1903:

-Lista de la compañía para la temporada 1903-1904. Signatura 14.162.46.

1905:

-Aprobación de la lista de la compañía para la temporada 1905-06. Signatura 17.28.14.

-Instancia de Luciano Berriatúa. Signatura 17.18.15.

-Concesión al Dr. Madrazo. Signatura 17.28.16.

-Solicitud de Díaz de Mendoza pidiendo el Español por diez años. Signatura 17.242.96.

1906:

-Lista de la compañía para la temporada 1906-07. Signatura 17.28.17.

1907:

-Instancia de Tirso G. Escudero. Signatura 17.28.21.

-Solicitud de cambios en la compañía para la temporada 1907-08. Signatura 17.242.98.

-Aprobación de la compañía para la temporada 1907-08. Signatura 17.242.99.

1908:

-Solicitud de Federico Oliver. Signatura 17.28.24.

-Solicitud contra las cien representaciones anuales. Signatura 20.170.2.

-Lista de la compañía para la temporada 1908-09. Signatura 17.242.101.

-Cesión del Español a Federico Oliver. Signatura 22.17.10.

1909:

-Solicitud de Ceferino Palencia. Signatura 17.28.28

-Otra solicitud de Ceferino Palencia. Signatura 17.28.32.

-Solicitud de Federico Oliver. Signatura 17.28.40

-Cesión del Español a Federico Oliver. Signatura 16.296.82.

1910:

-Solicitud de Tirso García Escudero. Signatura 17.242.108.

-Rescisión del contrato a Federico Oliver. Signatura 22.17.11.

-Concurso del teatro Español. Signatura 19.158.5.

1913:

-Devolución de la fianza al Dr. Madrazo. Signatura 19.158.6.

1914:

-Compañía para la temporada 1914-15. Signatura 19.158.6.

-Petición de Oliver para ofrecer ópera italiana. Signatura 19.158.13.

-Oposición de los dramaturgos a Oliver. Signatura 19.158.17.

1915:

-Formación del Comité de Escritores. Signatura 19.158.16.

-Funciones clásicas y populares. Signatura 21.99.16.

1916:

-Comité de Escritores para asesorar al Teatro Español. Signatura 10.170.10.

-Reconocimiento técnico del Teatro Español. Signatura 20.170.11.

-Compañía para la temporada 1916-17. Signatura 20.170.12.

-Sobre la actuación de la compañía. Signatura 20.170.15.

1917:

-Comité de escritores. Signatura 20.170.21.

-Concurso de arriendo. Signatura 20.170.24.

-Solicitud de Federico Oliver. Signatura 22.17.12.

-Compañía para la temporada 1917-18. Signatura 21.99.18.

1918:

-Solicitud de obras en el teatro Español. Signatura 20.170.27.

-Solicitud de obras en el teatro Español. Signatura 20.170.28.

-Federico Oliver pide la devolución de la fianza. Signatura 22.17.13.

-Demanda de Federico Oliver de una subvención. Signatura 22.17.14.

-Concurso para la temporada 1918-19. Signatura 21.99.19.

-Funciones de la temporada 1918-19. Signatura 21.99.22.

1919:

-Contrato de arriendo a Federico Oliver. Signatura 22.17.17.

-Expediente del concurso de 1919. Signatura 23.167.6.
-Concesión del Español a Benavente y R. Calvo. Signatura 23.167.7.
1920:
-Cesión del Español por cinco años a F. Oliver. Signatura 22.17.18.
-Instancia de J. Benavente y R. Calvo para la aprobación de la compañía para la temporada 1920-21. Signatura 22.345.6.
-Otra instancia de Jacinto Benavente. Signatura 22.345.7.
-Proyecto y presupuesto de obras. Signatura 24.468.24.
1921:
-Compañía para la temporada 1921-22. Signatura 22.345.9.
1922:
-Compañía para la temporada de primavera de 1922. Signatura 22.345.12.
-Rescisión del contrato. Signatura 23.167.8.
1923:
-Lista de la compañía para 1923. Signatura 22.345.15.
-Otra lista de compañía. Signatura 22.345.16.
-Lista de la compañía para la temporada 1923-24. Signatura 22.345.22.
1924:
-Instancia de Díaz de Mendoza sobre el régimen del teatro Español. Signatura 23.167.11.
-Proposición de García Cortés sobre el futuro del Español. Signatura 27.201.64.
1931:
-Solicitud de Rivas Cherif. Signatura 27-201-76.
-Contratos del Español. Signatura 27.201.76 bis.
-Solicitud de Eugenio Casals. Signatura 27.201.78.
-Solicitud de la Federación Nacional de Industria. Signatura 27.201.79.
-Concurso para las temporadas 1932-35. Signatura 16.400.3.
-Anuncio del concurso. Signatura 16.400.4.
-Bases del concurso. Signatura 16.400.5.
1932:
-Instancia de Rivas Cherif y la Escuela Filarmónica. Signatura 27-211.5.
-Reconocimiento del Español por técnicos municipales. Signatura 16.340.217.
-Prórroga de la actuación de Margarita Xirgu. Signatura 16.400.9.
-Instancia de Dionisio González. Signatura 16.400.11.
-Instancia de Rivas Cherif. Signatura 16.400.15.
1934:
-Lista de la compañía para 1934. Signatura 16.340.221.
-Concesión a la Asociación de Escritores y Artistas. Signatura 16.340.231.
-Estudio sobre el nuevo régimen de cesión. Signatura 16.340.241.
-Bases para el concurso. Patronato del Teatro Español. Signatura 16.400.19.
1935:
-Fin del contrato de la compañía Xirgu-Borrás. Signatura 16.375.1
-Homenaje a Margarita Xirgu. Signatura 16.375.4.
-Plan artístico de la temporada. Signatura 16.375.9.
1936:
-Petición de la Asociación de Actores sobre su municipalización. Signatura 16.375.39.
-Patronato del Español. Su Reglamento. Signatura 16.400.21.
-Instancia de Luis Pérez de León. Signatura 16.400.22.
-Compañía para 1936. Signatura 16.400.22.
1939:
-Petición de Niní Montián para su arriendo. Signatura 16.447.170.
-Petición de Tirso García Escudero para su arrendamiento. Signatura 16.447.172.
1940:
-Cesión a Manuel Herrera Oria. Signatura 16.447.174.
-Solicitud de Herrera Oria. Signatura 16.447.180.
-Bases de arrendamiento para 1940. Signatura 16.447.183.

2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

-Relación de periódicos y revistas consultados en la Hemeroteca Municipal de Madrid y en la Biblioteca Nacional

-*ABC*: 1900-1941.
-*Ahora*: 1933-1935.
-*Alma Española*: 1903-1904.
-*Arriba*: 1939-1941.
-*El Arte del Teatro*: 1906-1908.
-*Ateneo*: 1906-1909.
-*Blanco y Negro*: 1923-1931.
-*Boletín Musical*: 1928-1931.
-*Boletín Oficial del Estado*: 1938-1941.
-*Boletín de Orientación Teatral*: 1938.
-*Boletín del Sindicato de Actores Españoles*: 1923-1928.
-*Boletín de la Sociedad de Autores*: 1923-1924.
-*Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*: 1908-1910 y 1925-1931.
-*Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*: 1931-1936.
-*Comedias y comediantes*: 1909-1912.
-*La Correspondencia de España (CE)*: 1900-1920.
-*Cosmópolis*: 1919-1921.
-*Crónica Teatral*: 1908-1909.
-*El Debate*: 1928 y 1932-1933.
-*El Derecho de Autor*: 1932-1935.
-*El Diario Español*: 1908-1909.
-*Diario de Madrid*: 1934-1935.
-*Diario Universal (DU)*: 1903-1923 y 1928-1933.
-*Electra*: 1901.
-*La Época*: 1908-1910 y 1928-1935.
-*La Esfera*:1923-1931.
-*España*: 1915-1924.
-*La España Moderna*: 1908-1909.
-*España Nueva*: 1908-1909.
-*Faro*: 1908-1909.
-*Fénix*: 1935.
-*Gaceta de Arte*: 1932-1936.
-*La Gaceta Literaria*: 1927-1932.
-*Gaceta de Madrid*: 1908-1937.
-*El Globo*: 1907-1910.
-*Heraldo de Madrid (HM)*: 1904-1908 y 1918-1936.
-*El Imparcial (I)*: 1900-1932.
-*Informaciones*: 1927-1935 y 1939-1941.
-*El Liberal (EL)*: 1900-1910 y 1923-1935.
-*La Libertad (LL)*: 1926-1936.
-*Luz*: 1932-1934.
-*Madrid Cómico*: 1910-1911.
-*El Mono Azul*: 1936-1939.
-*El Mundo (M)*:1907-1919 y 1927-1933.
-*Mundo Artístico*: 1909.
-*La Nación*: 1928 y 1932-1933.
-*Nueva España*: 1930-1931.
-*Nuevo Mundo*: 1908-1911 y 1920-1933.
-*Octubre*: 1933-1934.
-*Por Esos Mundos*: 1908-1910.
-*El País (P)*: 1907-1912.
-*La Pluma*: 1920-1923.
-*Post-Guerra*: 1927-1928.
-*Prometeo*: 1908-1912.
-*Residencia*: 1926-1934.
-*Respetable Público*: 1908-1910.
-*Revista de Arte Dramático*: 1902.
-*Revista Crítica*: 1909.
-*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*: 1924-1936.
-*Revista de las Españas*: 1926-1936.
-*Ritmo*: 1929-1935.
-*El Socialista*: 1928-1934.
-*El Sol (S)*: 1917-1935.
-*Sparta*: 1932-1933.
-*Summa*: 1915-1916.
-*Tajo*: 1940-1941.
-*¡Tararí!*: 1930-1934.
-*Tarea*: 1940-41.
-*Teatralia*: 1908-1910.
-*El Teatro*: 1909-1910.
-*Teatrón*: 1926-1927.
-*Teatros y Toros*: 1909.
-*El Telón*: 1940-1941.
-*La Tribuna*: 1912-1923.
-*El Universo*: 1909.
-*Vértical*: 1938-1940.
-*Vértice*: 1937-1941.
-*La Voz (LV)*: 1920-1936.
-*Ya*: 1935-1936 y 1939-41.

-Artículos de la prensa periódica sobre el Teatro Nacional

-A. C. y Z., "Renovación. La cultura española bajo la República", *S* (24-VII-1932), p. 2.
-A. E., "Otra covachuela. Más 'momios'", *España Nueva* (30-XI-1908), p. 2.
-ALBANS HARMER, St., "De actualidad. El Teatro Nacional en Alemania", *CE* (17-XII-1908), p. 1.

-ALIER, Ildefonso, "La ópera debe nacionalizarse cantándose en español", *Ritmo*, 48 (15-I-1932), pp. 5-6.
-*ALLEGRO*, "Entre corcheas. La ópera española", *CE* (21-I-1900), p. 1.
-ALSINA, José, "A ras de tierra. Comentarios breves a una breve noticia", *P* (23-III-1908), p. 3.
------, "Lo del Español. La reunión de Díaz de Mendoza. Concurso urgente", *P* (21-IX-1908), p. 3.
------, "La concesión del Español", *P* (23-XI-1908), p. 3.
------, "Del Teatro Nacional", *P* (8-III-1909), p. 3.
------, "Del Teatro Nacional. Comentarios a un reglamento", *P* (28-VI-1909), p. 3.
------, "De la vida escénica. La adjudicación del Español", *P* (8-IX-1909), p. 3.
------, "La vida escénica. Lo del Español", *P* (9-IX-1909), p. 3.
------, "Lo del Español. Nuestro porvenir dramático", *P* (10-IX-1909), p. 1.
------, "Lo del Español. Nuestro porvenir dramático. Punto final", *P* (11-IX-1909), p. 1.
------, "Lo del Español. Sesión honrosa", *P* (12-IX-1909), pp. 1-2.
-ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín y Serafín, "Discurso de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. 'Establézcase ya el Teatro Nacional'", *EL* (12-II-1928), pp. 3-4.
------, "Palabras de gratitud. Discurso de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero", *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, 168 (*Número extraordinario en homenaje a Serafín y Joaquín Álvarez Quintero*, septiembre-octubre de 1928), pp. 96-103.
-ANAYA RUIZ, Francisco, "El arte lírico nacional. Laboremos por la ópera española", *Nuevo Mundo* (3-II-1928), s. p.
-*ANDRENIO* (Eduardo Gómez de Baquero), "Diario de un espectador. Del Teatro Nacional", *La Época* (28-XI-1908), p. 1.
------, "Impresiones de un espectador. De la municipalización de la dramática", *Mundo Gráfico* (2-XI-1911), s. p.
------, "Aspectos. La crisis del teatro", *LV* (13-IV-1925), p. 1.
------, "Aspectos. El teatro argentino", *LV* (1-X-1926), p. 1.
------, "Aspectos. El teatro independiente", *LV* (25-XII-1926), p. 1.
------, "Aspectos. Teatro libre y Conservatorio", *LV* (4-IV-1927), p. 1.
-ARAGONÉS, Crescencio, "Entrevistas de 'Ritmo'. Miguel Fleta y la nacionalización de la Ópera", *Ritmo*, 19 (20-VIII-1930), pp. 9-11.
-ARAQUISTÁIN, Luis, "En honor de Shakespeare. Futuro Teatro Nacional", *M* (31-III-1909), p. 1.
------, "Arte y economía. Sobre el régimen del teatro Español", *S* (17-VI-1923), p. 1.
------, "Nuevo régimen. Sobre el teatro Español", *S* (23-IV-1924), p. 1.
------, "Comentarios. Biblioteca y museo teatrales", *LV* (21-VII-1924), p. 1.
------, "El teatro de las naciones", *LV* (3-X-1925), p. 1.
-*ARMANDO GRESCA*, "Crónica teatral. El asunto del teatro Español", *El Arte del Teatro*, 61 (1-X-1908), p. 1.
-B., "De teatros. El concurso del Real", *CE* (12-XII-1911), p. 1.
------, "De teatros. El concurso del Real. II", *CE* (17-XII-1911), p. 4.
-*ARTAGNAN*, "Tribuna libre. El Real y el Conservatorio", *CE* (8-X-1906), p. 1.
-AZNAR NAVARRO, F., "Una industria deplorable. Por la producción escénica nacional", *CE* (3-XII-1920), p. 1.
-*AZORÍN* (José Martínez Ruiz), "El Teatro Nacional", *ABC* (19-I-1909), p. 4.
------, "Más sobre el Teatro Nacional", *ABC* (22-I-1909), p. 4.
------, "Cierre del Teatro Nacional", *ABC* (25-I-1909), p. 4.
------, "Epílogos parlamentarios. El Teatro Nacional", *ABC* (28-II-1909), p. 4.
------, "El Teatro Nacional", *ABC* (11-VI-1927), p. 3.
------, "Teatros", *Luz* (8-VI-1932), p. 3.
-B., "Información teatral. Un diputado socialista habla del Teatro Nacional", *LV* (3-I-1933), p. 3.
-BAEZA, Ricardo (vid. también *Fabricio*), "El

trascendental problema del teatro", *S* (19-X-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. La Hidra", *S* (27-X-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Criticón, Critilo y compañía", *S* (6-XI-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. El carro de Tespis", *S* (11-XI-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Nuestra farándula", *S* (14-XI-1926), pp. 1-2.
------, "En torno al problema del teatro. Telón adentro", *S* (19-XI-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Empresas y empresarios", *S* (21-XI-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Una aclaración y una apología", *S* (25-XI-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. De la organización teatral", *S* (28-XI-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. La manufactura teatral", *S* (3-XII-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Ojeada retrospectiva", *S* (8-XII-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. La lacra del industrialismo", *S* (15-XII-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Táctica industrial", *S* (19-XII-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Nacionales y extranjeros", *S* (27-XII-1926), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. El mundo de la ilusión", *S* (2-I-1927), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. La escena como institución moral", *S* (8-I-1927), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Campo en barbecho", *S* (13-I-1927), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Capítulo de soluciones", *S* (18-I-1927), p. 1.
------, "En torno al problema del teatro. Necesidad de una acción pública", *S* (22-I-1927), p. 1.
------, "De la necesidad de una intervención del Estado", *S* (15-XII-1927), p. 8.
-BALLESTEROS DE MARTOS, "Las grandes iniciativas. El magno proyecto del Teatro Lírico Nacional", *S* (25-V-1932), p. 8.
-BARRADO HERRERO, Ignacio, "Por el arte lírico nacional. Hablando con el nuevo concesionario del Teatro de la Zarzuela", *La Esfera* (21-VIII-1926), p. 3.
-BENAVENTE, Jacinto, "El Teatro Nacional argentino", *HM* (16-III-1907), p. 3.
------, "De sobremesa", *I* (7-XII-1908), p. 3.
------, "De sobremesa", *I* (28-VI-1909), p. 3.
------, "De sobremesa", *I* (4-X-1909), p. 1.
------, "De sobremesa", *I* (5-IX-1910), p. 3.
------, "De sobremesa", *I* (4-X-1910), p. 3.
------, "Del Teatro Nacional", *HM* (13-X-1910), p. 2.
------, "De sobremesa", *I* (24-X-1910), p. 3.
------, "El teatro Español", *ABC* (24-VII-1935), pp. 3-4.
-BLEU, F., "Del teatro Real", *CE* (6-X-1899), pp. 1-2.
-BORRÁS, Tomás, "Un acontecimiento artístico. La españolización del teatro Real", *Nuevo Mundo* (14-XII-1923), s. p.
------, "Los Quintero van a irse a la Argentina. Los tres teatros que faltan en Madrid", *Nuevo Mundo* (30-XII-1927), s. p.
-BOSCH, Carlos, "Vida musical. A Tomás Borrás. Sobre la Ópera Nacional", *I* (18-VII-1931), p. 2.
-BRETÓN, Tomás, "La Ópera Nacional", *Ateneo*, 9 (septiembre de 1906), pp. 251-261.
------, "Otra carta. Lo del Real", *CE* (17-III-1907), p. 1.
------, "La ópera española", *HM* (15-X-1909), pp. 3-4.
-BREZO, Juan del, "Tomás Bretón y la Ópera Nacional", *LV* (3-XII-1923), p. 3.
------, "Información musical. El Museo-Archivo del teatro Real", *LV* (25-VII-1924), p. 2.
-BUENO, Javier, "El Teatro Nacional. Mi opinión", *Crónica Teatral*, 7 (26-XII-1908), p. 3.
-BUENO, Manuel, "La vida escénica", *HM* (3-II-1909), p. 6.
------, "A ocho días vista. El teatro nacional", *I* (13-I-1924), p. 3.
------, "La ópera española", *HM* (18-IV-1921), p. 3.
------, "Sobre el Teatro Nacional", *ABC* (6-XII-1934), p. 14.
------, "¿Qué de Lope", *ABC* (8-III-1935), p. 3.

-C. F., "Diario Nacional", *M* (10-III-1909), p. 1.
-CABELLO LAPIEDRA, Xavier, "¡España mía! El arte lírico-dramático nacional", *I* (27-IV-1922), p. 4.
------, "El homenaje a los Quintero. Los insignificantes. El Teatro Nacional", *La Época* (14-II-1928), p. 1.
------, "El Teatro Nacional. Debe instalarse en el teatro Real", *La Época* (10-III-1928), p. 4.
------, "El Teatro Nacional y el turismo", *La Época* (9-VI-1928), Suplemento Especial, p. 1.
------, "El Teatro Nacional", *ABC* (7-V-1932), p. 12.
------, "El Teatro Nacional y Don Tomás Bretón", *ABC* (20-IV-1935), p. 4.
-CADENAS, J. Juan, "*ABC* en París. El Teatro Nacional", *ABC* (12-XII-1908), pp. 3-4.
-CAMPO, Conrado del, "Por el arte nacional. La Ópera Española", *M* (14-IV-1910), p. 2.
-CAMPO, José del, "¿Se derribará el antiguo Real? Consideraciones acerca del propósito de demoler el teatro de la Ópera y construir otro en la Gran Vía", *LV* (15-X-1935), p. 3.
-CANUDO, Aurelio, "Teatro Nacional", *El Diario Español* (12-III-1909), p. 1.
-CAPDEPÓN, Mariano, "La ópera en castellano", *Gente Vieja*, 9 (1901), p. 3.
------, "La ópera en castellano", *Gente Vieja*, 14 (1901), p. 5.
-*CARAMANCHEL* (Catarineu, Ricardo J.), "Cosas de teatros. El Español y la Comedia", *CE* (7-VII-1901), p. 4.
------, "En el teatro Español. Inauguración de la temporada", *CE* (29-X-1902), pp. 1-2.
------, "Cosas de teatros. Lo del Español", *CE* (24-VII-1905), p. 1.
------, "De teatros. Alrededor del Español", *CE* (25-XI-1908), p. 5.
------, "De teatros. Alrededor del Español", *CE* (28-XI-1908), p. 5.
------, "De teatros. La proposición Cavestany", *CE* (30-XI-1908), p. 5.
------, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (2-XII-1908), p. 1.
------, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (7-XII-1908), p. 6
------, "Teatro Nacional. Recogiendo opiniones", *CE* (13-XII-1908), p. 1.
------, "¡Cosas veredes...! Lo del Teatro Nacional", *CE* (18-XII-1908), p. 1.
------, "¿Al futuro director?", *Crónica Teatral*, 6 (19-XII-1908), p. 2.
------, "Teatro Nacional. Un proyecto de Novo", *CE* (21-XII-1908), p. 1.
------, "Teatro Nacional. Autores y actores", *CE* (29-XII-1908), p. 5.
------, "Cosas de teatros. Concursantes para el Español ", *CE* (9-I-1909), p. 1.
------, "Lo del Teatro Nacional. ¡El enemigo de las escuelas!", *CE* (20-I-1909), p. 5.
------, "Lo del Teatro Nacional. Rectificando a Azorín", *CE* (24-I-1909), p. 5.
------, "Informaciones. De un concurso y de un estreno", *CE* (15-II-1909), p. 5
------, "Teatralerías. ¿Nacional o burocrático?", *CE* (8-III-1909), p. 4.
------, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (5-IV-1909), p. 5
------, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (22-IV-1909), p. 1.
------, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (5-VI-1909), p. 1.
------, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (13-VI-1909), p. 5.
------, "La semana teatral. En la Zarzuela. En los 'cines'. El Reglamento del Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (24-VI-1909), s. p.
------, "Lo del Teatro Nacional", *CE* (24-VI-1909), p. 1.
------, "Comentarios teatrales", *CE* (13-VII-1909), p. 5.
------, "La semana teatral. En el Príncipe Alfonso. En la Zarzuela. Política y teatro", *Nuevo Mundo* (15-VII-1909), s. p.
------, "El teatro y los concejales", *CE* (10-IX-1909), p. 6.
------, "Baturrillo teatral", *CE* (2-VII-1910), p. 1.
------, "Del Teatro Nacional", *CE* (30-IX-1910), p. 4.
------, "Arte y artistas. El Teatro Nacional", *CE* (4-X-1910), p. 1.
------, "Teatralerías", *CE* (18-X-1910), p. 4
------, "Teatralerías. Del Teatro Nacional y del teatro Español", *CE* (24-X-1910), p. 4.
------, "Del Teatro Nacional y del Teatro Español", *CE* (28-X-1910), P. 1.

------, "Del teatro Español. Un documento interesante", *CE* (18-I-1911), p. 5.
------, "De teatros. Lo de las refundiciones", *CE* (22-X-1911), p. 4.
-CARREÑO, Pedro, "Renovación del teatro español. Orientaciones escénicas de Felipe Lluch", *Tajo*, 23 (23-XI-1940), pp. 12-13.
-CASADO, José, "Arrendamiento del teatro Español", *HM* (12-I-1924), p. 5.
-CASARES, Francisco, "Información de actualidad. El Conservatorio de Música y Declamación", *S* (24-III-1929), p. 12.
-CASTELL, Ángel Mª, "La nacionalización de un arte", *ABC* (22-VI-1922), p. 7.
------, "La ópera española", *ABC* (27-X-1927), p. 11.
-CASTRO, Cristóbal de, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático", *EL* (24-XI-1908), p. 3.
------, "Un buen proyecto. Hacia el Teatro Nacional", *EL* (26-XI-1908), p. 1.
------, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático (opiniones de José de Laserna y Eduardo Yáñez)", *EL* (2-XII-1908), p. 1.
------, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático (opiniones de *Caramanchel*, Emilio Thuillier, Matilde Rodríguez y José Rubio y José Santiago)", *EL* (5-XII-1908), pp. 3-4.
------, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático (opiniones de José Alsina, Lola Bremón y Francisco Flórez García)", *EL* (7-XII-1908), p. 3.
------, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático (opiniones de Matilde Moreno, Tirso García Escudero y Ricardo Calvo)", *EL* (8-XII-1908), p. 1.
------, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático (opiniones de E. Gómez de Baquero y Santiago Gascón)", *EL* (9-XII-1908), p. 1.
------, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático (opinión de Rafael Urbano)", *EL* (11-XII-1908), p. 3.
-----, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático (opiniones de Jacinto Benavente y Francisco Morano)", *EL* (12-XII-1908), p. 1.
------, "La adjudicación del Español. De nuestro porvenir dramático (opinión de Carmen Cobeña)", *EL* (24-XII-1908), p. 4.
------, "Titirimundi. Del Teatro Nacional. El edificio", *HM* (17-X-1910), p. 3.
------, "Titirimundi. Del Teatro Nacional. En el Parlamento", *HM* (22-X-1910), p. 3.
------, "Hay que reformar el Conservatorio. I", *Blanco y Negro* (27-XI-1927), s. p.
------, "Hay que reformar el Conservatorio. II", *Blanco y Negro* (11-XII-1927), s. p.
------, "La evolución escénica. Hacia un Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (27-I-1928), s. p.
------, "La evolución escénica. Reforma del Conservatorio", *Nuevo Mundo* (24-V-1929), s. p.
------, "La evolución escénica. Las cuatro escuelas del Conservatorio: Música, Declamación, Canto y 'Cine'", *Nuevo Mundo* (7-VI-1929), s. p.
------, "La vida del teatro. El caso de Margarita Xirgu", *HM* (2-I-1930), p. 5.
------, "Último figurín. Teatros del Estado", *ABC* (25-X-1934), p. 14.
------, "Teatro Nacional. El pabellón y la mercancía", *ABC* (17-I-1935), pp. 13 y 15.
------, "La nueva temporada del teatro Español. Promoción del Teatro Nacional", *ABC* (24-I-1935), pp. 13-14.2
------, "La nueva temporada del teatro Español. Ecuación de compañías", *ABC* (7-II-1935), pp. 13-14.
------, "La nueva temporada del teatro Español. Promoción de actores", *ABC* (21-II-1935), pp. 14-15.
------, "La nueva temporada del Español. El Patronato en funciones", *ABC* (4-VII-1935), pp. 12 y 14.
------, "Lo del Español. Diálogo de ardillas", *ABC* (18-VII-1935), p. 14.
------, "Decoro nacional", *ABC* (19-IX-1935), p. 14.
-CASTROVIDO, Roberto, "Comentarios. La crisis teatral", *LV* (4-IV-1925), p. 1.
------, "Comentarios. Lo del regio Coliseo... Historia del teatro Real", *LV* (10-XI-1925), p. 1.
------, "Comentarios. Sobre el Teatro Nacional", *LV* (5-III-1927), p. 1.

------, "Comentarios. Alrededor del Teatro Nacional", *LV* (7-III-1928), p. 1.
------, "El teatro y la política", *EL* (2-III-1935), pp. 1-2.
-CATARINEU, Ricardo J. (vid. también *Caramanchel*), "La escuela de declamación", *I* (26-I-1909), p. 3.
------, "La actualidad. Jimeno y el Español", *CE* (13-IX-1906), p. 1.
------, "La actualidad. El teatro y el presupuesto", *CE* (17-IX-1906), pp. 1-2.
-CHABÁS, Juan, "De Italia. El teatro de Pirandello", *LL* (22-I-1926), p. 5.
------, "El Teatro Nacional. Problemas y anhelos", *HM* (31-III-1931), p. 5.
------, "En el 14 de abril. Hacia un Teatro Nacional", *Luz* (14-IV-1933), p. 6.
------, "Protección oficial al teatro", *Luz* (23-V-1933), p. 6.
------, "Problemas del teatro. Los teatros de Estado", *Luz* (10-VIII-1933), p. 6.
------, "Hacia un nuevo teatro. ¿Masas? ¿Minorías?", *Luz* (4-IX-1933), p. 6.
------, "Hacia el buen camino. Escuela de teatro", *Luz* (7-IX-1933), p. 6.
------, "Espejos y máscaras. Teatro Nacional", *Luz* (20-IX-1933), p. 6.
------, "Los teatros de Estado", *Luz* (4-I-1934), p. 6.
------, "Sobre unas declaraciones de José Monteagudo. El problema de la crisis teatral", *Luz* (22-II-1934), p. 10.
------, "El problema de la crisis teatral", *Luz* (24-II-1934), p. 10.
------, "Nuevo Gran Teatro del Mundo", *El Mono Azul*, 31 (2-IX-1937), p. 1.
-CONTRERAS Y CAMARGO, E., "Talía, enferma. Tratamiento salvador", *Nuevo Mundo* (10-IV-1925), s. p.
------, "Frente a la crisis teatral. Los enemigos del arte", *Nuevo Mundo* (22-V-1925), s. p.
------, "El teatro en crisis. La protección al género lírico", *La Esfera* (7-VIII-1926), p. 8.
------, "La protección al teatro. Un medio que beneficia a todos", *La Esfera* (4-IX-1926), p. 4.
------, "El teatro Español. Nueva casa, nuevas orientaciones", *La Esfera* (25-IX-1926), p. 41.
-COROMINAS, Pedro, "Cuatro palabras sobre la ópera española", *Electra*, 2 (1901), p. 56.
-CORTE, José de la, "Informaciones. El arriendo del Español", *CE* (12-IX-1909), p. 6.
-COSSÍO, Francisco de, "Restauración de la ópera", *ABC* (24-IV-1935), p. 3.
------, "Hacia un Teatro Nacional", *ABC* (14-IV-1940), p. 3.
-CRIADO Y ROMERO, "Habla del director general de Bellas Artes. Lo importante -dice el señor Dubois- es que la idea del Teatro Nacional está en marcha y en el primer plano de las preocupaciones del ministerio de Instrucción Pública. A ello ha colaborado, así como a la institución del Concurso Nacional de Periodismo, el Consejo Nacional de Cultura", *HM* (17-VII-1935), p. 8.
-CUEVA, José de la, "El Régimen del Teatro Español. Un Patronato debe dirigir y administrar el clásico coliseo. Este sería el único modo de mantener su prestigio artístico", *Informaciones* (4-II-1931), p. 5.
-D. T., "La casa de Molière. Orígenes del Teatro Nacional Francés", *La Esfera* (10-III-1928), pp. 8-10.
-DELSO, Miguel de, "Comentarios a un decreto. Las funciones de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos", *Ritmo*, 42 (1-XI-1931), pp. 10-12.
-DÍAZ CARREÑO, Luis, "El Teatro Lírico Nacional. Los maestros D. Óscar Esplá y D. Amadeo Vives nos hacen unas declaraciones", *LV* (5-IX-1931), p. 3
-DICENTA, Joaquín, "Nuestros colaboradores. Teatro del Pueblo", *Informaciones* (11-VIII-1931), p. 7.
-DÍEZ-CANEDO, Enrique, "Una conmemoración necesaria. El centenario de Moratín", *S* (23-II-1928), p. 8.
------, "Teatro Nacional, teatro de repertorio", *S* (3-V-1928), p. 5.
------, "Del teatro Español. A propósito de una ponencia", *S* (24-II-1931), p. 3.
------, "Del teatro Español. Compañías y temporadas", *S* (26-II-1931), p. 3.
------,"Hacia un Teatro Español", *Revista de las Españas*, 65-66 (enero-febrero de 1932), pp. 29-36.

------, "Teatro. Los clásicos y sus adaptaciones", *S* (1-XI-1932), p. 12.
------, "Un comentario. La conferencia Volta y el teatro mundial", *S* (29-XI-1934), pp. 1 y 5.
------, "El teatro en el día. Las deliberaciones de Roma", *S* (2-XII-1934), pp. 1 y 5.
------, "En esta hora. El sino del teatro Español", *LV* (14-I-1935), p. 1.
------, "Ante una probable ley teatral. Las relaciones del Estado con el Teatro. Lo que hacen algunos países para la protección del arte dramático", *S* (5-III-1935), p. 3.
------, "Ante una probable ley teatral. Las relaciones del Estado con el Teatro. Lo que hacen algunos países para la protección del arte dramático", *S* (6-III-1935), p. 3.
------, "Ante una probable ley teatral. Las relaciones del Estado con el Teatro. Lo que hacen algunos países para la protección del arte dramático", *S* (7-III-1935), p. 3.
------, "Ante una probable ley teatral. Las relaciones del Estado con el Teatro. ¿Qué se ha hecho en España? ¿Qué se puede hacer?", *S* (12-III-1935), p. 3.
------, "El Español del Patronato. 'El alcalde de Zalamea', con Enrique Borrás, Ricardo Calvo y Emilio Thuillier", *LV* (28-X-1935), p. 5.
------, "El Estado y las empresas. Un ejemplo para tener en cuenta", *LV* (27-XI-1935), p. 4.
-*DON NADIE*, "Teatro Español", *Teatros y Toros*, 36 (17-I-1909), p. 4.
-*EL BACHILLER CANTA-CLARO*, "El Arte y el Estado. El nuevo Teatro Español", *EL* (10-XII-1908), p. 1.
------, "El Arte y el Estado. El nuevo Teatro Español", *EL* (17-XII-1908), p. 1.
------, "El Arte y el Estado. Del Teatro Nacional", *EL* (9-III-1909), p. 1.
------, "El Arte y el Estado. Del Teatro Español", *EL* (30-IV-1909), p. 2.
-*EL BACHILLER RELAMIDO*, "Juicios y observaciones sobre el próximo concurso del Real", *HM* (24-VI-1924), p. 5.
------, "Movimiento teatral. El Teatro Lírico Nacional. Inauguración de la temporada de la Zarzuela", *HM* (24-IX-1926), p. 6.
-*EL REPORTERO NÚMERO 13*, "El asunto Fleta. Teatro Lírico Nacional. El gran tenor aragonés reclamará a la Junta más de cincuenta mil pesetas por incumplimiento de contrato", *HM* (14-I-1933), p. 6.
-*ERRE QUE ERRE*, "El Teatro Nacional. La Ley", *P* (6-III-1909), p. 1.
-ESCOHOTADO, Román, "Tres proas en el teatro", *Arriba* (29-XI-1940), p. 5.
-ESPAÑA, Miguel, "Dice el ministro interino. El Estado explotará el teatro Real. Pronto se firmará el decreto", *M* (27-VIII-1915), p. 2.
------, "Dificultades de un proyecto. El Real, explotado por el Estado. Lo que dice Luis París", *M* (1-IX-1915), p. 2.
-ESPINA, Antonio, "La renovación del teatro", *S* (11-XII-1930), p. 1.
------, "Nuevo régimen. El Teatro Dramático Nacional", *Luz* (27-V-1932), p. 3.
------, "Escena y bastidores. El Patronato del teatro Español", *S* (13-VI-1935), p. 2.
------, "Escena y bastidores", *S* (5-VII-1935), p. 2.
------, "Del Patronato y sin política", *S* (20-VII-1935), p. 2.
------, "Escena y bastidores. Votos de calidad", *S* (27-VII-1935), p. 2.
-ESPLÁ, Óscar, "La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. En defensa de un plan de cultura nacional", *S* (10-XI-1931), p. 12 (también en *Ritmo*, 43-44 (1-15-XI-1931), pp. 6-8).
------, "La República y el Teatro Lírico Nacional", *Nuevo Mundo* (14-IV-1932), s. p.
------, "Óscar Esplá, presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, explica su sentido y su función", *S* (31-V-1932), p. 5.
------, "Unas cuartillas del Sr. Esplá. Sobre el Teatro Lírico Nacional", *HM* (27-XII-1932), p. 5.
-ESTÉVEZ ORTEGA, E., "Una gran escuela de comediantes. El Instituto del Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (31-I-1930), s. p.
-*FABRICIO* (vid. también Ricardo Baeza), "Teatro. Revistas. Una caricatura de comedia para Ortás. El Patronato del teatro Español", *Política* (11-VII-1935), p. 2
------, "El arte dramático y el Estado", *Política* (25-VII-1935), p. 2.
------, "Teatro. El régimen teatral en Norteamérica y en Rusia", *Política* (1-VIII-1935), p. 2.

------, "Teatro. La adjudicación del Español por vía directa y caciquil. Dos obrejas de Muñoz Seca", *Política* (26-IX-1935), p. 2.
-*FEBUS*, "Información teatral. En torno al Teatro Nacional", *LV* (5-III-1927), p. 2.
-FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, "Información teatral. Alrededor del Teatro Nacional", *LV* (9-III-1927), p. 2.
------, "De la vida teatral. Teatro Nacional y teatros subvencionados. ¿Qué hay del Español y de la Princesa?", *LV* (25-IX-1929), p. 2.
------, "Información teatral. Ante el caso del teatro Español", *LV* (14-IV-1930), p. 2.
------, "El Estado debe intervenir. El teatro y sus directores artísicos", *Sparta*, 14 (4-II-1933), s. p.
------, "Ante el nuevo régimen del teatro Español", *Ya* (12-VII-1935), pp. 1-2.
------, "Lope en el Retiro y en los Cuatro Caminos", *Ya* (2-IX-1935), p. 7.
-FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis, "Memoria", *La Propiedad Intelectual*, 116 (febrero de 1924), pp. 49-52.
-FERNÁNDEZ NÚÑEZ, M., "'Entrefilets' de actualidad. La ópera española", *Ritmo*, 6 (15-I-1930), p. 5.
-FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, "Una excitación a todos los artistas líricos. El porvenir en España de la Ópera Nacional", *M* (26-I-1910), p. 1.
-FLORES GARCÍA, Francisco, "El Teatro Nacional", *HM* (31-VII-1909), p. 3.
------, "El Corral del Príncipe", *HM* (11-IX-1909), p. 3.
------, "Lírica-dramática nacional", *HM* (16-VII-1910), p. 5.
------, "Lo del teatro Español. Una polacada", *HM* (17-VIII-1910), p. 5
------, "El Gobierno y el teatro Español", *HM* (1-X-1910), p. 5.
------, "Lo del teatro Español", *HM* (24-X-1910), p. 5.
------, "El teatro Español", *HM* (5-XI-1910), p. 3.
-FORNS, José, "La nacionalización del teatro Real", *HM* (30-V-1922), p. 6.
------, "El drama lírico nacional. La colaboración literaria", *HM* (7-VIII-1923), p. 5.
------, "En pro del arte lírico. La campaña del maestro Vives", *HM* (30-VIII-1923), p. 5.
------, "El acontecimiento del sábado. El Teatro Lírico Nacional abre sus puertas con el estreno de 'La Villana', del maestro Vives", *HM* (3-X-1927), p. 5.
------, "Sobre la creación de la Academia María Guerrero. Debieran desglosarse las enseñanzas de la Música de las de Declamación", *HM* (23-VI-1928), p. 16.
------, "Para la Casa del Pueblo y para los poderes públicos. Debiera crearse en el teatro de la Princesa la Escuela Nacional de Declamación bajo la dirección de D. Fernando Díaz de Mendoza", *HM* (25-XII-1928), p. 5
------, "El Conservatorio de Música y Declamación. Un error que no debe prosperar", *HM* (31-VII-1929), p. 5.
------, "El porvenir de la música española. Ante la Conferencia convocada por el Ministerio de Trabajo para el estudio de la crisis musical", *HM* (5-V-1931), p. 6.
------, "Oportunidad de la Conferencia convocada para resolver la crisis musical", *HM* (7-V-1931), p. 6.
------, "Amadeo Vives se decide a actuar políticamente. Su proyecto de Teatro Lírico Nacional. La Sociedad de Autores debe transformarse rápidamente. Un teatro para cada músico", *HM* (9-V-1931), p. 5.
------, "El porvenir de la música en España. Examen de las ponencias. Medios de aumentar la cultura musical y la afición del público. Necesidad de fomentar el estudio de la música como adorno. Ediciones baratas de discos. Papel importantísimo que puede desempeñar la Radio", *HM* (16-V-1931), p. 5.
------, "El pervenir de la música española. La música debe enseñarse con las primeras letras y seguir a través de la formación universitaria. Conveniencia de multiplicar los orfeones y conjuntos instrumentales de aficionados. El Estado debe apoyar las iniciativas individuales. El peligro de crear Juntas oficiales inamovibles. La música y la Religión. Los Conservatorios", *HM* (23-V-1931), p. 5.
------, "El porvenir de la música española. La música en la vida profesional. Conciertos y

crítica. El Conservatorio Nacional de Música. Se hace preciso un local adecuado. La Princesa sólo sirve para la Escuela de Declamación que debe crearse. Necesidad y conveniencia de separar la Música de la Declamación. ¿Por qué no vuelve el Conservatorio a su antiguo local?", *HM* (3-VI-1931), p. 5.

------, "El porvenir de la música española. Los Conservatorios provinciales. Un R. D. nefasto. La enseñanza elemental se convierte automáticamente en superior. Creación de Conservatorios de R. O. De tener aprobada una carrera a ser profesor de la misma no hay más distancia que la influencia política. Hay que abrir camino a los jóvenes que trabajan", *HM* (9-VI-1931), p. 5.

------, "El porvenir de la música española. Del 6 al 9 del actual tendrá lugar la Conferencia Nacional de la Música. El Ministro de Instrucción Pública debe ser invitado. Ponencia del maestro Lasalle sobre el 'Régimen de los teatros propiedad del Estado y de las corporaciones locales'", *HM* (2-VII-1931), p. 5.

------, "El porvenir de la música española", *HM* (4-VII-1931), p. 5.

------, "El porvenir de la música española", *HM* (6-VII-1931), p. 5.

------, "La Conferencia Nacional de Música", *HM* (7-VII-1931), p. 5.

------, "La Conferencia Nacional de Música. En la ponencia del Sr. Esplá se pide la creación de teatros y orquestas oficiales. Los centros regionales tendrán también orquesta, teatro y escuelas de música. Plantillas fijas para los Teatros Nacionales. Concursos y premios para todas las especialidades artísticas", *HM* (8-VII-1931), pp. 5-6.

------, "La Conferencia Nacional de Música", *HM* (9-VII-1931), p. 5.

------, "La Conferencia Nacional de Música", *HM* (10-VII-1931), p, 5.

------, "Estreno de 'El talismán' en el Teatro Lírico Nacional y consideraciones preliminares sobre los puntos de esta campaña artística", *HM* (7-XII-1932), p. 5.

------, "El presidente de la Junta Nacional de Música aclara varios extremos respecto a la campaña del Teatro Lírico Nacional", *HM* (13-XII-1932), p. 6.

-*FOSFOR*, "Sobre'l projecte de Teatre Nacional", *Teatralia* (Barcelona), 7 (15-XII-1908), pp. 201-202.

-FRANCÉS, José, "Teatros. Balance. III. El Teatro Nacional", *Revista Crítica*, 5 (1-II-1909), pp. 43-44.

-G. DE CANDAMO, Bernardo, "El Teatro Nacional. El proyecto en campaña", *M* (17-XII-1908), p. 1.

------, "Cómo se hace un reglamento. El nuevo Teatro Español", *M* (22-VI-1909), p. 2.

------, "El Teatro Español. Más sobre el reglamento", *M* (29-VI-1909), p. 1.

------, "El Teatro Español. El casticismo y el arte nuevo", *M* (3-X-1909), p. 1.

------, "Gestos. Sobre el Teatro Español", *I* (27-VI-1931), p. 1.

-G. R., "Teatralerías. Rivas Cherif nos habla de los planes con que regirá el teatro Español en la temporada 1931-32. De Cervantes a los noveles pasando por Valle-Inclán", *HM* (17-X-1931), p. 5.

-GARCÍA CAMINERO, J., "El Teatro Nacional", *España Nueva* (9-XII-1908), p. 2.

-GARCÍA DÍAZ, "Desde Berlín. El teatro al servicio del Estado", *S* (20-V-1934), p. 3.

-GASCÓN, Santiago, "El problema del Teatro Español", *Crónica Teatral*, 3 (28-XI-1908), p. 6.

------, "El problema del Teatro Español", *Crónica Teatral*, 4 (25-XII-1908), p. 7.

-*GAZIEL*, "Pláticas literarias. Teatro y democracia", *S* (19-I-1928), p. 1.

-GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (Véase también *Andrenio*), "Crónica literaria. La protección al Teatro Nacional", *La España Moderna*, 137 (mayo de 1900), p. 134.

------, "Un ensayo interesante. El teatro Español", *S* (6-V-1924), p. 1.

------, "La farándula en España. La restauración del teatro español antiguo", *S* (17-XI-1928), p. 8.

------, "Acerca del Teatro Nacional. El teatro-museo", *S* (1-III-1928), p. 8.

------, "En torno al Teatro Nacional. El teatro laboratorio", *S* (8-III-1928), p. 8.

------, "En torno al Teatro Nacional. El Teatro del Pueblo", *S* (26-IV-1928), p. 8.

-GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan, "Las novedades teatrales de ayer. En la Princesa se inaugura la temporada Palou-Sassone con un homenaje a la memoria de María Guerrero", *HM* (17-II-1928), p. 5.
------, "El Teatro Lírico Nacional. Los maestros Pablo Luna y Moreno Torroba emprenden la cruzada de la música española", *HM* (3-IV-1928), p. 5.
------, "Charla con un piloto de altura. Rivas Cherif, asesor literario de Margarita Xirgu, y la dirección del teatro Español", *HM* (26-II-1932), p. 5.
------, "Al margen de la escena consuetudinaria. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental. Anverso y reverso del curso dramático 1933-34, en el teatro Español", *HM* (21-XI-1933), p. 13.
-GONZÁLEZ RUANO, César, "Una pregunta a los músicos. ¿Cree usted en la posibilidad de una ópera nacional? Los maestros Vives, Luna, Guerrero y Alonso dicen todos que sí; pero...", *HM* (18-XII-1929), p. 5.
-GRASES RIERA, José, "El Teatro Nacional. Su emplazamiento", *CE* (25-XII-1908), p. 1.
------, "Teatro Nacional. Su emplazamiento", *CE* (30-XII-1908), p. 5.
-GRAU, Jacinto, "El Teatro Nacional. Al margen de un artículo", *Informaciones* (3-III-1928), p. 1.
------, "Nuestros colaboradores. El teatro dramático nacional", *Informaciones* (1-VII-1932), p. 12.
------, "Acerca del Teatro Dramático Nacional. La Sociedad de Autores", *LL* (24-VIII-1932), p. 3.
-GUAL, Adrià, "El Teatro Nacional", *Teatralia* (Barcelona), 33 (5-VIII-1909), pp. 628-630.
------, "El teatro en España. Las escuelas de teatro", *S* (22-XII-1918), p. 9.
-*GUZMÁN DE ALFARACHE*, "Alrededor del teatro. Lo del Español", *M* (24-IX-1908), p. 2.
------, "Alrededor del teatro. El dictamen", *M* (20-II-1909), p. 1.
------, "Alrededor del teatro. La breva del director", *M* (1-III-1909), p. 2.
-HARO, Eduardo, "Sin salvación posible. El Patronato del teatro Español", *LL* (7-VI-1935), p. 1.
-HEREDERO, Antonio, "Mi cuarto a espadas. Juguemos limpio", *P* (7-XII-1908), pp. 2-3.
-HEREDIA, Manuel de, "La vida de la escena. La actualidad del teatro español. El autor novel. Protección del Estado a la vida de la escena. Cómo deben solucionarse los diversos problemas que hoy existen", *¡Tararí!*, 33 (16-VII-1931), p. 2.
------, "La vida de la escena. Las campañas de *¡Tararí!* La actualidad del teatro español. El autor novel. Protección del Estado a la vida de la escena. Cómo deben solucionarse los diversos problemas que hoy existen. Lo que opinan los valores más destacados del teatro", *¡Tararí!*, 34 (30-VII-1931), p. 2.
------, "La vida de la escena. Las campañas de *¡Tararí!* La crisis teatral. El teatro, el autor novel y el Estado. Hablando con un joven autor", *¡Tararí!*, 35 (13-VIII-1931), p. 2.
------, "La vida de la escena. Causas y razones por las que suspendemos nuestra campaña en pro del teatro", *¡Tararí!*, 37 (24-IX-1931), p. 2.
-HERNÁNDEZ, Alejo, "La nacionalización de la ópera y la ópera española", *HM* (16-XII-1929), pp. 8-9.
-HERNÁNDEZ CATÁ, A., "Horizontes. Sobre un Teatro Nacional", *LV* (1-X-1927), p. 1.
------, "Horizontes. El Teatro Nacional. A la Sociedad de Autores", *LV* (24-II-1928), p. 1.
------, "Hacia un Teatro Nacional", *Ahora* (4-VII-1932), p. 13.
-HERRERO, Emilio, "Una interviú interesante. Galdós y el teatro Español. La próxima temporada", *La Tribuna* (27-VIII-1912), p. 4.
-HOYOS Y VINENT, Antonio de, "El Patronato del teatro Español", *LL* (19-VII-1935), p. 3.
-*IGORT*, "Los Sindicatos de la Falange inician el renacimiento de nuestro teatro en el Español", *Arriba*, 3-XI-1940), p. 3.
-INSÚA, Alberto, "Perspectivas. La protección del teatro", *LV* (4-XII-1923), p. 1.
------, "Perspectivas. La crisis teatral", *LV* (7-IV-1925), p. 1.
-IZCARAY, Gisbert, "Teatros y dancings. El Estado Español y el teatro. Algo de la campaña

que va a emprender la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *LV* (28-XII-1931), p. 9.
------, "Teatros y dancings. Hacia una campaña nacional de teatro lírico. El maestro Vives trae este año a Madrid una obra y muchas esperanzas", *LV* (1-II-1932), p. 3.
-IZCARAY, J., "El glorioso final del T.L.N.", *M* (4-I-1933), p. 3.
------, "Intentos oficiales. La temporada del teatro Español", *M* (11-III-1933), p. 4.
-J. F., "El teatro lírico español", *HM* (31-XII-1919), p. 4.
-*JOACHIM*, "La ópera española", *Crónica Teatral*, 9 (9-I-1909), pp. 4-5.
-L., "El Teatro Nacional", *ABC* (17-III-1927), p. 7.
-LAPUERTA, A., "Género chico. Ópera Nacional", *Juventud*, 5 (10-XI-1901), s. p.
-*LISARDO*, "Teatros y 'cines'. Programa de espectáculos. Las subvenciones a los teatros alemanes", *I* (18-XII-1928), p. 7.
-LLUCH GARÍN, Felipe, "El Teatro Nacional, museo y laboratorio", *Ya* (28-VI-1935), p. 8.
------, "El Teatro Nacional, escuela de buen teatro", *Ya* (3-VII-1935), p. 9.
------, "El Teatro Nacional, modelo de austeridad", *Ya* (8-VII-1935), p. 9.
------, "El Teatro Español", *Tajo*, 5 (29-VI-1940), p. 18.
------, "El teatro popular", *Tajo*, 6 (6-VII-1940), p. 14.
------, "El teatro religioso", *Tajo*, 7 (13-VII-1940), p. 14.
------, "El teatro político", *Tajo*, 8 (20-VII-1940), p. 15.
------, "El Teatro Nacional", *Tajo*, 9 (27-VII-1940), p. 14.
------, "3 notas sobre lo teatral", *Tajo*, 36 (1-II-1941), p. 15.
-LÓPEZ ALCRUDO, Alfredo, "Proyectos. El Teatro Nacional", *CE* (2-XI-1910), p. 6.
-LÓPEZ MARTÍN, Fernando, "Opiniones. La inmoralidad de las refundiciones clásicas", *Nuevo Mundo* (1-VI-1928), s. p.
-LÓPEZ NÚÑEZ, Juan, "Del teatro clásico. Calderón en Alemania", *Blanco y Negro* (14-X-1928), s. p.
-LUJÁN, J. F., "Las refundiciones", *CE* (5-X-1902), p. 4.
-MACHADO, Manuel, "El teatro. Sobre la crisis teatral y los medios de conjurarla. Hacia un nuevo y gran teatro. I", *LL* (18-III-1926), p. 4.
------, "El teatro. Hacia un nuevo y gran teatro. II", *LL* (25-III-1926), p. 4.
------, "El teatro. Hacia un nuevo y gran teatro. III", *LL* (22-IV-1926), p. 4.
-MAEZTU, Ramiro de, "Ecos de Londres. El Teatro Nacional inglés", *CE* (21-I-1905), p. 1.
-MANRIQUE DE LARA, Manuel, "En el Circo Price. Ópera española", *M* (3-VII-1908), p. 1.
------, "Cosas del Real. Estreno de 'Colomba'. La ópera y sus intérpretes", *M* (16-I-1910), p. 1.
-MARQUINA, Eduardo, "Excitación a los artistas. De la Ópera Nacional", *M* (19-I-1910), p. 1.
------, "La Junta Nacional necesita el apoyo y simpatías de todos. Su función principal es llevar al Gobierno las sugestiones para remediar las necesidades del teatro", *Ya* (26-II-1935), p. 8.
-MARQUINA, Rafael, "Hacia un Teatro Nacional", *HM* (18-VI-1923), p. 1.
------, "Sobre un museo y biblioteca del teatro", *HM* (19-VII-1924), p. 5.
------, "El museo del teatro de Barcelona", *HM* (20-VII-1924), p. 5.
------, "Miscelánea de actualidades. Por el teatro lírico", *HM* (10-VII-1926), p. 4.
------, "Movimiento teatral. El Teatro Lírico Nacional. Carta abierta a los señores don Pablo Luna, don Luis Pascual Frutos, don Federico Torroba y don Luis París", *HM* (22-X-1926), p. 6.
------, "Movimiento teatral. El Teatro Lírico Nacional. Respuesta al Sr. D. Rafael Marquina", *HM* (22-X-1926), p. 6.
------, "Movimiento teatral. El Teatro Lírico Nacional. Apostillas a una réplica", *HM* (10-VI-1926), p. 6.
------, "Por la ópera española", *HM* (24-IV-1928), p. 7.
-MARTÍN PIÑOL, "Tribuna libre. Un cuarto a refundiciones", *CE* (26-X-1911), p. 4.

-MARTÍNEZ CUENCA, Salvador, "Lo que debe ser el teatro Español", *I* (10-XI-1929), p. 1.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de los señores Álvarez Quintero", *I* (12-XI-1929), pp. 1-2.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de don Tirso García Escudero", *I* (15-XI-1929), p. 1.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de don Eduardo Marquina", *I* (20-XI-1929), p. 3.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de D. Ricardo Calvo", *I* (28-XI-1929), p. 3.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de don Ramón del Valle-Inclán", *I* (8-XII-1929), p. 3.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de don Fernando Díaz de Mendoza", *I* (18-XII-1929), p. 3.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de D. Manuel Machado", *I* (26-I-1930), p. 8.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de *Azorín*", *I* (30-III-1930), p. 7.
------, "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de D. Enrique Díez-Canedo", *I* (13-IV-1930), p. 7.
-MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., "La protección oficial a teatro", *ABC* (30-V-1935), pp. 20 y 22.
-MARTÍNEZ YAGÜES, F., "La temporada del Real. Un balance artístico difícil de averiguar", *M* (2-IV-1916), p. 1
------, "El teatro Real necesita reformas. Una Junta de Patronato administrará el Regio Coliseo", *M* (7-IV-1916), p. 1.
-MARTRA, J. A., "En el Teatro Lírico Nacional las óperas deben ser cantadas en español", *Boletín Musical* (Córdoba), 17 (julio de 1929), pp. 14-15.
-MAURÍ, Andreu, "De Teatre Nacional Catalá", *Teatralia* (Barcelona), 35 (1-IX-1909), pp. 634-636.
-MEDINA, Marcial, "Mirador. El Teatro de la Falange", *Vertical*, 16 (15-XII-1938), p. 1.
-MESA, Enrique de, "El Teatro Nacional", *I* (23-XI-1924), p. 5.
-MILLA, Fernando de la, "Diálogos actuales. Eduardo Marquina, el teatro internacional de París y los autores nuevos. Impresiones, proyectos y sugestiones", *La Esfera* (31-VII-1926), pp. 4-5.
-*MIQUIS, Alejandro* (Anselmo González), "Crónica general", *El Teatro*, 20 (mayo de 1902), pp. 2-3.
------, "El Teatro Nacional", *DU* (29-XI-1908), p. 1.
------, "La semana teatral. El Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (3-XII-1908), s. p.
------, "Demasiado deprisa", *DU* (20-XII-1908), p. 1
------, "Música y músicos. Por la música española", *DU* (12-I-1909), p. 3.
------, "Comedias y comediantes. El concurso del Español", *DU* (16-II-1909), p. 3.
------, "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional", *DU* (14-III-1909), p. 1.
------, "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. II", *DU* (16-III-1909), p. 1.
------, "Del teatro en el extranjero. Los 'nuevos' y el Teatro Nacional", *DU* (19-III-1909), pp. 1-2.
------, "Del teatro en el extranjero. Más del Teatro Nacional. IV", *DU* (25-III-1909), pp. 1-2.
------, "Del teatro en el extranjero. El Teatro Nacional. V. Los viejos y el Teatro Nacional", *DU* (29-III-1909), pp. 1-2.
------, "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. VI. El público", *DU* (31-III-1909), pp. 1-2.
------, "Del teatro en el extranjero. La Comedia Francesa. VII", *DU* (2-IV-1909), pp. 1-2.
------, "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. VIII. La confección del reglamento", *DU* (6-IV-1909), pp. 1-2.
------, "Nuestro Teatro Nacional. La opinión de Antoine. IX", *DU* (7-IV-1909), pp. 1-2.
------, "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. IX (*sic*). La dirección", *DU* (13-IV-1909), pp. 1-2.
------, "Del teatro en el extranjero. Nuestro Teatro Nacional. X. El director", *DU* (23-IV-1909), p. 3.

------, "Desde París. La cesión del Español", *DU* (13-V-1909), p. 3.
------, "Del teatro en el extranjero. Concursos en el Conservatorio", *DU* (18-VII-1909), p. 3.
------"La Comedia Francesa. Un poco de historia", *Por esos mundos*, 175 (septiembre de 1909), pp. 175-182.
------, "Comedias y comediantes. El concurso del Español", *DU* (6-IX-1909), p. 3.
------, "Comedias y comediantes. Lo del Español", *DU* (7-IX-1909), p. 3.
------, "Comedias y comediantes. Los pliegos del concurso", *DU* (8-IX-1909), p. 3
------, "Comedias y comediantes. Las mejoras", *DU* (9-IX-1909), p. 3.
------, "Comedias y comediantes. El concurso del Español", *DU* (10-IX-1909), p. 3.
------, "La semana teatral. Inauguraciones. El Español", *Nuevo Mundo* (16-IX-1909), s. p.
------, "La semana teatral. El Español", *Nuevo Mundo* (23-IX-1909), s. p.
------, "Comedias y comediantes. La ópera española", *DU* (15-XI-1909), p. 3.
------, "Las óperas españolas en el teatro Real", *DU* (13-VIII-1912), p. 2.
------, "Comentarios teatrales. El Teatro Municipal y el Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (8-VI-1923), s. p.
------, "Comentarios teatrales. Teatro Municipal y teatro libre", *Nuevo Mundo* (22-VI-1923), s. p.
------, "El teatro Real y el Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (17-X-1924), s. p.
------, "Sobre la crisis teatral", *Nuevo Mundo* (8-V-1925), s. p.
------, "El Teatro Nacional. Veinte años después", *La Esfera* (18-II-1928), p. 43.
------, "Patología teatral. Una enfermedad de nuestro tiempo", *La Esfera* (8-IX-1928), pp. 8-9.
------, "Patología teatral. II. El estrenismo", *La Esfera* (15-IX-1928), pp. 8-9.
------, "Patología teatral. Un buen camino y un buen remedio", *La Esfera* (22-IX-1928), pp. 18-19.
------, "Calvo, taumaturgo. El teatro clásico y el teatro en verso", *Nuevo Mundo* (19-X-1928), s. p.
------, "Patología teatral. Todos de acuerdo", *La Esfera* (27-X-1928), pp. 14-15.
------, "Un problema eterno. El arrendamiento del Español", *La Esfera* (19-IV-1930), pp. 8-9.
------, "Semana teatral. Teatro Lírico Nacional", *Nuevo Mundo* (11-VIII-1931), s. p.
------, "Semana teatral. El Teatro Nacional", *Nuevo Mundo* (21-VIII-1931), s. p.
------, "Semana teatral. Teatro municipal", *Nuevo Mundo* (28-VIII-1931), s. p.
------, "Siempre en todas partes. El teatro revolucionario", *Nuevo Mundo* (1-I-1932), s. p.
------, "El teatro y la República", *Nuevo Mundo* (14-IV-1932), s. p.
------, "El Teatro Lírico Nacional. Opiniones y juicios", *DU* (19-VII-1932, pp. 4-5.
------, "Semana teatral. La adjudicación del Español", *Nuevo Mundo* (2-IX-1932), s. p.
-MOLLOCHC TETTERBY, "Hablemos del Real. La temporada próxima", *M* (8-VIII-1916), p. 1.
-MORI, Arturo, "El Teatro Nacional. Primero esculpir el alma; luego...", *Boletín Musical* (Córdoba), 2 (abril de 1928), p. 5.
------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Emplazamiento y difusión", *Boletín Musical* (Córdoba), 3 (mayo de 1928), p. 16.
------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Razonemos como españoles. Con entusiasmo y prudencia", *Boletín Musical* (Córdoba), 5 (julio de 1928), pp. 6-7.
------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Un tema que no se agota, pero que acabará por no interesar", *Boletín Musical* (Córdoba), 6 (agosto de 1928), p. 8.
------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Libretistas y músicos", *Boletín Musical* (Córdoba), 7 (septiembre de 1928), p. 8.
------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Escarceos actuales", *Boletín Musical* (Córdoba), 9 (octubre de 1928), p. 6.
------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Hay que dar tono a las temporadas de zarzuela", *Boletín Musical* (Córdoba), 12 (febrero de 1929), p. 7.
------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Diálogo de actualidad", *Boletín Musical* (Córdoba), 13 (marzo de 1929), p. 13.

------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Diversidad de aspirantes", *Boletín Musical* (Córdoba), 14 (abril de 1919), pp. 12-13.

------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. La ópera y la zarzuela", *Boletín Musical* (Córdoba), 17 (julio de 1929), pp. 13-14.

------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Defendamos el género", *Boletín Musical* (Córdoba), 22 (enero de 1930), pp. 13-14.

------, "Teatros. El Teatro Lírico Nacional. Cosas presentes", *Boletín Musical* (Córdoba), 25 (abril de 1930), pp. 15-16.

-MUÑOZ, Eduardo, "Notas musicales. La Ópera Española", *I* (23-II-1901), pp. 1-2.

------, "Notas musicales. La Ópera Española", *I* (1-IV-1901), p. 2.

-MUÑOZ DELGADO, P., "La vida de la escena. Una hora en el teatro Calderón. Don Arturo Cuyás de la Vega nos habla de la crisis teatral, de su sostenimiento actual y de la Junta Nacional de Música", *¡Tararí!*, 65 (28-IV-1932), p. 4.

------, "La vida de la escena. Rumoreando. El ilustre maestro Acevedo pasará a prestar su valioso concurso como director de orquesta en el Teatro Lírico Nacional", *¡Tararí!*, 66 (5-V-1932), p. 4.

------, "La vida de la escena.Volvamos las cartas. Algunas consideraciones sobre la forma de conducirse la Junta Nacional de Música", *¡Tararí!*, 68 (19-V-1932), p. 4.

------, "La vida de la escena. Plan de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos", *¡Tararí!*,76 (14-VII-1932), p. 4.

-M.(UÑOZ) DEL PORTILLO, Eduardo, "Nuestros reportajes. Un interesante proyecto de Teatro Dramático Nacional que el decoro español debe hacer que prospere. Y su autor, don Jacinto Grau", *Sparta*, 3 (19-XI-1932), pp. 5-6.

------, "Nuestros reportajes. El diputado don Francisco López de Goicoechea que ha presentado a las Cortes el proyecto de Teatro Dramático Nacional nos habla de él... y del gesto de don Fernando de los Ríos", *Sparta*, 4 (26-XI-1932), s. p.

------, "Ante el próximo centenario de Lope de Vega", *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*, 135 (febrero de 1935), pp. 15-17.

-NAVARRO Y LEDESMA, F., "Teatros. De la Ópera Española", *La Lectura* (junio de 1901), pp. 19-27.

-NOVO Y COLSON, Pedro de, "El Teatro Nacional. Su emplazamiento", *CE* (27-XII-1908),p. 5.

-OBREGÓN, Antonio de, "El rumbo del teatro Español", *Arriba* (5-XI-1940), p. 3.

-O.(JEDA), J.(osé), "El Patronato del teatro Español. Las desdichas del teatro del pueblo de Madrid. ¿Por qué no ha salido a concurso libre?", *LL* (9-X-1935), p. 4.

-P., "Comentarios de la semana. Se crea un Teatro Nacional en Cataluña", *El Debate* (28-I-1934), Suplemento Extraordinario, p. 6.

-PALENCIA, Ceferino, "El Teatro Nacional", *CE* (3-X-1910), p. 5.

-PALOMERO, Antonio, "Teatro Nacional", *Teatralia* (Barcelona), 7 (15-XII-1908), pp. 200-201.

-*PÁRMENO*, "El Teatro Nacional. Hablan los autores", *HM* (19-X-1910), p. 3.

-PARÍS, Luis, "Teatros y cines. La nacionalización del teatro Real", *HM* (29-V-1922), p. 5.

-PENELLA, Manuel, "El Tearo Lírico Nacional", *ABC* (21-IV-1927), p. 7.

-PÉREZ MINIK, Domingo, "Notas para un teatro nacional", *Gaceta de Arte* (Tenerife), 6 (julio de 1932), p. 3.

-PRADO, Fidel, "De los Caños del Peral al regio Coliseo. Dos siglos de arte lírico y su historia", *HM* (1-I-1930), pp. 8-9.

------, "Calendario de Talía. 14 de diciembre de 1792. Moratín pretende ser director de teatros", *HM* (14-XII-1933), p. 4.

-QUIJANO, José D. de, "De actualidad. El futuro Teatro Nacional", *Blanco y Negro* (4-III-1928), s. p.

-QUIRÓS, Gonzalo de, "El Teatro Nacional. Lo que dice y lo que calla Echegaray", *EL* (31-XII-1908), p. 2.

-R., "El Teatro Nacional", *P* (27-II-1909), p. 1.

-R. y R., "La ley del Teatro Nacional", *P* (2-IV-1909), p. 1.

-REINA, Félix, "Una consecuencia. El retablo

teatral. Autores y empresarios", *M* (5-III-1913), p. 1.
-REMÍREZ, Teodoro, "El Teatro Nacional Mejicano", *ABC* (11-VIII-1927), pp. 13-14.
-RIBAS, Gerardo, "Cinco minutos con el alcalde. El señor Salazar Alonso dice que el teatro Español debe ser escenario de arte depurado", *HM* (4-I-1935), p. 5.
-RIVAS CHERIF, Cipriano de (véase también *Un curioso impertinente*), "Teatro crítico", *HM* (16-X-1926), p. 4.
------, "Teatros Nacionales. Italia y Méjico", *HM* (18-XII-1926), p. 4.
------, "A propósito del teatro Español. El concurso para su adjudicación", *I* (9-VII-1931), p. 1.
------, "Temas con variaciones. Veintisiete mil, una", *S* (14-VII-1932), p. 1.
------, "Temas con variaciones. Un teatro escuela", *S* (8-VIII-1931), p. 8.
------, "Temas con variaciones. El teatro Español y la política", *S* (3-XI-1931), p. 1.
------, "Temas con variaciones. La crisis del teatro", *S* (12-I-1932), p. 2
------, "Temas con variaciones. La utilidad pública del teatro", *S* (23-I-1932), p. 1.
------, "Temas con variaciones. Hacia un teatro español", *S* (21-II-1932), p. 12.
------, "Temas con variaciones. Teatro Nacional", *S* (26-IV-1932), p. 3.
------, "Temas con variaciones. El Ayuntamiento de Madrid y el teatro Español", *S* (10-V-1932), p. 8.
------, "Las grandes iniciativas. El magno proyecto del Teatro Lírico Nacional", *S* (25-V-1932), p. 8.
------, "Para alusiones. La gran obra del Teatro Lírico Nacional", *S* (26-V-1932), p. 3.
------, "Apuntaciones. Por el Teatro Dramático Nacional", *S* (22-VII-1932), p. 3.
------, "Por el Teatro Dramático Nacional. Primeras letras", *S* (28-VII-1932), p. 8.
------, "Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela", *S* (29-VII-1932), p. 3.
------, "Por el Teatro Dramático Nacional. Público y obras", *S* (10-IX-1932), p. 8.
------, "El Patronato del teatro Español. Carta abierta", *LL* (16-VI-1935), p. 1.
------, "El Patronato del teatro Español", *LL* (17-VII-1935), p 3.
-RODA, Cecilio de, "Lo del teatro Real", *HM* (14-III-1907), p. 1.
-RODRÍGUEZ DE LEÓN, A., "Cuestiones retrospectivas. Moratín, inquisidor literario", *S* (19-IV-1928), p. 5.
-RODRÍGUEZ DEL RÍO, "Después de la Asamblea Nacional de Música. El magno Congreso Nacional de Música anunciado por *Ritmo*", *Ritmo*, 38 (15-VIII-1931), pp. 12-13.
-ROMERO CUESTA, José, "Por qué no se abre el teatro Español. El arte dramático y el Ayuntamiento de Madrid", *HM* (27-IX-1929), p. 5.
-RUIZ DE LA SERNA, E., "El pleito del Español. Manifestaciones del Señor García Cortés", *HM* (7-IX-1923), p. 3.
------, "La Junta Nacional de Música, la próxima temporada de ópera rusa y el hambre de los artistas españoles. Una conversación con Óscar Esplá y unos comentarios nuestros", *HM* (20-II-1934), p. 4.
------, "Glosario informativo. La Cámara del Teatro. Se va a constituir una entidad de organismos teatrales para coadyuvar a la defensa del teatro", *HM* (22-III-1934), p. 4.
-SABATER, José María, "Notas. El teatro dramático y otras cosas", *LL* (10-VII-1932), pp. 1-2.
-SALADO, José Luis, "La crisis escénica. Margarita Xirgu cree que en España podría llegarse a un Teatro Nacional. Sin embargo, los clásicos, hoy por hoy, no podrían ser la base del espectáculo", *Informaciones* (1-III-1927), p. 1.
------, "La crisis escénica. Linares Rivas opina que el Teatro Nacional no puede estar dirigido por un comité de autores", *Informaciones* (2-III-1927), p. 1.
------, "La crisis escénica. Don Eduardo Yáñez, los actores buenos y los actores malos", *Informaciones* (3-III-1927), p. 1.
------, "Información teatral. Otra vez las subvenciones. El Sr. González del Castillo, contra Lope de Vega. Y con el Sr. González del Castillo, sus compañeros de la Junta de Teatros", *LV* (16-V-1935), p. 3
------, "El buen teatro y el malo. A la Junta Central de Lope la habían dejado ya sin dinero", *LV* (21-V-1935), p. 3.

------, "Mutis por el foro. La Junta Nacional de Teatros se ha puesto el sombrero y se va. Un madrigal póstumo a su ilustre presidente", *LV* (24-V-1935), p. 3.

-S. (AMPELAYO), C. (arlos), "Rivas Cherif. Discrepa de criterio con la Junta Nacional de Música. Y dimite el cargo de director del T. L. N.", *HM* (27-X-1932), p. 6.

------, "Una interviú de interés. Monteagudo y la profesión de actor en su doble sentido lírico y dramático. Asegura el gerente del Sindicato de Actores que la crisis del teatro lírico no existe, pero puede existir", *HM* (21-II-1934), p. 4.

------, "La crisis teatral. La asamblea celebrada en el teatro Cómico por representaciones de los elementos que integran el teatro. Se acordó pedir a los Poderes que se asignen subvenciones a los artistas profesionales y que les sea concedido el teatro María Guerrero libre de todo gravamen. Entre los acuerdos adoptados figura asimismo el de que se obligue a los cinematógrafos a tener fines de fiesta", *HM* (1-III-1934), p. 4.

-SALAZAR, Adolfo, "Crónicas musicales. Nuevo régimen y arte oficial", *S* (28-IX-1923), p. 2.

------, "Folletones de 'El Sol'. España como nación musical", *S* (29-XII-1928), p. 9.

------, "La vida musical. El futuro del teatro Real", *S* (14-VIII-1929), p. 2.

------, "Colaboraciones de 'Ritmo'. Cinco años después, o el futuro de nuestro teatro lírico", *Ritmo*, 2 (15-XI-1929), pp. 1-3.

------, "La música en la República. La reorganización del teatro lírico nacional y de los conciertos sinfónicos", *S* (22-IV-1931), p. 8.

------, "La música en la República. La reorganización del teatro lírico nacional y de los conciertos sinfónicos. II", *S* (25-IV-1931), p. 5.

------, "La música en la República. La reorganización del teatro lírico nacional y de los conciertos sinfónicos. III", *S* (28-IV-1931), p. 2.

------, "La música en la República. La reorganización del teatro lírico nacional y de los conciertos sinfónicos. IV", *S* (16-V-1931), p. 2.

------, "La vida musical. El teatro experimental", *S* (30-IX-1931), p. 2.

------, "La vida musical. La Junta Nacional de Música toma posesión. Orquesta Filarmónica", *S* (24-X-1931), p. 5.

------, "Hacia un mejor futuro. El estado de la música en España al terminar el primer año de la República", *S* (1-I-1932), p. 6.

------, "Hacia un mejor futuro. El estado de la música en España al terminar el primer año de la República", *S* (2-I-1932), p. 2.

------, "La vida musical. El teatro lírico en Francia. Su situación actual. I", *S* (14-IX-1932, p. 4.

------, "La vida musical. El teatro lírico en Francia. Las últimas temporadas. II", *S* (16-IX-1932, p. 3.

------, "La vida musical. El teatro lírico en Francia. Los teatros subvencionados. III", *S* (21-IX-1932), p. 4.

------, "La vida musical. El teatro lírico en Francia. La administración. Los teatros provinciales. IV", *S* (21-IX-1932), p. 4.

------, "La vida musical. El Consejo Superior para la Música Popular en Francia. La representación de la música en nuestros Consejos Superiores", *S* (28-IX-1932), p. 2.

------, "La vida musical. El Teatro Lírico Nacional en Francia y sus críticos", *S* (17-I-1933), p. 10.

------, "El teatro en la República. El sentido nacional de nuestro teatro lírico contemporáneo", *S* (14-IV-1933), p. 31.

-SÁNCHEZ LEÓN, Enrique, "Tribuna libre. Del Teatro Nacional", *CE* (27-II-1909), p. 5.

-SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, "Señorío y heredad de doña María Guerrero. Necesidad de un Teatro Nacional", *ABC* (26-I-1928), pp. 10-11.

------, "Templo, Estado y Teatro. Necesidad de proteger la escena", *ABC* (15-VIII-1928), pp. 11 y 13.

-SÁNCHEZ OCAÑA, F., "La nueva etapa del teatro Español", *ABC* (5-V-1927), pp. 10-11.

-SÁNCHEZ PÉREZ, A., "Teatro Español (organismo). *Legem habemus*", *EL* (7-IV-1909), p. 2.

-*SANSÓN CARRASCO*, "El Teatro Nacional. Un aspecto de la cuestión", *HM* (12-XII-1908), p. 4.

-SANTANDER, Federico, "El teatro Español y el teatro para España", *ABC* (27-VII-1935), p. 3.
-*SANTORELLO*, "Informaciones y estrenos. Actualidades teatrales", *Blanco y Negro* (12-VIII-1928), s. p.
-SASSONE, Felipe, "Por nuestra españolísima zarzuela", *ABC* (27-VIII-1926), p. 2.
------, "Para el teatro español. Admonición, esperanza y augurio", *ABC* (22-VIII-1929), pp. 11 y 113.
------, "Sermón perdido. El Teatro Nacional", *ABC* (29-VIII-1929), pp. 10-11.
------, "Del Teatro Lírico Nacional", *ABC* (30-VI-1932), pp. 10-11.
------, "¡Teatros, muchos teatros!", *ABC* (28-VII-1932), p. 14.
------, "Por el teatro Español", *ABC* (11-VII-1935), pp. 12-13.
------, "Con muchísimo respeto", *ABC* (17-VII-1935), pp. 16-17.
-SENDER, Ramón J., "El teatro Español. Sobre un desdichado acuerdo", *LL* (21-VI-1935), pp. 1-2.
-SERNA, Víctor de la, "Sobre el arte lírico español. Óscar Esplá nos habla del porvenir de la música española. Propósitos y programas de la Junta Nacional creada por la República", *S* (29-XI-1931), p. 3.
-SILVA ARAMBURU, J., "El Ayuntamiento y el Español. La orientación acertada de nuestros munícipes en relación con el teatro de la plaza de Santa Ana", *HM* (2-II-1931), p. 7.
------, "La próxima temporada del Español. 'Debería convertirse en templo del teatro lírico nacional'-dice el ilustre maestro Vives", *HM* (24-X-1931), p. 5.
-SIN FIRMA, "El teatro Real", *HM* (13-III-1907), p. 1
------, "El teatro en el Parlamento. Lo de la Comedia Francesa", *P* (30-XII-1907), p. 3.
------, "El Teatro Nacional", *I* (26-XI-1908), p. 2.
------, "Lo del teatro Español", *CE* (26-XI-1908), p. 5.
------, "Un proyecto de ley. El Teatro Nacional", *M* (26-XI-1908), p. 2.
------, "El Teatro Nacional. La proposición de Cavestany", *M* (29-XI-1908), p. 2.
------, "Teatro Español. La proposición de ley del Sr. Cavestany", *CE* (29-XI-1908), p. 5.
------, "¿Teatro o covachuela? Otro arreglo del francés", *P* (29-XI-1908), p. 1.
------, "El Teatro Español", *ABC* (10-XII-1908), pp. 8-9.
------, "El Teatro Español. El dictamen", *CE* (10-XII-1908), p. 6.
------, "Teatro Nacional", *Teatralia* (Barcelona), 7 (15-XII-1908), pp. 200-202.
------, "El Teatro Nacional", *La Época* (16-XII-1908), p. 1.
------, "El Teatro Nacional", *I* (17-XII-1908), p. 4.
------, "El Teatro Nacional", *ABC* (18-XII-1908), p. 5.
------, "El Teatro Nacional", *ABC* (22-XII-1908), p. 5.
------, "Cesión de un Coliseo. Concurso para el teatro Español", *CE* (7-I-1909), p. 6.
------, "Por el arte lírico nacional", *ABC* (12-I-1909), pp. 7-8.
------, "Un documento importante", *P* (18-I-1909), p. 3.
------, "La ley del Teatro Nacional", *ABC* (5-III-1909), p. 5.
------, "Del Teatro Nacional", *HM* (13-III-1909), p. 3
------, "El Teatro Español. La ley que lo crea", *HM* (30-III-1909), p. 1.
------, "El Teatro Nacional", *CE* (31-III-1909), p. 5.
------, "La dirección del Teatro Nacional", *P* (5-IV-1909), p. 3.
------, "El Teatro Español", *P* (11-IV-1909), p. 2.
------, "Lo del Teatro Nacional. Un artículo del 'Temps'", *CE* (9-VI-1909), p. 1.
------, "Lo del Teatro Nacional. El reglamento", *CE* (15-VI-1909), p. 5.
------, "El Teatro Nacional", *CE* (17-VI-1909), p. 1.
------, "El Teatro Español", *HM* (18-VI-1909), p. 3.
------, "El Reglamento del Teatro Español", *I* (19-VI-1909), p. 3.
------, "El teatro municipal", *P* (30-VI-1909), p. 1.
------, "El teatro Español", *P* (8-VII-1909), p. 1.

------, "Teatro Nacional. La escuela de declamación", *CE* (5-VIII-1909), p. 6.
------, "Sesión en el Ayuntamiento. El teatro Español", *HM* (11-IX-1909), p. 5.
------, "Lo del teatro Español. Una carta", *HM* (13-IX-1909), p. 3.
------, "Y del Teatro Nacional, ¿qué?", *HM* (18-IX-1909), p. 3.
------, "El Español y la Princesa", *P* (10-X-1909), p. 3.
------, "El Teatro Nacional", *I* (19-X-1909), p. 3.
------, "Lo del teatro Español", *P* (18-VIII-1910), p. 1.
------, "Lo del teatro Español". *P* (20-VIII-1910), p. 3.
------, "El teatro Español", *P* (7-IX-1910), p. 1.
------, "El Teatro Nacional", *P* (28-IX-1910), p. 1.
------, "El Teatro Nacional", *CE* (19-X-1910), p. 5.
------, "El teatro Español y el Teatro Nacional", *CE* (20-X-1910), p. 6.
------, "Las óperas españolas", *La Tribuna* (14-VIII-1912), p. 4.
------, "Orientaciones. El Arte Español. Un discurso de Bretón", *CE* (24-XI-1913), p. 6.
------, "Lo del día. El teatro Español y el Teatro Nacional", *CE* (17-I-1920), p. 4.
------, "Lo del día. El Ayuntamiento debe intervenir", *CE* (26-IV-1920), p. 5.
------, "El teatro Real y la ópera española", *HM* (23-V-1921), p. 6.
------, "Correo del teatro. Incisos", *HM* (31-X-1922), p. 6.
------, "Sociedad de Autores Españoles. Exposición que la Junta Directiva de la Sociedad de Autores Españoles ha dirigido al Gobierno de Su Majestad", *Boletín del Sindicato de Actores Españoles* (agosto de 1923), pp. 7-8.
------, "El pleito del teatro Español. Un proposición del concejal señor García Cortés", *HM* (31-VIII-1923), p. 5.
------, "Novedades teatrales. Museo y biblioteca del teatro", *LV* (9-VII-1924), p. 2.
------, "Escenario. En Madrid hay Museo-Biblioteca teatral", *LV* (10-VII-1924), p. 2.
------, "Escenario. El Museo-Archivo del teatro Real", *LV* (24-VII-1924), p. 2.
------, "Novedades escénicas. Sobre la crisis del teatro en España", *LV* (1-IV-1925), p. 2.
------, "El estado del teatro Real. Se impone una pronta declaración oficial acerca del mismo", *HM* (17-X-1925), p. 5.
------, "Las obras de reforma en el Español", *HM* (19-XII-1925), p. 5.
------, "Informaciones y noticias teatrales. Por el Teatro Lírico Nacional", *ABC* (20-VI-1926), p. 38.
------, "Escenario. Varias notas. La nueva temporada de la Zarzuela", *LV* (22-VI-1926), p. 2.
------, "Informaciones y noticias teatrales. Teatro Lírico Nacional", *ABC* (8-XII-1926), p. 30.
------, "Movimiento teatral. El Teatro Lírico Nacional. Una carta del Comité Asesor", *HM* (9-XII-1926), p. 6.
------, "Una solució dictatorial per enaltir i popularitzar el teatre nacional a Itália", *Teatrón* (Barcelona), 4 (enero de 1927), pp. 3-4.
------, "Movimiento teatral. ¿Hacia la superación de la supuesta crisis? El Sindicato de Actores pide una Asamblea extraordinaria", *HM* (22-II-1927), p. 6.
------, "Movimiento teatral. En la Asamblea de actores celebrada anoche se trató de la crisis teatral, proponiéndose construir una entidad artística nacional, verificar una fiesta o abrir un empréstito", *HM* (26-II-1927), p. 6.
------, "Información teatral. Notas de Madrid, provincias y del extranjero. Teatro Lírico Nacional. En torno al Teatro Nacional", *LV* (5-III-1927), p. 2.
------, "Movimiento teatral. El Teatro Nacional según la ley de 1909. 'Azorín' se opuso a su creación", *HM* (10-III-1927), p. 6.
------"¿Teatro Nacional o teatro subvencionado?", *HM* (12-III-1927), p. 4.
------, "El Teatro Lírico Nacional", *ABC* (21-IV-1927), p. 7.
------, "Información teatral. En la Zarzuela. Academia de canto y baile para artistas de ópera y zarzuela", *LV* (27-V-1927), p. 2.
------, "Información teatral. Noticias. Subvención para la compañía de Pirandello", *S* (2-IX-1927), p. 8.
------, "Novedades teatrales. Subvención para la compañía de Pirandello", *LV* (3-IX-1927), p. 2.

------, "Cuestiones retrospectivas. Una dictadura teatral", *S* (5-I-1928), p. 8.
------, "Cuestiones retrospectivas. Una dictadura teatral. Y II", *S* (12-I-1928). p. 8.
------"La muerte de María Guerrero. El teatro de la Princesa. Una gestión de la Sociedad de Autores", *Informaciones* (31-I-1928), p. 3.
------, "A la memoria de María Guerrero. Se pide al Estado que el teatro de la Princesa quede convertido en Museo Dramático Español", *HM* (31-I-1928), p. 5.
------, "La iniciativa de la Casa del Pueblo. Una entrevista con el jefe del Gobierno para pedir que el teatro de la Princesa se convierta en Escuela Nacional de Declamación", *El Socialista* (2-II-1928), p. 1.
------, "Homenaje a Doña María Guerrero", *ABC* (3-II-1928), p. 16.
------, "Información teatral. El teatro de la Princesa", *LV* (3-II-1928), p. 2.
------, "El Teatro Nacional. España -lo dijo *El Liberal* y acaban de proclamarlo los hermanos Álvarez Quintero- debe tener su Teatro Nacional como tiene su Museo del Prado", *EL* (14-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional (opinión de Enrique Chicote)", *EL* (16-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Lo que nos dice D. Manuel Linares Rivas", *EL* (17-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Lo que puede y debe ser, según José Juan Cadenas", *EL* (18-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión de Margarita Xirgu", *EL* (19-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. A juicio de D. Eduardo Gómez de Baquero es indispensable que el Teatro Nacional dependa de una Comisión independiente de técnicos", *EL* (21-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Por patriotismo y por conveniencia, dice Enrique Borrás, el Estado debe sostener un Teatro Nacional", *EL* (22-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Lo primero es contar con la voluntad de los actores, dice Juan Bonafé", *EL* (23-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Lo que dice Loreto Prado. La opinión de Francisco Morano", *EL* (24-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Lo que dice Carmen Díaz", *EL* (25-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión de Felipe Sassone", *EL* (26-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje a los Quintero. Un banquete en Lhardy", *EL* (26-II-1928), pp. 1-2.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión de 'Azorín'", *EL* (28-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión de Irene Alba", *EL* (29-II-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión de Rosario Pino", *EL* (1-III-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Lo que dice Ernesto Vilches", *EL* (2-III-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Pepita Meliá y Benito Cibrián opinan que el proyecto no debe verse como un negocio", *EL* (3-III-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Lo que dice D. Fernando Díaz de Mendoza", *EL* (4-III-1928), p. 1.
------, "La iniciativa de la Casa del Pueblo. El homenaje a María Guerrero", *El Socialista* (6-III-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión del gran escritor D. Ramón Pérez de Ayala", *EL* (10-III-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. Lo que dice el gran poeta Eduardo Marquina", *EL* (13-III-1928), p. 1.
------, "El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión de los iniciadores", *EL* (21-III-1928), p. 1.

------, "Cuestiones retrospectivas. Moratín, inquisidor literario", *S* (3-V-1928), p. 5.
------, "Una iniciativa de Fleta. Por la nacionalización de la ópera", *HM* (8-VI-1928), p. 5.
------, "El Teatro Nacional. Una iniciativa feliz", *ABC* (14-VI-1928), p. 10.
------, "Consejo de Ministros. El Gobierno acuerda la adquisición del teatro de la Princesa. Se destinará a Conservatorio de Música y Declamación con el nombre de Academia-teatro María Guerrero", *I* (23-VI-1928), p. 12.
------, "El consejo de ministros de ayer. Creación del Conservatorio María Guerrero", *HM* (23-VI-1928), p. 12.
------, "El teatro Español se inaugurará en diciembre. El estado de las obras", *HM* (25-VII-1928), p. 5.
------, "La capacidad artística de los concejales. Un teatro municipal no puede ser un teatro más", *HM* (14-XII-1928), p. 1.
------, "Editorial. El Teatro Lírico Nacional", *Ritmo*, 6 (15-I-1930), p. 1.
------, "Editorial. El Congreso Nacional de Música", *Ritmo*, 10 (31-III-1930), p. 1.
------, "Las condiciones que el marqués de Fontalba propone para la concesión del Español", *HM* (4-IV-1930), p. 5.
------, "Un escrito razonado. La concesión del teatro Español", *I* (12-IV-1930), p. 3.
------, "Un problema de arte. La nueva concesión del teatro Español. En qué condiciones debe ser otorgado el coliseo municiapal", *Informaciones* (4-IV-1930), p. 3.
------, "El porvenir del coliseo municipal de Madrid. Un interesante escrito de la Sociedad de Empresarios al Ayuntamiento", *HM* (11-IV-1930), p. 2.
------, "Noticias. Gacetillas y cartelera. La actualidad teatral. La protección municipal al teatro argentino", *I* (2-VII-1930), p. 7.
------, "De la 'Gaceta' de hoy. Por fin, al cabo del tiempo, se habla del teatro Real. Organización de servicios técnicos y administrativos", *LV* (1-IX-1930), p. 5.
------, "El teatro Español. Sobre un próximo arrendamiento. Ponencia de los señores Conde de Finat, don Jacinto Soler Garrote y don Luis Araquistáin", *I* (31-I-1931), p. 2.
------, "El caso del teatro Español. ¿Cuándo terminará la ilegal competencia?", *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*, 87 (febrero de 1931), pp. 1-2.
------, "El teatro Español. Bases para el concurso de arrendamiento. Ponencia de los señores Conde de Finat, don Jacinto Soler Garrote y don Luis Araquistáin", *I* (4-II-1931), p. 2.
------, "La concesión del teatro Español. Una carta del asesor literario de Margarita Xirgu a los concejales firmantes de la ponencia municipal", *HM* (25-II-1931), p. 6.
------, "Nuestro activo concejo. Quiere que el teatro Español sea verdaderamente para el Teatro Español", *LV* (10-III-1931), p. 8
------, "Decreto de Instrucción. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *LV* (25-VI-1931), p. 4.
------, "Un decreto trascendental para la música española. El Gobierno provisional crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *S* (25-VI-1931), p. 3.
------, "Sobre un decreto que no lo es ni, debe llegar a serlo. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Una protesta de la Sociedad de autores", *HM* (27-VI-1931), p. 5.
------, "Sobre un decreto que no lo es, ni debe llegar a serlo. El Conservatorio solicita que se amplíe la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *HM* (30-VI-1931), p. 6.
------, "Apostillas a la Conferencia Nacional de la Música. La necesidad de un Congreso Nacional del Espectáculo Público", *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*, 92 (julio de 1931), pp. 1-2.
------, "La Conferencia Nacional para el estudio de la crisis del Arte Musical", *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*, 92 (julio de 1931), pp. 3-21.
------, "Editoriales. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *Ritmo*, 35 (1-VII-1931), p. 1.
------, "El Gobierno provisional crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *Ritmo*, 35 (1-VII-1931), pp. 6-8.
------, "Sobre un decreto que no lo es ni debe llegar a serlo. La Unión Española de Directores de Orquesta y Pianistas solicita que se

aplace la creación de la Junta Nacional de Música y protesta de su designación", *HM* (1-VII-1931), p. 5.
------, "Un oficio del Conservatorio al ministro de Instrucción Pública", *M* (1-VII-1931), p. 1.
------, "Vida musical. Un oficio del Conservatorio al ministro de Instrucción Pública", *I* (1-VII-1931), p. 6.
------, "La concesión del teatro Español y la ficción de los concursos", *M* (8-VII-1931), p. 4.
------, "En pro del arte dramático. La concesión del teatro Español y la ficción de los concursos", *I* (8-VII-1931), p. 2.
------, "La Conferencia Nacional de Música. En la ponencia del Sr. Esplá se pide la creación de teatros y orquestas oficiales. Los centros regionales tendrán también orquesta, teatro y escuelas de música. Plantillas fijas para los teatros nacionales. Concursos y premios para todas las especialidades artísticas", *HM* (8-VII-1931), pp. 5-6.
------, "La Conferencia Nacional sobre el trabajo de los músicos. Triunfa la ponencia del maestro Esplá relativa a la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *S* (8-VII-1931), p. 6.
------, "Vida musical", *M* (8-VII-1931), p. 3.
------, "La Conferencia Nacional de la Música. Texto oficial de las conclusiones de carácter urgente que han de elevarse a los poderes públicos", *HM* (13-VII-1931), p. 5.
------, "La Conferencia Nacional de Música. Conclusiones de carácter urgente que se van a elevar a los Poderes Públicos", *LV* (14-VII-1931), p. 6.
------, "Editoriales. Conferencia nacional sobre la crisis musical", *Ritmo*, 36 (15-VII-1931), pp. 1-2.
------, "Ponencia de José Subirá en la Conferencia Nacional. La afición musical y la cultura del público", *Ritmo*, 36 (15-VII-1931), pp. 6-9.
------, "Conferencia Nacional para el estudio de la crisis del arte musical. Temas que han sido objeto de estudio y deliberación de la Conferencia Nacional para el estudio de la crisis musical según el artículo 6° del Reglamento", *Ritmo*, 36 (15-VII-1931), pp. 10-14.
------, "La Junta Nacional de Música y Teatros", *S* (23-VII-1931), p. 8.
------, "Para el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *Ritmo*, 37 (1-VIII-1931), pp. 6-7.
------, "La Conferencia Nacional de Música. Conclusiones de carácter urgente que se han elevado a los Poderes públicos", *Ritmo*, 37 (1-VIII-1931), pp. 11-12.
------, "Editorial. En torno a la Junta Nacional de Música", *Ritmo*, 38 (15-VIII-1931), p. 1.
------, "Instancia que el Comité ejecutivo de la Conferencia Nacional de Música eleva al ministro de I. P.", *Ritmo*, 38 (15-VIII-1931), p. 12.
------, "Editorial. En torno a la Junta Nacional de Música", *Ritmo*, 40 (15-IX-1931), pp. 1-2.
------, "Derivaciones de la Conferencia para el estudio de la crisis musical", *Ritmo*, 40 (15-IX-1931), pp. 12-13.
------, "Novedades teatrales. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos", *LV* (17-IX-1931), p. 7.
------, "¿Qué pasa en, con, sin, sobre, tras el Español? Una conversación con el asesor literario de Margarita Xirgu", *HM* (22-IX-1931), p. 5.
------, "La adjudicación del Español", *ABC* (24-IX-1931), pp. 10, 12 y 15.
------, "Editoriales. Proyecto de ley de defensa del arte musical", *Ritmo*, 41 (1-X-1931), pp. 1-2.
------, "En torno a la Junta Nacional de Música", *Ritmo*, 41 (1-X-1931), pp. 2-3.
------, "Otras derivaciones de la Conferencia para el estudio de la crisis musical. Unas conclusiones, unos decretos y un manifiesto", *Ritmo*, 41 (1-X-1931), pp. 9-11.
------, "El ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes da posesión a la Junta Nacional de Música", *Ritmo*, 43-44 (1-15-XI-1931), pp. 14-15.
------, "Editorial. Nuestra posición ante la J. N. M. y ante la política nacional", *Ritmo*, 46 (15-XII-1931), pp. 1-2.
------, "La protección al espectáculo público. Una vez más pedimos igualdad ante la ley",

Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos, 98 (enero de 1932), pp. 1-2.

------, "Una opinión sensata. El maestro Serrano y la Junta Nacional de Música", *HM* (2-I-1932), p. 5.

------, "Teatros y dancings. Teatro Lírico Nacional. La próxima temporada en el teatro Calderón", *LV* (25-I-1932), p. 9.

------, "El maestro Luna opina sobre la Junta Nacional de la Música y el Teatro Lírico", *HM* (24-II-1932), p. 6.

------, "El centenario de Lope de Vega y el Teatro Dramático Nacional. Una interesante propuesta de Federico Oliver", *El Derecho de Autor*, 1 (15-III-1932), pp. 3-4 y 23.

------, "Nuevos rumbos en el Teatro Lírico español. La Junta de Música propondrá al Gobierno la creación en Madrid del teatro de la Ópera Cómica. Un magnífico empeño del maestro Amadeo Vives", *S* (23-III-1932), p. 3.

------, "El Estado y el Arte Lírico Nacional. El maesto Alonso cree que debieran existir tres teatros subvencionados", *HM* (12-IV-1932), p. 5.

------, "El banquete de la Junta Nacional de Música", *S* (22-IV-1932), p. 5.

------, "Un acto de gran interés para el arte español. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos expone las líneas generales de su programa", *HM* (22-IV-1932), p. 6.

------, "El porvenir del arte lírico nacional. En Barcelona hay gran entusiasmo ante la próxima asamblea magna", *HM* (23-IV-1932), p. 5.

------, "Un acto de gran interés para el arte español. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos expone las líneas generales de su programa", *HM* (23-IV-1932), p. 7.

------, "Un acto de gran interés para el arte español. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos expone las líneas generales de su programa", *HM* (25-IV-1932), p. 6.

------, "Reunión de la compañía del 'Teatro Nacional'", *M* (11-V-1932), p. 3.

------, "Teatros", *M* (11-V-1932), p. 4.

------, "Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. Plan para la próxima temporada del Teatro Lírico Nacional", *EL* (7-VII-1932), p. 2.

------, "Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos", *S* (9-VII-1932), p. 3.

------, "Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. Plan para la próxima temporada del Teatro Lírico Nacional. Obras que han de estrenarse. Un llamamiento a los autores españoles. Premios para las empresas que realicen mejores campañas de teatro lírico", *HM* (9-VII-1932), p. 5

------, "El Teatro Lírico Nacional. Plan acordado para la temporada de los años 1932 y 1933", *LV* (9-VII-1932), p. 4.

------, "Congreso de la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos. Se discute ampliamente la ponencia que se refiere a la Junta Nacional del Teatro Lírico", *HM* (12-VII-1932), p. 5.

------, "El Congreso de la Federación de Espectáculos Públicos. Se pide a los poderes públicos la abolición de impuestos y gabelas que sufre el teatro. Y que el teatro sea declarado de utilidad pública", *HM* (14-VII-1932), p. 5.

------, "El Congreso de la Federación de Espectáculos Públicos. Solicita que los espectáculos deportivos se celebren por la mañana. Los actores españoles quieren la creación de un teatro proletario", *HM* (15-VII-1932), p. 5.

------, "Proposición de ley. La creación del Teatro Dramático Nacional. El diputado radical señor López de Goicoechea ha presentado esta tarde una proposición de ley para la creación del Teatro Dramático Nacional", *Informaciones* (21-VII-1932), p. 6.

------, "El Teatro Dramático Nacional. El diputado señor López de Goicoechea presenta a las Cortes un proyecto de ley pidiendo su creación. Bases para un teatro educador, estimulante de la sensibilidad popular", *HM* (22-VII-1932), p. 5.

------, "El Teatro Dramático Nacional. 'Es mi deseo -dice el señor López de Goicoechea- que esté funcionando en octubre próximo'. Y agrega: 'Entre el cine y el mal teatro estamos matando el teatro español. Don Óscar Esplá estima que debe organizarse oficialmente", *HM* (23-VII-1932), pp. 5-6.

------, "Renovación. La cultura española bajo la República", *S* (24-VII-1932), p. 12.

------, "El Teatro Dramático Nacional. 'Como educador y como subsecretario de Instrucción me complace que este problema se haya planteado en el Parlamento', dice don Domingo Barnés. El señor Argilés, gerente de la Sociedad de Empresarios de Espectáculos, declara que la iniciativa de López de Goicoechea es un deseo unánime de cuantos estiman el teatro", *HM* (26-VII-1932), p. 5.

------, "El Teatro Dramático Nacional. El director de Primera enseñanza afirma que la Cámara dispensará una excelente acogida al proyecto del Sr. López de Goicoechea. El Sr. Rivas Cherif manifiesta su compenetración con la idea lanzada y pide franca, absolutamente, un teatro republicano, que no pretenda excluir de sus representaciones el ánimo revolucionario de la España que vivimos. Actores jóvenes y actores viejos", *HM* (27-VII-1932), p. 5.

------, "Asamblea nacional en pro del arte lírico y del teatro", *HM* (27-VII-1932), p. 5.

------, "El Teatro Dramático Nacional. El director general de Bellas Artes apoyará la idea y dice que la República tiene que hacer llegar a todos los rincones del país sus riquezas artísticas. El doctor Pittaluga se refiere a sus obras, a la organización burocrática del teatro y a la tradición de nuestros clásicos. Martínez Torner comenta: 'No muere el teatro por la competencia del cine y de otros espectáculos, sino por su propia flaqueza", *HM* (29-VII-1932), p. 5.

------, "El Teatro Dramático Nacional. El presidente de la Sociedad de Empresarios de Espectáculos hace algunas observaciones al proyecto de ley del Sr. López de Goicoechea. Es enemigo don Francisco Cervantes de que el Estado se convierta en 'productor' directo", *HM* (13-VIII-1932), p. 7.

------, "La Asamblea nacional en pro del Arte lírico y del teatro", *HM* (13-VIII-1932), p. 7.

------, "La concesión del teatro Español. En la sesión de hoy el Ayuntamiento acordó conceder el teatro Español a la compañía Xirgu-Borrás", *HM* (19-VIII-1932), p. 5.

------, "La concesión del teatro Español. Margarita Xirgu y Enrique Borrás se proponen realizar durante los tres años de concesión una historia ejemplar del teatro Español. Entre otras cosas interesantes los eminentes artistas preparan abonos especiales y rebajas en los precios de las localidades a estudiantes, obreros y empleados modestos", *HM* (22-VII-1932), p. 5.

------, "A propósito de una interviú. La dimisión del señor Rivas Cherif", *HM* (1-XI-1932), p. 6.

------, "La protección del Estado al Teatro Nacional", *Suplemento mensual de El Derecho de Autor*, 3 (1-XI-1932), pp. 65-66.

------, "Nuestras campañas. La orgía económica del Teatro Lírico Nacional", *Sparta*, 1 (5-XI-1932), s. p.

------, "Una interesante propuesta de Federico Oliver. El centenario de Lope de Vega y el teatro dramático nacional", *El Derecho de Autor*, 1 (15-XII-1932), pp. 3-4 y 23.

------, "Después del fracaso. La protección al teatro dramático nacional. El apoyo oficial debe aprovechar las lecciones recibidas en la temporada pasada", *M* (2-I-1933), p. 1.

------, "¡Tenía que acabar así! La temporada del Teatro Lírico Nacional termina de una manera en extremo pintoresca", *HM* (2-I-1933), p. 5.

------, "Un final mal ensayado. El escándalo del domingo", *M* (3-I-1933), p. 2.

------, "En torno al T. L. N. El diputado Álvarez Angulo propone al ministro de Instrucción Pública la formación de dos compañías líricas y una dramática para representar dignamente en España y América lo mejor de nuestro teatro", *HM* (10-I-1933), p., 5.

------, "El Conservatorio de Música tiene ya local propio. Creemos que el teatro María Guerrero seguirá destinado a la declamación", *HM* (21-I-1933), p. 6.

------, "Hora de meditación. El Teatro Dramático Nacional", *Sparta*, 23 (8-IV-1933), s. p.

------, "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. Unas palabras acerca del T.L.N.", *Sparta*, 26 (29-IV-1933), s. p.

------, "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. II. El Teatro Dra-

mático Nacional", *Sparta*, 27 (6-V-1933), pp. 3-4.
------, "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. III", *Sparta*, 29 (20-V-1933), pp. 3-4.
------, "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. IV", *Sparta*, 31 (3-IV-1933), p. 3.
------, "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. V", *Sparta*, 32 (10-IV-1933), pp. 3-4.
------, "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. (VI y último)", *Sparta*, 36 (8-VII-1933), p. 3.
------, "Ante la llamada crisis teatral. Comentarios, ideas y sugerencias de nuestros lectores", *HM* (15-I-1934), p. 4.
------, "Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Bases para la adjudicación de subvenciones a las empresas", *HM* (3-II-1934), p. 4.
------, "Información teatral. Subvenciones a las empresas de teatros líricos", *LV* (6-II-1934), p. 3
------, "La campaña contra la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos", *HM* (10-II-1934), p. 5.
------, "Información teatral. La Junta Nacional de la Música sale al paso de ciertos ataques", *LV* (12-II-1934), p. 3.
------, "La crisis del Teatro Lírico Nacional. La Asociación General de Actores de España dice que muchos de sus componentes morirán de hambre si no se pone pronto y eficaz remedio al mal. Propone, como solución, la apertura obligatoria de los teatros en plena temporada; la rebaja o la condonación de los impuestos, y que sean subvencionadas por el Estado las compañías profesionales en cooperativa", *HM* (23-II-1934), p. 4.
------, "El presidente de la Sociedad de Autores Dramáticos convoca una reunión para el 28 de entidades directamente interesadas en el porvenir del Teatro Nacional", *El Debate* (27-II-1934), p. 5.
------, "Ante la crisis teatral. La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos se hace eco de nuestra campaña. La Sociedad de Autores se dispone igualmente a estudiar soluciones que contengan el derrumbamiento de nuestra escena", *HM* (26-II-1934), p. 4.
------, "Informaciones teatrales. La crisis teatral. La Junta Nacional de la Música", *LV* (28-II-1934), p. 7.
------, "La crisis teatral. Ayer celebraron reuniones actores y autores", *LV* (1-III-1934), p. 3.
------, "La crisis del teatro. Actores, artistas de cine y de variedades, músicos, coristas, apuntadores, acomodadores, tramoyistas, peluqueros de teatro y cuantos elementos, en fin, integran la industria del espectáculo, reúnen a sus Directivas correspondientes para el estudio y ampliación de las bases aprobadas en la asamblea del 28 de febrero. Se acuerda pedir al Gobierno tres millones de pesetas para aliviar la profunda crisis teatral", *HM* (7-III-1934), p 4.
------, "Información teatral. Cipriano Rivas Cherif explica las causas que le han determinado a dimitir la subdirección del Conservatorio", *LV* (29-VI-1934), p. 3.
------, "El Sr. Fernández Bordás replica a Rivas Cherif", *LV* (3-VII-1934), p. 3.
------, "Información teatral. En torno al Conservatorio", *LV* (10-VII-1934), p. 3.
------, "Información teatral.Ya no hay Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, afortunadamente para ambas manifestaciones artísticas", *LV* (28-VII-1934), p. 3.
------, "Los proyectos del Delegado del Gobierno en el teatro de la Ópera. Don Luis París, esforzado paladín de la lírica española, dará cabida a las obras nacionales en los programas de ópera internacional", *HM* (11-VIII-1934), p. 4.
------, "El Teatro Nacional. Interesante iniciativa del Consejo de Cultura", *HM* (28-IX-1934), p. 5.
------, "Editorial. Aquella Junta Nacional de Música", *Ritmo*, 96 (15-X-1934), pp. 1-2.
------, "El alcalde, Señor Salazar Alonso, proyecta la reorganización del Español", *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*, 133 (diciembre de 1934), pp. 23-24.
------, "Proyecto de constitución del Teatro Nacional. Unas palabras del Ministro de Ins-

trucción Pública que recogemos con alborozo por lo que tienen de prometedoras", *HM* (6-XII-1934), p. 5.

------, "El señor Salazar Alonso propone la reorganización del teatro Español. Se solicitará una subvención del Estado, se creará un Patronato y se nombrará un director idóneo", *HM* (27-XII-1934), p. 4.

------, "Los autores dramáticos españoles proponen el modo de celebrar el centenario de Lope de Vega. Con la colaboración de compañías dramáticas extranjeras y de grandes autores contemporáneos, como Bernard Shaw, Pirandello y Benavente", *Diario de Madrid* (28-XII-1934), p. 4.

------, "Unas interesantes palabras de Eduardo Marquina acerca del momento actual del Español", *LV* (31-XII-1934), p. 3.

------, "Mussolini quiere que hasta el teatro sea fascista en Italia", *HM* (15-I-1935), p. 5.

------, "No empiezan y ya dimiten. Se constituye, al fin, la Junta de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos", *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*, 135 (febrero de 1935), p. 11.

------, "Información teatral. Otras notas. Hacia el proyecto de ley de protección al teatro", *LV* (1-II-1935), p. 3.

------, "La ley de protección al teatro. Los puntos que abarcará el proyecto", *Informaciones* (2-II-1935), p. 6.

------, "Nuevas normas. La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos", *LV* (7-II-1935), p. 5.

------, "Información teatral. Ayer se reunió por primera vez la flamante Junta de Música y Teatros Líricos y adoptó importantes acuerdos", *LV* (20-II-1935), p. 3.

------, "Reapertura del teatro M. Guerrero. Será cedido en las mismas condiciones que el Español. La Junta Nacional de Música y Teatros queda constituida", *Ya* (20-II-1935), p. 5.

------, "Información teatral. Otras notas. El teatro María Guerrero se reserva para la actuación del Teatro Nacional", *LV* (22-II-1935), p. 3.

------, "El Presidente de la Junta Nacional de Teatros expone su opinión. La legislación social que afecta al Teatro debe pasar a Instrucción. Impuesto único recaudado por las Sociedades de Autores y Empresarios", *Ya* (27-II-1935), p. 8.

------, "¡Por fin! El nuevo régimen del teatro Español", *LV* (27-II-1935), p. 3.

------, "La ley del teatro. El Sr. Salazar Alonso presentará al Parlamento en un plazo de ocho días un proyecto debidamente articulado", *LV* (28-II-1935), p. 4.

------, "Editoriales. Otra Junta Nacional de Música", *Ritmo*, 105 (1-III-1935), pp. 1-2.

------, "Hacia la creación del Teatro Nacional. El ministro y el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, decididos a darle efectividad inmediata al gran proyecto del Consejo Nacional de Cultura para honrar dignamente la memoria de Lope de Vega", *HM* (4-III-1935), p. 4.

------, "Hacia la creación del Teatro Nacional. El ministro y el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, decididos a darle efectividad inmediata al gran proyecto del Consejo Nacional de Cultura para honrar dignamente la memoria de Lope de Vega", *HM* (5-III-1935), p. 4.

------, "Hacia la creación del Teatro Nacional. El ministro y el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, decididos a darle efectividad inmediata al gran proyecto del Consejo Nacional de Cultura para honrar dignamente la memoria de Lope de Vega", *HM* (6-III-1935), p. 6.

------, "Dice el señor corregidor... El tricentenario de Lope de Vega y el nuevo régimen del teatro Español", *LV* (23-III-1935), p. 3.

------, "El cierre del Calderón al género lírico. Mientras en otros países se busca con interés nuestra zarzuela, aquí se le niega todo apoyo oficial", *Informaciones* (26-III-1935), p. 7.

------, "Las reformas en el teatro María Guerrero. Se instalará calefacción, refrigeración y luz indirecta. Temporadas de ópera, drama y comedia, a cargo del Estado", *Ya* (30-IV-1935), p. 8.

------, "Información teatral. Las subvenciones que iba a dar la Junta de Teatros las dará ahora la Junta del Centenario de Lope de Vega", *LV* (7-V-1935), p. 3.

------, "La dimisión de la Junta de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos", *LV* (27-V-1935), p. 8.
------, "Información teatral. 'El Español -dice Ricardo Calvo- dejará de ser un campo de ensayos más o menos ilustres'", *LV* (26-VI-1935), p. 3.
------, "Sólo los autores consagrados podrán estrenar en el Español. Borrás, Calvo y Thuillier, probables primeros actores de la compañía", *Ya* (26-VI-1935), p. 8.
------, "El escandaloso asunto del teatro Real", *ABC* (6-VII-1935), p. 16.
------, "Un informe sobre el funcionamiento del teatro Español", *La Época* (8-VII-1935), p. 2.
------, "El Patronato del teatro Español. Un criterio municipal espeso", *LL* (9-VII-1935), p. 3.
------, "El Patronato del teatro Español. ¡Hasta los afines protestan!", *LL* (11-VII-1935), p. 4.
------, ¿A dónde va el teatro Español?", *HM* (12-VII-1935), p. 8
------, "El Patronato del teatro Español", *LL* (12-VII-1935), p. 3.
------, "El teatro. Conversaciones. El Español, la política y las actrices guapas", *LV* (13-VII-1935), p. 4.
------, "El Patronato del teatro Español", *LL* (14-VII-1935), p. 3.
------, "El Patronato del teatro Español", *LL* (27-VII-1935), p. 3.
------, "Las campañas de 'La Libertad'. El Patronato del teatro Español ha muerto", *LL* (1-VIII-1935), p. 3.
------, "Hacia la organización del Teatro Nacional Español", *La Época* (12-VIII-1935), p. 3.
------, "Teatro. Sobre el régimen del teatro Español", *Polítca* (22-VIII-1935), p. 2.
------, "Subvenciones y acuerdos de la Junta Nacional del Teatro Lírico y Dramático", *HM* (9-IX-1935), p. 9.
------, "El teatro. Otra vez la cuestión del Patronato del Español", *LL* (15-IX-1935), p. 6.
------, "Mañana decidirá la Comisión Gestora municipal la suerte del teatro Español", *HM* (17-IX-1935), p. 10.
------, "Conversaciones. Ricardo Calvo, el Español, los clásicos y las obras que no dan dinero", *LV* (20-IX-1935), p. 4.
------, "Conversaciones. El Patronato del Español ha estado a punto de hacerse el 'harakiri'", *LV* (21-IX-1935), p. 4.
------, "El asunto del Español. El Patronato renuncia al 'harakiri'.Y vivirá por lo menos un año", *LV* (24-IX-1935), p. 4.
------, "Conversaciones. 'Le recomiendo a Fulano, que es un actor notable'", *LV* (24-IX-1935), p. 4.
------, "El arte lírico español no debe sucumbir. Prestigiosos artistas líricos propician y organizan la celebración de una gran Asamblea para protestar contra la negligencia de los mantenedores oficiales del arte lírico y ofrecer normas a las autoridades", *HM* (4-XI-1935), p. 9.
------, "Por el resurgimiento del arte escénico español. Se ha nombrado un Comité provisional que llevará a una gran Asamblea las apetencias justísimas de todos los elementos que integran la gran familia teatral española. No irán 'contra nadie', sino que tratarán de favorecer a todos. Procurarán la colaboración de los organismos oficiales y la de todos los sectores del teatro, empresarios inclusive", *HM* (9-XI-1935), p. 8.
------, "Los concejales y el Español. Calvo y Borrás tendrán que irse el 5 de abril", *LV* (5-III-1936), p. 5.
------, "Una nota del Consejo Central del Teatro", *El Mono Azul* , 44 (9-XII-1937), p. 1.
------, "Comentario. En honor de un teatro de España", *Arriba* (31-X-1940), p. 1.
-SOBREDO, Luis, "Apuntes para la historia del Teatro Nacional de la Ópera", *Ritmo*, 43-44 (1-15-XI-1931), pp. 3-5.
-SOLÍS, Rafael, "Informaciones. Hablando con Rodríguez Marín", *CE* (16-XII-1908), p. 1.
-SUBIRÁ, José, "Acerca de la Junta Nacional de Música. Un interesante voto particular", *Ritmo*, 37 (1-VIII-1931), pp. 2-4.
------, "Ecos musicales. Conciertos y desconciertos", *El Socialista* (25-X-1931), p. 6.
------, "Ecos musicales. Propósitos y despropósitos filarmónicos", *El Socialista* (15-XI-1931), p. 6.

------, "Ecos musicales. Conciertos. Bandas. Teatros Líricos", *El Socialista* (13-XII-1931), p. 3.
------, "La musicología española y la Junta Nacional de Música", *Ritmo*, 49 (1-III-1932), pp. 3-6.
------, "Ecos filarmónicos. La Junta Nacional de Música y la Federación de Espectáculos Públicos", *El Socialista* (1-IV-1932), p. 3.
------, "Ecos filarmónicos. Comentarios sobre músicas teatrales", *El Socialista* (5-VI-1932), p. 2.
------, "Ecos filarmónicos. Un memorable aniversario musical", *El Socialista* (26-VI-1932), p. 2.
-TABOADA MEYER, Joaquín, "De la ópera española. No hace falta un teatro", *P* (3-XII-1909), p. 3.
-TAMAYO, Victorino, "El arte lírico español. Cómo, cuándo y para qué se construyó el Teatro de la Zarzuela", *Blanco y Negro* (5-VI-1927), s. p.
------"Evocaciones y recuerdos. El 'corral' del Príncipe a través de los siglos", *LL* (31-I-1929), p. 6.
------, "Informaciones del momento. Los planes que se proponen desarrollar en el teatro Español Margarita Xirgu y Enrique Borrás", *LV* (20-VIII-1932), p. 3.
------, "Varias informaciones teatrales. Las temporadas del Español y del Teatro Lírico Nacional", *LV* (6-X-1932), p. 3.
------, "Ante la nueva organización del teatro Español", *LV* (27-XII-1934), p. 3.
------, "Para el señor alcalde. ¿Qué hacemos con Lope de Vega y con el teatro Español?", *LV* (11-I-1935), p. 3.
------, "Ante el nuevo régimen del Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales. I", *LV* (21-I-1935), p. 5.
------, "Ante el nuevo régimen del Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales. II", *LV* (28-I-1935), p. 5.
------, "Ante el nuevo régimen del Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales. III", *LV* (31-I-1935), p. 5.
------, "Ante el nuevo régimen del Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales.Y algo sobre el proyecto de ley de protección al teatro. IV", *LV* (4-II-1935), p. 5.
------, "Ante el nuevo régimen del Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales. Un interesante proyecto de Don Emilio Cotarelo y Mori", *LV* (11-II-1935), p. 5.
------, "Ante el nuevo régimen del Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales.VI", *LV* (18-II-1935), p. 5.
-*TELLO TÉLLEZ*, "De ayer a hoy. El Teatro Nacional", *EL* (7-III-1909), p. 3.
-TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, "Razón y ser de la dramática futura", *Jerarquía*, 2 (octubre de 1937), pp. 61-80.
------, "En torno al problema teatral. I", *Arriba* (2-VII-1941), p. 3.
------, "En torno al problema teatral. II", *Arriba* (6-VII-1941), p. 3.
------, "En torno al problema teatral. III", *Arriba* (12-VII-1941), p. 3.
------, "En torno al problema teatral. IV", *Arriba* (20-VII-1941), p. 3.
------, "En torno al problema teatral.Y V", *Arriba* (24-VII-1941), p. 3.
-*UN CURIOSO IMPERTIENTE* (Cipriano de Rivas Cherif), "El proyecto italiano de teatro imperial", *HM* (1-I-1927), p. 4.
-*UN INDISCRETO*, "Opinión autorizada. Lo del Teatro Lírico Nacional", *La Nación* (15-XI-1932), p. 10.
-*UN MADRILEÑO*, "El Teatro Nacional", *P* (30-XI-1908), p. 3.
------, "Cosas de Madrid y quisicosas de su Ayuntamiento. El teatro Español: rescisión del contrato", *P* (17-VII-1910), p. 1.
-*UNA ABONADA*, "Teatro Real. Pasado reciente y porvenir próximo", *CE* (8-III-1907), p. 1.
-*UNO BIEN ENTERADO*, "Comunicado. Lo del teatro Real", *CE* (15-III-1907), p. 3.
-VILLA, Severo, "La fundación del Teatro Nacional es un arma política", *DU* (10-XII-1908), p. 3.

------, "La fundación del Teatro Nacional no es un arma política", *DU* (24-XII-1908), p. 3.
-VILLAMARTÍN, E., "Teatro Español", *La Propiedad Intelectual*, 116 (febrero de 1924), pp. 5-6.
-VILLAR, R., "Teatro Lírico Nacional", *P* (1-IX-1911), p. 1.
-VINCENTI, Eduardo, "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. Teatro Nacional. Notas para un decreto", *DU* (17-XI-1907), p. 1.
------, "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. V. Nuestro programa", *DU* (25-XI-1907), p. 1.
------, "Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. XII. Conservatorio de Música y Declamación", *DU* (12-XII-1907), p. 3.
-VIÚ, Francisco de, "Hablando con el alcalde. De la suerte del teatro Español", *LV* (27-VII-1931), p. 5.
------, "La suerte del teatro Español. Principio quieren las cosas", *LV* (17-VIII-1931), p. 3.
-VIZCAÍNO, Segundo, "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (29-IX-1908), p. 2.
------, "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (1-X-1908), p. 2.
------, "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (3-X-1908), p. 2.
------, "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (6-X-1908), p. 3.
------, "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (15-X-1908), p. 2.
------, "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (19-X-1908)), p. 2.
------, "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (25-X-1908), p. 3.
------, "Para la nueva concesión. El Ayuntamiento y el teatro Español", *M* (2-XI-1908), p. 2.
X. X. X., "Tribuna libre. La concesión del teatro Español", *LV* (4-VIII-1931), p. 4.
------, "Tribuna libre. La concesión del teatro Español", *LV* (5-VIII-1931), p. 4.
-XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe, "Un posible Teatro Nacional español", *¡Tararí!*, 24 (23-IV-1931), p. 4.
-*ZEDA*, "Crónica general", *El Teatro*, 23 (agosto de 1902), pp. 2-3.
------, "Crónicas madrileñas. Mirando al teatro Español", *La Época* (14-IX-1910), p. 1,
-ZOZAYA, Antonio, "Crónica. Teatro Nacional", *EL* (30-XI-1908), p. 1.

3. OBRAS CITADAS

-ABAD NEBOT, Francisco, *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, Cátedra, 1987.
------, *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. 80 años después*, Madrid, CSIC, 1988 (2 vols.).
-AGUILERA SASTRE, Juan, *Introducción a la vida y obra de Cipriano de Rivas Cherif*, Tesis de Licenciatura (inédita), Universidad de Zaragoza, 1983.
------ "El Teatro de la Escuela Nueva de Cipriano de Rivas Cherif", *Cruz Ansata*, Universidad Central de Bayamón (Puerto Rico), 6 (1983), pp. 111-125.
------ "La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto", *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 233-245.
------ "Antecedentes republicanos de los Teatros Nacionales", en Andrés Peláez (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. 1939-1962*, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1993, pp. 1-39.
------ "Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional en el Español", en Andrés Peláez (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. 1939-1962*, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1993, pp. 41-67.
------ "Max Aub y los proyectos republicanos para un Teatro Nacional", en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, Vol. I, pp. 255-268.
------, "Luis Escobar, director del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid (1940-1952),

en *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2001, pp. 13-54.

------ y AZNAR SOLER, Manuel (con la colaboración de Enrique de Rivas), *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, Cuadernos *El Público*, 42 (diciembre de 1989).

------ y AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

------ y LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel, "Primeros ensayos de la Barraca: una entrevista olvidada de García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16 (diciembre de 1994), pp. 49-66.

-ALBERTI, Alberto Cesare, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974.

-ALONSO, Cecilio, "Los intelectuales revisionistas en la crisis de 1905", *Instituto de Bachillerato Cervantes. Miscelánea en su Cincuentenario*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1981, pp. 359-388.

-ALSINA, José, *El museo dramático (Variedades teatrales)*, Madrid, Renacimiento, 1918.

-AMORÓS, Andrés, "La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena", *Boletín informativo*, Fundación Juan March, 177 (febrero de 1988), pp. 3-13.

------, "Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S. A., 1992, pp. 19-22.

-ANDERSON, Andrew A., "Los primeros pasos de 'La Barraca': una entrevista recuperada, con cronología y comentario", en Laura Dolfi (Ed.), *L'Imposible/posible di Federico García Lorca*, Atti del Convegno di Studi (Salerno, 9-10 maggio 1988), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1989, pp. 177-199.

------, "Ricardo Baeza y el teatro", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XIX, 3 (1994), pp. 229-240.

------, "Una iniciativa teatral: Ricardo Baeza y su Compañía Dramática 'Atenea' (1919)", en John P. Gabrielle (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 1994, pp. 29-40.

-ANDIOC, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imp. Saint Joseph, 1970.

------ (ed.), Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, Madrid, Castalia, 1973.

-ARA TORRALBA, Juan Carlos, *Ricardo León (1877-1943). Vida y obra*, Tesis Doctoral Universidad de Zaragoza, 1994 (2 vols.).

------, *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996.

-ARAQUISTÁIN, Luis, *La batalla teatral*, Madrid, CIAP, 1930.

-AUB, Max, *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, Valencia, Tipografía Moderna, 1936.

------ *El teatro español a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo. (Discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1936. Contestación de Juan Chabás Martí)*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1956, reeditado por Javier Pérez Bazo (Ed.), Archivo Biblioteca "Max Aub", Segorbe (Castellón), 1993.

-AZNAR SOLER, Manuel, "Introducción" a Rafael Dieste, *Teatro*, vols. I y II, Barcelona, Laia, col. Laia B, 1981, pp. 7-58 y 7-37, respectivamente.

------ *II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura (1937). II. Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987.

------, "'El Búho': Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, Madrid, CSIC-Tabacalera S. A., 1992, pp. 415-427.

------, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Cop d'Idees/TIV, 1992.

------ *Max Aub y la vanguardia teatral. (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Aula de Teatre, Universitat de València, 1993.

-BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel, "Una ópera de Ramos Carrión: 'Circe'", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Ramos Carrión y la Zarzuela*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"/Diputación de Zamora, 1993.

-BÉCARUD, Jean y LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

-BENAVENTE, Jacinto, *El teatro del pueblo*, Madrid, Fernando Fe editor, 1909.

------, *De sobremesa. Crónicas. Segunda serie*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1910.

-BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Poetics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Oxford, Berghahn Books, 1996.

-BERNAL, Francisca y OLIVA, César, *El teatro público en España. 1939-1978*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo, 1996.

-BILBATÚA, Miguel, "Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil. Notas para un estudio", *Zona Abierta*, 1 (otoño de 1974), pp. 57-68; 2 (invierno de 1974-75), pp. 65-74: y 4 (verano de 1975), pp. 77-84.

------ (ed.), *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976.

-BOETSCH, Laurent, *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, Madrid, Pliegos, 1985.

-BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

-BONNIN, Hermann, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1974.

------ *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1976.

-BORRÁS, Tomás, *Historillas de Madrid y cosas en su punto*, Madrid, Gráficas Bachende (distribuido por Aguilar), 1968.

-BRETÓN, Tomás, *Conferencias musicales leídas en el Ateneo de Madrid por el Ilmo. Sr. Don Tomás Bretón, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta Ciudad Lineal, s.f., reproducidas en *La Ópera Nacional* (edición facsímil), Madrid, Editorial Música Mundana, 1985.

------ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896*, Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazal, 1896.

------ *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid* (Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 5 de febrero de 1904), Madrid, Sociedad Anónima "Casa Dotesio", 1904.

-BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982.

-BYRD, Suzanne W., *"La Barraca" and The Spanish National Theater*, New York, Abra Eds., 1975.

-CABAÑAS, Pablo, "Moratín y la reforma del teatro de su tiempo", *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), pp. 63-102.

-CALDERA, Ermanno, "El teatro en el siglo XIX. I (1808-1844)", en José Mª Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 377-565.

-CAMBRONERO, Carlos, "Un censor de comedias: apuntes para la historia del teatro", *Revista Contemporánea*, 101 (enero-marzo de 1896), pp. 150-159, 292-300 y 492-502.

-CAMPO, José del, *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1932.

-CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, "La Barraca y su primera salida por campos de España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (septiembre-octubre de 1986), pp. 779-790.

-CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, *El Teatro Español*, Madrid, Ed. Iberoamericana, s. f.

-CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie, *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero 1885-2000*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000.

-CÁRDENAS URIARTE, José de, *El Teatro Real. Interpelación explanada en el Senado el día 10 de marzo de 1902*, Madrid, Hijos de J. A. García, 1902.

-CASAS, Arturo, *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións de la Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

-*CASONA, Alejandro, Retablo jovial*, ed. Gloria Rey Faraldos, Madrid, Castalia Didáctica, 1998.

-CAUDET, Francisco, "Las Misiones Pedagógicas: 1931-1935", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 453 (marzo de 1988), pp. 93-108.

------, "Una generación literaria neorromántica", en J. L. García Delgado (ed.), *Los orígenes culturales de la II República*, Actas del IX Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 127-149.

-CELMA VALERO, Mª Pilar, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin de siglo, 1888-1907)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989.

------ y BLASCO PASCUAL, Javier (eds.), Manuel Machado, *La guerra literaria*, Madrid, Narcea, 1981.

-CERCAS, Javier, "Torrente Ballester falangista: 1937-1942", *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios* (Amsterdam), 5.1 (1994), pp. 161-178.

-CHABÁS, Juan, *Italia fascista (Política y cultura)*, Barcelona, Mentora, 1929.

-CHAVES MONTOYA, Teresa y FLOR, Fernando R. de la, "El teatro del siglo XVIII (I). El teatro musical", en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. 6. El siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 372-399.

-COBB, C. H., *La cultura y el pueblo*, Barcelona, Laia, 1981.

-COCA, Jordi, GALLÉN, Enric, y VÀZQUEZ, Anna, *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*, Barcelona, Institut del Teatre, 1982.

-COTARELO Y MORI, Emilio, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez, 1902.

------ *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipográfica de Archivos, 1917.

------ *Historia de la zarzuela desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipográfica de Archivos, 1934.

------ *Proyecto de organización del Teatro Clásico Español*, Madrid, 1935.

-DELEITO Y PIÑUELA, José, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Madrid, Calleja, s.f.

-DÍAZ ESCOBAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco P., *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1924 (2 vols.).

-DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930, reimpr. por José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985.

-DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1967 (2ª ed.).

-DÍEZ BORQUE, José María (dir.), *Historia del teatro en España. II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988.

-DÍEZ CANEDO, Enrique, "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936", *Hora de España* (Valencia), 16 (abril de 1938), pp. 13-52.

-DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982.

------ "El legado vanguardista de Tirso de Molina", en *V Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, Vol. II, pp. 13-28.

------ "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 ensayos sobre teatro español de los años 20*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, pp. 87-155.

------ "Valle-Inclán ante el teatro clásico español: una entrevista olvidada", *Ínsula*, 476-477 (julio-agosto de 1986), pp. 1 y 18.

------, "Una iniciativa de reforma teatral: el grupo 'Teatro de Arte' (1908-1911)", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1994, Tomo IV, pp. 177-192.

------- y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

------ (eds.), *El teatro en España entre la tradición*

y la vanguardia (1918-1936), Madrid, CSIC-Tabacalera S. A., 1992.

------, "Federico García Lorca como director de escena", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, Madrid, CSIC-Tabacalera S. A., 1992, pp. 141-151.

-DOWLING, John (ed.), Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, Madrid, Castalia, 1970.

-------, "El teatro del siglo XVIII (II)", en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. 6. El siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 413-485.

-ESCOBAR, Luis, *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2000.

-ESTÉVEZ ORTEGA, E., *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928.

-FOX, Inman, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997.

-FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *El teatro en España. 1908*, Madrid, Imprenta de *Nuevo Mundo*, s. a.

------ *El teatro en España. II. 1909*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, s. a.

------ *El teatro Español. Propuesta para ponerle bajo el Patronato del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, formulada a la Comisión correspondiente por el Concejal...*, Madrid, Imprenta Municipal, 1919.

-FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña Editorial, 1987.

-FUENTES, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

-GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.), *Historia de la literatura española. 6. Siglo XVIII (I)*, (Coordinador, Guillermo Carnero), Madrid, Espasa Calpe, 1995.

------, *Historia de la literatura española. 7. Siglo XVIII (II)*, (Coordinador, Guillermo Carnero), Madrid, Espasa Calpe, 1995.

------, *Historia de la literatura española. 8. Siglo XIX (I)*, (Coordinador, Guillermo Carnero), Madrid, Espasa Calpe, 1997.

------, *Historia de la literatura española. 9. Siglo XIX (II)*, (Coordinador, Leonardo Romero Tobar), Madrid, Espasa Calpe, 1998.

-GARCÍA DELGADO, J. L. (ed.), *Los orígenes culturales de la II República*, Actas del IX Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara, Madrid, Siglo XXI, 1993.

-GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986 (Vigésimo segunda edición, a cargo de Arturo del Hoyo).

-GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres, 1990 (Edición de Mario Hernández).

-GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva, *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

-GARCÍA RUIZ, Víctor, "'La guerra ha terminado'. Empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata postguerra (1.IV-31.XII.1939)", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22, 3 (1997), pp. 511-533.

------ "Un poco de ruido y no demasiadas nueces: los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)", en I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 1997, pp. 119-165.

------ "Calderón, Felipe Lluch y el auto sacramental en la España de los años 30", en M. Tietz (ed.), *Texto e imagen en Calderón. Actas del XI Coloquio Angloamericano sobre Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag., 1998, pp. 95-108.

------ *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, EUNSA, 1999.

------ "Teatro y Fascismo en España. Las 'Fiestas de la Victoria' (7 abril 1940)", en Gilbert Paolini y Claire J. Paolini (eds), *La Chispa '99. Selected Proccedings*, Nueva Orleans, Tulane University, 1999, pp. 143-155.

------ "Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluch", *RILCE, Revista de Filología Hispánica* (Universidad de Navarra), 16.1 (2000), pp. 93-134.

-GENTILLI, Luciana, *Teatro e avanguadia nella Spagna del primo novecento. Cipriano de Rivas Cherif*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.

-GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

------ *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*, Barcelona, Grijalbo, 1987.

-GIES, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

------, "El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII", en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. 8. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 245-254.

-GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, *Letras e ideas*, Barcelona, Heinrich y Cía. Editores, 1905.

-GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Gracias y desgracias del teatro Real*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

-GONZÁLEZ, Bernardo Antonio, "La teoría de la crítica teatral durante la Segunda República: El caso de Juan Chabás", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, 3 (1995), pp. 365-392.

-HIGUERA, Luis Felipe, "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): La creación de un público", en Andrés Peláez (Ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. I. 1939-1962*, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1993, pp. 81-105.

-HOLLOWAY, Vance R., *La crítica teatral en ABC. 1918-1936*, New York, Peter Lang Publishing, 1991.

-HORMIGÓN, Juan Antonio, "Del Mirlo Blanco a los teatros independientes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 260 (febrero de 1972), pp. 349-355.

------, "Valle-Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva", *Estudios Escénicos*, 16 (1973), pp. 10-21.

-HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, *La política cultural de la Segunda República española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

-KANY, C. E., "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 23 (julio de 1929), pp. 245-284.

-KRANE PAUCKER, Eleanor, "Cinco años de Misiones", *Revista de Occidente*, 7-8 (noviembre de 1981), pp. 233-268.

-LAVAUD, Jean Marie, "El nuevo edificio de Bellas Artes y *El Cántaro Roto* de Valle-Inclán", *Segismundo*, 20-21 (1975), pp. 237-254.

-LAVIADA, Fernando, *El teatro en España. Necesidad de la creación de los Teatros Dramático Nacional y de Ensayos. Conferencias*, Madrid, Colección Lecturas Breves, 1935.

-LINARES, Francisco, "Theatre and Falangism at de Beginning of the Franco Regime", en Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europa, 1925-1945*, Providence, Oxford, Gerghahn Books, 1996, pp. 210-228.

-LLORENS, Vicente, *El Romanticismo español. Literatura e historia*, Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1979.

-MAINER, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981 (2ª ed.).

------, "De historiografía liteararia española: el fundamento liberal", en *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara*, Santander, 1981, II, pp. 439-472.

------ *Regionalismo, burguesía y cultura: "Revista de Aragón" (1900-1905) y "Hermes" (1917-1922)*, Zaragoza, Guara Editorial, 1983.

------, *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988.

------, "La invención de la literatura española", en José Mª Enguita y José Carlos Mainer (eds.), *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994, pp. 23-45.

MARRAST, Robert, *El teatre durant la Guerra Civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1978.

-MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, *El maestro Barbieri y su época*, Madrid, Aguilar, 1950.

-MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, *El drama-*

turgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Madrid, CSIC, Anejos de la Revista *Segismundo*, 10, 1984.

------, "María Guerrero y el teatro modernista de entre siglos", en *Teatro siglo XX. Actas del Congreso celebrado del 17 al 30 de noviembre de 1992*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 249-258.

------, y ÁVILA ARELLANO, Julián, "Teatro Español. Siete meses de lucha por el Arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós", *Revista de Literatura*, L, 99 (enero-junio de 1988), pp. 171-204

-MEREGALLI, Franco, "Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano", en Luciano García Lorenzo (Ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13-VI-1981)*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 103-124.

-MERIMÉE, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII siècle*, Université de Toulousse-Le Mirail, 1983.

-*MIQUIS, Alejandro* (Anselmo González), *Mi salida del Español*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Editorial, 1912.

-MONLEÓN, José, *"El Mono Azul". Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, Col. Endymión, 1979.

-MUÑOZ, Matilde, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Ed. Tesoro, 1946.

------, *Historia del teatro en España. II: La ópera y el Teatro Real*, Madrid, Ed. Tesoro, 1965.

-NAVAS, Federico, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*, Madrid, Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1928.

MUNDI PEDRET, Francisco, *El teatro de la Guerra Civil*, Barcelona, PPU, 1987.

-NIEVA DE LA PAZ, Pilar, "La polémica teatral en *Sparta*, revista de espectáculos (1932-1933)", *Siglo XX/Twentieth Century*, 7, 1-2 (1989-1990), pp. 12-19.

-OTERO URTAZA, Eugenio, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1982.

-PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en José Mª Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376.

-PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro, "Parlamento y teatro en el siglo XIX", en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Ayuntamiento, 1995, pp. 324-334.

-*Patronato de Misiones Pedagógicas (Septiembre de 1931-Diciembre de 1933)*, Madrid, 1934, reeditado por Mª Dolores Cabra Loredo (ed.), *Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-Diciembre de 1933. Informes*, Madrid, El Museo University, 1992.

-*Patronato de Misiones Pedagógicas. Memoria de la misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora). Resumen de trabajos realizados en el año 1934*, Madrid, 1935, reeditado por Luciano García Lorenzo (ed.), *Las Misiones Pedagógicas en Zamora (1933-1934)*, Zamora, Cuadernos de Investigación Florián de Ocampo-Diputación de Zamora, 1991.

-PELÁEZ, Andrés (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. I. 1939-1962*, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1993.

------ (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. II. 1960-1985*, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1995.

-PEÑA Y GOÑI, Antonio, *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

-PERDULLÁ, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Societá Editrice Il Mulino, 1994.

-PÉREZ BAZO, Javier, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Barcelona, Ajuntament de Dénia/Anthropos, 1992.

-PÉREZ GALÁN, Mariano, *La enseñanza en la Segunda República española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.

-PHOCAS, *Le théâtre sous la Seconde République espagnole: Le travail de Cipriano de Rivas Cherif à Madrid (1930-1936)*, Tesis Doctoral (inédita), Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1995 (4 vols.).

-PORTOLÉS, José, *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra, 1986.

-RAMONEDA SALAS, Arturo, "Valle-Inclán: un estreno frustrado", *Ínsula*, 433 (diciembre

de 1982), pp. 1 y 12-13; y 434 (enero de 1983), pp. 3-4.

-REY FARALDOS, Gloria, "Pío Baroja y El Mirlo Blanco", *Revista de Literatura*, XLVII, 93 (1985), pp. 117-127.

------, "Notas sobre teatro ruso en España", *Segismundo*, 43-44 (1986), pp. 264-288.

------, "El teatro de las Misiones Pedagógicas", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*, Madrid, CSIC-Tabapress, 1992, pp. 153-164.

------, "Antonio Espina: Teoría y creación en el teatro de Vanguardia", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, 3 (1995), pp. 409-437.

-RIDRUEJO, Dionisio, *Casi unas memorias* (Edición de César Armando Gómez), Barcelona, Planeta, 1976.

-RIESGO-DEMANGE, Begoña, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité: La scène madrilène entre 1915 et 1930*, Tesis Doctoral (inédita), Université de Paris IV La Sorbonne, 1993 (3 vols.)

-RIVAS CHERIF, Cipriano, *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991 (edición de Enrique de Rivas).

-RODRIGO, Antonina, *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar, 1988.

-RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, Mª José, "El teatro español del siglo de oro y la preceptiva poética del siglo XIX", en *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 77-98.

-ROMERO TOBAR, Leonardo, "Calderón y la literatura española del siglo XIX", *Letras de Deusto*, 22 (1981), pp. 101-124.

------, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.

------, "La Historia de la Literatura en el siglo XIX. (Materiales para su estudio)", *El Gnomo*, 5 (1996), pp. 151-183.

-RUBIO, María y SOLANA, Fermín, "Dionisio Ridruejo en fechas y notas de su entorno", en VV. AA., *Dionisio Ridruejo. De la Falange a la oposición*, Madrid, Taurus, 1976.

-RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España. 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.

------ "El Teatro de Arte (1908-1911): Un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias", *Siglo XX/Twentieth Century*, 5, 1-2 (1987-1988), pp. 25-33.

------, "El teatro en el siglo XIX. II (1845-1900)", en José Mª Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 625-751.

------, "Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico", en *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 171-186.

------ "Valle-Inclán y los teatros independientes de su época", *Letras de Deusto*, vol. 20, 48 (septiembre-diciembre de 1990), pp. 49-71.

------ "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*, Madrid, CSIC-Tabacalera S.A., 1992 pp. 255-263.

------ "Pérez Galdós, director artístico del Español (1912-1913): contexto y significación", en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, Vol II, pp. 527-548.

------ *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993.

-S., "Patronato de Misiones Pedagógicas", *Residencia*, 1, vol. IV (febrero de 1933), pp. 1-21

-SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *"La Barraca". Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976 reimpr. por Jorge de Persia, Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra-Pambley, 1998.

-SÁNCHEZ, José Rogerio, *El teatro poético: Valle-Inclán. Marquina. Estudio crítico*, Madrid, Sucesores de Hernando, s. f.

-SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael, *María Guerrero*, Barcelona, Iberia, 1946.

-SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, "Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6 (1998), pp. 35-48.

-SANTACRUZ, Lola, "Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952", en Andrés Peláez (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales. 1939-1962*, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1993, pp. 69-79.

-SCHINASI, Michael, "The National Theater in Mid-Nienteenth Century Spain and the Curious Project to Destroy a Block of Houses Facing the Teatro Español", en John Rosenberg (ed.), *Resonancias románticas*, Madrid, Porrúa, 1988, pp. 195-205.

-SENDER, Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931.

-SMITH, W. F., "Rodríguez Rubí and the Dramatic Reforms of 1849", *Hispanic Review*, 16 (1948), pp. 311-320.

-SUBIRÁ, José, "La Junta de Reforma de Teatros. Sus antecedentes, actividades y consecuencias", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 33 (enero de 1932), pp. 19-45.

------, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.

-*Teatro Lírico Nacional. Moción elevada al Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes por el Primer Congreso Artístico celebrado en Madrid*, Madrid, Imprenta de Fernando Gaisse, 1919.

-THOMPSON, Doug, "The organisation, Fascistisation and Menagement of Theatre in Italy, 1925-1943", en Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Oxford, Berhgahn Books, 1996, pp. 94-112.

-TORRALBA SORIANO, Federico Blas, *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español*, Zaragoza, Tip. E. Berdejo Casañal, 1937.

-TRÉPANIER, Estelle, "García Lorca et La Barraca", *Revue d'Histoire du Théâtre* (Paris), XVIII, 2 (abril-junio de 1966), pp. 163-181.

-TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1977 (3ª Ed.).

-TURINA GÓMEZ, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

-TUSELL, Javier, *Antonio Maura. Una biografía política*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

-UCELAY, Margarita, "El Club Teatral Anfistora", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*, Madrid, CSIC-Tabacalera S.A., pp. 453-467.

-VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca, *La generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1980.

------ y DOUGHERTY, Dru, "Federico García Lorca como director de escena", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches (Eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, Madrid, CSIC-Tabacalera S. A., 1992, pp. 241-251.

------ y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

-VV. AA., *Comunicación, Cultura y Política durante la II República y la Guerra Civil. II. España (1931-1939)*, II Encuentro de Historia de la Prensa, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya-Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1990.

------, *Clasicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), Madrid, Ministerio de Cultura.

-WAHNÓN, Sultana, "The Theatre Aesthetics of the Falange", en Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetisc and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Oxford, Berhahn Books, 1996, pp. 191-209.

-YXART, José, *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de la Vanguardia, 1894, reedición facsímil en Barcelona, Altafulla, 1987.

El debate sobre
el Teatro Nacional en España
(1900-1939)
Ideología y estética,
de
Juan Aguilera Sastre,
se acabó de imprimir
en
Artes Gráficas Luis Pérez de Madrid,
el día 23 de abril de 2002,
Día Internacional del Libro
y
aniversario de la muerte, en 1616,
de
Miguel de Cervantes
y de
William Shakespeare.

Cubierta: Fachada del Teatro Español de Madrid
Diseño: Serrano & Santos [Estilo**gráficos**]

En la hipotética *Historia de la escena española* del siglo XX siguen echándose en falta algunos capítulos imprescindibles. Uno de ellos era el que este trabajo viene a llenar: la *prehistoria* de los Teatros Nacionales, es decir, el análisis riguroso y sistemático de las innumerables propuestas, iniciativas y debates que generó la idea de un Teatro Nacional en España mientras su implantación fue un anhelo irrealizable. El largo proceso que aquí se analiza con rigor y profundidad rescata la historia de una polémica de hondo calado ideológico y estético, llena de vacilaciones y cambios de sentido, que trasluce las contradicciones de una época en continuo cambio y de unos intelectuales y hombres de teatro apasionados y lúcidos: Galdós, Benavente, Marquina, Valle-Inclán, García Lorca, Max Aub, *Alejandro Miquis*, Tomás Bretón, Adolfo Salazar, Díez-Canedo, Rivas Cherif, Felipe Lluch... Sin duda, la prolongada inexistencia de este Teatro Nacional permite explicar con más claridad algunas de las carencias y limitaciones del teatro español del primer tercio del siglo XX, porque la discusión en torno a nuestros clásicos y al modelo de Teatro Nacional es un debate permanentemente abierto e insoslayable para una comprensión cabal de la historia de nuestra escena moderna y contemporánea.

Centro de Documentación Teatral

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA