

Olmedo Clásico



El patrimonio del teatro clásico español:
actualidad y perspectivas

Homenaje a Francisco Ruiz Ramón

Edición de Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, nº 12

El patrimonio del teatro clásico español : actualidad y perspectivas : homenaje a Francisco Ruiz Ramón : actas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 julio de 2013 / Edición Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Pedro Conde Parrado. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid ; Olmedo (Valladolid) : Ayuntamiento, 2015.

754 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección “Olmedo Clásico”; 12)
ISBN 978-84-8448-837-8

1. Ruiz Ramón, Francisco (1930-2015) – Discursos, ensayos, conferencias 2. Teatro español – 1500-1700 (Período clásico) – Historia y crítica – Congresos I. Vega García-Luengos, Germán, ed. lit. II. Urzáiz Tortajada, Héctor, ed. lit. III. Conde Parrado, Pedro, ed. lit. IV. Ruiz Ramón, Francisco (1930-2015), homenaje V. Universidad de Valladolid, ed. VI. Olmedo. Ayuntamiento, ed.

821.134.2-2“15/17”

Edición de
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA
PEDRO CONDE PARRADO

EL PATRIMONIO DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS

HOMENAJE A FRANCISCO RUIZ RAMÓN

Actas selectas del Congreso del TC/12
Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013

Olmedo Clásico
2015



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO

TC/12
PATRIMONIO TEATRAL
CLÁSICO ESPAÑOL
TEXTOS E INSTRUMENTOS
DE INVESTIGACIÓN



EDICIONES
Universidad
Valladolid

Con el soporte del Proyecto «TC/12, Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación», en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.



© LOS AUTORES, 2015
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
AYUNTAMIENTO DE OLMEDO

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Motivo de cubierta: Imágenes de Cristina Maestre para la cartelería del Congreso TC/12 (Olmedo 2013)
Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-8448-837-8
Dep. Legal: VA-524-2015

Imprime: Gráficas Gutiérrez Martín – Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

CLÁSICOS Y VANGUARDIA: EL TEATRO DE LOPE DURANTE LA II REPÚBLICA

MARÍA ÁLVAREZ ÁLVAREZ
Universidad de Oviedo

Al comienzos de los años 30, cuando un periodista pidió a Federico García Lorca su opinión sobre el teatro español en general, éste respondió que creía que era un teatro hecho «por puercos y para puercos»¹. Una afirmación muy fuerte y violenta, que atacaba tanto a autores, como a empresarios y público. En efecto, el ambiente general que se vive en el teatro español en las primeras décadas del siglo XX se caracteriza por una sensación de crisis y decadencia, sobre todo si se compara con las tendencias vanguardistas de la escena europea en cuanto a concepción y tratamiento del espacio escénico. En general, la escena teatral española, heredera de las fórmulas realistas y naturalistas del siglo XIX, estaba dominada por la mediocridad, la abulia, sin asomar en ella ninguna novedad, ninguna creatividad. El teatro era concebido como un negocio, se buscaba el éxito de taquilla ante todo, y se dejaba de lado cualquier aspecto creativo. Tampoco el público,

aburguesado, estaba interesado por el teatro como arte, formándose una especie de círculo vicioso entre empresario y público del que parecía imposible escapar.

Si nos centramos en el teatro clásico en concreto, podemos ver, por una parte, la poca presencia que tenía en los escenarios de principios de siglo², y, por otra, que estaba aquejado de otro mal: el mal de las refundiciones, una práctica que mutilaba y deformaba los textos de las comedias con la excusa de adaptarlos a las normas y gustos de la época, un filtro a través del cual la dramaturgia clásica fue corrumptamente transmitida a generaciones de espectadores:

Es intolerable que persista en relación con los clásicos el absurdo y petulante criterio del siglo XVIII y de gran parte del XIX. Reducir a unidades de lugar y tiempo la espléndida libertad de Lope o Calderón; interpretar versos, quebrantar caracteres y amañar desenlaces es una tarea de dómimes y eruditos que ya nadie acepta³.

¹ Cita extraída de BYRD, Suzanne W., *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1984, p. 113.

² Pueden consultarse los trabajos de GONZÁLEZ, Luis Mariano, «La escena madrileña durante la II República», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 9/10 (1996), y de DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990 y *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

³ FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *La Voz*, 21-1-29, p. 2.

El poco teatro clásico que ustedes han visto ha sido bajo una absurda y sentimental visión romántica que quitó a Lope, a Tirso y a Calderón y a Vélez de Guevara, y a todos, su eternidad y su verdor para dar lugar al ridículo lucimiento de un divo⁴.

Intelectuales y críticos denuncian esta situación, criticando la nefasta práctica de las refundiciones, que ofrecen unas obras que nada o poco tienen que ver con las originales, y demandan la necesidad de recuperación del teatro clásico: primero, por el valor que tiene en sí mismo, y segundo porque lo ven como una posible vía de renovación de la escena española en general. Díez-Canedo escribía en *El Sol* en 1928: «Nuestro verdadero teatro de vanguardia es el de Lope y el de Calderón»⁵, y García Lorca coincidía con él en su reivindicación:

Nuestro teatro moderno –moderno y antiguo; es decir, eterno, como el mar– es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil Vicente. Mientras tengamos sin representar *El mágico prodigioso*, y tantas otras maravillas, ¿cómo vamos a hablar de teatro moderno?⁶

Mientras tanto, en Europa nos encontramos con un ambiente radicalmente opuesto al anquilosamiento y sequía que imperaban en la escena española: una serie de nombres (Gordon Craig, Appia, Reinhardt, Meyerhold...) dan un vuelco a lo que había sido la escenografía hasta ese momento, y a través de elementos como la lumino-tecnia, la música, las coreografías, el vestuario o

los decorados, en las antípodas del realismo y la mimesis decimonónicas, pretenden interpretar el texto y transmitir el mensaje de la obra dramática. Lo que buscan estos artistas es crear un espectáculo de arte total, en el que cada elemento cuenta y todos ellos transmiten algo.

Manuel Pedroso, en la página teatral del *Heraldo*, lamenta el atraso que en este sentido arrastraba España, y reclama para nuestro teatro la necesaria figura del director de escena:

Desde 1900 se han sucedido en Europa los ensayos más interesantes de renovación teatral [...] sin que se haya reflejado de ninguna manera en la escena española el más leve ritmo de inquietud [...] El director de escena es figura muy secundaria en nuestro mísero teatro [...] Suele ser, por regla, el primer actor de la compañía, que no tolera superiores jerarquías. No el artista especializado que, con los elementos dispersos, [...] crea una obra bella, que sea arte de teatro. Y mientras nuestra escena no disponga de un dictador de ese género [...] no podrá hablarse de salvación ni de educar el buen gusto del público español⁷.

Efectivamente, el teatro de vanguardia europeo privilegió la figura del director de escena; y, por otra parte, supo valorar inteligentemente el teatro clásico dentro de su proyecto de renovación escénica, como un instrumento excelente para alcanzarla, mientras que en España permanecía en el olvido:

En un párrafo dedicado al teatro clásico español, [Díez-Canedo] dijo que éste figura en el repertorio

⁴ Cita de Federico García Lorca recogida en SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca, teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 126.

⁵ *El Sol*, 9-10-1928, p. 8.

⁶ MORENO BÁEZ, E., *Revista de la Universidad Internacional de Santander*, 1 (1933), pp. 68-69.

⁷ «Hacia un teatro nuevo», *Heraldo de Madrid*, 8-8-1925, p. 5.

de casi todos los teatros de verdadero arte, desde *La vida es sueño* en Berlín, hasta *Fuenteovejuna* en Moscú, mientras que aquí apenas se representa en la temporada una comedia de nuestros clásicos, y eso, como obligado compromiso⁸.

Ahora bien, es cierto que frente a la mayoría que concebía el teatro como negocio, centrado en aspectos comerciales e ignorando los creativos, un teatro en crisis porque no hay novedades, también encontramos una minoría de artistas e intelectuales para los que el teatro es un arte y que, poco a poco, intentan introducir estas novedades vanguardistas, en la teoría y en la práctica, teniendo muy en cuenta también el patrimonio clásico español: «Lo primero, teatro clásico [...] Tenemos que ser nosotros, los “istas”, los “snobs”, quienes desempolvemos el oro viejo sepultado en las arcas»⁹, declaraba Federico García Lorca en una entrevista en 1932. Precisamente el poeta granadino y Cipriano de Rivas Cherif destacan por ser figuras clave para la renovación de la escena española en los años 20 y 30, pero también por lo que el teatro clásico español significó para ellos, tanto por separado como en sus colaboraciones para el Teatro Español en 1935, con la representación de *La dama boba*, que trataremos a continuación.

A la hora de estudiar cuál fue la presencia y el peso real que el teatro clásico español tuvo en la modernización de la escena española, hemos querido centrarnos en un autor, Lope de Vega, y en un periodo muy determinado de tiempo: desde el comienzo de la segunda República hasta diciembre de 1935. En tal año se celebra

el tricentenario de la muerte del *Fénix*, con lo que coinciden en el tiempo un rescate o recuperación de las obras de Lope para honrar su memoria, con la introducción de las nuevas técnicas escénicas que buscan renovar el teatro español. Por tanto, este autor nos sirve como ejemplo perfecto de la aplicación de las corrientes vanguardistas en el teatro clásico español.

Por eso mismo, nos centraremos sobre todo en las obras dirigidas por Rivas Cherif, dado lo que éste supuso para la dirección escénica española y para la recuperación respetuosa de los clásicos. En el siguiente cuadro pueden observarse las obras representadas en Madrid en este periodo de tiempo; llama la atención su reparto tan desigual, pero, como se ha dicho, el teatro clásico era muy poco representado en la época y el notable aumento en el año 35 responde a la mencionada celebración del tricentenario. De las ocho obras llevadas a escena en 1935, cinco (marcadas con asterisco) fueron dirigidas por Cherif.

Si atendemos a las reseñas periodísticas que aluden a las representaciones anteriores a 1935, sólo obtenemos una sensación de mediocridad, pesimismo, incluso hartazgo en las palabras de los críticos. Merece la pena destacar la opinión que Antonio Espina dedica a la reposición de *Fuenteovejuna* en 1932, por lo que tienen de reivindicativas ya en una fecha muy avanzada:

Literariamente considerada, la refundición hecha por el señor López Alarcón peca de demasiado libre y, lo que es peor, de mutiladora. [...]

⁸ «Una conferencia de Díez-Canedo», *ABC*, 5-2-32, p. 37.

⁹ *La Voz*, 1-2-1932, p. 9.

TEMPORADA	TÍTULO	FECHA DE ESTRENO	N.º REPRESENTACIONES	TEATRO Y COMPAÑÍA
1931-1932	<i>El castigo sin venganza</i> (reposición)	16-12-31	2	T. Fuencarral; C. Ricardo Calvo
	<i>Fuenteovejuna</i> (reposición)	30-1-32	24	T. Español; C. Ana Adamuz
1932-1933	–	–	–	–
1933-1934	–	–	–	–
1934-1935	<i>El caballero de Olmedo</i> (reposición)	18-10-34	22	T. Español; C. Meliá-Cibrián
	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	25-1-35	7	T. Capitol; Club Anfistora
	<i>El acero de Madrid</i>	4-2-35	2	T. María Guerrero; TEA
	<i>La corona merecida</i>	9-3-35	1	T. María Guerrero; TEA
	<i>La niña boba</i> (reposición)	16-3-35	3	T. Fontalba; C. Guerrero-Díaz de Mendoza
	<i>San Isidro labrador</i> (reposición)	31-5-35	10	T. Eslava; C. Díaz Artigas-Collado
	<i>Fuenteovejuna</i>	2-3-35	60	T. Español; C. Xirgu-Borrás
	<i>El villano en su rincón</i>	1-6-35	45	T. Español; C. Xirgu-Borrás
<i>La dama boba</i> (reposición)	28-8-35	22	T. Español; C. Xirgu-Borrás	

La puesta en escena no pudo ser más lamentable. Decorado viejo, de forma cursi, desentonado, agrio. Los movimientos de grupos y el juego escénico, francamente inadmisibles. ¿Hasta cuándo van a durar en nuestros teatros esos desfiles grotescos? [...] en Madrid ni en España hay un teatro que disponga de los elementos necesarios para montar un espectáculo de masas y de perspectivas como lo requieren obras del tipo de «Fuenteovejuna». Pero si no existen, mejor es dejarlo y no pretender una realización escénica que por fuerza ha de resultar chabacana e intolerable. [...] Los trajes, las luces, el decorado, un poco del sentido plástico del «ballet», la maquinaria para las mutaciones, y efectos, el desplazamiento y composición de los grupos, son cosas que debemos incorporar sin tardanza a nuestra técnica escenográfica si no queremos quedarnos a la zaga de todos los países cultos y

poner en evidencia a nuestros grandes autores antiguos y modernos¹⁰.

Las lamentaciones que manifiesta el crítico sirven perfectamente para conocer el ambiente general que dominaba en la puesta en escena de los clásicos. Con todo, alguna excepción había: los hermanos Machado, amantes de la comedia áurea, realizaron con éxito diversas refundiciones de textos clásicos. En febrero de 1931 se estrena su versión de *El perro del hortelano*, que los críticos alaban precisamente por el tacto y la maestría con que los hermanos logran adaptar la obra, que ofrecen íntegramente, una verdadera novedad revolucionaria en el momento: «Ojalá todas

¹⁰ ESPINA, Antonio, «Reposición de “Fuenteovejuna”», *Luz*, 1-2-1932, p. 6.

las adaptaciones se hicieran con ese tacto», declara el crítico de *El Sol*¹¹.

En estas fechas, encontramos una *Fuenteovejuna* y un *Caballero de Olmedo* mucho más relevantes para nosotros: los representados por La Barraca. Federico García Lorca sabía que la renovación del teatro español no vendría sólo por la creación de piezas nuevas, sino también por la manera en que eran llevadas a escena, tanto los textos nuevos como los antiguos. Y en el teatro clásico español encontró una mina, un tesoro aún por descubrir, olvidado y descuidado. Con La Barraca lograría no sólo rescatar este tesoro, sino devolverlo a su público, popularizarlo: «Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todo oculto»¹².

Las obras de Lope representadas por La Barraca fueron tres: *Las almenas de Toro*, *El caballero de Olmedo* y *Fuenteovejuna*¹³. Ya que en el presente estudio nos centramos en la cartelera madrileña, y debido también a razones de espacio, no podemos detenernos a analizar estas representaciones con el detalle que merecerían, pero tampoco queremos dejar de mencionarlas, por todo lo que representan: ante un panorama teatral aburguesado, caduco y gris, en el que apenas se tenía en cuenta la dramaturgia áurea,

el grupo universitario ofrece al más amplio y variado público un espectáculo teatral de enorme valor artístico. A pesar de las dificultades y de la escasez de medios, el genio y el empeño de Lorca y la colaboración de artistas de vanguardia (figurines y decorados de J. Caballero o Alberto Sánchez) lograron que estas comedias de Lope (entre otras) volvieran a ser obras actuales, modernas.

Federico García Lorca también colabora en otro grupo teatral de aficionados, el Club Anfistora, que en enero de 1935, en honor a Lope, estrena *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. La gran diferencia entre La Barraca y el Club Anfistora es el público al que se dirigían: los primeros tenían que llegar a un público más popular y más amplio, los segundos se dirigían a un público más culto y más restringido; y esto se reflejaba en la representación, por supuesto.

Este *Peribáñez* resultó un verdadero acontecimiento artístico¹⁴. Igual que lo ocurrido con la *Fuenteovejuna* de La Barraca, se rescataron canciones populares, recogidas por el propio García Lorca, junto con otras seleccionadas por Jesús Bal y Gay, del Centro de Estudios Históricos; Fontanals fue el responsable del decorado, destacable, según la crítica de Díez-Canedo¹⁵, por su modernidad y su uso de la luz escénica. Incluso los miembros del Club se desplazaron a pueblos de Castilla para selec-

¹¹ Díez-Canedo, E., *El Sol*, 28-2-31, p. 6.

¹² Cita recogida en Sáenz de la Calzada, *La Barraca*, cit, p. 126.

¹³ Sobre las tres, encontramos muy completa información en el libro de José Luis Plaza Chillón, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*, Granada, Comares, 2001.

¹⁴ Obregón, Antonio de, *Diario de Madrid*, 26-1-1935, p. 4.

¹⁵ Díez-Canedo, E., *La Voz*, 26-1-1935, p. 3.

cionar el vestuario: un anacronismo que pretendía «acercar espiritualmente la obra a nosotros»¹⁶, declaraba Lorca. En *Peribáñez*, con la fusión de todos estos elementos en escena se buscaba (y se consiguió) no una representación arqueológica, sino la verosimilitud artística, que es la clave en esta recuperación y actualización del teatro clásico.

Otra figura esencial en esta etapa de modernización de la escena española es Cipriano de Rivas Cherif, y el teatro clásico ocupa un puesto de excepción en su trayectoria. Influidor por las vanguardias europeas, sabe ver desde muy pronto la importancia de recuperar y dignificar el teatro áureo y el papel que éste puede jugar en la renovación de la escena española en general. Para él, como para Lorca y para otros críticos, nuestro teatro clásico era nuestro teatro moderno, frente a la vulgaridad dominante en la esfera comercial.

Entre 1931 y 1935 se hizo cargo de la dirección del Teatro Español, junto con la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Esta alianza logró dar un impulso definitivo a la renovación escénica española de la mano de los clásicos: la renovación llega por fin al terreno comercial, dignificándolo y obteniendo maravillosos resultados, como recordaba el propio director:

Llevé a cabo en ese tiempo, ante el público en general, compitiendo con la vulgaridad de los

demás empresarios, la misma obra emprendida con mis pequeños públicos colaboradores en tantos ensayos y tanteos azarosos. Realicé, con medios más adecuados, el mismo programa de revalorización integral de los autores que tenemos por clásicos españoles y de alumbramiento de los valores nuevos. Lope, Tirso, Calderón, reivindicados en la pureza de sus textos, hollada y maltrecha por refundiciones desgraciadas casi siempre¹⁷.

Ya en 1930, Rivas Cherif había conseguido ser aclamado por los críticos por su dirección y adaptación de *La moza del cántaro*, ejemplo de lo que debía hacerse cuando se llevaba una obra clásica a los escenarios contemporáneos: respeto al texto, a su ritmo, a su carácter:

¡Así –dicho sea ahora en loor de [...] su excelente director espiritual Cipriano de Rivas Cherif– es como hay que tratar las obras clásicas, patrimonio de todos y no barbecho de unos cuantos! Claro que ha habido, ahora también, refundición; pero llevada a cabo con el talento humilde de un escritor [...] que se ha limitado a obviar algunas dificultades a las exigencias de rapidez de la nueva escenografía; pero conservando los versos del poeta, su trazado, sus escenas; en fin, todo lo esencial y lo accesorio¹⁸.

Pero es en 1935 cuando su labor llega a su punto álgido: coincidiendo con el tricentenario de la muerte de Lope, decide montar cinco de sus obras, dos con la TEA, que también dirigía, y tres en el Español, con la Xirgu y Borrás¹⁹.

¹⁶ FIGUEROA, Agustín de, *Ahora*, 27-1-1935, p. 39.

¹⁷ RIVAS CHERIF, Cipriano de, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pretextos, 1991, pp. 42-43.

¹⁸ J. G. O., *Heraldo de Madrid*, 14-5-1930, p. 5.

¹⁹ Información muy interesante y completa sobre las cinco obras representadas la encontramos en IGLESIAS, Miguel A., «Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el tricentenario de Lope de Vega: datos para la historia del teatro español», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 83-118.

Con la TEA, en el María Guerrero, Rivas Cherif llevó a escena sus primeras propuestas para conmemorar la muerte de Lope: *El acero de Madrid* y *La corona merecida*. Las críticas de ambas obras son muy positivas y en todas ellas los críticos destacan el respeto hacia el texto de Lope y su puesta en escena, que señalaba una esperanza para el futuro y mediante la cual se llegaría a la dignificación plena del teatro. Un futuro muy cercano, de hecho, que llegaría con las tres obras representadas en el Español ese mismo año: *Fuenteovejuna*, *El villano en su rincón* y *La dama boba*.

Fuenteovejuna es anunciada antes de su estreno el 23 de marzo como una versión escénica del texto original, interpretada con criterio moderno. Es de destacar el gran número de colaboradores con los que contó Rivas Cherif, con el propósito siempre de «conmemorar dignamente a Lope»²⁰: decorados de Sigfrido Burmann, miembros del Centro de Estudios Históricos para asesorar sobre la música y las canciones, actores, bailarines y la maestra de baile de la TEA, Paloma Pardo; figurines de Miguel Xirgu y Victorina Durán, supervisados por Lorca. Al contrario que éste, Cherif opinaba que los clásicos debían ofrecerse íntegramente al público:

[...] no necesita, por propia virtud del texto original, mayores esclarecimientos para los auditorios populares. [...]

Hay nueva versión escénica, que no llamo refundición, porque yo he respetado la integridad del texto de Lope, con ligeros cortes, no más que en escenas reiterativas que la escasez de medios teatrales hacía necesarias, tal vez para ilustración de un público en lo que hoy ha de entrarle por los ojos. He interpretado, pues, el texto original, repito, sin tergiversarlo ni adulterarlo, pero procurando servirlo «originalmente», eso sí, con la misma libertad que el propio Lope se propuso al escribir sus comedias. Creo que esa es la labor de un director del día con el teatro de los clásicos²¹.

Todas las críticas son entusiastas (salvo alguna nota negativa debida a cuestiones ideológicas, políticas, no artísticas): «acierto de modernidad», «obra de arte total», «arte verdadero en la escena española»²²... Alaban siempre la labor llevada a cabo por Rivas Cherif, tanto en el tratamiento del texto, como en la dirección escénica del conjunto, que nada tiene que envidiar a las modernas representaciones europeas, según el crítico del *Heraldo*, y que, según Díez-Canedo en *La Voz*, marca el camino a seguir: «Aquí vemos lo que es una dirección escénica, una apreciación cabal del teatro como plástica; [...] pocas veces una adaptación ha sido como ésta [...]. El camino está abierto; no hay más que seguirlo»²³.

La puesta en escena de *El villano en su rincón* vuelve a buscar este espectáculo de arte total, a través de los decorados, los trajes, las luces, la música y la danza, así como el movimiento escénico y el ritmo, tan importante en el teatro

²⁰ V. T., *La Voz*, 18-3-1935, p. 5.

²¹ *Ibidem*.

²² Ver: A. E., *El Sol*, 24-3-1935, p. 2; J. G. O., *Heraldo de Madrid*, 25-3-1935, p. 9; *ABC*, 24-3-1935, p. 54, entre otros.

²³ Díez-CANEDO, E., *La Voz*, 25-3-1935, p. 5.

clásico y para el teatro moderno, que había desaparecido con las refundiciones. Su éxito se basa, de nuevo, en el respeto absoluto al texto original y al estilo del autor, en la interpretación de los actores en conjunto y en la elaborada y moderna escenografía. Todo ello controlado por Rivas Cherif, cuya dirección y cuyo tratamiento del texto vuelven a ser alabados por toda la crítica:

En el Español se ve ahora lo que es tan raro en nuestros teatros: una dirección. La parte que en el éxito de «El villano en su rincón» corresponde a Cipriano Rivas Cherif, de quien es asimismo la versión escénica, respetuosa de la composición original y de la integridad del texto, en concordancia con las exigencias críticas más sanas, merece señalarse también con todo encomio. Y la realización escenográfica de Burmann, cuyos fondos luminosos y sintéticos, y la acertada disposición de interiores, dan a la comedia, con los elegantes figurines de Victorina Durán, la más bella plástica, merecen de igual modo la aprobación con que fueron recibidos²⁴.

A pesar del éxito de la crítica, parece ser que el público no respondió como se esperaba, constituyendo un fracaso para el director. La causa de tal fracaso, según él, no era sino la poca preparación del público para ver teatro clásico:

[...] el público está desentrenado de ver esta clase de teatro. El teatro clásico no es conocido en España. El público lleva muchos años aburriéndose con una cosa que le decían que era teatro clásico y no quiere ni olerlo. ¡Y hace muy bien! Pero lo

que es necesario es convencerle de las excelencias del teatro clásico, tal como nosotros lo representamos²⁵.

La dama boba se llevó a escena en agosto del 35, estrenándose en la Chopera del Retiro el día 27 a precios populares. Se trata de la misma versión que Lorca había llevado a los escenarios de Buenos Aires un año antes²⁶, y cuyo clamoroso éxito confirmaba que el teatro clásico, bien representado, podía gozar del favor del público. Lorca se había basado para su versión en el respeto al texto una vez más, dotándolo de ritmo, de movimiento escénico, realizando una interpretación escénica, no literaria:

He tratado de seguir fielmente el espíritu de Lope. [...] He tratado de ponerme al servicio del Fénix de los ingenios. Lo que pudiéramos llamar labor personal está en el modo de ver yo la comedia. Mi deseo –y en esto he puesto todo mi esfuerzo– es que Margarita dé una «Dama boba» de Lope de Vega con ritmo escénico de Molière. Ahí está llevada mi visión personal de los personajes: en el juego de los movimientos de escena. [...] En el tono de las frases, de los parlamentos, también he puesto mi interpretación. El tono de otro sirviente es el tono neutro de los hijos de Madrid. La frase de Lope se diría una frase de nuestro actual Arniches. [...] Pero has de decir –prosigue Federico– que este juego escénico en nada merma el respeto enorme con que yo me he adentrado en la obra, ni el respeto con que ha puesto toda su fe en ella Margarita Xirgu²⁷.

La obra volvió a ser un éxito, tanto de público como de crítica, que alabó la dirección artística

²⁴ Díez-CANEDO, E., *La Voz*, 3-6-1935, p. 5.

²⁵ CRUZ, Santiago de la, *Heraldo de Madrid*, 21-6-1935, p. 7.

²⁶ Véase el excelente estudio de AGUILERA SASTRE, Juan y LIZÁRRAGA, Isabel, *Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de 'La dama boba'*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008 (2.ª ed.).

²⁷ M. P. F., *Heraldo de Madrid*, 22-8-1935, p. 7.

de Rivas Cherif y la adaptación de Federico García Lorca: ambos aunaban artes escénicas y artísticas, consiguiendo un espectáculo armonioso de teatro, danza y pintura, como refiere Díez-Canedo en *La Voz*²⁸. El crítico de *ABC* destaca que la adaptación de Lorca consigue que la obra tenga «para el público toda la apariencia de un espectáculo moderno, sin que se evaporen sus permanentes esencias clásicas», excelente forma de conseguir que el público se acerque por fin a los autores áureos²⁹. En ella se logró la conjunción y el equilibrio de diversas artes, en busca de un espectáculo artístico, en el que todo encajaba: a la poesía de Lope se unen los decorados y vestuario de Fontanals, las coreografías de Isabel Gisbert, las canciones adaptadas por el propio Lorca... Todo ello supervisado por Rivas Cherif y García Lorca, cuya dirección «atenta

al pormenor y al conjunto»³⁰ consigue ofrecer un espectáculo de la máxima dignidad, que recibió el aplauso de la crítica y el público.

Como hemos podido comprobar, durante los años de la segunda República, la vanguardia teatral se propuso modernizar y reactivar el panorama teatral en España, y para ello no dudó en acudir a nuestro rico patrimonio teatral clásico. Se conseguía así revalorizar y rescatar estas piezas del olvido o el maltrato recibido por intérpretes, adaptadores y público. Pero además se reivindicó el enorme potencial y calidad del teatro áureo, que, siglos después de su creación, demostró su actualidad. De no ser así, estas obras no habrían contado con el favor del público ni con la atención y dedicación de grandes artistas e intelectuales de la época.

²⁸ Díez-Canedo, E., *La Voz*, 28-8-1935, p. 4.

²⁹ Floridor, *ABC*, 28-8-1935, p. 44.

³⁰ Díez-Canedo, E., *La Voz*, 29-8-1935, p. 4.

ISBN: 978-84-8448-837-8



OLMEDO CLÁSICO



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid

TC/12
PATRIMONIO TEATRAL
CLÁSICO ESPAÑOL
TEXTOS E INSTRUMENTOS
DE INVESTIGACIÓN



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO