

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA
ESPAÑOLA)**



TESIS DOCTORAL

Historia de la dirección escénica en España:

José Luis Alonso

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Gabriel Quirós Alpera

Directores:

María M. Delgado
Javier Huerta Calvo

Madrid, 2010



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)



QUEEN MARY UNIVERSITY OF LONDON
SCHOOL OF ENGLISH AND DRAMA
DEPARTMENT OF DRAMA

HISTORIA DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA EN ESPAÑA:

JOSÉ LUIS ALONSO

TESIS DOCTORAL

en régimen de cotutela, presentada por

GABRIEL QUIRÓS ALPERA

Codirigida por:

Dra. MARÍA M. DELGADO

Dr. JAVIER HUERTA CALVO

Madrid y Londres, 2010

*A mis padres y a los padres de estos,
por haber hecho de mí un espectador teatral.*

“Tu vas mourir dans une heure et demi,
tu vas mourir à la fin du spectacle”.
E. Ionesco, *Le Roi se meurt*

“The rest is silence”.
W. Shakespeare, *Hamlet*

Abstract

José Luis Alonso is arguably the most important, *metteur en scène* Spain has produced in the second half of the twentieth century. This thesis examines the ways in which Alonso created a space of freedom through culture during the difficult years of the Franco era. It also considers how this space was created by means of his programming while artistic director of the Spanish National Theatre, the Teatro María Guerrero, in Madrid.

His connections - beyond the borders of Spain with both European and American theatre makers - allowed Alonso to interact with practitioners and theorists who considered theatre a way of engaging with the dilemmas and challenges of their times. He was able to effectively implement all what he learned outside of Spain through his work at the María Guerrero theatre (from 1960 to 1975). Alonso was instrumental in forging a sense of theatrical exchange that predates some of the European theatrical or 'shuttle' exchanges that came in his wake. He was also able to promote international exchange with international tours undertaken with the company at the María Guerrero. Alonso's support of and confidence in emerging Spanish practitioners, designers and playwrights such as José María Pou, Francisco Nieva and Antonio Gala will also be considered as will his impact on the contemporary Spanish theatre scene.

The thesis also undertakes a consideration of his directorial poetics through the study and analysis of some of his paramount productions, including *The Cherry Orchard* (1960), *Misericordia* (1972) and *The Puppet Play of Don Cristóbal* (1986). This will serve, in part to demonstrate the importance of his legacy within the contemporary Spanish theatre. It will also 'recover' and 'reinstitute' Alonso in ways that show how he was erased from the cultural scene in the aftermath of his death and what the implications of such an approach might be for a 'reading' of his work.

Índice

Abstract	7
Agradecimientos	11
Introducción	13
1. Primeras experiencias teatrales	31
1.1. Introducción a la trayectoria de José Luis Alonso	33-38
1.2. Su significación en la escena española de posguerra	39
1.2.1. Su labor como intérprete	39-47
1.2.2. Traducciones y adaptaciones	47-64
1.3. Análisis de su primera época	65
1.3.1. Introducción	65-70
1.3.2. Una experiencia de teatro de bolsillo: el Teatro Íntimo de José Luis Alonso	70-82
1.3.3. Su labor como director	82-104
2. Director del Teatro Nacional María Guerrero (I)	105
2.1. Introducción al concepto de Teatro Nacional	107-116
2.1.1. El Teatro Nacional en España	116-119
2.2. Su labor al frente del teatro María Guerrero	119-132
2.2.1. <i>El jardín de los cerezos</i>	132-140
2.2.2. <i>El rinoceronte</i>	140-147
3. Hitos al frente del Teatro Nacional María Guerrero (II)	149
3.1. Inquietud internacional de un director escénico	151-153
3.2. Aperturismo y giras internacionales	153-156
3.2.1. Sobre los Festivales como herramienta de cohesión	156-165
3.2.2. Estados Unidos	165-167
3.2.3. Rusia	167-170
3.2.4. Hispanoamérica	170-172
3.2.5. Irlanda	172-174
3.3. <i>Los bajos fondos</i> y <i>Romance de lobos</i>	175-186
3.4. <i>Misericordia</i>	186-190
3.5. Internacionalismo a expensas de la dramaturgia española	191-197

4. Los años finales	199
4.1. Introducción	201-208
4.2. <i>El adefesio</i> , o ejemplo de cómo un producto prediseñado para triunfar también puede llegar a fracasar	209-219
4.3. La década de los ochenta	219-220
4.4. <i>Retablillo de Don Cristóbal</i>	221-226
4.5. <i>El alcalde de Zalamea</i>	226-230
4.6. Declive y muerte	231-235
4.6.1. El legado de Alonso: “Los hijos de Alonso”	235-243
5. Conclusiones	245
6. Summary	267
Cronología de los espectáculos	285
Bibliografía	313
Fuentes primarias	315
Fuentes secundarias	317-337
Entrevistas personales no publicadas	339
Fuentes de documentación	341
Apéndice documental (Selección)	345

Agradecimientos

Esta Tesis tiene sentido y se ha hecho realidad gracias al apoyo y colaboración, incondicional e ilimitada, de muchas personas, sin las cuales no habría podido completar el estudio.

En primer lugar quiero destacar la labor de co-dirección y coordinación ejercida por la Dra. María M. Delgado y por el Dr. Javier Huerta Calvo, directores e impulsores de este trabajo, cuyos sabios consejos y buen criterio han dado como resultado esta Tesis. Asimismo, a la Queen Mary University of London y a la Universidad Complutense de Madrid por aunar fuerzas conjuntamente en esta Tesis cotutelada.

Me gustaría agradecer a aquellas Instituciones que me han ayudado en la búsqueda del material utilizado y que siempre han tenido un gesto amable conmigo. En el Museo Nacional del Teatro de Almagro, en especial a Andrés Peláez Martín y Teresa del Pozo. Asimismo, en el Centro de Documentación Teatral de Madrid, especialmente a Gerardo del Barco. Y en el Institut del Teatre de Barcelona, a la Dra. Mercè Saumell y a Jordi Pradas Andreu.

Esta Tesis hubiese sido imposible de no haber contado, en su primer estadio, con la generosidad infinita de aquellos que conocieron a José Luis Alonso y que, tan amablemente, compartieron sus recuerdos y su tiempo conmigo. Vaya mi agradecimiento y amistad para María Asquerino, Concha Barral, Montserrat Carulla, María Fernanda D'Ocón, Antonio Gala, Diego Galán, Emilio García Carretero, Mario Gas, Juanjo Granda, Eduardo Haro Tecglen, Miguel Narros, Francisco Nieva, Vicky Peña, Rafael Pérez Sierra, José María Pou, Berta Riaza, Juanjo Seoane y María Jesús Valdés.

Por último, debo un sincero agradecimiento a mi familia y amigos que me han animado, apoyado y acompañado a lo largo de este apasionante proceso que es el doctorado.

INTRODUCCIÓN

Según Erika Fisher-Lichte, “el teatro, entendido como un sistema cultural entre otros de los que conforman la sociedad, tiene la función general de crear significado” [Fisher-Lichte, 1999: 15]. De aquí se colige que este estudio tratará de subrayar aquellos aspectos socioculturales que sean significativos del momento en que se produjeron, para de esa manera obtener una visión panorámica que contribuya a ayudar a la sistematización de los estudios teatrales; de modo que no debemos perder nunca de vista los aspectos sociológicos. Aspectos estos que nos son de capital importancia a la hora de elaborar un marco sobre el que apuntalar nuestra investigación; imbuida ésta de los preceptos de la historiografía teatral.

Todos los fenómenos teatrales presentan distintas variedades desde tres ángulos que sirven a este estudio para tomar tres cauces de averiguación bien delimitados y diferenciados entre sí en pos de una investigación más completa: diatópicamente -en el espacio-, diacrónicamente -en el tiempo- y sociológicamente -en un mismo lugar y tiempo a causa de la diferente edad, sexo, educación y ocupación de sus espectadores coetáneos-.

Por tanto, al encauzar el sesgo de esta empresa, no dejaremos de lado ni despreciaremos por considerarla menor cualquier tipo de fuente que nos aporte suficiente información esclarecedora acerca de nuestro tema; ya que como bien señala: “En el teatro nos encontramos con los mismos hechos fundamentales que pueden caracterizar a la cultura en general...” [1999: 30]. De modo que trataremos el material de nuestra investigación con el debido respeto y nuestra aproximación vendrá delimitada por todo aquellos que se considere oportuno para nuestro fin, desde una óptica sociohistoricista.

Ateniéndonos a nuestro campo de estudio, nos hallamos ante un juego de espejos y refracciones en el que signo y significado se entrelazan casi *ad infinitum*, proyectando un incalculable número de imágenes durante la praxis teatral. Así, como bien apunta en su volumen sobre semiótica teatral: “...el teatro es una “duplicación” de la cultura en la que el teatro se representa: los signos producidos por el teatro denotan los creados por los sistemas culturales correspondientes” [Fisher-Lichte, 1999: 30]. Deducimos de sus palabras que, por tanto, tiene que existir una estrecha relación entre teatro y cultura. Los signos del teatro sólo los puede entender quien conozca y sea capaz de interpretar los signos producidos por los sistemas culturales de su entorno; de modo que se ha concedido gran crédito al material de hemeroteca relativo a la labor del director español José Luis Alonso y dentro del trabajo de campo no se han desdeñado las aportaciones de una serie de personas que vivieron directamente todos estos acontecimientos que aquí son estudiados y que compartieron con él años de colaboración, trabajo, conocimiento e incluso honda amistad, en forma de entrevistas que permanecen inéditas y aún sin publicar.

El teatro, como hemos venido señalando con anterioridad, no sólo refleja sino que también comenta la realidad de su cultura en el doble sentido de la palabra: la copia y la presenta en esta imagen ante la conciencia reflexiva del espectador. De modo que el teatro se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados con los expuestos ante él durante la representación del hecho escénico. Por lo que podemos concluir aseverando que es posible considerar el teatro como un ejercicio de autorreflexión de una cultura determinada; en este caso concreto, la española, dentro de un periodo muy preciso. De ahí que, una vez que hemos delimitado nuestro área de investigación a una época acotada -la década que comprende desde finales de los años cuarenta hasta principios de los noventa-, y esta elección no sea baladí, sino que se debe a que nos regiremos por el tempo que marca el orden cronológico de la biografía de Alonso; pues resulta vano dissociar la persona de su producción escénica. Una vez determinado nuestro campo de acción y las pautas a seguir, el siguiente paso es marcar las directrices que guiarán las líneas de estudio.

Reflejaremos la repercusión y significado de Alonso en la escena española de posguerra; deteniéndonos exhaustivamente en el análisis de su labor como intérprete y traductor de piezas dramáticas, en una primera etapa. Dos actividades que son cardinales para desentrañar su esencia como catalizador teatral, en la medida en que las labores de interpretación y traducción dotan de un mayor vuelo y profundidad a un director en ciernes como éste y nos proporcionará un ulterior examen de la influencia de José Luis Alonso en nuestros días.

La tesis doctoral sigue una pauta cronológica, se articula sobre cuatro grandes bloques principales, conformados como capítulos, y trata de desentrañar, a partir de sus montajes más representativos, la poética y la huella de la dirección de

una figura como la de Alonso. Esta elección no es para nada aleatoria sino que viene a refrendar el hecho de que nuestro estudio quedaría incompleto, desde un punto de vista sociocultural, si prescindieramos completamente de la parte biográfica de Alonso, puesto que sirve para iluminar recovecos y dotar a la investigación de un mayor vuelo. Asimismo, la decisión de incluir datos biográficos y, no sólo eso, sino que toda la estructura de nuestra investigación siga unos patrones cronológicos bien delimitados sirve, a un tiempo, para que la significación y figura de Alonso quede en todo momento entendida dentro de su propio contexto y nos sea más fácilmente comprensible.

Mientras que el primer capítulo trata de su etapa formativa y sus primeras experiencias de carácter profesional en compañías comerciales, el segundo capítulo, marcado por el sesgo cronológico, cubre el primer periodo de Alonso al frente del Teatro Nacional María Guerrero. Por lo que se pasa a desglosar, primeramente, qué comporta el concepto de Teatro Nacional -como ente genérico-, para pasar a continuación al caso específico de España, haciendo especial hincapié en aquellos esbozos que se apuntaron durante la Segunda República y la Guerra Civil. Pues no es baladí recordar en este punto que el propio Alonso funciona como gozne, que articula y propicia, el diálogo entre el Teatro Nacional de la Segunda República y la actual Democracia. Su labor al frente de dicho organismo es ejemplificada con el análisis de dos casos prácticos de sus montajes más señeros: *El jardín de los cerezos* (1960) y *El rinoceronte* (1961). Señeros, porque si bien el primero significa la botadura de su cargo al frente de dicha institución y conlleva una auténtica declaración de intenciones sobre los derroteros por los que va a transitar su dirección y programación. En el caso de la obra de Ionesco, va más allá poniendo sobre la escena un título de éxito internacional que se está

produciendo en todo el mundo. Por tanto, a vuelapluma, podemos percibir una denodada intención por situar la escena española al mismo nivel que el resto de Europa y de Estados Unidos.

El tercer capítulo funciona como díptico o continuación del segundo pues, siempre siguiendo un orden cronológico, trata sobre aquellos hitos más importantes durante su dirección al frente del María Guerrero. Dichos logros vienen motivados por su carácter inquieto y por su curiosidad acerca de qué se está haciendo en el resto del mundo¹; de tal inquietud surgirá tanto una programación coherente como nuevas medidas dentro de la política del Teatro Nacional. Por todo esto, Alonso diseña una serie de giras -con los montajes más señeros- fuera de España para que sirvan de escaparate de lo que representa el país. Asimismo, y debido principalmente a su predisposición por los textos foráneos, se le afea que desatienda la dramaturgia nacional a favor de una internacional y universalista; por lo que éste capítulo trata de iluminar este oscuro punto en su programación.

El cuarto capítulo atiende a su última etapa vital y profesional. Y es por ello que una vez que quedan analizados los montajes más punteros de ésta época, se adentre en una parcela más biográfica por tratar de comprender -mediante la objetiva presentación de datos y hechos- las circunstancias que precipitaron su trágico desenlace. Como coda de éste capítulo se rastrean las huellas de Alonso en la cultura contemporánea y se apunta a una serie de creadores, directores y actores como legítimos continuadores e “hijos” del legado de Alonso². Todo ello no hace sino llevarnos a la conclusión, en la que se plantean una serie de interrogantes acerca de lo que supuso la desaparición de Alonso de la esfera cultural pública. Y quedará patente la importancia por recuperar dicho legado para, de ese modo,

¹ Consúltese Alonso, 1982.

² Para más información sobre éste asunto, consúltese Delgado, 2003: 279.

restituir su figura y recomponer una parte de la historia cultural española que hasta el momento ha venido siendo desatendida o, siendo justos con la verdad, no lo suficientemente estudiada. De modo que sea lícito el traer aquí a colación los dos estudios más importantes que se han realizado sobre el trabajo de Alonso hasta ahora. Me refiero al trabajo realizado por Andrés Peláez Martín en su tomo editado sobre la Historia de los Teatros Nacionales y, muy significativamente, el capítulo monográfico “José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales”, primorosamente realizado por Jesús Rubio Jiménez³. El segundo estudio, que desempeña una función de miniarchivo o de pequeña biblioteca monotemática, es el volumen recopilatorio publicado por la Asociación de Directores de Escena (ADE) como homenaje póstumo a Alonso y editado por Juan Antonio Hormigón⁴, con la celeridad propia de cubrir tan funesta celebración. Como apuntaba con anterioridad, éstos son los dos únicos estudios que ahondan, con mayor precisión y detenimiento, en la figura y poética de dirección de Alonso. Pues solemos encontrar información sobre él de manera bastante escasa, e incluyéndosele entre otros muchos directores de su época, en una suerte de cajón de sastre, sin prestarle especial atención a las características propias de su estilo de dirección, ni al impacto que se desprende de su vasta producción y que, aún hoy en día, se puede rastrear e identificar entre los directores españoles contemporáneos. Así como en la política de programación y administrativa, relacionada con la proyección nacional e internacional, de un organismo como el Teatro Nacional español; en este caso el Centro Dramático Nacional. Todos estos puntos no deberían pasarse por alto, ni dejar de ser advertidos por los historiógrafos del teatro, ni por aquellos estudiosos de los asuntos socioculturales más recientes relativos a España y que no

³ Consúltese sobre este capítulo Rubio Jiménez, 1995: 11-85.

⁴ Consúltese Hormigón, 1991.

se conforman tan sólo con un listado de nombres, en la mayoría de los casos aleatorio y cuya única base de justificación posible es el haber sido coetáneos, de los directores de la segunda mitad del siglo XX. Como puede colegirse de todo esto, la investigación se adscribe a los principios de la historiografía teatral armonizando, a un tiempo, aspectos sociohistóricos con datos -tales como reseñas teatrales y entrevistas- para alcanzar una imagen, lo más ajustada posible del personaje de Alonso. Como es sabido, el teatro es un fenómeno efímero, complejo y abierto a múltiples interpretaciones. Su estudio, durante años ha estado centrado, así exclusivamente, en los textos dramáticos y ha correspondido al ámbito filológico su análisis e investigación. Asimismo, es sabido que las críticas teatrales atienden, por antonomasia y generalmente, al texto escrito y a su argumento, y “se afanan en el ochenta por cierto en demostrarnos cuánto saben del autor y su contexto literario-dramático”, mientras que los propios escenógrafos y diseñadores suelen atender, primordialmente, “a las circunstancias de la representación y sus espacios” [Martínez Roger, 2003: 10-1]. De todo esto se colige que este estudio parte del autorreconocimiento de las limitaciones propias de las que parte, en materia documental, y recuerda que la vida teatral se ha venido referenciando hasta el momento de manera genérica a la división en periodos o generaciones de los dramaturgos y su producción escrita. Es por ello que debemos destacar el hecho de que en los últimos años, principalmente a partir de la década de los ochenta, se han venido publicando numerosos estudios que, desde diferentes puntos de vista, pretenden dar a conocer cuáles han sido los autores principales, los movimientos y las tendencias que han surgido en España durante todo el siglo XX. Sin embargo, continúan sin aparecer, de modo más generalizado y sistemático, otros aspectos interesantes del teatro, sobre todo aquellos que tienen que ver con la dirección

escénica y su recepción, desde el ámbito sociocultural e histórico. De ahí que no sea de poca importancia el inscribir dentro del título que engloba nuestro estudio el término “Historia”, puesto que tratamos de componer, en definitivas cuentas, una semblanza y la poética de dirección de José Luis Alonso, desde los parámetros anteriormente descritos por Fischer-Lichte y que tienen en la Historia su principal fundamento. Ya que, como señala Marvin Carlson, “all theatre is a cultural activity deeply involved with memory” [Carlson, 2003: 11]. Y es en este mismo punto donde radica la originalidad de esta investigación; pues aún, a un tiempo, una atención crítica a la figura de un director que hasta la fecha había sido desatendida y trata de delinear, a través del material citado anteriormente, la importancia de Alonso en el teatro español contemporáneo.

Debido a los condicionantes de espacio que se desprenden de la naturaleza propia de una tesis doctoral de estas características, en régimen de cotutela entre dos sistemas académicos distintos, no se ha podido extender más el análisis de sus montajes⁵. Y de ahí que se haya optado, finalmente, por centrarnos en siete de sus montajes más característicos y tener que abstenernos de analizar sus puestas en escena que cubren el teatro áureo español, al teatro español contemporáneo, al teatro foráneo y, por último, al teatro musical. Es por esto que se haya incluido un apéndice con la Cronología de los espectáculos representados por Alonso, en forma de fichas fáciles de consultar, por considerar que posee una importancia intrínseca a este estudio y que dialoga, de manera más que articulada, con el resto del corpus de la investigación. Pese a ello, tratamos de articular un gran díptico que dé como resultado la destilación de la esencia misma de la poética y la labor de dirección de José Luis Alonso en el teatro español actual, así como de qué

⁵ Conforme al régimen cotutelado con Queen Mary University of London, y siguiendo la normativa académica en el Reino Unido, una tesis doctoral no puede exceder ni sobrepasar el límite de 100.000 palabras.

manera su figura y presencia en el teatro español contemporáneo son un hecho y una realidad; algo, que, de suyo pasa seguramente inadvertido, pero palpita y es perceptible en el ámbito teatral contemporáneo.

Uno de los principales asuntos del análisis de esta investigación está relacionado con el trabajo de Alonso como director y diseñador de la programación del Teatro Nacional María Guerrero. Por lo que es más que conveniente, llegados a este punto, el llamar la atención acerca de qué es el repertorio o la programación, cómo se ha venido definiendo y analizando hasta este momento y la trascendencia que se le ha dado por parte de los estudios teatrales. Julio Casares le asigna a la palabra tres definiciones distintas: “Libro o compendio en que, sucintamente, se hace mención de cosas notables”, “copia de obras dramáticas o musicales que, habitualmente, representa o ejecuta un artista” y, por último, “colección de obras o de noticias de una misma clase” [Casares, 1963: 724]. Es curioso que el término “programación” no aparezca en su *Diccionario ideológico de la lengua española* y, tan sólo, se mencione y reconozca el vocablo “programa”. De las definiciones anteriormente presentadas se pueden colegir varias ideas. La primera, que para que sea considerado como repertorio debe ser ejecutado o representado por un artista -en el estudio que aquí se lleva a cabo el artista será el propio Alonso, por lo que se aúna director con repertorio⁶; y además, tal y como queda patente en la tercera definición, se tiene que tratar de una serie o colección de obras de una misma clase, es decir, el repertorio ha de tener coherencia para ser considerado como tal o debemos, en caso contrario y como historiadores del teatro, señalar esa falta de coherencia y tratar de encontrar, evaluar y tratar de explicar dichas causas. Queda suficientemente explicitado que

⁶ Consúltense el número 102 (2004) de la revista *ADE*, en el que se dedica toda una sección al concepto y a la práctica del repertorio teatral.

estas tres definiciones que Casares aporta se producen en un momento en que el teatro sigue mostrando mayor atención y referencia fundamental a la importancia del texto en el teatro frente a la propia representación. Y esta es sin duda una de las mayores señas de identidad del propio Alonso con la que nos encontramos al rastrear su poética de dirección y que conecta, completamente, con las definiciones de Casares.

Para Juan Antonio Hormigón centrarse en el problema del repertorio supone “situarnos en un nivel intermedio entre la base material y la práctica teatral. La organización y definición de repertorio revela ya una concepción del mundo y la adopción de una línea dramaturgica determinada. La primera de estas premisas entronca directamente no sólo con la ideología subyacente en los textos sino con su orientación sociológica: definición de un público espectador potencial, posición socio-política ante la historia, función de la cultura en el proceso de liberación y emancipación humano, etc.” [Hormigón, 1981: 74]. Es decir, tanto el repertorio como la programación teatral están íntimamente relacionados con los públicos, el contexto en el que se desarrollan, la función que ocupan en la sociedad y, por último, la conexión que generan con los sentimientos y vivencias que puedan generar en cada espectador, que como ser humano se siente reflejado con lo que ve sobre la escena y esto le genera una inquietud o una emoción de aceptación o de rechazo. Todo esto no viene sino a confirmar que la configuración y diseño de la programación y, por ende, la creación de un repertorio es un acto mediador en el que confluyen miles de opciones y decisiones y en las que de alguna manera se tiene en cuenta a los “espectadores implícitos” o futuro público potencial. Programar supone, en consecuencia, la concreción del repertorio en la práctica concreta, durante un periodo determinado.

En esta investigación interesa, principalmente, el repertorio personal de Alonso, pero conjugado con el repertorio que va creando al dirigir una institución teatral, sea pública, privada, cooperativa o semipública. Por tanto, se unen dos categorías de repertorio, anteriormente apuntaladas a partir del estudio de Hormigón, -repertorio personal del director y repertorio de una institución pública- para convertirlo en esta investigación en una única categoría: la programación entendida, a partir de este momento, como las obras escogidas por un director de escena concreto que se ha convertido en programador de un teatro o compañía y a través de las cuales va a reflejar su concepción y poética teatral y la idea que posee sobre los “espectadores implícitos” y el conocimiento acerca del momento sociopolítico en el que se desarrolla su producción. En este sentido Jorge Urrutia, catedrático de Literatura y Comunicación de la Universidad Carlos III, señala que es preciso distinguir entre “el espectador real, que acude cada tarde o cada noche a la sala de teatro, de ese otro espectador (teórico) imaginado en momento de preparar el texto y que tal vez nunca se haga real” [Urrutia, 1991: 55-6]. Sea como fuere, y a pesar de toda esta complicación, es más que evidente que cualquier espectáculo, o montaje, no es meramente una emisión unilateral de signos, ni una donación de significados que se produce desde el escenario hacia el resto del patio de butacas, sino todo un proceso interactivo que se basa en un sistema basado en un “principio de retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas de significado y el lector [o el público] rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, con sus expectativas” [*ibídem*]. Y de ahí se produce todo un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética. Este mismo punto lo comparte José Sanchis Sinisterra en su teorización sobre el texto

teatral, y conecta y apela, a un tiempo, con todo el proceso de concretización que Roman Ingarden aplica en literatura. Este “llenado de vacíos”, por parte del lector, es extrapolable al llenado de los “vacíos de la representación”, por parte del espectador. Dicho espectador se valdrá de su propia “enciclopedia vital”; es decir, lo que Jauss señala como los conocimientos que posee el ser humano sobre el mundo que le rodea y sobre sí mismo -sus intereses, sus deseos y anhelos, sus necesidades y experiencias-. Los espectadores de teatro completan los múltiples mensajes de la obra a través de sus vivencias, lo que significa que la obra puede resonar de maneras diferentes en cada uno de los asistentes a la representación. Y es en ese mismo punto en el que reside la mayor complejidad de la esencia de cada representación, ya que cada espectador aporta a la obra su propia biografía, convirtiéndose en sujeto activo de la recepción, y a un mismo tiempo comparte con el resto de los asistentes un momento sociohistórico y cultural que hace que esa experiencia no les sea radicalmente distinta.

Es bastante revelador, llegados a este punto, el análisis que realizó José Sanchis Sinisterra en lo relativo con la dramaturgia de la recepción, pues incluye dentro de los intereses de la estética de la recepción los siguientes puntos, como básicos: construir al lector, construir al espectador, el espectador ideal, el espectador real, la lectura como creación y la revisión de el receptor más que implícito [Sanchis Sinisterra, 2002: 249-61]. Con todo lo expuesto anteriormente, debemos apuntar que existe un problema de tipo metodológico que hace especialmente costoso el estudio mismo de la propia representación. Puesto que se nos antoja titánico el tratar de reconstruir por medio del análisis la puesta en escena, ya que cada función es única e irreplicable en sí misma. Y aún es más arduo no sólo el tratar de hacer un estudio de la recepción, sino de los distintos tipos de

público; o lo que es lo mismo, de la dicotomía entre el espectador real y el espectador empírico, que tenía en cuenta José Luis Alonso cuando desarrollaba cualesquiera que fuera el proyecto en el que estuviera trabajando en aquel preciso momento. Uno de los principales escollos con los que nos encontramos a la hora de abordar el estudio del espectador empírico, como ya se ha advertido, es el limitado conocimiento que se tiene de los públicos, puesto que poco se sabe acerca de sus gustos, motivaciones, inquietudes para acudir al teatro y consumir determinada programación. De manera que debemos conjeturar y aventurarnos a tratar de descifrar estos huecos con datos precisos como los aspectos sociohistóricos del momento que condicionaban de manera determinante al ciudadano de aquella época.

En los estudios generales, producidos hasta la fecha, se señala generalmente el siguiente listado de características a tener en cuenta: la edad, el sexo y los estudios que tienen en su haber, y a partir de esos tres puntos se pueden diseñar distintas divisiones sobre las preferencias a la hora de escoger un determinado montaje sobre otro, pero escasamente se adentran en la investigación de otro tipo de conocimientos o sensibilidades de los espectadores. De nuevo Sanchis Sinisterra nos brinda la oportunidad de destacar algunas de las características principales de los espectadores; pudiendo proceder de lo real y al ingresar dentro de tejido ficcional -o lo que es lo mismo, dentro de una ficcionalidad- que constituye la obra artística y que, aún siendo individuos aceptan formar parte de todo un colectivo. Es decir, nos interesa la faceta de director de escena en cuanto creador, lo que le posibilita una determinada visión del teatro y la faceta de programador, por cuanto intentará dar coherencia entre la ideología teatral que posee, los recursos que tiene a su alcance y, por último, las líneas de

actuación de la entidad que gestiona. Por todo lo anteriormente expuesto, podemos colegir que sería incompleto un estudio sobre la poética teatral de una figura de la talla de Alonso si prescindieramos completamente de datos biográficos, que no hacen sino iluminar y dotar de mayor sentido todos estos aspectos y decisiones que configuraron su obra, en definitiva.

Una vez hecha esta breve apostilla sobre la programación, pasaremos a señalar cuáles son los fines últimos de esta tesis y es por todo esto por lo que uno de los objetivos principales de este trabajo de investigación es restituir y devolver al lugar que merece ocupar José Luis Alonso; sin duda uno de los directores de la segunda mitad del siglo XX más admirados y respetados en España, tanto en la esfera cultural como en la sociopolítica, tal y como se dejará entrever a lo largo de esta investigación. Un director que, continuamente tachado de “posibilista” [Rubio Jiménez, 1995: 11 y 80], trató de realizar el mejor teatro que estaba a su alcance y que dotó a la escena española de posguerra de una profesionalidad y de una dignidad inusuales, fruto de una labor continuista que ya apuntó Luis Escobar en el María Guerrero, y para nada rupturista con la tradición republicana anterior que fue cercenada por la Guerra Civil, si bien Alonso, a diferencia de Escobar, aunó la calidad de sus montajes con el éxito de público que consideraba la mayor parte de sus producciones como un auténtico triunfo. Es de suyo importante en este estudio mostrar las novedosas cualidades de la concepción global que Alonso imprimía en sus puestas en escena, la unidad entre escenografía, interpretación, la intencionalidad de que dotaba incluso el concepto estético. Como bien señala Francisco Nieva acerca de cómo les marcó aquel primer periodo en sus respectivas carreras artísticas, “Alonso y yo vivimos desde pequeños el entusiasmo por el teatro, por aquellas cosas que le habíamos visto a Luis [Escobar]” [AA.VV., 2001:

160]. De manera que no es posible comprender el teatro español actual sin detenerse en una figura como la de José Luis Alonso que se forma en los preceptos teatrales de la Segunda República, trascendiéndolos y haciéndolos llegar -a modo de legado cultural- a los artífices y protagonistas de la esfera cultural española contemporánea.

1. PRIMERAS EXPERIENCIAS TEATRALES

1.1. Introducción a la trayectoria de José Luis Alonso

La biografía de José Luis Alonso Mañes y su poética de dirección no pueden ser separadas, ni negada la importancia -marcada por un carácter realimentador- de una sobre la otra, puesto que nació el 9 de julio de 1924 en Madrid en un clima de teatro. Su tío materno, el empresario José Luis Mañes, dirigía y realizaba las labores empresariales en el teatro Calderón de Madrid durante los años cuarenta. En el terreno de la praxis teatral no se trataba de un periodo propicio para las puestas en escena iconoclastas ni vanguardistas pues el ambiente sociopolítico, y en definitiva el cultural, no se podía permitir grandes alardes debido a los efectos de la reciente Guerra Civil.

En Alonso la afición por el teatro fue algo precoz, pues se desarrolló en un círculo de personas mayores que le permitían acceder a este mundo desde una perspectiva privilegiada. Asimismo, es justo hacer hincapié en la importancia que tuvo la educación libre y plurilingüe en su formación durante los primeros años de su aprendizaje. Esta educación sería piedra angular en la manera y modo de aproximarse al mundo teatral internacional; sin complejos ni miedos y como forma de aprehender con otras manifestaciones coetáneas a su momento vital, que entroncaban con sus propias inquietudes.

En su larga y prolífica carrera artística difundió el mejor teatro, nacional e internacional, por encima de lo adverso de “las circunstancias nada propicias” [Rubio Jiménez, 1995: 11] que concurrían en aquellos años y consiguió hacerlo accesible para un público homogéneo y un tanto gris [*ídem*]. Su técnica se caracterizaba por la medida y la moderación, y esto se materializaba una y otra vez

sobre las tablas con un ejemplo de buen gusto, acierto y constante equilibrio en todas sus producciones. Tal como quedó patente en todas y cada una de las críticas que, casi de manera unánime, recibieron sus montajes firmados por Marquerié, Cueva y Haro Tecglen, entre otros, y que servirán de base para nuestra segunda parte. Si bien es cierto que Alonso nunca fue un director *auteur* y que siempre prefirió que el espectador recibiese el texto de la manera más sencilla y nítida, sin imponer su firma ni su “voz autorial” por encima del resultado final. Quizás sea por este motivo, principalmente, por lo que Alonso no sea tan conocido como otros directores como Víctor García, por ejemplo, o por la stanislavskiana profundidad con la que dotaba sus montajes. Pero éste será un tema que se planteará y tratará con mayor hondura más adelante en este estudio, en el tercer capítulo.

Durante los últimos años de la década de los cuarenta tradujo y dirigió obras de Sartre, Camus y Cocteau, representándolas en el teatro de su domicilio familiar para un público escogido de intelectuales y amigos, tal y como veremos dentro del primer capítulo. También intervino durante esta época en los denominados “teatros de cámara”, que eventualmente obtenían permisos de la Dirección General de Seguridad para representar durante uno o dos días obras que no eran claramente aprobadas por la censura y que tan sólo se consideraban aptas para un “público formado y minoritario”. Consiguió, pese al carácter privado de dichas representaciones, que trabajaran para él los mejores actores de aquel momento y que los periódicos y revistas se hicieran eco de sus puestas en escena, trascendiendo a la opinión pública. Este es un punto que se cubrirá convenientemente en el Apéndice Documental [345-387].

Tras pasar por diferentes compañías de teatro de cámara, José Luis Alonso abordó una nueva etapa profesional en la que fue invitado a dirigir la compañía de

José María Mompín y María Jesús Valdés, montando obras de Shakespeare, Greene, J. B. Priestley y Ustinov, entre otros. Es esta una etapa fecunda, corta pero intensa -de tres años-, que se distingue por el gran número de viajes y representaciones tanto en España como fuera de estas fronteras y que marcará tanto su afán por trascender fronteras, como su reserva por montar, en español, obras del vate inglés.

En 1960 asumió la dirección del Teatro Nacional María Guerrero; puesto que ocupó durante quince temporadas y lugar donde estrenó por primera vez en España piezas de Chéjov, Gorki, Ionesco, Unamuno, Valle-Inclán, Brecht, Claudel, Giraudoux y Gala. Entre los montajes de este periodo destacan sobre los demás algunos como *El rinoceronte* (1961), *El rey se muere* (1964), de Ionesco, con quien mantuvo una gran amistad. Y es que Alonso siempre estuvo atento a lo que acontecía en la escena internacional, por lo que esta ansia por aprender y seguir formándose le llevaron a ponerse en contacto directamente y estrechar lazos cordiales con creadores y directores coetáneos de fuera de nuestras fronteras.

Durante estos años compaginó las labores de director al frente de un teatro nacional y público con la dirección de otras compañías en teatros privados. Asimismo, continuó su andadura como traductor; bien por encargo para otros compañeros directores, bien para sus propios montajes. Lo que, una vez más, le permitía seguir informado y al tanto de la dramaturgia y la praxis teatral de otras latitudes. Del mismo modo, merece ser reseñado en este punto la importancia que le concedió a la programación del María Guerrero y esto no debemos, únicamente, aceptarlo como un hecho carente de importancia tan sólo porque la figura del director de escena -quien además de orquestar todos y cada uno de los factores que intervienen en la representación (la lectura e interpretación del texto dramático, la

escenografía, el decorado, los actores, la iluminación, el espacio sonoro y musical, e incluso el propio teatro y sus instalaciones)- es también programador. Es decir; se convierte en el responsable máximo del teatro y guía a través de todas estas combinaciones, anteriormente expuestas, al espectador, quien a su vez es guiado - y, asimismo, selecciona- e incorpora su propia biografía en la misma configuración del mismo. Es por todo esto que cualquier director debe poseer, y tal y como analizaremos en el caso específico de Alonso es algo más que patente, “una capacidad de observación, intuición, generosidad, paciencia, tacto, entusiasmo y amor al teatro, sentido común y organización práctica del tiempo” [Alonso de Santos, 2007: 384], así como un amplio bagaje previo y conocimientos relativos a la historia del teatro, de géneros, estilos y técnicas expresivas, de autores y obras, y de un sinfín de otras materias como literatura, historia, pintura, música y filosofía. De este modo, el director se convierte en la persona que además de orquestar todos los elementos tiene la oportunidad de relacionarse con el público a través del espectáculo e incluso de plantearle paradojas y enigmas, haciéndole cuestionar -de manera muy sutil- su realidad cotidiana. Cuando se le preguntó al propio Alonso que cómo definiría o veía la figura del director de escena, éste respondió sin ambages que “es como un anticipo del público” [Alonso, 1991: 136]. Con esto, apuntaba que el director va siempre un paso por delante del espectador incluso antes de que éste entre en el propio espacio teatral y ocupe su butaca. El director, en definitiva, tiene que tener cierta intuición para llegar a los públicos y éste será uno de los puntos a desarrollar en nuestra investigación.

Siguiendo con nuestro sesgo cronológico, debemos apuntar que Alonso, posteriormente en 1978, ingresó como profesor interino de Escena Lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde dos años más tarde y por medio de

una oposición ganó la cátedra de dicha asignatura. En estos años entró a dirigir el teatro Español de Madrid, en 1980; actividad que tan sólo duró una temporada y que coincidió con su nombramiento como director del Centro Dramático Nacional, en 1981. Durante su mandato al frente de este último organismo, durante el periodo comprendido entre 1981 y 1983, implantó la función única y la programación doble, de manera que se simultaneasen dos montajes a la vez sin que por ello supusiera una merma en su calidad final, sino un aliciente para el espectador.

Desde ese momento, y hasta los últimos días de su vida, descubrió el género lírico y lo convirtió en uno de sus campos de actuación predilectos. Esta actividad la compaginó con las clases de interpretación que impartía en el último curso de la Escuela de Teatro Clásico, dependiente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida e impulsada en aquella época por Adolfo Marsillach.

Obtuvo una infinidad de premios que no vinieron sino a refrendar y corroborar, una vez más, su buen hacer como director escénico; siendo de entre estos galardones lo más destacados la Medalla de Oro de Bellas Artes, tres Premios Nacionales de Teatro, seis Medallas de Oro de la Ciudad de Valladolid, el Premio Mayte, tres Premios de la Crítica de Madrid, el Premio ADE al mejor director, el Premio de la Crítica de Barcelona, el Premio de la Crítica de Méjico, el Premio Larra (Revista *Primer Acto*) y la Medalla de Plata de la Embajada de Italia.

José Luis Alonso Mañes difundió el mejor teatro y se convirtió, apenas sin estridencias y seguramente sin ni siquiera habérselo propuesto, en el puente que permitió cierta continuidad con el teatro que apuntaba un enlace con Europa, y entre los que destacaban directores como Luis Escobar y Pérez de la Ossa. Era ya

una concepción de teatro moderno como el que debatimos, analizamos y disfrutamos en nuestros días.

1.2. Su significación en la escena española de posguerra

1.2.1. Su labor como intérprete

Este apartado trata de mostrar una de las facetas más oscuras, menos conocidas y no por ello menos importante de Alonso. Es, por tanto, esta primera etapa una de las más, si no la más capital y seminal que devendrá en una de las señas de identidad de la labor de Alonso en el teatro español contemporáneo. Me estoy refiriendo a su labor pedagógica, a su manera de transmitir el conocimiento, a su profunda sabiduría de los entresijos del arte de la interpretación y a facilitar textos dramáticos internacionales por medio de la traducción y adaptación, que él mismo realizaba de las obras. Esta primera fase, de acercamiento, de experimentación y de “juego”, se caracteriza por la multidisciplinariedad. Alonso salta de una traducción para un teatro comercial, a la dirección, interpretación o cualquier cometido relacionado con el arte de Talía con la mayor naturalidad⁷. Todo esto le dotó, por un lado, de un conocimiento profundo, cercano y certero de la psicología del actor, lo que le hizo ganarse el epíteto de “director de actores”, o que dentro de la profesión le reconociesen por su “profunda psicología”⁸ en el proceso de dar forma al reparto de un montaje, adjudicando a cada intérprete el personaje más conveniente para cada papel, siempre a favor del texto y siempre profundizando en las motivaciones y en los procesos internos de los personajes.

Por otro lado, un conocimiento extenso y detallado de la dramaturgia internacional, a partir de la lectura, traducciones y numerosas adaptaciones que le fueron encargadas a lo largo de su vastísima carrera. Y como queda más que

⁷ Consúltese la obra de London, 1997.

⁸ Son éstos calificativos que, a lo largo de las entrevistas personales que han conformado el trabajo de campo de este estudio, se han venido repitiendo de manera continua por parte de aquellos que o bien trabajaron o le conocieron de primera mano.

patente en este estudio, desde el mismo comienzo de su carrera. Todos estos conocimientos y herramientas dotaron a Alonso, en esta etapa que a continuación se pasa a desgranar, de una estética propia a la hora de dirigir, de un método para comunicarse con los actores; extraer de ellos más, con menos. Es, de suyo, capital que nos centremos en sus experiencias interpretativas durante esta primera fase, pues, si bien no pasan de meras incursiones, compondrán su campo de conocimiento directo sobre la artesanía que supone el arte interpretativo.

Sobre la labor de Alonso como intérprete tan sólo queda constancia de muy pocas y contadas actuaciones a lo largo de su dilatada carrera; y cuatro de ellas se corresponden con este primer período. Lo que nos hace conjeturar que José Luis Alonso no tuvo nunca, serias, veleidades interpretativas. Si bien es cierto aquello que subraya José María Pou en “El espacio vacío”, dentro del monográfico póstumo que se le realizó al director, acerca de su método de dirección:

Recuerdo que lo primero que me llamó la atención fue el continuo trasiego que se traía entre escenario y patio de butacas. ¡Aquello era un no parar! Subía, marcaba movimientos, rectificaba posiciones, apuntaba gestos y actitudes, le hablaba al oído a alguno de los “grandes”, se rascaba la coronilla, bajaba, y apenas asentado el culo en la butaca volvía a levantarse disparado como por un extraño resorte que le obligara a la acción. (...) Lo que no quería nunca José Luis es que le imitaran, precisamente porque, a pesar de su vocación, se sabía mal actor. José Luis era un chorro de imaginación, un disparadero de sugerencias, un arsenal de posibilidades, pero no era, nunca quiso serlo, un manipulador de marionetas [Pou, 1991: 90-91].

Esto nos puede dar una idea bastante ilustrativa de que si bien pocas veces interpretó de manera acreditada; todos sus ensayos y creaciones estaban marcados por la interpretación desde su posición de director de escena, tal y como hacía

Giorgio Strehler⁹, que no dudaba en subir al escenario para marcarle a un actor, o actriz, un tono, un gesto o una intención que se les escapaba durante el periodo de ensayos. Y, por otro lado, esas indicaciones “al oído a alguno de los “grandes”” no hace sino corroborar la afirmación de que “ha sido el director que más ha contribuido a dar a nuestro público y a nuestros profesionales una conciencia de la necesidad de profundizar en los procesos internos de los personajes” [Monleón, 1966: 19]. No es en absoluto baladí el que haya comparado a Alonso con Strehler¹⁰, puesto que el director italiano, uno de los creadores escénicos más importantes del teatro contemporáneo, es un personaje ciertamente polifacético que complementa su labor teatral con la producción de escritos teatrales, constantes participaciones en seminarios, encuentros y debates y con su trabajo como docente que constituye una importantísima contribución a la comprensión y configuración del sentido teatral en nuestros días. Y, por último, cabe reconocer su vinculación con la visión teatral de Jacques Copeau y Louis Jouvet, de quienes se considera directamente discípulo¹¹.

Dentro de este primer período, durante la época comprendida entre 1947 y 1948, encontramos a José Luis Alonso desempeñando labores interpretativas en las

⁹ Véase Strehler 1992.

¹⁰ Strehler se convirtió en un referente “para la escena europea no sólo en cuanto director, sino también en cuanto promotor, con Paolo Grassi, del mítico Piccolo Teatro de Milán, ejemplo del concepto de un teatro para una ciudad que tantos proyectos ha inspirado en distintos lugares de Europa” [Pérez Rasilla, 1998: 11].

¹¹ Reproduzco a continuación la siguiente cita de Strehler por considerarla inequívocamente iluminadora acerca de la labor del director escénico: “A Copeau no lo he conocido personalmente pero es sin embargo uno de mis maestros. Le debo mucho, le debo algo fundamental en mi formación de hombre de teatro. No es fácil definirlo hoy. Intentémoslo: Copeau o la visión severa ‘Jansenista’ moral del teatro. Copeau o el sentimiento de la unidad del teatro. Unidad entre la palabra escrita y su representación, actores, escenógrafos, músicos y autores creando un ‘todo’ hasta el último maquinista. El teatro como lugar en el que cada uno puede, deber y sabe hacer el trabajo de los otros, algunos muy bien, otros peor. El teatro como responsabilidad moral, como un amor empedernido y exclusivo [...]. Después Louis Jouvet. A él, por el contrario, le conocí y bastante bien como hombre y como hombre de teatro. Yo era joven y él era ya un ‘hombre mayor del teatro’, era el ‘patrón’ [...]. Le debo el valor de aceptar el teatro, incluso en sus miserias como un trabajo cotidiano y no como un ‘arte divino’. He aprendido de él el amor al oficio como tal oficio (con todos los peligros que esto mismo conlleva) y el humilde orgullo de ejercer este oficio, y de ejercerlo bien” [Strehler, 1992: 30-1].

siguientes piezas y con los correspondientes papeles de carácter: *Los muertos sin sepultura*, de Jean-Paul Sartre, El Joven Tímido en *No es cosa de chicas*, de Ludwig Hirschfeld, El Cardenal en *Cayetano de Santa María*, de Antonio Aguilera, *Fuera del mundo*, de José María Aleixandre y El Jefe de Policía en *Fuego inmortal*, de Luis Castillo.

En su mayoría se trata de interpretaciones para la Cátedra de Dirección de Escena del Real Conservatorio de Madrid, que dirigía Huberto Pérez de la Ossa. Alonso nunca cursó estudios en este centro, ni tampoco se matriculó en el mismo; lo que nos hace pensar que el carácter lúdico de esta actividad se debía en gran medida a la amistad que unía a José Luis Alonso con muchos de los estudiantes de dicho Conservatorio, con los que actuó y a los que dirigió en su Teatro Íntimo o de la Independencia.

Como anteriormente se apuntó, y sin alejarnos de esta primera época, nos encontramos a José Luis Alonso interpretando un papel en la primera función que se ofreció en el salón de su domicilio de Serrano 3. Se trataba de *Los muertos sin sepultura*, de Jean-Paul Sartre (1948), pieza que él mismo tradujo y dirigió en el Teatro Íntimo, o Teatro de la Independencia, y que contaba entre su elenco con sus amigos, jóvenes actores del Conservatorio, a los que ya nos hemos referido previamente.

Su segunda incursión en el campo de la interpretación la realizó de la mano de Esperanza Navarro, conocidísima actriz de cine y amiga de la familia Alonso Mañes, en el Teatro Beatriz. La pieza se titulaba *No es cosa de chicas*, de Ludwig Hirschfeld, c. 1948, en la que interpretaba el papel de un Joven Tímido. Dicha actuación no ha podido ser contrastada, ni siquiera se encuentra registrada en los

archivos que han sido consultados y su veracidad hay que cifrarla en la memoria de Miguel Narros.¹²

La obra *Fuera del mundo*, de José Javier Aleixandre, captó la atención de la crítica especializada y de ese modo Alfredo Marqueríe llegó incluso a publicar una breve reseña de este acontecimiento teatral en su columna de *ABC* el 17 de junio de 1948. Dentro de su sección *Informaciones y Noticias Teatrales y Cinematográficas*, Marqueríe destacaba el acierto de la cátedra de Dirección Escénica en su elección al incluir la obra, que llegaba a calificar como “comedia dramática”, de José Javier Aleixandre titulada *Fuera del mundo*. Dicha pieza estuvo dirigida por dos de las alumnas más aventajadas que estudiaban en esta cátedra: Margarita Román y María Luisa Nadal.

En el apartado interpretativo destacaban las figuras de jóvenes promesas ya consagradas en el Teatro María Guerrero, como eran Miguel Ángel Gil, Miguel Narros y Amparo Gómez Ramos. Asimismo una nueva pléyade de neófitos valores se asomaba a escena; tales eran los casos de María Luisa de Nadal, Margarita Más, Nieves Verdejo, Marga Namor y “los señores Urrea, Alonso y Galbis”. Huelga señalar que este “señor Alonso”, no era otro más que José Luis Alonso Mañes. Alfredo Marqueríe subrayaba sobre todo la disciplina, la inteligencia y el entusiasmo. Cualidades todas ellas más que de sobra demostradas y factor que servía de denominador común entre los participantes del Teatro de su domicilio.

Sobre la calidad dramática de la pieza, así como sobre las facultades literarias del autor, Alfredo Marqueríe decía lo siguiente:

Fuera del mundo es una feliz contribución a la renovación de nuestra escena. Aleixandre tiene fantasía y sensibilidad, cultura y finura. Aparte de la

¹² Información recabada tras la entrevista concedida por Miguel Narros en su domicilio particular, el 24 de enero de 2005.

intervención sobrerrealista [*sic*] de un sueño y de la audición de una “voz de fondo” que representa la conciencia de un personaje, hay en la comedia estrenada anoche un argumento original, una noble ambición simbólica, un clima cuidado y un diálogo donde abundan los conceptos poéticos y las palabras bien dichas.

Cierta sensación de angustia y una preocupación tenebrista que pudiéramos llamar neo-ibseniana, definen el estilo de la obra, donde hay alguna ingenuidad y vacilación constructivas, pero que, en general, revela a un joven autor, del que cabe esperar firmemente una extensa e intensa labor. Fuera del camino trillado y vulgar, Aleixandre quiere hacer un teatro recio y humano y cuida las características de los personajes y el ambiente con admirable esmero.

Saludamos con júbilo su primera salida por los campos de la escena [Marquerié, 1948: 16].

La última de estas actuaciones de su primera etapa, se adscribe asimismo a las representaciones que organizaba la Cátedra de Dirección Escénica del Real Conservatorio de Madrid, con motivo del fin del curso académico. Se trata de la obra dramática *Fuego inmortal*, del dramaturgo Luis Castillo; que fue presentada en función única el 13 de junio de 1949, en el Teatro María Guerrero. Sobre este acontecimiento he conseguido recuperar más documentos fechados en aquella época; quizás por tratarse del “montaje de fin de curso” de alumnos, que con el tiempo pasarán a convertirse en figuras ilustres de la escena española, sin los cuales no es posible entender el teatro contemporáneo, tales como Berta Riaza o Miguel Narros.

El argumento de esta obra bebe de la mitología clásica y lo acerca a la realidad de 1948, retomando las tribulaciones de un fanático llamado Eróstrato, quien queriendo immortalizarse con la fama de un gran crimen, incendió el Templo de Diana en Éfeso -una de las siete maravillas del mundo- hacia el año 356 antes de nuestra era. En descripción de Juan Humbert: “Este soberbio edificio medía más de cuatrocientos pies de largo por doscientos de ancho. [...] Desde muy lejos

acudía la gente a visitar este templo y los forasteros procuraban con todo empeño obtener modelos del mismo para llevarlos a su país” [Humbert, 1985: 295-296].

Dentro del apartado de críticas y reseñas teatrales relacionadas o publicadas a colación de este montaje, debemos detenernos en la nota crítica aparecida en SIPE (servicio informativo de publicaciones y espectáculos), en su número 280 [FJM, Reseña crítica de *Fuego inmortal*, T-SIPE-18-6-1949, N° 280: 326]. En ella se nos presenta un pormenorizado resumen de la obra, destacando que el argumento pivota sobre el juego de dos planos separados por siglos de distancia pero que encajan uno en el otro y el espectador, a modo de demiurgo privilegiado, es capaz de contemplar ambas acciones consecutivamente sin que por ello se pierda su unidad. Por tanto, una acción sirve bien para reforzar, o bien para poner en sobrentendido los hechos al público.

El autor de esta reseña apunta que se trata de una actualización del famoso mito de Eróstrato; esta vez un joven escultor quien en su ciega carrera por alcanzar la gloria decide incendiar el Museo Británico, en vez del templo de Diana en Éfeso. Por un proceso que al parecer el autor dejó más que patente en su obra, este escultor encarna todos los complejos de Eróstrato, y a lo largo de la acción las figuras se interpolan de tal manera, que al espectador se le sirven ambas personalidades separadas tan sólo por el tiempo, como antes señalaba.

Asimismo, se apunta a que tanto la dirección como la interpretación gozaron del suficiente decoro artístico, como para considerar esta función que se desarrolló en el Teatro María Guerrero como “*un paso más en la noble tarea renovadora de nuestro teatro*” [ibídem].

Esta función no pasó inadvertida para Alfredo Marquerié, quien publicó en su sección teatral de *ABC*, la crónica del éxito de esta representación que corrió a

cargo, como ya apuntaba previamente, de actores consagrados y de actores que realizaban sus primeros acercamientos al hecho escénico.

Sobre el talante de la escritura dramática de Luis Castillo, Marquerié señala que está llena de un interés simbólico y humano, lo que hace de la pieza una obra de intención claramente renovadora. Si bien “la parte que pudiéramos llamar de ambientación contemporánea es más débil de lenguaje que la del “pastiche” helénico, pero, en general, el noble propósito y el decoro y el rango literario del autor se unen a un buen concepto teatral -a veces excesivamente discursivo- y siempre lejos de toda concesión fácil a la trivialidad” [Marquerié, 1949: 29]. El crítico destaca los bellos decorados sintéticos diseñados por Enrique Paredes Jardiel, los figurines de las máscaras de Miguel Narros y por encima de todo la acertadísima dirección conjunta de María Tello de Meneses y Miguel Ángel Gil de Avalle -éste, como es sabido, excelente galán cómico y dramático durante aquel periodo-.

En ambas críticas se resalta que la función fue un rotundo éxito para todos y para el autor, que salió a saludar al final de cada jornada, recibiendo muchos y merecidos aplausos. Este hecho marcó definitivamente los parámetros de Alonso, pues vendría a refrendar una de las directrices sobre las que pivotó siempre su labor como director; el compromiso con la escritura dramática de su momento y con los dramaturgos que surgían.

La última de esta serie de actuaciones quedó recogida para siempre en soporte de celuloide, y se corresponde con una breve aparición, o *cameo*, en la película *Patrimonio Nacional*, de Luis García Berlanga, (1981). Se trata de la segunda parte de la conocida como “Trilogía Nacional”, dentro de la filmografía del director valenciano. Representa el papel de un atribulado inspector de

Hacienda que termina por desistir en sus intentos para que el marqués de Leguineche (Luis Escobar) y su descendencia (José Luis López Vázquez) contribuyan con el fisco, una vez que han vuelto de su exilio a Madrid, en el Palacio de Linares, actual Casa de América. Su interpretación no pasa de lo meramente anecdótico y se debió a la amistad mutua entre el director cinematográfico y José Luis Alonso, quien, de manera desinteresada, compaginó el rodaje de sus secuencias con los ensayos y su trabajo de dirección en *El galán fantasma*, de Pedro Calderón de la Barca.

1.2.2. Traducciones y adaptaciones

A comienzos de la década de los cuarenta, coincidiendo con su etapa como estudiante de bachillerato en el Liceo Francés, su avidez e interés por la lectura de teatro le llevan a realizar sus primeras traducciones. Por tanto, esta primera época es más un pasatiempo propio de un estudiante con inquietudes y mucha facilidad para los idiomas, que una sesuda decisión. El acopio y lectura de obras en inglés y francés es cada vez mayor; por lo que se afilia en todas las bibliotecas que le permiten el acceso a este campo y entregarse con fruición a la lectura. De hecho, la Casa Americana, el Instituto Británico, el Liceo Francés y el Instituto Alemán se convierten en su segunda casa y le proporcionan un vastísimo conocimiento de la dramaturgia internacional y de lo que sucede fuera de España.

Para practicar el inglés traduce una comedia policíaca *Payment Deferred* o *Pago diferido*, versión teatral de Jeffrey F. Dell, basada a su vez en la novela homónima de C. S. Forester (1926) –autor, asimismo, de la novela y más tarde del guión de *The African Queen*, de John Huston (1951). Se trata de una pieza a lo

Agatha Christie, en un prólogo, tres actos y un epílogo. La traducción de José Luis Alonso, por medio del actor José Franco, se la hace llegar a Cipriano Rivas Cherif, quien decide montarla en el Teatro Cómico, en 1943 bajo el título de *El asesino de Mister Medlan*. Él mismo lo relata en sus autobiografía publicada en *Triunfo* en 1982 e incluida en el monográfico publicado por la ADE:

Al mismo tiempo que estudio en el Liceo, para practicar el inglés, traduzco una comedia policíaca de gran calidad, *Payment Deferred* (Pago diferido), que Charles Laughton interpretó en cine. Cipriano Rivas Cherif acaba de salir de la cárcel. El dinero, bloqueado, de Azaña, su cuñado, lo invierte en formar compañía. Estrena en el Lara una obra suya, deplorable, y repone el Tenorio y *Los malhechores del bien*, de Jacinto Benavente. Yo iba mucho a los ensayos del Español. Conozco a José Franco. Le doy a leer la comedia policíaca. Le entusiasma y se la pasa a Rivas Cherif. Al poco tiempo se estrenaba en el viejo Teatro Cómico, el de la Loreto y Chicote, dirigida por Rivas Cherif. Asisto a todos los ensayos, faltando a muchas clases. Fue la primera vez que vi a un director en funciones. En aquellos momentos Rivas Cherif me parecía un dios. Al poco tiempo me di cuenta de que estaba equivocado. Era un valor falso [Alonso, 1982: 57].

Desde aquel instante, la traducción y adaptación de obras extranjeras de gran éxito internacional se convertirá en una de sus constantes actividades.

A mediados de los cuarenta Alonso, ya era un avezado lector políglota y compartía esta pasión lectora con Jacinto Benavente. De nuevo citando las palabras del propio director: “Ya dominaba el inglés. Tenía tarjeta de la Casa Americana y del British. Comedia nueva que llegaba, comedia que devoraba a placer. Compartía su lectura con Benavente, quien sabía el inglés a la perfección. “Lo aprendí para poder leer a Shakespeare en su lengua original”, me dijo un día” [Alonso, 1982: 57].

José Luis Alonso compagina las labores de director con las de traductor en el teatro de su domicilio, como apuntamos anteriormente. En lo relativo a la idiosincrasia que regía el funcionamiento del Teatro de la Independencia, este periodo es de trabajo puramente grupal. Sus traducciones se centran sobre todo en la dramaturgia francesa, tan en boga en aquel momento: autores como Cocteau, Anouilh, Sartre, Camus y Giraudoux, entre otros.

Debido a la imperante censura, la mayoría de estos textos no estaban publicados en España. Por eso, el joven director no dudó en comenzar a traducirlos al castellano él mismo. A partir de las ediciones originales, inglés y francés, Alonso fue traduciéndolos valiéndose de la educación plurilingüe que había adquirido durante su infancia y adolescencia. En un primer momento asumió esta faceta de traductor más como una salida a la acuciante necesidad de textos para la práctica escénica y la morosidad de obras publicadas, que como un método de formación y de conocimiento a la par que como fuente de ingresos. Sentimiento este último que iría desarrollando con el paso de los años y que le llevó a traducir innumerables piezas teatrales, incluso para otros compañeros directores. Tal es el caso de uno de sus mayores y primeros éxitos como traductor; se trata de la versión que vertió al español de *La alondra*, de Jean Anouilh, para la compañía Lope de Vega que dirigía José Tamayo. La obra fue estrenada en el Teatro Español el 10 de diciembre de 1954 y fue sin duda alguna uno de los acontecimientos teatrales de aquella temporada. Tanto es así, que incluso el propio dramaturgo dispuso un breve texto que acompañase la “Antecrítica” publicada en *ABC*, a modo de presentación de su pieza. Dicho extracto del texto del autor francés fue facilitado gracias a la gran amistad que unía a Jean Anouilh con José Luis Alonso, quien como hemos venido apuntando ya había traducido y montado varias de sus

obras dramáticas con una calurosa acogida por parte del público [275-9] y esto no había pasado inadvertido para Anouilh.

La mencionada “Antecrítica” firmada por el propio dramaturgo galo y que por su brevedad reproduzco, fue la siguiente:

Espero que esta *Alondra*, que no es ni una obra histórica ni un misterio sobre un asunto sagrado, sino un simple juego de teatro sobre los temas del valor y del honor del hombre, encontrará entre los españoles (que tanto saben del uno y del otro) un poco de su éxito en París. Me satisfacen los cuidados que han rodeado su presentación en Madrid y doy las gracias a todos [Alonso, 1954: 45].

Por su parte, José Luis Alonso, autor de la traducción y versión de dicha pieza, por cuya labor recibió numerosos elogios, por parte de Alfredo Marquerié en *ABC*, y le sirvió para afianzarse un poco más en el panorama teatral español, escribía dentro de esta “Antecrítica” a modo de introducción:

Poco voy a decir sobre la obra, pues esta vez, por fortuna para todos, el propio Anouilh nos hace el honor de mandarnos la autocrítica. *La alondra* no es ni *pièce noire* ni *rose*, sino, en todo caso, rosa y negra. Juana de Arco, para Anouilh, es una muchacha tierna, valerosa, humana, de bondad campesina, tan segura de su misión, tan abnegadamente resuelta a cumplirla, que resistirá, inmovible -roca en el mar-, las más violentas tempestades. Anouilh nos cuenta su aventura a favor del interrogatorio en el proceso de Rouen en una sugestiva colección de imágenes. Juana, en Donremy, la aldea que nació, con sus padres, con Beaudricourt, con el Delfín. Ante la hoguera... Y aquí el hallazgo de un dramaturgo. Ya el pueblo en masa espera con impaciencia ver quemar a una pobre criatura de diecinueve años. Su cuerpo, tan débil, será pronto una llama, que no se apagará nunca, que se unirá para siempre a la llama eterna...; pero en el momento que arden los leños, Anouilh da un giro a su comedia y la termina de una manera sorprendente [Alonso, 1954: 45].

De este modo, José Luis Alonso recalca el virtuosismo de la escritura dramática de Anouilh introduciendo giros, vocablos y acepciones contemporáneas y coloquiales; de manera que el puente entre el público y los personajes sea menor.

Una vez estrenado el montaje en el Teatro Español, pasó rápidamente a convertirse en la obra predilecta del público, dado el alto nivel literario del texto que venía subrayado por un despliegue escenográfico que aunaba el movimiento de grandes masas con los momentos de marcado carácter introspectivo.

El mencionado crítico de *ABC*, Alfredo Marqueríe, recoge en su crítica toda la esencia de dicho montaje y la disecciona magistralmente con su afilado y certero bisturí de avezado crítico de teatro. Acerca de la afinada traducción de José Luis Alonso¹³ escribe: “Ayer se estrenó en el Español *La alondra*, de Jean Anouilh, traducida al castellano en flexible, jugosa, exquisita versión por José Luis Alonso” [Marqueríe, 1954: 51]. Esto nos debe hacer pensar que si el crítico hacía tanto hincapié en la traducción es porque era, verdaderamente, fluida y conseguía transmitir todos aquellos matices que se encontraban en el texto original, en francés.

Asimismo destaca el sobrio e impresionante decorado de Burmann, que se articulaba a modo de piezas de un gran mecano para ir dando cobijo y configurando las distintas escenas durante la representación. Marqueríe subraya que era “ingenioso de mecanismo y movimiento”. Los figurines, firmados por Viudes, son en palabras del crítico de *ABC* “bellísimos de intención y color”. La música ambiental corrió a cargo de Parada, y dotaba de mayor empaque y vuelo “religioso” la intervención de la Escolanía dirigida por el padre Gorostidi. Asimismo, la presentación suntuosa de la luminotecnia manejada por Gallardo

¹³ Este estudio no se encuentra en disposición de poder analizar la calidad de dicha traducción, puesto que *La alondra* no fue editada y no me ha sido posible encontrar ni siquiera la versión manuscrita ni mecanografiada en el Museo Nacional del Teatro, de Almagro.

buscando fuertes claroscuros y contrastes muy dramáticos. Todo ello contribuyó de manera decisiva y muy eficazmente en el éxito de esta obra.

Obra de larguísimo reparto y de papeles importantes, obliga a Alfredo Marqueríe a una mera enumeración de nombres acompañados por un epíteto:

Mary Carrillo fue la heroína soñada por el autor -sin un fallo ni un desmayo, sencillamente prodigiosa-, y con ella triunfaron Társila Criado, María Amparo Soler, Araceli Fernández, Pilar Blenert, Lolita Lemos, Aurora Peña, Eugenia Mata, María Luisa Rubio y Adolfo Marsillach, Guillermo Marín, José Bruguera, Antonio Armet, Juan José Menéndez -“Delfín” magistral- y los señores Tejada, San Juan, Cuenca, Kayser, Pellicena, Paul, Hurtado, Ferrandis, Garrido, Osorio y Gil [Marqueríe, 1954: 51].

La dirección de José Tamayo, eficazmente secundado por Roberto Carpio, que venía de una estrecha relación laboral con Enrique Rambal, queda más que patente en esta crítica, como algo extraordinariamente positivo, por la estupenda y delicada concepción escenográfica, por la fidelidad histórica, por la colocación y el movimiento de los personajes y por la justa valoración de las intenciones y expresiones del diálogo.

Aunque en la versión española hay cortes y supresiones que imponía la duración de los espectáculos, Marqueríe señala que quizás hubiese sido necesario sacrificar algo más del texto, porque aún con todo la representación resultaba larga. Aunque como él mismo escribe: “El buen teatro no cansa nunca” [*ibídem*].

Sobre este punto José Luis Alonso, en 1954 -periodo en el que se encuentra formando parte del binomio Troitiño-Alonso-, concedió una entrevista al periódico *El Progreso* de Lugo en el que decía lo siguiente:

A José Luis Alonso le da cierta rabia que le digan eso de “niño prodigio”, pero uno no encuentra un tópico más a mano para señalar su joven figura dentro del teatro español. A los veintisiete años, José Luis tiene tras de sí un bagaje de iniciativas y de realizaciones que, literariamente, abruma, aunque él, buenazo y tal, las considere superfluas. Fundador del Teatro de Cámara con Carmen Troitiño, ha presentado en Madrid las más salientes muestras de este género minoritario. Traductor impenitente de Anouilh, ahí está *La alondra* en volandas del triunfo, poniendo de relieve su sensibilidad y su inteligencia. Una buena colección de las obras francesas, inglesas e italianas que andan por nuestros escenarios han sido traducidas y adaptadas por él. Su última traducción es *La hora de la fantasía*, de Anna Bonnici.

-¿Buena?

-Estupenda, ya la verás.

José María Mompín, que no puede olvidar su papel de empresario, dice que está dispuesto a comprarle sus derechos de traductor. Pero José Luis, cuyo frente no son precisamente las matemáticas, horrible bache donde los ingenieros perdieron a un colega, no parece impresionarse por las cifras.

-¿Cuánto tardas en hacer una adaptación?

-En primer lugar -dice- yo no le llamo adaptación. Eso lo hacen algunos no sé si para que el público crea que su trabajo es doblemente meritorio. La traducción ya es en sí una adaptación. No sólo tienes que pasar la letra a nuestro idioma, sino el espíritu, el ángel que camina entre líneas.

-Cuando hay ángel, naturalmente. ¿Y el tiempo?

-Pues no lo sé. Trabajando seguido probablemente se concluya en 15 días. Pero yo nunca he podido hacerlo así.

-¿Qué obra tienes ahora en tu mesa de trabajo esperando la traducción?

-Una de Priestley que llevo ya muy adelantada [Ballester, 1954: 30].

Probablemente se referiría bien a la traducción de *El gran espejo*, de J. B. Priestley, bien a *El fin del paraíso*, del mismo dramaturgo, que fue estrenada en noviembre de 1958 en el Teatro Recoletos, bajo la dirección conjunta de Manuel Benítez y Diego Hurt.

Son estos unos años frenéticos en los que compagina esta actividad con sus labores de dirección y en los que su relación con las Sociedades de Autores

francesa, española, inglesa e italiana es continua; como así lo demuestra la copiosa cantidad de misivas que se entrecruzan y que dan buen cuenta del celo de dichas sociedades y de la profesionalidad y el buen hacer de José Luis Alonso. Sobre este particular he recabado información acerca de la tensa y controvertida traducción de la pieza *La hora de la fantasía*, de la dramaturga italiana Anna Bonacci. Vamos a tratar de estudiar dicha traducción, pues nos servirá para analizar distintos planos y aventurarnos en conjeturar acerca de qué fue lo que pudo atraer a José Luis Alonso a traducir y montar esta pieza en tres ocasiones. Primero, en 1954, con el Teatro de Cámara de Madrid; posteriormente con la compañía de María Jesús Valdés, en 1955, con la que giró por los escenarios de casi todo el país. Y, por último, en 1969, con la compañía de Irene Gutiérrez Caba.

El 27 de abril de 1954, el Teatro de Cámara de Madrid, desembarcaba en el Teatro Español, de Madrid, con *La hora de la fantasía* como buque insignia y carta de presentación de su protagonista, María Jesús Valdés. Alfredo Marqueríe en su sección teatral relata una “deliciosa velada” en la que al final y dado lo prolongado de los aplausos del público el director, José Luis Alonso, tuvo que salir a saludar [Marqueríe, 1954: 35].

En la crítica de *ABC* se señala que la comedia de Anna Bonacci es un éxito escénico mundial, que está perfectamente justificado al no tratarse de una obra ejemplar o moralizadora. Si bien, se trata de una obra que transcurre en los parámetros de lo vodevillesco y lo desenfadado. De hecho, Alfredo Marqueríe apunta que ninguna frase, ni aun las más atrevidas, suena cruda o desagradablemente, porque tanto su construcción como su desarrollo están presididos por el más delicado gusto literario y teatral. Esto puede servir de baremo para percibir cuáles serán las pautas y los márgenes entre los que se

moverá Alonso para dirigir en aquella época y cómo con el tiempo se convertirán en sus propias señas de identidad.

Sobre las fuentes de inspiración de la autora, el crítico descubre que más que a la fábula del Corregidor y la Molinera, a *El sombrero de tres picos* que Alarcón llevó a la novela (1874) y Juan Ignacio Luca de Tena al teatro (1945), esta farsa, que parte de un principio parecido al equívoco que en esas producciones se plantea, pudiera arrancar de una frase famosa de Remmy Gourmont: “Es peligroso jugar a los fantasmas, porque acaba uno siéndolo”. Es la farsa de los burladores burlados, cuya raíz está en Plauto y en Terencio, en Aristófanes y en Menandro y en nuestros clásicos y áureos pasos y entremeses.

Efectivamente, en el clima de una pequeña ciudad inglesa de mediados del siglo XIX, y en el hogar recoleto de un organista que sueña con la Ópera de Londres, una ráfaga de ambición se desata y éste pierde los escrúpulos para fingir cierta farsa que tiene, al fin, unos resultados diametralmente opuestos a los que se proponían desde un principio los protagonistas.

Como en ciertos apólogos de raíz oriental que luego se incorporaron a la literatura narrativa de Occidente, los burladores resultan burlados, y el ambicioso, que se las prometía muy felices, aunque consiga el resultado material apetecido, queda burlado y castigado en aquello que más le interesaba defender.

Tal es, en síntesis, el fondo temático de la comedia, en la que hay, por encima de su juego de enredo o de su “cambio de parejas”, de apariencia trivial, una poesía, una burla irónica y, en ciertos momentos una emoción humana -el subrayado de esa hora de la fantasía, de locura o, dicho más claramente, de pecaminosa tentación- que puede existir en la vida de los seres de condición más severa y seria.

Recapitulando, Alfredo Marqueríe concluye su crítica aseverando que “*La hora de la fantasía* -dentro de su género y de su intención- es una comedia encantadora” [Marqueríe, 1954: 35]. Esto podemos considerarlo como el resultado de una argucia de Alonso para burlar la imperante censura; es decir, que consiguió poner en escena una obra con un alto nivel de trasgresión en su temática y fue acometida de tal forma que lejos de presentarse como descarnada o soez, en manos de Alonso fue toda sutileza y encanto.

Tan sólo siete meses después, el 29 de septiembre de 1955, José Luis Alonso, como flamante director de la compañía de María Jesús Valdés, lleva la misma pieza al Teatro Infanta Isabel. Tras un corto, pero intenso, periplo de giras dentro de los Festivales de España por todo el territorio nacional, recalaron en dicho teatro y disfrutaron de una cálida *rentrée* en Madrid, que gozó del favor del público y de la crítica especializada. La crítica, firmada por Marqueríe, está confeccionada a partir de su anterior crítica publicada sobre la misma pieza. En esta ocasión, el crítico apunta:

Cuando asistimos a la representación privada de *La hora de la fantasía* en un Teatro de Cámara dijimos que esta obra vodevilesca y desenfadada, que exige en el público cierta y determinada preparación, encerraba por encima de su juego de enredo y de su “cambio de parejas” una poesía, una burla irónica y en ciertos momentos, una emoción humana que no es, en definitiva, sino la conclusión de que en la vida de los seres de condición más severa y seria puede existir una hora de turbación, de locura, o dicho más claramente, de pecaminosa tentación, impensada y desconcertante.

La sugestión del ambiente, la influencia del continente sobre el contenido, como en *Nuestra diosa*, de Bontempelli, o en *La máscara y el rostro*, de Chiarelli, autores, con Pirandello, de influencia notoria sobre Anna Bonacci-, se expresa y explica con originales variantes en el curso de una trama chispeante, divertida, “verde”, pero que no tiene en su diálogo ninguna frase cruda o desagradable,

porque tanto el ambiente, como los tipos, como la construcción y el desarrollo de la trama están presididos por el más delicado gusto literario y teatral [Marquerié, 1955: 41].

En esta comedia la frase brilla llena de agilidad y picardía, la situación se complica burlescamente. Cuando la ambición se desata se pierden los escrúpulos. El más rancio abolengo del teatro cómico constituye el sustrato de *La hora de la fantasía*, que con justicia ha conseguido un éxito mundial y que en España tampoco podía ser una excepción.

Ora della fantasia, de Ana Bonacci, obtuvo en Italia cuando se estrenó el premio a la mejor comedia del año. Es traducida al francés como *L'Heure éblouissante* y se estrena en el Teatro Antoine con un reparto encabezado por Suzanne Flon, Jean Moreau y Pierre Blanchard y permanece tres temporadas en cartel con éxito sin precedentes. A partir de aquel momento se convirtió en la pieza de moda en Europa; la actriz Vivien Leigh la protagoniza en Londres con un éxito masivo de crítica y público. Para su versión norteamericana contó con traducción y dirección de José Ferrer, con Olivia de Havilland y Kent Smith en los papeles protagonistas, y se decidió estrenar en el teatro de la Jolla Playhouse, ubicado en el campus de la University of California, en San Diego, el 28 de julio de 1953¹⁴. No es de extrañar que esto, al menos en principio, atrajese la curiosidad y el apetito de José Luis Alonso.

¹⁴ Sobre su éxito internacional y pormenores acerca de por qué no consiguió llegar dicha producción norteamericana a pisar los escenarios de Broadway, consúltense el artículo periodístico de Luois Calta para *The New York Times* [Calta, 1957: 33] y el archivo histórico del teatro La Jolla Playhouse on-line, en <http://www.lajollaplayhouse.com/about-the-playhouse/playhouse-history/production-history#date-1947>, respectivamente.

María Jesús Valdés, en una entrevista concedida a Sol Alameda para *El País Semanal*, en 2003, haciendo repaso sobre su trayectoria artística sobre los escenarios, resume así el argumento de la obra:

[...] Y con *La hora de la fantasía* también tuvimos problemas. Era una obra de mujeres. La vida de una de ellas transcurre al lado de un organista, todo el día bordando, calladita, y poniéndole una taza de té [...] La otra es una prostituta que sueña con ser todo lo contrario de lo que es; quiere tejer y poner el té. Tuve problemas, pero pudimos hacerla. Siempre procuré hacer teatro de calidad [Alameda, 2003: 17].

Ambas mujeres intercambian sus papeles durante una única noche, en aras de que el organista pueda acceder a una vacante como organista de la corte. Esta experiencia será catártica, y casi epifánica, en ambos personajes femeninos y les supondrá un crecimiento personal al concluir la pieza.

Los dos personajes femeninos -la mujer del organista y la prostituta- han de ser interpretados por la misma actriz para recalcar la inversión de roles y poner de manifiesto lo opresivo y pernicioso de la falsa moralidad social; lo que supone un auténtico *tour de force* para la actriz que los encarne.

José Luis Alonso, en la introducción que acompaña a la edición española de dicha obra, sostiene que tal vez Bonacci se inspirara “para escribir *La hora de la fantasía* en una frase de Horacio que dice: “De vez en cuando hay que echar en la copa de la vida unas gotas de locura” o en otra de Remy Gourmont: “Es peligroso jugar a los fantasmas porque acaba uno siéndolo”. O quizás lo equivocadamente que están repartidos algunos papeles en este “gran teatro del mundo”. Pero venga de donde viniere la fuente que inspirara a la autora, no cabe duda de que la idea sobre la que descansa la comedia es muy atrayente: la realidad

profundamente humana de esos rincones profundos e ignorados que cada ser oculta en su interior y que por cualquier circunstancia al llenarse de luz nos descubren lo que guardan. Juego, enredo, desenfado “vodevil”, cuento subido de color, son las envolturas de muy finas y sugerentes calidades” [Bonacci, 1969: 2].

En el programa de mano que se ofrecía con motivo de su estreno en el año 1955, José Luis Alonso redactaba lo siguiente:

Mi responsabilidad y mis nervios ante este estreno son por partida doble: como adaptador y como director de la compañía.

Como adaptador, he de advertir ante todo, que *La hora de la fantasía* es una obra fuerte, valiente, audaz, pero su calidad e incluso su localización -la Inglaterra de 1850- liman toda aspereza. [...] En Madrid se dio una representación privada en el Teatro de Cámara, pero el verdadero estreno es el de esta noche ante el gran público.

Sin duda, una manera más que palpable de ir predisponiendo a su favor a un público bastante timorato sobre la acidez y la osadía de lo que iban a presenciar.

Desde el punto de vista filológico estamos ante una traducción impecablemente realizada, si bien existen pequeños errores ortográficos que hacen pensar que José Luis Alonso trata de dar una versión fonéticamente española de dichos términos ingleses; recordemos que pese a ser una pieza italiana, la acción se desarrolla en Inglaterra. Nos encontramos con nombres propios que han sido españolizados al uso; de esta manera no se produce un extrañamiento cultural entre la audiencia, sino que se sienten más próximos y familiarizados respecto de los personajes. Por ejemplo: George por Jorge, Mary -en ocasiones- por María. Y, por otro lado, la asimilación fonética de términos, para simplificar la labor interpretativa de los actores.

Así encontramos en el Acto Primero, Cuadro 1, la expresión “Bout Estrit”; por la voz inglesa “Bout Street” [Bonacci: 14].

En el Acto Segundo, Cuadro 2: “Jorge.- (Recuerda, todo vanidad) Contaba que en él había tocado Jendel... El “pequeño Jendel” me llamaban”. En esta ocasión el nombre del conocido compositor alemán Georg Friedrich Haendel, queda reducido fonéticamente a “Jendel” [Bonacci: 41].

Sea como fuere, y remitiéndome a lo anteriormente dicho, la traducción es buena, pues usa un ritmo similar al idioma original y el tono está muy ajustado, y no existen mayores decisiones discutibles que lo anteriormente descrito y citado, en torno a estas adaptaciones fonéticas.

Asimismo, el estreno de esta obra en 1955 le reportó a José Luis Alonso un controvertido conflicto con la autora y la representante de la Sociedad de Autores italianos en Madrid derivado de los intereses de la dramaturga y de los derechos derivados de su obra. Por tanto, pese a la juventud y poco bagaje del director, podemos atisbar cómo son estas adversidades las que van conformando su carácter y le dotan de experiencia que fue adquiriendo sobre la marcha. Así lo recoge la carta mecanografiada que remitida a José Luis durante su *tournee* con la compañía de María Jesús Valdés por su padre, Eligio Alonso, que a continuación paso a reproducir:

Como verás por la carta que te enviamos, para que la firmes y se la envíes a la Sr. Tedeschi, la Sra. Bonacci nos ha resultado una histérica y le vamos a dar para el pelo. He estado en la S.G.A.E. y Lizárraga me ha dicho, palabras textuales, que: “el contrato es clarísimo”. Me lo ha dicho después de leer las cartas el ENTE a la Tedeschi me ha entregado (Si será ingenua...) y que yo he llevado a Lizárraga. Lo convenido con Lizárraga, es que tú, naturalmente, contestes a la Tedeschi, negándote a la anulación del contrato que se te propone, y que luego, se le lleve a él unas fotocopias de esas cartas.

Las fotocopias están hechas mañana por la tarde, viernes, y se le llevarán inmediatamente. Tú debes firmar la carta que te enviamos, si te parece bien como está, ó hacer otra como te parezca pero en este caso quédate con la copia. De la que te enviamos, ya queda copia aquí. La carta que sea, se la envías a la Sra. Tedeschi, Barco 26, sin pérdida de tiempo, para que ella la remita al ENTE ITALIANO [Archivo JLA¹⁵, DOC.- 4156].

A pie de esta misiva, redactada a mano, la madre de José Luis Alonso le da una serie de indicaciones y de consejos a tener en cuenta ante los avatares sufridos por la ya mencionada y tan polémica traducción de *La hora de la fantasía*.

José Luis hijo de mi vida no te preocupes que todo se va á arreglar que esta mañana se lo han dicho así al tito en Autores... [...] Hemos recibido tu carta. Desde que ha ido el tito a Autores yo estoy completamente tranquila [*ibídem*].

Algún tiempo más tarde y una vez solucionados todos los problemas legales que se desprendían anteriormente de la traducción, José Luis Alonso, en una de sus muchas giras por toda la geografía nacional, recibió una carta de su familia en la que su padre, Eligio, le comunica: “Leí que la Bonacci dejaba el teatro y se dedicaría a la novela y periodismo”. Con esto quedaría zanjada para siempre la polémica y las desavenencias sobre esta traducción que ha sido pormenorizadamente estudiada como muestra de las versiones y traducciones de José Luis Alonso en esta época. Periodo que, como ha quedado suficientemente explicitado y que será demostrado a lo largo de toda esta tesis posee una importancia seminal y específica, puesto que fueron estas mismas traducciones las que a fuerza de desarrollarse, ejercitarse y ponerse en práctica terminaron por

¹⁵ Acrónimo que hace referencia al Archivo José Luis Alonso, que conserva todo lo relacionado con la documentación relativa al director y que se encuentra ubicado en el Museo Nacional del Teatro, en Almagro.

convertirse en herramientas básicas para Alonso y, lo que es más importante para comprender su poética de dirección, hicieron que se enfocara primordialmente en el texto y que le diera una importancia cardinal dentro de todos sus montajes. Algo que, como se vendrá desglosando a lo largo de este estudio con un sinfín de ejemplos, marcará las credenciales de dirección de José Luis Alonso.

Seguidamente incluyo el listado completo de todas aquellas obras que fueron traducidas o adaptadas por José Luis Alonso durante esta primera etapa:

El asesino de Mister Medlan, de Jeffrey F. Dell, a partir de la novela homónima, *Payment Deferred*, de C. S. Forester. *Estreno*: 1943. *Teatro*: Cómico. *Director*: Cipriano Rivas Cherif.

The Corn is Green (Cuando el trigo es verde), de Emlyn Williams. *Estreno*: 1948. *Teatro*: Infanta Beatriz. *Director*: José Luis Alonso.

Not For Children (No es cosa para chicas), de Ludwig Hirschfeld. *Estreno*: 1948. *Teatro*: Infanta Beatriz. *Director*: José Luis Alonso.

L'aigle à deux têtes (El águila de dos cabezas), de Jean Cocteau. *Estreno*: 16-3-1949. *Teatro*: Romea (Barcelona). *Compañía*: Lope de Vega. *Director*: José Tamayo.

Crimen y castigo, de Fiodor Dostoievski. *Estreno*: 1949. *Compañía*: Lope de Vega. *Director*: José Tamayo.

The Heiress (La heredera), de Ruth y August Goetz. *Estreno*: 1-6-1951. *Teatro*: María Guerrero. *Director*: Luis Escobar.

Tovaritch (Amor bajo cero), de Jacques Deval. *Estreno*: 1951. *Compañía*: de Conchita Montes. *Teatro*: de la Comedia. *Director*: José Luis Alonso.

Mademoiselle (La mujer de tu juventud), de Jaques Deval. *Estreno*: 11 de noviembre de 1952. *Compañía*: de Luis Prendes. *Teatro*: Infanta Beatriz. *Director*: José Luis Alonso.

La Rayon des jouets (¡Qué chico este!), de Jacques Deval. *Estreno*: 1952. *Teatro*: Infanta Beatriz. *Director*: José Luis Alonso.

The Sniper (Diferente), de Eugene O'Neill. *Estreno*: 1952. *Director*: José Luis Alonso.

La cuisine des Anges (La cocina de los ángeles), de Albert Usson. *Estreno*: 14 de enero de 1953. *Teatro*: Infanta Beatriz. *Director*: Luis Escobar.

Legítima defensa, de Paolo Levi. *Estreno*: 1953. *Teatro*: Infanta Beatriz.

Cuando el amor es pecado (Trois garçons, une fille), de Roger Ferdinand. *Estreno*: 1954. *Teatro*: Reina Victoria. *Director*: José Luis Alonso.

L'Alouette (La alondra), de Jean Anouilh. *Estreno*: 16 de diciembre de 1954. *Teatro*: Español. *Director*: José Tamayo.

Clerambard, de Marcel Aymé. *Estreno*: 1955. *Teatro*: Español. *Compañía*: Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. *Director*: Carmen Troitiño.

Le système deux (Querrela contra un desconocido), de Georges Neveux. *Estreno*: 30 de enero de 1956. *Teatro*: María Guerrero. *Director*: Modesto Higuera.

Le Bal des Voleurs (El vendaval), de Jean Anouilh. *Estreno*: 1957. *Director*: José Luis Alonso.

Anastasia, de Guy Bolton. *Estreno*: 1957. *Director*: José Luis Alonso.

The Sleeping Tiger (El león dormido), de Graham Greene. *Estreno*: 1957. *Director*: José Luis Alonso.

Ten Little Indians (Diez negritos), de Agatha Christie. *Estreno*: 2 de enero de 1958. *Teatro*: Infanta Isabel. *Director*: Arturo Serrano.

1.3. Análisis de su primera época como director

1.3.1. Introducción

Los teatros “pequeños” o de “bolsillo” son un fenómeno antiguo en el panorama teatral español. Desde el siglo XVII la sociedad madrileña disfrutaba del hecho teatral en representaciones privadas que se ofrecían en domicilios particulares, cuando éste era prohibido en los grandes coliseos; por ejemplo por la muerte de un monarca. Asimismo, estas representaciones permitían cualquier licencia al margen de censuras y de normativas oficiales, por lo que se caracterizaron siempre por un espíritu de *avant-garde* en relación con el resto del panorama cultura de su tiempo.

En siglos posteriores se sucedieron los teatros denominados como Íntimos, los de Bolsillo y los de Cámara. Y con ellos, adscritos casi siempre, la figura de literatos o de personajes culturales de gran envergadura que marcarán el devenir de la cultura española. Figuras estas, que promovieron e impulsaron desde diferentes flancos como la dramaturgia, la dirección, la interpretación.

Centrándonos en el siglo XX, y más concretamente en los años veinte, encontramos que los teatros de cámara abrieron un camino a la renovación teatral del país. Una vez más, detrás de estos movimientos se encontraban pequeños círculos intelectuales que anhelaban romper con las rígidas estructuras del teatro comercial español de entonces. Estructuras que ofrecían poco espacio a las innovaciones procedentes de otros países y que revolucionaron el panorama teatral fuera de nuestras fronteras.

El ámbito físico de esta renovación no pasaba de ser un salón de una casa particular, y las representaciones se hacían entre amigos y contertulios para un público igualmente reducido. A pesar de la escasez de medios, pero quizá también por ello, los teatros de cámara aportaron un aire nuevo a la anquilosada escena madrileña, y en ellos se estrenaron obras de autores que no encontraban su lugar en los teatros de la capital, como Valle-Inclán, los Baroja, López Rubio, y un largo etcétera¹⁶.

La familia Baroja montó un escenario donde se representaba en su domicilio de la calle Mendizábal de Madrid, en los años veinte. Claudio de la Torre creó el denominado Teatro Mínimo en su casa de Las Palmas de Gran Canaria; José Luis Alonso -director que nos ocupa-, el Teatro Íntimo en un piso del barrio de Salamanca en Madrid. A todos ellos les movía la misma inquietud, pese a sucederse cronológicamente en el tiempo; estrenar a dramaturgos sin acomodo en la cartelera comercial de su época y prepararse y practicar su oficio de dirección.

Dentro de estos teatros de cámara, los más representativos fueron “El Mirlo Blanco”, de la familia Baroja, el “Club Anfístora”, sección cultural de la Asociación Femenina de Cultura Cívica y que estuvo dirigido por Pura Maórtua de Ucelay y Federico García Lorca, y el “Teatro Íntimo Fantasio”, creado y dirigido por Pilar de Valderrama y su marido Rafael Martínez Romarate y sito en la calle de Rosales. Este último teatro de cámara desarrolló su actividad durante los años 1929-1930, época en la que “El Mirlo Blanco” había dejado de funcionar. Dotado de más medios que el teatro de los Baroja, el “Teatro Fantasio” fue muy valorado, no sólo por la cuidada selección de las obras representadas, sino por las puestas en

¹⁶ Para ahondar en el tema de los teatros “íntimos” o “de bolsillo” durante este periodo, consúltese Huerta Calvo (ed.), 2003, Oliva, 1989 y Ruiz Ramón, 1984.

escena, y especialmente por las innovaciones en luminotecnia y escenografía. Rafael Martínez Romarate introdujo en España la conocida como “cúpula Fortuny”, y más tarde, después de la Guerra Civil, fue el primer iluminador de los teatros nacionales, llamado por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, quienes habían participado activamente en el “Teatro Fantasio”.

El teatro de “El Mirlo Blanco” se creó en la casa familiar de los hermanos Baroja, sita en la madrileña calle de Mendizábal en 1920. A pesar de la modestia de sus medios y propósitos -al principio fue sólo una diversión para los contertulios que acudían cada sábado a la casa-, “El Mirlo Blanco” se convirtió en una de las alternativas más importantes al teatro comercial del momento. Impulsado por Carmen Monné, esposa de Pío Baroja, en este proyecto participaron, junto con Pío, Ricardo y Carmen Baroja, personalidades que luego escribirían un capítulo importante dentro del teatro español oficial de años posteriores como Rivas Cherif y Valle-Inclán, entre otros. Pese a la cesura de la Guerra Civil, volveremos a encontrar el rastro de los teatros de cámara durante la primera posguerra [Huerta Calvo, 2003: 2556-7].

Debemos señalar que el teatro oficial estaba representado en Madrid por tres importantes directores como eran Luis Escobar, director del Teatro Nacional María Guerrero; Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español y Modesto Higuera, director del Teatro Español Universitario.

Las primeras representaciones de Cámara y Ensayo en los Teatros oficiales fueron impulsadas y dirigidas por Escobar, Luca de Tena y Luis González Robles. Esta terna sin parangón, asume la dirección colegiada del Teatro de Cámara el 27 de marzo de 1947, poniendo en escena *A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre. Entre

el elenco destacaban las figuras de Guillermo Marín, Lola Membrives, Amparo Rivelles y José María Mompín, entre otros.

En un principio, a este Teatro de Cámara sólo podían acceder socios, pues se trataba de una entidad de carácter privado, en la que sus miembros colaboraban desinteresadamente. Esta característica de las representaciones sin ánimo de lucro, hunde sus raíces en aquellas representaciones que tenían lugar en los domicilios particulares durante los años veinte, y comentadas anteriormente. Si bien lo que distingue a esta nueva etapa es lo oficial de su carácter y el hecho de que se dé una única función de cada obra entre sus socios.

Obras como *Antigone (Antígona)* de Anouilh, *Hello-Out There! (Llamada inútil)* de William Saroyan, *Riders to the Sea (Jinetes hacia la mar)* de J. Synge, *L'aigle à deux têtes (El águila de dos cabezas)* de Cocteau, nos proporcionan un esbozo acerca del tipo de obras que eran representadas. Obras de dramaturgos, en su mayoría, extranjeros y coetáneos a los directores del Teatro de Cámara. Aparentemente y como un complemento al teatro comercial, a mediados de los años cuarenta y primera mitad de la década de los cincuenta, se creó y oficializó el Teatro de Cámara y Ensayo, fundado mediante un Decreto de 20-IX-1954. En realidad no era más que una manera de proporcionar a la *intelligentsia* del momento una válvula de escape, un juguete para sus ratos de ocio. Pero lo que se les escapaba, como casi siempre, a los gobernantes es que aquello era un campo de pruebas de toda una generación de nuevos valores emergentes que, como Alonso, empezaban su andadura.

Este tipo de teatro se caracterizaba por su grado experimental y por ser un teatro, que aunque fuese considerado como menor, no por ello carecía de virtudes y aciertos amén de permitir probar nuevos senderos a sus creadores y artífices. Su

función consistía en ofrecerle a un público formado obras de vanguardia que, debido a su temática, altos costes de montaje o a otras dificultades, no se adecuaban a los teatros comerciales. Al no contar con teatros, sedes, ni locales propios; los grupos que se adscribían a este movimiento debían representar estas obras en los teatros oficiales. De suyo recibían ayuda económica del Gobierno pero operaban bajo rígidas normas; no se vendían entradas y se representaba una única función. Junto con los teatros de carácter universitario, servían como una válvula de escape para la censura intelectual de aquella época. Pero incluso restringiendo sus espectadores y su número de funciones, en un intento por controlar su espíritu marcadamente subversivo, eran regulados desde los estamentos oficiales.

Una de las mayores innovaciones dentro del teatro de posguerra español fue, sin lugar a dudas, la introducción gradual de dramaturgos extranjeros que eran de sobra conocidos por la adopción de una actitud crítica en sus obras. Muchos dramaturgos españoles interesados por el teatro experimental, durante la última década de los cuarenta, promulgaron un teatro de protesta social que incluía a autores como Arthur Miller, Jean-Paul Sartre y Bertolt Brecht. Oliva señala que en 1953, Arthur Miller y otros dramaturgos norteamericanos fueron puestos en escena incluso por teatros de provincias [Oliva, 1989: 79]. En la escena comercial, abundaban y predominaban las comedias francesas del denominado como Teatro de Boulevard. Mientras que los autores de mayor carga, compromiso y profundidad en sus obras, tales como Anouilh, Camus, Ionesco, Beckett, Sartre o Genet, estaban en un principio restringidos al marco exclusivo del Teatro de Cámara y Ensayo. Como ejemplo, baste señalar que un autor como Jean-Paul Sartre, considerado como ateo y comunista, estuvo prohibido en la escena oficial hasta 1967, dos años después de que el telón del silencio y la censura se alzase

para Bertolt Brecht¹⁷. El hecho de que el teatro de Brecht estuviera prohibido no era óbice para que sus obras fuesen conocidas. En los círculos teatrales de aquel momento sus textos en el idioma original, así como traducciones argentinas y francesas eran de sobra transitados. Incluso en 1950 se organizó una comitiva formada por gente del teatro español para asistir a las representaciones del Berliner Ensemble en Berlín.

1.3.2. Una experiencia de teatro de bolsillo: el Teatro Íntimo de José Luis Alonso

Centrándonos en la figura de nuestro estudio y en sus comienzos; una habitación amplia del piso familiar, esquina con Recoletos, fue acondicionada y dispuesta de tal forma que allí se instaló un escenario. El aforo del improvisado coso era de ciento cincuenta “butacas”, en realidad sillas alquiladas de un cine de verano próximo a la casa. El elenco de actores estaba formado íntegramente por amigos de José Luis Alonso, en su mayoría estudiantes del Conservatorio y algún que otro actor titular, contratado como figurante, del María Guerrero. Entre ellos, nombres que pasarán a la historia del teatro español de la segunda mitad del siglo XX y de comienzos del XXI; Miguel Narros, Berta Riaza, Amparo Gómez Ramos, Enrique Cerro, Alicia y Aurora Hermida, Ricardo Lucía, Félix y Esperanza Navarro. Alumnos, casi en su totalidad, de la actriz y profesora Carmen Seco en el Conservatorio de Madrid durante aquel periodo. A todos ellos les motivaban y les unían las mismas inquietudes, amén de que frisarían todos ellos la misma edad, y que aquello supuso una vía de escape para sus sueños y preocupaciones. Asimismo

¹⁷ Sobre este asunto, consúltese Monleón, 1968: 6.

uno de los principales motores y acicates para este grupo de jóvenes fue el de dar a conocer a una serie de autores que no podían ser representados en los circuitos comerciales, muchos de ellos por estar prohibidos por la censura.

A continuación ofrezco una relación de las obras que fueron representadas en el Teatro Íntimo, o de la Independencia -como fue posteriormente bautizado por el crítico Alfredo Marqueríe en *ABC*, dada su cercanía con dicha plaza madrileña y por el guiño polisémico del término, que se deriva del ambiente sociopolítico de aquel tiempo-, durante 1948 y 1949: *El águila de dos cabezas*, de Jean Cocteau, *Los muertos sin sepultura*, de Jean-Paul Sartre, *El pozo*, de Julio Alejandro, *El luto le sienta bien a Electra*, de Eugene O’Neill, *La p... respetuosa*, de Jean-Paul Sartre y *Ardèle o la margarita*, de Jean Anouilh.

Asimismo, se ofrecieron tres piezas breves escritas para la ocasión por tres críticos de la época y asiduos al Teatro de la Independencia: *El agua que hierve*, de Alfredo Marqueríe, *Suceso de guerra*, de Eduardo Haro Tecglen y *Neurastenia*, de Jorge de la Cueva, tal y como será desarrollado posteriormente a lo largo de nuestro capítulo.

Esto sucedía a finales de los cuarenta. En una entrevista para *ABC* titulada “Un teatro de salón en el salón”, José Luis Alonso, a los treinta y un años, hace repaso de esta época desde la perspectiva que le otorga ser el nuevo director titular del teatro María Guerrero y le confiesa al periodista Joaquín Aguirre Bellver:

Eran los años de mi Bachillerato. Este se llamaba el Teatro Íntimo. Yo dirigía, y representaban alumnos del Conservatorio. También algunas actrices ilustres colaboraron con nosotros. María Paz Molinero y Esperanza Navarro pusieron categoría sobre este escenario. ¿Te gusta?

-Mucho. ¿Qué clase de público tenían vuestras representaciones?

-Un público distinguidísimo. Nuestras representaciones tenían los honores del estreno. Venían los críticos, ¿sabes?, y los periódicos hablaban de nosotros. Bueno, la verdad es que aquí se pusieron obras importantes. En una sesión estrenamos obras en un acto de Marquerie, Haro Tecglen y Jorge de la Cueva. También se escuchaban aquí dos piezas de Sartre, una de O'Neill en adaptación comprimida; *El águila de dos cabezas*, de Cocteau; una obra de Ruiz Iriarte y otra de Julio Alejandro. No está mal, ¿verdad? [Aguirre Bellver, 1960: 53].

Esta época fue íntegramente de formación y sentaría las bases para las posteriores carreras profesionales de sus integrantes. Si algo caracterizaba aquella época era el entusiasmo y la dedicación de sus miembros en estos montajes, recordemos que de una única función.

En una entrevista concedida a José Andrés Rojo para la revista *Teatra* en su número 7 de 1988 y titulada "Aquella noche no pude dormir"; José Luis Alonso recuerda sus impresiones acerca del clima en el que se producían y la repercusión que tuvieron aquellas representaciones para su posterior trabajo:

Montamos allí numerosas obras. Una que para mí fue fundamental, pues me permitió conocer a Luis Escobar, el mayor director de aquella época, que había conseguido en gran medida nivelar el teatro que se hacía aquí con el que se hacía fuera, fue *Los muertos sin sepultura*, de Sartre. En esos momentos en que la España oficial era claramente germanófila, hacer esa obra que es un canto a la resistencia contra los alemanes se convirtió en una experiencia apasionante para nosotros. El montaje era de tal veracidad que gran parte del público enfermaba con nuestra puesta en escena de las torturas. Además fuimos nosotros los primeros que estrenamos a Sartre en este país [Hormigón, 1991: 144].

Efectivamente, la generación de directores inmediatamente anterior a Alonso se caracteriza por una marcada influencia germanizante que venía refrendada por las visitas oficiales al Tercer Reich por parte de Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa y Juan Ignacio Luca de Tena, entre otros, que alentaba el

propio Gobierno franquista [London, 1997: 99]. No es baladí observar el repertorio que Alonso puso en escena, obras francesas e inglesas de fuerte carga crítica y versiones de clásicos griegos con claras connotaciones a la situación política del momento, para descubrir que tanto por su plurilingüismo, por sus propias motivaciones o anhelos, consiguió escapar del movimiento imperante.

La información de la vida teatral fuera de nuestras fronteras era escasa, por lo que este grupo de amantes del teatro regentaban con asiduidad las bibliotecas de la Casa Americana, el Instituto Británico, el Liceo Francés, el Instituto Alemán y el Instituto Internacional. Allí, gracias a las revistas especializadas, las reseñas culturales y las noticias publicadas en los periódicos podían empaparse de las nuevas tendencias y estaban en contacto con un mundo teatral que aún no estaba a su alcance.

Dichas traducciones se realizaban dentro del ambiente lúdico que envolvía toda la casa de Serrano número 3; y no era extraño que José Luis Alonso fuese dictando a otro de sus componentes la traducción que realizaba simultáneamente y casi a vuela pluma en voz alta. Este hecho no debe ser considerado como un demérito acerca de la calidad de estas traducciones; sino que trato de hacer hincapié en el aspecto lúdico de esta experiencia teatral. Así como en el hecho de que el desarrollo de cualesquiera de estas primeras representaciones estaba marcado por un espíritu grupal y puramente *amateur*.

Del mismo modo, sus traducciones venían precedidas de un estudio minucioso del lenguaje, un profundo análisis previo de dicho texto y por una sesuda documentación acerca del autor y el contexto que rodeaba a la pieza.

Algunas de estas obras, que se daban a conocer al público por vez primera, captaron la atención del respetable y entusiasmaron tanto, que incluso José

Tamayo llegó a solicitarle a José Luis Alonso la traducción de *El águila de dos cabezas*, de Jean Cocteau, para incluirla en el repertorio de su compañía “Lope de Vega”, en gira por España.

De modo que primero fue estrenada por Irene López Heredia, en el Teatro Gran Vía, dentro de los denominados Teatros de Cámara. Sobre dicho estreno, el 16 de septiembre de 1948, da buena cuenta la crítica publicada en el número 293-294 de SIPE (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos).

Por lo clarificador de la misma paso a reproducirla íntegramente, de modo que quede constancia de cómo fue el recibimiento de la pieza y de la labor de José Luis Alonso.

He aquí otra pirueta poética de Jean Cocteau, en la que lo de menos es el argumento, fuerte y manido. Son las galas poéticas con que el autor francés lo viste, lo que, a nuestro juicio, da al drama interés literario y teatral. No es lo que mueve a los personajes, sino cómo estos expresan lo que sienten, lo que de más valor hay en *El águila de dos cabezas*.

La traducción, de José Luis Alonso, es cuidada y fiel al texto original; el público así lo reconoció, premiando al traductor con calurosos aplausos. ¡Lástima que esta habilidad no se haya empleado en obra de mayor altura espiritual!

La interpretación fue perfecta, así como muy acertados los decorados y vestuario. Se destaca, como era natural, la inteligente versión que la actriz Irene López Heredia ofreció al público.

Moralmente, esta obra, por el cúmulo de pasiones que pinta, así como por el ambiente cargado de ellos por el que la acción discurre y por la crudeza de algunos de sus diálogos y situaciones, sólo es apropiada para personas de gran formación [FJM, Reseña crítica de *El águila de dos cabezas*, T-SIPE- 24-9-1949, N° 293-294: 484].

Asimismo, la “Autocrítica” del propio José Luis Alonso, publicada en *ABC* a expensas de dicho estreno en el Teatro Gran Vía, ejemplifica a la perfección el

modesto talante del traductor y director, que cede el espacio que le dedica el diario a las palabras del mismo Cocteau.

Nada mejor para esta autocrítica que oír al propio Jean Cocteau: “La tragedia de Krantz será siempre para la Historia un misterio. ¿De qué forma se introdujo el asesino en las habitaciones de la reina? ¿Bajo qué amenazas se quedó al lado de ella durante tres días? Encontraron a la reina muerta. Acababa de saludar desde la ventana a sus soldados. Era la primera vez, desde hacía diez años, que se exhibía con el rostro descubierto. Esta tragedia ofrece numerosas versiones. Las hay históricas, científicas, pasionales y poéticas. Todas son verosímiles”.

Cocteau ha hecho una versión para el teatro: *El águila de dos cabezas*. A mí, sólo me queda decir que la protagonista es una reina. Y que esta reina es Irene López Heredia. Ya es bastante [Alonso, “Antecrítica de *El águila de dos cabezas*, ABC, 16-9-1949].

Posteriormente fue estrenada, de manera profesional y bajo dirección de José Tamayo, esta vez de forma oficial y con una carrera comercial en San Sebastián el 24 de septiembre de 1949. Con el siguiente reparto: Elena Cano, Asunción Balaguer, Carlos Lemos, Francisco Rabal, Alfonso Muñoz y Esteban de Pablos.

T. Goñi de Ayala, corresponsal de *Semanario de espectáculos*, se hacía eco del estreno de *El águila de dos cabezas* en San Sebastián, e iba preparando y abonando el terreno de los espectadores, para su ulterior desembarco en la Ciudad Condal.

Jean Cocteau se distinguió en su meritísima labor teatral como sublime creador de caracteres. Espíritu refinado, observador y detallista, psicólogo y filósofo, a veces, no descuidó, porque los verdaderos cánones de la escena se lo exigieron, cuanto se relaciona con el embate de las pasiones, la lucha de los sentimientos: el imperio del corazón, en resumen.

Una prueba de esas portentosas facultades cerebrales del famoso autor es *El águila de dos cabezas*, obra de línea profundamente melodramática, al uso en su tiempo y atmósfera. Sin que nos detengamos en los contornos, porque ni es ocasión ni nos permite el espacio, bástanos indicar a los dos personajes centrales, una reina y un poeta, con los que describe con mano firme y diestra las inquietudes humanas, conduciéndoles con rectitud y naturalidad, y manteniendo actitudes definidas y claras para conseguir el propósito fundamental, que es la intensidad dramática, la acción escénica, el efecto en el público. Por eso cuanto sienten y expresan con los labios tanta una como el otro, suena a denso, a lógico, a racional. Y por eso también seducen los parlamentos y embriagan de espiritualidad el ambiente, que se contagia de sensaciones emotivas de inapreciable valor mental.

La versión que ha hecho José Luis Alonso merece los más sinceros y entusiastas elogios, ya que no sólo consiguió traducir fielmente el texto, sino también darle el matiz indispensable para lograr el mismo éxito que en el idioma de Molière [*sic*], con el de Cervantes. Los aplausos que sonaron en la sala del Victoria Eugenia al final de los tres actos, iba en gran parte dirigidos a él y otros también a los intérpretes, especialmente in la Elena Caro, Carlos Lemos, Asunción Balaguer y Alfonso Muñoz, cada uno de los cuales, individualmente y en conjunto, contribuyó eficazmente al triunfo de la magnífica obra de Cocteau, que, por añadidura, fue presentada de forma irreprochable por José Tamayo, que presta distinción sin límites a cuantas producciones representa la compañía Lope de Vega, que él dirige.

Es indudable que con esta obra de Cocteau se elevó a una altura considerable el prestigio de la campaña teatral donostiarra de este verano de 1948, y esto ya es bastante [Goñi de Ayala, 1948, N° 393].

Posteriormente este montaje gozó de gran éxito de público y crítica en el Teatro Romea de Barcelona, como así lo atestiguan las reseñas críticas de esta pieza y que nos hacen pensar que existía un sector del público ávido por este tipo de teatro que le era inusual, por otro lado, dentro de la cartelera comercial de aquella época:

[...] En el Romea, la compañía Lope de Vega estrenó la tragedia *El águila de dos cabezas*, de Jean Cocteau, versión de José Luis Alonso. [...] El éxito alcanzado ha sido de proporciones tales que no solamente se alzó la cortina en su honor incontable número de veces, sino que al terminar la representación, con todos los intérpretes tuvo que salir a escena el director de la compañía José Tamayo, agradeciendo en sentidas palabras la efusión con que ésta ha sido recibida en Barcelona.

Una bella escena de *El águila de dos cabezas* y unos breves comentarios sobre el acontecimiento teatral que representa el estreno en Romea por la magnífica compañía Lope de Vega -galardonada en 1947 y 1948 con el Premio Nacional de Teatro- en admirable presentación, de una primorosa traducción de José Luis Alonso, interpretada insuperablemente, de la obra, maestra del escritor francés – hoy en el pináculo de la fama- Jean Cocteau, que fue el iniciador, entre quimeras de opio, del movimiento surrealista.

En la fotografía aparecen Carlos Lemos, premiado como el mejor intérprete del pasado año y que es una vez más, en *El águila de dos cabezas*, ese gran actor que en cada nueva creación nos muestra una diversa faceta de su arte y cuyo nombre tenemos ya que colocar junto a los más insignes de la historia de nuestro teatro; y Elena Caro, para quien las enormes dificultades de su papel en la obra de Cocteau sirven de revelación a una actriz de recursos ilimitados.

El águila de dos cabezas no es la producción dedicada a un grupo de intelectuales, sino que llega por igual a todos los sectores del gran público; basada en un hecho histórico, ocurrido en la segunda mitad del siglo XIX, podríamos decir de ella que es casi un melodrama, adornado de galas modernas y exquisitas; ese “melo” -interés, pasión, intriga, misterio- cautivador siempre de la atención de los espectadores, igual de la del señor de la localidad preferente, que de la ingenua muchachita que, como reposo del diario trabajo, busca la emoción desde el asiento de galería [FJM, Reseña crítica de *El águila de dos cabezas*, T-Barcelona Teatral-17-3-1949, N° 422: 2].

También debe ser destacado el hecho de que ya en esta época José Luis Alonso mostraba su predisposición y compromiso para con la emergente dramaturgia española -como años después haría, como descubridor de nuevos talentos, desde su puesto de director de un teatro oficial-. Me refiero a la puesta en

escena de la pieza de Julio Alejandro¹⁸ *El pozo*. De nuevo, observamos cómo Alonso programaba los textos de manera arriesgada, valiente y comprometida, pese a la repercusión de estos montajes “domiciliarios”.

En otros montajes realizados en su casa podemos comprobar que fueron auténticos experimentos; pues años más tarde retomaría algunos de estos textos para subirlos a escenarios de mucha mayor envergadura, como el del María Guerrero. Entre ellos destaca el caso de *El luto le sienta bien a Electra*, de Eugene O’Neill, que fue estrenada en el marco del Teatro de la Independencia en una versión reducida y adaptada a las condiciones propias del lugar. Y que en 1965, traducida de nuevo por el propio José Luis Alonso y en versión íntegra, contó con un reparto formado por Julia Gutiérrez Caba, Nuria Espert, Alfredo Alcón, Manuel Gallardo, Ana M^a Ventura, Montserrat Carulla, Margarita Díaz, María Luisa Hermosa, Vicente Ros, Miguel Ángel, Joaquín Molina, Antonio Burgos, Victor Gabirondo, Luis Cuesta, Alfredo Cembreros, Manuel Toscano, Federico Chacón, Norberto Nosne, Andrés Mejuto y Margarita García Ortega. Sobre este particular José Luis Alonso decía lo siguiente:

Mi primer contacto con la *Electra* americana se remonta a los años en que yo no pensaba dedicarme al teatro. Estaba terminando el bachillerato. Recuerdo todavía la impresión que me hizo en su primera lectura. Hice una versión, terriblemente mutilada, y con un grupo de actores que daban sus primeros pasos en este endiablado arte, muchos de ellos hoy famosos, la representamos en mi casa. Más tarde esta “reducción” se montó en el Teatro Beatriz en sesión de cámara, con José María Rodero, María del Carmen Prendes, José Franco y... no recuerdo más nombres. Desde entonces siempre tuve la idea de montarla, pero acercándome lo más posible a sus verdaderas proporciones [PA, 1965, 70: 23-6].

¹⁸ Este autor decidió exiliarse en Méjico y años más tarde colaboró como guionista de Luis Buñuel en muchas de sus películas; entre ellas *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) y *Tristana* (1970).

La febril actividad teatral en el Teatro de la Independencia se distinguía por su gran productividad en aquel corto espacio de tiempo, así como por el clima de camaradería que se respiraba y que llevaba a sus componentes a realizar diferentes labores conjuntamente. Aquel espacio fue una especie de laboratorio, donde se leía, se representaba e incluso se hacían prácticas de espiritismo. En definitiva, un foco de inquietud en un tiempo en el que había pocas vías posibles para dar salida a estos anhelos artísticos. José Luis Alonso acogió a una serie de gente que coincidía en este punto. A Alonso no le gustaba estar solo; siempre gustaba de estar rodeado de gente. Había un margen de discusión durante el proyecto de ensayos y de montaje de la obra. Estaba abierto a nuevas ideas, pese a que su decisión y su papel eran marcadamente los de un líder, tal y como coinciden en recordar todos sus compañeros de entonces.

Sus integrantes desempeñaban diferentes tareas como diseñar y realizar los carteles, redactar los programas, hacer los figurines, conseguir el atrezzo y el vestuario que fuese necesario para aquella pieza. Y lo curioso y hermoso de este caso, es que todos ellos sentían esta experiencia casi como un juego. Un juego, que haciendo honor a la verdad, se les escapó de las manos y que se convirtió en todo un fenómeno mediático y social. El mundo teatral de entonces se hacía eco de las representaciones y de lo que acontecía en el pequeño teatro de la calle Serrano.

Llegó un momento en el que había una gran demanda de personas que ansiaban asistir como público a dichas funciones. Aquellas funciones únicas se convirtieron en un acontecimiento social y cultural de la vida madrileña de fines de los cuarenta y el “todo Madrid” gustaba de ser visto en aquellos ambientes. Por lo que entre el auditorio se encontraba lo más granado y representativo de aquella

época; no era extraño que asistieran personas como Luis Escobar, Celia Gámez, Esperanza Navarro, José Tamayo, Alfredo Marqueríe, Eduardo Haro Tecglen y Jorge de la Cueva, entre otros, y un largo etcétera. Estos tres últimos eran destacadas firmas en periódicos nacionales y a pesar de que estuviese prohibido publicar crítica o comentario alguno sobre estos acontecimientos, no se resistían a incluir breves reseñas en sus críticas.

El ceremonial para asistir a estas funciones era siempre el mismo; se accedía previa invitación del mismo José Luis Alonso y en ocasiones de su tío José Luis Mañes, quienes invitaban a una fiesta que se ofrecería en su casa. Con anterioridad se había solicitado una autorización, una para cada velada, a la Dirección General de Seguridad. Una gran sala, contigua al salón que se había acondicionado como teatro, se disponía de tal forma que se ofrecía un ligero ágape entre los invitados antes de la representación. Una vez finalizado esto, y en tanto que los asistentes habían ocupado sus localidades, se presentaba brevemente la obra. Esta práctica pasó a suprimirse en el momento en que se facilitaron pequeñas octavillas, que hacían las veces de programas de mano, donde se informaba acerca de la obra, el autor y su contexto.

Sea como fuere, un acontecimiento marcó el cenit de aquellas funciones y pasó a la historia, escribiendo un capítulo del teatro español contemporáneo. Se programó una velada de obras inéditas en un acto. Este hecho no tendría mayor trascendencia de no ser porque las obras estaban escritas por tres de los más importantes críticos teatrales más punteros de aquel momento: Alfredo Marqueríe, Eduardo Haro Tecglen y Jorge de la Cueva. Apúntese aquí, brevemente, que la mayoría de la crítica, destacando principalmente a Marqueríe, de la Cueva y Adame, siempre se mostró más que favorable a los montajes de Alonso ya que

encontraron en éste el elemento que aunaba, a un tiempo, el buen gusto con la oportunidad de introducir un teatro internacionalista y universal en una época magra en aspectos culturales.

Pero sin alejarnos del análisis de aquel suceso en concreto, esta velada se planteó casi como un juego entre dramaturgos y los tres anteriormente mencionados críticos. Se trataba de que tres críticos de teatro escribieran tres obras de un único acto; una cada uno. Y que tres autores hicieran la crítica y ésta fuese posteriormente publicada en el medio respectivo del crítico profesional. Entre los autores cabe destacar a Joaquín Calvo Sotelo, que se ocupó de la obra de Eduardo Haro Tecglen.

Dichas obras eran: *El agua que hierve* (1949), de Alfredo Marquerie, *Suceso de guerra* (1949), de Eduardo Haro Tecglen, y *Neurastenia* (1949), de Jorge de la Cueva.

El agua que hierve era una pieza que seguía la estela del realismo ruso descrita y abierta por autores como Chéjov o Gorki, con una jovencísima Berta Riaza en el papel principal. Mientras que, por su parte, *Suceso de guerra* trataba de hacer reflexionar a los espectadores sobre las consecuencias y la asunción de los daños cometidos, tras un proceso bélico. En cuanto al argumento de *Neurastenia*, se trata de una comedia de carácter andalucista que seguía punto por punto las pautas marcadas por los Hermanos Álvarez Quintero en su teatro costumbrista, en la que un joven gitano sufre el mal del título en lo relativo al amor.

Aquel intercambio de papeles autor/crítico trascendió lo puramente literario llegando incluso al insulto personal y a considerarse como uno de los acontecimientos teatrales más transgresores de aquella temporada. Uno de aquellos dramaturgos que realizó labores de crítico teatral fue Calvo Sotelo, y no

escatimó pullas entre lo mordaz y acerada de su crítica. Se diría que aquello fue una auténtica “vendetta” por el trato que habían recibido sus comedias de manos de estos tres críticos anteriormente. Por tanto, el juego de intercambio de papeles, que comenzó de manera sana y deportiva se tornó en algo descarnado, cuando las críticas fueron transcritas y publicadas por Alejandro Bellver en la revista semanal barcelonesa *Semanario de espectáculos* el 27 de enero de 1949. Se suceden las acusaciones de plagio, de lugares comunes y de repeticiones *ad-naúseam*. Por su importancia mediática en aquel momento que trascendió incluso a Barcelona, creo que es francamente revelador el incluir en el apéndice íntegramente la totalidad de dicha crítica.

En cualquiera de los casos; no debemos olvidar que esta experiencia fue gestada por Víctor de la Serna y José Luis Alonso, tan sólo como un mero juego de inversión de roles entre “víctimas” y “verdugos” y que se convirtió en el acontecimiento sociocultural de la temporada, tal y como se infiere de la crítica que se publicó en *Semanario de espectáculos* [Aguirre Bellver, 1949: 2].

1.3.3. Su labor como director

Tan sólo un año más tarde, concretamente el 6 de marzo de 1950, José Luis Alonso estrena su primera obra en un teatro comercial, con un montaje para el teatro de cámara “El Duende” que fundó Juan Guerrero Zamora. El consejo de dirección de dicho teatro de cámara formado por Vicente Aleixandre, Fernando Baeza, Antonio Buero Vallejo, Fernández Almagro, Suárez Carreño, Lloset Marañón, Eusebio García Luengo y Eduardo Xosé, entre otros, decide que las

labores de dirección para su próximo montaje deben correr a cargo de José Luis Alonso. Director, que como hemos estudiado anteriormente, despuntaba sobremanera por su ímpetu, productividad y profesionalidad pese a su juventud, pues así lo había probado en el Teatro de la Independencia. Dicho consejo pone en sus manos la elección de la obra y José Luis Alonso determina que sea estrenada la pieza *Ardèle o la margarita*, de Jean Anouilh. Recordemos que no hacía más de un año que había montado esta misma obra y que era un profundo conocedor de la producción dramática de Anouilh, así como de su personal estilo.

Apuntemos también que el francés era el teatro de moda en aquella época en Europa. En aquel entonces destacaban de entre los dramaturgos más representados y de mayor hondura literaria Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Jean Giraudoux. Se dio una auténtica eclosión de grandes obras en el país galo, debido a la permeabilidad e interrelación de distintas áreas como la filosofía, la poesía y el arte que se influían unas en otras y se retroalimentaban. Destaquemos las figuras de Louis Aragon y de Paul Eluard, de entre una gran lista de pensadores y artistas. Por lo que la dramaturgia, y la escena teatral francesa en su totalidad, se imbuyeron de todo este movimiento cultural instalándose a medio camino entre lo comercial y lo intelectual. Era éste un nuevo tipo de teatro que convivía con el teatro comercial o teatro de Boulevard.

Alfredo Marquerie, desde su sección de *ABC*, daba buena cuenta del estreno de *Ardèle o la margarita* y *Ligazón* -programa doble- como puesta de largo de el Teatro de Cámara “El Duende”, que se inauguró con el auto para siluetas de Ramón María del Valle Inclán, *Ligazón*, bajo la dirección de Alfonso Paso; y según el crítico de *ABC*: “llega animado de los más finos propósitos literarios y escénicos” [Marquerie, 1950: 27].

Seguidamente fue puesta en escena *Ardèle o la margarita*, de Anouilh, con dirección y traducción de José Luis Alonso. En esta ocasión la labor de dirección fue valorada de la siguiente manera: “A continuación se estrenó, traducida y dirigida con magistral acierto por José Luis Alonso, que en poco tiempo ha alcanzado el mayor crédito en estos cometidos escénicos, *Ardèle o la margarita*”. Podemos percibir cómo se hace hincapié en el rápido afianzamiento de Alonso en el medio escénico y como la expresión “dirigida con magistral acierto” le acompañaría durante toda su carrera.

El avezado crítico considera que *Ardèle* no es una obra que pueda ser representada en un teatro mayoritario, tanto por su crudeza como por ciertos detalles del enredo en que se hallan envueltos los personajes y por el realismo de su diálogo. Pero la representación de la farsa ante un público debidamente preparado, como el que asistía a estas sesiones, encerraba el máximo interés. Hay que considerar que Anouilh no era muy conocido en España¹⁹, y dejando aparte, como decimos, lo osado de su teatro para aquella época, que citando de nuevo a Marqueríe: “como las armas cargadas, no pueden dejarse en todas las manos, y ateniéndonos estrictamente a sus valores escénicos, creemos sinceramente que es uno de los mejores autores contemporáneos” [*Ibidem*].

Esta obra se encuadra dentro del género que los italianos denominaron “grotesco”, como el “gran guiñol” y la tragedia²⁰. Puede enfocar y enfoca muchas de sus obras, como sucede en *Ardèle* o en *Romeo y Jeannette*, en un ambiente aparentemente disparatado y caótico, donde caben todos los excesos humorísticos.

¹⁹ Sobre la escasa presencia en los teatros comerciales, el desconocimiento general de la obra de Anouilh en España y la especialización de Alonso en su teatro, por medio de traducciones para otros directores como José Tamayo, consúltese a John London [London, 1997: 79].

²⁰ Sobre éste asunto, véase Jesús Rubio Jiménez, 2002: 71-88, Serge Salatin, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), 2005: 232 y Robert Laffont, 1995: 1403-24.

Para después dar un giro sobre el argumento y sumir al espectador en la sima más violenta y trágica.

Según Alfredo Marquerié, “esa virtud es sólo patrimonio de los elegidos. ¡Lástima que le sea aplicable el famoso juicio de Cervantes a *La Celestina*: divino si encubriera más lo humano! Pero naturalmente, en una sala experimental lo que nos interesa e importa -con todas las lógicas salvedades morales- es justamente la comprobación de una técnica, de un poderío, de una “garra” que difícilmente tiene par”.

Marquerié no escatimó elogios al publicar lo siguiente sobre el elenco:

Amparo Gómez Ramos, María Jesús Valdés, Carmen Vázquez Vigo, Bidita [sic]

²¹Gómez Ramos, Cándida Losada -en una encarnación sensacional-, y los señores Franco, Rodero, Cerro y Narros, así como un admirable niño-actor, cuyo nombre no daban los programas, se hicieron acreedores a los máximos elogios. Y con esto, que en esto de los “máximos” no hay ni un adarme de exageración. ¡Qué estupenda lección de arte interpretativo dieron todos anoche!

El público premió *Ligazón* y *Ardèle* con resonantes ovaciones y aplaudió en diversos mutis. La primera sesión de “El Duende” agradó por entero [Marquerié, 1950: 27].

El Teatro Gran Vía acogió el estreno de *Ardèle o la margarita*, a cargo del teatro de cámara “El Duende” bajo la dirección de José Luis Alonso y con el siguiente reparto: Cándida Losada, José María Rodero, Miguel Narros, José Losada, José Franco, Carmen Vázquez Vigo y María Jesús Valdés. Con esta última escribiría tan sólo unos años más tarde uno de los capítulos más importantes de la historia del teatro español al dirigir su compañía. Los bocetos y

²¹ Adviértase que en realidad se hace referencia a Aída Gómez Ramos, conocida en el gremio como “Aidita”, tal y como queda recogido en el programa de mano adjunto en nuestra selección del Apéndice Documental.

la escenografía fueron diseñados por José Luis López Vázquez, quien por aquel entonces era un afamado dibujante y escenógrafo en ciernes.

Cabe destacar, para situarnos aún más en el contexto sociopolítico de aquel tiempo, que la obra tuvo ciertos problemas con el Tribunal de Menores, ya que Jean Anouilh abre su pieza con una escena en la que dos niños, a imitación de los adultos, adoptan una actitud excesivamente procaz y lasciva entre ellos. Al socaire de la crítica publicada en el suplemento semanal de la publicación *El Bibliófilo*, denominado *Índice, de artes y letras*, con la reseña relativa a esta función, percibimos cierta incomodidad por el trasunto de la pieza:

Se trata de una obra frívolamente cruda, valga la expresión, donde se nos presenta a una familia un poquito más obsesionada de lo que suelen estarlo muchas gentes, por el amor, en la cual, con aspereza en las situaciones y claridad en la expresión, nos llevan sus personajes a un final dramático, sorprendente y magistralmente teatral.

Podríamos decir de la farsa de Anouilh que es un teatro de costumbres (más bien malas), una especie de teatro benaventiano [*sic*], con universalidad y fuerza, pura y limpiamente teatrales (acaso con exceso de relatos) en el que su autor pone de manifiesto un dominio técnico extraordinario. Y pese a la moraleja final, de una intrascendencia innegable. Delicioso teatro para entretener [FJM, Suplemento cultural de *El Bibliófilo*, T-Índice-1950, Nº 28: 16].

La dirección de José Luis Alonso no pasó desapercibida para este crítico, quien la consideró “buena y excelente”; si bien, afea ciertas expresiones que el traductor puso en boca del personaje de Toto, puesto que “a nuestro modesto juicio las características de los teatros de ensayo deberían ser, junto a la novedad, la fidelidad a los originales”.

Se valoró muy positivamente el decorado, diseñado por José Luis López Vázquez y realizado por Redondela, si bien se critica negativamente el “defectuoso” juego de luces, que no permitió que se luciera en todo su esplendor.

El éxito vino a refrendar la confianza depositada por Luis Escobar en José Luis Alonso para dirigir una obra en el Teatro María Guerrero, en el que él era director oficial, durante su ausencia por el rodaje de la película *La honradez de la cerradura* en Barcelona. Se trataba de la versión cinematográfica de la obra teatral homónima de Jacinto Benavente, que estrenó Felipe Lluch en el Teatro Español el 4 de abril de 1942, y que fuera probablemente el mayor éxito comercial de la temporada en dicho coso teatral madrileño [García Ruiz y Torres Nebrera, 2003: viii].

Asimismo, debemos recordar que Luis Escobar había seguido muy de cerca la trayectoria de José Luis Alonso desde los comienzos, dada la amistad que le unía con su tío José Luis Mañes, y no es de extrañar que no dudara sobre su capacidad de afrontar semejante proyecto, desde el propio conocimiento de sus primeros pasos.

Así encontramos, en una carta fechada el 28 de febrero de 1950, que el propio Luis Escobar insta a José Luis Alonso a que tome las riendas del montaje sobre la obra de Víctor Ruiz Iriarte y le advierte para que tome en cuenta una serie de gazapos hallados en el texto. A continuación paso a reproducir dicha misiva:

Querido José Luis: He leído el *Landó* que me ha parecido bien. En todo caso tú tienes libertad de escoger la que más te guste y proceder en consecuencia. Ten cuidado en todo caso (en caso de que escojas el *Landó*) con algunos anacronismos: Ávila está rodeada de páramos y no de bosques y la palabra hipódromo se emplea como si no hubiera más hipódromos que el de Madrid. - Estas son cosas muy remediables- En fin, piénsalo y escríbeme con completa libertad e incluso proponme otra obra si estas no te convencieran. -Lo que quiero

es que dirijas algo que te guste y a lo que creas que vas a sacarle partido- Aquí estoy trabajando como un negro y es sólo el principio. La obra de Ruiz Iriarte la he enviado a Madrid.

[Archivo JLA, DOC.- 4247].

Una vez que todas las partes llegaron a un acuerdo, Luis Escobar redactó la siguiente nota de prensa por lo que se hacía oficial que a José Luis Alonso se le había encomendado la dirección de *El landó de seis caballos*:

La dirección del Teatro Nacional María Guerrero, que ha dado a conocer un buen número de autores, actrices, actores y escenógrafos, quiere también dar la oportunidad a algunos jóvenes directores de escena para presentar sus realizaciones al gran público. Así la nueva comedia de Víctor Ruiz Iriarte, *El landó de seis caballos*, será dirigida por José Luis Alonso, que es bien conocido por los públicos de cámara o ensayo, que han aplaudido ya antes de ahora sus brillantes realizaciones [Archivo JLA, DOC.- 5678].

Es sin lugar a dudas la mejor carta de presentación que podía haber deseado Alonso para entrar por la puerta grande del teatro comercial madrileño y no desaprovechará esta estupenda oportunidad que se le presentaba.

El landó de seis caballos, de Víctor Ruiz Iriarte, fue estrenada el 26 de mayo de 1950 en el Teatro Nacional María Guerrero. El reparto estaba encabezado por Elvira Noriega, Gaspar Campos, Amparo Gómez Ramos, José María Rodero, Cándida Losada, Ricardo Lucía y Carmen Seco, entre otros muchos. Y los decorados fueron diseñados por Fernando Rivero en la línea de decorados naturalistas que venía siendo habitual sobre la escena del María Guerrero.

El éxito fue de tal magnitud, que el propio José Luis Alonso recordaba al redactar su autobiografía publicada en el semanario *Triunfo* en 1982: “El landó fue un éxito. El mayor elogio, el de Alfredo Marqueríe: “No se notó la ausencia de

Escobar”. La suerte estaba echada” [Alonso, 1982: 58]. Por su parte, para el crítico de *ABC* aquel estreno que aunó un apoteósico éxito de público y crítica, supuso que “José Luis Alonso ratificó sus excepcionales condiciones de director de escena” [Marquerie, 1950: 26].

Dicha crítica recalca que la obra supuso un éxito sin precedentes en el coso madrileño, y que como era habitual entonces, al final de los dos actos el público hizo que se unieran a los saludos al autor y director de la pieza.

Sobre José Luis Alonso no escatima ni un solo elogio ni parabién cuando publica en su diario:

Fernando Rivero nos ofreció un decorado prodigioso por su construcción, su ambiente y sus detalles, y José Luis Alonso ratificó sus excepcionales condiciones de director de escena, cuidando la colocación y el movimiento de los personajes y haciendo alarde comprensivo de la comedia de una manera tan ejemplar como loable.

Y termina aseverando en su reseña teatral:

El estreno de *El landó de seis caballos* puede, pues, considerarse por la calidad de la pieza y por su presentación como un felicísimo acontecimiento en los anales del María Guerrero [Marquerie, 1950: 25-26].

Recordemos que el tema y argumento -más que la tesis- de la nueva obra de Ruiz Iriarte, que se halla en la línea de otras comedias suyas, como *Un día en la gloria* (1943) o *El puente de los suicidas* (1944), arrancando con una metáfora teatral, cuyo modelo podríamos rastrear y encontrar, por ejemplo, en *La comedia de la felicidad*, de Evreinof. También Pirandello en alguna de sus geniales piezas, como el *Enrique IV*, por ejemplo, suspende o detiene el paso del tiempo, como lo hace Víctor Ruiz Iriarte, para poner en contraste el mundo de la realidad y el de los

sueños de sus personajes. Y en España, ese juego imaginario de la ilusión espacio-temporal, aunque en una dimensión de humor más sarcástico, ha sido usado alguna vez con indudable acierto por Enrique Jardiel Poncela.

Todos estos antecedentes, en el caso de Víctor Ruiz Iriarte y su *El landó de seis caballos*, no afectan para nada a la evidente originalidad de su trama, sino que, como señala muy certera e inteligentemente, Marquerié:

Son simplemente corroboraciones del buen concepto teatral y del magnífico estilo de Víctor Ruiz Iriarte, que sabe entretener, divertir y distraer con buenos recursos de humor y de poesía, sin caer en la gracia zafia, chabacana o vulgar, y al propio tiempo encontrar, burla burlando, un motivo para que sus figuras de ficción, y el público con ellas, vivan por unas horas en el dominio imaginario de la fantasía, o, si se prefiere, en esa frontera indecisa que separa con límites debilísimos lo imaginario de lo real [*ibídem*].

Y es que, además, la metáfora cobra aún más sentido, ya que cada uno de los personajes que irrumpen en un mundo de juego y de farsa, el de los locos soñadores que el dramaturgo nos presenta con lírica insinuación de calendario contenido, de viaje sin vehículo y de globos de colores, lleva dentro y fuera de sí una historia: la florista romántica, la muchachita desangelada y anhelosa de amor, la modelo de vida poco recomendable, el tímido arqueólogo y el violinista de pueril vanidad. Tal vez los caracteres de estas criaturas inventadas por el autor sean más literarios que humanos, como conviene a una fábula de poesía y humor que, sin desdeñar las nobles justificaciones, no encierra tampoco demasiadas pretensiones veristas.

Alfredo Marquerié, desde su privilegiado púlpito en *ABC*, subraya que:

Todo en la comedia de Ruiz Iriarte está pensado con entrañable ternura y con amable sonrisa, cuidado con acendrado amor y escrito con afilada y airosa pluma de ave. Una habilidad innegable, un buen oficio y un ingenioso y agilísimo diálogo son también valores positivos que se aprecian a lo largo y a lo ancho de esta producción, de ambición noble, alta y difícil, y de logro plenamente conseguido, dentro -repetimos- de un género de teatro poético y humorístico que a nosotros nos parece digno de la más sincera alabanza [*ibídem*].

La gran aceptación de este montaje tuvo tanta repercusión que le permite relacionarse con directores de teatros profesionales e introducirse en el panorama teatral y que el propio Anouilh le brindase su amistad. Esto supuso para José Luis Alonso la oportunidad de solicitar una beca del Gobierno francés para estudiar teatro en París, que le fue concedida en 1952, y gracias a la buena disposición de Anouilh, la ocasión de conocer a los máximos exponentes de la dirección en París: Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Gérard Philipe y Madelaine Renault. Todos ellos directores titulares o próximos al TNP (Théâtre National Populaire) de París²². José Luis Alonso comienza asistiendo a los ensayos, a modo de oyente, y posteriormente Jean-Louis Barrault le contrata como asistente y ayudante de dirección para su montaje de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega en 1952²³. Este periodo en el que desempeña las labores de ayudantía de dirección junto a Barrault, implica un aprendizaje del que se valdrá José Luis Alonso y del que dará buena cuenta a su regreso a España. Aprendió que la labor de director es algo coral, que debe apoyarse y confiar en el trabajo de otros “orquestando” con sabiduría maestra y aplomo a la hora de tomar decisiones. Asimismo, descubrió la importancia que se le debe otorgar a la creación de un espacio sonoro propio para cada pieza que cree la atmósfera precisa, para cada texto y cada momento del

²² Para más información sobre este punto, consúltese Barrault, 1974.

²³ Para ahondar sobre su estancia formativa en París, véase Alonso, 1982: 60.

montaje. En definitiva; que la música y el sonido de cada montaje debe ser tratado como un personaje más, pues es de probada eficacia en el espectador.

La presencia de José Luis Alonso, a su vuelta a España, se hace casi imprescindible y omnipresente entre los círculos del teatro de cámara. Lo que empieza como esporádicas colaboraciones como mero traductor para “Teatro de Arte”, junto a Carmen Troitiño, su directora. Se transforma en un tándem, que rebautizado como “Teatro de Cámara de Madrid”, funcionará a la perfección durante las temporadas de 1952 a 1953 y de 1953 a 1954.

Dentro del segundo año de la primera temporada de dirección conjunta, estrenan en el Teatro Español de Madrid *Colombe*, de Jean Anouilh, con traducción del propio José Luis Alonso. El semanario gráfico de espectáculos, *Coliseo*, en su número 39 fechado el 17 de enero de 1953, da buena cuenta de dicho estreno.

Colombe, de Jean Anouilh, fue estrenada el 10 de febrero de 1951, en el Atelier de París. Constituyó un éxito apoteósico y, durante año y medio, se mantuvo en cartel [Rubin, Nagy y Rouyer (eds.), 1994: 276]; por lo que no es de extrañar que este acontecimiento teatral no pasara desapercibido para José Luis Alonso y se hiciera eco del mismo al incluirla dentro de su repertorio.

El crítico, Donato Lasso, califica esta decisión de la siguiente manera:

Al buen gusto y la inteligencia de Carmen Troitiño y José Luis Alonso -autor de la impecable traducción- debemos su presentación en España. Sentimos, por amor al teatro, por el entusiasmo con que la obra fue acogida, que de *Colombe* no se de más que esta representación de Teatro de Cámara.

Hay gran entusiasmo, por parte del crítico, respecto del elenco que formaba dicha compañía y entre cuyas principales figuras se encontraban Adela Carboné y María Jesús Valdés.

Adela Carboné, ilustre y primerísima actriz en nuestra escena, hizo una creación inolvidable del peligroso papel. Dueña del gesto y de la voz ofreció, en el escenario del teatro Español, la noche del 12 de enero, ante un público arrobado, una lección de comediante.

María Jesús Valdés prestó a Colombe el auténtico gesto, la auténtica voz y el matiz de la florista de París. José María Rodero, Félix Navarro y Concha Campos dominaron a la perfección sus papeles. Secundados por Miguel Ángel, José Subirana, José Cuenca, Gabriel García Aumente, Ignacio Goy y Félix Roble [Lasso, 1953: 11].

La comedia, pesimista, se alivia con los toques caricaturescos de algunos personajes, como el de la vieja comediante interpretado por Adela Carboné. En palabras del crítico:

En algunos momentos figuras y pasos dan a la escena una sutil atmósfera de minués [*ibídem*].

En suma y como así subraya Donato Lasso, desde su tribuna en el semanario gráfico de espectáculos *Coliseo*: [...] “unas horas triunfales para todos los que intervinieron” [*ibídem*].

En 1954, los caminos artísticos de Carmen Troitiño y José Luis Alonso se bifurcan separándose irremediamente. Pese a que dos temporadas teatrales parecen cuantitativamente escasas, nada más lejos de la productividad y del frenético ritmo de los montajes que se sucedían. Todo el ambiente artístico que llenaban los teatros y compañías de los teatros de cámara se caracterizaba por la ebullición, creación y aparición de nuevas compañías. Este fenómeno, original y

floreciente, de un nuevo tipo de teatros de cámara aún más concienciado con la selección de textos y mejor organizado profesionalmente, dio pie a la atención de la prensa especializada. Así, en 1953 el periodista Ángel Laborda publica una entrevista, dentro de su sección “Usted tiene la palabra...” con José Luis Alonso. En dicha entrevista podemos hallar pistas sobre este movimiento, su organización, etcétera. Y en el caso que nos ocupa; rastrear este periodo relacionado con la labor de José Luis Alonso y la consideración que se le dispensaba por parte de la prensa teatral. Alonso apunta una serie de puntos flacos en el funcionamiento de estos teatros, pero sin ser acerado, sino desde una perspectiva positiva y cordial.

Como si de una conminación hacia la Dirección General de Cinematografía y Teatro se tratase esta entrevista, al poco de ser publicada, se funda mediante un Decreto de 20-IX-1954 el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo²⁴. Esta institución no surge de la nada; y seguramente las peticiones de José Luis Alonso en la entrevista antes citada, no hiciese más que reflejar uno de los mayores escollos con los que se encontraban los teatros de cámara durante la etapa anterior. Al estar desprovistos de cualquier atisbo de oficialidad, estaban desamparados y dentro del frenético ritmo, eran tantos los grupos que aparecían como los que desaparecían.

Sobre lo que no cabe la menor duda es hasta qué punto la Dirección General de Cinematografía y Teatro, utilizó como modelo y patrón el “Teatro de Cámara de Madrid”, dirigido por José Luis Alonso y Carmen Troitiño entre 1952 y 1954. Incluso, como apunta José Ramón Fernández en el capítulo titulado “Teatro de búsqueda: “...podemos fijarnos en que hasta el diseño y formatos de los programas es idéntico” [Fernández, 1993: 137].

²⁴ Consúltese Peláez, 1995.

El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo estaba dispuesto del siguiente modo; Modesto Higuera, íntimamente ligado al lorquiano proyecto de “La barraca” y posteriormente al Teatro Español Universitario (T.E.U.), asumía las funciones de dirección, Carmen Troitiño -hasta entonces codirectora del “Teatro de Cámara de Madrid”- pasaba a desempeñar funciones de secretaria del nuevo organismo. El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo contaba con una sede dentro de las dependencias del Teatro María Guerrero; donde en un principio escenificaban los montajes, para luego pasar a los escenarios del Teatro Reina Victoria y de Español, respectivamente.

El Decreto de 20-IX-1954 definía este nuevo proyecto como un conjunto de representaciones que iban dirigidas a un público formado y minoritario -convocado por el envío de la programación a las direcciones de sus subscriptores-, que tenían lugar en sesión única -con un máximo de tres funciones- al amparo de un teatro “comercial” u oficial. Tales teatros debían facilitar estas funciones durante los cambios de programación o en horarios no habituales. Dichas representaciones estaban protagonizadas por compañías formadas para la ocasión; a partir de textos poco comerciales, previamente aprobados por la censura.

Como bien señala José Ramón Fernández en la sección titulada “Teatro de búsqueda: Las representaciones de Cámara y Ensayo en los Teatros oficiales (1939-1960)”:

Oficializar una corriente tiene siempre un punto negativo: si el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo está para eso, se supone que los teatros oficiales no tienen por qué ofrecer ese tipo de teatro, ni en producciones propias ni ajenas, ya que se ha creado una compañía específica [Fernández, 1993: 139].

Este apunte es de suyo bien certero en su análisis y nos permite reflexionar sobre el tema aproximándonos a la realidad de aquellos años y de cómo mediante la oficialización se perdía parte de la capacidad crítica y subversiva de los orígenes.

Este Decreto supuso el punto de partida como director de escena profesional para José Luis Alonso. La primera representación del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo es la pieza de Marcel Aymé, *Clerambard*; bajo la dirección de Carmen Troitiño y en versión de José Luis Alonso, en el Teatro María Guerrero el 15 de diciembre de 1954.

Durante los ensayos previos a la mencionada fecha, tal y como consta en la carta manuscrita que a continuación transcribo, hubo un distanciamiento y supuso el fin entre el tándem Troitiño-Alonso por los distintos enfoques y por la “extralimitación” de Alonso en su papel como mero traductor, ya que se metió “en la dirección que no es cosa tuya”. Con una carta fechada en Madrid el 18 de diciembre de 1954, Carmen Troitiño da por finalizada su estrecha y tan fructífera relación. El asunto no hubiese tenido mayor trascendencia, de no haber sido por producirse tan sólo a unas horas antes del estreno. Troitiño concluye su agria misiva con un contundente: “cumple tu promesa de olvidarme en absoluto, que por mí ya he olvidado”.

Esta acerada misiva supone el punto y final a una productiva colaboración durante dos temporadas de lo que a todas luces parecía un equipo imbatible. Después de *Clerambard*, José Luis Alonso se hizo cargo de las labores de dirección de la Compañía de María Jesús Valdés; por lo que concluye su colaboración de modo permanente con el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

Para adentrarnos en la siguiente etapa de José Luis Alonso, debemos remontarnos hasta el año 1948, cuando un joven Alonso hacía lo propio con la versión española de la comedia *The Corn is Green* (*Cuando el trigo es verde*), del afamado dramaturgo y actor galés Emlyn Williams. La pieza, compuesta en 1938, es un drama sobre la adolescencia, con el hostil y duro mundo de la minería como telón de fondo. El profesor Morgan Y. Himmelstein analiza y resume la obra de la siguiente manera: “It was an unusual labor play in that it emphasized a single proletarian, not a whole group. The individual is a young, ignorant Welsh miner who is educated by an English school-mistress. After many emotional and intellectual difficulties, he wins a scholarship to Oxford. Someday he will return to Wales to bring enlightenment to his fellow miners. Although Williams stressed the individual and his troubles, especially his affair with a slut, the playwright offered the slow and painful process of education as a solution for the problem of oppressed workers” [Himmelstein, 1963: 212].

A las pruebas que se hicieron para completar el reparto de la mencionada obra acudió una joven estudiante de Románicas, que había debutado en el TEU bajo la dirección de Modesto Higuera y que empezaba a despuntar en los Teatros María Guerrero y Español; se trataba de María Jesús Valdés. La joven actriz consiguió uno de los personajes protagonistas y comenzó a trabar amistad con José Luis Alonso. De dicha amistad surgiría uno de los periodos más cortos pero intensos -tal y como señala el propio director en sus memorias para el semanario *Triunfo*- de nuestro teatro; José Luis Alonso como director y María Jesús Valdés como primera figura y dando nombre a la compañía.

Pero debemos detenernos el 28 de enero de 1949, fecha del estreno de *Cuando el trigo es verde*, en el Teatro Infanta Beatriz, por la Compañía de Ana

Adamuz, para entresacar toda la información posible que nos vierten las pocas críticas y las reseñas de dicho acontecimiento. En el número 263 del *SIPE* (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos) nos encontramos con la consiguiente reseña y valoración, incluso moral de la pieza de Emyln Williams, que firmaba el periodista y crítico teatral Alberto Vasallo.

La obra se adscribe al género costumbrista y según el crítico, por tratarse de una comedia y de unas localizaciones puramente inglesas, “[...] a nosotros no termina de convencernos. Cuando los problemas de nuestra sociedad son llevados a escena, podemos apreciar la verdad de la comedia o sus negaciones; pero no en este caso, en que se tratan los de un país que poco o nada nos interesa” [FJM, Reseña crítica de *Cuando el trigo es verde*, T-SIPE-29-1-1949: 38].

José Luis Alonso, en su posición de traductor de la pieza, recibe un especial interés por parte de la crítica y es aplaudido por su buen manejo y por acercar el texto al espectador español de aquel periodo, haciéndolo accesible. Y trasportando un tema, que en principio poco tiene que ver con el espectador medio de aquel periodo, a primer término y haciéndolo atractivo y apetecible para este.

Especial mención merece la labor del traductor José Luis Alonso, que ha puesto, con el título, un sin fin de aciertos y aportaciones personales, de tal modo que la obra, ante nuestro público, gana en claridad, corrección e incluso en calidad literaria [FJM, Reseña crítica de *Cuando el trigo es verde*, T-SIPE-29-1-1949: 38].

Por su parte, Alfredo Marquerie valoraba esta obra de la siguiente manera:

Anoche se estrenó en el Infanta Beatriz la comedia inglesa de Emyln Williams, excelentemente vertida y adaptada al castellano por José Luis Alonso, *The Corn is Green*. El título español de esta obra, *Cuando el trigo es verde*, encierra una

graciosa licencia deliberadamente empleada con fines de vulgarización, lo mismo que las correcciones que al sentido del texto ha hecho el traductor. Indudablemente la labor de José Luis Alonso ha sido presidida por un gran acierto, e igual cabe decir de la actuación de la mayoría de los intérpretes, que procuraron también acomodar las psicologías de sus respectivos personajes a una comprensión que resultara clara y eficaz en nuestro clima [Marquerié, 1949: 19].

Nos hemos detenido de manera intencionada en el análisis de la labor escénica desarrollada en *Cuando el trigo es verde*, porque consideramos que lo más importante en dicha comedia es, justamente, el lucimiento personal de los artistas, como así se fue sucediendo en los distintos escenarios internacionales en los que se fue estrenando la pieza con un gran éxito. Como bien apunta Himelstein: “For many in the audience, however, the glowing performance by Ethel Barrymore as the schoolmistress was far more important than the play’s social message” [Himelstein, 1963: 213]. Algo, esto último que fue motivo de polémica entre la crítica por considerar la obra como poco trascendente y como una dramaturgia que apenas aportaba algo a la escena nacional española y que era sólo un vehículo de lucimiento de la actriz principal, en este caso María Jesús Valdés, en su doble papel. Siguiendo con la crítica de Alfredo Marquerié publicada en *ABC*:

La obra de Emlyn Williams, sugestiva, interesante, conmovedora unas veces y divertida, otras, hasta el momento final de su desenlace (recusable y absurdo para nuestro sentir y nuestras costumbres), nos confirma en un aserto muchas veces mantenido con nuestra modesta pluma: que aunque no nos falte capacidad de admiración hacia lo extranjero, la verdad es que muchas veces no podemos considerarlo como asombrosa novedad [*ibídem*].

El propio José Luis Alonso recuerda toda esta época, en la que se aventura en el teatro comercial y en las giras por provincias junto a María Jesús Valdés, de la siguiente manera:

Conocí a María Jesús Valdés, actriz nueva, prometedora, en las pruebas para una comedia inglesa que traduje: *Cuando el trigo es verde*, de Emlyn Williams, y que ella estrenó en provincias. La seguí después viendo en el Español. Ella me presentó en los ensayos de *Historia de una escalera* a Buero Vallejo cuando le faltaban sólo unos días para ser famoso y admirado. María Jesús forma compañía con Mompín y me propone ir como director. No tiene teatro en Madrid. Hay que salir en gira por España. Abandono los estudios. Abandono mi casa... Bueno, en realidad no fue todo tan melodramático, aunque los hechos ocurriesen como acabo de relatar. La gira se prolongó durante muchos meses y me sirvió de mucho el constante deambular de teatro en teatro. En algunos no había ni lo más elemental para dar una representación. ¡Pero la dábamos! En plena Mancha, en Daimiel, recuerdo que se fundieron los plomos del teatro antes de empezar; no hubo forma de arreglarlos y con cuatro velas a lo largo del proscenio dimos la representación: *El cuarto de estar*, de Graham Greene. ¡Volvíamos así a los orígenes del teatro! Con la compañía de María Jesús Valdés, ante públicos multitudinarios (cuenca minera de Asturias, Festivales de Sevilla, Santander, Teatro Griego de Barcelona), tuvo enorme aceptación un montaje de *La fierecilla domada*, de Shakespeare, verdadera creación de María Jesús y de toda la compañía: Paco Valladares, José María Prada, Mariano Asquerino, Julieta Serrano, María Luisa Ponte. Por esa obra me llega el primer premio. Después, *Medida por medida*, de Shakespeare, estreno absoluto. *El fin del paraíso*, de Priestley. *El mejor alcalde, el rey*, de Lope, en donde se reveló como actor cómico un joven que empezaba: Jesús Puente [Alonso, 1982: 58-9].

Incluso llegaron a traspasar las fronteras españolas actuando en el Festival Internacional de París durante el verano del año 1955. Sobre este punto da buena cuenta la carta de presentación que remitió José Luis Alonso al director del Teatro Sarah Bernhardt, de París; organizador y director de dicho evento teatral. Asimismo, en dicha misiva mecanografiada, tenemos ocasión de saber sobre el

elenco que formaba la compañía de María Jesús Valdés y sus respectivos currícula, incluyendo premios obtenidos por sus miembros, hasta ese momento.

Por su parte, María Jesús Valdés, en una entrevista concedida a Inmaculada Alvear y titulada “Nunca me despedí de José Luis Alonso”, y que conforma parte de las contribuciones de la edición de Juan Antonio Hormigón dentro del monográfico póstumo que se le tributó al desaparecido director, recuerda al socaire de su mutua colaboración:

Cuando terminé mi temporada en el María Guerrero, le propuse a José Luis formar nuestra propia compañía, para hacer lo que nos diera la gana y él aceptó con gran entusiasmo [Valdés, 1991: 66].

Sobre la manera en que fue concebida la compañía y la manera en que se seleccionaron los actores que formaron el elenco, María Jesús Valdés clarifica:

Fuimos José Luis y yo los que elegimos a los actores de la compañía. La formaban: Mariano Asquerino, como actor de carácter; José María Mompín, como primer actor, también lo era del María Guerrero; Jesús Puente, José María Prada, Paco Valladares, Julieta Serrano, Alicia Hermida, María Luisa Ponte, Agustín González, Fernando Delgado, Mari Carmen Prendes y Ángeles Capilla, entre otros magníficos compañeros. Como verás, la mayoría grandes actores actualmente. Era una compañía toda de gente joven y muy ilusionada por hacer teatro de calidad... Representamos durante esos tres años que estuvimos juntos, del 54 que se creó hasta el 57, una enorme cantidad de obras: *La fierecilla domada*, por ejemplo la recuerdo porque José Luis movió todo el montaje como si se tratara de una danza fantástica, parecían marionetas algunos actores.

También representamos *El cuarto de estar*, que yo había hecho en el María Guerrero; *La feria de Cuernicabra*, que era la primera obra de Alfredo Mañas; *El mensaje*, de Jaime Salom; *El hijo pródigo*, de Valdivielso; *La hora de la fantasía*, de Anna Bonacci; *Medida por medida*, una obra de Shakespeare que yo no conocía y que fue estreno absoluto en España; *El fin del paraíso* de Priestley. Casi todas eran en versión y traducción de José Luis. También

representamos con gran éxito *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega; y *La Celestina*, esta última la hicimos en homenaje a una gran actriz del teatro español, Adela Carboné -que a José Luis le gustaba mucho-, en la que yo representé el personaje de Melibea. Igualmente la versión que hizo José María Pemán de la *Electra* de Sófocles. Asimismo José Luis nos propuso representar una obra de Echegaray y nos decidimos por *Mancha que limpia*, y aunque no era un tipo de teatro que nos apeteciese presentar al público, gustó mucho. La última obra que representamos fue *Macbeth* y la última representación en Sevilla, con ella me despedía del teatro porque de José Luis nunca me despedí”. Todo este esfuerzo no sólo estuvo recompensado por los éxitos de la Compañía de María Jesús Valdés allí donde iba, sino también por dos importantes premios en dos años consecutivos, uno a la “Mejor Campaña Cultural en Provincias”, el otro a la “Mejor Compañía” [Valdés, 1991: 66 y 67].

Como podemos constatar por lo citado previamente, la compañía de María Jesús Valdés seguía una serie de directrices que apuntan ya cuáles eran las motivaciones de José Luis Alonso ante un montaje, y que desarrollará implacablemente más tarde en los teatros oficiales: el aunar tradición y modernidad. De un lado, autores clásicos del Siglo de Oro español y la inclusión de otros, caso de Priestley o Shakespeare, europeos y universales, en aras por normalizar la cartelera española respecto de los escenarios allende nuestras fronteras y darlos a conocer al gran público. Por otro lado, el mantenerse atento y al corriente de las nuevas dramaturgias, autóctonas y foráneas, y adquirir un compromiso con ellas, llevándolas a escena.

De este modo, el 22 de junio de 1954, dentro de la Decena de Arte Dramático que se celebraba en el Teatro Griego de las faldas de Montjuich, en la ciudad condal, estrenaron *The Taming of the Shrew (La fierecilla domada)*, de William Shakespeare; en lo que sería el principio de una muy fructífera relación que se mantuvo a lo largo del tiempo, periodo que ocupa desde 1954 a 1957, pese

al retiro de la actriz María Jesús Valdés de los escenarios españoles. Es curioso que sean dos los montajes que realizó Alonso de Shakespeare en esta época. Y aunque el acercamiento que realizara estuviera muy próximo a la estela de lo hecho por Luca de Tena y Escobar anteriormente, le valió para descartar a Shakespeare, por siempre jamás, de su repertorio por considerarlo “problemático” para los actores españoles. En cuanto a la puesta en escena, ésta no pasaba de algo puramente correcto y sin grandes artificios debido, en su mayor parte, al hecho de que era una compañía que giraba con su repertorio por todo el país, por lo que Alonso decidió dotar de mayor importancia el apartado interpretativo a expensas de lo visual en el montaje escénico.

Con este y otros montajes que simultaneaba la compañía entraron a formar parte de los Festivales de España que organizara el Ministerio de Información y Turismo. Esto era una manera de poner en contacto al pueblo con la cultura, llevándosela hasta su misma población; en definitiva, una manera de ilustrar a un público popular con autos sacramentales, ballets o sinfonías dentro de los parámetros del Régimen de aquella época. Dichos festivales, fueron creados por el Ministerio de Información y Turismo, a través del Patronato de Información y Educación Popular; y dentro de ellos se respondía a criterios de selección, sin concesiones a una supuesta ignorancia de las mayorías, eligiendo a las compañías y grupos más selectos y los montajes más actuales de aquella temporada.

Dentro de los Festivales Artísticos Populares, organizados por el Patronato de Información y Educación Popular conjuntamente con el Ayuntamiento de Valladolid, nos encontramos con la Compañía de María Jesús Valdés, dirigida por José Luis Alonso con un programa que contenía *La fierecilla domada* (1954), *El*

mejor alcalde el rey (1955), de Lope de Vega y el auto sacramental de José de Valdivielso *El hijo pródigo* (1955).

Asimismo, esta experiencia supuso el primer contacto entre José Luis Alonso y Alfredo Mañas, *La feria de Cuernicabra*, con el que dos décadas más tarde y ya en un teatro estatal montaría *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós; auténtico hito sociocultural del teatro español reciente. Por tanto, el devenir de los acontecimientos nos muestra una trayectoria coherente y fluida por parte del director y cómo ésta se verá complementada, e incluso limitada, por todos estos oficios (dirección, traducción, interpretación y en suma regiduría, entre otros) con los que trabajó y experimentó en el teatro de su casa, el Teatro de la Independencia, en los Teatros de Cámara y, posteriormente, con la compañía de María Jesús Valdés. Es por todo lo anteriormente expuesto que la trayectoria de Alonso siempre estuvo guiada y circunscrita por la profesionalidad y la inquietud; dos parámetros, estos, sobre los que se articulará siempre su vasta producción teatral.

2. DIRECTOR DEL TEATRO NACIONAL

MARÍA GUERRERO (I)

2.1. Introducción al concepto de Teatro Nacional

En este capítulo trataremos de analizar el concepto de Teatro Nacional, sus limitaciones y obligaciones de cara a su época y, en definitiva, su historia en lo relativo a las fuentes de las que beberá Alonso y la repercusión que esto tendrá para la cultura española de aquel momento, es decir; cómo Alonso sirve de puente entre lo planificado en la Segunda República y la Democracia actual. Este último punto, casi lo consideraríamos una subsección, quedará meramente apuntado en este capítulo, pues este estudio se guía por pautas de orden cronológico. De ahí que ahora sea el momento de tratar sobre los problemas y los retos que se derivan de escribir acerca de la historia de los teatros nacionales.

La mayoría de los historiadores del teatro coinciden, casi unánimemente, al referirse al concepto de lo que ha de considerarse como un teatro nacional. Tomando como muestra las palabras de S. E. Wilmer en las que señala que “normally situated in a major edifice with an impressive façade in a prominent position in the capital city, the National Theatre has taken on the role of representing the national culture [...] and also have been part of the national (ist) apparatus to establish a hegemonic interpretation and appreciation of the nation. The work of these theatres is related ideologically to the project of cultural nationalism, and, by emphasizing their productions, national theatre histories have tended to reinforce the dominant ideology of the nationalist movement of the state” [Wilmer, 2004: 18].

Hasta el momento actual han venido (re)planteando una idea, acuñada por ellos mismos y por otros muchos historiadores que les precedieron, definitiva de

qué es la identidad nacional y cuál es el carácter propio de dicha identidad. Más aún si cabe, cuando tienen incluso que decidir qué tipo de acontecimientos o hitos teatrales son reseñables o dignos de estudio, qué personajes son claves y qué métodos han de ser empleados al narrar los hechos que acaecieron. Es, por tanto, natural que los intereses personales del propio estudioso marquen el sesgo de dicha aproximación analítica. Del mismo modo, el contexto social, al describirlo o, si se quiere, “ficcionalizarlo”, afectará a su propia escritura y al definitivo tratamiento del tema tratado. Es de suyo inevitable que los historiadores del teatro, como cualquier otro historiador, se vean limitados por su propio acercamiento y por el propio uso de la metodología que empleen.

Quizás convenga, ante todo, echar una vista atrás en el tiempo y remontarnos hasta el siglo XVIII, cuando se produce en toda Europa, propulsado por el espíritu y los preceptos del romanticismo, una profunda creencia en la importancia por velar y mantener las tradiciones culturales del pueblo llano. Se tenía un profundo sentimiento de orgullo por las señas de identidad propias, por lo que no es de extrañar que estos mismos preceptos salpicasen los escenarios y, con ello, se empezase a fraguar la idea de un teatro nacional como receptor y receptáculo de un concepto que hundía sus raíces tanto en el romanticismo como en el nacionalismo.

Según apunta, como caso único y que se salía de lo común, Fischer-Lichte [Wilmer, 2004: 12], Goethe se oponía a un teatro demasiado localista y apostaba por un teatro nacional que diese cobijo a la mejor dramaturgia internacional, sin importar la cultura o el país de procedencia. Así, en su pequeño teatro de Weimar, el escritor forjó su repertorio sobre este precepto con obras de Sófocles y Eurípides, Plauto y Terencio, Shakespeare, Calderón, Corneille, Racine, Goldoni,

Gozzi, Voltaire y Lessing, junto con Schiller, sus propias obras y óperas de Mozart. Como observamos, el atender a la dramaturgia universal -incluso a otras formas escénicas, como la ópera- no iba en detrimento de asentar las bases fundacionales de lo que debía ser el teatro nacional. Y extrapolándolo con lo que llegaría a ser la producción y programación de Alonso al frente del María Guerrero, constataremos su adherencia absoluta a todos y cada uno de estos principios.

La historiografía teatral de los siglos XIX y XX ha venido considerando el espíritu nacional como una herramienta de colonialismo interno y externo que funcionaba a varios niveles. El Teatro Nacional gozaba de una serie de privilegios únicos, por encima de otras formas artísticas y culturales que se desarrollaban a la par. Como señala Barbara Pusič, “when dealing with theatre phenomena in multinational environments, historians frequently ignored intercultural influences and links” [Cremona, 2004: 68], de modo que se despreciaba cualquier análisis comparativo y se consideraba casi como un dogma que la cultura nacional se cerrase sobre sí misma. Encapsulada en su condición autosuficiente y retroalimentativa y sintiendo las influencias externas, o internacionales, como una agresión de lo autóctono y nacional. La mezcla cultural se consideraba como principio debilitador, y una debilidad, sucumbir a los barbarismos procedentes de allende las fronteras. Pese a todo, en el caso de José Luis Alonso, éste nunca desatendió la dramaturgia foránea y siempre estuvo atento a la escena internacional, pese a chocar de plano con la mentalidad más recalcitrante del Régimen franquista. De ahí que la ideología, en lo tocante a lo nacional, desempeñara un papel preponderante al (re)establecer el “territorio” de la historia del teatro, marcar sus límites e influir en la interpretación, selección y evaluación

del hecho teatral. Todo esto no venía sino a refrendar la autarquía, que se define como parte del principio de la autosuficiencia económica y política, en su mayoría dirigida verticalmente y tendente al ostracismo, de cara al exterior. Según el diccionario de la R.A.E.: “Política de un Estado que intenta bastarse con sus propios recursos” [R.A.E., 1995: 232].

Pero tampoco debemos adoptar una postura maniquea respecto de este punto y del pasado, pues hoy en día y como resultado de los cambios, de tipo ideológico y administrativo, que se han venido sucediendo en Europa desde 1989 e impulsados por la expansión de la Unión Europea, así como por el proceso de la globalización, los estudiosos del tema no han podido por menos que replantearse conceptos como nación, nacionalismo y cuáles son las señas de la identidad nacional. De esa manera, a pesar de una mayor comunicación entre países, el concepto de nación/estado se mantiene como el eje principal sobre el que se articula la esencia del conocimiento organizativo. Las historias sobre el concepto de país y nación, tocantes a todas las esferas -públicas y privadas-, se continuarán reescribiendo y se seguirá buscando, de manera denodada, el verdadero origen de la esencia de donde mana el sentimiento nacional y su sentido último.

Antes de continuar, deberíamos plantearnos, tal y como ya señalamos en la Introducción, la siguiente pregunta: “¿Qué significa la historiografía del teatro y cuál es su finalidad última?”. Pero antes de llegar a ese punto, tal vez sería conveniente resolver el enigma de “¿qué consideramos por teatro?” o, más aún, “¿a qué nos referimos cuando hablamos de teatro?”

En mi opinión, sea como fuere, una visión parcial es sin duda alguna la condición *sine qua non* de toda historiografía teatral. Por tanto, se debe delimitar el campo de estudio consecuentemente con los propios intereses epistemológicos,

seleccionar los acontecimientos que nos sean más favorables para contestar las preguntas que formularemos. En definitiva, construir su historia desde la investigación y el análisis de documentos tocantes o relativos a dichos acontecimientos que, previamente, hemos seleccionado y acotado como nuestro campo de estudio.

Esta materia se nos puede antojar, cuanto menos, vana e infructuosa y de ahí que lo aportado sobre el tema por Erika Fischer-Lichte sea relevante. Es decir; el intentar baldíamente, si quiera plantearse, una historia del teatro de carácter definitivo [Wilmer, 2004: 10] y cómo determinados movimientos sociopolíticos en las postrimerías de los años ochenta del pasado siglo abogaban por un resurgimiento nacionalista y forzaban lo definitorio de estos estudios. Nacionalistas fervorosos de muchos países han venido construyendo la historia nacional y las nociones propias de su patria amoldándolas a sus visiones. En algunos casos, incluso conectándolas con un pasado remoto y remodelándolas hasta hacerlas encajar con la ideología que pretendían defender, inclusive cayendo en un error grave como es olvidar un gran principio como el que apunta Renan: “To forget and -I will venture to say- to get one’s history wrong, are essential factors in the making of a nation; and thus the advance of historical studies is often a danger to nationality” [Renan, 1995: 145]. Es decir; debemos aceptar que no toda la historia se ajusta a un patrón predeterminado, sino que en muchos casos se nos antoja resbaladiza o, incluso, inasible.

Al comienzo de este capítulo comencé abogando por las ventajas al establecer las bases de la esencia de lo que consideramos como teatral en la propia cultura, y aproximarnos al hecho teatral como un acontecimiento de marcado carácter social. Estoy más que convencido de que este tipo de acercamiento nos

proporcionará una visión más panorámica y equilibrada y servirá, asimismo, para hacernos reformular los ejes sobre los que hasta ahora hemos venido articulando lo teatral. Existen bastantes estudios ya sobre el concepto de teatro nacional desde la óptica de las propias obras, sus intérpretes, directores/programadores, estilos, la arquitectura del propio edificio, su manejo y administración, e incluso desde presupuestos sociopolíticos. Pero es más que sintomático y sorprendente que estos acercamientos no hayan tenido demasiado en cuenta algo tan seminal y básico como es la relación dinámica entre montajes teatrales y público. Y más aún cuando el hecho teatral sólo es concebible desde la interacción entre lo que ocurre en escena y la percepción inmediata por parte del espectador. Esta interacción se produce en distintos grados o niveles, por lo cual la historiografía teatral no debe limitarse tan sólo a lo que hizo alguien en un lugar concreto y en un determinado momento, sino que debería aspirar a trascender este planteamiento y tener siempre presente que el teatro es algo vivo que conecta con tres momentos a un mismo tiempo (pasado/presente/futuro), trascendiéndolo todo.

Sea como fuere, siempre se ha definido el teatro como el arte de la inmediatez, del presente, puesto que como señala Richard Eyre, “they glory in the fact that their performance exists only in the present tense and in the future, and denies the past. The past is for the critics and the archivists. No one work in the theatre for posterity; it’s ephemeral: when it’s there it’s there, when it’s gone it’s gone. That is the joy of the medium. That it its allure, its mystery” [Eyre, 2003: 132]. El arte dramático se define por ser efímero y de ahí la importancia de crear un teatro nacional, sólido y consistente, que vele y salvaguarde la esencia de lo que se caracteriza como propio y lo sitúe -a modo de diálogo- frente a la dramaturgia

internacional y lo que se está desarrollando fuera de las fronteras, por medio de la programación.

En lo relativo a este asunto, el catedrático de Teatro en la Universidad de Estocolmo, Willmar Sauter, apunta que “theatre history is a history of theatrical events, each one of them happening in a precise context including performers as well as spectators” [Cremona, 2004: 44]. Su teoría se sostiene sobre cuatro puntos que le sirven también para analizar el hecho teatral en su conjunto. Puntos que se organizan dentro de “Playing Culture”, “Cultural Context”, “Contextual Theatricality” y, por último “Theatrical Playing”. Todos estos, son puntos fácilmente extrapolables al concepto y la esencia de a lo que debe aspirar y ofrecer a sus ciudadanos un teatro nacional.

Como puede apreciarse y se desprende del organigrama, debemos trascender lo meramente teatral y asumir que el contexto cultural -que engloba tanto la política cultural como los condicionamientos socioeconómicos- está intrínsecamente ligado con el estatus y los valores imperantes en dicha cultura. Es decir; las estructuras y poderes fácticos de cualesquiera sea el contexto cultural junto con leyes, subvenciones estatales y públicas y, en caso de que existiera en mayor o menor medida, censura pública o institucionalizada conforman el amplio espectro de lo que venimos denominando como contexto cultural. Como señala Willmar Sauter, “...contextual theatricality can be described as the place in which economic values are translated into aesthetic values” [Cremona, 2004: 44] Y dichos “aesthetic values”, sólo pueden materializarse a través de su propio carácter teatral. Es decir; en el instante de la representación; al aunar la actuación y los espectadores en un mismo momento espacio-temporal. Tanto el teatro como su

historia forman parte activa dentro de la sociedad, dan cuerpo y conforman, en definitiva, sus propios valores diacrónicos.

La idea de un teatro nacional y la aproximación historiográfica a semejante asunto no es algo nuevo, sino todo lo contrario, puesto que para la historiografía teatral marcar límites es algo esencial e inevitable. Es posible que dichos límites sean temporales, geográficos, lingüísticos y temáticos, pero por los que optemos estructurarán y articularán una realidad, ficticia por otra parte, con sus condicionantes sociales y sociopolíticos. Al delimitar el campo de estudio, la percepción constriñe el objeto de análisis de manera social, política y cultural, de modo que delimitar, es en sí mismo, un acto problemático en principio; pero, ¿acaso no lo son todos los convencionalismos y límites en lo tocante a la historia?

La diferencia más notable es que el concepto de “nación” era algo inamovible e incuestionable. Y los propios historiadores se valían de él para erradicar la localización del propio fenómeno; realizando la transposición entre lo individual y local, a lo general y universal. Asimismo, y más bien debido a esto, el concepto de teatro nacional adquirió una apariencia ideológica de algo neutro, que integraba y a la vez buscaba lo universal en detrimento de otros aspectos más específicos. Alonso, en una semblanza que redactó con motivo del estreno de *El jardín de los cerezos*, justifica la elección de un autor foráneo, preguntándose “Pero, ¿se puede considerar a Chéjov como extranjero? No. Es un clásico” [Hormigón, 1991: 227].

Al rescribir la historia del teatro nacional se nos presenta la oportunidad de desmitificar y apostar por una lectura diferente de naciones y conceptos abstractos, tales como “cultura nacional” o “teatro español”. Se nos presenta una ocasión para aventurarnos a replantear la cuestión de qué constituye el estudio de la

historiografía teatral. El concepto de teatro nacional es, al fin y al cabo, un asunto que se formula y se reformula, como hemos visto, desde diferentes ángulos y, previsiblemente, *ad infinitum*. El territorio de la investigación relativa se articula sobre el diálogo entre el historiador y el hecho teatral, la historiografía y las teorías culturales. Todo esto no viene sino a demostrar que el concepto de teatro nacional es algo abierto y cambiante, puesto que varía sus propios límites y excluye, o incluye, diferentes aspectos más o menos específicos, introduciendo, incluso, un nuevo dilema en lo relativo con si pertenece a un país en concreto, procura al individuo/artista, una identificación cultural específica o si, por el contrario, se debe trascender todo tipo de convenciones.

Además, debemos tener presente que en el caso que nos ocupa, la Democracia española es, relativamente, joven y que, debido a esto mismo, nos resulta más complicado hacer un análisis objetivo y ecuánime, de modo que los historiadores se posicionan en puntos de vista distantes de la historia oficial y tratan de buscar, a través de temas o personajes marginales, nuevos puntos de vista o campos de estudio.

Tal y como señala Paul Ricoeur [1981: 132], es más que evidente que todas las historias, al ser transformadas en narrativa, se centran en un único punto de vista y en la interpretación de una serie de acontecimientos que permiten al historiador dar forma a una narración sobre el pasado. Pero esta narración no necesita demostrar ni probar, por sí misma, un único argumento. Y es que como apunta Bruce McConachie: “Savvy historians have come to recognize that their usual reliance on narrative is a strength that gives cohesion to their discipline” [Wilmer, 2004: 129], y esto es fácilmente extrapolable al caso concreto de la escena teatral española.

Podemos incluso colegir sobre este punto que el ser humano necesita ficcionalizar o transformar en narrativa el pasado para poder asimilarlo, comprenderlo y traspararlo a las generaciones venideras. También es cierto que se ha pasado de una, en cierta forma, narrativa diacrónica a un mayor auge de los estudios con un potencial sincrónico. En definitiva; que la tendencia post-estructuralista no es demasiado condescendiente con la “narrativa histórica” y de ahí que no ofrezca herramientas de tipo epistemológico para elaborar un discurso dentro de esos parámetros, dejando, en suma, a la historiografía teatral huérfana de cualquier asidero sobre el que reposar sus estudios.

Concluiremos aseverando que la tarea de crear e inscribir un Teatro Nacional dentro de la historia de un país, incluye decisiones complejas que tienen que ver y conectan con aspectos geográficos, de idioma, sociopolíticos, económicos y en definitiva, culturales. De ahí que uno de los mayores retos para los historiadores al enfrentarse con el concepto del Teatro Nacional, es que deben reconocer y entender las ideologías y motivaciones que influyeron para tomar aquellas decisiones, así como tratar de hacer más accesibles y claras dichas razones a nuestro lector coetáneo.

2.1.1. El Teatro Nacional en España

Centrándonos en la creación, conservación y proyección hacia el futuro del Teatro Nacional en España, Suzanne Byrd apuntaba en su estudio dedicado a “La Barraca” lorquiana y el Teatro Nacional Español que “within the last four decades, the nationalization of the theatre in Spain has achieved outstanding and ever-

broadening dimensions”. Y remarcaba que, al menos en el aspecto institucional y bajo el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo, “the Spanish theatre continues to receive constantly increasing emphasis, both in its financial as well as in its cultural aspects” [Byrd, 1975: 13].

España nacionalizó su teatro mediante un real decreto firmado en Febrero de 1849, por el cual el coso teatral madrileño sito en la céntrica plaza de Santa Ana pasó a convertirse en sede institucional. El Teatro Español se estableció definitivamente como teatro nacional en marzo de 1909, pasando a depender del Estado mediante una delegación compuesta por un director (teatral) y otros cinco miembros, entre estos últimos, un académico (nombrado por la RAE), dos dramaturgos (elegidos entre sus propios colegas) y dos actores (que debían ser elegidos por profesionales de su gremio y que debían estar asociados con dicho Teatro Español). En cuanto a la división temporal y administrativa, la temporada debía comenzar en el mes de octubre y se extendía durante tan sólo seis meses al año. Todos estos y otros asuntos, relativos a cuestiones organizativas, quedan recogidos en la sección dedicada al “Teatro”, dentro de la *Enciclopedia universal ilustrada europea-americana* [1907-1930: 101]. E incluso se conservan los criterios a seguir en lo relacionado con la programación que debía dar cabida a, al menos, una representación histórica, un clásico internacional, tres dramas de corte clásico, un texto contemporáneo que no hubiese sido escenificado en los últimos treinta años y el texto de un autor español novel.

La situación económica y político-social no era especialmente boyante en la España de aquel primer periodo, por lo que no es difícil inferir que estos criterios no trascendieran lo meramente teórico. Pero al menos, podemos observar un interés real por conservar y mantener la figura de un Teatro Nacional, que

velase por el legado dramático y el arte escénico español. Los debates sobre este asunto eran continuos y numerosos, e incluso profesores universitarios como Torralba Soriano preconizaban y aportaban nuevas visiones a favor de su creación, pese a ser conscientes en todo momento de la situación en la que se encontraban. Torralba proponía “sentar las bases, teóricas, para la creación y funcionamiento de un gran Teatro de Arte, nacional, españolísimo, pero del siglo XX y para todo el mundo” [Torralba, 1937: 9]. Y lo que es más importante, aunque en aquella época, por la situación que anteriormente apuntábamos, no fue posible ponerlo en práctica, al menos sirvió como base para futuros equipos directivos que encararon la responsabilidad de programar y guiar el Teatro Nacional español, pues en palabras de Torralba “un teatro bien conducido es una magnífica escuela para el futuro de un pueblo y su cultura” [Torralba, 1937: 15].

Tras las elecciones de abril de 1931, se instauró la Segunda República. La situación del país era, después de numerosas vicisitudes y diferentes conflictos bélicos -de mayor y menor repercusión para el país- lamentable. Ciñéndonos estrictamente a los aspectos culturales y educativos, el Gobierno tomó como suyos los principios de la Institución Libre de Enseñanza, fundada por Francisco Giner de los Ríos en 1876 quien, a su vez, bebía de los preceptos de la filosofía de Kart Christian Krause en lo relativo a la educación de las masas. En el diario *Luz*, Antonio Espina en su artículo dedicado al Teatro Nacional, aporta una iluminadora y ajustada visión de la creación de un nuevo organismo que vele por los intereses del arte dramático español. “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”

[Espina, 1932: 3]. Su visión es, como puede comprobarse, de todo punto crítica con el panorama de su época, pero a la vez conciliadora e inclusiva al abrir el abanico al pasado y al presente, siempre con las miras puestas al futuro, como una herramienta que pueda ser disfrutada y empleada por las generaciones venideras²⁵. En definitiva, estamos antes los primeros esbozos en la búsqueda por un criterio sólido a la hora de dirigir y de ofrecer una programación que conecte con sus coetáneos. Algo, a lo que aspirará, de manera denodada, Alonso al frente del teatro María Guerrero. Es más; dentro de dicho artículo Espina apunta que buena parte de la cultura histórica española proviene directamente del teatro, y prosigue, aseverando que “la obra a realizar es compleja, delicada”. La decisión de los ministros de Instrucción Pública, primero Marcelino Domingo y luego Fernando de los Ríos, de la Segunda República estaba bien clara y le dieron la importancia que el asunto merecía. Espina finalizaba su artículo con una vehemente petición: “Por eso hay que poner todos los medios para que no se la lleve el diablo” [ibídem].

2.2. Su labor al frente del teatro María Guerrero

Como estudiamos en el anterior capítulo, la relación de Alonso con el teatro María Guerrero se remonta a su etapa de formación junto con Carmen Troitiño al frente del Teatro de Cámara y, posteriormente, recogiendo el guante que le ofreció Luis Escobar con el montaje de *El landó de seis caballos*, de Ruiz Iriarte. Pero los primeros tanteos, reales, por parte de la Dirección General de

²⁵ Consúltese Aguilera Sastre, 2002.

Cinematografía y Teatro, los recibe de su director en aquella época, José Muñoz Fontán, siendo de capital importancia para nuestro estudio, ya que nos dice mucho acerca de la incipiente profesionalidad de Alonso, el borrador de la carta que le escribió en respuesta de su ofrecimiento -que le hizo llegar Timmermans en nombre de Muñoz Fontán, al ausentarse éste de España- y que dice entre otras cosas: “O lo hago con todas las garantías de éxito, o de lo contrario, con todo el dolor de mi corazón prefiero no encargarme de una misión [sic] tan importante” [Archivo JLA, DOC.- 4649]. Y añade, con gran franqueza, que “además [sic] no cuento, por el momento con esa obra capaz de salvar una temporada”. Asimismo, arguye que “para tener obras y actores apalabrados, y sobre todo en un teatro nacional hay que preparar la programación [sic] con meses de anticipación”. Todos estos datos no se le escapaban a Alonso, pues recordemos que su tío fue empresario del Teatro Calderón, durante la década de los cuarenta y conocía a la perfección los entresijos de las compañías.

Es muy interesante el hecho de que en dicho borrador de carta tachase, a mano y por dos veces, una frase que había mecanografiado: “Dirigir el María Guerrero era la aspiración máxima de mi vida”. Parece como si Alonso tratara de autocensurarse, de refrenar su arrebato de sinceridad, pero no es acaso menos cierto que su trayectoria vital y profesional le habían llevado, casi irremediabilmente, al punto de que le ofrecieran dirigir el Teatro Nacional Español. A nadie, que estuviera mismamente informado, se le podía escapar lo inusual de una figura como la del joven José Luis Alonso Mañes. Por su empuje, su profesionalidad e intensidad en lo que a lo teatral se refería, Alonso -con tan sólo treinta y seis años, destacaba entre el panorama general de la escena española y se distanciaba notablemente de sus coetáneos, mientras que, hasta ese momento,

Huberto Pérez de la Ossa y Luis Escobar sólo tenían conocimiento, principalmente, del teatro alemán e inglés y su formación iba por esos derroteros. Apuntemos, brevemente y a modo de ejemplo, que Escobar procedía de una importante familia noble relacionada con el periodismo. Su padre fue el director de *La Época* y ésta, entre otras muchas razones, le permitió estar al corriente y en continuo contacto con toda la cultura madrileña de principios de siglo, e igualmente con toda la cultura europea de estos mismos años debidos a los numerosos viajes que la familia Escobar realizaba durante los periodos vacacionales por toda Europa, con educadores ingleses y franceses, y de ahí que todos los vástagos de la familia dominaran con extraordinaria fluidez ambos idiomas. Esto le permitió a Luis Escobar conocer perfectamente la literatura dramática escrita en estas lenguas y adaptar, él mismo, textos de J. B. Priestley, Thornton Wilder o Noël Coward para sus puestas en escena en el teatro María Guerrero. Pero estos viajes trajeron también como consecuencia el poder presenciar algunos de los espectáculos más innovadores de la Europa Central. Al hacerse cargo en 1939 del Teatro Nacional María Guerrero, contando con Huberto Pérez de la Ossa y Claudio de la Torre como sub-comisarios, se impone como primera medida acercar la esquilmada escena española al resto de la europea, no sólo en lo que respecta al repertorio dramático, sino, principalmente, en la renovación de la plástica sobre el escenario. Asimismo, Escobar conocía de primera mano los interesantísimos proyectos que se estaban llevando a cabo en los primeros años treinta en Madrid; conocía bien *La Barraca*, de Lorca, y los proyectos teatrales del Club Anfístora, fundado en 1933 por su amiga Pura Ucelay, y por el que también fuera amigo suyo, y habitual en el Club, Agustín Figueroa, marqués de Santo Floro. Escobar lleva al María Guerrero la preocupación por la

dirección de escena, la recuperación de textos áureos y de raíz popular, sacrificando su gran pasión por la interpretación, volcándose de lleno en la dirección de escena. De inmediato llegan al teatro una serie de pintores de igual factura, o continuadores, como los colaboradores de Lorca, que se movían con soltura dentro de las corrientes vanguardistas del periodo de entreguerras. Artistas tales como Pere Pruna, Pancho Cossío, José Caballero y Salvador Dalí, entre otros, aunaron sus fuerzas al servicio de una dirección centrada, por encima de todo, en los aspectos visuales y plásticos. Es también conveniente que recordemos que tanto Escobar como Pérez de la Ossa formaron un pequeño grupo, de la considerada como intelectualidad afín al Régimen, y viajaron a Alemania -en concreto a los teatros dirigidos por Max Reinhardt, para aprender de primera mano cómo un director puede ostentar poder absoluto sobre cada uno de los aspectos del montaje, incluso sobre la interpretación de los propios actores. Este último punto era sin lugar a dudas un asunto más que candente y problemático, puesto que chocaba de manera frontal con una generación de viejos actores ya consagrados y a los que era muy difícil hacer cambiar de registro. Sólo, con sabia mano izquierda y gran conocimiento de la “psique de los cómicos”, tal y como demostrara José Luis Alonso en sus direcciones, se podía llegar a reformular determinados aspectos tocantes a la interpretación. En este sentido Richard Eyre nos aporta una visión bastante iluminadora sobre un tipo determinado de dirección, dentro de la que se engloba el propio Alonso y que, siguiendo con una metáfora arquitectónica eran más bien constructores que arquitectos o diseñadores. Es decir; directores más centrados en conseguir soluciones prácticas y resultados inmediatos, que en desarrollar, de manera reflexiva, toda una poética o un lenguaje específico como ocurre en el caso de directores como García o Bieito, por citar sólo un par de

casos, en los que prima la forma sobre el contenido, cuando dice que “directors are the negotiators, the diplomats, the translators, the mediators, suspended between the writer’s need to impel the play forward, and the actor’s desire to stand still and create a character; directors are obliged to interpret the blueprint, not to re-draw it. They are the builders, not the architects” [Eyre, 2003: 111]. Y es bien cierto que Alonso nunca trató de imponer su visión, ni de reescribir o manipular ningún texto, sino que se caracterizó por servirlo de manera sencilla.

Siguiendo la línea histórica, debemos señalar que fue a partir de 1930 cuando se comenzó a considerar a los directores como los auténticos “auteurs” del montaje resultante y los actores pasaron a convertirse en meros “criados al servicio del montaje”, tal y como Strindberg había preconizado treinta años antes. La propia crítica pasó a seguir esta tendencia, imperante fuera de España, y aceptó unánimemente que “el director es la estrella”. Al respecto dice Sauter que:

The rise of the director, with its far-reaching consequences, was promoted by at least three groups within the theatrical establishment: the directors themselves, the critics, and the scholars [Wilmer, 2004: 41].

Efectivamente, en la actualidad con las nuevas adaptaciones o reinterpretaciones de los textos, se convierte en fundamental la figura del director de escena frente a la figura del autor de estos propios textos. El director de escena es el encargado de componer el espectáculo, lo que supone cambios en el escenario que pueden modificar por completo y de manera drástica la concepción que el público que acude a la representación tiene de estos mismos textos. Y ahora, que ha transcurrido ya bastante tiempo desde aquel alzamiento del director teatral, debemos replantearnos que:

Theatre studies as a discipline needs to develop methodological strategies to cope with live performances, in which the actor interacts with the spectator. Although we lack notebooks and sketches of the same kind as the ones directors leave behind, scholars have to search for new ways to describe, analyze, and evaluate the work of the performer” [Wilmer, 2004: 43].

Por tanto, debemos encontrar nuevas herramientas que, como historiógrafos del teatro, nos permitan estudiar, analizar y obtener un resultado lo más riguroso y aséptico posible. Y esta labor se nos antoja doblemente ardua al enfrentarnos con figuras de la talla de Alonso, pues se caracterizó siempre por su eficacia y por no imponer su firma en el montaje. Sobre el asunto de la “invisibilidad directiva”, Eyre señala:

The only thing most good directors have in common with God is the need for their work to be invisible. “The best directing”, said Billy Wilder, “is the one you don’t see”. This is not an invitation to indolence, for the director to step back and let the writing, like water, take its own course, but a demand that the production illuminate the play or the film rather than itself” [Eyre, 2003: 111].

En definitiva, éste es un tipo de director que sigue el precepto de que se debe servir el texto al público de la manera más sencilla posible.

Todos estos puntos parecen encajar con Alonso, quien por su formación plurilingüe y un interés que partía de él mismo, antes que de factores externos, se convertía por méritos propios en candidato a la dirección del María Guerrero, al ser un profesional con un amplio conocimiento de la escena internacional y una mayor sensibilidad.

No es de extrañar que la experiencia al frente del Teatro de la Independencia, en la casa de sus padres, tuvo mucho de campo de prueba para lo que posteriormente habría de hacer Alonso al frente del Teatro María Guerrero. De modo que debemos rechazar de plano aquellos acercamientos que se han venido haciendo hasta la fecha sobre la figura de Alonso, desde una perspectiva monolítica al considerarle meramente un director de Teatro Nacional. Y es que los teatros de cámara o de bolsillo, tal y como quedó patentemente ejemplificado en el capítulo anterior, tienen muchos puntos en común con los teatros nacionales. Esto, que podría parecer, en principio, una contradicción si nos limitamos sólo a las comparaciones espaciales, no debe permitir que nos suponga un impedimento y debemos esforzarnos por trascender dichas diferencias y analizar sus puntos coincidentes. Dichos puntos nos darán la pauta de la poética de dirección y programación que siguió Alonso a lo largo de su extensa carrera y bastantes indicios acerca de qué motivaba su teatro. El teatro de cámara representa un teatro domesticado o doméstico, si se prefiere, en su forma, pero sus presupuestos y contenidos pueden estar cimentados sobre bases mucho más profundas, e incluso arriesgadas; tal y como estudiamos en nuestro primer capítulo y en el que destacaban figuras como Federico García Lorca, Max Aub, Cipriano Rivas Cherif, Felipe Lluch, Cayetano Luna de Tena y Modesto Higuera, entre otros. Y, sin lugar a dudas, lo principal en el caso de Alonso fue el aprendizaje de manera intuitiva, y posteriormente a partir del acercamiento al trabajo de Constantín Stanislavski y Vsevolod Meyerhold²⁶, entre otros, de la dirección de actores desde

²⁶ La primera edición de Meyerhold en español fueron sus *Textos teóricos*, publicados en Madrid por Alberto Corazón en 1970, a cargo de Juan Antonio Hormigón. En cuanto a Stanislavski, la primera edición en español fue *Mi vida en el arte*, impresa en Buenos Aires por Editorial Futura en 1945. En España no fue hasta 1977 cuando la Editorial Siglo XXI editó *El arte escénico*. De todo esto se desprende que Alonso leyó los trabajos teóricos de ambos en traducción inglesa o francesa, pero en cualquier caso no española durante sus primeros años de formación.

el plano interpretativo. Del primero tomó las técnicas naturalistas y del segundo una aproximación más simbolista, que se basaba en el arte de sugerir. Es por ello que la dimensión reducida del Teatro de la Independencia, de la casa Serrano, le permitió aprender cómo se construye un personaje, descubrir las herramientas del actor y, en suma, a ayudar al intérprete en el momento de encarar el reto de enfrentarse con un nuevo personaje. Y todo ello con la finalidad de conseguir un montaje en el que el texto se sirva de manera limpia.

En este punto es quizás conveniente que reflexionemos acerca del momento histórico; en un periodo en el que el país miraba, casi exclusivamente, hacia adentro. En una mirada, marcada por la autarquía, constreñida y limitadísima, si se quiere, Alonso por su parte, miraba más allá de la norma, de lo que se esperaba desde los presupuestos previamente aceptados como reglamentarios. Y de este modo no dudaba en solicitar, como quedó reflejado en el anterior capítulo [91], una beca para aprender de las labores de dirección junto a Barrault o Vilar, en París, de primera mano y formarse en el extranjero.

A finales de la década de los cincuenta el devenir del teatro español parece que mejora notablemente y con la siguiente década se toman una serie de medidas que institucionalizarán definitivamente el papel y el lugar concreto del Teatro Nacional Español. Los esfuerzos y el dinamismo del Director General de Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán, encontraron en el apacible buen temple de Alonso iniciativas que dieron de resultados nuevos planes y medios, así como un nuevo vuelo para el teatro. Se percibía un nuevo aire en el proceso, un sentimiento de confianza por algo recién estrenado, que auguraba que aquella empresa sería todo un éxito. ¿Pero cómo enlazar la nueva creación con lo preexistente e intentar mantener y preservar, a un tiempo, la esencia de lo

nacional? Extrapolando el momento y el país con la Irlanda de principios de los noventa, encontraremos un paralelismo más que claro con la percepción que tuvo su flamante nueva directora, Garry Hynes en el momento de tomar las riendas de un teatro nacional: “This theatre itself is an act of the imagination, for God’s sake... founded in 1904 by a group of people in an effort to invent a national identity for a nation that did not exist. So the nation then was a fiction. And regardless of constitutions and borders, and all the things that came afterwards, it still is -at best- a collection of fictions. And you cannot arbitrate between fictions. You can only hope to experience them and, arising from those experiences, perhaps begin to sense something of yourself as part of a community. ... It is in the multiplicity of experience that we find the only possible meaning of our national identity and finally, too, the only possible value” [Murray, 2000: 245]. Alonso era bien consciente de que aquella era una labor ímproba y que su poética de dirección seguiría unos patrones limitados por lo ficcional tanto de los textos, como del concepto monolítico de nación que deberían procurar y sustentar sus montajes. Su principal objetivo era, tal y como ya apuntaba en una entrevista publicada en la sexta edición de la recién estrenada *Primer Acto* en lo que se consideraba como un juego al plantear a tres directores que despuntaban -José Tamayo, Claudio de la Torre y el propio Alonso- cómo afrontarían la dirección del María Guerrero, hacer “que el público supiera que en el María Guerrero iba a encontrar algo distinto que en otros teatros” [Monleón, 1958: 48]. Continuaba, dentro de este juego, argumentando que sería un espacio cultural en el que los dramaturgos españoles podrían “escribir sin ninguna restricción mental”, haciendo del María Guerrero “el teatro de la excepción”. Para el director “el teatro siempre intentó eso, conseguir una sociedad mejor” [Hormigón, 1991: 185]. Es casi una ecuación matemática que

el teatro comercial ha de aspirar a ser rentable, mientras que el teatro público, o nacional, debe ser bueno y tender un puente entre la sociedad y arte dramático. Tal y como dice Peter Brook: “National Theatre offers the best” [Brook, 2008: 147-48]. Debe marcarse como propósito un carácter de excelencia, ya que “any organisation that has the word “National” attached to it must be expected to fulfil some sort of exemplary function, and a theatre’s activities are rather more conspicuous than a hospital or sports centre” [Eyre, 2003: 192]. Alonso sigue la estela de directores como Louis Jouvet, Jean Vilar o Giorgio Strehler, quienes promovieron una visión del teatro como servicio público en el que las tradiciones debían ser replanteadas, revisadas y, en última instancia, transformadas con la conexión con la sociedad como objetivo principal. Es decir; convertir un Teatro Nacional en un servicio público donde se ofrezca un teatro que aspire a la excelencia y, en definitiva, pueda ser catalogado como “bueno”.

También nos podemos encontrar con un escollo bastante común y repetido, como es el de dar por hecho el que deba existir un teatro que funcione como dicho Teatro Nacional. Otro error a evitar, en la medida de lo posible, es de no tratar, desde nuestra perspectiva actual, de introducirnos e identificarnos con la mentalidad de aquella época. El país ha sufrido cambios enormes desde la década de los sesenta, pero debemos intentar conectar con aquello que nos es similar, del mismo modo que conectó Alonso con conceptos anteriores a él, que procedían de la Segunda República. Bien es cierto que la sociedad española ha cambiado más en las dos últimas décadas anteriores a los noventa que en los cien años previos²⁷. Se ha pasado de un país cerrado, rural y mayoritariamente analfabeto, profundamente conservador, de mayoría católica en cuestión confesional, a uno urbano, más

²⁷ Sobre este aspecto sociohistórico y cultural consúltese Bayón Merino 1999 y Juliá 2003.

industrial y europeizado. Y el deseo por cambiar y avanzar perdura entre las nuevas generaciones actuales.

Las generaciones nacidas desde finales de los setenta y principios de los ochenta se encuentran más que cómodas y disfrutan de la creciente secularización social, la tolerancia y un nuevo y atractivo, concepto de humanismo que trasciende fronteras a la hora de formarse, por ejemplo artística o académicamente. Todas estas nuevas ideas conectan muy directamente con el devenir de la figura de Alonso. España se convirtió de manera muy rápida en parte integrante de la Unión Europea, durante la década de los ochenta, y el teatro siempre nos ha permitido vernos reflejados nítidamente sobre el escenario, tal y como se hemos desarrollado como un punto al que debe aspirar cualquier teatro nacional.

Esto no es nuevo, pues tal y como señala Kiki Gounaridou acerca de la conexión entre el teatro estatal, o nacional, y la sociedad civil que “several other state-subsidized theatre companies understand the continuing connection of contemporary audiences to ancient Greek plays, both tragedies and comedies, as part of their cultural misión” [Gounaridou, 2005: 1]. Y es que se trata de un juego de espejos, reflejos en los que necesitamos mirarnos y escudriñarnos para comprendernos mejor como seres humanos y esto nos lo facilitan los montajes teatrales que funcionan “as a self-conscious theatrical construct, which not only mirrored cultural and linguistic attitudes but also mirrored itself” [Gounaridou, 2005: 3].

La memoria, por ser fuente de información, puede ser considerada como un arma muy poderosa en manos de cualquier sistema político al institucionalizarla. Y el teatro, tal y como hemos estado analizando hasta el momento, es un artefacto que conserva dicha memoria de manera colectiva, como señala Marvin Carlson en

su tesis de fondo de *The Haunted Stage*²⁸. Acerca de este punto, la memoria como arma y el teatro como una máquina de la memoria, Scott Magelssen, hablando sobre el uso de la memoria como herramienta de control y manipulación pública, cita un fragmento de Michel Foucault en el que se refiere al empleo de la memoria como arma de alienación colectiva: “If one controls people’s memory, to control it, administer it, tell it what it must contain” [Gounaridou, 2005: 33], y esto exactamente lo que hace un teatro nacional por medio de su programación y su línea de trabajo.

No existe una memoria única y absoluta. La memoria es, en cualesquiera de los casos, subjetiva e individual. Cada individuo posee la suya propia y, siempre será, una memoria remodelada, o si se quiere una *rememoria*. En mayor o menor medida la gente construye sus propios recuerdos; por lo que debemos siempre desconfiar del supuesto relato objetivo que la memoria nos pueda ofrecer. Y principalmente de las propias motivaciones que llevaron a incluir o a prescindir de un recuerdo determinado; porque si la gente no hubiera hecho lo que hizo, no hubiera pasado jamás lo que pasó. Y si esto ocurre a un nivel individual y personal, y las personas tienen dificultades para asumir su propio pasado, los países, gobiernos y organismos oficiales actúan de la misma manera. Ocultando, negando, o readaptando los acontecimientos que les resultan más traumáticos o vergonzosos y que desentonan o no facilitan la creación de una Historia Oficial.

Las heridas de la memoria tardan mucho en cicatrizar. Una guerra fratricida es nefasta para la memoria colectiva. En España hubo un gran silencio que se extendió, como una densa niebla, entre los que vivieron la Guerra Civil. Silencio y olvido. Esta fórmula continuó y se llegó a institucionalizar durante la etapa de la

²⁸ Consúltense la obra de Carlson, *The Haunted Stage*, 2003.

Transición con el conocido como el pacto general de amnesia histórica²⁹. Y esto afectó a todos y cada uno de los estratos de la sociedad, sin ninguna excepción.

Actualmente parece que la gente está más dispuesta que nunca a recordar, a hablar del pasado, en definitiva. Aunque debemos ser bien conscientes de que nunca se podrá hacer una recuperación total y absoluta, sino que debemos asumir las heridas y cicatrices que nos quedaron del conflicto y de cuarenta años de dictadura. Desde diferentes niveles de la sociedad se critica que el actual Gobierno rompe el consenso sobre la Guerra Civil; pero en realidad dicho consenso fue una imposición de los vencedores sobre los vencidos³⁰. En España tan sólo ha habido un pacto de amnistía, en ambos sentidos, acompañado de una amnesia general -tal y como apuntaba anteriormente- motivada por la sana intención de poner en marcha e impulsar la Democracia. Pero una vez que la democracia ya está estabilizada y consolidada, es más que oportuno y necesario replantearnos y volver a examinar el pasado. La recuperación de la memoria histórica es, por tanto, un acto de justicia y de reparación, pudiendo, incluso, llegar a considerarse como un justo homenaje a aquellos individuos que lucharon por la libertad y una lección necesaria para futuras generaciones de ciudadanos.

Al realizar un estudio acerca de una figura como la de José Luis Alonso, nos permite aproximarnos desde unos parámetros socioculturales y políticos, que tan sólo la historiografía teatral nos podría facilitar, a la España de aquella época, dotando, de ese modo, a esta investigación de un vuelo mayor y de una dimensión más amplia. Permitiéndonos, en cualquier caso, percibir en última instancia una imagen lo más cercana posible de la real -salvando los escollos anteriormente citados y siendo siempre conscientes de nuestras propias limitaciones al tratar con

²⁹ Sobre este asunto consúltense los trabajos de Aguilar 2002, Santos Juliá 2003 y Katherine Verdery 1999.

³⁰ Sobre este punto, consúltense Alonso, 1982.

temas del pasado y que se cifran en la memoria y los recuerdos de individuos que vivieron de cerca la trayectoria profesional y vital de este personaje-.

Tal y como ya apuntara Stephen Greenblatt en su libro *Shakespearean Negotiations* el teatro es “a collective creation” [Greenblatt, 1988: 4-5], tanto por ser el resultado de un conjunto de intereses e intenciones colectivas, como porque “addresses its audiences as a collectivity” [Greenblatt, 1988: 4-5]. El teatro, por tanto, funcionaría como un receptáculo de la opinión pública en el que el público analiza y evalúa la retórica político-social y se replantea la validez del concepto de identidad nacional, por medio de las representaciones. Podría, en suma, funcionar como un microcosmos de la propia comunidad/nación que juzga y revisa su propia esencia a partir de lo que observa representado en escena.

2.2.1. *El jardín de los cerezos*

Y es debido, principalmente, a esta formación es por lo que definiríamos casi de humanista o europeizada que el Régimen apuesta por él y le ofrece estrenar, el 28 de octubre de 1960, *El jardín de los cerezos*. Bien es cierto que estamos en los albores de la década prodigiosa, de los sesenta, cuando el régimen franquista trata de hacer un lavado de cara y mostrarse de una manera más abierta y transigente³¹. Y que, por tanto, la elección de Alonso como flamante nueva promesa de la dirección española es desde esta óptica puramente utilitarista. Pero, lejos de amilanarse, siendo consciente de su propia condición y de los límites que el régimen le imponía, Alonso decide que, al igual que en sus montajes su

³¹ Sobre la nueva política del Régimen de cara al exterior, consúltese Bayón Merino, 1999.

dirección o “su mano”, utilizando la jerga teatral, debería pasar desapercibida, del mismo modo la elección de las obras que constituirían su programación deberían ser sutiles comentarios y leves subrayados acerca de la realidad sociopolítica que le rodeaba. Gracias a su vastísimo conocimiento sobre dramaturgia universal, se apoyaría en textos considerados como inocuamente clásicos para introducir el acento sobre determinados aspectos que le interesaban resaltar en cada momento y con cada montaje. En el caso que nos ocupa se parapetaba en el teatro del autor ruso puesto que “a Chejof [*sic*] no se le puede considerar autor extranjero, puesto que ya entra en la zona de los clásicos, de lo universal” [Moncayo, 1960: 9]. Y de ahí que no dudara en aprovechar la repercusión mediática que le brindaba cualquier entrevista para, por ejemplo, denunciar ésta contradicción por el nulo interés que hasta aquel momento había despertado la dramaturgia chejoviana en el teatro comercial español de aquella época y señalaba que “parece increíble que hasta la fecha no se haya representado una obra de Chéjov para el público de todos los días” [Laborda, 1960: 6].

Sobre esto mismo insistía Alfonso Sastre cuando se le preguntaba acerca de la puesta en escena, arguyendo que era un feliz acontecimiento en “el panorama, peor que sombrío, mediocre, de nuestra vida teatral” [A., 1960: 6]. Y continuaba respondiendo, sin ambages, cuando se le preguntaba su opinión sobre dicha elección, de la siguiente manera:

Merece muy fervientes aplausos esa idea. El espectáculo estimo que está a la altura de los que se le ofrecen al espectador en las ciudades de la importancia de Madrid. Y por eso, mientras dure, podremos responder sin avergonzarnos, al visitante que nos pregunte qué se hace de interesante en los teatros madrileños... ¡Cuántas veces hemos tenido que responder “nada” a preguntas como esta! Estamos ante un espectáculo escénico de primer orden [*ibídem*].

Con cada puesta en escena Alonso introducía, como si fueran cargas subterráneas o minas, alusiones sólo perceptibles para aquellos espectadores capaces de leer entre líneas y que no se conformaban con una lectura somera. Desde aquel momento se le colgaría el sambenito de “posibilista” y con este epíteto obtuvo carta blanca en todos sus montajes. Montajes que, con el tiempo, serían tachados de inocuos, posibilistas o correctamente clásicos pero que, como hemos señalado previamente, contaban con una profunda carga crítica que iremos desarrollando y desentrañando a lo largo de todo este estudio.

Estos montajes, en su mayoría, tenían un hilo conductor que era el tema de la nostalgia, que se presentaba, metafóricamente, como un amable espejo que nos permite conectar con el pasado. Esto lo podemos rastrear en el teatro de Chéjov o Giraudoux, por citar tan sólo dos ejemplos a bote pronto, en el que se produce distanciamiento y cercanía a un mismo tiempo. Los temas que expone le resultan al público de entonces lejanos y al censor, en la mayoría de los casos mediocrementemente miope, inocuos. Cuando en realidad la pieza no hace sino exponer el advenimiento de una nueva época que se cierne sobre la contemporaneidad existente y que pasará por barrer todo lo arcaico. Los retratos que realiza de los personajes, nunca son inmutables, ni éstos son de una pieza única. Y es ahí, precisamente, donde radica la auténtica modernidad de la programación de este tipo de dramaturgias. En ellas sus personajes son una contradicción entre lo que sienten y lo que dicen; o mejor dicho callan. Entre lo que dicen y lo que hacen.

La elección del teatro de Chéjov para inaugurar su puesto como director del Teatro Nacional debemos verla, por tanto, como una metáfora fundacional; toda una declaración de intenciones. Alonso, familiarizado con el teatro extranjero,

sabía perfectamente que estas obras representarían un aldabonazo para las conciencias adormecidas, pero a la vez expectantes y anhelantes por acceder a otra realidad. Al enfrentarnos con este teatro debemos leer entre líneas; de lo contrario nos perderemos todas aquellas referencias, que no hacen sino, afirmarse en que una nueva era se cierne sobre la sociedad/ la escena teatral. Un nuevo periodo en el cual, como si se tratara del gozne de una puerta, se articula lo pasado y lo futuro. El presente que apunta, con determinada clarividencia, lo que está por venir y cómo el pasado lastra el presente y condicionará el futuro. Alonso, por tanto, usa a Chéjov como evidente ejemplificación de que dos realidades pueden cohabitar, convivir y que son posibles. Tratan del relevo de dos generaciones y dos épocas históricas, o si se quiere culturales, con sus correspondientes regímenes internos y sus enfoques psicológicos propios.

El acercamiento a estos montajes nos exige siempre que hagamos una segunda lectura. Expuesto lo cual, no es para nada baladí el encontrar una conexión entre el montaje de *El jardín de los cerezos*, en el María Guerrero de Alonso en 1960, *La gavina*³², en el Teatre Nacional de Catalunya con dirección de Josep Maria Flotats en 1997, y *L'hort dels cirerers*, en el Teatre Lliure dirigido por Lluís Pasqual en 2000. En estos tres casos se pretende que con el estreno de la obra se sienten las bases de lo que será la estética y política de sendos teatros -o en el caso de Pasqual, que significaba el cierre del histórico teatro de Gràcia, una especie de resumen del derrotero poético por el cual había transitado el Lliure³³.

³² Esta producción, del TNC, se estrenó el 14 de octubre de 1997 en Barcelona, con Nuria Espert, Josep Maria Flotats, José María Pou, Ariadna Gil y Pere Arquillué, entre otros.

³³ El montaje, estrenado en Barcelona el 17 de febrero de 2000, estuvo protagonizado por Anna Lizaran, Jordi Bosch, Fermí Reixach y Beatriz Segura, entre otros, y según palabras del propio Pasqual: "Está claro que esta obra propicia un juego de simbolismos, pero su elección responde más bien a una intuición que a una justificación. Este es sin lugar a dudas el mejor texto y, por tanto, el texto ideal para hablar de un momento de tránsito en el que la gente del Lliure, como los personajes, dejamos los lugares de la memoria para irnos en busca del futuro. Y no es ésta,

En los tres directores hay una clara formación internacional y, lo que es más importante, para Flotats y Pasqual la figura de José Luis Alonso siempre fue una ventana a la que asomarse a otro tipo de teatro en una etapa de autarquía en España. El Teatro de Arte de Moscú, que estrenara las obras de Chéjov, se relaciona siempre con la idea de renovación, de modernidad y cambio.

Tal y como señalaba anteriormente, Alonso, como profundo conocedor de la escena internacional, toma una arriesgada decisión al inaugurar su cargo directivo al frente del teatro María Guerrero con *El jardín de los cerezos*³⁴. Con su montaje retrata un mundo que se acaba, pero que, lejos de desaparecer, busca una salida a la decadencia que le rodea y que se resiste a abandonar la esperanza de un mañana. Muestra un momento de inflexión, de cambio y tránsito, apenas perceptible para sus propios personajes, pero más que clarividente para el espectador que lo contempla. Los personajes abandonan los lugares, más cómodamente apacibles, de la memoria y el recuerdo para ir en busca de un futuro, incierto, pero que ya se inscribe y forma parte del presente en el que viven. Dichos seres dramáticos, en su mayoría pequeñoburgueses, rozan el absurdo al producirse una dislocación entre sus aspiraciones íntimas y el medio y la situación ambientes. De esta incongruencia vital se desarrollarán dos vías que, a modo de única salida se encontrarán al final de la pieza: el exilio -físico o mental- o el suicidio. En boca del personaje interpretado por Antonio Molina, Simón, "...pero no acabo de entender la orientación, lo que quiero, hablando con propiedad. ¿Quiero vivir o pegarme un tiro, propiamente dicho?" [Vicente, 1994: 331]. Se muestra una

únicamente, la principal similitud que encuentro entre la obra de Chéjov y la actual situación del Lliure. También es la obra que mejor refleja mi situación personal" [*El Cultural*, 13-2-2000].

³⁴ Sobre José Luis Alonso como introductor del teatro de Chéjov a gran escala y a nivel oficial en España, véase London, 1997: 148.

continua e íntima contradicción entre la fuerza del anhelo y la debilidad, e inviabilidad de los presupuestos del que anhela.

Esto en cuanto a los personajes protagónicos, porque los secundarios suelen mostrar una galería de personas ora hurañas, ora pancistas,... pero todos ellos con un único denominador común: la época que les ha tocado vivir les ha mutilado de algún u otro modo y les ha convertido, irremisiblemente, en lo que son. Esto que, en principio cualquier otro director lo habría tratado de manera farsesca o plúmbea, en manos de Alonso adquiriría un tono liviano e impresionista que terminaría por convertirse en su seña de identidad como director escénico. Este realismo, podríamos definir como, poético-crítico de Chéjov viene a refrendar la idea de que tanto la indiferencia como la banalidad, la falta de ideología y la pasividad, el manso conformismo y la pancista estrechez de miras son males tan nocivos como los crímenes. Por tanto actitudes vitales, en principio, inocuas e insignificantes pueden terminar poseyendo una mayor trascendencia y envergadura, *quod erat demonstrandum*. Condenando, en definitiva, la inercia y molicie vital de los seres humanos. Y, citando la famosa frase del dramaturgo ruso, “entre tanto, la vida transcurre” [Vicente, 1994:75].

Pese a la apariencia de estatismo en el que se desarrollan estas obras, todo un magma de cambio y de revolución fluye bajo lo aparentemente estancado de las situaciones expuestas por Chéjov. Alonso, como director del Teatro Nacional, busca remover los cimientos de la escena española desde dentro y de manera calma, sin aspavientos ni sobresaltos. De ahí que sea Chéjov el primer autor que elija para esta empresa. La filosofía de este dramaturgo sigue los parámetros de las grandes tradiciones humanistas y Alonso se adscribe a este pensamiento, haciéndolo suyo y exponiéndolo sobre las tablas del teatro sito en la calle Tamayo

y Baus. Trataba de mostrar que la fusión de dos planos, de dos realidades era posible y podía, incluso, llegar a considerarse como salida a las imposiciones de aquel régimen. La España autárquica y cerrada, hasta aquel momento, al exterior podría ser un trasunto de la acotación con la que cierra *El jardín de los cerezos*, “como si cayera del cielo, se escucha un sonido lejano, trémulo y triste, parecido al de la cuerda de un instrumento que se rompe” [Vicente, 1994: 376]. Alonso, siempre alerta de lo que ocurría fuera del país, descubrió que el espacio sonoro podía ser un personaje más del montaje y por eso le dio una importancia capital a este punto. Para este montaje trabajó codo con codo con Víctor María Cortezo para recrear todos los aspectos de la Rusia chejoviana, desde los decorados a los figurines, marcados por un carácter naturalista para la escenografía y realista para el vestuario, y sin escatimar medios en el apartado sonoro contrató los servicios de Philips Ibérica, SA. Pretendía que el espectador se sintiera realmente sacudido, trémulamente como indica Chéjov, cuando los cerezos son talados y distribuyó, para tal efecto, altavoces por diferentes lugares del escenario. Todos estos efectos fueron calificados por la crítica como “plenos de acierto” [Pombo Angulo, 1960: 8] y “rigurosos respecto a la época, al país y al espíritu del autor” [Prego, 1960: 6].

Tampoco, dentro del texto versionado por Josefina Sánchez Pedreño a partir de una traducción directa del ruso de Victoriano Imbert, se nos debe pasar inadvertida la metáfora del niño muerto como una ausencia que está, de manera constante, presente para los personajes de las aristócratas Liuba Andréievich y Ania, Josefina Díaz y Berta Riaza, respectivamente en el estreno madrileño. Podemos encontrar ecos de una metáfora de la desaparecida República y de los diferentes tipos de exilios (internos y migratorios) que se produjeron. Liuba Andréievich confiesa en un pasaje de la pieza: “...aquí, en el río..., se ahogó mi

niño. Me marché al extranjero, para siempre, con el propósito de no regresar jamás, de no ver ya nunca este río. Cerré los ojos, huí desesperada, pero *él* me siguió...” [Vicente, 1994: 336].

Y en cuanto a la situación de estancamiento, debido a la autarquía del régimen, el personaje que estrenara Rodolfo Bebán, Tromimof, decía: “Llevamos un retraso de lo menos doscientos años, aún no tenemos absolutamente nada, no adoptamos una actitud definida hacia el pasado, nos limitamos a filosofar, a lamentar nuestra angustia o a beber vodka. Sin embargo, bien claro está que, para vivir en el presente, debemos expiar primero nuestro pasado...” [Vicente, 1994: 344]. Éstos aspectos no les pasaron inadvertidos a la crítica que señaló que la obra despertaba en el espectador “una exigencia de mejora y de acción” [Mostaza, 1960: 23].

La psique colectiva de la España de aquel periodo conectaba, por tanto, a la perfección con la psicología de los personajes chejovianos, ya que se encontraba dislocada entre una férrea convicción de que su sociedad estaba guiada por los designios de Dios, en lo que denominaríamos incluso como “misión divina”, y un hondo sentido de inferioridad, avivado por aquellos que creían que a España se le había escapado la posibilidad de ponerse a la misma altura que el resto de Europa, en cuanto a la modernidad sociocultural. La intelectualidad española, de uno y otro cariz político, se adhirieron a una de estas dos ideas y, como el personaje de Tromimof en *El jardín de los cerezos*, estaban prestos a golpearse en el pecho ante todo lo que tuviera un cierto aire de *aziatchina*³⁵. Es decir; de anhelo por una época imperial y magnánima. Esto conecta, directamente, con la manipulación histórica que realizó el régimen franquista para revivir un heroico regreso a los orígenes de

³⁵ Término ruso que designa el orden asiático de la sociedad que, en un momento dado, terminará por conquistar toda Europa en lo que lo podríamos considerar como un “orden panasiático” y que anhelaban ciertas clases burguesas, en el original.

lo español que se entrelazaban y sustentaban en el pasado colonizador. Este concepto se glorificaba a través del enaltecimiento de unos principios, como la autosuficiencia autárquica, que venían determinados por el aislacionismo internacional en el que se encontraba sumido el país. Y es, en suma, uno de los principales puntos en los que ahonda la obra chejoviana; cómo en una época lúgubre y gris, el texto apela y “canta a la vida nueva que viene, al mundo de la justicia” [Mostaza, 1960: 23] que está por llegar.

2.2.2. *El rinoceronte*

El siguiente estreno, el 13 de enero de 1961, fue *El rinoceronte*, de Ionesco, y sirvió para afianzar la dirección de Alonso en el María Guerrero y, también, permitió que conectase el teatro, Teatro Nacional, con la sociedad de una manera insólita hasta la fecha, tal y como quedará patente con este análisis. Ya en la reseña, escrita a vuelapluma y con carácter de urgencia por lo que se percibía como un montaje innovador y contestatario, publicada en la revista *Primer Acto* y titulada “*Rinoceronte*” en el *María Guerrero*, se podía leer:

Vulnerando todas las normas del cierre, queremos aprovechar esta esquina de la revista para dar escueta noticia del extraordinario éxito de “Rinoceronte” en el María Guerrero.

Diecisiete alzadas de telón, ante los aplausos unánimes del público, son el dato elocuente y escueto del interés que despertó la obra de Ionesco.

En el próximo número, dedicaremos amplio espacio a comentar el acontecimiento con inclusión del Cuaderno de Dirección de la obra de José Luis Alonso [Monleón, 1960: 5].

La elección del segundo montaje de Alonso no podría diferir, formalmente y desde un punto de vista estético, más del primero y a la vez enlazarse con este íntimamente, casi como un díptico de lo que era algo más que una simple declaración de principios. Durante el proceso de preparación se puede colegir a partir de lo que se desprende de los comentarios de Alonso que, quizás por no incidir en el carácter subversivo del propio texto, optó por justificar su selección - una vez más- basándose en su denodado interés por situar la escena española a la altura de la internacional [Moncayo, 1960: 9]. Y de ahí que su timorata explicación acerca del motivo fundamental por el cual se decantó por dicha obra se nos antoje, cuanto menos, como vana, cuando apunta que “desde luego no es mi ideal de teatro; pero creo que se debe dar” [ibídem]. Es más que sintomático el que a lo largo de todas las críticas publicadas sobre el montaje se señalara, reiterativamente, que el público español ya estaba preparado para un texto de este calado en un Teatro Nacional, a pesar de que, como en el caso de Alfredo Marqueríe, la calidad literaria del mismo fuese considerada fútil [Marqueríe, 1961: 62]. Por todo lo apuntado anteriormente, Alonso optó para su segunda incursión por una obra estrenada en París por Jean Louis Barrault, el 25 de enero de 1960, y en los otros grandes focos escénicos mundiales por Olivier, Welles y Wallach, el 27 de abril de 1960 y el 9 de enero de 1961 respectivamente, entre otros. Dicha selección, tal y como fue publicada en el número 19 de *Primer Acto* que dedicaba un amplísimo espacio a este montaje, se debía en palabras del propio director a que era un texto puramente existencialista, que conectaba con una “epidemia que se extiende alarmantemente por todos los países” [Monleón, 1961: 4]. Epidemia que no era sino el “embrutecimiento y animalización del hombre (...) la anulación del YO [sic]”; en otras palabras, la inclinación del ser humano a diluirse dentro de la masa

informe, de la “manada” social e ideológica. De ahí que Alonso citase, de entre todo el texto, las últimas y angustiadas palabras del personaje de Berenger al final de la obra como cima y tesis dramática del mismo: “¡No capitularé!” Un grito, ahogado, de desesperación del que resiste sitiado por el resto de la manada de rinocerontes, cegados por la ideología del momento imperante. Obsérvese cómo, dependiendo del medio en el que sus comentarios tuvieron difusión Alonso se decantaba por una explicación más parca o, por el contrario, por un razonamiento más sesudo y que dejaba vislumbrar sus motivaciones reales a la hora de encarar un nuevo proyecto.

Para este montaje, Alonso, prestó gran atención al texto y de ahí que no dudara en encargarse su traducción a Trino Martínez Trives³⁶ para aquel menester. Su intención era, por encima de todo, conseguir dotar a la pieza de una mayor ligereza y ritmo posible para que el final, dramático y desesperado, fuese chocante y devastador para el público que lo presenciara. Para alcanzar esta ligereza no dudó en recortar el texto original e introducir nuevas escenas; como cuando llegan los bomberos a desalojar la oficina en la que trabaja Berenger. Recordemos que en el original estos apenas tienen peso dramático y se militan únicamente a sacar por la ventana a Daisy, Papillón y a Dudard (María Dolores Pradera, Antonio Paul y José Vivó, en el estreno respectivamente). Alonso tenía reparos acerca de si funcionaría, o perdería ritmo, e introdujo casi un calco de la disparatada escena del camarote de los hermanos Marx de *Una noche en la ópera*. Los bomberos entraban en tromba y de manera desorganizada comenzaban a romper todo lo que se encontraban a su paso, mientras los personajes asediados en la oficina gritaban

³⁶ Recuérdese aquí, brevemente, que Trino Martínez Trives fue uno de los introductores en España del teatro europeo en boga a mediados del siglo XX y que sus traducciones de obras de, entre otros, Samuel Beckett, Eugène Ionesco o John Osborne no hicieron sino normalizar la depauperada escena española. Asimismo, conviene señalar que la revista *Primer Acto* dedicó su primer número a su traducción y puesta en escena de *Esperando a Godot* [*Primer Acto*, núm. 1, Abril, 1957].

“¡Si lo que queremos es salir!” [Hormigón, 1991: 232]. Y en el sùmmum del caos absurdo, los bomberos inician un forcejeo con los oficinistas por una máquina de escribir, en lo que termina mutando en un improvisado partido de baloncesto que concluye al lanzar la máquina/ balón por la ventana y con un grito de “¡Gol!”, entre cajas. Según recuerda el propio Alonso, Manuel Mampaso -encargado tanto de decorados como de figurines³⁷- le recomendó que volviera a la escena original de Ionesco frente a la oposición del resto del reparto y asistentes en el ensayo general. Finalmente “la dejé sin gustarme demasiado, a pesar de que, en representaciones sucesivas, la ríen [el público] enormemente e incluso algún día la han interrumpido con aplausos” [Hormigón, 1991: 233]. Esto no pasó desapercibido a la crítica que acogió favorablemente tales cambios y en algunos casos llegaron, inclusive, a comparar los montajes foráneos con el del Teatro Nacional María Guerrero:

Nosotros vimos *Rinoceros* [*sic*] en Londres. Era una obra mucho más densa, más pesada, más aburrida y, paradójicamente, mucho menos trascendental. Aquí, aligerada y añadida -la inédita escena de los bomberos es un acierto- por un director de grandes calidades, toma un aire más alegre, más pimpante, casi de circo. Donde el ritmo es lo más importante y de ése modo está servido [Pombo Angulo, 1961: 10].

Según Alonso, todo esto buscaba un sólo objetivo: dotar de un cuerpo orgánico al texto, conseguir que se sintiera vivo y no quedara meramente en un ejercicio de estilo. Para Martínez Trives todo aquello obedecía tan sólo a “esa manía que tenéis [los directores de escena] de que pesa [el subrayado es suyo, en carta manuscrita y dirigida a Alonso], etc. Me parece una lata y sólo demuestra

³⁷ Para ahondar sobre los decorados y diseños de Mampaso, así como la reproducción de un ejemplo concreto de dicho montaje, véase Peláez (ed.), 1993: 310-11, ilustración, p. ix.

pereza intelectual en nuestro público”, y continuaba con lo que él consideraba que era su labor al trabajar en un teatro como el María Guerrero, “nosotros deberíamos ayudarles a que salgan de esa pereza, sobre todo en un Teatro Nacional”. Y se despedía, desentendiéndose, con un “En fin, yo no tengo nada que ver con esos problemas ni me importan” [Archivo JLA, DOC.- 4544].

Si en lo relativo al texto, como acabamos de comprobar, Alonso prestó gran atención y un mimo absoluto, de igual modo sucedió con los aspectos puramente técnicos. De esa manera solucionó, por ejemplo, la primera aparición de un rinoceronte corriendo por la plaza del Primer Acto con una cortina que se descorría y que llevaba estampada un rinoceronte de grandes dimensiones. Además de para ofrecer mayor dinamismo escénico, conseguía con esto no detener la acción al bajar y subir el telón de boca, y con ello creaba una sensación de continuidad acelerada.

Para la segunda escena, dentro del segundo acto, que representa la transformación de Juan (Antonio Ferrandis) en rinoceronte; no servían técnicas simbolistas, sino que debía ser lo más brutal posible. Por lo que todos los elementos realistas y concretos que aparecían en el dormitorio de Juan deberían ser reales. Enseres y electrodomésticos, por otra parte, que retrataban un medio que no era España, o al menos el país que había sido hasta entonces, pues dentro de la cotidianidad de los grises elementos que representaban la habitación había un televisor. Quizás con esto se trataba de mostrar el choque entre el pasado y el presente; algo que ya había hecho Alonso con *El jardín de los cerezos*. En cualquier caso, y sin salirnos de la parte técnica, además de la transformación/animalización de Juan -que se subsanaba con maquillaje y con la interpretación de Ferrandis- se debe producir un “crescendo rinocérico” para

Alonso, “uno de los posibles ganchos para el público” [Monleón, 1961: 6]. Este aumento gradual de violencia animal debía concluir con investidas y cuernos que perforaban puertas, muros y los cristales de un tragaluz que se había dispuesto a ras de suelo. Cada cuerno que atravesaba cualesquiera de estos elementos en una de sus embestidas, se iluminaba -gracias al trabajo del jefe de electricistas, Mayoral- con un haz de luz verde, dotando a la escena de mayor fuerza dramática.

Para no romper con el ritmo y la tensión creada, se le pidió a Martínez Trives que el último cuadro se desarrollara en el mismo decorado y que fuera el propio personaje de Berenger quien, describiendo los acontecimientos, realizara una elipsis transitiva declamando: “Intenté salir, pero invadían las aceras. Cuando estaba abajo oí un estrépito; era Juan, que bajaba las escaleras [...] me encerré en esta casa y no he vuelto a salir” [Hormigón, 1991: 235].

Lo luminotécnico y lo sonoro se conjuntaban para crear una atmósfera asfixiante; por un lado, una fuerte luz verde que entraba por la ventana, “como un reflejo de la piel de los rinocerontes” [Hormigón, 1991: 235] y, por otro, los bramidos, fuertes pisadas y embestidas que, junto a cláxones de coches y gritos, producían un ambiente de pesadilla y casi febril.

Y, por último en este análisis, llegamos al monólogo final de Berenger (José Bódalo); momento que debía conmover y sacudir al público, a partes iguales. Es un monólogo, como señalamos antes, puramente existencialista y debía representarse con el escenario vacío creando una mayor sensación de alienación. Esto se solucionó gracias a la conjunción del trabajo del equipo y personal técnico del María Guerrero, que se esforzaban con gran celeridad para que, en cuestión de segundos, quedara la caja escénica vana y a que se aforaba rápidamente dicho espacio. Alonso creía que la intencionalidad de Ionesco era dar una impresión de

inmensa y absoluta soledad y de ahí que “yo veía el final con escenario vacío y Berenger en medio, solo, pequeño, rodeado de cabezas [de rinocerontes] [Monleón, 1961: 7]. Hasta ya bien avanzado el proceso de ensayos Alonso no encontró una solución que fuera espectacular y amenazante, a un tiempo. Sumó a las cabezas reales, hechas de cartón piedra, y que se distribuían por el escenario rodeando a Berenger, proyecciones de cabezas en posiciones diferentes. Y todo esto bañado por una luz verde que ilumina individualmente cada nueva cabeza y el aumento de música, a modo de subrayado. Con todo esto se creaba una gran intensidad dramática, casi insoportable para el espectador, que cercaba y acosaba a Berenger, quien, avanza hacia la corbata del escenario gritando un desgarrado “¡No capitularé!”. La estética de lo grotesco terminaba por imperar y dominar la escena, en un tono de farsa alienante. Terminando por convertir al actor, José Bódalo, mediante la labor interpretativa que pasaba por una fisicidad rayana en la marionetización, en un pelele o títere, frente a los bufidos inmisericordes de los rinocerontes. Para Alonso todo esto era “un grito de libertad” [Hormigón, 1991: 235].

El éxito del montaje fue inusitado y, lo más importante, suscitó una gran polémica que comenzó con la división por parte del público en la recepción de la misma. De un lado, el pateo del patio de butacas y de otro “el paraíso” o “gallinero”, formado en su mayoría por estudiantes universitarios que aplaudían entusiasmados y gritaban a los del patio de butacas “¡Rinocerontes!”, a modo de insulto, viendo el reflejo de la obra de manera clara en la sociedad³⁸.

Con el estreno, y dicho acaloramiento, el debate y polémica trascendió lo puramente teatral y se promovieron artículos de opinión, discusiones y debates

³⁸ Sobre este asunto, consúltese Torrente Ballester, 1961: 15 y Marquerie, 1961: 61.

acerca del tema. “En una palabra: apasionamiento. Sólo por este resultado debemos sentirnos satisfechos” [Monleón, 1961: 7]. Alonso estaba orgulloso de que con su segundo estreno al frente del María Guerrero se hubiese producido este debate, pues su intención era llegar a la sociedad y tocar al espectador de su época mediante la programación de textos, clásicos e internacionales, que removiesen las conciencias adormecidas, haciéndoles reflexionar al verse reflejados sobre el escenario. Todo este periodo podría resumirse con la reflexión realizada por Alfredo Landa, según la cual “lo nuevo y lo clásico, hechos con una finura y una fuerza que sorprendieron a todo el mundo. Como lo que había hecho Escobar en los cuarenta, pero mejor, más moderno y con más garra. José Luis quiso seguir su estela y volver a convertir el María Guerrero en algo excepcional. Por la calidad, la importancia de los textos y los actores, por las puestas en escena. Quería que el público fuera allí sabiendo que iba a encontrar cosas superlativas, que no podían ver en el teatro comercial. Y vaya si lo consiguió” [Ordóñez, 2008: 81]. En definitiva, Alonso diseñó una programación que aportase un signo de excelencia y que se diferenciara de lo que se ofrecía en la España de aquel momento tanto por su tono, y trabajo en conjunto, como por ser una ventana al exterior y la oportunidad de dar a conocer la dramaturgia internacional dentro del propio país³⁹.

³⁹ Tal y como apuntó José Monleón, en *Triunfo*, “José Luis Alonso hizo una primera temporada en el María Guerrero, que es, probablemente, la mejor temporada -por los títulos, por los montajes, por la compañía en definitiva- del teatro español de posguerra” [Monleón, 1964: 65].

3. HITOS AL FRENTE DEL TEATRO NACIONAL

MARÍA GUERRERO (II)

3.1. Inquietud internacional de un director escénico

En este capítulo continuaremos con el sesgo cronológico y se analizará la programación, mediante el análisis de casos prácticos, y el devenir de los acontecimientos sociohistóricos y culturales que acompañaron a Alonso durante toda esta segunda etapa al frente del Teatro Nacional María Guerrero, guiada fundamentalmente por una decisión consciente por internacionalizar dicha institución teatral llevándola fuera de España.

Alonso, que -tal y como ya vimos en nuestro primer capítulo [91]- había disfrutado de una beca como ayudante de Barrault, se miraba en éste y en Jean Vilar, al frente del Théâtre National Populaire, al desarrollar su papel de director del Teatro Nacional María Guerrero. Como ellos, Alonso, “staged with a simplicity, concentration, beauty, and understanding calculated to appeal to an unsophisticated but enthusiastic audience” [Cole y Chinoy, 1963: 71]. Asimismo, pese a disponer de un teatro de grandes dimensiones, por línea general, no abunda en lo aparatoso ni abigarrado en sus montajes, sino todo lo contrario. La escenografía y decorados, en general, se reducen a lo mínima expresión e, incluso en sus colaboraciones con Francisco Nieva, optan por ampliar fotografías, o los propios diseños de Nieva, que parecen meros bocetos, como en el caso de *La dama duende* (1966). La iluminación sirve para definir los espacios de la actuación y para iluminar a los actores; pues es la interpretación de éstos el auténtico vórtice de todos sus montajes y Alonso no trataba, en ningún instante, de supeditar lo formal a la interpretación o al contenido de la pieza dramática, es decir, del texto.

Alonso, como a continuación estudiaremos, además de puente entre la dirección y los supuestos escénicos de la Segunda República española, funcionó también como puerta o, mejor aún, ventana de la escena internacional en una época de total aislamiento. Es curioso cómo, a mediados de los cincuenta, Alonso y Peter Brook, huyendo cada uno de sus propias circunstancias -uno de la dictadura y del abotargamiento intelectual madrileño y el otro de la insípida posguerra londinense- coincidiesen al sentir sus escapadas a París como una respuesta a su voracidad teatral y artística. En el siguiente párrafo, si cambiáramos Londres por Madrid, tendríamos un calco de lo experimentado por Alonso en la capital gala.

Often I had found excuses to visit Paris: the sharp scent of Gauloises was strangely exciting, and everything from the Métro to the cafés had a special sexual glow. Paris was the films of Carné and the photos of Brassai [...] London was still a place of reassuring slowness and calm. Paris was restless, feverish; a true Parisian was expected to be nervous and uneasy, and the city itself had a sensuality for which London had no equivalent [Brook, 1998: 60, 94].

París era para muchos de estos jóvenes y, como me señaló Francisco Nieva, “el lugar cuasimitológico en el que todo es posible y la capital internacional del intercambio artístico”⁴⁰, por su “long tradition of being a meeting pot for artists from all over the world [Brook, 1998: 155]. Auténtica meca de la formación y experimentación teatral donde el principal objetivo, como bien indica Mercè Saumell, era “learning about the profession in a manner which could have proved impossible at a time in Francoist Spain” [Bradby / Delgado, 2002: 107].

Según Fernando Arrabal, elegir como destino París se debía a que allí “we could express ourselves with a degree of freedom unknown in our home towns. You cannot imagine the poverty of the Spanish theatre at that time, gagged by

⁴⁰ Entrevista concedida por Francisco Nieva en su domicilio particular, el 23 de febrero de 2006.

“censorship and harassed by the government” [Bradby / Delgado, 2002: 198]. No es tampoco para nada baladí que Alonso, como señala John London, “was aware of how far Spain lagged behind Europe” [London, 1997: 165] y que, al ser consciente de esta carencia hiciese todo lo que estuviera a su alcance por tratar de recorrer esa distancia, llevando al espectador burgués de aquella época de la mano de autores clásicos, pero internacionales, que pudieran poner la programación del Teatro Nacional María Guerrero a la altura de cualquier otro país europeo; teniendo, eso sí, siempre en mente las limitaciones, carencias económicas y artísticas, además de la censura.

3.2. Aperturismo y giras internacionales

A principios de la década de los sesenta se produce un movimiento que apuesta por virar hacia una postura más aperturista, en consonancia con los nuevos tiempos. Esto, como no podría ser de otra manera, venía motivado por la macroeconomía y la política mundial. Al régimen franquista le interesaba adherirse a esta tendencia, por los beneficios económicos que pudiera obtener, y lo primero que debía hacer era que su imagen, de cara al exterior, fuese distinta. Debía crear una nueva imagen, en definitiva, moderna, renovada y fresca. Este es el periodo en el que entra en vigor el eslogan de “Spain is different” -posteriormente se llegaría, incluso, a cuestionar dicho eslogan [Bayón, 1999: 431-2]- y es cuando en el país llega a calar un sentimiento de pseudo-euforia colectiva, que venía alentado por las altas esferas políticas y tecnocráticas, ávidas por las pingües ganancias que barruntaban con este cambio de rumbo. No es de extrañar que el plano cultural

que, recordemos, siempre va de la mano de la política y la economía, se viera afectado por todo este nuevo movimiento y la representación de España en el exterior -que antes se producía de manera puntual y esporádica- se va regularizando a través de los festivales internacionales y otras plataformas que pudieran servir como catalizadores y escaparates de la normalización del país. El cine, el teatro y la música son todas artes que se verán impulsadas y apoyadas por el Régimen para que sean patentemente visibles fuera de nuestras fronteras.

Uno de los principales focos culturales fue el proporcionado por el Festival del Théâtre des Nations, creado en París el 27 de marzo de 1957 siguiendo la estela del Festival Internacional d'Art Dramatique de la Ville de Paris y del de Aviñón, que establecía las pautas de una *politique de grandeur* en lo cultural y reforzaba la imagen francesa a escala mundial. Tras la Segunda Guerra Mundial determinados organismos, tales como la UNESCO, trabajaron de manera infatigable en busca de la creación y normalización de un marco cultural en el que mostrar las creaciones artísticas y, lo más destacado, permitir a cada país su propia reafirmación, tanto de identidad como cultural, tras un proceso tan traumático como el de un conflicto bélico a gran escala. En esta primera etapa, en Festivales como Edimburgo o Aviñón, se trata de favorecer un sentimiento humanista, por encima de fronteras y con el teatro como lenguaje común⁴¹. Será, sin lugar a dudas, en este Festival en el que se mirará España para conformar su nueva identidad.

Conviene aclarar, asimismo, que todos estos conceptos no son ni mucho menos nuevos en España, sino que los encontramos, por ejemplo en lo que preconizaba Federico Blas Torralba, nada menos que en el año 1937, cuando escribe acerca de cómo diseñar toda una red de teatros que alberguen las giras. Se

⁴¹ Para más información sobre este tema, consúltese a Bradby / Delgado, 2003: 1-4 y a Harvie, 2003: 12-26.

estaban creando las bases de un teatro que sirviera como herramienta de cohesión social en todo el país, como cuando dice que:

Al querer que sea nacional, queremos que lo sea íntegramente, y por lo tanto en modo alguno un teatro centralizado (y ésta es una de las partes difíciles del programa); aun cuando tenga un edificio o residencia propios, se procurará, más aún, habrá necesariamente de hacerse, que se desplace a todas las provincias de la Nación, para dar a conocer allí las obras que se vayan montando (para lo cual los decorados, salvo casos excepcionales, habrán de tener dimensiones adecuadas que permitan colocarlos en escenarios de tipo medio); así solamente puede llegar a todos y a todas partes; incluso habría de hacer excursiones al Extranjero para mostrar al mundo esta parte de nuestras actividades artísticas. Se aprovecharán en cuanto sea posible los escenarios naturales o “urbanos” de nuestra Nación y por lo tanto, cuando la calidad de la representación sea tal (en el caso de los festivales de Arte) que no permita el desplazamiento, facilitar por toda clase de medios la mayor y más variada concurrencia posible. Sólo así será un Teatro Nacional, por ser el único medio de que pueda toda la Nación gozar de él y aprovecharse de sus enseñanzas. Lo que ahora se llama Teatro del Frente (en organización) podría ser después de la Paz, un servicio ambulante que permitiese saborear estas manifestaciones de arte hasta en los lugares más apartados [Torralba, 1937: 16].

Asimismo, abogaba por un Teatro Nacional de carácter independiente y sin servidumbres de ningún tipo cuando apuntaba que “el que se consiguiese apoyo económico del Estado y de este o aquel partido político o ideológico, no había de ser utilizado para mediatizar este Teatro; en todos sus aspectos había de ser *absolutamente libre*. Su organización, elementos, selección de obras a representar, etc., sería cosa exclusivamente controlada por la dirección del Teatro (...) La citada independencia del Teatro es la única manera de que éste pueda subsistir, pues de lo contrario estará expuesto a vaivenes que en modo alguno pueden beneficiarlo; lo único que sí puede haber es un inspector nombrado por el Gobierno del Estado, y aun este sólo para la parte económica, pues el único

aspecto en el que podría intervenir en la artística sería como censor, y dada la categoría del Teatro en modo alguno es necesario, si la realidad corresponde con lo imaginado, ya que en un teatro que quiere ser *nacional* naturalmente no ha de representarse 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. Queda, pues, sentado que su dirección ha de ser muy simple y su independencia absoluta” [Torralba, 1937: 17].

3.2.1. Sobre los Festivales como herramienta de cohesión

Al igual que los antiguos ciudadanos de la Atenas clásica, se tenía una serie de responsabilidades, de carácter cívico, por el mero hecho de ser ciudadanos españoles. Por ejemplo; la responsabilidad civil de participar en los Festivales actores, dramaturgos, productores o simplemente tomando parte como público asistente. Dichos Festivales, no importa si su objetivo último era una celebración religiosa, eran -innegablemente- rituales cívicos que servían para consolidar la unidad y el sentimiento nacional. Ya que éstos eran, entre otras muchas cosas, una elaborada demostración del poderío nacional y expresión suma del orgullo patrio. Tal y como apunta London, “there was no real, long-lasting equivalent to the French Festivals. The Festivales de España, initiated in 1953, were distant from the Festival d’Art Dramatique started in Avignon in 1947” [London, 1997: 165]; pero es bien cierto que no será hasta la llegada de la Democracia, cuando los programadores culturales y directores teatrales apostaron, de manera decidida, por

estos modelos de contenedores culturales y así se institucionalizaron y abrieron al exterior Festivales como el de Otoño, en Madrid (1983), el Grec, en Barcelona (1976), el Internacional de Teatro Clásico, en Almagro (1978), o el de Teatro Romano, en Mérida (que si bien es cierto fue institucionalizado en 1954, no fue hasta principios de la década de los ochenta cuando tuvo una repercusión internacional)⁴². Pero sea como fuere, la principal diferencia respecto de estos Festivales internacionales y los albores de los mismos en España era que el que el Gobierno español no asignaba más que una décima parte a estos Festivales [*ibídem*], comparado con la asignación presupuestaria que realizaba el Gobierno francés al teatro galo y a sus festivales. Tampoco debe pasarnos desapercibido el hecho de que el diseño de este tipo de Festivales no se debe sólo a la intención gubernamental de realizar un calco de lo que se estaba haciendo en Francia, sino que debemos rastrear las huellas de estos acontecimientos teatrales multitudinarios y populares en la Segunda República; y de ahí que las ideas preconizadas por Torralba en su estudio por un Teatro Español en consonancia con su época se nos muestren, como antes hemos sugerido, como las fuentes de estos festivales en España:

Es condición básica para estas representaciones que no exista desacuerdo entre la obra y el escenario en que ha de ser representada; así, para una tragedia griega, se buscarán escenarios naturales o sobrias arquitecturas clasicistas, para un “auto” sacramental se preferirán pórticos de catedrales o viejas plazas, para representaciones dieciochescas jardines y palacios, etc. Esto no quiere decir que se

⁴² Para más información sobre los Festivales de España, véase *Panorámica del teatro en España*, Enrique de la Hoz (ed.), 1973: 143-52. Juan Emilio Aragonés consideraba, al menos en un primer estadio, dichos Festivales como solución para acercar el teatro “al pueblo”; véase Aragonés, 1955: 129-33. Compárese, asimismo, con este punto lo expuesto por Alfonso Sastre, cuando argüía que “Al menos en sus comienzos, el T.P.U. [Teatro Popular Universitario] pretende ser la versión española de la inquietud que ha hecho posible el florecimiento de los teatros populares en toda Europa: de la inquietud cuya versión francesa es el T.N.C. (Théâtre National Populaire), de Jean Vilar”, en Sastre, 1956: 175.

excluyan los locales cerrados para estos Festivales, los grandes salones de espectáculos, plazas de toros, estadios, etc. No es necesario decir que los Festivales no serían muy numerosos, tanto por el gran gasto que llevan consigo, como por la necesidad de largo tiempo para su preparación, estudio y montaje. Una o dos obras al año a lo sumo con varias representaciones de cada una es lo más oportuno. Se debe procurar que cada vez sean en distinta ciudad para así atraer forasteros a ellas y todas resulten igualmente favorecidas, así como contribuir a la mayor difusión de los tesoros artísticos, históricos, folk-lóricos [sic], etc., españoles. Se escogerán obras adecuadas para el desenvolvimiento de los festivales que necesitan riqueza de impresiones, movimiento de masas, grandiosidad... para merecer ese título de *Festivales de Arte*. Escenarios apropiados los tenemos en España (aparte de bellísimos lugares naturales) abundantísimos: Jardines de la Granja, Plaza de la Armería de Madrid, la “Lonja” de El Escorial, Parque de Montjuich, Plazas de las Catedrales de Oviedo, León, Burgos... Teatro romano de Mérida, Anfiteatro de Itálica, plazas mayores de Salamanca, Madrid, Burgos, Tembleque... Puerta de Alcalá en Madrid, murallas de Ávila y Toledo... y otros mil lugares que se podrían hallar, pero sobre todo hay un maravilloso escenario lleno de grandiosidad, de ambiente místico, de nobleza, de serenidad: la Plaza del Hospital en Santiago de Compostela; ¡qué representación del “Gran Teatro del Mundo” podría organizarse ante esa rica fachada del “Obradoiro”, barroca como la obra calderoniana y aprovechando esas escaleras, racionales y complicadas al mismo tiempo, al igual del magnífico “auto sacramental”! [Torralba, 1937: 28-29].

Asimismo, Torralba apuntaba que no sólo el drama y la comedia debían de tener lugar “en nuestro Teatro” aun cuando, para él, constituyeran su núcleo más desarrollado. Y pasaba a desarrollar toda una serie de secciones y de sub-secciones que organizaran estos Festivales, bajo el común denominador de “Secciones agregadas” dentro de grupos que, a su vez, articulaba dentro de siete secciones de ópera, ballet, conciertos, zarzuelas, danza española, teatro nacional e internacional. Dentro de la ópera, por ejemplo, se daría cabida a las más selectas del repertorio internacional y especial “empuje, principalmente, a la ópera española”, favoreciendo, también, la creación de otras de nuevo cuño. En cuanto al ballet, se

preconizaba ajustarse a los programas internacionales, sin desatender el desarrollo del ballet español, que vendría de la mano de la música de compositores como Falla, Albéniz y Turina. Y es muy curioso cómo, entre las figuras del ballet y la danza, destaca y apuesta, de manera denodada, por dos bailarinas que “han llevado por todo el mundo el nombre de España: la Argentina y la Argentinita”. Bailarinas, en suma, que hasta aquel momento habían obtenido y disfrutado de un gran éxito para sí mismas y que se esperaba que en lo sucesivo lo hicieran para ellas y para la escena española. En el apartado de conciertos se hacía especial hincapié en la música sinfónica y se apostaba por recabar sus intérpretes entre los recién formados en el Conservatorio. En lo relacionado con zarzuelas y “bailes y danzas españolas” se buscaba, sobre todo, aquellas que “son honra del teatro lírico español” y habrían de montarse “dignamente”. En cuanto al teatro, se hablaba de diseñar un Teatro de Arte, a la manera eslava, que escenificara “romances y romancillos, género sobre el que ya se han hecho bastantes ensayos satisfactorios” e incluir para la creación de sus elencos, mediante invitación, “las compañías, estudios y artistas de todas clases de países, que siendo de reconocido renombre internacional, pudiesen por este medio llegar hasta los públicos españoles” [Torralba, 1937: 30].

Una vez que hemos sentado las bases acerca de cuáles eran los parámetros, los orígenes y la motivación última -cohesionadora y adoctrinante- de estos Festivales de España, oficialmente institucionalizados en 1953, pero que como hemos comprobado fueron diseñados y apuntados ya en la Segunda República, centrémonos seguidamente en la contribución de José Luis Alonso. Éste, y con él los poderes fácticos del Régimen, convierten algunos de los montajes del Teatro Nacional María Guerrero en auténticos buques insignia de la cultura de aquel

momento⁴³. Montajes como *El rinoceronte* (1961), *La loca de Chaillot* (1962), *Los caciques* (1962), *Los verdes campos del Edén* (1963), *El círculo de tiza caucasiano* (1971) o *Misericordia* (1972), por citar sólo unos cuantos, pasaron a glosar por una parte el subconsciente teatral y cultural de aquella época, y por otra, proporcionaron una imagen de absoluta normalidad de cara al exterior dentro de las limitaciones autárquicas de aquel preciso momento⁴⁴.

No debemos pasar por alto, antes de continuar desarrollando este punto, y es conveniente recordar que en los años de juventud de Alonso sus estudios y porvenir suponían un continuo enfrentamiento entre su tío y su padre. José Luis

⁴³ Por lo revelador de su contenido paso, a continuación, a reproducir parte del artículo sobre el tema escrito por José Monleón para la revista *Triunfo*: “En muchas ciudades españolas la breve temporada de Festivales es el clímax de un año de teatro, y en las esquinas de pueblos y capitales se ven desde el coche los carteles que anuncian a Shakespeare, a Casona, a Gala, a Lope de Vega, que son la base de este verano [*Julio César*, *El caballero de las espuelas de oro*, *Los verdes campos del Edén* y *El caballero de milagro*, respectivamente]. [...] Tamayo y el Estado son dos patrones teatrales de solidez económica y sus representaciones apuntaron una cierta seguridad profesional. Junto a este dato positivo, uno negativo que consignar. Por ejemplo, los Festivales caen en las ciudades como del cielo, extemporáneamente, fuera de un programa regular que cubra la mayor parte del año. Para un gran sector -casi todo- los Festivales son “dos noches de teatro” al margen de la calidad de la obra y de incorporarla a un cierto nivel de cultura. Para nuestro público de provincias -dicho con todos los respetos- el teatro ha dejado de ser un hábito, una referencia y una forma cotidiana de comunicación. Y digo esto, porque hace años el teatro, mejor o peor, era todo eso en nuestras ciudades. Resulta, pues, que los Festivales sin contexto, actuando muchas veces sobre campo yermo, no hace sino “descubrir” el teatro a gente que, naturalmente, no vuelve a ocuparse de él. En cuanto a los títulos, ¿quién se atrevería a decir que son los más idóneos para cumplir con la difícil misión? Son títulos que han tenido -en el mejor de los casos- su corazón [*sic*] de ser en la programación de Madrid o, como en el caso de la obra de Casona, que se estrenan pensando en ella. Pero ¿responden a la insalvable responsabilidad que tienen los Festivales dentro del juego teatral español? No. Rotundamente. Y pienso que aún mejorando la selección habría que sostener el “No”. Porque, sencillamente, no puede hacerse en dos días lo que debe venir haciéndose durante años. Otra cosa terrible es la actitud de los actores y técnicos. Se esfuerzan, con auténtico encono, por estar a la hora y en la ciudad que les manda la Comisaría de Festivales. Pero la “ruta”, frecuentemente establecida de acuerdo con el Calendario de Fiestas, es disparatada para una compañía. Los actores cuentan los saltos que dan en el mapa, como si fueran milagros. “Ayer estábamos en X... Y mañana estaremos en Z. ¿Parece mentira, verdad?” Y lo increíble en esta atmósfera taumatúrgica es que llegan los actores, el transformador, los focos, los trajes, los decorados,... Y el público se mete en la plaza o en la explanada, como si tal cosa, a tomar un poco el fresco y ver una función de teatro... Yo he llegado a la conclusión de que todos los que trabajan ahora para llevar adelante los Festivales realizan un esfuerzo innegable y, en bastantes casos, heroico. Lo que falla es el sistema. Hay que ir a los teatros municipales o los teatros de sector, subvencionados, para que las representaciones dramáticas cumplan su función normal, dentro de un clima de responsabilidad y meditación. En los Festivales los actores no pasan de ser titiriteros protegidos, de feriantes sin riesgo, de ilusionistas que se sacan, por una noche, el teatro de la manga” [Monleón, 1964: 61].

⁴⁴ Sobre las giras de José Luis Alonso en provincias, dentro de los conocidos como Festivales de España, véase el minucioso análisis realizado, en Álvaro, 1963: 33-5 y 39.

Mañes quería que su sobrino llegase a ser diplomático, mientras que su padre, por el contrario, quería para su vástago la tranquilidad que le podría reportar una carrera de ingeniería [Alonso, 1982: 57]. Pese a comenzar Ingeniería de Telecomunicaciones, aprobó sólo dos grupos: el de idiomas -“facilísimo para mí” [Alonso, 1982: 58] y el dibujo. Todos estos datos que, a vuelapluma, podrían antojársenos banales y demasiado enmarcados dentro de la esfera, puramente, familiar no lo son tanto si estimamos que todas y cada una de las circunstancias posteriores con las que tuvo que contender en su carrera como director del María Guerrero, no hicieron sino convertirle en uno de los mejores y máximos, si no el máximo, representantes de España en el extranjero. Sus predecesores, al mando del María Guerrero, sólo habían salido invitados por países como Alemania e Italia, a fin de afianzar los lazos fascistas con España. Por esto Alonso tuvo que emplear a fondo todas sus habilidades sociales y don de gentes para, de esa manera, burlar tan castrador y dictatorial sistema, siempre de forma tácita y serena. De ahí que muchos de los “jóvenes airados” que le precedieron en el panorama cultural le acusaran siempre de “posibilista” y “cobarde”. Pero debemos recordar que fue Alonso quien consiguió sacar a la compañía del María Guerrero de gira por París, Dublín, Lisboa, Praga, Varsovia y varios países de Latinoamérica⁴⁵. Algo, que no fue fruto de la improvisación sino de, como apuntaba anteriormente, una labor marcada por la constancia, yendo a menudo, casi de puntillas para no despertar suspicacias, ni poner en alerta de antemano a la torpe, y normalmente cegata, censura con la elección de los títulos a montar. Sólo de este modo podemos explicarnos experiencias tan asombrosas como su viaje cultural a Moscú en 1967, el montaje de *El círculo de tiza caucásico* (1971), de Brecht, o *Misericordia*

⁴⁵ Dichas giras recalieron en París (1962), Dublín (1973), Lisboa (1970), Praga y Varsovia (1975) y América Latina (1969).

(1972), de Galdós, en vitriólica versión de Alfredo Mañas. Durante la década de los sesenta, como hemos visto [153-4], se estaba produciendo un cambio a nivel global, del que España, pesase a quien pesase, no podía abstraerse y que Alonso supo aprovechar en beneficio de normalizar la escena española. También es cierto que algunas de estas licencias, como es el programar autores subversivos o de cierta peligrosidad para el Régimen, tuvo que pagarlas Alonso consiguientemente. De ese modo, *El zapato de raso*, de Claudel, que él consideraba demasiado larga y que no funcionaría en taquilla, fue una imposición personal -la única, por otro lado, a lo largo de toda su carrera como director- que recibió José Luis Alonso por parte de Manuel Fraga Iribarne. Éste le espetó a la cara: “Mire, Alonso, si usted no pone *El zapato de raso* esta temporada, yo, cuando deje de ser ministro, claro, le doy con mi zapato en la cabeza” [Alonso, 1982: 62]. Esta circunstancia, que podría ser un dato puramente anecdótico e, incluso, ficticio, también me fue confirmada por Antonio Gala⁴⁶, que fue quien firmó la adaptación del texto. Dicha adaptación y traducción le habían sido encargadas, sin demasiado éxito, a Leopoldo Panero por el mismísimo Fraga, quien desde finales de los años cincuenta estaba empeñado en que la obra de Claudel se viera representada en los escenarios españoles [Beotas, 2007: 87].

A partir de 1962 Alonso comienza a diseñar giras que servirían como broche final a sus montajes en el Teatro Nacional María Guerrero y que recalarían en los principales teatros de las capitales españolas. Se trataba de un nuevo paso, en busca de la normalización, trasportando a teatros cerrados la experiencia que se había llevado a cabo hasta el momento de representar en plazas públicas, espacios naturales o plazas de toros españolas. Para Alonso, esto no venía sino a solucionar

⁴⁶ Información recabada durante la entrevista concedida por Antonio Gala en su domicilio particular, el 31 de mayo de 2006.

y responder la eterna cuestión de por qué se denominaba a la compañía del teatro María Guerrero Teatro Nacional, si sólo se podía disfrutar de ella en Madrid [Alonso, 1982: 62]. Por tanto, un teatro del Estado que fuese, por fin, accesible para todos y del que se pudiera disfrutar también en provincias.

Para esta empresa no se escatimó ningún esfuerzo ni por parte del Ministerio, ni por parte del Estado. De ese modo se trataría de reproducir el mismo montaje, contando con un total de treinta actores, dieciséis técnicos -entre electricistas, maquinistas, guardarropas, sastras y encargados del atrezo-, decorados, vestuarios y todo el material que se estimase oportuno para la representación de la obra. En esta primera gira se programaron *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, *La loca de Chaillot*, de Giraudoux, *El rinoceronte*, de Ionesco y *Los caciques*, de Arniches. Como puede comprobarse se trataba de llevar lo más representativo y considerado como “universal” del repertorio, sin desatender al teatro español. Esta tournée les conduciría por La Coruña, Vigo, Pontevedra, San Sebastián, Logroño, Santander, Oviedo, Gijón, Bilbao, Valladolid, Palencia, Burgos, Vitoria y Pamplona, durante los meses de verano. A principios de octubre recalaron en Barcelona, para, de ese modo volver a abrir la nueva temporada oficial en Madrid a principios de noviembre.

La aspiración última de Alonso era, en sus propias palabras, que “esta gira sirva como anticipo, como globo sonda, para averiguar reacciones, asistencia de público, gustos y otros fenómenos, a ese proyecto de la “tercera compañía” que el Estado debe mantener todo el año en órbita, “girando” sobre las capitales y rincones de España” [Hormigón, 1991: 520]. Esta “tercera compañía” nunca llegó a materializarse y terminó deviniendo, como se ha apuntado anteriormente, en el colofón a los montajes representados en el teatro María Guerrero y, en muchos

casos, ni siquiera las primeras figuras de la compañía, como Bódalo y Pradera, realizaban la susodicha gira, sino que eran sustituidos por alguno de sus compañeros.

Lo que sí que es cierto, y es de suyo conveniente anotar aquí, es que Alonso, desde un primer momento, tuvo siempre presentes las limitaciones y las deficiencias del organigrama que componía, regía y administraba los Teatros Nacionales en aquel momento. Y de ahí que juzgara como extremadamente excesiva “la severa administración a la que se ve sometida la parte artística, que imposibilitaba montar obras con verdadero riesgo dejando en último plano el factor económico”, o si fuesen los montajes rentables o no [Rubio Jiménez, 1995: 15].

La primera experiencia internacional de la compañía titular del María Guerrero se produjo en París en 1962 y puede ser considerada como la primera aportación por dar a conocer la escena española. Aunque Bradby y Delgado fijan 1969 como el año en el que, gracias al Festival del Théâtre des Nations, *Las criadas*, de Genet, dirigida por Víctor García con Nuria Espert y Julieta Serrano, despertó fuera un interés real por la escena española [Bradby / Delgado, 2002: 11-2].

Sea como fuere, Alonso consiguió llevar hasta el teatro Sarah Bernhardt, dentro del Festival del Teatro de las Naciones, el montaje de *La bella malmaridada*, de Lope de Vega, junto a, entre otros, el Piccolo Teatro de Milán, dirigido por Giorgio Strehler, el Teatro Real de la Moneda, regido por Maurice Bejart y el Royal Shakespeare Theatre. José Monleón, en su reseña de *Triunfo*, vertía las palabras del crítico francés de *Combat*, Jean Pager, refiriéndose a que “se trata de un espectáculo de gran interés, tanto por el cuidado en resucitar las

costumbres teatrales del Siglo de Oro como por los méritos de la dirección de José Luis Alonso” [Monleón, 1962: 67]. Y concluía su crítica destacando “el movimiento, el ritmo, la alegría de los actores del teatro María Guerrero, particularmente sus interpretaciones [...] vitalizaron considerablemente la obra” [ibídem], e incluía una serie de fotos publicadas en la revista francesa *Théâtre* en las que aparecían Claude Planson⁴⁷, Amelia de la Torre, María Asquerino y Luis Prendes, fumando y departiendo, en actitud relajada, después de la representación. Por tanto, Alonso había conseguido alcanzar uno de sus propósitos al mando del Teatro Nacional María Guerrero; dar a conocer el teatro español fuera del país y tratar de nivelarlo respecto de la escena internacional.

3.2.2. Estados Unidos

Podemos colegir que la experiencia norteamericana fue algo más personal o, si se quiere individual, pero es innegable la repercusión que ésta tendrá posteriormente tal y como veremos. Alonso recibe una laudatoria nota de John David Lodge, antiguo embajador de EE.UU. en España, que adjuntaría al programa de mano del estreno de Nueva York de *La dama duende*, de Calderón (1965). Junto con dicha nota, la confirmación de que el Teatro IASTA (Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts), mantenido por un numeroso grupo de actores profesionales de Nueva York para presentar diversas obras extranjeras dirigidas por los directores más punteros de la lengua del dramaturgo que se fuese

⁴⁷ Claude Planson, junto con Aman Maistre-Julien, creador y director del Festival Théâtre des Nations desde 1954 subvencionado por la UNESCO y punto de encuentro del mejor teatro internacional.

a representar, contaba con él para que dirigiese *The Phantom Lady* (*La dama duende*), de Calderón, en traducción del poeta y catedrático de la Brown University, Edwin Honig. Seis semanas de ensayos con actores norteamericanos darían paso, posteriormente, a un periodo -entre una semana y diez días- de funciones en su teatro de Nueva York, sito en 418 West 42nd Street, y una en la Biblioteca del Congreso, en Washington D.F.

Las representaciones fueron todo un éxito, tal y como lo atestiguan documentos de la época; como por ejemplo la carta que le envió Dyott Mayor, miembro de la Hispanic Society of America, el 7 de marzo de 1965, en muestra de su admiración y felicitándole por la dirección de la obra calderoniana y por haber sabido transportar toda la agilidad del original en su versión neoyorquina:

The performance of *La dama duende* delighted me -and everybody else-. Your directing succeeded in bringing American actors in to the rapid, flashing and often poetic style of the “capa y espada” [el entrecomillado y el uso del término en español son transcritos del original] comedy. As an old admirer of Daniel Vierge, I was charmed by the black-and-white wit of the scenery [Archivo JLA, DOC.-4243].

En efecto, los periódicos reseñaron aquel montaje muy positivamente, como me señaló Francisco Nieva⁴⁸. Prestando especial atención a sus interpretaciones, al vestuario compuesto de “trajes españoles de infanta, en extremo chocantes y casi surrealistas en aquellas latitudes” y al decorado diseñado a base de “dibujos a línea inspirados en Daniel Vierge o Apelles Mestres” [Nieva, 2002: 406]. En la escenografía todo era, como apuntaba en su carta Dyott Mayor, en blanco y negro, y chocaba dramáticamente con lo colorido del vestuario, también diseñado por el propio Nieva, y por el cual, según me contó personalmente, le llegaron a conceder

⁴⁸ Desgraciadamente este dato no ha podido ser contrastado y debemos cifrarlo en la memoria de Francisco Nieva.

un premio en los Estados Unidos. En el apartado anecdótico, pero que nos da una visión en conjunto de hasta qué punto Alonso ya era una figura de la cultura española, cabe valernos de la memoria de Francisco Nieva para recordar que nada menos que Tennessee Williams les sirvió de cicerone por la noche neoyorquina durante el tiempo que estuvieron ensayando y preparando dicho proyecto.

3.2.3. Rusia

El 8 de mayo de 1966, Alonso recibe la invitación informal, como agradecimiento por haberle hecho las veces de anfitrión durante su estancia en Madrid, del compositor Nikita Bogolovski⁴⁹ [Archivo JLA, DOC.- 4190] y, posteriormente, de manera oficial por medio del Presidente de la sección Teatral, adscrita a la Unión de Sociedades de Amistad con otros países de la URSS⁵⁰, Yuri Zavadsi. Durante más de 80 años, estas Sociedades, perfeccionando sus métodos de trabajo y cambiando de nombres -Sociedad Nacional de Cooperación Cultural con el Extranjero (VOKS), Asociación de las Sociedades Soviéticas de la Amistad con el Extranjero (SSOD), Centro Ruso de Cooperación Internacional Cultural y Técnico-científica (Roszarubezhtsentr)- continuaron un trabajo muy importante que consistía en difundir en el extranjero la información “objetiva” acerca de Rusia, sobre el contenido de las reformas llevadas a cabo en el país eslavo, sobre su política exterior, su historia y rico patrimonio cultural y sobre su potencial

⁴⁹ Nikita Bogolovski (1913-2004), fue un compositor y músico ruso de fama más limitada que Shostakovich que compuso muchas piezas de música incidental tanto para el teatro como para el cine, siendo quizás la más conocida su *Dunkle Nacht (Noche oscura)* (1960).

⁵⁰ Información recabada de la página Web del Centro Cultural Ruso www.centroculturalruso.com.mx/ROSZARUBEZCENTER_WEB-PAGINA/Ros/Main.htm, el 29 de diciembre de 2007.

espiritual y económico. En los primeros años de existencia del VOKS (Sociedad Nacional de Cooperación Cultural con el Extranjero) participaron de manera activa con sus actividades los representantes más ilustres y liberales de la Unión Soviética, como por ejemplo personalidades del mundo del arte y de la literatura, entre ellos el poeta Vladimir Mayakovski, compositores como Prokofiev, Shostakovich y cineastas como Eisenstein. Cooperaron de forma activa con VOKS y estaban en contacto e intercambiaban ideas con eminencias de talla mundial como Albert Einstein, Romen Rollan, Marie Curie, Henry Barbus, Rabindranath Tagore, Theodor Dreiser o George Bernard Shaw. Por lo que no es de extrañar que existiendo esta estructura de intercambio cultural, Alonso, siempre atento a oportunidades de cara al exterior para conocer de primera mano y aprender de la escena internacional, moviera los hilos necesarios para embarcarse en este viaje. También es cierto que Alonso se valió de su conocimiento de Victor Komissarzewski, que era a la sazón director artístico del Teatro Yermolova de Moscú. En 1966 visitó España y trabó amistad con Alonso cuando éste le sirvió de guía e introductor en el Madrid de aquel momento. Cuando dos años después el director español preparaba su puesta en escena de *Los bajos fondos*, Komissarzewski le envió una serie de materiales, literarios y musicales, tanto en torno al propio texto de Gorki, como a lo que rodeó su estreno en Moscú, acompañándolo de una carta [Hormigón, 1991: 303]. Durante la quincena que duró su periplo ruso, Alonso asistió a una representación por día y se empapó del ambiente, la cultura y la tradición eslavas en todo lo relativo a su escena, no sólo al teatro sino también a la danza. En definitiva, Alonso quiso apreciar nuevos lenguajes escénicos que le eran desconocidos, en lo relativo con el naturalismo en la interpretación y sus puestas en escena, y de los que aprendió para encarar,

posteriormente, sus montajes de zarzuelas y óperas con éxito. Asimismo, durante su estancia disfrutó con montajes teatrales como *La ascensión de Arturo Ui* y *La vida de Galileo*, de Brecht, y *El poder de las tinieblas*, de Tolstói. No parece cierto, como han señalado algunos críticos, que durante este viaje presenciara *El jardín de los cerezos* y que esto le moviera a montarla en el María Guerrero. Como podemos comprobar, de manera flagrante, cronológicamente su viaje a Rusia es posterior a dicho montaje. Y lo principal, que tal y como se desprende de dicha aseveración [Oliva, 2004: 49], al incluirlo junto a los viajes de Cayetano Luca de Tena a Alemania y de José Tamayo⁵¹ a los Estados Unidos, se asocia a Alonso en el grupo de directores españoles que se hacían con los derechos de representación y calcaban la puesta en escena punto por punto, sin ningún pudor. Es ésta una práctica que Alonso no realizó durante su largo periodo al frente del Teatro Nacional María Guerrero, pero que, desgraciadamente, era bastante habitual entre los directores españoles de aquel momento. Sirva como ejemplo de este hábito, la dirección que hizo Tamayo de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, estrenada el 10 de enero de 1951 en el Teatro de la Comedia de Madrid. En sus memorias, Alfredo Landa señala que “la dirección, el decorado múltiple de Burmann, la forma en que estaba colocada la luz, con unos proyectores que Tamayo se había traído de Broadway... Decían que copió la puesta de arriba abajo, pero en todo caso bien copiada estuvo” [Ordóñez, 2008: 51].

Este viaje a Rusia, como venimos apuntando, le sirvió asimismo a Alonso para recabar información de primera mano y asistir a los exámenes de fin de curso de la Escuela de Arte Dramático de Moscú, presenciar clases de danza en la sede del ballet Bolshói y ensayos en el Teatro de Arte, fundado por Stanislavski

⁵¹ Sobre ésta práctica y diferencias, con Alonso, en la concepción respecto a las labores del director de escena, consúltese, Tamayo, 1953.

[Hormigón, 1991: 629] y que para él, por su formación y poética como director, fue como poder acudir a las raíces de su inspiración y de lo que para él significaba y era el teatro. Es curioso que Alonso apunte, cuando tras su viaje es preguntado por la revista *Yorick*, una serie de diferencias evidentes entre España y Rusia en lo relativo al ejercicio de la crítica teatral, donde “el crítico no va a ver la primera representación, sino que va a ver la número diez o doce. Las ventajas saltan a la vista” [Hormigón, 1991: 634]. Sobre este asunto en concreto, Eduardo Haro Tecglen me señaló la auténtica aversión que sentía Alonso por los críticos y, en especial, por los que venían a cubrir sus montajes para *Primer Acto*, a los que denominaba como “los mozos de Monleón”⁵². Este pequeño distanciamiento, respecto de Monleón y su revista, para la que, tengamos presente, colaboró de forma activa con su sección fija “Teatro en el Mundo”, en el periodo comprendido de 1959 a 1962, queda recogido por el propio Monleón cuando habla de que Alonso, “incorporado a nuestro primer Consejo de Redacción, lo abandonó cuando las circunstancias nos obligaron a una definición que chocaba con su prudencia. Luego, siguió colaborando esporádicamente y estuvo siempre, de un modo tácito, con nosotros” [Monleón, 1990: 125].

3.2.4. Hispanoamérica

En 1969 Manuel Castellanos de Gorriti, Delegado Especial de los Teatros Nacionales y Festivos, quien desempeñó labores asimismo de jefe de la expedición americana, envía a Alonso una copia de las instrucciones

⁵² Entrevista personal concedida por Eduardo Haro Tecglen en el restaurante Foster's Hollywood, de la calle San Bernardo de Madrid, el 3 de marzo de 2005.

complementarias relativas a dicha gira que realizará la compañía del María Guerrero [Archivo JLA, DOC.- 4616]. Dichas instrucciones venían avaladas y firmadas, previamente por el Director del Organismo Autónomo de Teatros Nacionales y Festivales de España, Enrique de la Hoz. Esta gira, sin precedentes para una compañía nacional de teatro española, les llevaría por diferentes ciudades de Latinoamérica como Santiago de Chile, Córdoba, Mendoza, Buenos Aires, Montevideo, Quito, Caracas y México D.F. Todo este movimiento, para dar a conocer la dramaturgia española allende nuestro país, fue impulsado por Carlos Robles Piquer, Director General de Información, entre 1967 y 1969, es decir, durante el último periodo de su mandato y podemos considerarlo como una auténtica proeza, puesto que muchos de los gobiernos latinoamericanos ni siquiera reconocían el gobierno franquista y en sus países se exiliaron muchos de nuestras primeras figuras del teatro, como Rivas Cherif o Margarita Xirgu.

La figura de José Luis Alonso, tal y como vamos señalando en este capítulo, era cada vez más y más reconocible fuera de España y servía en muchos casos como representante de que, aun con todo lo que tenía de incómoda y de absurda la situación sociopolítica de la España de aquel periodo, se podía llevar a escena teatro de calidad. Es decir; su trabajo tenía por vez primera un cierto impacto en el exterior y hacía que España, como país, tuviera un eco internacional dentro del ámbito de la cultura. Sirva como muestra de este punto un extracto del texto de presentación de los programas de mano que se facilitaban en los teatros que conformaron la gira por Hispanoamérica, llevada a cabo entre los meses de enero a junio del año 1969:

José Luis Alonso pudo dar a la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero un impetuoso y decisivo impulso. La simple mención de las obras por él representadas en estos años bastaría para constatar la importancia y la intensidad

de su labor. Una labor difícil y admirable que va unida a nombres tan opuestos y contradictorios como Chéjov y Giraudoux, Ionesco y Jardiel Poncela, Unamuno y Arniches, O'Neill y Valle-Inclán, Paul Claudel y Antonio Gala [Rubio Jiménez, 1995: 16].

3.2.5. Irlanda

La directora artística del Abbey Theatre de Dublín, Lelia Doolan, se puso en contacto con Alonso y le remitió una carta el 1 de noviembre de 1970 interesándose por la posibilidad de que representara un texto de Valle-Inclán en Dublín [Archivo JLA, DOC.- 4394]. Esto daría pie, posteriormente a tres representaciones en la capital irlandesa de *Misericordia*, de Benito Pérez-Galdós, acogidas con éxito durante el periodo comprendido entre el 11 y el 16 de junio de 1973. Según José María Pou, aquello fue todo un acontecimiento cultural de primer orden y se trató a la compañía, por parte de la organización y los representantes dublineses de la cultura y la política, con absoluta pleitesía, logrando, incluso, que la compañía inglesa que estaba en aquel momento representando el musical *Jesus Christ Superstar*, de Andrew Lloyd Weber, realizara una función exclusiva, a las once de la mañana, para los miembros del María Guerrero, por coincidir su representación con el horario del montaje galdosiano. Todo esto, lejos de ser un dispendio se consideraba como plenamente justificado por la calidad del montaje español, que a la crítica irlandesa le pareció una “brilliant night from Old Castille” [Lynch, 1973: 88], quizás fortaleciendo el tópico lugar común acerca de la “leyenda negra española” y el atavismo hispánico. Asimismo, la crítica se hizo eco del carácter marcadamente social y político del

texto y plásticamente sorprendente y no ocultaba su sorpresa porque un montaje de estas características proviniese de España:

The first surprise is how political, indeed subversive, the play is -that such an antimiddle class tract could be put on in Franco Spain is astonishing. The second surprise, perhaps even more of an astonishment, is the technical expertise and assurance of the enormous cast and the extraordinary brilliance of the production [*ibídem*].

Alonso, quizás envalentonado por la distancia respecto de la censura franquista, apuntaba que el texto galdosiano toca el anticlericalismo patrio que, según él, es algo propio de la idiosincrasia cultural española. Es decir; cómo “it is against the Church as a social structure. And this doesn’t offend people in Spain, because although we are religious we tend to be anti-clerical” [Kent, 1973: 61].

Otros temas que interesaron sobremanera a la prensa cultural irlandesa fueron el sistema de doble función español, el funcionamiento del organigrama directivo del Teatro Nacional María Guerrero y la incidencia de la censura en la toma de decisiones respecto del repertorio definitivo que se programaba. Por lo que no es de extrañar que José Luis Alonso fuese dibujado como “a quiet but friendly man whose air of calm makes him seem more like a civil servant than the director of a national theatre” [*ibídem*].

Todos estos viajes oficiales, encuentros y experiencias internacionales, como director de la compañía del Teatro Nacional María Guerrero permitieron a Alonso conocer *in situ* todo aquello sobre lo que había leído en su afán por formarse y aprender, y que repercutiría de manera decisiva en su programación, y, lo que es más importante, en dotar a sus propios montajes de una hondura y complejidad, a nivel interpretativo y en conjunto, nunca antes apercebidas o

tomadas en cuenta en la escena española, desde el punto de vista de la dirección escénica. Alonso desarrolla la figura, hasta ese momento inexistente pero que se convertirá en el perfil de los directores actuales, del director teatral que es a un tiempo programador y crítico; fue por tanto pionero del director que está informado de lo que se representa internacionalmente y lo aplica en nuestro teatro, por medio de su diseño de programación. Es pertinente ahondar, en este punto, acerca de que la programación debe ser entendida como un hecho mediador entre una institución determinada, o si se desea una política cultural determinada, y el público o los posibles espectadores. De aquí se desprende que la programación sea el eje vertebrador de un teatro y, con ello, el medio creador de la identidad de un teatro, de una compañía, o del propio director y que, tal y como sucede con el Teatro Nacional, viene a recalcar y pone de manifiesto la postura del teatro frente al país y, en definitiva, frente a sus propios ciudadanos. Este perfil será posteriormente desarrollado por un grupo de directores, que seguirán la estela abierta por José Luis Alonso, tal y como analizaremos en nuestro próximo capítulo [235-43]. Por otro lado, todos estos viajes permitían reconstruir un puente que había sido destruido con la Guerra Civil y daba la oportunidad a exiliados españoles en estos países de recuperar el contacto con la madre patria. Bien es cierto que se trataba de un proyecto a mayor gloria del Régimen por mostrar un país en vías de normalización, pero debemos trascender la aversión, primera, que nos pueda reportar esa idea y analizarlo como que era la única posibilidad de adquirir cierta trascendencia de cara al extranjero o de un contacto directo, y además institucional, con el exilio internacional. Esto no viene sino a demostrar, nuevamente, cómo José Luis Alonso funcionó como eje o bisagra entre la Segunda República y la Democracia actual.

3.3. *Los bajos fondos* y *Romance de lobos*

A continuación, pasaremos a analizar dos montajes que ejemplifiquen claramente todos los elementos apuntados a lo largo de la introducción de este capítulo.

El primero de ellos, *Los bajos fondos*, de Maksim Gorki, para conmemorar el centenario de su nacimiento en 1968⁵³. Esta elección supone el desarrollo de las líneas en la poética de dirección de Alonso; conjugando de un lado el plano interpretativo -todo aquello relacionado con Stanislavski, como uno de los grandes teóricos de la interpretación y como su guía- y por otro hacer llegar un texto, calificado inocuamente de “universal”, que transmita y sugiera algo, algo más, al espectador que lo presencia. Sobre el primer punto, el método de un teórico de la talla de Stanislavski, Alonso no buscaba seguir sus principios punto por punto, sino que aspiraba a alcanzar un estado ideal de veracidad y detallismo que inspiraba al eslavo, tal y como participaba en una entrevista a Serafín Adame durante el proceso de ensayos:

Debo confesar que mi versión escénica personal tiene parte de datos recogidos de Stanislavski [*sic*], el Teatro de Arte de Moscú... Las músicas me las mandó

⁵³ A continuación paso a valerme de la descripción realizada, en la revista *Triunfo*, para ofrecer una imagen vívida de todo el proceso de ensayos y el tipo de ambiente que se respiraba en el Teatro Nacional María Guerrero durante el periodo previo al estreno de cada obra: “Faltaban pocos días para el estreno de *Los bajos fondos* en el María Guerrero. José Luis Alonso, griposo, contestaba a un cuestionario, preparaba los textos del programa, examinaba las últimas modificaciones de la versión española aconsejadas por los ensayos. En la habitación de al lado, grande, fría, con las fotografías de la reciente exposición dedicada a María Guerrero sobre unas sillas, Yelesa [*sic*] Samarina y Gallardo ensayaban. Tanto el despacho de José Luis Alonso, como la habitación contigua tenían el aire inconfundible de las habitaciones en que alguien lleva horas sin salir de allí. Desorden, algún tubo de aspirina, restos de una taza de café, libros sobre las sillas. El director, sus colaboradores y los actores reflejaban un cansancio y una tensión en nada asimilables a la imagen que muchos tienen respecto del oficio del teatro” [Monleón, 1968: 6].

Víctor Kommissariesky, director del Yermolova de Moscú, que estuvo en España en 1966 [Adame, 1968: 27].

El texto de Gorki fue propiciado por las circunstancias del momento, escudándose -una vez más- en el centenario de un dramaturgo mundialmente canónico [Aragón, 1968: 36] y por una mayor permisividad por parte de la censura; aunque bien es cierto que muchos de los diálogos fueron mutilados o transformados, según el caso, por el comité censor [Rubio Jiménez, 1995: 29]. Pero, en cualquier caso, debe ser asumido que se comenzó a producir una continua difusión e introducción de este tipo de textos; textos con un marcado carácter político y social que, aunque desplazada la acción a otro tiempo y a otra latitud, no hacían sino apuntar directamente la línea de flotación del Régimen imperante y sus horrores.

Alonso se acerca al texto de Gorki, como mejor sabe, o mejor dicho, con el que devendría en su sistema de dirección. Elegir grandes textos internacionales, pero siempre analizados anteriormente en todos sus detalles para, de ese modo, poder captar en profundidad todo su sentido. En sus propias palabras, “leer muchas veces la obra, informarse de todo lo que, en torno a ella, podamos conocer, estudiarla y analizarla desde todos los ángulos, leerla ante la compañía y discutir con cada actor y con todos en conjunto las particularidades de cada tipo y de cada situación” [Rubio Jiménez, 1995: 18]. En definitiva; dejar poco espacio a la improvisación y a los caprichos, de cualquier tipo. Y todo esto, definido por un profundo y previo estudio del texto antes de llegar a la sala de ensayos, tratando de dotar al montaje de una atmósfera que empapase a todos y cada uno de los miembros del reparto; así como el apartado técnico, de modo que todo funcionase de manera armoniosa y conjuntada, sin estridencias o altisonancias. Aún cuando

existiesen fricciones en la sala de ensayos; cosa que, por otro lado, siempre que sea por alcanzar un punto de común entendimiento harán llevar el montaje a buen puerto. Alonso era consciente de que el teatro no es un arte puro, ni único en lo relativo a su resultado final, sino que pasa por muchos intermediarios en su proceso creativo hasta llegar al público. De ahí que mimase y trabajase muy concienzudamente el primer estadio de cualquier montaje, pues era él mismo, a modo de dinamo quien debía transmitir ese concepto y atmósfera –cualquiera que le hubiese reportado la labor previa de investigación y estudio del texto- al resto de los partícipes del montaje, en aras de una armonización conjunta y estilizada. Según Haro Tecglen, para Alonso sólo existían dos tipos de directores: “los *directores creadores* y los *directores armonizadores*”. Alonso, claro está, se integraba en el segundo grupo, pero siempre habiendo tratado previamente de llegar hasta la motivación última del texto. Este proceso bien podría resumirse de la siguiente manera y, aunque contrastado por los distintos amigos, más o menos íntimos, y colaboradores de Alonso en las diferentes entrevistas que conformaron el trabajo de campo de esta investigación, recurriremos a un texto de Juan Antonio Hormigón, por ser buen compendio de todos estos recuerdos:

Numerosos colaboradores o amigos de José Luis nos hablan de sus cuadernitos en donde escribía anotaciones y hacía dibujos y diagramas de sus espectáculos. Nos cuentan su aplicación al estudio y las horas pasadas en bibliotecas husmeando información y documentos en torno a un periodo, un ambiente, una plástica. Nos relatan sus peregrinaciones entre los tenderetes callejeros a la busca y rebusca de viejos trajes, adornos y objetos. Nos describen su construcción de maquetas rudimentarias, en las que realizaba estudios sobre el espacio y la luz de la puesta en escena en la que estaba enfrascado, comprobaba la disposición de los actores y sus desplazamientos, etc. [Hormigón, 1991: 40-41].

De esto se colige que Alonso suele poner en pie sus montajes con una visión novedosamente plástica y conceptualista; comienza a pensar visualmente. Su aproximación al texto pasa de las dos dimensiones, a la tercera dimensión, eminentemente plástica y no duda en jugar con conceptos tales como líneas de fuerza, dramáticas, que describen espirales o círculos concéntricos para describir la intención última de sus personajes y acciones. Asimismo, realiza un exhaustivo y riguroso trabajo de preparación, previo al primer montaje, de modo que no deja absolutamente nada al azar.

Alonso amplía su acercamiento chejoviano hacia el terreno de lo sociopolítico, por vez primera, al mando del María Guerrero con *Los bajos fondos* y el resultado es sorprendente y no pasa desapercibido para los más avezados espectadores, ni a la crítica que califica el montaje como “magistral” [Téllez Moreno, 1968: 26]. Para dicha puesta en escena contó, una vez más, con Manuel Mampaso en la escenografía y el vestuario, para retratar el ambiente sórdido del original, proporcionándole a éste fotografías y documentos de la época que le había facilitado, como anotamos anteriormente, su contacto ruso. Alonso trató de no caer en el tópico de la imaginería eslava, por lo que su sistema de trabajo se convirtió en fundamental para llevar el montaje, de tono naturalista, a buen puerto. *Los bajos fondos* está marcado por ser uno de los primeros textos que podemos considerar como de teatro social o político, junto con lo que habían apuntado, asimismo, dramaturgos como Stringberg, Zola e Ibsen. Si bien es cierto que un espectador de finales de los sesenta podía, en un primer momento, sentir la peripecia de los personajes muy lejana y nada relevante con su propia situación y una vez que ésta se iba desarrollando podía ir considerándola como menos ajena a él. Estos personajes se repiten y se dicen entre ellos que todo ha acabado ya, pero

en realidad, y ahí estriba su tragedia, todo no ha hecho más que comenzar. Alonso pretendía apuntar el ambiente de pseudo auto convencimiento de que las cosas empezaban a marchar bien en el país, introducido desde las altas esferas políticas.

Sea como fuere, lo más interesante, y capital para nuestro análisis, es que el montaje de *Los bajos fondos* supone un campo de experimentación para Alonso sobre el que ahondará más tarde y llegará a la cima artística de su carrera. Con el montaje de la obra de Gorki, José Luis Alonso pudo acercarse a elementos renovadores y poco o nada investigados en la escena española de entonces como, por ejemplo, el teatro que representara la masa social y que, a un tiempo, no perdiera su aura y esencia naturalista. En aquella época eran muchos los acercamientos escénicos que se venían realizando con nuevos lenguajes como el teatro *happening*, la creación grupal y otros, en los cuales el resultado era un teatro de furia y ruido, a la manera *faulkneriana*, en el que imperaba la masa y el grupo, pero cuyo resultado era totalmente antinaturalista. Alonso, siguiendo los preceptos stanislavskianos y chejovianos que siempre le acompañarían a lo largo de su trayectoria profesional, consigue un resultado no agresivo para el espectador a través de la interpretación de sus actores. Consiguiendo que, incluso, aquellos pasajes más problemáticos por el gran número de actores en escena fueran saludados por la crítica como un acierto, “especialmente en el movimiento y localización de masas. Misión cumplida con difícil naturalidad y desenvoltura, en su más arduo momento: la pelea colectiva que rodea en escena a un homicidio” [Claver, 1968: 29]. Por tanto, nos encontramos con una dirección que escudriña en el sendero del naturalismo vinculándose con movimientos sociales, pero sin abundar en los aspectos gratuitamente feístas.

Aun así, esto no impide que se muestre una sociedad decrepita, que no es la resplandeciente y supuestamente moderna *España oficial* que, como hemos estudiado, se empeñaba con tanto ahínco el Régimen en mostrar y propagar, ni que la crítica trace líneas que conecten con la cultura española, “en el clima de aguafuerte -precursor de las páginas barojianas y de los esperpentos de Valle-Inclán” [Marquerié, 1968: 37]. Todos estos fundamentos los desarrollará más tarde José Luis Alonso en el montaje de obras de mayor incidencia política y social. Me estoy refiriendo a textos como *Romance de lobos*, de Valle-Inclán -que trata la muerte del patriarca opresor abiertamente-, *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht, y fundamentalmente lo comprobaremos en *Misericordia*, de Galdós. Con la programación de estos títulos trató siempre de buscar un lenguaje propio y nuevo, alejado de modas e imposiciones estilísticas y de fondo provenientes del exterior. Imposiciones tales como el ascenso desorbitado del nuevo concepto del director como la estrella absoluta del montaje. Brook, señala sobre este punto, desde un punto de vista historiográfico, que “for half a century, at least, it has been accepted that the theatre is a unity and that all elements should try to blend – this has led to the emergence of the director” [Brook, 2008: 44].

Pero no nos apartemos del propósito y la finalidad de sus programaciones. Y así constataremos que dentro del afán de Alonso por no desatender y recuperar para el Teatro Nacional la obra de autores cuyas puestas en escena, por circunstancias cronológicas, habían quedado cercenadas se inscriben sus montajes de Unamuno, Valle-Inclán o Benavente, entre otros. Tal y como queda reflejado en el programa de mano del programa doble que conformaron *Soledad* y *La difunta*, de Unamuno, “Al teatro consagró Unamuno parte de su inteligencia. No es justo que el teatro -y menos justo que el teatro nacional- le deje en el olvido. Al hacer

revivir sus personajes, al convertir en carne su pensamiento, cancelamos con él una deuda de gratitud” [Archivo JLA, DOC.- 4231].

Siempre valiéndose de la connivencia y supuesta inocuidad de la conmemoración del centenario de un nacimiento o las exequias dedicadas a recordar a un determinado dramaturgo, Alonso decide incorporar a su programación a Valle-Inclán. Hagamos aquí un breve inciso sobre la historia de la transposición de los textos valleinclanescos a la escena, apuntando los más relevantes⁵⁴. *Divinas palabras* fue estrenada en el Teatro Español, de Madrid, por Margarita Xirgu, el 16 de noviembre de 1933; con la dirección de Cipriano Rivas Cherif y escenografía de Castelao. Posteriormente, el 3 de febrero de 1959, es puesta en escena en el Gothenburg City Theatre, de Suecia, por Ingmar Bergman. No fue hasta la década de los sesenta y en concreto 1961, cuando la compañía Lope de Vega en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con dirección de José Tamayo y diseño escenográfico de Emilio Burgos, la volvió a traer a España⁵⁵. En 1966 fue Adolfo Marsillach quien montó *Águila de blasón*, con decorados de Mampaso⁵⁶. En cuanto a *Cara de plata* debemos remontarnos al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en 1967, y a su función en el Teatro Infanta Beatriz, dirigida por José María Loperena y con diseño de Emilio Burgos. *Luces de bohemia* fue montada por el Théâtre National Populaire y estrenado en el Théâtre du Palais Chaillot, París, en marzo de 1963, dirigida por Georges Wilson, con traducción de Jeannine Works y diseño de Jacques Le Marquet. En España, de nuevo habría que esperar, a

⁵⁴ En 1962, José María de Quinto apuntaba que Valle-Inclán y Lorca no habían alcanzado la popularidad deseada debido a que “escribieron un teatro más cultista que popular”, consúltese Quinto, 1962: 163.

⁵⁵ “Es curioso que sea Tamayo, superficial en tantas cosas, el que haya luchado por estrenar a Brecht [hace referencia al montaje de *Madre coraje y sus hijos*, con traducción y versión de Antonio Buero Vallejo]. A él le debemos también el primer Miller, el primer Dürrenmatt, el primer Valle Inclán, el primer Camus” [Monleón, 1964: 71].

⁵⁶ Sobre este asunto consúltese la obra de Marsillach, 2002.

que la compañía Lope de Vega en el Teatro Bellas Artes en 1971, con dirección de José Tamayo y escenografía de Emilio Burgos, hiciese lo propio en nuestro país.

Cabe destacar que el acercamiento de Alonso a la obra de Valle-Inclán se produjo por vez primera al formar un programa doble con su dirección de *Ardèle, o la margarita*, de Anouilh y *Ligazón*, bajo supervisión de Alfonso Paso, en el “Teatro de Cámara el Duende”, en 1950, tal y como ya estudiamos en nuestro primer capítulo. Pero no fue hasta el 15 de diciembre de 1967 cuando monte un programa a partir de tres piezas valleinclanescas: *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista* y *La enamorada del rey*. O lo que es lo mismo, dos esperpentos absolutos, pintados en aguafuerte, y una farsa breve de transición entre el modernismo y el esperpento⁵⁷.

En general, la mayoría de los montajes de Valle-Inclán que se habían representado en España habían pecado de pacatos y pulcros en cuanto al acabado formal y sus puestas en escena parecían un híbrido a medio camino entre la zarzuela y los dramas rurales. Como si escudándose en la asepsia de sus puestas en escena se restara parte del marcado carácter crítico y zumbón del texto original. Alonso, por su parte, decidió cargar las tintas en su lectura con los dos primeros textos y conducirlos “hacia un violento expresionismo” [Rubio Jiménez, 1995: 48], que no servía sino como gran contraste con la ligereza y efervescencia de la “farsa italiana”, *La enamorada del rey*. Sea como fuere, esta primera aproximación al universo valleinclanescos, aún tratándose de obras breves, le supuso una gran dificultad y no dudaba en confesar en el programa de mano sus preocupaciones:

Poner en pie, materializar sobre un tablado cualquier obra de Valle-Inclán, es la labor más arriesgada con la que jamás puedan enfrentarse unos actores y un

⁵⁷ Para ahondar en este punto, véanse las reflexiones del propio Alonso, [Alonso, 1967: 28-73].

director. ¿Qué camino seguir? A mi juicio hay uno que debe descartarse; el realismo a palo seco. Ese medio expresivo podría convertir en piezas rurales a ras de tierra unos textos llenos de misteriosas resonancias. Valle-Inclán es una constante provocación y estímulo para el director escénico. Yo he montado muchas obras de grandes autores. Me habré equivocado infinidad de veces, pero jamás, sentado en la silla de dirección, sentí frente a unos textos tanta sensación de impotencia y frustración, tantos desvelos como en la preparación de este programa. El secreto de cómo debía hacerse su teatro se lo llevó Valle-Inclán con él. No escribió nada, o apenas nada sobre sus obras [Archivo JLA, DOC.- sin número].

Por tanto, su método exhaustivo de estudio y análisis de los aspectos teóricos de un autor determinado a partir de sus propios escritos eran, en el caso de Valle-Inclán, un esfuerzo en vano⁵⁸. José Luis Alonso debía crear su propio lenguaje para desentrañar los escollos que hasta aquel momento se habían encontrado al escenificarlo y que él no dudaba en apuntar y confesar. De ahí que uno de los principales aciertos en este montaje fue el que en *La rosa de papel* las acotaciones fueran leídas por dos figuras femeninas, interpretadas por Margarita García Ortega y Ana María Ventura -preconfigurando, en cierto modo, lo que sería la Benina de *Misericordia*, interpretada por María Fernanda D'Ocón [Rubio Jiménez, 1995: 66]- que, sentadas a ambos lados de la embocadura del escenario, iban desglosando -como define en el programa de mano- esa “necesidad funcional de todo autor dramático en unos bellísimos y sorprendentes retazos, a veces más punzantes que el mismo diálogo” [Archivo JLA, DOC.- sin número]. Este artificio volvería a ser empleado, “de forma puntual y para subrayar determinados pasajes”, según la memoria de José María Pou, en *Romance de lobos*.

Como podemos observar, todo llevaba a una lectura marcadamente expresionista, que hundía sus raíces en la tradición granguñolesca, de la que

⁵⁸ Para abundar sobre este asunto, consúltese Pérez Rasilla, 2006.

Valle-Inclán era tan ferviente defensor. Otros elementos “distanciadores” de los que Alonso se valió, como por ejemplo en el caso de *La enamorada del rey*, es la introducción de un Narrador -interpretado por el actor José Morales-, vestido de Arlequín, que hará de puente entre la farsa y el público. Este Narrador arlequinesco va introduciendo a los personajes arrastrándolos a escena (muñecos de trapo vestidos a la guisa de los actores que los representan) en un carro farsesco y típico de los cómicos de la legua, que no hacía sino subrayar la artificialidad y antinaturalismo del espectáculo, creando con ello guiños metateatrales que no habían sido concebidos por el autor y que permitirán a Alonso explotar y experimentar con algo que depura hasta límites de absoluta excelencia en el *Retablillo de Don Cristóbal*, en 1986. En conclusión, Alonso supo pulsar nuevos resortes que hacían de la dramaturgia de Valle-Inclán algo más accesible al público, sin perder ni un ápice de su tremendismo granguiñolesco, ni de su carga crítica y potente lectura ejemplarizadora, viniendo todo ello marcado por el beneplácito del público que marcó que “cada sábado se hubieran recaudado 70.000 pesetas, cifra récord, la media semanal es la máxima en el Teatro María Guerrero desde que yo soy director”, teniendo todo un aire de “un descubrimiento” [Hormigón, 1991: 415].

Como hemos venido desgranando a lo largo del análisis de este montaje, muchos de los elementos serían reutilizados por Alonso posteriormente, una vez probado su buen efecto. Y, lo más importante, Valle-Inclán había conseguido perder parte de su maldición, por considerársele irrepresentable y auténtico veneno para la taquilla. De este modo, no es de extrañar que su montaje de *Romance de lobos*, pese a su claro mensaje de acabar con una figura patriarcal y tiránica, consiguiese ser llevada a escena en lo que fue presentado por Alonso ante el

Régimen como el broche de oro ideal para la conclusión de la trilogía de las *Comedias bárbaras*, que había inaugurado Marsillach en 1966 con *Águila de blasón*, en el María Guerrero, y continuado José María Loperena en 1968 con *Cara de plata*, en el teatro Moratín de Barcelona, lográndose con ello lo impensable; estrenar de manera completa la trilogía en ámbitos institucionales, o al menos, de mayor incidencia social que los Teatros de Cámara y Ensayo en los que normalmente se solían representar.

El montaje de *Romance de lobos* contó con la participación de Cristóbal Halffter para la ambientación musical y de Francisco Nieva como decorador y figurinista. Valiéndonos, una vez más, de la memoria de Nieva para este montaje “se buscaba una escenificación deliberadamente anacrónica que bebiese del retablo medieval y que terminase de modo vanguardista”, creando con música y decorados una atmósfera opresiva, espectral y sanguinaria, tal y como exigía el texto valleinclinés. La mayoría de las críticas que se hicieron sobre la puesta en escena coincidían en señalar lo desacertado de la elección de José Bódalo para el papel de don Juan Manuel Montenegro, por su tendencia natural hacia los personajes marcados por la afabilidad y la bonhomía [Fernández-Santos, 1971: 35]. Así como la asombrosa tarea llevada a cabo considerando la puesta en escena realista y modernista, a un tiempo, consiguiendo “un alarde de vehemencia plástica y de gracia expresiva” [Rubio Jiménez, 1995: 56]. Asimismo, se afeó que se tratara de una aproximación demasiado “culto” y que fuera esto mismo lo que, en último término, produjese en el espectador “una sensación de placidez y culturalismo” [Monleón, 1970: 41]. No debe sacarse una conclusión precipitada sobre este montaje y catalogarlo, sin más, de inocuo, sino que debemos valorar en su justa medida los decorados y figurines realizados por Francisco Nieva, etiquetados por

José Monleón como “geniales” y “totémicos” [ibídem], la composición musical de Halffter y el plano interpretativo y todo lo relacionado con el movimiento de masas, dirigido directamente por el mismo Alonso. En definitiva, un montaje que es “un espectáculo de arte total, porque ha conseguido lo más difícil: proyectar sobre el público, a través de un trabajo cuidado e inteligente, lo que Stanislasky [sic] llamaba “el alma de la obra”” [Vinicio, 1970: 19] y, lo más importante, que apunta hacia el que será su posterior lectura galdosiana, auténtico epítome de la carrera de Alonso y del teatro de aquel periodo.

3.4. *Misericordia*

A continuación pasaremos a analizar uno de los espectáculos considerados como cima del teatro español contemporáneo [Rubio Jiménez, 1995: 65-66]; me estoy refiriendo a su montaje de la obra de Benito Pérez Galdós, a partir de la adaptación teatral que Alfredo Mañas realizase de la novela homónima⁵⁹. Para rastrear la primera colaboración con Mañas, debemos remontarnos nada menos que a 1956 cuando montó para la compañía de María Jesús Valdés *La feria de Cuernicabra*, volviéndola a retomar en 1975, esta vez con María Fernanda D’Ocón, José Luis Heredia, Ana María Ventura y el resto del elenco de la compañía, como despedida de su cargo al frente del María Guerrero. Tal y como, amablemente, me recordó María Jesús Valdés “esta es una obra festiva, muy del pueblo; trufada de canciones, bailes y otros elementos populares”⁶⁰. Todo este

⁵⁹ Consúltese la obra de Oliva, 1989: 283-4, para ahondar en la figura y la dramaturgia de Alfredo Mañas.

⁶⁰ Información facilitada durante la entrevista que me concedió María Jesús Valdés en su domicilio particular el 13 de febrero de 2006.

ambiente que serviría a director y versionador como punto de partida, de suyo, no pasó por alto la crítica que advirtió:

Escenas fijas, corales, romancillos, interpolados con voluntad de enlace, de tensión, de distensión, de voces acusatorias, de ironía. He aquí, someramente enumerados, varios de los muchos aciertos que enriquecen expresión escénica en el montaje. El mismo sentido ferial, como de risa dolorosa; el aura de popularismo en que va envuelta toda la representación no deja de constituir, por otra parte, el mejor de los hallazgos. Popularismo pululante, ferial, muy peculiar como se sabe, de la personal inspiración de Mañas, pero al que ningún galdosiano empecinado podrá oponer en esta ocasión reparo, melindre u objeción alguna [Claver, 1972: 48].

Misericordia, por su parte, era un proyecto mucho más ambicioso y de mayor envergadura y tal y como apuntaba el propio Mañas en el programa de mano:

Es una anticipación de algunos aspectos del teatro contemporáneo. Esa corte de mendigos que pide limosna en la iglesia de San Sebastián es un claro antecedente de lo que hoy llamamos esperpento. Las relaciones entre Benina y su señora son, a mi ver, puro teatro de ceremonia. ¿Y qué es sino teatro del absurdo ese soberbio hallazgo de que Benina se invente un canónigo y luego aparezca en la realidad? Pero a mi parecer, lo que es por encima de todo *Misericordia* es teatro de la crueldad. ¿Qué más teatro de la crueldad puede haber que la biografía de esta criada misericordia [*sic*] que en pago al bien que ha derrochado a manos llenas, es encerrada, precisamente en la Santa Casa de la Misericordia? [Archivo JLA, DOC.- sin número].

Son de suyo bastante atractivas la visión y posterior lectura que realizaron tanto el adaptador como el director del universo galdosiano, a partir de referentes teatrales que tenían un peso específico y un gran calado a nivel sociológico y mediático. Por un lado el esperpento, ya probado por el propio Alonso con gran

éxito, por otro las técnicas del distanciamiento que preconizara Bertolt Brecht y que, asimismo, también habían sido utilizadas por Alonso en *El círculo de tiza caucasiano* en la temporada anterior [Carabias, 1972: 61]. Y por otro, el teatro pobre, propuesto por Jerzy Grotowski. El teatro de lo ceremonial, que tanta repercusión había tenido en 1969 con el montaje de *Las criadas*, de Jean Genet, con dirección del argentino Víctor García y con Nuria Espert y Julieta Serrano en sus principales papeles.

Por tanto, vamos percibiendo que esta amalgama de conceptos y diferentes lenguajes que, si bien, de manera individual, habían gozado de gran éxito y se consideraban en boga en el ámbito europeo y español, nunca antes se habían servido conjuntamente sobre el escenario. Y si a esto le sumamos la profesionalidad y el carisma de sus actores principales, María Fernanda D'Ocón y José Bódalo, o lo que es lo mismo Benina y Almudena, para un texto duro y nada complaciente, el éxito estaba más que asegurado.

De nuevo, como en *Los bajos fondos*, tenemos un escenario poblado por infinidad de voces, por una masa uniforme -los mendigos- que hace las veces de coro de lo que va sucediendo y que va intercalando canciones, bailes y chanzas, tal y como ya habían hecho en *La feria de Cuernicabra*. Citando al crítico Carlos Luis Álvarez: “Son ámbitos escénicos interiores, que podrían ser valorados moralmente, que dan idea de una conciencia social e individual. Diríamos que la plástica de José Luis Alonso posee un carácter ético” [Rubio Jiménez, 1995: 65]. Todo esto no pasó desapercibido para la crítica que recibió el montaje positivamente y sirva como muestra una de las recibidas durante su gira en Irlanda, pues al existir una barrera lingüística hizo especial hincapié en aquellos aspectos plásticos que consideraron como un pleno acierto:

One of the sets, for instance is a masterpiece. Semi-circular in shape, it is about nine feet tall and slopes away steeply from the audience. At times the players clamber all over it and at other times they come out through its various doors. At one point, and tremendously effective it is too, tiny trapdoors open and disembodied hands emerge clapping and playing castanets in accompaniment to a dance [Lynch, 1973: 88].

Una vez más Alonso es capaz de crear una poética propia, pero que es continuadora de sus montajes previos, trazando y delimitando su línea de dirección escénica y sus propias credenciales. De nuevo, y aun cuando los decorados giratorios de Mampaso -que beben directamente de los preceptos plásticos empleados por el Berliner Ensemble- eran, como acabamos de ver, apabullantes, la dirección musical corriera a cargo de Manuel Díaz y tuviera gran presencia en el montaje y la versión de Mañas fuese muy ajustada al texto original, el principal elemento sobre el que se sustentaba todo el peso de la puesta en escena era la interpretación de los actores y eso dependía directamente de Alonso. Tal y como señalaba María Fernanda D'Ocón, “José Luis me hizo mucho hincapié en que la creación de Benina debería ser algo de mucha importancia”⁶¹. De ahí que, siguiendo los preceptos stanislavskianos, Alonso y D'Ocón anduviesen por zonas populares de Madrid; la Puerta del Sol, el Rastro,... buscando “tipos” que se acercaran al personaje galdosiano de Benina. Y para María Fernanda ésta fue una de las tareas más fáciles de su vida, pues el secreto eran unas zapatillas de fieltro que se asemejaban a unas ortopédicas y que le permitieron hacerse con el papel sin ningún problema, consiguiendo -finalmente- no una creación, sino “una reproducción exacta” [Carabias, 1972: 61] de ese tipo de personas. D'Ocón

⁶¹ Entrevista concedida por María Fernanda D'Ocón en una cafetería de Madrid, el 9 de marzo de 2006.

recordaba que “fue el papel que menos me costó crear y por el que más se me premió y aún se me recuerda”. En efecto; el éxito y la trascendencia social de este montaje fue absoluta, lo que llevó a que se rodara para televisión en 1973 dentro del legendario “Estudio 1” de RTVE. Aunque en el montaje original se encargase de las labores de ayudantía de dirección Manuel Canseco -quien, por cierto, repondría el espectáculo en 2001 siguiendo las pautas de Alonso-, para el rodaje televisivo Alonso contó con Juanjo Granda para estos menesteres; tal y como él mismo me confirmó⁶². Como apuntábamos, la interpretación de sus actores era la gran baza de este montaje y entre todos destacaba la composición del personaje de Nina, “que logra el milagro de la transustanciación artística” [Álvaro, 1973: 202].

Sirva como coda de este análisis las palabras de Adolfo Prego en su crítica de *ABC*, en la que atisbaba el hecho histórico que se acababa de producir sobre el escenario del Teatro Nacional María Guerrero y no dudaba en apuntar su calidad imperecedera, al decir que “quedará como ejemplo de lo que el teatro español puede volver a ser” [Prego, 1972: 88].

⁶² Información recabada a partir de la entrevista concedida por Juanjo Granda en la cafetería del, desaparecido, Hotel Suecia de Madrid, el 18 de septiembre de 2005.

3.5. Internacionalismo a expensas de la dramaturgia española

Como último punto de este capítulo pasaremos a analizar la circunstancia y postura de Alonso, como director del Teatro Nacional María Guerrero, respecto de la emergente dramaturgia española que le era coetánea y su concienzudo apoyo, para con esta, en casos muy contados⁶³. Ya en una de las primeras entrevistas que concedía Alonso para la revista *Primer Acto*, trazaba una hipotética línea de programación en caso de tener que desempeñar funciones de regiduría del María Guerrero, aun cuando por aquel lejano 1958 se encontraba dirigiendo obras, por encargo, en teatros comerciales como el Eslava o el Lara, de Madrid. En dicha entrevista dejaba ya vislumbrar su posición ambigua, si lo comparamos con su defensa de la dramaturgia internacional, respecto de la dramaturgia nacional, “de autores españoles pediría obra a aquellos que están en la mente de todos. ¿Para qué dar nombres?” [Monleón, 1958: 48]. Continuaba mostrando su postura idealista y poco ajustada a los presupuestos reales, al afirmar que “los autores españoles podrían escribir esa obra que no estrenarían nunca por su complicado montaje o por sus ideas fuera de lo corriente”, y seguía desgranando su plan maestro, “supongamos que a mi llamada acudieran cuatro o cinco. Pues esas cuatro o cinco obras serían la base de la temporada”. Y concluía aseverando que “para alternar con ellas y en reserva, traducciones” [*ibídem*]. Como hemos podido observar hasta ahora y sólo con echar un vistazo a los montajes que configuran su teatrografía a cargo del Teatro Nacional, podemos constatar que dicha previsión no sólo no se cumplió, sino que fue aplicada de manera inversa. Es decir, siempre prevalecieron

⁶³ Sobre la ausencia de autores españoles en las tablas de los Teatros Nacionales y otra serie de cuestiones problemáticas acerca de este punto, consúltese Samaniego, 1976.

montajes de textos foráneos, que supusieron el armazón sobre el que se diseñaba la temporada teatral. Alonso fue acusado en innumerables ocasiones de desatender la dramaturgia de reciente cuño. Y esto, de todos modos, no deja de ser algo puramente sintomático de aquel momento en cuanto a la elección de textos pues, como apuntan Bradby y Delgado, “a situation in which directors produced more and more reworkings of the classics, neglecting contemporary playwrights” [Bradby y Delgado, 2002: 9]. Y continúan apostillando, acerca de este proceso internacional, que su objetivo era “tempting to bring a newly forged ‘performance language’ to bear on a familiar text, rendering it strange and providing that element of surprise which is so essential in the theatre” [*ibídem*].

Alonso no se caracterizó por apoyar o promocionar la nueva dramaturgia española y podemos, incluso, aseverar que muchos de los textos que se pusieron sobre las tablas del María Guerrero venían determinados por cubrir el cupo de la retribución que se desprendía para aquel dramaturgo que había obtenido el premio Calderón de la Barca de literatura dramática ese mismo año. Esto queda más que patente en la entrevista que concedió Alonso al diario *Informaciones* al asumir su cargo como director del Teatro Nacional:

-¿Habrá este año muchas traducciones en su teatro?

-Hay el temor de que yo ponga muchas traducciones en el María Guerrero.

-¿Y de novedad?

-La primera, el premio Calderón, que es de un novel y muy joven al mismo tiempo. Yo haría un ruego a los demás autores noveles. Que ayudasen a su compañero en lugar de exigirle más que a cualquier autor consagrado. El triunfo de un novel es el triunfo de todos aquellos que esperan con su obra debajo del brazo. El fracaso de un novel da la razón a todos los empresarios y directores que se resisten a abrir paso a los nuevos autores. Hay que guardar el secreto, apoyarlos y que jamás tengan razón los que dicen que no hay autores nuevos.

-¿Alguna novedad?

-Quisiera crear una especie de lecturas actuadas de obras de autores noveles y universalmente famosas que no son fáciles de representar por diversas causas [Moncayo, 1960: 9].

En realidad, el primer texto que marcó esa pauta -y al que se refiere Alonso en esta entrevista- fue *Cerca de las estrellas*, de Ricardo López Aranda, en 1961; un texto que según la crítica seguía la línea, casi milimétricamente, de *Hoy es fiesta*, de Buero Vallejo [Monleón, 1961: 46]. Por tanto, aquello no pasaba de un mero drama realista que hacía hincapié en los conflictos diarios de la clase media española. Y tan sólo se apreciaba, por parte de la crítica, la labor de mostrar de manera “casi fotográfica de este mundo por sus tipos y situaciones” [Álvaro, 1962: 45], alabando la labor de dirección de Alonso y lamentando que al “conflicto se le achacaba cierta inconsistencia” [Rubio Jiménez, 1995: 66]. Es decir; tal y como describía el propio Alonso en el programa de mano, “una obra normal, tersa, sencilla, sin amarguras ni “rabiosos” tan frecuentes entre la juventud del mundo entero [...] que destila algo entrañable y humano” [Archivo JLA, DOC.- sin número].

La lista de montajes de autores nacionales y en activo es bastante exigua, con tan sólo dos títulos: *El proceso del arzobispo Carranza*, de Joaquín Calvo Sotelo (1964), y *La feria de Cuernicabra*, de Alfredo Mañas (1975), que en realidad era para él una reposición, pues, como estudiamos en nuestro primer capítulo, ya la había dirigido al frente de la compañía de María Jesús Valdés en 1957. En cuanto al teatro comercial, dirigió *¿Dónde vas triste de ti?*, de Juan Ignacio Luca de Tena, en el Teatro Goya (1959), *Aurelia o la libertad de soñar*, de Lorenzo López Sancho, en el Teatro Benavente (1971), *Salvar a los delfines*, de

Santiago Moncada, en el Teatro Infanta Isabel (1979) y *La gran pirueta*, de José Luis Alonso de Santos, en el Teatro Monumental (1986).

Alonso tan sólo depositó su total confianza en dos autores emergentes, representados por las figuras de un joven poeta y escritor, y un pintor y escenógrafo de probada eficacia y solvencia: Antonio Gala y Francisco Nieva. Durante este periodo montó únicamente dos obras del primero (*Los verdes campos del Edén*, en 1963, y *El sol en el hormiguero*, en 1966) y dentro del teatro comercial, del primero (*Los buenos días perdidos*, en el teatro Lara, en 1972, *Anillos para una dama*, en el Eslava, en 1973, y *Las cítaras colgadas de los árboles*, en el teatro de la Comedia en 1974) y dos del segundo, en programa doble (*La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*, en el Fígaro, en 1976). Si bien en el caso de Francisco Nieva fue más bien, y permítase aquí el símil taurino, dar la alternativa o presentar en sociedad la obra de un dramaturgo particularísimo y con una ingente producción dramática que estaba aún por descubrirse. En el caso de Antonio Gala fue una auténtica apuesta por crear y defender una nueva voz dramática para el teatro español. Es como si después de muchos años, siempre atento por lo que se producía y no del todo convencido de la excelencia de los resultados, criticado por dar la espalda a los dramaturgos contemporáneos, hubiese encontrado el vehículo perfecto para contactar con el espectador medio español. Muchos son los que señalan, como José María Pou, que “Gala fue un invento, una auténtica creación de José Luis Alonso”. Y éste no tiene reparos en corroborarlo y confiesa sin ambages que “yo no hubiera hecho más teatro, probablemente, sin José Luis Alonso”⁶⁴. Éste presentó en sociedad una nueva voz dramática que llegó a convertirse y situarse “entre los que más han

⁶⁴ Información recabada tras la entrevista telefónica mantenida con Antonio Gala el 5 de enero de 2006.

contribuido al teatro español de la post-guerra” [Cazorla, 1983: 14]. Antonio Gala supuso la eclosión del “autor novel”, que hasta aquel momento sólo se había apuntado tímidamente. Existía, por un lado, los autores atentos a la problemática colectiva y concreta de aquel momento y por otro, aquellos que practicaban una dramaturgia puramente escapista; bien en nombre de la angustia personal o de la demanda de un teatro comercial y espurio. Sirvan las palabras de José Monleón en *Triunfo*, a colación del estreno de *Los verdes campos del Edén*, para aprehender la esencia del éxito de Antonio Gala:

Faltaba, sin embargo, este autor, ni realista, ni angustiado, ni divertido. Faltaba - entre los autores surgidos en los últimos cinco años- la obra agridulce, la “poesía” dramática de la rebelión espiritual. Faltaba un “no” dicho por el hombre abstracto, habitante de libros, con fantasía para omitir lo contingente. Un hombre en el que ninguno de nosotros puede reconocerse y que, sin embargo, se alimenta de los idealismos que todos los mitos han ido depositando. No sé cómo decirlo. Creo que en *Los verdes campos del Edén* el público encuentra una imaginaria poética familiar y nada perturbadora. La historia se escucha en paz, porque el autor nunca agudiza las contradicciones; hay una recreación lírica que separa el mundo de Gala del mundo sin más, sin que entre ambos mundos exista la comunicación necesaria, el secreto de las significaciones, por el que en los grandes dramas lo que pasa a los personajes tiene que ver con la vida del espectador [Monleón, 1964: 74].

La dramaturgia de Gala se caracteriza por representar la alienación del ser humano, su frustración y desamparo, pero todos estos conceptos siempre aparecen barnizados por la pátina del humor, un humor absurdo que conecta con el pueblo llano. Su teatro comparte con la “generación realista” su preocupación por el entorno, una actitud general hacia la realidad existente y una, más que expresiva, necesidad de cambio y ruptura. También comparte con los dramaturgos de este movimiento muchos símbolos recurrentes en su teatro, símbolos que a menudo se

combinan de un modo dialéctico, creando de ese modo la que compone su debate fundamental en su producción dramática: la lucha entre el estancamiento y el progreso, la asfixia y la libertad, cárcel y liberación. Alonso fue capaz de intuir todo este potencial y explotarlo al máximo, sirviéndolo desde una lectura naturalista para que la comunión con el público fuese absoluta.

José Luis Alonso no ocultaba su entusiasmo en el estreno de *Los verdes campos del Edén*, el 20 de diciembre de 1963, al elogiar en el programa de mano al neófito dramaturgo: “Un autor nace con esta obra. He conocido a Gala en los ensayos. Su afición, su sensibilidad, su cultura, están muy fuera de lo común [...] Nace un autor. Desearía su éxito, porque si afortunadamente llega no se limitará, no se concentrará a su persona”, y continuaba, “Será como una brecha abierta por la que puedan irrumpir otros autores. Servirá para que los que rigen los teatros confíen, crean, vuelvan los ojos hacia esa nueva generación de autores que espera” [Archivo JLA, DOC.- sin número]. Otra vez Alonso parece querer crear un clima propicio para que la emergente dramaturgia española encuentre por fin su lugar. Pero el caso de Gala será tan sólo un hecho aislado dentro de su programación tal y como hemos investigado. La revista *Yorick*, en 1968, le preguntaba de manera directa el por qué de la ausencia de estrenos de autores noveles en su programación, a lo que el director respondía que un Teatro Nacional debería centrarse en autores consolidados y en revisar aquellas obras que tuvieron una importancia específica para la evolución del teatro y que no era labor del María Guerrero, sino de los Teatros de Cámara y Ensayo el experimentar. Y concluía afirmando que “el llevar a un autor novel sin méritos suficientes (yo, la verdad, no lo he encontrado) al escenario del María Guerrero, es como llevarle a la silla eléctrica”, y achacaba esto a las exigentes y altísimas expectativas de público y

crítica, pero que “a pesar de todo, desde que soy director se han revelado Antonio Gala y Ricardo López Aranda. Dos autores en siete temporadas es un buen porcentaje” [Hormigón, 1991: 176]. Por tanto, de nuevo búsqueda de justificaciones poco plausibles, que no haría sino reforzar su fama como director posibilista y sin ningún interés por conectar con la realidad española de la época, pero que como hemos visto, en no ya pocas ocasiones, a lo largo de este análisis cuya razón fundamental se encontraba en que Alonso hallaba una seguridad y una salvaguardia a prueba de censuras, caprichos mudables del franquismo y demás, para presentar temas, catalogados como “universales” que conectaran con el espectador de manera directa. Y siempre, desde el firme propósito de buscar la excelencia en cuanto a la puesta en escena y al montaje final y de trascender las fronteras, en ambos sentidos, haciendo que permeabilicen los autores internacionales y les sean accesibles a sus espectadores contemporáneos y darse a conocer en el exterior.

4. LOS AÑOS FINALES

4.1. Introducción

En diciembre de 1975, un mes justo después de la muerte de Franco, por voluntad propia y “más por cansancio que por ausencia de ideas” [Oliva, 2004: 39], Alonso deja la dirección del Teatro Nacional María Guerrero. Atrás quedaban quince años de una decidida resolución por transformar el teatro de la calle Tamayo y Baus, de Madrid, en “el teatro de la excepción” [Hormigón, 1991: 151]. Labor extenuante ésta, a la par que en ocasiones ingrata, en la que tuvo que contender con una hidra que le hacía estar atento a varios frentes: la censura franquista, la severa administración a la que se ve sometida la parte, puramente, artística, el alto precio de las entradas en taquilla y la función doble, en su búsqueda por democratizar y acercar el teatro a la sociedad⁶⁵. Su trabajo al frente del Teatro Nacional María Guerrero podría resumirse con lo dicho por José Monleón en *Triunfo*: “Y todo volvió a tener en nuestro teatro oficial un aire de normalidad” [Monleón, 1964: 74].

Esta nueva etapa viene determinada por su dirección de montajes en el teatro comercial, entre los que destacan títulos aún más comprometidos y arriesgados como, por ejemplo, *La carroza de plomo candente* y *El combate de*

⁶⁵ Seguidamente, paso a reproducir la noticia, recogida en el semanario *Triunfo*, acerca del acuerdo al que se llegó en relación con el descanso semanal y del que José Luis Alonso fue firme defensor y participe durante dichas negociaciones: “Por fin, el 19 de febrero se firmaron todos los acuerdos entre empresarios y actores, de manera que éstos lograron definitivamente su justo día de descanso semanal. En la última asamblea se discutieron ya poco estos puntos, dados por resueltos, para pasar a plantear de una manera consistente las fórmulas a utilizar para la creación de una autónoma Asociación de Actores, que les permita reunirse y discutir abiertamente sus problemas. La victoria lograda en la reivindicación del descanso semanal ha animado a esta profesión débil y desunida a continuar sus reuniones y clarificar continuamente sus situaciones laborales. En la última de sus reuniones se dio lectura a un telegrama procedente de Italia firmado por Age, Amidei, Ferreri, Gassman, Loy, Maccari, Mastroianni, Monicelli, Petri, Piero, Rosi, Scarpeli, Scola, Sordi, Tognazzi y Vittì, y cuyo texto decía: “Actores, directores y escritores del cine italiano, solidarios con vuestra lucha. Auguramos pleno reconocimiento, derechos, dignidad y trabajo en un cine y teatro de digna tradición cultural ibérica”. Fue recibido con grandes aplausos. La confirmación, aunque sólo fuera a título vanidoso y espectacular, de que estas reuniones eran comprendidas por los profesionales extranjeros, dio nuevos ánimos a estos actores y profesionales españoles que aprendieron, por fin, en sus reuniones a planificar lógicamente las posibles soluciones de sus problemas” [G., 1972: 49].

Ópalos y Tasia (1976), de Francisco Nieva, y *Los buenos días perdidos* (1972), *Anillos para una dama* (1973) y *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974), de Antonio Gala. Entre estos montajes, destacan algunos como *La ciudad en la que reina un niño* (1973), de Henri de Montherlant -con el tema de la pedofilia en un colegio religioso, el abuso de poder y con el cambio de su título original, *La ville dont le prince est un enfant* (1952), por lo que pudiera suscitar de referencia al contexto sociopolítico y a la figura de Juan Carlos de Borbón⁶⁶. Con todos estos datos y el clima tenso que se respiraba, no es de extrañar que la traducción, completamente fiel al original salvo -como ha sido ya, convenientemente, explicado- con el título, corriera a cargo de alguien afín al Régimen como Joaquín Calvo Sotelo. Sea como fuere, parte de la crítica señaló lo lejano de la obra pues “difícilmente conecta con una visión contemporánea de la vida. La supuesta belleza literaria de su expresión no es suficiente para embarcar a un espectador de hoy en la búsqueda de alicientes mejores” [Valle, 1973: 77]. O lo que es lo mismo, se pasaba casi de puntillas -una vez más- por un tema escabroso y con una alta carga de polémica, zanjándolo con una actitud de superación tanto de la forma como del contenido, para no despertar susceptibilidades y para no posicionarse desde el ámbito de la crítica teatral de aquel periodo.

Todo este periodo está caracterizado por los últimos estertores del Régimen de Franco. Tal vez uno de los efectos más profundos en la disolución del Régimen franquista fuese la destrucción de conceptos bien solidificados en lo tocante a ideas como nacionalismo, arte nacional y Teatro Nacional. El que se sobreexcediera la

⁶⁶ Recuérdese aquí, brevemente, que Francisco Franco nombró como su sucesor al príncipe Juan Carlos de Borbón en 1969. En junio de 1973 delegó la Jefatura de Gobierno en el almirante Luis Carrero Blanco y, muerto éste en un atentado de E.T.A. -el 20 de diciembre de 1973-, en el entonces ministro de Gobernación, Carlos Arias Navarro en enero de 1974. Una grave enfermedad circulatoria obligó a Franco a dejar la Jefatura del Estado en manos del príncipe Juan Carlos en 1974, recuperando el cargo dos meses más tarde, pero con la salud ya quebrada moría en el Palacio del Pardo el 20 de noviembre de 1975, tras una larga agonía.

información, hasta aquel momento manipulada y filtrada, fue en todo caso, a un tiempo, algo traumático y liberador. Muchas de las más destacadas figuras culturales, incluido el propio Alonso, sintieron una profunda culpabilidad respecto de lo que se desprendía de la dictadura. Y a esta sensación se le vino a sumar, además, el peso de la opinión pública que, constantemente, les reprochaba que tanto él como sus predecesores habían obviado consciente, o inconscientemente, su papel público y ni siquiera habían tratado de prevenir los abusos de poder franquista de alguna manera más significativa, tal y como vimos con el montaje de *El zapato de raso*, de Claudel⁶⁷, impuesto por Manuel Fraga dentro de la programación del año 1964-65 [162]. En bastantes ocasiones esto lastró la imagen de José Luis Alonso dentro de la recién estrenada Democracia, ya que como apunta Senelick “sometimes, the exposure of past transgressions has a penitential air about it, an aura of Mea Culpa” [Wilmer, 2004: 50].

Con la muerte de Franco en 1975 se continuó el proceso de liberalización que se había ido intuyendo a lo largo de aquel quinquenio. La temporada teatral 1976-77 trajo consigo no sólo más montajes valleinclanescos, sino sobre todo aquellos de Federico García Lorca y Rafael Alberti, así como los de autores que hasta aquel momento habían sido prohibidos por la censura y el Régimen

⁶⁷ A continuación, paso a reproducir parte de la reseña aparecida en *Triunfo* por valorar su carácter conciliador al tratar de trascender la ideología y la religiosidad de Claudel en su lectura crítica: “El estreno de *El zapato de raso*, de Claudel, en el teatro Español, suscita -o resucita- la polémica que siempre envolvió el juicio de las obras de este autor. Hasta debería afirmarse que si el enfrentamiento crítico no ha sido claro y vigoroso, ello denuncia la pobreza general de nuestra vida teatral contemporánea. Claudel es de los que, en el orden más inmediato, entusiasma o hace bostezar. Su visión emotiva, estremecida y un tanto colosal de la historia y del hombre, ponen a prueba las actitudes e ideas generales de cada espectador. Y siempre de forma un tanto violenta, sin medias tintas, quizás porque la irracionalidad y exaltación de esta dramaturgia excluyen, por principio, todo debate sosegado. [...] El estreno de *El zapato de raso* en el Español, en óptimas condiciones económicas, a los diez años de la muerte del autor, es una excelente oportunidad para enfrentarnos sinceramente con el fenómeno. Si, como espectadores, conseguimos despojarnos y liberarnos completamente de todo prejuicio -en un sentido u otro, pues Claudel es de los que suscita aprobaciones o censuras casi automáticas-, la obra nos dará la medida de nuestro racionalismo o idealismo, de nuestro gusto por la abstracción o nuestro amor a la preciosa y ancha realidad del día a día” [Monleón, 1965: 13].

franquista. Al público español se le daba la oportunidad de volver la vista atrás, de reconsiderar todo el proceso de transformación por el que pasaba su propia sociedad. Y todo este ejercicio de concienciación venía facilitado por un vehículo como la literatura dramática y su puesta en escena. Pese a que aún se mantuviera la censura y que “there occurred desultory acts of government censorship, these were not sufficient to alter the fact that the theater was at last free” [Halsey y Zatlín, 1988: 172], tanto el público como la crítica ansiaban la llegada de algo nuevo y liberador. Por desgracia, este vacío fue llenado, principalmente, por una revolución sexual a finales de la década de los setenta, cuya calidad artística y literaria fue, en la mayoría de los casos, pueril e intrascendente y todo esto dio como resultado un aluvión de desnudos gratuitos y pornografía blanda. De ahí que empresarios y productores no dudaran en importar títulos de gran éxito comercial en los que hubiera desnudos, sin importar, en muchas ocasiones, ni siquiera su contenido; tal es el caso de *Equus* (1976), de Peter Shaffer, y *Oh! Calcutta!* (1977), por citar sólo un par de ejemplos. Para Alonso, entrevistado por el diario *Pueblo* en 1976, toda esta nueva ola podría resumirse como “hemos pasado de la papilla al filete [...] a mí, esto del destape me parece un buen principio, siempre que vaya acompañado del “otro destape”: el ideológico” [Hormigón, 1991: 141]. Podemos ver cómo Alonso, tachado generalmente de poco comprometido e, incluso, de apolítico mostraba su postura ideológica al citar de carrerilla, en esa misma entrevista, como personas dignas de contar con su admiración, por su coherencia y profesionalidad, a Raimon, Enrique Tierno Galván, Buero Vallejo, Laín Entralgo o Rafael Alberti, entre otros. Asimismo el entrevistador le preguntaba cómo se definiría y éste respondía sin ambages que él era “un espectador que admira

enormemente a la gente idealista, pura políticamente, y que es consecuente con lo que dice pensar [...] admiro la autenticidad y adoro la libertad” [ibídem].

En un ambiente de absoluta desorientación artística, e influido por modas pasajeras como la apuntada anteriormente, no es de extrañar que gestores, programadores, productores y directores iniciaran una campaña de recuperación por volver la vista al periodo inmediatamente anterior al estallido de la Guerra Civil. Se produjo un esfuerzo por “modernize and adapt the older, realistic plays to contemporary tastes” [Halsey y Zatlín, 1988: 205], y esto se llevó a la práctica mediante el uso de desnudos, violencia extrema, hombres representando papeles escritos para mujeres y un simbolismo marcadamente sexual. Todo esto venía refrendado desde el aparato político, tal y como apunta Oliva:

Con el cambio político pronto circuló un tópico que decía que el teatro español no estaba preparado para una tan rápida y notable evolución; que los autores no tenían obras en el cajón que hablaran al público de cosas distintas, cosas de la libertad, se decía; que dichos autores (sobre ellos, principalmente, recayó buena parte de la responsabilidad de no saber estar a la altura de las circunstancias del cambio) no sabían salir de una escritura encorsetada durante años por las normas de la censura y, lo que es peor, de la autocensura. Junto a esto, también se insistió en que las estructuras del teatro español también eran anticuadas, pues estaban aún a expensas del sector privado, del viejo empresario empeñado sólo en ganar dinero y no en producir arte. Así mismo, pronto se advirtió que los lugares en los que se hacía teatro eran antiguos e incómodos; tampoco estaban preparados para recibir a un público ávido de novedades y avances técnicos. Pero si escritura, empresas y locales teatrales estaban viejos, qué decir de una política que no contemplaba la escena desde las nuevas perspectivas, con funcionarios suspicaces y recelosos, ignorantes de un futuro apoyado en la libertad de expresión. Esos primeros años de la Transición se caracterizaban por una absoluta ausencia de iniciativas imaginativas que sacasen al teatro de las habituales dependencias de antaño. Hubieron de transcurrir tres años para que la Unión de Centro Democrático creara el primer Ministerio de Cultura de un gobierno español y, con

él, una Dirección General de Teatro que dio los pasos iniciales para cambiar de política [Oliva, 2004: 30-31].

En líneas generales podemos afirmar que se evitaban las referencias, en escena, al pasado más inminente de España ya que quien más y quien menos había ostentado un cargo de poder en la época franquista. Y preferían, bien no recordarlo, o bien ocultar a las figuras más significativas que habían desempeñado un papel más activo, como fue el caso de Alonso. La UCD⁶⁸ llegó al gobierno de manera abrupta y su programa político se tuvo que ir diseñando sobre la marcha, por lo que en el terreno cultural veremos bandazos y decisiones que no terminaron de cuajar en su camino por servir de puente entre la dictadura franquista y la Democracia. De ahí que este clima de cambio propiciara numerosas protestas y reivindicaciones por parte de la profesión teatral. Pío Cabanillas, ministro también en los últimos años de la Dictadura, fue el primer responsable de la cartera de Cultura, departamento creado el 4 de julio de 1977, aunque éste nombró a Rafael Pérez Sierra director general de Teatro el equipo de funcionarios era prácticamente el mismo que había en Información y Turismo, pues la mayoría, fueran o no sus cargos de libre designación, siguieron en sus puestos [Oliva, 2004: 61-2].

Lo más novedoso de entre todas las iniciativas que se propusieron en esta etapa fue la creación de centros dramáticos nacionales que vendrían a sustituir el antiguo concepto franquista de los Teatros Nacionales. De este modo, en 1978 el Teatro Nacional María Guerrero pasó a convertirse en Centro Dramático Nacional y se nombró como director del mismo a Adolfo Marsillach, que dimitiría de su

⁶⁸ La UCD (Centro de Unión Democrático) era un partido fundado en 1977, mediante la coalición de diferentes partidos que seguían doctrinas y consignas de demócratas-cristianas, liberales o socialdemócratas y cuyos integrantes, en su gran mayoría, procedían del ámbito moderado del Régimen franquista. Este partido, presidido por Adolfo Suárez y con Manuel Gutiérrez Mellado y Fernando Abril Martorell, gobernó en España desde 1977 hasta 1982.

cargo cuando Rafael Pérez Sierra dejó su puesto como Director General de Teatro, tal y como éste último me contó⁶⁹. Esta crisis trató de solventarse creando una figura tricéfala -José Luis Gómez dirigiría el Bellas Artes, Nuria Espert se encargaría del María Guerrero y Ramón Tamayo haría labores de gerente en los dos centros- en una Junta gestora. Esto devino en una programación, durante dos años, que no terminaba de armonizarse ni de encajar. De ahí que la primera medida tomada en la temporada 1981-82, fue prescindir del teatro Bellas Artes y de mantener, únicamente, el María Guerrero como sede del Centro Dramático Nacional. Para dirigir el teatro de Tamayo y Baus se volvió a contar con Alonso, quien -por sus afinidades políticas y por designación del alcalde socialista Enrique Tierno Galván, en un marcado movimiento por normalizar la vida escénica española- había dirigido durante una temporada (1980-81) el Teatro Español, sito en la Plaza de Santa Ana, que se reabría después del incendio de 1975.

Todos estos movimientos son recordados por la propia Espert en su libro de memorias de la siguiente manera:

José Luis Gómez aguantó un poco más, pero dimitió también. Al renunciar el Ministerio a la prórroga que tenía con el Bellas Artes, Ramón volvió a ocuparse del teatro: era la salida más lógica. A propuesta del Ayuntamiento socialista, Gómez ocupó el puesto que había dejado vacante José Luis Alonso en el Español, donde siguió haciendo temporadas magníficas. Y el María Guerrero volvió a ser lo que el funesto director general me había anunciado: un teatro nacional, dirigido por Alonso. [...] No hubo el menor problema con los títulos pactados, porque la relación con Alonso fue, como ya esperábamos, versallesca. [...] José Luis Alonso duró apenas dos temporadas en el cargo [Espert / Ordóñez, 2002: 204].

⁶⁹ Información facilitada durante la entrevista con Rafael Pérez Sierra en la cafetería del Hotel ME Madrid Reina Victoria, de Madrid, el 15 de diciembre de 2009.

Una vez más, el carácter y las decisiones de José Luis Alonso son etiquetados como medrosos, posibilistas y afectadamente corteses; sambenitos que siempre le acompañaron y que le supusieron un lastre para un mayor reconocimiento de su labor, trayectoria e influencia en el teatro español posterior a él.

Cabe destacar que, como director del Centro Dramático Nacional, programó atendiendo a la escena española e internacional y contó con el director español de mayor proyección internacional, Lluís Pasqual, para que dirigiese *La hija del aire* (1981), de Calderón, con Ana Belén en el papel protagonista. Para sí se reservó *El pato silvestre* (1982), de Henrik Ibsen, en versión de Buero Vallejo, y *Tres sombreros de copa* (1983), de Miguel Mihura, con Manuel Galiana. Y cedió el testigo a Francisco Nieva para que dirigiese su propio texto con el montaje de *Coronada y el toro* (1982).

Es en este periodo cuando se comienza a mitificar a compañías emergentes, que aportaban y explotaban nuevos lenguajes escénicos como El Gallo Vallecano, Els Comediants, El Tricicle, Dagoll Dagom, La Cuadra, La Cubana, La Fura dels Baus, Tábano y Teatro Fronterizo, entre muchas más y fácilmente localizables. Compañías, en su mayoría catalanas, que ofrecían un nuevo aire de modernidad y europeización a la escena española. Esta época se caracteriza, a grandes rasgos y en definitiva, por un desdén casi sistemático de todo lo antiguo, ensalzando lo nuevo, lo moderno y postmoderno. Y dentro de esa calificación de “lo antiguo”, se incluyó, como era de esperar, el teatro de palabra que Alonso, entre otros tantos, había representado anteriormente.

4.2. *El adefesio*, o ejemplo de cómo un producto prediseñado para triunfar también puede llegar a fracasar

Una vez hecho un repaso sociopolítico y cultural de la última época franquista y de los albores de la Transición democrática, centraremos nuestro estudio en analizar uno de los montajes más punteros de todo este periodo. Montaje que fue diseñado para ser todo un acontecimiento y marcar un hito cultural e histórico, pero que no alcanzó llegar a sus propósitos. Me estoy refiriendo a *El adefesio* (1976), de Rafael Alberti. *El adefesio*, plantea en toda su crudeza la lucha encarnizadamente fratricida que surge de los contrarios enfrentados -la vida y la muerte, la represión y la libertad, la juventud y la vejez- [Corbalán, 1976: 23].

Se representó por primera vez en 1944, en el teatro Avenida de Buenos Aires, por la compañía de Margarita Xirgu, con ésta como protagonista. En 1956 la compañía francesa Théâtre d'Aujourd'hui lo puso en escena en París. En España tres serían los montajes que se pusieron en pie y que se valieron para ello de la estructura de los Teatros de Cámara y Ensayo y de los TEUs. Por un lado, Ricard Salvat la llevó a escena en abril de 1966 en Italia, Regio-Emilia, con la AEDAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), dio una función clandestina en Barcelona, teatro Cúpula, y posteriormente en París, en el teatro Gérard Philipe de Saint-Denis.

Asimismo, el recorrido que sufrió el texto en montaje de Mario Gas tampoco fue nada sencillo. Gas montó la obra con su grupo de teatro experimental, Gogo, que él mismo dirigía en su sede habitual del Instituto Americano de

Barcelona en 1968. Debido a su gran éxito, tal y como recuerda José María Pou, pasó ése mismo año al Teatre de la Aliança del Poble Nou. Finalmente, en diciembre de 1969, Mario Gas como director, con escenografía de Fabià Puigserver, daba “un difícil salto hacia el profesionalismo” [Monleón, 1969: 46] y no obtuvo el respaldo del público, siendo éste el único tema sobre el que gira y se ensaña la reseña de Monleón para *Triunfo* por no haber podido asistir a su representación en el Teatro Capsa, “es tradicional en Barcelona que las obras importantes, y con alguna carga crítica, funcionen mal y desasistidamente, mientras una serie de vodeviles de ínfima calidad se hacen centenarios” [*ibidem*]. Dicho montaje, protagonizado por Kety Ariel, realizó una gira posterior por algunas zonas de Cataluña y del sur de Francia, con gran éxito según el recuerdo de Mario Gas y Vicky Peña⁷⁰, pese a lo limitado, en la mayoría de los casos, de los aforos donde se representaba. Y, por último, la compañía sevillana Crótalo en 1974, llevó a la II Semana Teatral de Badajoz el texto albertiano al escenario del teatro Menacho. José Monleón se hacía eco de la representación pacense, afirmando que “el trabajo de Crótalo y su director, Miguel Mata -ajustado intérprete, a su vez, de Doña Gorgo-, posee un innegable talento, hasta el momento en el que el desarrollo de las imágenes cae en un hermetismo y en unas rupturas de ritmo a todas luces gratuitos” [Monleón, 1974: 67]. Queda más que patente lo problemático de esta obra a lo largo del tiempo, lo que fue dotándola de un cierto aire de texto maldito.

El adefesio fue escrita por Alberti a comienzos de la década de los cuarenta, durante su exilio americano, con Xirgu en mente para que lo protagonizara [Delgado, 2003: 122], y tiene su origen en un hecho real. Una joven

⁷⁰ Información recabada por Vicky Peña, habiéndole preguntado al mismo Mario Gas y enviándome un mensaje de texto al móvil, el 8 de enero de 2009.

cordobesa llamada “la Encerrada”, a la que sólo se podía ver en compañía de alguien y con el rostro tapado por un velo, y de la que Rafael Alberti tuvo noticias en 1924. Esta figura, que en su texto dramático encarna el personaje de Altea, cobra dentro del imaginario albertiano el sentido de una España cautiva y desgarrada por los enfrentamientos fratricidas, que estaba a merced de tiránicos espantajos, “como adefesios”, según Juanjo Granda, que colaboró como ayudante de dirección. Desarrolla la historia de esta joven cuya libertad se ve cercenada por su tía Gorgo y que acaba con su vida trágicamente, encontramos en éste y otros puntos concomitancias, más que evidentes, de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, texto también llevado a escena en aquel periodo.

El estreno de *El adefesio* en la España de 1976 fue, por encima de todo, un acto de reafirmación sociopolítica con la figura de María Casares a la cabeza del proyecto. Recordemos, a vuelapluma, que María Casares, actriz española nacida en 1922, era hija del político republicano Santiago Casares Quiroga que tuvo que exiliarse en París tras la Guerra Civil. Y que en 1942 debutó en el teatro con *Deirdre des Douleurs (Deirdre de los Dolores)*, de Synge, pasó a trabajar con lo más granado del teatro francés -Jean Vilar, Jean Genet, Jean Cocteau, Albert Camus y Jorge Lavelli-. Para Lluís Pasqual lo que hacía a la Casares tan significativa dentro del teatro de Francia era que ella “was capable of bringing out the deepest poetry which rests within texts: a great actress who continued believing and practising until the end of her days that the theatre should always be an act of transgression” [Bradby / Delgado, 2002: 213]. Por tanto, conectaba con Alonso en el sentido de que le daban una importancia trascendentalmente capital al texto, por encima de todo. Si bien es cierto que en el caso de la Casares, cohabitaba este sentimiento con el de transgredir lo establecido y remover al espectador de manera

dramática; cosa que, en el caso de Alonso, no le suponía un aliciente o una necesidad al encarar un nuevo montaje. La característica fundamental de esta actriz era una tremenda “personal musicality” [Bradby / Delgado, 2002: 214], que impregnaba su método interpretativo, que “partía de la realidad más absoluta para elevarse, “a posteriori”, si la obra lo exige, a zonas irreales o de pura abstracción” [Hormigón, 1991: 531]. A María Casares se le brindaba la oportunidad de volver a España. Bien es cierto que ella no traería consigo la Tercera República Española, pero sí un signo de libertad y de apertura. Y, por encima de todo, de normalización; de ahí que se pensara en José Luis Alonso para abordar la dirección de este montaje, para de esa manera conseguir un “clima de convivencia” [García Rico, 1976: 12]. Sobre todo por sus grandes dotes diplomáticas y por su magistral armonización de elementos dispares en climas especialmente tensos. Asimismo, el teatro de Alberti funcionaba también desde presupuestos eminentemente simbólicos y suponía el reencuentro con una España predemocrática, que se le antojaba al poeta más respirable que la España en escombros de 1939.

Pero, desgraciadamente, todas las expectativas de aquel montaje no se cumplieron. Tan parco fue su éxito que María Casares no sintió de nuevo la necesidad de estrechar los lazos con España. La crítica, salvo alguna excepción entusiasta [Quiñonero, 1976: 23], se caracterizó por su dureza en el plano interpretativo y por un abuso de lugares comunes al referirse al hecho sociohistórico que concurría con el estreno de dicho montaje. En definitiva; “una gran noche, más aún que de teatro, de salud espiritual” [López Sancho, 1976: 63]. Como me hizo notar Eduardo Haro Tecglen durante una entrevista, se vaticinaba de aquel montaje entre los corrillos teatrales, alentados principalmente por Ángel Facio, que “sería un espectáculo estéticamente blando, técnicamente antiguo,

semánticamente confuso, políticamente entregado y económicamente rentable. Los más agoreros dieron de lleno en todo, menos en lo económico”.

Durante la Dictadura, los partidos políticos, entonces prohibidos, necesitaban la crítica, sistemática, a los autores de protesta; después de la Dictadura, en la lucha por el poder y por miedo a los tanques de los enemigos de la Democracia, aconsejaban prudencia. “Estrategia” y “no provocación”, según apunta Pörtl, ésta era la consigna [Pörtl, 1986: xi]. Había algo más que perjudicó a los denominados autores del “Nuevo Teatro Español”, se representaron las obras de los autores del exilio, pero a los autores que habían vivido en el exilio interior se les entretuvo con vanas promesas. Reinaba la idea de que, a pesar de los éxitos que tenían de vez en cuando, perdían actualidad. En lugar de representar las mejores obras de autores críticos, la política cultural oficial prefiere representar las obras de los clásicos. Esto significa para Alberto Miralles un “miedo a enfrentarse a los vivos” [Pörtl, 1986: 59]. Ni tan siquiera el gobierno socialista, a partir de 1982, optó por ningún cambio en lo relativo a este punto, sino que se produjo una creciente sensación de apatía cultural y de no conexión con el público. Y el mayor problema, que llega incluso hasta nuestros días, es que “las subvenciones se convierten en un auténtico control estatal de la política cultural” [Pörtl, 1986: xi]. Puede que esto viniese determinado por las dos grandes sendas a lo largo de las que transitó la política cultural marcada desde el Gobierno y tomo prestados los términos de Francisco Ruiz Ramón, al considerarlos bastantes ejemplificadores de las dos mayores operaciones que se realizaron durante la etapa de la transición, previa a 1982; a saber: “Operación Rescate” y “Operación Restitución” [Pörtl, 1986: 94]. Fueron estos dos movimientos los más característicos de este periodo y articularon buena parte de la nueva institucionalización cultural. Dentro de la

“Operación Rescate” encontramos todos aquellos textos dramáticos interrumpidos por la Guerra Civil, en una búsqueda por recuperar el nexo de continuidad con el teatro español de los años treinta, que había sido obturado durante toda la dictadura. Entre los dramaturgos destacan Valle-Inclán, García Lorca y Alberti.

Apúntese aquí, casi a vuelapluma y para reforzar la tesis de que no todo fue supuesta modernidad tal y como nos han ofrecido las distintas visiones historiográficas hasta la fecha, que fue Alonso quien llevó a escena el tríptico valleinclanesco (formado por *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista* y *La enamorada del rey*) en el teatro María Guerrero el 15 de diciembre de 1966, con éxito unánime de crítica y público, como ya vimos en el anterior capítulo [182-4]. Y más tarde -con una más latente carga de profundidad en su elección no dudó en tratar la caída de la figura patriarcal- *Romance de lobos* en 1970.

Pues bien; dos décadas después y ya en la recién encauzada Transición el resultado no fue ni mucho menos el esperado, ya que la respuesta del público no se correspondió con la oferta proveniente de las altas esferas culturales. De nuevo citando a Ruiz Ramón fueron tres las causas de este fracaso. Por un lado lo inadecuado de la estructura económica en lo relativo al teatro español, por otro la crisis general imperante en el país -y a nivel global- a mediados de los setenta y por último la poca solidez de una política estatal rigurosa [Prötl, 1986: 94].

Si bien se produjeron dichas operaciones en lo que se refiere a dramaturgos, no se hizo lo mismo con los profesionales de la escena española; y me centro muy específicamente en la figura del director de escena. Es bien cierto que se le encargó a José Luis Alonso la dirección de *El adefesio*, en lo que estaba proyectado como un acontecimiento histórico, el 24 de septiembre de 1976. De un lado, un dramaturgo exiliado y marcadamente político como Rafael Alberti, de

otro el regreso de una de las más grandes primeras damas de la escena europea, María Casares, a España. Todo parecía dispuesto -dentro de esta “Operación Rescate” [Prötl, 1986: 95], orquestada desde las altas esferas políticas y culturales- para que se produjese el mayor acontecimiento de la temporada teatral; pero el resultado no pudo ser más diametralmente opuesto. Pero, asimismo, es de justicia apuntar que esta idea ya fue propuesta, nada menos que en el año 1937, durante la Segunda República:

Punto muy importante relacionado con los actores es uno que tiene ahora marcada oportunidad; es el siguiente: hacer venir a la parte de España ya en nuestro poder a todos aquellos actores notables, de ambos sexos, que andan desperdigados por distintos países más o menos mediterráneos; cuantas gestiones se iniciasen en este sentido serían adecuadas, incluso el empleo de la vía diplomática; ello redundaría, una vez conseguido, en bien de nuestro arte escénico y de la consideración internacional [Torralba, 1937: 20].

De este modo queda expuesta, una vez más, la intrínseca cualidad de Alonso para desempeñar labores de alta diplomacia y su conexión, aunque sea motivada por encomienda laboral de una empresa privada, con los preceptos previos a la Guerra Civil al dirigir a la Casares. Me recordó Haro Tecglen que José Luis Alonso decía, con mucha gracia, que durante muchos años para los españoles que conseguían llegar a París, ver a María Casares “era como hacer un pinito democrático; como visitar a la Virgen de Lourdes, aunque al revés”. Y no hacía más que repetirle a la actriz, de leve acento gallego, “quédate con nosotros a trabajar, a sufrir, a gozar, a vivir los momentos que se avecinan en esta España sorprendente, áspera, carpetovetónica”

La producción corrió a cargo de una empresa privada, Corral de Comedias-Antonio Redondo, y no escatimó en gastos para que, tal y como me señaló Juanjo

Granda, “José Luis pudiese viajar diez días antes de comenzar los ensayos, de manera oficial y comenzar a trabajar con la Casares en el texto”. Así, durante aquellos diez días “de 3 a 8 de la tarde, leímos y releímos la obra infinidad de veces” [Hormigón, 1991: 531]. Alonso, en cuanto tuvo el visto bueno de María Casares para participar en dicho montaje, escribió una carta el 17 de junio de 1976 a Rafael Alberti notificándole la adhesión de “la Casares” en *El adefesio* [Archivo JLA, DOC.- 4562].

Entre el reparto, y anótese aquí el apunte de que se trataba del encuentro de tres generaciones de actores formados en tres periodos diferentes de España, algo por otro lado que formaba parte de la impronta de Alonso y con lo que ya había contado -de manera bien consciente- al frente del Teatro Nacional, pero que con este montaje cobraba un significado marcadamente simbólico [Delgado, 2003: 124]. En dicho elenco interpretativo, se encontraban María Casares -como representante de la Segunda República y de los miles de exiliados españoles-, José María Prada, Laly Soldevila, Julia Martínez y Tina Sáinz -todos ellos formados durante el Régimen franquista y partícipes de distintos montajes en el María Guerrero durante la década de los sesenta y principios de los setenta- y Victoria Vega y Daniel Alcor -pertenecientes a una joven generación que miraba hacia el futuro-.

Para la escenografía Alonso solicitó la colaboración del pintor y artista andaluz Manuel Rivera, tras quedar maravillado –después de contemplar una exposición a la que acudió junto a sus amigos Andrés Peláez y Alfonso Pérez Sánchez⁷¹ - con sus “juegos de telas metálicas de distintos entramados, aprisionados y desgarrados por terribles tensiones también metálicas”, que resumía

⁷¹ Alfonso Pérez Sánchez (Cartagena, 1935) es historiador del arte, especialista en pintura barroca, y fue director del Museo del Prado en el periodo comprendido entre 1983 y 1991.

como “poesía y latigazo” [Hormigón, 1991: 334]. De ese modo, el decorado era una gran composición de entramados metálicos y tules, de color negro, que transmitían un efecto de tensión irrespirable que hacía que contrastase, de manera dramática, con un fondo blanco, deslumbrante y cegador [Trenas, 1976: 26]. En resumen; un “conceptual set [*that*] both evoked a giant bat -a potent symbol of blindness and a mammal mentioned repeatedly during the course of the play- and female genitalia which pose such a threat to the regime that Gorgo wished to maintain” [Delgado, 2003: 125]

El poeta y dramaturgo, fiel a su principio de no volver a su patria hasta que no se hubiese restaurado la Democracia de manera definitiva, permaneció en su exilio romano -en el que recibió con gran entusiasmo a Alonso en los primeros momentos del proyecto- e hizo llegar un poema -*Nuevas coplas de Juan Panadero*-, que fue leído por María Casares la noche del estreno. El resultado final no fue del agrado de nadie y pocos quedaron satisfechos; quizás la doble función, que tanto preocupaba a la actriz y que era caballo de batalla de Alonso, terminó por pasarles factura. Quizás el sobreexceso de elementos marcadamente simbólicos, y lo más importante, la importancia específica del montaje y su propia autoconsciencia, como hito y símbolo en sí mismo, no hicieron sino asfixiar el vuelo de esta aventura teatral. Aventura, que continuó en Barcelona, en marzo de 1977, con Nuria Moreno Espert, que sustituía a Victoria Vera y con Nicolás Dueñas, en el personaje que representaba Prada. Nuria Espert recuerda, en su libro de memorias que aquello fue el principio de “una tierna amistad con María Casares, que duraría hasta el final de la vida de la grandísima actriz” [Espert / Ordóñez, 2002: 147]. Este es un dato interesante pues pone de manifiesto, una vez más, como la figura de Alonso funciona como gozne facilitador del diálogo entre

los preceptos de la Segunda República y de la Democracia y en este caso concreto al ejercer de conexión entre María Casares y Nuria Espert; dos actrices de gran prestigio y una amplia trayectoria tanto dentro como fuera de España.

Este estreno se planeó como el principio de una gira por toda España que concluiría el 29 de agosto de ese mismo año. Dicha gira quedó truncada al contraer la Casares hepatitis y esto supuso el final de cualquier aspiración porque la actriz volviese a interpretar en un escenario de su país [Delgado, 2003: 126].

En definitiva, con *El adefesio*, tal y como recordaba Alonso al echar la vista atrás para escribir en *Triunfo* sobre su trayectoria como director: “no quedé contento. Por presiones que no vienen al caso, resultó muy distinto, y en cierto modo opuesto, a lo que yo había imaginado” [Alonso, 1982: 63], dado que él mismo se había implicado muy significativamente desde el principio del proceso del montaje y lo sentía como propio, a pesar de que éste había sido proyectado en las oficinas ministeriales. Queda de este modo patente que, normalmente, las operaciones culturales pre-diseñadas desde las altas esferas sociopolíticas no terminan de conectar con el público y el resultado, lamentablemente, se cifró en un desgaste humano y energético en todos y cada uno de sus integrantes [*ibídem*]. Se estrenó por las mismas fechas *Los cuernos de don Friolera* (1976), de Valle-Inclán -tras cincuenta y un años de espera-, en el teatro Bellas Artes y *El adefesio*, de Rafael Alberti -treinta y dos años de retraso- en el teatro Reina Victoria. En la mayoría de las críticas y crónicas de aquella época se hacía mucho hincapié en lo esperpéntico de que ambas empresas promotoras fijasen justamente el mismo día para su respectivo estreno [Corbalán, 1976: 23]. Una sensación de urgencia y de total ansiedad por normalizar y restituir a estos dramaturgos se había apoderado de

las instituciones culturales y esto llegó a pasar factura a la falta de interés por parte del público por ellas.

4.3. La década de los ochenta

Toda esta época está marcada por una falsa sensación de euforia colectiva, que en muchos casos impidió desarrollar un proyecto más sólido y dotado de una visión más ecuánime e imparcial sobre el momento que se estaba produciendo en aquel periodo, en todos los campos pero, especialmente, en el que nos ocupa que es el cultural. Económicamente, bien es cierto que en los últimos años de gobierno de UCD y los primeros del PSOE el presupuesto de cultura aumentó notablemente y por ende y como consecuencia el relativo al teatro tuvo que decrecer de manera inversamente proporcional a dicho acrecentamiento:

La nueva política teatral del gobierno social-demócrata del PSOE presidido por Felipe González, concibió el teatro como una cuestión de Estado e impulsó con presupuestos crecientes las actividades de los teatros públicos. En ese momento formaban parte de la Comisión de Teatro del PSOE entre otros, los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal y Domingo Miras. Sin embargo, entre sus vicios más peligrosos cabe mencionar la tendencia a subvencionar una política de “escaparate teatral” de espectáculos faraónicos cuyo costoso presupuesto no se justificaba muchas veces por sus resultados estéticos [Aznar Soler, 1996: 12].

La década de los ochenta se caracterizó por ser la historia de un gran desencuentro entre las nuevas generaciones, que ostentaban cargos oficiales y disponían de puestos preponderantes, y la falta de consideración hacia la figura de Alonso, quizás por arrastrar, éste, el sambenito de “director de Teatro Nacional

durante el régimen franquista”⁷². Sea como fuere, a Alonso se le ofrece ser el nuevo Director Artístico del Teatro de la Zarzuela en 1983; más por tratar de encontrar un nicho a una figura incómoda, desde el punto de vista oficial, que no artístico, en tiempos de postmodernidad y nuevos aires. Dejará el cargo un año más tarde por acercarse a la edad de jubilación, después de haber montado *La verbena de la Paloma* (1983), de Bretón, *Gloria y peluca* (1983) y *Chorizos y polacos* (1984), de Barbieri -en lo que fue toda una labor de arqueología musical y una odisea para recuperar la partitura original, en poder de los descendientes del compositor, y reponerlo en escena- [Hormigón, 1991: 387], y varias óperas más. Entre estas últimas, a vuelapluma, destacan *El árbol de Diana (L’Arbore di Diana)* (1982), *L’Elisir d’Amore* (1983) y *Fidelio* (1984), entre otras. De todo este periodo la labor que más le satisfizo fue la que desempeñó tras aprobar oposiciones para la cátedra de Escena Lírica, en la Escuela de Canto de Madrid. Su trabajo y su experiencia, a lo largo de su dilatada carrera, hicieron de él un avezado profesor de interpretación que conectaba muy bien con sus alumnos, ateniéndonos al recuerdo que uno de los otrora miembros del coro del Teatro de la Zarzuela, Emilio García Carretero⁷³, conserva de aquel tiempo. A sus alumnos solía repetirles: “olvidaos de la música; ahora lo importante es la palabra” [Hormigón, 1991: 367]; curioso, cuanto menos, en una época en la que la palabra se había visto devaluada, y casi erradicada, del escenario.

⁷² Sobre el desconcierto general imperante en ésta década, consúltese la obra de Pörtl, 1986: 49 y Peláez, 1995: 166.

⁷³ Entrevista personal concedida por Emilio García Carretero en la cafetería del Hotel Suecia, de Madrid, el 29 de septiembre de 2005.

4.4. *Retablillo de Don Cristóbal*

Con su llegada al gobierno, en 1982, el PSOE nombra, en 1983, como director del Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, a Lluís Pasqual, quien, “reforzó el modelo personalista, propio del teatro francés, en el que el director se vale de su gran prestigio” [Oliva, 2004: 133], abriendo el teatro a experiencias aún más transgresoras y experimentales. Asimismo, Pasqual ha formado parte del exclusivo club de los directores europeos de la segunda mitad del siglo XX, lo que le ha dotado y facilitado una visión diferente de cada teatro, de cada nuevo proyecto, de distintos tipos de públicos haciendo que se englobara dentro de “a European superleague of directors which included such figures as Patrice Chéreau, Peter Stein, Luc Bondy, Stephane Braunschweig, Giorgio Strehler, Jonathan Miller, Jorge Lavelli, Deborah Warner and the two adopted Americans Robert Wilson and Peter Sellars” [Delgado, 2003: 184]. Con el nombramiento de Pasqual se conseguía apaciguar, a un tiempo, varios frentes de polémica que estaban abiertos en aquel momento. Por un lado, todo lo relativo al debate acerca de la creación de nuevos Centros Dramáticos Nacionales a lo largo y ancho del Estado español, y de otro colocar en primera línea cultural a un nuevo director que no tuviese absolutamente nada que ver y que, por ende, no recordara la ominosa etapa anterior. Por todo lo cual sorprendió a muchos que Pasqual, al diseñar su espectáculo *5 Lorcás 5*, en 1986 -y que constaba, como su propio título indica de cinco textos lorquianos breves nunca antes llevados al teatro salvo en el caso del *Retablillo*- llamase a José Luis Alonso para que se encargase del *Retablillo de Don Cristóbal*. Efectivamente, la temporada 1986/1987 estuvo

íntegramente dedicada a Federico García Lorca y éste espectáculo estuvo compuesto por *Paseo de Buster Keaton*, *Doncella*, *el marinero y el estudiante*, *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, *Diálogo del amargo* y la pieza que nos ocupa en éste análisis a modo de epílogo, en lo que estaba diseñado como un montaje de cinco piezas cortas e inéditas, o raramente representadas, agrupadas y dirigidas por otros cinco directores diferentes que incluían a Lindsay Kemp⁷⁴, Joan Baixas, José Luis Castro, Lluís Pasqual y José Luis Alonso. El propio Pasqual consideraba, en una entrevista para *Primer Acto*, que le parecía que ya había mucha oferta del Lorca conocido y, desde la perspectiva de un Centro Dramático Nacional, se debía asumir un tipo de trabajo que jamás un teatro comercial, con dinero privado, se hubiese permitido hacer y que su elección de que cada montaje estuviese dirigido y firmado por un director diferente venía motivada por la idea de revisión que se produce en los cincuentenarios y centenarios. Y continuaba afirmando que le “pareció interesante que, en este caso, la revisión se hiciera por cinco directores distintos, en unas circunstancias cívicas distintas de las que Lorca vivió. Ojalá se hubiesen podido hacer doce. La experiencia ha sido muy enriquecedora” [*Primer Acto*, 1986: 14]. Todo esto no venía sino a demostrar que la elección indicaba, claramente, que Pasqual deseaba conscientemente que uno de los mejores directores españoles, Alonso, trabajase por vez primera un texto lorquiano, que un director internacional de la talla de Kemp, cuyo *Cruel Garden* (1977) era una elegía acerca de la vida y la obra del poeta granadino, aportase su visión personalísima y que otros dos directores españoles tuviesen la ocasión de medirse junto con los anteriormente citados y con el propio Pasqual [Delgado, 2001: 390].

⁷⁴ Cifrándolo en la memoria de Eduardo Haro Tecglen, la dirección de *El paseo de Buster Keaton* le fue encomendada, en un primer momento, a Pedro Almodóvar que no pudo desempeñar este cometido, por lo que fue Lindsay Lohan el encargado de llevarlo a cabo finalmente.

Alonso agradeció enormemente la invitación que se le proponía [Hormigón, 1991: 352] y convirtió este montaje en uno de sus más limpios y sencillos, siguiendo tanto la línea propuesta por Brook en su despojamiento escénico, como el precepto de que “menos es más”. En sus propias palabras, para la revista *El público* en 1986, Alonso reconocía que la base de su lectura se debía, fundamentalmente, a las siguientes líneas:

Partí de la idea básica de encontrar un equilibrio entre la deshumanización consustancial a unos actores que iban a representar muñecos y, a la vez, su condición de personajes, es decir, de seres humanos. Quería dar con esa fórmula de “amuñecar” seres humanos y dar vida humana a unos muñecos. Yo tenía referencias de que el montaje de esta pieza había solido basarse en el plano de las marionetas, una intención que yo rechazaba de antemano. En la obra, claro, hay una clara dicotomía entre los personajes reales, el poeta y el director, y el mundo de los muñecos, dos mundos muy diferenciados. Y es magnífico cómo Lorca, en una obra tan breve, supo reflejar tantas preocupaciones de carácter estético, literario o incluso social. La obra es así como un embrión de todo cuanto Lorca, posteriormente, proyectaría en su arte. Él mismo, personalmente, tiene un exacto reflejo en la obra en el personaje del Poeta..., ese hombre “con cara de pan de maíz”... [Hormigón, 1991: 352].

Y así es, tal y como estudiamos en su montaje valleinclanesco de *La enamorada del rey* (1966), cómo un personaje -en este caso el Poeta- introduce al resto de los miembros del reparto y se dirige directamente, rompiendo la cuarta pared, al público asistente. Alonso no quería una burda imitación lorquiana para este personaje, sino a un actor que, mediante su interpretación, fuese capaz de transmitir luminosidad y “candor por la vida” [*ibidem*] y de ahí que la interpretación de Pepo Oliva, como el mismo Federico García Lorca, se nos antoje en algunos instantes excesiva en aras de resultar lo más parecido posible al autor

granadino. Pero, en suma, Alonso trató de conseguir un entusiasmo contagioso que irradiaba el propio Federico García Lorca al tratar sobre su propia obra. La crítica tampoco pasó por alto el que Alonso decidiera entroncarlo plástica y conceptualmente con la dramaturgia y el universo valleinclanesco; convirtiéndolo, de esa manera, en “un esperpento de claridades, no de negruras tipo Valle-Inclán” [Armiño, 1986: 197].

Tanto para el vestuario como para la escenografía contó con Gerardo Vera, que en aquel momento empezaba a forjarse una carrera como artista y escenógrafo, consiguiendo una puesta en escena “jovial e ingeniosa” [López Sancho, 1986: 61]. Para el primer apartado, los figurines, Alonso quería -como en todos sus montajes- evocar, no copiar ni imitar, de ahí que buscara en elementos mínimos, como en los monos de color azul del Poeta y de sus compañeros que hacían las veces de encargados del atrezzo, una evocación del maravilloso experimento que fue La Barraca. Para la escenografía se optó por representar un tabladillo, una boca de teatrillo de marionetas, de *crisobitas*, apenas sugerido. De nuevo, la evocación, por encima del trazo grueso o de lo manidamente folclórico, tal y como ya había hecho, y así lo hemos estudiado, con *El jardín de los cerezos* (1960), o en *Los verdes campos del Edén* (1963) o *Los bajos fondos* (1968), por citar sólo unos cuantos de sus más característicos montajes. Alonso pretendía crear una atmósfera que permitiera trasportarse al espectador a “ese característico desorden de la plaza popular, las sillas, los elementos útiles para la representación, que se llevan de acá para allá..., y al fondo, ese pequeño escenario” [Hormigón, 1991: 354].

Para la música Alonso quiso contar con una partitura original y, con cierto regusto culto, sin que dejase de percibirse una sensación popular que trajese a la memoria colectiva la esencia lorquiana. Lo esencial de un teatro, de una actitud

vitalista, que amalgamaba lo más erudito y lo más tradicional proyectándolo hacia el progreso. Dicha composición musical corrió a cargo de Carmelo Bernaola, que escribió una pieza vibrante y lúcida, jacarandosa y burlesca, con ciertos ecos de Manuel de Falla. Dicha partitura era, para Alonso, una delicia que “tiene atractivo popular sin perder un cierto aire de modernidad, saber crear climas, a veces de humor, como esa melodía casi gregoriana para la boda de don Cristóbal, en realidad, una auténtica antiboda” [Hormigón, 1991: 355]. Y es que no debemos pasar por alto que este montaje tiene mucho de valleinclanesco, tanto por su concepción plástica como por la lectura que realizara Alonso del propio texto. Tal y como apuntamos anteriormente los actores son muñequizados y ya desde su primera aparición en escena -en la que los compañeros del Poeta, todos ellos ataviados con sus respectivos monos azules característicos, les introducen en volandas, casi a empujones- queda más que patente que estamos ante una farsa para marionetas que va a ser tratada como tal y que requiere del espectador un ejercicio por aceptar dicho juego de muñequización respecto de los actores que lo interpretan. Pues estos, dentro de su interpretación, “sólo muy ligera y sabiamente acartonados” [Haro Tecglen, 1986: 55] se movían dentro de unos parámetros tonales “entre el recitativo y la cancioncilla” [*ibídem*].

Este montaje le permitió a Alonso reflexionar acerca del peso específico del teatro previo a la Guerra Civil, e incluso le llevó a aventurar qué hubiese sido de no haberse producido la contienda y de haber podido seguir disfrutando de la Segunda República Española:

Es verdaderamente triste, negativo, que toda aquella eclosión cultural de la República acabara de tal manera, abruptamente. Supuso una forma absolutamente nueva de entender la vida, el arte, una manera joven y despierta de acercarse a la

cultura. Y gentes como Lorca, Alberti o Valle-Inclán trasladaron al teatro esta inquietud, este genio artístico que no sabemos adónde hubiera llegado de no haber venido después toda una situación política contraria a esa esencia. ¿Acaso hubiera degenerado en una muestra más de teatro burgués? No podemos saberlo, claro está, aunque no creo [Hormigón, 1991: 356].

Con esto se viene a demostrar que, lejos de ser un personaje apolítico, Alonso tenía una idea clara acerca de lo que significaba la República, lo que él y su generación le debía a ésta y a sus principales personajes culturales y cómo, por ende, se proyectarían sus logros en el futuro. Fue tal el éxito de este montaje en el CDN, María Guerrero, que Pasqual no vaciló al reponerlo en 1988 mostrando, una vez más, lo importante de José Luis Alonso Mañes como figura que conectaba y que era capaz de transmitir conceptos e ideas estéticas y artísticas que provenían de los años treinta, y que habían sido, otrora, preconizadas por Valle-Inclán, Lorca o Alberti.

4.5. *El alcalde de Zalamea*

Concluiremos el capítulo de análisis de sus montajes con *El alcalde Zalamea* (1988), de Calderón de la Barca, por cuya escenificación obtuvo el Premio ADE de Dirección, otorgado por la Asociación de Directores de Escena Españoles, correspondiente a 1989.

Esta vez fue Adolfo Marsillach quien requirió sus servicios, siendo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y guiado por seguir fielmente sus directrices de representar textos archiconocidos y los más oscuros o, inclusive, nunca antes llevados a escena por ser inéditos. Alonso barajó varios títulos, incluso

pensó en montar *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, con José María Pou en el papel de Shylock y una vez estrenado pasaría a representarlo el propio Marsillach. Esto, que hay que cifrarlo en la memoria del mismo Pou, vendría a desmontar la teoría de que Alonso tan sólo se preocupó por el vate inglés al comienzo de su carrera y más por interés de María Jesús Valdés, cabeza de compañía, que por convencimiento propio pues era muy grande su aversión por el resultado shakesperiano pasado por la interpretación española. Debido, claramente, a su conocimiento de la escena y panorama internacional que, como hemos visto a lo largo de esta investigación, formó parte de sus actividades a lo largo de toda su carrera y que compaginó con múltiples viajes al extranjero para presenciarlo de primera mano. ¿Quizás Alonso comenzó a percibir un cambio de aires en lo relativo a la formación y preparación de los propios actores?⁷⁵ Sea como fuere, el proyecto no llegó a buen puerto y Alonso puso sobre la mesa del Teatro Clásico dos títulos calderonianos: *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende* (1990)⁷⁶.
Reversos de una misma moneda: lo grave y lo ligero, el drama y la comedia.

⁷⁵ Paso a reproducir parte del contenido de un artículo, publicado en *Triunfo*, acerca de los puntos débiles de la profesión del actor en España por lo que tiene de clarificador y por entroncar directamente con la postura de Alonso al respecto: “En España, la mentalidad general hace del teatro un trabajo de señoritos. Al actor se le ve en las noches del estreno triunfal, en las páginas de las revistas, en las cafeterías o viajando en primera clase. Para colmo, muchos suponen que el actor no debe prepararse, ni estudiarse a sí mismo, ni mantener una actitud de progresivo perfeccionamiento. Se piensa que el actor es hijo o sobrino de actor, o alguien que, sin serlo, se metió en alguna compañía de muchacho y ha llegado a conquistar las revistas, las cafeterías, las noches triunfales y los viajes en primera clase. Añadamos aún el erotismo que una sociedad tan reprimida como la nuestra huele en todo aquello que escapa al orden pequeño burgués. De donde acaban por configurarse una imagen halagadora y señoril del actor. Diríamos, incluso, que en España muchos no se han hecho actores por “cuestión de principio”, es decir, porque les parece que, a fin de cuentas, hay cierta indignidad o falta de seriedad en eso de andar exhibiéndose por los escenarios. Lo curioso es que muchos actores también creen en ese cuento. Y se esfuerzan lo indecible para sostenerlo en su vida profesional. No hablan de sus paros forzosos, y las largas horas de ensayo, las exigencias de los directores, los problemas artísticos de su oficio, los convierten en un “intermedio” entre las horas buenas, en una especie de precio que es necesario pagar para tener lo “otro”: la popularidad, el éxito, el coche, etc. Lo que, obviamente, implica una “resistencia”, una verdadera y auténtica infravaloración del trabajo de actor” [Monleón, 1968: 6].

⁷⁶ Sobre este punto, consúltese la obra de Huerta Calvo, 2006.

Alonso guardaba en su memoria el montaje del año 1952, dirigido por Cayetano Luca de Tena, con Guillermo Marín como Pedro Crespo, en el Teatro Español [CNTC, 2006: 67]; por lo que al volver a leer al texto y enfrentarse con él, descubrió una auténtica “obra de *ideas*” [*ibidem*], carente de símbolos o elementos filosóficos y llena de cosas muy concretas, y muy apegadas a ras de suelo a la realidad. Todo queda, por tanto, circunscrito a la acción principal que pone en funcionamiento los resortes dramáticos de la peripecia y el drama. De ahí que para el director, muy dado a garabatear en sus cuadernos de dirección, el motor del texto y su posterior desarrollo podrían representarse gráficamente como una espiral. Una espiral cuya fuerza, centrípeta, avanza de modo inexorable hacia su interior [Hormigón, 1991: 364]. Alonso empleaba los siguientes términos, refiriéndose a que “vienen de lejos, llegan a Zalamea, entran al pueblo, mandan el equipaje a la casa, llegan a la casa y, finalmente, a la habitación de Isabel, personaje que es el centro de esa espiral” [*ibidem*]. Veía incluso un cierto paralelismo con la dramaturgia del inglés Harold Pinter, “en cuyas obras hay siempre un círculo muy cerrado y elementos extraños que vienen del exterior a destruir esa armonía” [Hormigón, 1991: 365-6]. Sirva esto para ejemplificar por un lado el vasto conocimiento sobre dramaturgia internacional, pero sobre todo su capacidad analítica capaz de trazar líneas de conexión entre elementos, en principio, tan dispares como el teatro áureo y el contemporáneo.

En cualquier caso, Alonso, optó por realizar un lectura del texto áureo próxima al espectador contemporáneo y de ahí que trabajase dentro de unos parámetros realistas:

Alonso se ha lanzado a la tarea de someter el texto de Calderón a lo que la sensibilidad de nuestros días define como realismo. Es decir, defensa de los

caracteres, interiorización de los personajes, ritmos y atmósferas coherentes con el contenido de la acción, emociones verdaderas, espacios desprovistos de cualquier arqueologismo decorativo, tonalidades y luces que ahondan en vez de diversificar la atención del espectador; valoración dramática antes que musical de decir el verso... Lo cual equivale a decir que estamos ante un trabajo serio que justifica, una vez más, la existencia de del Teatro Clásico Nacional, a la vez que la ejemplar responsabilidad de uno de los dos o tres directores más sólidos [Monleón, 1988: 58].

El poeta Francisco Brines se encargó de la versión y adaptación del texto original, sustituyendo y peinando aquellos vocablos o giros en desuso y manteniendo, por el contrario, los personajes de don Mendo y Nuño que, habitualmente, eran suprimidos. Contó con el escenógrafo y artista Pedro Moreno para diseñar el decorado; un decorado, tosco, vacío de cualquier ornamento que pudiera ruralizar, gratuitamente, el escenario. De nuevo se imponía una labor dirigida a sugerir. “Bastaban unos leves enganches realistas. Una pared del mismo pueblo de Zalamea sugirió todos los elementos que se alojan en el desnudo espacio escénico. Así el texto nos llega, creo, con mayor limpieza y nitidez” [CNTC, 2006: 69]. Es decir; todo, de nuevo, sugerido y todo “elevado a símbolo sin caer en ningún extremo” [Hera, 1988: 48]. Al músico Manuel Balboa le encomió la complicada función de componer una partitura que fuese indeterminada y, a la par, capaz de crear una atmósfera que transmitiese la sensación de paso del tiempo y de cambio de lugar y que fluyese, como fondo, sugiriendo el estado anímico de los personajes. Tan sólo dos números debían ser más concretos y es por exigencias de propio texto; la jácara del principio y la canción de ronda de los campesinos.

Como de costumbre, Alonso, prestó un gran mimo y cuidado al apartado interpretativo y al verso, sobre todo por tratarse de una Compañía Nacional, en cuyo reparto figuraban actores de diferentes generaciones, escuelas y formación.

Desde un veterano como Jesús Puente, en el papel de Pedro Crespo, a una joven -proveniente de una larga saga de cómicos- como era Adriana Ozores. Dada la heterodoxia de dicho reparto, Alonso se decidió porque durante todo el periodo de ensayos se diese particular importancia al recitado del verso:

Hemos intentado que ese lenguaje tan difícil, tan complejo y artificial, pudieran llegar los actores a hacerlo suyo, a hacerlo propio, conservando, lógicamente, la métrica, ya que es un lenguaje que casi tiene las exigencias de “una partitura musical” [...] Mi mayor preocupación durante los ensayos estuvo en intentar que las normas y leyes del lenguaje medido y rimado no impidieran a los intérpretes encontrar *su verdad* [la cursiva es suya] y que, en todo momento, pudieran expresar los sentimientos y las pasiones con lógica y naturalidad [Torres, 1988: 40].

Como hemos comprobado, José Luis Alonso trató de armonizar todos los elementos para que el resultado fuese lo más equilibrado posible; de ahí que concediese también un peso específico dentro del resultado final a la iluminación, para lo que contó con Juan Gómez, también diseñador de luces para su *Retablillo de Don Cristóbal*, que iluminó con una gran gama de contrastes entre luces y sombras, sin caer en el expresionismo y tratando de mantener en todo momento un tono sobrio y parco, que fuera el preponderante a lo largo de toda la obra. Pero sin perder nunca de vista el principal objetivo para Alonso en el montaje calderoniano -y que podríamos aseverar que fue la guía de su poética teatral como director- “construir un espectáculo en el que las partes están a disposición de un todo centrado en la claridad de la comunicación y en la verdad escénica: un todo en el que no han cabido personalismos ni divismos” [Guerenabarrena, 1988: 5].

4.6. Declive y muerte

En una entrevista para la revista *El público* se le pregunta acerca de unas declaraciones que realizó al estrenar *El alcalde de Zalamea*, en el Teatro de la Comedia, en las que afirmaba que éste era su último montaje, su última obra. A lo que Alonso respondía que “no [era] la última, pero sí de las últimas; porque los éxitos producen mucho efecto al principio de una carrera y yo por cuestión de años creo que estoy al final” [Hormigón, 1991: 368]. Y llegaba a confesar unos de sus miedos, recurrentes, que en los últimos años se había ido agudizando relatando que “de un tiempo a esta parte tengo una sensación de angustia por tener que desaparecer que me llega a obsesionar. Pero en cuanto se pasaron esos nervios propios de estreno se me pasó esa angustia grande... aunque la pequeña angustia desaparezca” [ibídem]. En efecto, tal y como apuntan todos los que le conocieron y tienen a honra haber compartido su amistad, a José Luis Alonso se le había unido un trastorno bipolar con un principio de depresión, acuciado por una sensación -real- de que se le iba arrinconando desde las altas esferas institucionales. Los episodios de ataques de ansiedad, o pánico escénico, antes de cada estreno se iban repitiendo. Asimismo, sus asideros afectivos iban desapareciendo, con el fallecimiento de su tío, su padre y -el más desolador para él- su madre en 1980. Él lo relataba, de forma angustiada, en su Biografía para *Triunfo*: “Es el golpe más duro que recibo en la vida. Me quedo solo. Tengo la sensación de que en el momento en que mi madre dejó de respirar vivo de pequeñas prórrogas. Cambio de casa. Cambio de vida” [Alonso, 1982: 62]. En efecto, deja la casa de Serrano, donde vivía con su familia como inquilino y se traslada a un piso, que compra, en

la calle Hermosilla 116, también dentro del Barrio Salamanca de Madrid. Desvalido anímicamente, solo, y como él comentaba con una media sonrisa, según me recordó Concha Barral⁷⁷, “quedando huérfano a los cincuenta y seis años”, se apoyó en un reducido círculo de amigos entre los que se encontraban Haro Tecglen, Concha Barral, José María Pou y el productor teatral Juanjo Seoane. Esta época se caracteriza por continuas visitas a distintos especialistas médicos que confirmaban que no padecía ninguna enfermedad real, sino que todo era infundido por sí mismo. Se le diagnostica depresión primero y, posteriormente, un trastorno bipolar por su psiquiatra personal, José Colodrón. Éste le prescribe continuar con su profesión de manera normal. Los montajes no decaen, en su acostumbrado ritmo estajanovista de trabajo, y así se suceden óperas, como *Medea* (1989), de Cherubini, con Montserrat Caballé y José Carreras, y producida por Seoane para el Festival de Teatro Grecolatino de Mérida, y *Mavra* (1989), de Stravinsky. Y en teatro comercial, también producido por Juanjo Seoane, *La loca de Chailot*, de Giraudoux -reposición de su montaje al frente del María Guerrero-, y *Rosas de otoño*, de Benavente, ambas en el teatro Alcázar de Madrid en 1989 y 1990, respectivamente. Para esta última realizó una finísima labor de dramaturgia, al incluir bastantes fragmentos y parlamentos de otro drama benaventino, *La comida de las fieras*, sin que apenas se percibiesen las suturas, tal y como podemos percibir en el Segundo Acto y en el cierre de la obra. En teatro oficial, pone en escena la comedia calderoniana que ya le había propuesto a Marsillach en su momento, *La dama duende*, que se estrena en el teatro Lope de Vega, de Sevilla, el 15 de mayo de 1990. Y, posteriormente, el 19 de octubre llega al teatro de la Comedia, sede de la CNTC.

⁷⁷ Entrevista concedida por Concha Barral en su domicilio particular y en el restaurante Foster's Hollywood, sito en la calle San Bernardo de Madrid, dividida en dos sesiones; el 24 de enero y el 10 de febrero de 2005.

Es curioso reconocer en Alonso que, por circunstancias vitales y laborales, no pudo estar en un lugar más diametralmente opuesto a aquellos que produjeron sus textos o dirigieron su teatro desde la clandestinidad o desde posicionamientos abiertamente, en la medida de lo posible, críticos con el régimen franquista, recibiese el mismo trato que éstos al eclosionar la Democracia en España. ¿A qué se podía deber este menosprecio oficial y ministerial? Francisco Nieva señalaba en un artículo que el preclaro fondo del asunto estribaba en que “queremos ser modernos, queremos renovar el teatro, hagamos lo nuestro, sustituyámoslo todo. ¡Arriba chicos! Y dejemos a Alonso en la estantería para unas prisas, para tapar alguna brecha; es viejo, está jubilado. Es cierto que tiene talento, pero dirigió durante tanto tiempo el María Guerrero... Y, además, nunca se arriesga a hacernos perder mucho dinero” [Nieva, 1990: 39]. Nieva, continúa argumentando que Alonso había tenido que pasar por un auténtico calvario de inseguridad laboral y de “*desafecto* oficial” [*ibídem*], así como que “era para muchos recién venidos a la política, desconocedores del teatro, un “valor de la derecha”, sin la excusa de haber luchado mucho con la censura y haber representado muy bien a Brecht” [*ibídem*].

Para Miguel Narros “estaba infravalorado; como lo estamos todos” y pasaba a componer una semblanza de su personalidad, haciendo hincapié en que “atravesaba un momento de grave depresión y según tengo entendido hacía extravagancias tales como andar por la casa con un antifaz pues sentía que se estaba quedando ciego”. Asimismo, que se caracterizaba por ser “muy trabajador, solitario y egoísta en las relaciones con los demás, pues no le gustaba mostrar su propia cara”, concluyendo con que “por su forma de ser, José Luis Alonso era su peor enemigo”. En efecto, las manías y rarezas se iban acrecentando día a día y aquí se agolpan anécdotas y detalles, más o menos escabrosos, que relatan de

manera aún entrecortada y compungida aquellos que le conocieron bien. Todo esto comenzó a afectar de manera notoria su trabajo, por sus ataques de ansiedad y pánico cervical ante el estreno del montaje que en aquel momento tuviera entre manos y la pérdida de confianza en sí mismo como director.

Fuentes policiales confirmaron que Alonso, varón de 66 años, a las nueve de la mañana del lunes 8 de octubre de 1990, se había precipitado desde una ventana de la sexta planta de su domicilio, en la madrileña calle de Hermosilla, al suelo del patio interior de la vivienda, lo que redundó en resultado fatal. Sólo quedan conjeturas y suposiciones alrededor de qué le impulsó aquella mañana, después de largo tiempo sentado en el alféizar de su ventana ignorando consejos, palabras y gritos de sus vecinos que, alarmados, presenciaron la escena. Ni siquiera la persona que convivía en aquel momento en su casa con él, Emilio Lechuga, pudo hacer nada por evitarlo, más que llamar por teléfono a Juanjo Seoane⁷⁸ avisándole del grave cariz que los hechos estaban comenzando a tomar. Aquella noche Alonso no pudo dormir. Habló con Juanjo Seoane y con Concha Barral; a ésta última le contó aterrado que no se reconocía en el espejo, que firmaba y no reconocía su propia firma. Ciertamente, cuando la policía municipal y los bomberos entraron en su casa, el suelo estaba cubierto por un tapiz de papeles garabateados por él; en todos ellos, su firma bien reconocible y siempre la misma. Sobre su cama, un bloc de notas -como los que había usado en infinidad de ocasiones como cuaderno de dirección- que tenía en su primera página escrito: “No puedo hacer la firma por algo del cerebro y por eso me mato” [Muñoz, 1990: 31]. El juzgado número 45 de Madrid, tramitó todas las diligencias que se desprendían del caso. De las exequias se encargó conjuntamente el Ministerio de

⁷⁸ Información recabada tras la entrevista con Juanjo Seoane, en su domicilio particular el 22 de febrero de 2006.

Cultura y el INAEM, dirigido entonces por Adolfo Marsillach, la capilla ardiente fue instalada en el teatro María Guerrero desde el martes a las 15:30h., en adelante. Y fue enterrado al día siguiente en el cementerio madrileño de La Almudena, acompañado por una gran comitiva de compañeros y amigos. Como hemos podido observar, la cobertura de su muerte fue sobredimensionada por los medios, y esto no sirvió para hacer una valoración más o menos objetiva de su trabajo y su contribución a la escena española, sino todo lo contrario.

4.6.1. El legado de Alonso: “Los hijos de Alonso”

Conmemorando el primer aniversario de la pérdida de Alonso se celebraron distintos acontecimientos en su nombre. Sus compañeros de la Asociación de Directores de Escena (ADE), que -como ya hemos visto- le habían distinguido con su premio anual en 1989, organizaron el lunes 18 de octubre de 1991 un acto que homenajeara y recordara su figura. Dicha celebración se congregó en un lugar emblemático e íntimamente ligado a Alonso; sobre el escenario de la sede del Centro Dramático Nacional, el teatro María Guerrero. En su vestíbulo se colocó una placa y una foto que daban cuenta de su labor como director de aquel teatro durante dos etapas; al frente del Teatro Nacional y del CDN. Remarcando, de este modo, el peso específico del director en dicho coso. Este homenaje fue posible gracias a la unión de fuerzas del INAEM, el Centro Dramático Nacional y el Museo Nacional del Teatro de Almagro. Y consistió en una tertulia, moderada por Juan Antonio Hormigón, entre personas cercanas a la figura del homenajeado,

destacando entre ellos Ángel Fernández Montesinos -como presidente de la ADE y como ayudante de dirección de Alonso en los años sesenta-, Francisco Nieva - como escenógrafo y dramaturgo-, Adolfo Marsillach -como director de escena y responsable de las escenificaciones de Alonso para la CNTC-, María Dolores Pradera -actriz de la primera etapa de Alonso al frente del Teatro Nacional-, Andrés Amorós -catedrático de literatura y editor de textos de Antonio Gala y Francisco Nieva escenificados por José Luis Alonso-, Andrés Peláez -director del Museo del Teatro de Almagro- y José María Pou -actor-. Durante la tertulia se apuntaron datos como el esfuerzo y valor de Alonso para sortear y, en ocasiones plantar cara a la censura franquista. José María Pou apuntaba “los goles que José Luis Alonso metió a la administración de los años sesenta, poniendo en escena obras de Pirandello, Gorki, Brecht, Unamuno y Gala” [Cortázar, 1991: 54]. A esta aseveración contestó, de manera categórica, José María García-Escudero,⁷⁹ desde su privilegiada tribuna en *ABC*, y se formulaba las siguientes preguntas: “¿Se puede pensar seriamente que aquellas autoridades administrativas eran (éramos, por lo que después explicaré) tan romas, ignorantes o frívolas como para dejarse “colar” esas obras? ¿No es posible conceder la posibilidad de que, por el contrario, conociesen y desearan ver en escena lo que autorizaban?” [García Escudero, 1991: 52]. Y continuaba, rebatiendo lo expuesto por José María Pou, en los siguientes términos al aseverar que “lo peor de actitudes como esta es lo que empiezan a tener de anacrónicas. Corresponden a la reacción, hasta cierto punto natural, que siguió a la pasada etapa histórica, apreciada a bulto y sin matizar. Pero conforme pasa el tiempo se empieza a hacer verdadera crítica, separando lo negativo de aquel

⁷⁹ José María García-Escudero, 1916-2002, fue escritor y jurista, y director general de Cinematografía y Teatro de 1951 a 1952. Abandonando su cargo por considerar que no podía desarrollar plenamente su trabajo a causa de la censura. Retomó dicho cargo, a instancias de Manuel Fraga Iribarne, durante el periodo 1962-1968.

periodo, que fue mucho, y lo positivo, que fue bastante más de lo que se concede, y, concretándonos al teatro, explica que aquellos años parezcan una edad de oro en comparación con los actuales” [ibídem]. De nuevo se llama la atención en que la época de la Transición fue un proceso apresurado y, en algunos casos, se realizó de manera improvisada. Pero, por el contrario, no es menos cierto que por tratar de aminorar los efectos y medidas restrictivas de la censura éstos no desaparecen, sino que quedan aún más patentes como un abusivo dislate y una auténtica abominación a nivel cultural y humano.

En el transcurso del homenaje se proyectaron vídeos con extractos de sus montajes y entrevistas realizadas al desaparecido director; todo el material se recabó a partir de los fondos documentales de RTVE (NO-DO), la Filmoteca Española y el Ministerio de Cultura. Y concluyó con la presentación del libro, *Teatro de cada día, escritos sobre el teatro de José Luis Alonso*, editado por Juan Antonio Hormigón para la ADE, en colaboración con el departamento dramático del INAEM.

Por su parte, el Teatro de la Zarzuela decidió reponer, a partir del miércoles 20 de octubre y hasta el 4 de diciembre, dos de sus montajes más celebrados en este género: *La revoltosa*, de Chapí, y *El dúo de la africana*, de Fernández Caballero, ambos montajes, con dirección musical de Benito Lauret y dirección escénica de Juanjo Granda, siguieron en su reconstrucción punto por punto la puesta en escena original de 1987. Se trató, en la medida de lo posible, contar con el mismo cuadro de actores que puso en pie dichos montajes (Alfonso del Real, Josefina Meneses, Enrique Baquerizo, Rafael Castejón -sustituyendo a José María Pou-, Hector Colomé, Trinidad Iglesias, Charo Soriano, Luis Varela, Lola Arenas, Amparo Soto, Concha del Val, Enrique del Portal y Tito García). En el apartado

musical; la Orquesta Sinfónica de Madrid, acompañada por el Coro del Teatro de la Zarzuela. Dichas representaciones adjuntaban un programa de mano, con la siguiente dedicatoria: “A quien nos dejó estos dos montajes y tantos otros que constituyeron grandes éxitos para este teatro, de todos los que trabajamos en él” [Galindo, 1991: 52].

Conforme fueron pasando los años la figura de José Luis Alonso Mañes iba, poco a poco, diluyéndose hasta terminar casi desapareciendo del panorama escénico o del ideario nacional relacionado con la cultura. Mientras que otros personajes, coetáneos a su trayectoria, analizados o meramente señalados en este estudio, tales como Fernán Gómez, Marsillach o Tamayo se mantenían de un modo u otro mediante homenajes como, por ejemplo, al renombrar teatro madrileños como el Centro Cultural de la Villa, el teatro Fígaro y el Bellas Artes, respectivamente; en el caso de Alonso un denso velo de olvido terminó por borrarlo. Bien es cierto y es bueno apuntar a colación de esto que se han dado determinados casos, aislados y puntuales, por tratar de conservar su memoria a lo largo de este tiempo. Casos como la iniciativa del Teatro de La Abadía, dirigido por José Luis Gómez, que en su inauguración -el 14 de febrero de 1995- nombró una de sus salas, Sala José Luis Alonso. Esto se hizo en honor, como señala el propio Gómez, a “uno de los hombres del teatro español al que tocó vivir tiempos sombríos, pero que mantuvo viva la llama del buen teatro” [Brouwer, 2005: 18]. El homenaje al desaparecido director no quedó allí, sino que se hizo colgar en su pequeño *foyer* el dibujo original del humorista gráfico Máximo aparecido en el diario *El País* como despedida a Alonso, entre las exequias que publicó dicho periódico. Una viñeta, enmarcada en un telón, con un teatrillo, casi de cartón como con los que jugaba Alonso durante su infancia y que, posteriormente en forma de

maqueta de la escenografía que tuviera entre manos tantas veces le acompañarían. Dicho teatrillo asciende hacia el cielo, mientras un escotillón se abre en el pequeño escenario y de él cae una pequeña figura anónima. ¿José Luis o el propio teatro español? Sea como fuere, lo importante es que un teatro, como es el de La Abadía, marcado por su carácter de teatro no comercial. Lugar de proceso teatral y de exploración; de escuela, si se prefiere, homenaja de manera directa al gran pedagogo del teatro español: José Luis Alonso Mañes.

Alonso fue “un director de escena moderno y un maestro que influye directa o indirectamente en casi todos los que han ejercido la dirección en España después de él” [ADE Teatro, 2000: 235]. De ahí que podemos, asimismo, encontrar reflejos de Alonso que pasan desapercibidos pero que, si analizamos con mayor detención, podemos apercibir en la trayectoria y el desarrollo de profesionales a los que podríamos definir como “los hijos de Alonso” [Delgado, 2003: 279]. En este grupo englobaríamos a aquellos directores “esencialmente teatrales, que no pueden quedarse quietos en el patio de butacas, que suben y bajan continuamente, que están a tu lado, a tu espalda, modificando un gesto, mimando un detalle, siempre atentos al *signo*” [Espert y Ordóñez, 2002: 178]. En cuanto al “signo”, la propia Espert pasa a aclarar, que se trata de “agarrarte a un sillón de una manera y no de otra, o esa imagen poética y la vez muy concreta que te define a la perfección una escena o un personaje” [*ibidem*]. Es decir; al arte de transmitir una determinada sensibilidad que procure crear, apenas sugiriéndola, una atmósfera concreta por medio de la interpretación. Entre estos, “hijos de Alonso”, Lluís Pasqual, Mario Gas, Jorge Lavelli, Nuria Espert, Ernesto Caballero, Gerardo Vera y, más recientemente, el propio José María Pou. En ellos podemos observar directrices comunes que les unen directamente con él; condiciones tales como su

propia formación, siempre atentos a la escena internacional, y la preponderancia de un teatro que otorgue una posición capital al texto. La palabra, por encima de artilugios escénicos que sean, en mayor o menor medida, eco de los imperativos mediáticos puestos en ese momento en boga.

José Luis Alonso fue un pionero a la hora de formarse fuera de España, a las órdenes de Barrault. Esto, posteriormente, se irá convirtiendo en moneda de uso y casi una constante en las nuevas generaciones tal y como vemos, por ejemplo, en el director y actor Josep Maria Flotats, que se formó en la prestigiosa escuela de interpretación de Estrasburgo durante la década de los sesenta y posteriormente trabajó en el TNP de París a las órdenes de Georges Wilson, en el Théâtre de la Ville con Jean Mercure, así como en el Théâtre d'Orsay dirigido por Jean-Louis Barrault y dos años como miembro estable de la Comédie-Française. Posteriormente regresó a Barcelona donde fundó, a mediados de los ochenta, la Companya Josep Maria Flotats con sede en el Teatre Poliorama y cuyo principal objetivo era convertirse en un servicio público ‘in the same degree as health, power or transportation’ [Bradby y Delgado, 2002: 27]. Como director y fundador del Teatre Nacional de Catalunya en 2000 y del mismo modo que Lluís Pasqual, primero en el Teatre Lliure y posteriormente en el Teatre Nacional María Guerrero, desempeñarían un importantísimo papel en el desarrollo de la escena nacional durante toda la Transición española, retomando el testigo dejado por Alonso.

Por su parte, Nuria Espert, una de las más conocidas, si no la más conocida, actriz teatral española fuera de nuestras fronteras trabajó en dos ocasiones con José Luis Alonso. La primera, en el Teatro de la Comedia de Barcelona en 1957, interpretando el papel de Abigail en *Las brujas de Salem*, de Miller, con la

segunda Compañía Lope de Vega, propiedad de José Tamayo y del empresario Justo Alonso. Tal y como recuerda la propia Espert sobre varios montajes para dicha segunda compañía “hice la Inés del *Tenorio*, con Luis Prendes como Don Juan, y *Las brujas de Salem*, de nuevo con Prendes en el papel de Proctor. Paco Rabal y Analía Gadé habían estrenado la obra de Miller en Madrid con mucho éxito, que en Barcelona se repitió” [Espert / Ordóñez, 2002: 59]. En cualquier caso, Espert omite que fuera dirigida en esta ocasión por Alonso; tal vez porque al ser una segunda compañía, de gira, no consideró la dirección de José Luis Alonso como algo que marcara su carrera. Y eso que el propio Alonso recordaba que, habiéndose producido sus estrenos, en Madrid y Barcelona, casi de manera simultánea, éste le dijo a Tamayo que si no hacía un montaje totalmente diferente al suyo, “no por creer que a mí se me iban a ocurrir más cosas, sino porque no me iba a divertir en los ensayos copiando su montaje, no aceptaría el ofrecimiento” [Alonso, 1982: 60]. Tamayo accedió a las peticiones de Alonso y éste continúa rememorando tanto el reparto, como la situación socio histórica que acompañó a dicho estreno barcelonés “el papel que en Madrid estrenó Rabal, en Barcelona lo encarnó Luis Prendes; el de Asunción Sancho, Blanca de Silos, y el de Berta Riaza, Nuria Espert, que también iniciaba su carrera. La obra de Miller fue un gran éxito, malogrado en el arranque por la primera huelga sonada en el régimen de Franco: la de los tranvías” [Alonso, 1982: 60-61]. Espert sí que recuerda, sin embargo, la segunda vez que Alonso la dirigió en el flamante Teatro Nacional María Guerrero durante la temporada de 1965 en *A Electra le sienta bien el luto*. Recordemos, brevemente, que ya en el primer capítulo vimos que Alonso había traducido, adaptado, “mutilado” [Hormigón, 1991: 284] dirigido e interpretado dicha obra de Eugene O’Neill en el salón del teatro de bolsillo sito en el domicilio

familiar, en Serrano 3, y posteriormente fue presentada su versión en el Teatro Beatriz, de Madrid, englobada dentro del Teatro de Cámara con José María Rodero, María del Carmen Prendes y José Franco, entre otros. Sea como fuere, lo importante de este caso es que la Espert fue dirigida en dos ocasiones por Alonso. Y que esta experiencia tendrá como resultado que ella misma ponga “el sistema de Alonso” en práctica como directora al dar “*specifics*” a un reparto que contaba - entre otras- con Glenda Jackson y Joan Plowright, durante el montaje en 1986 de *La casa de Bernarda Alba*, en el teatro Lyric Hammersmith, de Londres [Espert / Ordóñez, 2002: 264].

José María Pou, diplomado por la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid en 1970, siguió una carrera muy similar guiado por su deseo de conocer de primera mano lo que se representaba en los escenarios internacionales. Desde temprana edad lee a los clásicos y sus estudios en lengua inglesa le permiten acceder a textos e incluso traducirlos. Siguiendo, como hemos venido analizando en nuestro primer capítulo, casi uno a uno todos los pasos de Alonso. Pese a debutar con Alfredo Marsillach en *Marat-Sade*, en 1968, será con Alonso con quien encuentre el verdadero maestro y valedor que le forme y le de la gran oportunidad de aprender y desarrollarse dentro de la compañía del Teatro Nacional María Guerrero. Posteriormente, y tras una dilatada carrera como actor, se ha decantado por compaginar labores interpretativas con la dirección escénica; tal es el caso de montajes que aúnan el favor de la crítica y el público como *La cabra o ¿quién es Sylvia?* (2005), *Los chicos de Historia* (2008) y *La vida por delante* (2009). Montajes caracterizados por “un planteamiento intimista, muy cuidado que a los más veteranos les recordará los climas poéticos, las atmósferas de José Luis Alonso” [Ordóñez, 2009: 21]. Actualmente es también el director artístico del

Teatro Goya, de Barcelona. Por su parte, el actor Sergi López, hablando sobre Jacques Lecoq, señala una serie de características que podríamos aplicarle al propio Alonso, cuando dice que “poseía una gran sabiduría teatral. Me maravillaba su capacidad de sorpresa a los sesenta años, su disponibilidad total, su humildad. [...] Propugnaba el placer de actuar, no de sufrir actuando, algo que considero básico” [Bradby / Delgado, 2002: 111].

Incluso en cine, podemos encontrar su huella en la obra y en el estilo cinematográfico de José Luis Garci; no sólo por los actores que encontramos entre los repartos de sus películas, pues la mayoría trabajaron a las órdenes de Alonso durante su etapa al frente del María Guerrero, sino porque “hace algo muy poco frecuente: trabajar frase a frase, estudiando cada modulación, cada pausa. Es tan minucioso en eso como lo era José Luis Alonso en el teatro” [Ordóñez, 2008: 225], en palabras de Alfredo Landa.

Sirvan las reflexiones escritas por Antonio Gala, manuscritas y posteriormente publicadas en su “La Tronera” en el diario *El Mundo* el 9 de octubre de 1990, para cerrar este capítulo:

Él amaba la vida sobre todas las cosas y debajo de todas, y la vida para él era el teatro, y también viceversa. Si no hubiese sido por él, yo nunca hubiese escrito más de una comedia: *Los verdes campos del Edén*, me dirigió media docena. Me acompañó al teatro y me introdujo en él con la sonrisa y la sabiduría. Nunca tuvo la seriedad metafísica del asno disparado, ni la petulancia de los advenedizos. Iba a dirigirme otra vez en mi retorno. Con eso se me ha muerto el Teatro [Archivo JLA, DOC.- 4233].

5. CONCLUSIONES

Alonso es, sin duda, uno de los máximos exponentes que ha tenido la escena española contemporánea de un teatro que alcanza un alto grado de creatividad en el que cada elemento escénico se hace significativo, en la medida que apuntaba anteriormente Fischer-Lichte dentro de un modelo logocéntrico al servicio del texto dramático. En innumerables declaraciones, y autocalificándose como mero “montador” [Hormigón, 1991: 48], dejó claramente expresada su concepción del montaje teatral como algo que debía completar y profundizar el texto dramático desde unos presupuestos estéticos del realismo mimético, como fenómeno teatral:

La misión fundamental del montador es la de materializar sobre las tablas de un escenario determinado el texto escrito. “Poner en pie” esa obra escrita para el teatro. [...] También es misión del director, y fundamental, sacrificar su lucimiento personal en honor de la obra. Debe defender y proteger la obra escrita con aportaciones personales, pero jamás desvirtuarla para un mejor éxito personal [Hormigón, 1991: 177].

La idea del teatro como expresión clarificadora de la obra dramática, presentada desde la escena al servicio del mayor número posible de espectadores fue la motivación principal y auténtico motor que impulsó la trayectoria del Alonso. Si bien es cierto, y nos conviene señalar aquí, que con esta determinación se inscribió en una tradición escénica que en otros países, como por ejemplo el Reino Unido, abanderaron figuras de la talla de Laurence Olivier, Sir Peter Hall, Adrian Noble o Richard Eyre⁸⁰. No es, por tanto, de extrañar que no dejase de denunciar un tipo de montaje en el que los intereses del texto se postergaban en

⁸⁰ Consúltese para ahondar sobre este tema, Eyre, 2003.

beneficio de los objetivos personales del director, crítica cada vez más frecuente en unos años en los que la puesta en escena y la preponderante figura del director comenzaban a despuntar con fuerza y en los que los elementos espectaculares de la puesta en escena se habían desarrollado como la consecuencia extrema más inmediata de la nueva corriente revalorizadora de los diferentes lenguajes escénicos. Alonso se mantuvo siempre al margen de este nuevo movimiento rupturista, rechazándolo de plano y considerándolo únicamente como una manera más de probar y experimentar con dichos lenguajes escénicos:

Los elementos esenciales de la obra son válidos para todos los tiempos y lugares, pero aún así, esa actualización no pasará de ser un experimento, como experimentos son todos esos Otelos, Medeas, Macbeths, etc., que se representan con trajes del día o en épocas posteriores a las de su real localización. Son puras piruetas, posibles caminos revolucionarios [Hormigón, 1991: 164].

José Luis Alonso estaba más interesado por representar, citando sus palabras “poner en pie” una *pièce bien faite*, sin estridencias, que llegara de manera sencilla y directa al espectador que de dejar su impronta a cualquier precio. También es cierto que tuvo que pagar un alto peaje por ser el director más puntero y visible durante la Dictadura: sus montajes no podían ser trasgresores y los riesgos debían estar muy controlados. De modo que optó, siempre, por una estética “domesticada” y por emplear una narración lineal y nada rompedora. Algo que, por otro lado, según el mismo Peter Brook es el objetivo mismo del teatro y describía a la perfección el tipo de dirección escénica de Tyrone Guthrie y que podemos extrapolar al estilo personal de Alonso, pese a no compartir la malicia juguetona de éste; una esforzada apuesta por un “theatre of delight” [Brook, 2008: 78].

De todos modos, debemos romper una lanza a favor de la postura adoptada por Alonso al aceptar la dirección de un teatro nacional, pues no era otra su motivación más que ofrecer un teatro digno para un público mayoritario que era el que acudía entonces al teatro. José Luis Alonso tuvo siempre presente a la hora de acometer un nuevo montaje el espectador al que iba dirigido y no se escudó en el “mal gusto” de éste para la elección de sus obras, ni para justificar algún fallo dentro del montaje. Sino que consideró el “mal gusto” imperante como el tributo que debía pagar al frente de su cargo como flamante director del teatro María Guerrero, hasta que el tiempo le dio la razón y se demostró que no estaba reñido el tipo de público con la calidad del espectáculo final:

Contentarse sólo con el éxito artístico me parece terrible, doloroso. Es rendirse ante la más triste de las evidencias: el mal gusto del público. Para consolarme, los actores, ante aquellos vacíos, me decían: “No te preocupes, el público tiene muy mal gusto”. ¡Mentira! ¡Yo no creo en eso! [...] Hoy en día hay que buscar la obra, sí; pero también “sus circunstancias”. El éxito se obtiene por la conjugación de una serie de factores. [...] Eso debe ser el teatro: obra y público. Obra y pueblo [Hormigón, 1991: 250].

Es decir; que, una vez más, se revolvía contra el imperante nuevo estilo de diseño de las programaciones en base a la búsqueda de una obra que, manufacturada y prefabricada conecte con el público y sea comercial y no se atienda principalmente a lo que dicha obra y sus circunstancias tienen de importantes para dicho público.

José Luis Alonso alcanzó finalmente su propósito último, y sus montajes teatrales se convirtieron en una auténtica escuela de teatro en la que se representó una parte significativa del repertorio internacional de aquella época. Si bien es cierto que renunció a los experimentos más vanguardistas de aquellos años, puso

en escena obras de autores canónicos y nuevas obras que, con el tiempo, han pasado a convertirse en clásicos representándolas con la máxima calidad y rigurosidad posible. Por tanto, de una parte productos de calidad y de otra ser consciente del público a quien iba dirigido dichos productos, tal y como se ha constatado a lo largo de esta investigación, mediante la ejemplificación de numerosas vicisitudes.

Alonso subrayó siempre la importancia capital del texto dramático como base y punto de referencia de la ulterior puesta en escena. El texto, dado su bagaje y conocimiento práctico como traductor y adaptador de obras foráneas y nacionales y su labor como crítico internacional para *Primer Acto*, como fuente primaria de la que se debía tomar los elementos cardinales del montaje. El director debía, por tanto, partir de un minucioso estudio y análisis del contexto social e histórico en el que fue compuesta la obra teatral, así como de un pormenorizado estudio del texto en concreto. Y en caso de añadir algún que otro elemento al montaje, dicho elemento debía estar refrendado y justificado más que de sobra por el propio texto:

El director, al leer la obra, debe convertirse en una especie de policía. El autor da unas pistas, unos datos, pero no todos. Hay que descubrir, averiguar, seguir rastros, rellenar huecos, adivinar edades, caracteres, vidas. Y lo que no esté suficientemente explicado en el texto, “inventarlo”, sin miedo, ya que todo ha de tener una razón, un porqué, sí, aunque sea inventado [Hormigón, 1991: 276].

Frente a otros sistemas de creación escénica que se le presentaban y mostraban como accesibles, el director aborreció cualquier posibilidad de improvisación. De hecho antes del comienzo de los ensayos, ya tenía una idea clara de lo que deseaba hacer, incluso con los movimientos escénicos señalados,

mediante dibujos abocetados y la realización de toscas maquetas hechas por él mismo. Este proceso de construcción se verá modificado considerablemente a lo largo de los años posteriores hacia otros modelos apoyados en una idea más vaga que será posteriormente desarrollada mediante el trabajo con los actores, que llegaba a cobrar más importancia que el resultado final; es lo que se conoce como *work-in-progress*. Alonso excluyó imprecisiones, azares y dudas de su proceso de construcción, o en cualquier caso estas no serían nunca expuestas para la discusión abierta con el resto del reparto y del equipo técnico:

No tengo sistema preciso, y creo que sólo parto de una base segura: para empezar una obra, antes tengo que haberla montado ya totalmente en la cabeza. Es una sorda batalla de la tiniebla hacia la luz. Luego trabajo sobre personajes y sobre escenas aisladas, siempre de dentro a afuera, hasta que van conjuntándose y aquello comienza a parecerse a lo que yo tengo almacenado dentro [Hormigón, 1991: 190].

El enfrentamiento del director con el texto, previo a los trabajos de creación sobre la escena, caracterizó siempre su labor en pos de una profunda y concienzuda investigación previa. La puesta en escena estaba concebida como un esquema donde todo debía estar absolutamente medido, preparado y pensado de antemano. Esta aproximación remitía a algunos modelos presentes en el trabajo de Alonso: de un lado, la admiración que sentía y que profesó hacia el sistema de Stanislavski en sus fases iniciales, donde cada detalle debía ser minuciosamente cuidado; de otro, las enseñanzas de Jean-Louis Barrault, a cuyos ensayos tuvo oportunidad de asistir en París gracias a la beca que le fue concedida por el gobierno francés. Barrault representaba la continuación de la tradición de Jacques Copeau, quien a su vez continuó y asimiló los preceptos establecidos por Appia,

Craig, Meyerhold, y Stanislavski, basada igualmente en el respeto y “servicio” al texto dramático como una obligación casi de carácter ético para con el autor:

En el teatro en general, y en el teatro ruso en particular, nada se puede dejar abandonado a la improvisación -aquí la furia española que tantas veces aplicamos al hacer comedias no vale-, todo de estar medido al milímetro: reacciones, movimientos, procesos interiores, miradas, pausas, “tempo”. Buen ejemplo lo da Stanislavski en las direcciones escénicas que nos ha dejado en herencia, meticulosas, asombrosas de precisión, en las que, incluso, marca el tiempo que han de durar los silencios [Hormigón, 1991: 21].

Pero, efectivamente, mucho más cercano que la teoría de Stanislavski, se situaba el modelo teatral de la tradición francesa, aunque éste no dejase de establecer importantes paralelismos con el trabajo del director ruso. En la reivindicación que hacía Jean Vilar de un determinado tipo de tradición teatral es posible enmarcar con acierto el proyecto escénico que se llevó a cabo en el teatro María Guerrero, todavía con algunas décadas de diferencia con respecto a la escena francesa. Este modelo, que a su vez no sólo venía marcado por una estética de corte marcadamente realista, sino sobre todo por una determinada actitud frente al fenómeno teatral, fue el desarrollado con mayores o menores variantes en la escena española por numerosos creadores del momento. Ya en los años cuarenta y reaccionando frente a ciertas corrientes teatrales impulsadas por las vanguardias que preconizaban la emancipación de la puesta en escena y su dominio frente a la obra dramática, Vilar salió en defensa de la otra tradición escénica, la que arrancaba con Jacques Copeau y encontraba su brillante continuación en los miembros del Cartel. De esta suerte, en oposición tanto al teatro naturalista de André Antoine, como al espectáculo popular de Firmin Gémier, al simbolismo de

Edward Gordon Craig o al constructivismo ruso⁸¹, el director del Théâtre National Populaire abogaba por un concepto artesanal, humilde y casi transparente de la praxis escénica al servicio siempre de la expresión clara y sencilla de la obra dramática; de manera que no cabía ninguna duda: “Le créateur au théâtre, c’est l’auteur. Dans la mesure où il nous apporte l’essentiel” [Vilar, 1955: 37]. En coherencia con este postulado, Vilar abría su ensayo titulado “Assassinat du metteur en scène” con las siguientes palabras:

Les notes qui suivent ne concernent qu’une certaine technique de l’art du théâtre, celle qui consiste à transposer une oeuvre écrite, du domaine imaginaire de la lecture au plan concret de la scène. Chercher dans ces quelques lignes souvent sèches volontairement autre chose que des “moyens d’interpréter”, serait vain [Vilar, 1955: 21].

De acuerdo con esta concepción logocéntrica, el mismo Alonso se autodefinía como un director armonizador de los diferentes elementos que se apuntaban en un texto dramático: “Hay directores-creadores, que son muy pocos, y otros directores que son una especie de... armonizadores, de catalizadores de todo el espectáculo, en el que su labor tiene buena parte de creación, lógicamente” [Hormigón, 1991: 183]. No obstante, la misma modestia que le hacía adoptar este calificativo, no le restaba lucidez para darse cuenta de que dicho cometido no debía excluir la capacidad creativa del director, base última del trabajo escénico. De lo contrario, el director-armonizador pasaría a ser un artesano según quedaba definido anteriormente. La descripción del montaje de una obra en términos musicales, comparando el proceso de creación teatral con una composición

⁸¹ “Mais il faudrait aussi mentionner les écrits de Stanislavski, de Baty, de Dullin et de Copeau, de Talma, de la Clairon, etc... Ce que je sais de l’oeuvre réalisée à la scène par Antoine et par Gémier, me laisse par contre insensible. Je devrais dire hostile. Ce n’est pas tout que d’être un martyr ou un prophète, encore faut-il qu’il appartienne à votre religion” [Vilar, 1955: 37].

musical, dejaba fuera de toda duda la concepción creativa que tuvo Alonso de su actividad y su idea del montaje como la construcción de un nuevo texto de carácter escénico:

Trabajo sobre varias cuerdas simultáneamente, como quien compone música. Se inventan acordes, pero hay que ponerlos cada uno en su sitio, y esto es componer. De ahí que yo trabaje sobre categorías musicales y que si algo puedo decir de mis montajes es que buscan, antes que nada, las leyes de la armonía. Luego el trabajo se pule, se acopla, se afina y se representa. Entonces me doy cuenta de que el resultado no se parece en nada a lo que había previsto. El teatro es un arte impuro, porque cada noche es distinto, ya que hay demasiados intermediarios entre la creación y el resultado [Hormigón, 1991: 191].

Permeable a las relaciones diversas que se establecían entre texto dramático y teatro en las nuevas propuestas, estas declaraciones dejan ya entrever cierta evolución en su concepción teatral. No obstante, y a pesar de que sus trabajos fueron trasluciendo una tímida tendencia hacia modelos más libres, nunca dejó de considerar la obra dramática como la única base del proceso creativo: “Pero creo que la parte más importante en la obra es el texto... lo era, hasta ahora, porque ahora se está demostrando que el texto, pues, en fin, está pasando a segundo término en muchas clases de teatro. Pero siempre permanecerá. Habrá muchos “ismos”, pero siempre quedará” [Hormigón, 1991: 37]. Él mismo terminó confesando las limitaciones que siempre se impuso en su trabajo en cuanto a libertad creativa, quizá en parte, por no renunciar a una idea común a los más reconocidos directores de este momento del teatro como servicio público a una mayoría a la que había que “educar” en unos nuevos autores y otra sensibilidad a través de una manera diferente, pero fácilmente asimilable, de creación escénica:

Hablo de aspirar a un espectáculo sereno y coherente. Y eso me ha frenado, tal vez, para hacer cosas más avanzadas. Se me ha ocurrido algo y he pensado que era un disparate, algo excesivo para la obra y luego he visto que otros lo hacían y era un acierto. En este aspecto no he tenido valor, valentía, he sido un poco cobarde [*La Vanguardia Española* (14.3.1989), cit. en Rubio Jiménez, 1995: 19].

Pero este sistema teatral no sólo respondía al legado de algunos de los nombres de la dirección escénica internacional como Stanislavski, Copeau, Jouvet, Vilar o Barrault, sino que también entroncaba con el trabajo desarrollado por una serie de creadores que le precedieron al frente de los teatros nacionales españoles. Esto explica que a medida que transcurrían los años cincuenta y ya a partir de la década siguiente, este sistema teatral estuviera ya asimilado como la escritura escénica no marcada ni delimitada que pertenecía por generación histórica a una época concreta, punto de referencia frente al que debían posicionarse los proyectos que supusieran una ruptura de los nuevos creadores. El modelo teatral representado por Alonso señalaba los límites de lo mayoritariamente permitido y aceptado en cuanto a creación teatral, siendo así el prototipo de aquello que comenzaba a extenderse. No es de extrañar, pues, que, aun sin llegar a las cotas de creatividad que caracterizaron su trabajo de “armonizador”, se situase un heterogéneo grupo de directores que intentaban, en una línea similar a la de Alonso, elevar la dignidad del teatro español a través de montajes cuidadosamente preparados a partir de un estrecho respeto por el texto dramático. Ya en los últimos años cincuenta y primeros sesenta, se podrían citar directores de ámbitos muy diversos, pero que compartieron un sistema teatral similar, como José Osuna, José María Morera, Gustavo Pérez Puig, Víctor Andrés Catena, Antonio Guirau, Armando Moreno, Trino Martínez Trives, Ángel Fernández Montesinos, Esteban Polls o José María Loperena. Entre ellos, no pocos, como Adolfo Marsillach, Alberto González

Vergel, Miguel Narros o Juan Guerrero Zamora, que comenzaron sus carreras durante la década de los cuarenta y cincuenta, e irían evolucionando hacia posturas más rompedoras⁸². Progresivamente, la figura del director como la de un “montador” que, de manera más o menos artística ponía en pie un texto dramático fue chocando con las críticas de círculos minoritarios que defendían una concepción del teatro más acorde con la línea evolutiva de renovación descrita por la escena occidental durante el siglo XX.

El estilo característico de Alonso se desprende del propio eclecticismo de su vasta producción teatral. Del expresionismo galdosiano o valleinclanesco al simbolismo épico y lírico de Claudel, pasando por la sofisticación en montajes musicales o el minimalismo cuasi absoluto en sus últimos montajes sobre textos de Lorca y Calderón, respectivamente. Asumió todos los géneros y en cada uno de ellos supo adaptar su visión y manera de dirigir para que el texto siempre llegara al público de la manera más clara y directa posible. Si bien es cierto que, tal y como me señaló Pérez Sierra, evitó siempre los textos shakesperianos por no contar con los repartos adecuados y por no confiar en los resultados que le podría reportar la interpretación por parte de actores españoles, tendentes hacia la retórica interpretativa y al mal entendido naturalismo teatral. Por tanto, su poética de dirección se inscribe más en los presupuestos del pragmatismo, que del dogmatismo. Se inscribe, de ese modo y conscientemente, en la tradición francesa, inaugurada por Copeau y Barrault, de reclamar un respeto reverencial por el texto dramático. Andrzej Wajda en Polonia, Planchon en Francia, Ingmar Bergman en Suecia y Peter Stein en Alemania, Giorgio Strehler en Italia y Yuri Lyubimov en la antigua Unión Soviética. Si bien es cierto que, por ejemplo y sin centrarnos en

⁸² Sobre la dirección escénica en España, desde principios de la década de los cuarenta hasta bien entrado los ochenta, consúltese *ADE Teatro*, 82, 2000.

analizar uno por uno a todos estos directores, la mayor concatenación que poseía con Wajda era que trabajaron bajo regímenes dictatoriales y, principalmente, con textos clásicos⁸³. En relación con Bergman, su nexa hay que rastrearlo en la reverencia que sentían por el texto dramático, lo que hacía que jamás se impusieran al propio texto; pese a que, posteriormente, el director sueco centrara su interés en aspectos más plásticos y realizara montajes de mayor verticalidad, mientras que Alonso gustaba de una horizontalidad en la mayoría de sus puestas en escena⁸⁴. Respecto a Strehler, el uso de artesanales trucos de aparataje teatral, que debía de lo más puramente artesanal, como ha quedado constancia en el análisis de sus montajes valleinclanescos y con *Misericordia*, principalmente⁸⁵. Puesto que la visión del italiano era mucho más plástica que la de Alonso y daba mayor importancia al plano intelectual del texto, al trabajar codo con codo con los propios dramaturgos; algo que Alonso realizó en muy contadas ocasiones, pues era él mismo quien adaptaba las dramaturgias versionadas por los traductores o poetas de turno. Todos ellos conectan con Alonso en las líneas directrices de sus carreras y de sus montajes; preponderancia del texto por encima de cualquier otro asunto escénico y producciones limpiamente depuradas y claras: la parte literaria como base sobre la que se sustenta el mayor peso específico del montaje. De ahí que la función del director sea tratar de hallar el punto de vista del autor, conectar con él y montar la pieza tal y como el autor la hubiese imaginado al escribirla. Por tanto, el estilo no es sólo una excusa a la que aferrarse para obtener carta blanca, sino que debe ser una parte más integrada dentro de la propia naturaleza del montaje, aunque supo, llegado el momento, dirigir montajes puramente reinhardtianos -obra excesiva, infinidad de actores, movimientos de masas, música, diseño lumínico,

⁸³ Véase Karpinski, 2003.

⁸⁴ Véase Björkman, Manns y Sima, 1994.

⁸⁵ Véase, Strehler, 1992.

uso del espacio escénico y bailarines- en los que el lema de “the theatre belongs to the theatre” [Cole y Chinoy, 1963: 49] cobraban un gran sentido desde la dimensión estrictamente visual y plástica, como así ocurrió con *El zapato de raso*, de Claudel.

En definitiva, la poética de José Luis Alonso bebe del principio de que lo estético va siempre íntimamente ligado a lo ético. Como me apuntó José María Pou, durante una de nuestras conversaciones, “buscaba sobre todo un placer estético pensando en el disfrute último del espectador, pero sin perder nunca de vista el texto y lo que éste dice”. Punto, éste último, que ya hemos visto en esta conclusión cómo conectaba con las directrices y estética de algunos directores internacionales como, por ejemplo, Guthrie. Este criterio, por tanto, exigía al director valerse de métodos y técnicas muy sutiles para hacerlo prevalecer en cada uno de sus montajes. Trabajos inspirados en los que, tras una concienzuda labor de investigación rigurosa previa, intentaba reproducir una atmósfera. Su dirección se engloba dentro de la sugerencia, nunca desde la imposición que siempre trató de evitar. Y siempre prestando mayor atención a aquellos textos “universales” en los que el mensaje sea positivo, a pesar de las pésimas condiciones reinantes. Y es en esta filosofía sobre la que articula su dirección; una fe constante en el advenimiento de tiempos mejores.

Su gran cualidad de observación y una precoz sagacidad, quizás fruto de sus propias vivencias personales, le hacen descubridor de los aspectos más negativos del ser humano, y de ahí que no haga sino apuntarlos en todos y cada uno de sus montajes. Por lo que no sería baladí que podamos hacer referencia a un optimismo social y a nivel vital, a un pesimismo alegre, que le permite avanzar pese a la hostilidad del medio en el que ejerció su labor escénica. Siendo el teatro

el motor y fin fundamental de su propia vida, fue siempre consciente de que su propia labor servía de puente entre los preceptos cercenados por la guerra y el nuevo porvenir que, como la mayoría de los personajes de sus espectáculos, anhela y vislumbra al final del camino. Alonso era un gran profesional, que se caracterizaba por una personalidad lúcida, culta e inteligente y que fue capaz de cambiar el rumbo del teatro español después de la Guerra Civil, ayudándolo a salir del largo túnel en el que se encontraba.

Valgámonos de un pasaje de *El jardín de los cerezos* para vislumbrar, más claramente, estos puntos:

Lopajín.- ¿Llegarás a la meta?

Tromimof.- Sí.

(Pausa)

Llegaré o señalaré a los demás el camino para que lleguen ellos [Vicente, 1994: 366].

Como queda apuntada en esta cita, mediante el personaje de Tromimof, esta filosofía vital podría describirse como intrínsecamente utilitarista. Se ve al individuo y sus acciones como algo que dará sus frutos pasado el tiempo, no de manera inmediata; primando el beneficio a los miembros de la sociedad futuros, sobre el ejecutor individual de esas mismas acciones.

Alonso es una figura que ha desaparecido de la esfera cultural, pero cuya presencia continua siendo indeleble. Tomando prestada la definición de Javier Parra, en el diario *YA*, “ese director de escena, bajito e inquieto que parece que nunca está pero que tanto se siente” [Parra, 1985: 62]. En el catálogo de la muestra que acompañaba la exposición que se le hizo en 1997 en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, Francisco Nieva hablaba de que “José Luis Alonso es ya un fantasma, pero un fantasma que no se olvida. El moderno teatro español le debe

una gratitud” [*Diario 16*, 24 de mayo de 1997: 35]. Al rastrear las huellas de Alonso, no vamos sino reconstruyendo su vida, su obra y legado culturalmente humanista valiéndonos de las herramientas que nos proporciona la historiografía teatral. Por tanto, examinamos -en definitiva- lo que queda de Alonso entre nosotros reedificando ese puente entre el pasado y el futuro que tanto le preocupó y que marcó de forma muy determinante tanto su poética teatral, como su vida en definitiva. Y es que, tal y como señala Derrida, los fantasmas deben ser exorcizados del imaginario colectivo pero mediante un previo proceso de reconocimiento⁸⁶. Debemos aprender a vivir con los fantasmas de nuestra propia historia y no reprimirlos u ocultarlos; pues en su misma naturaleza -de ser a un tiempo existente y no existente, presente y ausente, vivo y muerto- va ligada la imposibilidad de obturarlos. Y de ahí que la única manera de convivir con ellos sea desde “the need for justice with responsibility to the ghosts of our past and, by association, our heritage” [Derrida, 1994: 37-48]. De esa manera; mientras la importancia de Alonso nos siga siendo escamoteada y se nos continúe privando de la posibilidad de situarle en el lugar que le corresponde dentro de la cultura española contemporánea, seguiremos adorando a falsos ídolos efímeros y mediáticos como vanas señas de identidad. De ahí que en esta investigación hallamos tratado de llamar la atención acerca de la herencia de Alonso en la dirección escénica española y como -en los casos de Pasqual, Gómez, Bieito y Pou- es algo más que perceptible y, lo que es más importante, sus figuras son injustificablemente inexplicables sin la existencia y el magisterio previo, realizado a lo largo de todos aquellos años por José Luis Alonso.

⁸⁶ Sobre el tema de cómo todos los planos, pero especialmente en el cultural, se deben reconocer nuestros antecesores para no ser víctimas de la absoluta desmemoria, consúltese Delgado, 2008: 184.

El estudio y la investigación sobre las labores de un director de escena han sido hasta ahora bastante desatendidos en España, quizás por el propio carácter innato del trabajo de un director, del estilo de Alonso, que consiste en hacer desaparecer su rastro del propio montaje. Como apuntan Cole y Chinoy este espacio escurridizo y difícilmente acotable se ha venido llamando como “unknown theatre of the director” [Cole y Chinoy, 1963: vii].

Asimismo, señalemos que José Luis Alonso Mañes, a lo largo de casi quince años al frente del María Guerrero consiguió fundar una sólida compañía teatral, permitiéndole esto dar continuidad a su diseño de programación y dotar a sus montajes de un acabado armoniosamente compacto. De ahí se colige que durante ese periodo se llegó a crear una auténtica familia artística y técnica, haciendo con ello que, incluso aquellos colaboradores esporádicos se sintieran parte integral del conjunto, tal y como me hizo saber la actriz Montserrat Carulla⁸⁷. Este punto me ha sido corroborado por muchos de sus amigos y colaboradores, a lo largo de su prolífica carrera, y es que como me advirtió Rafael Pérez Sierra: “Pertenece al María Guerrero, durante aquella época dorada, era pertenecer a la aristocracia del teatro español”, debido en buena manera tanto a su forma de trabajar, como a la estabilidad que proporcionaba su afán continuista. Una familia alrededor de un fin común que es el teatro y en la que todos sus miembros tienen cabida y sitio para destacar en sus respectivos menesteres. Véase como ejemplo de este clima de camaradería creado, tanto entre actores como técnicos, el que para la puesta en escena de *Juana de Lorena*, obra de Maxwell Anderson que -recordemos brevemente- trata sobre el mito de Juana de Arco con un juego de “teatro dentro del teatro”, Alonso no dudó en contar con sus técnicos del Teatro Nacional para

⁸⁷ Información obtenida durante la entrevista con Montserrat Carulla el 8 de marzo de 2006 en el Café del Príncipe, en Madrid.

encarnar el papel de los técnicos dentro de la obra. De ese modo, José R. Mayoral, Mariano de las Heras, Manuel Márquez y Valentín Conde, representaron los personajes del Electricista, el Traspunte, el Apuntador y el Ayudante de Dirección, respectivamente; en lo que no era sino un guiño a la profesión misma y un homenaje a los profesionales del María Guerrero [Alonso, 1982: 60]. Todo esto no viene sino a constatar el hecho de que un trabajo de colaboración de esta envergadura puede venir motivado, en definitiva, tal y como señala el compositor y letrista norteamericano Stephen Sondheim porque “I like collaboration because I think is a substitutive of family”⁸⁸. De la misma manera Alonso, hijo único y volcado exclusivamente en su profesión, encontró el refugio perfecto y el placebo ideal para su desasosiego vital, en el teatro como lugar en el que acogerse; este punto me fue confirmado por María Asquerino⁸⁹. Su conocimiento de la historia del teatro español hace que Alonso, al igual que Brook, comparta un sentimiento de proximidad y respeto por la memoria como artefacto unificador colectivo. De ahí que Alonso contase entre sus repartos con actores y actrices de la vieja escuela y con una larga tradición en el apartado interpretativo, y en vez de que se crearan fricciones con los miembros más jóvenes de la compañía servía para que se produjese un intercambio natural entre ambas partes. En definitiva, una memoria humana y no arqueológica. Tanto en la integración de los miembros que conformaban la compañía estable del María Guerrero, como a la hora de seleccionar los textos a representar, siempre estuvo guiado por el concepto del teatro como el arte absoluto de la memoria. Por eso es sangrante que uno de los

⁸⁸ Entrevista realizada por el director británico Sam Mendes a Stephen Sondheim, durante el montaje de *Company* en el teatro Donmar Warehouse, de Londres, y emitido en televisión por BBC2 el 10 de diciembre de 1996. Información recabada, 03:24-03:29, el 23 de noviembre de 2006 del vídeo <http://www.youtube.com/watch?v=rjO3gXig07E>

⁸⁹ Información facilitada durante la entrevista con María Asquerino en la cafetería del Hotel NH Alcalá, de Madrid, el 20 de junio de 2006.

directores que más luchó por la conservación de la memoria, haya terminado siendo víctima de una desmemoria colectiva respecto de su persona y de su admirable obra.

En su intensa y constante trayectoria, Monleón reconoce que “nadie ha hecho tanto por el público español contemporáneo desde su puesto de director” [ADE Teatro, 2000: 235]; ora profundizando en la profundidad de los personajes, ora armonizando todos los elementos que tomaban parte en el proceso de creación hasta alcanzar un grado de excelencia inusitado y poco frecuentado en aquella época. José Luis Alonso, tal y como ha quedado más que patente en nuestro estudio, tenía una gran habilidad para desentrañar lo más recóndito y destilar la esencia misma del texto, consiguiendo que conectaran con el público y se percibieran como textos dramáticos llenos de frescura y vitalidad.

Alonso fue el ejemplo, como tanta gente de su generación, en España y en tantos países sometidos a dictaduras, de un profesional que luchó de manera denodada, diariamente y desde dentro por conseguir una anhelada normalidad en un régimen que no tenía nada positivo para facilitar dicha normalidad. Alonso, dados sus contactos, su conocimiento de idiomas y de idiosincrasias propias de países como Francia, el Reino Unido o Estados Unidos, entre otros, no hubiese tenido problema alguno en haber emigrado⁹⁰. Por el contrario, decidió, de manera silenciosa y astuta, valerse de los mecanismos que le ofrecían su posición y su época para hacer llegar, por medio de la programación, de sus crónicas teatrales para *Primer Acto*⁹¹, y de sus traducciones, el mejor teatro posible. Fue capaz de

⁹⁰ Consúltense la galería de fotos junto con grandes personalidades del panorama de la cultura internacional que acompañaba su *Autobiografía*, en Alonso, 1982.

⁹¹ Alonso contribuyó con la revista teatral *Primer Acto* desde sus inicios, allá por 1957, dentro de su sección “Teatro en el mundo: resumen de la actualidad internacional”. Para más información sobre este punto, consúltense Hormigón, 1991: 557-628. Asimismo, formó parte de su primer Consejo de Redacción entre los que se encontraban José López Rubio, Alfonso Sastre y Adolfo

aligerar a sus coetáneos, que asistían como público a sus montajes, del triste fardo opresivo de la dictadura ofreciéndoles otra realidad. Sirviéndose de los grandes textos del teatro universal, y remárguese aquí que en la mayoría de los casos aquellos montajes eran estrenos absolutos en España, que le facilitaban mensajes de esperanza por el advenimiento de una época mejor que estaba por llegar. Época que entroncaría con todo el periodo previo a la Guerra Civil y que daría paso a la Democracia y a la libertad. Es de suyo bastante irónico, y cruel si se quiere, que el propio Alonso no sólo no pudo disfrutar plenamente de esta época por la que tanto había luchado, sino que el comienzo de la misma supuso su declive y final trágico.

Deberíamos reivindicar la figura de Alonso, por ejemplo, en todo aquello tocante a la formación interdisciplinaria e internacional. Y de ahí que venga a colación la referencia al director canadiense Robert Lepage, que en un libro de entrevistas, *Connecting Flights*, habla de la noción de “crossing geographic borders as a way of crossing artistic borders” [1997: 178]. El teatro es para él, en definitiva, la búsqueda por encontrar y crear “a meeting ground”, tanto para los artistas como para las propias disciplinas [Bradby y Delgado, 2002: 31], tal y como ha quedado patente con nuestro estudio acerca de sus años en el Teatro Nacional María Guerrero. Y yo, incluso, añadiría que esto debería ser extensible a las disciplinas académicas en pos de un espacio franco de debate, intercambio real de ideas que conecte con la sociedad y que sirva para insuflar de savia nueva a muchas de nuestras instituciones. Pues tal y como hemos visto a lo largo de toda esta investigación fue uno de los principales pilares sobre los que se sostuvo, por un lado, su periodo formativo y sus ansias por conocer de primerísima mano qué estaba ocurriendo fuera de las fronteras españolas y, por otro, su continua conexión

Marsillach. Mientras que Ramón Nieto, José Monleón y José Ángel Ezcurra realizaron labores de Redactor Jefe, Subdirector y Director, respectivamente [Monleón, 2007: 30].

con otros profesionales -internacionales- de los que aprendió y a su vez implementó desde su privilegiada posición como director supremo al frente del Teatro Nacional María Guerrero.

Al igual que Alonso, que fue un pionero en cuestiones de formación en el extranjero para posteriormente introducir lo visto en España -tal y como hicieron Pasqual, Gómez, Boadella o, más recientemente, Alex Rigola-, debemos hacer por abrir el abanico al panorama internacional e incluirnos, a su vez, en él sin complejos; creando un marco de profesionales que hagan de su conocimiento y de su labor un “puente aéreo”, en el que se intercambien, se suman y expandan las ideas por medio del debate en aras de un estado plural, democrático y más humanista. Como en el caso de Alonso, que disfrutaba de una privilegiada posición universalista, debido a su formación personal desde temprana edad como ya vimos, por lo que sus puestas en escena y elecciones de textos nacían de “an empty space of the intercultural meeting ground, which assumes the ‘point zero’ of an authentic ‘first contact’ between ‘essential human beings’” [Bharucha, 2000: 35]. De ahí que su visión fuera dirigida hacia la creación de un espacio que potenciase lo universalista entre sus coetáneos. Asimismo, es de justicia apuntar que esta postura es, cuanto menos, bastante cándida aunque encomiable dado el periodo histórico, ya que resulta imposible ignorar, o siquiera negar, los aspectos propios de un país y su profunda idiosincrasia. Y es que tal y como señala Rustom Bharucha: “There is no ‘pure’ universal base for intercultural practice in the theatre, or for that matter, in any other art form” [Bharucha, 2000: 36]. Los preceptos universalistas se basan más en presupuestos de intenciones y buena fe, que en asuntos marcadamente delineados y claros; por lo que el concepto se nos muestra inasible. A pesar de su carácter intangible debemos, por justicia, señalarlo

como uno de los principios dentro de la poética de dirección de Alonso y, lo más importante, como uno de sus objetivos principales, también, a nivel vital. Es por todo esto por lo que se deba infundir en nuestro ánimo la necesidad de continuar investigando y redescubriendo el trabajo que generó y, sobre todo, seguir rastreando el importante legado de José Luis Alonso Mañes en la escena contemporánea.

6. SUMMARY

José Luis Alonso is arguably the most important *metteur en scène* Spain has produced in the second half of the twentieth century [Monleón, 1966: 19]. Alonso was significantly capital in founding a sense of theatrical exchange that predates some of the European theatrical or ‘shuttle’ exchanges that came following his example. He was also able to promote international exchange with international tours undertaken with the company at the María Guerrero. Alonso’s support of and confidence in emerging Spanish practitioners, designers and playwrights such as José María Pou, Francisco Nieva and Antonio Gala has been considered in the course of this study, as well as his impact and heritage on the contemporary Spanish theatre scene.

This study has examined the ways in which a space of freedom was created through theatre during the difficult years of the Franco era. It has also considered how this space was created by Alonso thanks to his connections beyond the borders of Spain with both European and American theatre makers. This, in effect, allowed him to interact with practitioners and theorists who considered the theatre a means of engaging with the dilemmas and challenges of their times. He was able to effectively implement what he learned outside of Spain through his work at the María Guerrero theatre (from 1960 to 1975). His career was forged during the difficult years of the Franco regime and he became a symbol of what was possible at a time of austerity and restriction.

Most historians agree that the thirty-nine year dictatorship of Francisco Franco can be divided into three main periods⁹²:

⁹² For further information on this particular period, see Aguilar 2002, Cornago Bernal 2001, Delgado 2003, George / London 2002, Holt 1975, London 1997, Marsillach 2002, Monleón 1971, Oliva 1989, Rubio Jiménez 1982 and Ruiz Ramón 1984.

1. 1939-1950. A time characterised by economic autarchy, the repression of dissenters and the systematic instalment of fascist laws.

2. 1951-1959. A period in which the regime made constant efforts to escape the memory of the lean post-war years and the international isolation that resulted from this. An establishment of diplomatic relations with the United States, motivated and stimulated by Franco's anti-Communist hatred, initiated the third period of the regime.

3. 1960-1975. A phase marked by a less regimentalized form of oppression and the formation of laws for ongoing economic development created with the help of Opus Dei technocrats who supported economic liberalisation as a way of adapting rapidly to the currents of the international market. These years were marked by a boom in tourism and the Government's eagerness to enter into international treaties and agreements that would strengthen the nation's international credentials and allow them to play a less peripheral role in European politics⁹³.

It is possible to illustrate each and every one of these aforementioned periods with productions or films created within those years; *El Rinoceronte* (*Rhinoceros*), directed by Alonso in 1961 at the María Guerrero National Theatre centres on conformity and morality following the establishment of a new fascist era that comes in the wake of the rhinos' coup de etat. *Bienvenido Mr. Marshall* (*Welcome, Mr. Marshall*), directed by film director García-Berlanga in 1953 focuses on a small Spanish village that hears of the visit of American diplomats and begins preparations to impress the Americans in the hope of benefiting from the Marshall plan. *El Tartufo* (*Tartuffe*), directed by Adolfo Marsillach at the

⁹³ For further information, see Bayón Merine 1999.

Teatro de la Comedia in 1969, revisits Moliere's study of a religious fanatic whose devotion is shown to merge avid greed, hypocrisy and a thirst for power. Theatre offered social commentary in overt ways; it offered a way of commenting on the dilemmas and challenges of the age.

As Maria M. Delgado has distinctly highlighted, the immediate aftermath of the Spanish Civil War saw numerous cultural figures exiled, killed, or even sentenced to a kind of 'inner self-exile' [Delgado, 2003: 1]. Some figures changed their political affiliations, some favoured the new regime. Nevertheless the 1940s were not a particularly fertile period for iconoclastic or avant-garde theatre productions. Nobody could afford grand spectacles because of the recent Civil War and lean socio-political context, the preferred entertainment proved conservative naturalistic domestic dramas juggling easy comedy, recognisable social settings and formulaic plotting that allowed for tame metaphorical readings. This is the political and cultural context in which Alonso worked.

The first chapter of this thesis has shown how Alonso came to theatre from a privileged position. His uncle, José Luis Mañes, was the impresario of the Calderón theatre during the 1940s, and his family was part of Madrid's bourgeoisie. Alonso enjoyed a relatively liberal and multilingual education, attending the Lycée Français, the Casa Americana, the Instituto Británico and the Instituto Alemán. This particular formation would be the key to his manner of approaching the international theatre world, allowing for an engagement with other artistic practices both in Spain and abroad that connected with his own interests. He spoke fluent English and French as well as good German. He was able to access works in the original language that were not always available to those who spoke only Spanish or German - like Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa and

Torcuato Luca de Tena - and who had been shaped by the German theatre practices they had been introduced to during official visits to the Third Reich⁹⁴.

During his extensive career - Alonso's first stage production was in 1948 and his final production, Jacinto Benavente's *Rosas de otoño* (*Autumn Roses*), was seen at the Alcázar in 1990 - Alonso promoted what he regarded as the most interesting and innovative international dramaturgy, staging it in ways that made it accessible for a largely homogeneous audience [Rubio Jiménez, 1995: 11]. His technique was distinguished by a measured contemplation of the text, a sobriety of stage language and the need to balance the elements of the *mise en scène* in ways that never served to obscure the text⁹⁵. His innovation does not lie in the ostentatious stage language of figures like Peter Brook and Tyrone Guthrie in the late 1940s and early 1950s or in the conceptual minimalism that Brook was to follow in the late 1960s and early 1970s but rather in the recognition of staging as a craft that provides a reading of a play realised with all the languages of the stage working to 'serve' the text.

During the late 1940s Alonso translated and directed plays by Sartre, Camus and Cocteau, presenting them at his home for a select audience of intellectuals and friends. He also contributed in this time in the so-called 'teatros de cámara', which eventually received permission, from the Dirección General de Seguridad, to present works for short runs lasting one or two nights. These plays weren't easily approved by the Censors and were considered appropriate only for a 'cultivated and minority audience'. They served as a way of placating the intelligentsia with permitted small-scale performances of key international works in limited runs. Alonso, in spite of the private nature of these productions, could

⁹⁴ For further information, see Peláez 1993.

⁹⁵ For further information on this particular matter, see Rubio Jiménez 1995.

count on respected performers who were willing to forego their usual salaries, or the security of a long run, for the chance to engage with the some of the dramaturgy then shifting the balance of European theatre. These productions also achieved the distinction of being reviewed by the press of the time thus making an impact on public and critical opinion. They therefore effectively dodged the mechanisms of official censorship, thus enjoying an almost avant-garde like spirit in comparison to other works of the time.

These theatres, in earlier centuries, had been known as ‘Íntimos’ (intimate theatre) ‘de Bolsillo’ (pocket theatres), ‘de Cámara’ (chamber theatres)⁹⁶, and, therefore, they became in many ways even more pertinent in the post-Civil War era. José Luis Alonso formed the ‘Teatro Íntimo’ at his parents’ house, in the Salamanca district of Madrid during the late 1940s. The plays which were programmed for production at this venue - the majority translated by Alonso, such as *Antigone*, by Anouilh, *Hello-Out There!*, by William Saroyan, *Riders to the Sea*, by Synge and *The Eagle Has Two Heads*, by Cocteau - illustrate the kind of material that was favoured by such companies. The message of Anouilh’s treatment of Sophocles’ version of the myth was particularly resonant in a nation marked by censorship and dictatorial state control. Anouilh had written the play during the German occupation of France and its conception of Creon evidently reverberated with and in the context of post-Civil War Spain. Cocteau’s formalistic work, which would never have been permitted by a state keen to promote escapist comedies, was to prove important for writers, directors and designers concerned with more stylised stage registers. The importance of this theatrical culture in Spain during the late 1940s and early 1950s was recognized by the founding of the

⁹⁶ For further details on ‘intimate’, ‘pocket’ or ‘chamber’ theatres, see Huerta Calvo, 2003.

Teatro de Cámara y Ensayo (Chamber and Rehearsal Theatre) by a 20-IX-1954 legislative Act, as a complement to the existing commercial theatre⁹⁷.

This kind of theatre was distinguished, despite its supposedly minority status, for its high level of experimentation and for encouraging new directorial and performative paths by emerging theatre artists. The companies were even subsidised by the Government. For this reason they operated under very strict rules and regulations; tickets were not sold, and each production played for just one night. Along with the university theatres, they served as a type of release for the intellectual censorship of that period and allowed practitioners - such as Alonso - to experiment with languages that would later form part of their repertoires and directorial poetics in larger “official” venues.

Once Alonso was named director of the María Guerrero National Theatre in Madrid in 1960, the venue’s repertory took a different direction⁹⁸. The shift could be seen both in Alonso’s choice of plays and in the quality of the productions that ensued. Despite being supported by an insular dictatorial regime he made the conscious decision to tour, taking his productions to the United States, France, Ireland, Portugal and Latin America, paralleling the move within the dictatorship to aspire to the benefits of greater links with nations outside Spain in the hope of boosting tourism and the economy. During these years Alonso became a regular feature of the period’s theatrical culture, as I have delineated in Chapter 3 (Section 3.2). Alonso was definitively shaped by his formative years as a critic, translator and director of small scale works where the work with actors was of key importance and thus he gave plenty of credit to the forging and development of a stable company; this, in fact, became a strong feature of his María Guerrero years.

⁹⁷ For further details, see Peláez 1995.

⁹⁸ For further details on how and why, see Rubio Jiménez 1995.

This company did not just consist of actors and actresses amongst them Núria Espert, Josep María Pou, Julieta Serrano, Montserrat Carulla and Silvia Marsó, but also designers, playwrights and technicians who developed theatrical languages in Spain during this period.

The fifteen years at the María Guerrero resulted in his best known productions: Ionesco's *Rhinoceros* (1961), Claudel's *The Satin Slipper* (1965), Valle-Inclán's *Romance of Wolves* (1970), and Pérez-Galdós's *Misericordia* (1972). As such the productions have acquired a legendary status in Spanish theatre history⁹⁹. These were productions realised through the forging of a company aesthetic, intense and disciplined rehearsal periods and an extensive collaboration with set and costume designers, rather than simply allowing 'décor' to fit in the final days of the rehearsal period. Alonso worked with the performers on the establishment of a cohesive performance register and the use of lighting, sound, movement, and gesture in the conception worked towards a unified staging. These stagings have been studied by subsequent generations of directors, especially figures like Lluís Pasqual, Mario Gas, Calixto Bieito, and José María Pou¹⁰⁰. All have been inspired by Alonso's professionalism, his attention to detail and the importance of establishing an ensemble company where work could be developed and built over time.

Alonso was responsible for reshaping the concept of the repertory company in Spanish theatre in ways that recognised ensemble playing and dispensed with star performers as the vehicle around which productions were crafted. During the 1950s *mise en scène* was characterised by its individualism – the star actor, the director and the brand. Directors such as Luca de Tena, Luis Escobar and Pérez de

⁹⁹ For further information on this matter, see Hormigón 1991.

¹⁰⁰ Information obtained through personal interviews, unpublished and listed in the bibliography of this thesis and Ordóñez 2009.

la Ossa belonged to a German school of star performers and monumental settings that served to endorse the national sense of self.

Indeed, it should be argued that José Luis Alonso Mañes, throughout almost fifteen years at the helm of the National Theatre María Guerrero was able to build up a solid theatre company. This served to create a sense of continuity to his structured programming and endowed his productions with a particular understanding of how the different elements of staging came together to provide a “harmonious” whole. One could even argue that during that particular period of time a conception of an artistic and technical family was created; transferring that feeling of belonging to a group even to sporadic collaborators, as Montserrat Carulla¹⁰¹ has indicated. A collaborative work, as the American composer and lyricist Stephen Sondheim points out, “is a substitutive of family”¹⁰². It is possible to argue that Alonso, an only child who concentrated - exclusively - on his profession, here found a refuge and channel for his curiosity and restlessness, as signalled by the actress María Asquerino¹⁰³. Alonso’s knowledge of Spanish history makes him, like Brook, share a feeling of proximity and respect towards memory as a collectively unifying artefact. This may be one reason why Alonso relied on blending ‘old school’ actors with the technically more prepared younger performers who, like José María Pou, had taken a degree in the Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. By doing so he created a natural exchange between two performing approaches, definitively, creating a space propelled by a humanist memory, and not archaeological prerogatives. Both, in the making of a

¹⁰¹ Information obtained through, a personal and unpublished, interview with the actress Montserrat Carulla.

¹⁰² Interview between the English director Sam Mendes and the American lyricist and composer Stephen Sondheim, during the running of *Company* at the Donmar Warehouse, in London, broadcasted by BBC2 on 10th December of 1996. Information retrieved, 03:24-03:29, on 23rd November 2006, from the video <http://www.youtube.com/watch?v=rjO3gXig07E>

¹⁰³ Information obtained through, a personal and unpublished interview with the actress María Asquerino.

professional and stable repertoire company for the María Guerrero, and in selecting the texts to be staged, Alonso was guided by the concept of theatre as the pinnacle art of memory¹⁰⁴. It is therefore, significant that one of the theatre directors, who fought most conspicuously for the idea of a collective memory, should have been himself a victim of the forgetful collectivity that has engulfed Spanish culture in the democratic era. As his long time collaborator Francisco Nieva has pointed out:

Queremos ser modernos, queremos renovar el teatro, hagamos lo nuestro, sustituyámoslo todo. ¡Arriba chicos! Y dejemos a Alonso en la estantería para unas prisas, para tapar alguna brecha; es viejo, está jubilado. Es cierto que tiene talento, pero dirigió durante tanto tiempo el María Guerrero... Y, además, nunca se arriesga a hacernos perder mucho dinero [Nieva, 1990: 39].

As reflected in this quote his persona was marked by the “old times”, which made it problematic to acknowledge his importance among the new generations of practitioners then forging their reputations in Spain. The sense of fostering and nurturing a collective theatre company that Alonso had pioneered was subsequently adopted by practitioners such as Ricard Salvat with his *Agrupaciones* (1956-1959), or Albert Boadella with *Els Joglars* (founded in 1962). Paraphrasing Marcos Ordóñez in an article published in ‘Babelia’, ‘*No todo empezó en 1976*’, [Ordóñez, 2007: 34], Alonso was one of the few directors, who, looked to Paris for inspiration¹⁰⁵. Unlike many other practitioners in Madrid at the time, he looked outwards. His look was not ‘Spanishcentric’ and it transcended all Government-established norms, during a period in which Catalan could not be spoken publicly, and it was simply impossible to think about the concept of a national identity that

¹⁰⁴ For further information on theatre as a ‘memory machine’, see Carlson 2003.

¹⁰⁵ For further information, see Bradby / Delgado 2002.

deviated from that imposed by the Spanish state. Alonso, like the key Catalan directors of the time, looked to Paris and this forged a link that was to continue in the post Franco era. Indeed, when Alonso fell out of favour it was left to Lluís Pasqual to invite him to direct Lorca at the recently formed CDN¹⁰⁶. Pasqual recognized that the years of the Franco era could not simply be erased or brushed under the carpet and that Alonso's sense of stagecraft could bring new insights to the work of the most emblematic of Spanish dramatists. Pasqual's orchestration of the Alonso/Lorca encounter allowed for a register to be found for a puppet play that had only been previously staged in the most marginal of modes. Pasqual was formed by fertile theatrical exchanges (with France, Poland and Italy)¹⁰⁷ and recognised the merits of working with a director who had himself been a pioneer in thinking through how Spanish theatre relates to practisers elsewhere. Alonso, having worked in France and reported on theatre from France, the UK, the former USSR, and US, for Spanish theatre issues such as *Primer Acto*¹⁰⁸ showed the importance of looking outwards and that the process was intrinsically moulded by the encounters enjoyed with European, Russian and American practitioners. Alonso's career demonstrated great variety and ambition in the choice of repertoire. From Galdosian or Valleinclanesque expressionism, passing to the epic and lyric symbolism of Claudel, or an understanding of how music and text co-exist -as with his staging of both operas and zarzuelas-, or even the quasi minimalism of his productions of Lorca and Calderón de la Barca's texts, Alonso undertook work in many genres, and in his productions he tried to adapt his own vision and directorial manners in order to make the text "clear" for an audience.

¹⁰⁶ Acronym for Centro Dramático Nacional. For further information, see Peláez 1995.

¹⁰⁷ For further details, see Delgado 2003: 183 and 189.

¹⁰⁸ Alonso collaborated with the theatre issue, edited by José Monleón, *Primer Acto* from its origins, back in 1957, in his section "Teatro en el mundo: resumen de la actividad teatral internacional". For further information, see Hormigón, 1991: 557-628.

Therefore, his directorial aesthetic is more attached to pragmatic rather than to dogmatic concepts. He followed the French tradition, inaugurated by Copeau and Barrault, which claims almost a reverential respect for the dramatic text. Planchon in France, Ingmar Bergman in Sweden, Andrej Wajda in Poland and Peter Stein in Germany, and Yuri Lyubimov in the former Soviet Union are all linked to Alonso through the directorial guidelines of their careers and productions¹⁰⁹. Evident always is the predominance of the text over other stage matter and clear productions purged of fussy décor. The literary source is always the base on which the major weight of the productions is sustained. Text is there to be studied, examined and staged with attention paid to every line. Accordingly, style is not an excuse which allows a *carte blanche*, but rather is built up through the literary base. Alonso, was able -in certain cases- to direct more overtly reindhartian productions -involving a multitude of actors, mass (choral) movements, music, lighting design, full use of the scenic space and dancers- which embody Cole and Chinoy's view of a type of staging where "the theatre belongs to the theatre" [Cole and Chinoy, 1963: 49] is explicitly realized. Such was the case with *The Satin Slipper*. According to London: "At his best Alonso was not wildly innovative, but efficient at organizing the details and the dramatic rhythm of a production" [London, 1997: 165].

Definitively, we could argue that José Luis Alonso's poetics are embedded in the principle that a theatre aesthetic is always linked, ultimately, to an ethical and pedagogical responsibility towards one's spectators. As José María Pou points

¹⁰⁹ For further details, see Björkman, Manns and Sima 1994, and Karpinski 2003

out, “buscaba sobre todo un placer estético pensado en el disfrute último del espectador, pero sin perder nunca de vista el texto y lo que éste dice”¹¹⁰.

This approach, therefore, required the director to use very subtle methods and techniques; Alonso’s direction is characterized by suggestion rather than imposition. He always tried to ensure that with the canonical texts he staged the “message” would be positive, in spite of the terrible prevailing social and political conditions. Alonso had a constant faith in the coming of better times. His qualities of observation and a precocious shrewdness made him aware of the most negative aspects of humanity and, therefore, he signaled them, constantly, in his productions. His work served as a bridge between those precepts shattered with the Spanish Civil War and the new possibilities glimpsed by the characters in so many of his productions. As I have shown in this thesis, he was able to change the course and direction of the Spanish theatre after the Civil War, by broadening the repertoire and bringing a new clear, unfussy realism to his stagings.

A passage in *The Cherry Orchard*, the play that he programmed and directed to launch his directorial debut in the Spanish national theatre María Guerrero, provides a way of understanding the points made above and might indeed function as a defining principle for Alonso:

Lopahin.- Will you get there?

Trofimov.- I shall get there... I shall get there, or I shall show others the way to get there [Garnett, 1935: 67].

As is clearly stated in this quote, through the character of Trofimov, this kind of philosophy of life is intrinsically utilitarian. The individual and her/his actions are seen in the light of something that will pay off after a certain time, even

¹¹⁰ Information obtained through, a personal and unpublished, interview with the actor José María Pou.

if not immediately. The future beneficiaries of society have priority over the individual executor, of these certain actions. The individual works just as a bridge, or even as a hinge, between the past and the future in the interests of future generations.

Likewise, the figure of Alonso works to haunt Spanish contemporary cultural society. Javier Parra, when referring to him used the following description: “ese director de escena, bajito e inquieto que parece que nunca está pero que tanto se siente” [Parra, 1985: 62]. Furthermore, accompanying the catalogue for the commemorative exhibition on Alonso, held in 1997 at the National Theatre Museum in Almagro, Francisco Nieva stressed how “José Luis Alonso es ya un fantasma, pero un fantasma que no se olvida. El moderno teatro español le debe una gratitud” [*Diario 16*, 24 May 1997: 35]. Any process of locating the traces of Alonso involves a process of reconstructing his work, the context in which he lived and worked and his legacy through a use of those tools provided by theatre historiography. Therefore, one examines -definitely- what remains of Alonso among us, by rebuilding that bridge between past and future, which so much concerned him and proved so present in his theatrical aesthetic.

Research on the work of stage directors has been largely disregarded in Spain, due perhaps to the innate nature of a director’s work, characterized by the fading of the directorial traces of the production. Analogously, Cole and Chinoy point out this slippery and uncertain space as the “unknown theatre of the director” [Cole and Chinoy, 1963: vii]. Little remains of the theatrical production; the traces of the director are not always evident and are difficult to measure.

Monleón argues that “nadie ha hecho tanto por el público español contemporáneo desde su puesto de director” [ADE Teatro, 2000: 235] than

Alonso. I would see this as evident in the characterization of each role with attention paid to psyche and to a harmonization of the different elements that mould the *mise en scène*.

Alonso works as an epitome, like many people of his generation - in Spain and in those countries subjugated by dictatorships -, of a professional who fought from inside the system, in order to get a desired normality in a regime that created its own distorted ideology. Alonso, given his contacts, his wide knowledge on different languages and on the idiosyncrasies of such countries as France, United Kingdom, United States, etc., had the option of leaving Spain and working elsewhere¹¹¹. He decided, however, in an understated but nevertheless shrewd manner, to take advantage of those mechanisms that his position offered him to share what he saw as “the best” of the dramatic canon as well as new forms of dramaturgy then emerging in Europe and the USA through his programming, his international theatre reviews¹¹², his translations and his adaptations. His productions offered an alternative reality to that promoted by the dictatorship. Often these productions offered Spanish premieres of key plays bringing a message of hope and tolerance to a sorely tested society. Alonso’s work looked forward and it is perhaps ironic -and one may even add ‘cruel’- that Alonso, himself, couldn’t fully enjoy that particular freedom for which so many of the protagonists of the works he staged fought. Chapter 4 (Section 4.6) points to the problems he experienced in his final years and the ways in which neglect came into play as a factor in his demise.

I would suggest that Alonso can be positioned as a key propeller of interdisciplinary and international formation. He brought international currents and

¹¹¹ For further information, see Alonso 1982 and Hormigón 1991.

¹¹² For further information, see Hormigón 1991: 557-628.

ideas into Spain and promoted them at a time when it was not officially fashionable to do so. The Canadian director Robert Lepage, in a book of interviews, *Connecting Flights*, refers to the notion of “crossing geographic borders as a way of crossing artistic borders” [1997: 178]. Likewise for Alonso, theatre was definitively the quest for finding and creating “a meeting ground”, both for artists and disciplines [Bradby / Delgado, 2002: 31]. By creating a sphere of exchange, adding and expanding ideas or concepts through a debating of these ideas, in the name of plurality and democracy Alonso promoted a more inclusive understanding of theatrical practice. His productions and programming tried to create “an empty space of the intercultural meeting ground, which assumes the ‘point zero’ of an authentic ‘first contact’ between ‘essential human beings’” [Bharucha, 2000: 35]. This space was intended to serve his contemporaries, providing a more open climate for theatre making. It is also fair, likewise, to point out that this posture can be seen naïve, refusing to see the concrete differences with theatre makers in Catalonia for example who were forced to work in Castilian. Alonso wanted to bring down barriers and borders but certain cultural borders need to be respected. As Ruston Bharucha highlights: “There is no ‘pure’ universal base for intercultural practice in the theatre, or for that matter, in any other art form” [Bharucha, 2000: 36]. Nevertheless, a humanist approach to life is based on precepts of that involve acting in good faith. While the ‘universal’ appears problematic, an aspiration to as wide an audience as possible and a shared consciousness governed Alonso’s theatrical work. But even though its character and nature are slippery and vague, José Luis Alonso’s directorial poetics were based on a particular promotion of theatre’s potential universality as a binding

force in a difficult social era, and it is here that his importance lies as I have argued through the course of this thesis.

CRONOLOGÍA DE LOS ESPECTÁCULOS

1948.

LOS MUERTOS SIN SEPULTURA, de Jean-Paul Sartre.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Estreno:** 1948. **Teatro:** Teatro de la Independencia, Madrid.

EL POZO, de Julio Alejandro.

Estreno: 1948. **Teatro:** Teatro de la Independencia, Madrid.

EL LUTO LE SIENTA BIEN A ELECTRA, de Eugene O'Neill.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Estreno:** 1948. **Teatro:** Teatro de la Independencia, Madrid.

LA P... RESPETUOSA, de Jean-Paul Sartre.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Estreno:** 1948. **Teatro:** Teatro de la Independencia, Madrid.

NO ES COSA DE CHICAS, de Corson Mirschfeld.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Estreno:** 1948. **Teatro:** Teatro de la Independencia, Madrid.

CAYETANO DE SANTA MARÍA, de Antonio Aguilera.

Estreno: 1948. **Teatro:** Teatro de la Independencia, Madrid.

FUERA DEL MUNDO, de José María Aleixandre.

Dirección: Margarita Román y María Luisa Nadal. **Intérpretes:** Miguel Ángel Gil, Miguel Narros, Amparo Gómez Ramos, María Luisa de Nadal, Margarita Más, Nieves Verdejo, Marga Namor, José Luis Alonso **Estreno:** 17 de junio de 1948. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

EL ÁGUILA DE DOS CABEZAS, de Jean Cocteau.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Intérpretes:** Irene López Heredia, etc. **Estreno:** 16 de septiembre de 1948. **Teatro:** Teatro Gran Vía, Madrid.

1949.

CUANDO EL TRIGO ES VERDE, de Emlyn William.

Intérpretes: Ana Adamuz, Ricardo Hurtado, Pedro Porcel, Laura Alcoriza, Rafael Alonso, María Luisa Tejedor, Matilde Moreno, Rosa María Vega, María Banquer, Enrique Fuentes y Miguel Gracia. **Estreno:** 28 de enero 1949. **Teatro:** Teatro Beatriz, Madrid.

FUEGO INMORTAL, de Luis Castillo.

Dirección: María Tello de Meneses y Miguel Ángel Gil de Avalle. **Escenografía:** Enrique Paredes Jardiel. **Figurines y máscaras:** Miguel Narros. **Intérpretes:** Amparo Gómez Ramos (Periodista), Berta Rianza (Mirene), Carmen Palmero (Madre de Eróstrato), María Luisa Nadal (Ambición), Isabelita Quiñones (Impotencia), Alicia Altabella (Artemisa), Miguel Ángel Gil (Eróstrato), José Luis Alonso (Jefe de Policía), Miguel Narros (Meronte), Ricardo P. Esclapés (Padre de

Meronte), Manuel Márquez (Comisario), Enrique Cerro (Cefisodoto), Justo Sanz-Melero (Nedeo), José Lobote (Emisario de Megara), Fernando Guillén (Zagal) y Jaime Pérez (Arconte). **Estreno:** 13 de junio de 1949. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1950.

ARDÈLE O LA MARGARITA, de Jean Anouihl.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Escenografía y figurines:** José Luis López Vázquez. **Realización de decorados:** Redondela. **Vestuario:** Peris. **Muebles:** Luis S. Santamaría. **Intérpretes:** Amparo Gómez Narros (Ada), Cándida Losada (La generala), José María Rodero (El conde), Enrique Cerro (Villardieu), Miguel Narros (Nicolás), Aidita Gómez Narros (María Cristina), José Franco (El general Saint-Pe), Carmen Vázquez Vigo (La condesa) y María Jesús Valdés (Natalia). **Estreno:** 26 de marzo de 1950. **Teatro:** Teatro Gran Vía, Madrid.

EL LANDÓ DE SEIS CABALLOS, de Víctor Ruiz Iriarte.

Escenografía: Fernando Rivero. **Realización de decorados:** Manuel López. **Intérpretes:** Gabriel Miranda (Chapete), Carmen Seco (Doña Adelita), Miguel Angel (Simón), Gaspar Campos (Pedro), Cándida Losada (Margarita), Amparo Gómez Ramos (Rosita), Elvira Noriega (Isabel), José María Rodero (Florencio) y Ricardo Lucía (El Músico). **Estreno:** 26 de mayo de 1950. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1953.

COLOMBE, de Jean Anouihl.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Dirección:** José Luis Alonso y Carmen Troitiño. **Escenografía:** Rafael Redondo. **Intérpretes:** María Jesús Valdés, José María Rodero, Concha Campos, Adela Carboné, Félix Robla, Ignacio Goy, Miguel Ángel, Félix Navarro, José Subirana, Gabriel García Aumente, José Cuenca, Saturio Calvo, Eugenio Estébanez y Francisco Buendía. **Estreno:** 12 de enero de 1953. **Teatro:** Teatro Español, Madrid.

CORRUPCIÓN EN EL PALACIO DE JUSTICIA, de Hugo Betti.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Intérpretes:** Carlos Lemos, Catalina Martínez Sierra, Valeriano Andrés, Alberto Bové, Ernesto Vilches. **Estreno:** 4 de marzo de 1953. **Teatro:** Teatro Español, Madrid.

SOLEDAD, de Miguel de Unamuno.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Organización:** Carmen Troitiño. **Bocetos:** Pablo Gago. **Escenografía:** Manolo López. **Intérpretes:** María Dolores Pradera (Soledad), José María Rodero (Agustín), Adela Carbone (Sofía), Margarita Lozano (Gloria), Araceli Fernández (Criada) José Franco (Pablo) y José María Prada (Enrique). **Estreno:** 12 de enero de 1953. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

EL BELLO INDIFERENTE, de Jean Cocteau.

Traducción y adaptación: Antonio de Cabo. **Intérpretes:** María Luisa Ponte y Ricardo Hurtado. **Estreno:** 16 de noviembre de 1953. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1954.

LO INVISIBLE, de Azorín.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Intérpretes:** Pilar Fernández Labrador, María Fernanda D'Ocón, María Pilar Laguna, Araceli Fernández, Carmen Palmero, Margarita Mas, Emilio Núñez, Luis Juan Urrea y Ramiro Benito. **Estreno:** 22 de febrero de 1954. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

CECILIA O LA ESCUELA DE LOS PADRES, de Jean Anouilh.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Intérpretes:** María Pilar Fernández Labrador, María Fernanda D'Ocón, José Manuel Jiménez, María Pilar Laguna, Gabriel García Aumente, Alicia Simonet, María Luisa Martín, Araceli Fernández, Carmen Palmero, Margarita Mas, Emilio Núñez, Luis Juan Urrea y Ramiro Benito. **Estreno:** 22 de febrero de 1954. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

LA HORA DE LA FANTASÍA, de Anna Bonaccì.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Intérpretes:** María Jesús Valdés, Olga Peiró, Concha Campos, Concha Hidalgo, Mercedes Muñoz Sanpedro, Margarita Lozano, María Abelenda, Amparo Gómez Ramos, Manuel Díaz, Jacinto San Emeterio, Jesús Puente. **Estreno:** 27 de abril de 1954 **Teatro:** Teatro Español, Madrid.

CUANDO EL TRIGO ES VERDE, de Emlyn Williams.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Intérpretes:** María Jesús Valdés. **Estreno:** 1954. **Teatro:** Madrid.

CLERAMBARD, de Marcel Aymé.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Dirección:** Carmen Troitiño. **Estreno:** 15 de diciembre 1954. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

LA FIERECILLA DOMADA, de William Shakespeare.

Intérpretes: María Jesús Valdés, Jesús Puente, Agustín González, etc. **Estreno:** 22 de junio 1954. **Teatro:** Teatro Griego, Barcelona.

1955.

MEDIDA POR MEDIDA, de William Shakespeare.

Estreno: 1955. **Intérpretes:** María Jesús Valdés, Mariano Asquerino, José María Mompín, Jesús Puente, José María Prada, Francisco Valladares, Julieta Serrano, Alicia Hermida, María Luisa Ponte, Agustín González, Fernando Delgado, M^a Carmen Prendes, Ángeles Capilla. **Teatro:** Teatro Infanta Isabel, Madrid.

ELECTRA, de Sófocles.

Traducción y adaptación: José María Pemán. **Intérpretes:** María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1955. **Teatro:** Madrid.

USTED NO ES PELIGROSA, de Víctor Ruiz Iriarte.

Intérpretes: María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1955.

EL MEJOR ALCALDE EL REY, de Lope de Vega.

Intérpretes: María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1955. **Teatro:** Madrid.

EL HIJO PRÓDIGO, de José de Valdivielso.

Intérpretes: María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1955. **Teatro:** Madrid.

MANCHA QUE LIMPIA, de José Echegaray.

Intérpretes: María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1955. **Teatro:** Madrid.

LA HORA DE LA FANTASÍA, de Anna Bonacci.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Escenografía:** Víctor María Cortezo. **Figurines:** Gina Vernelli. **Intérpretes:** María Jesús Valdés, Mariano Asquerino, José María Mompín, Adela Carbone, Ángeles Capilla, José Franco, Alberto Bové y Alicia Hermida. **Estreno:** 28 de septiembre de 1954. **Teatro:** Infanta Isabel, Madrid.

1956.

EL CUARTO DE ESTAR, de Graham Greene.

Intérpretes: María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1956. **Teatro:** Infanta Isabel, Madrid.

LA CELESTINA, de Fernando de Rojas.

Intérpretes: María Jesús Valdés, Adela Carbone y José María Mompín. **Estreno:** 1956. **Teatro:** Infanta Isabel, Madrid.

EL FIN DEL PARAÍSO, de J. B. Priestley.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Intérpretes:** María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1956. **Teatro:** Madrid.

EL MENSAJERO, de Jaime Salom.

Intérpretes: María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1956. **Teatro:** Madrid.

LA FERIA DE CUERNICABRA, de Alfredo Mañas.

Intérpretes: María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1956.

1957.

EL AMOR DE LOS CUATRO CORONELES, de Peter Ustinov.

Intérpretes: María Jesús Valdés, José María Mompín, Mari Paz Molinero, Mariano Asquerino y Alejandro Maximino. **Estreno:** 1956.

MACBETH, de William Shakespeare.

Intérpretes: María Jesús Valdés y José María Mompín. **Estreno:** 1956.

LAS BRUJAS DE SALEM, de Arthur Miller.

Intérpretes: Luis Prendes (Proctor), Blanca de Silos (Elizabeth), Nuria Espert (Abigail), etc. **Estreno:** 23 de septiembre de 1957. **Teatro:** Teatro de la Comedia, Barcelona.

EL DIARIO DE ANA FRANK, de Frances Goodrich y Albert Hackett.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Escenografía** Sigfrido Burmann. **Realización de decorados:** Sabater-Talens y José Hospital. **Muebles:** Las Columnas. **Equipo técnico:** Equipo Kielg Bros. y Benito Delgado. **Regidor:** José María Aguado. **Apuntadora:** Aurelia Lemos. **Intérpretes:** Luis Prendes (Frank), Teresa Gil (Magie), Enriqueta Torres (Sra. Van Dar), Ramón Elías (Sr. Van Dar), José Rubio (Pedro), Blanca de Silos (Edith), Alicia Hermida (Margot), Berta Riaza (Ana), José Sancho Sterling (Keller), Manuel Díaz González (Dusell). **Estreno:** 2 de enero de 1957. **Teatro:** Teatro Español, Madrid.

YO TRAIGO LA LLUVIA, de Richard Nash.

Traducción y adaptación: Antonio Plañol. **Escenografía** Emilio Burgos. **Intérpretes:** Pastora Peña, José María Rodero, Hugo Pimentel, Tomás Elizalde, Arturo López González, Fernando Marín Calvo y Arturo M. Navarro. **Estreno:** 23 de mayo de 1957. **Teatro:** Teatro Cómico, Madrid.

1958.

HURACÁN SOBRE EL CAINE, de Herman Wonk.

Traducción y adaptación: Giuliana y Joaquín Calvo Sotelo. **Escenografía** Emilio Burgos. **Intérpretes:** Manuel Dicenta, Rafael Arcos, Enrique Cerro, Manuel Díaz González, Ángel Terrón y Francisco Morán. **Estreno:** 12 de septiembre de 1958. **Teatro:** Teatro Infanta Isabel, Madrid.

1959.

¿DÓNDE VAS TRISTE DE TI?, de Juan Ignacio Luca de Tena.

Escenografía: Sigfrido Burmann. **Intérpretes:** José María Rodero, Amparo Martí, Carmen Bernardos, Ana M.^a Custodio, Francisco Pierrá y Valentín Tornos. **Estreno:** 26 de septiembre de 1959. **Teatro:** Teatro Goya, Madrid.

LA GATA SOBRE EL TEJADO DE CINC..., de Tennessee Williams.

Traducción y adaptación: Antonio de Cabo y Luis Saenz. **Escenografía:** Manuel Muntañola. **Intérpretes:** Aurora Bautista, Rafael Arcos, Antonio Prieto, María Francés y Ana María Méndez. **Estreno:** 30 de noviembre de 1959. **Teatro:** Teatro Eslava, Madrid.

1960.

LA CASAMENTERA, de Thornton Wilder.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso **Escenografía:** Vicente Viudes. **Intérpretes:** José María Prada, Carmen Martínez Sierra, Carmen Carbonell, Rafael

Arcos, Mercedes Muñoz Sanpedro, Antonio Prieto y Alicia Hermida. **Estreno:** 14 de enero de 1960. **Teatro:** Teatro Eslava, Madrid.

LOS AÑOS DEL BACHILLERATO, de José André Lecour.

Traducción y adaptación: José Luis Mañes. **Escenografía:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** Ana María Méndez, Pilar Sala, Elena María Tejeiro, Andrés Mejuto, Félix Dafaue, José Luis Pellicena, Enriqueta Carballeira, Tina Sáinz, Francisco Melgares y Ana María Ventura. **Estreno:** 12 de marzo de 1960. **Teatro:** Teatro Lara, Madrid.

COLOMBA, de Jean Anouilh.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Escenografía:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** María Carbonell, María Cuadra, Rafael Arcos, Miguel Ángel y Roberto Samsó. **Estreno:** 8 de septiembre de 1960. **Teatro:** Teatro Infanta Isabel, Madrid.

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS, de Antón Chéjov.

Traducción: Victoriano Imbert. **Adaptación:** Josefina Sánchez-Pedreño. **Escenografía y figurin es:** Víctor María Cortezo. **Realización de decorados:** Manuel López. **Modista:** Encarnación. **Muebles:** Mateos. **Equipo técnico:** Luminotecnia, Mayoral. **Jefe de maquinaria:** Guillermo Nieto. **Efectos sonoros:** Philips Ibérica, SA. **Regidor:** Mariano de las Heras. **Apuntador:** J. Rein. **Intérpretes:** José Bódalo (Lopajín), Alicia Hermida (Duniasha), Antonio Molina (Semión), Berta Riaza (Ania), Josefina Díaz (Liuba Andréievich), María Dolores Pradera (Varia), Ricardo Alpuente (Leonid Andréievich) Lola Gálvez (Charlotta), Antonio Ferrandis (Pischik), José María Prada (Iasha), José Orus (Firs), Rodolfo Beban (Tromimof), José María Celdrán (Un mendigo) y Manuel Tejada (Jefe de estación). **Estreno:** 28 de octubre de 1960. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1961.

EL RINOCERONTE, de Eugène Ionesco.

Traducción: Trino Martínez Trives. **Escenografía y figurines:** Manuel Mampaso. **Realización de decorados:** Manuel López y García Ros. **Muebles:** Mateos. **Intérpretes:** Lola Gálvez (Dama 1ª), María Luisa Hermosa (Tendera), Antonio Ferrandis (Juan), Pepita C. Velázquez (Dama 2ª), Matilde Calvo (Dama 3ª), José Bódalo (Berenger), Tina Sáinz (Camarera), Manuel Tejada (Camarero), Joaquín Molina (Tendero), José Martí Orus (El viejo), Luis Morris (Lógico), José María Celdrán (Dueño de Café), María Dolores Pradera (Daisy), Antonio Paul (Papillón), José María Prada (Botard), José Vivó (Dudard), Adela Calderón (Sra. Boeuf), Enrique Navarro (Bombero 1º), Jesús Alonso (Bombero 2º), Manuel del Valle (Bombero 3º) y Francisco Santiago (Bombero 4º). **Estreno:** 13 de enero de 1961. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

EL ANZUELO DE FENISA, de Lope de Vega.

Refundición: Juan Germán Schroeder. **Escenografía y figurines:** Rafael Richart. **Intérpretes:** María Luisa Hermosa (Rosana), Pepita C. Velázquez (Asunta), José María Cuadrado (Ángelo), Matilde Calvo (Vendedora), Miguel Ángel (Camilo), Andrés Magdalena (Albano), Carmen Bernardos (Fenisa), José María Seoane

(Lucindo), José María Prada (Bernardo), María Luisa Ponte (Celia), Antonio Ferrandis (Tristán), Lola Cardona (Dinarda), José Vivó (Fabio), Joaquín Molina (Osorio), Manuel Tejada (Orozco), Alberto Alonso (Criado 1º), Enrique Araoz (Criado 2º) y Manuel Andrés (Don Félix). **Estreno:** 3 de marzo de 1961. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

CERCA DE LAS ESTRELLAS, de Ricardo López Aranda.

Escenografía: Sigfrido Burmann. **Realización de decorados:** Manuel López y García Ros. **Muebles:** Mateos. **Intérpretes:** Alberto Alonso (Pablo), José Bódalo (Ricardo), Milagros Leal (Adela), Antonio Ferrandis (Antonio), José Luis Matrán (Miguel), Fernando Rojas (Carlitos), Benito Carrillo (Arturo), Francisco Rodríguez (José), Lolita Cardona (Laura), Gonzalo Cañas (Paco), Carlos Villafranca (Juan), Ana María Vidal (Margarita), Fernando Marín (Andrés), Enriqueta Carballeira (Pili), Sonsoles Benedicto (Tere), Isabel Gómez (Ana), María Dolores Lana (Luisa), Encarnación Merino (Carmen), Antonio Marco (Julio), Rafael Castellano (Ernesto), Manuel Galiana (Gonzalo), Antonio Zegri (Fernando), Elsa Díez (Margot), María Luisa Hermosa (Martina), Matilde Calvo (Marta), Isabel Ortega (Amelia), Pepita C. Velázquez (Eulalia), José Cuadrado (Manuel), Manuel Tejada (Enrique) y alumnos de la Escuela de Arte Dramático. **Estreno:** 5 de mayo de 1961. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

EL MILAGRO DE ANNA SULLIVAN, de William Gibson.

Traducción: José López Rubio. **Escenografía y figurines:** Sigfrido Burmann. **Intérpretes:** Maruchi Fresno (Sra. Keller), Andrés Mejuto (Sr. Keller), Lola Cardona (Anna Sullivan), Maribel Ayuso (Helen Keller), Francisco Guijar, Elena Montserrat, José Miguel Rupert, Pilarín Gómez, Paquita Micó, Margarita Sevillano, Rosita Ambit, Adolfo del Río, Mari Carmen García, Pilarín Ambit, Marta Osorio, Marisa Fernández y Silvia Vivó. **Estreno:** 12 de septiembre de 1961. **Teatro:** Reina Victoria, Madrid.

ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO, de Enrique Jardiel Poncela.

Escenografía: Wolfgang Burmann. **Realización de decorados:** Manuel López y García Ros. **Muebles:** Mateos. **Intérpretes:** Amelia de la Torre (Clotilde), Olga Peiró (Práxedes), Paloma Valdés (Mariana), Laly Soldevilla (Julia), Rosario García Ortega (Micaela), Matilde Calvo (Luisa), Margarita Calahorra (Muchacha 1ª), María Jesús Lara (La Novia), José Bódalo (Edgardo), Manolo Gómez Bur (Fermín), José Vivó (Dimas), Antonio Ferrandis (Ezequiel), José Luis Lespes (Fernando), Alfredo Landa (Leoncio), Antonio Martínez (El Marido), Silvia F. Roussin (Muchacha 2ª), Adela Calderón (La Madre), María Luisa Hermosa (La Señora), Pepita C. Velásquez (Otra Señora), José Luis Matrán (Botones), Francisco Quesada (Espectador 4º), Enrique Paredes (Espectador 5º), Francisco Martínez (Espectador 3º), Juan de Haro (Espectador 1º), José María Cuadrado (El Amigo), Víctor Gabirondo (El Acomodador), José Luis Laguna (Joven 1º), Manuel Tejada (El Novio), Alfredo Cembreros (Joven 2º) y Paulino Casado (El Dormido). **Estreno:** 6 de octubre de 1961. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1962.

LA LOCA DE CHAILLOT, de Jean Giradoux.

Versión: Agustín Gómez Arcos. **Escenografía y figurines:** Víctor María Cortezo. **Realización de decorados:** Manuel López y Peris. **Intérpretes:** Amelia de la Torre (Aurora, la loca de Chaillot), José Bódalo (Trapero), Agustín González (Propector), José Vivó (Barón), Antonio Ferrandis (Presidente), Julieta Serrano (Irma), Alfredo Landa (Pocero), Olga Peiró (Constanza, la loca de Passy), Adela Calderón (Gabriela, la loca de San Sulpicio), Rosario García Ortega (Josefina, la loca de la Concordia), Joaquín Molina (Corredor), Enrique Paredes (Pedro), María Luisa Hermosa (Florista), Antonio Martínez (Gendarme), José Luis Lespes (Salvavidas del puente del Alma), Gonzalo Cañas (Sordomudo) y José María Cuadrado (Rentista). **Estreno:** 12 de enero de 1962. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

LA BELLA MALMARIDADA, de Lope de Vega.

Versión: Juan Germán Schröder. **Recopilación y adaptaciones musicales:** Alberto Blancafort. **Coreografía:** Mariemma. **Escenografía y figurines:** Vicente Viudes. **Realización de decorados:** Manuel López y Peris. **Modista:** Encarnación. **Muebles:** Mateos. **Intérpretes:** María Luisa Hermosa (Laura), Silvia Roussin (Octavia), Margarita Calahorra (Drusila), Víctor Gabirondo (Faustino), Enrique Navarro (Ginés), Antonio Ferrandis (Teodoro), Luis Prendes (Leonardo), José Vivó (Conde Scipión), Alfredo Landa (Mauricio), Juan de Haro (Tancredo), María Asquerino (Lisbella), Olga Peiró (Casandra), Alfredo Cembreros (Lucindo), Gonzalo Cañas (Leandro), Antonio Martínez (Alguacil), Javier Quesada (Julio), Emilio Laguna (Alejandro), Juan Francisco Margallo (Feliciano), Rosario García-Ortega (Fabia), Enrique Paredes (Belardo), Amelia de la Torre (Marcela), Vicente Llopis (Padre), Pepita C. Velázquez (Una mujer), José Luis Lespe (Clavelio) y Rubén Garcimartín (Cantante). Ramón Ballesteros, Francisco Matesanz, Enrique Araoz, José Vidal, Antonio Ayudarte, Wilmer Fontanella y Manuel Jara (Servidores de escena). Pérez Pareja, Vicente Sala y Manuel Rubio (Guitarristas). Margarita Navas, M.^a Isabel Martín, Rosa España, Tamara Sie, Alfonso Abril, Paco Torres, Antonio Candela y Rodolfo Otero (Bailarines). **Estreno:** 16 de marzo de 1962. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

DELITO EN LA ISLA DE LAS CABRAS, de Hugo Betti.

Traducción: José Luis Alonso. **Escenografía:** Víctor María Cortezo. **Intérpretes:** Andrés Mejuto (Ángel), Julieta Serrano (Ágata), Emilio Berrio, Isabel Prada (Silvia) y Susana Mara (Pía). **Estreno:** 1962. **Teatro:** Teatro Bellas Artes, Madrid.

JUANA DE LORENA, de Maxwell Anderson.

Traducción: José López Rubio. **Escenografía y figurines:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** José Bódalo (Director e Inquisidor), Lola Cardona (Juana), Manuel Arbó (Durand Laxart), Antonio Ferrandis (Tremoille), Pastor Serrador (Chartier), Alfredo Landa (El Delfín), Ángel Terrón (Arzobispo), José Vivó (Dunois), Joaquín Molina (La Hire), Alfredo Cembreros (Bernardo de Poulegny), Silvia Roussin (Aurora), Rosario García-Ortega (Santa Margarita), José Bruguera (Cauchon), Margarita Díaz (Santa Catalina), María Luisa Hermosa (María), Roberto Llamas (Tomás de Courcelles), Francisco Guijar (Juan de Metz), Luis Ramírez (Estinet), Ramón Ballesteros (Pedro), Fernando Rojas (Juan), Tomás

Carrasco (Santiago), Paco Cecilio (San Miguel), Antonio Ayudarte (Verdugo), José R. Mayoral (Electricista), Mariano de las Heras (Traspunte), Manuel Márquez (Apuntador) y Valentín Conde (Ayudante de Dirección). **Estreno:** 17 de enero de noviembre. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

LOS CACIQUES, de Carlos Arniches.

Escenografía y figurines: Antonio Mingote. **Intérpretes:** Carmen Carbonell (Eduardo), José Bódalo (Don Acisclo), Margarita García Ortega (Doña Cesárea), Alfredo Landa (Morrone), Erasmo Pascual (Don Sabino), Tomás Carrasco (Perniles), Antonio Martínez (Garibaldi), Lola Cardona (Cristina), Antonio Ferrandis (Cazorla), Joaquín Molina (Carlanca), José Vivó (Don Régulo), Manuel Díaz González (Pepe Ojeda), José Luis Lespe (Alfredo), Rafaela Aparicio (Anastasia), Alfredo Cembreros (Eustaquio), Silvia Roussin (Melitona), Rosario García Ortega (Doña Társila), Antonio Burgos (Monreal) y “Niños” y “Niñas” de Villalgancio. **Estreno:** 29 de diciembre de 1962. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

EL CEREZO Y LA PALMERA, de Gerardo Diego.

Escenografía y figurines: Pablo Gago. **Música:** Gerardo Gombáu y Gerardo Diego. **Intérpretes:** María Massip, Esperanza Saavedra, Ana María Vidal, Rosario García Ortega, Antonio Ferrandis, Ángel Terrón y José Vivó. **Estreno:** 22 de diciembre de 1962. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

SOLEDAD. LA DIFUNTA, de Miguel de Unamuno.

Escenografía y figurines: Manuel Mampaso. **Intérpretes:** José Bódalo (Agustín), María Dolores Pradera (Soledad), Rosario García Ortega (Sofía), María Luisa Hermosa (Criada), Olga Peiró (Gloria), José Vivó (Enrique), Antonio Ferrandis (Pablo / Fernando), Alfredo Landa (Marcelo), Lola Cardona (Ramona) y Guadalupe Muñoz Sanpedro (Doña Engracia). **Estreno:** 9 de octubre de 1962. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1963.

CITA DE SENLÍS, de Jean Anouilh.

Traducción: José Luis Alonso. **Escenografía:** Burmann. **Intérpretes:** Aurora Redondo, Vicente Parra, Pastor Serrador y Lola Herrera. **Estreno:** 27 de febrero de 1963. **Teatro:** Teatro de la Comedia, Madrid.

LOS VERDES CAMPOS DEL EDÉN, de Antonio Gala.

Escenografía y figurines: Pablo Gago. **Intérpretes:** José Bódalo (Juan), José Vivó (El Alcalde), Rafaela Aparicio (Rafaela), Margarita Díaz (Vecina), Rosario García Ortega (La Dueña), María Luisa Hermosa (Mujer), Víctor Gabirondo (Hombre), Paulino Casado (Mendigo 1º), Eugenio Berasán (Mendigo 2º), Luis Molina (Mendigo 3º), Fernando Rojas (Mendigo 4º), Ramón Ballesteros (Muchacho), Margarita García Ortega (Nina), Antonio Ferrandis (Luterio), Joaquín Molina (Guarda), Julieta Serrano (María), Alfredo Landa (Manuel), Antonio Burgos (Vendedor), Amelia de la Torre (Ana), Margarita Paul (Concha), Tomás Carrasco (Marido), Silvia Roussin (Monique), Alfredo Cembreros (Guardia 1º), Manuel Jara (Guardia 2º) y Rafael Gil (Guardia 3º). **Estreno:** 20 de diciembre de 1963. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1964.

ASESINATO EN LA VICARÍA, de Agatha Christie.

Traducción: José Luis Alonso y S. Arin. **Escenografía:** Sigfrido Burmann. **Realización de decorado:** Ros. **Intérpretes:** Irene Daina, Rafael Navarro, Luisa Rodrigo, Rafael Arcos, Lola Gálvez, Pilar Laguna, Julia Trujillo, Pilar Sala, Antonio Paúl, Fernando Rojas, Rafael Guerrero, Enrique Cerro y José Cuadrado. **Estreno:** 10 de marzo de 1964. **Teatro:** Teatro Infanta Isabel, Madrid.

EL PROCESO DEL ARZOBISPO CARRANZA, de Joaquín Calvo Sotelo.

Escenografía y figurines: Emilio Burgos. **Intérpretes:** Manuel Dicenta, José Bódalo, Amelia de la Torre, Antonio Ferrandis, Valeriano Andrés, Vicente Soler, Jacinto San Emeterio, Agustín González, Fernando Nogueras, José Vivó, Joaquín Molina, Rafaela Aparicio, Tote García Ortega, Margarita García Ortega, Víctor Gabirondo, Antonio Burgos, María Luisa Hermosa, Valeriano Andrés, Alfredo Cembreros, Francisco Cecilio, Ramiro Benito y Tomás Carrasco. **Estreno:** 14 de marzo de 1964. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

UN MES EN EL CAMPO, de Ivan Turgenev.

Traducción: José Luis Alonso. **Escenografía y figurines:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** Conchita Montes, José María Mompín, Vicente Ros, Manuel Torremocha, Julieta Serrano, Manolo Gallardo, Ricardo Alpuente y Mario Alex. **Estreno:** 9 de octubre de 1964. **Teatro:** Teatro Valle-Inclán, Madrid.

1965.

INTERMEZZO, de Jean Giraudoux.

Versión: Agustín Gómez Arcos. **Escenografía y figurines:** Francisco Nieva. **Ayudante de dirección:** Rafael Pérez Sierra. **Realización de decorados:** Manuel López, Anita y Peris. **Muebles y atrezzo:** Mateos y Artigau. **Utilería:** Antonio Gutiérrez. **Luminotecnia:** José R. Mayoral. **Jefe de maquinaria:** Guillermo Nieto. **Efectos sonoros:** Philips Ibérica y Sonygraf. **Calzados:** Borja. **Peluquería:** Puyol. **Regidor:** Mariano de las Heras. **Apuntador:** Manuel M. Márquez. **Intérpretes:** Joaquín Molina (El Alcalde), José Vivó (El Droguero), Antonio Ferrandis (El Inspector), Gabriel Llopart (El Interventor), María Dolores Pradera (Isabel), Ana María Paso (Lucía), María del Carmen Gil Ochoa (Daysi), Elena Fernán-Gómez (Gisela), Beatriz Plá Navarro (Nicole), Paquita Ortega Sánchez (Luisa), Cristina Victoria López (Viola), Marisa Quintia Barreiro (Irene), Angelines Robledo Cabellero (Gilberta), Margarita García Ortega (Armanda), Rosario García Ortega (Leónida), Vicente Ros (El Espectro), Miguel Angel (Verdugo 1º), Tomás Carrasco (Verdugo 2º), Víctor Gabirondo (Adrián), Tomás Burgos (Abuelo), Fernando Rojas (Músico 1º) y Jesús Olivares (Músico 2º). **Estreno:** 15 de enero de 1965. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

MILES DE PAYASOS, de Herb Gardner.

Traducción y adaptación: Carlos Muñiz. **Escenografía:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** Francisco Rabal, Pedro Mari [Sánchez], José María Prada, Elisa Ramírez, Fernando Sánchez Polack, Enrique Cerro. **Estreno:** 21 de enero de 1965. **Teatro:** Teatro Bellas Artes, Madrid.

EL ZAPATO DE RASO, de Paul Claudel.

Adaptación: Paul Claudel y Jean Louis Barrault. **Versión:** Antonio Gala. **Escenografía y figurines:** Francisco Nieva. **Música:** Arthur Honneger. **Orquesta:** Manuel de Falla. **Coreografía:** Alberto Portillo. **Intérpretes:** Guillermo Marín, Víctor Valverde, Francisco Pierrá, José Vivó, Maruja Asquerino, Fernando Nogueras, Victoria Rodríguez, José Domínguez, Miguel Angel, Rafael Gil Marcos, Alfredo Alcón, José María Prada, Olga Peiró, Ricardo Ferrante, José Caride, Montserrat Carulla, Enrique Paredes, Víctor Santos, Juan José Fernández, Juan Jesús Gómez, César Olmos, Francisco Marsó, José Enríquez, Amparo Martí, Claudio Sentís, Juan Sala, Ana Cerezo, Fernando García, Maruchi Fresno, Francisco Margallo, María Jesús Hoyos, Antonio Queipo, Anastasio Alemán, Francisco del Río, María José Fernández, Alfredo Cembreros, Francisco Casares, Pedro Moreno, Yolanda Hurtado, Mari Luz Martínez, José Franco, Jacinto Martín, César Martínez, Francisco Cecilio, Juan J. Gómez, José Luis Alonso y María Rus. **Estreno:** 27 de abril de 1965. **Teatro:** Teatro Español, Madrid.

A ELECTRA LE SIENTA BIEN EL LUTO, de Eugene O'Neill.

Versión: Leon Mirras. **Escenografía y figurines:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** Nuria Espert, Julia Gutiérrez Caba, Montserrat Carulla, Ana María Ventura, Margarita Díaz, Margarita García Ortega, María Luisa Hermosa, Andrés Mejuto, Alfredo Alcón, Manuel Gallardo, Vicente Ros, Miguel Angel, Joaquín Molina, Antonio Burgos, Víctor Gabirondo, Luis Cuesta, Alfredo Cembreros, Manuel Toscano, Federico Chacón y Norberto Nosue. **Estreno:** 28 de octubre de 1965. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1966.

EL SOL EN EL HORMIGUERO, de Antonio Gala.

Escenografía: Wolfgang Burmann. **Figurines:** Miguel Narros. **Intérpretes:** Miguel Angel, Manuel Collado, Enrique Vivó, Montserrat Carulla, Julia Gutiérrez Caba, Manuel Gallardo, Narciso Ibáñez Menta, Rafaela Aparicio, Florinda Chico, Margarita García Ortega, Antonia Mas, María Luisa Hermosa, Consuelo Company, Ana María Ventura, Margarita Díaz, Providencia Rodríguez, Paulina Martín, Amparo Millar, Carmen Albiñana, Julia Peña, María Victoria Muelas, Antonio Burgos, Maribel Martín, Joaquín Molina, Víctor Gabirondo, Federico Chacón, Manuel Toscazo, Alfredo Cembreros, Manuel Otero, Ramón Ballesteros, Luis Manrique, Chano Rodríguez, Ignacio Fernández, Miguel Gómez Montiel, Mario Foas, Antonio Lera, César Martínez, Diego Galán, Manuel Puch, Eduardo Contelena, Benito Cano, Francisco Figueras, José Díez, Fernando Pereira, Erasmo Pascual y Ramón F. Tejada. **Estreno:** 9 de enero de 1966. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

ROMEO Y JEANNETTE, de Jean Anouilh.

Traducción: José Luis Alonso. **Escenografía:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** María José Alfonso, José Luis Pellicena, José María Prada, Eugenio Navarro, Pablo Lastra y Julieta Serrano. **Estreno:** 14 de enero de 1966. **Teatro:** Teatro Valle-Inclán, Madrid.

EL SEÑOR ADRIÁN EL PRIMO, de Carlos Arniches.

Escenografía y figurin es: Francisco Nieva. **Ayudante de escenografía:** M. de Kramer, J. Castellanos y J. Biaggi. **Sastrería:** Humberto Cornejo. **Peluquería:** Emilio Puyol. **Intérpretes:** Lola Cardona (Amparo), Félix Navarro (El Chato), José Morales (Churripisqui), Alfredo Cembreros (El Mallao), Víctor Gabirondo (Lucean), Antonio Burgos (Balbino), Manuel Gallardo (Manolo), Alfonso del Real (Señor Nicasio), Ana María Ventura (Cruz), Margarita Díaz (Caridad), Antonio Ferrandis (Señor Adrián), Julia Trujillo (Dominica), Margarita García Ortega (Señá Leandra), Isabel Arcos (Señá Leona), María Luisa Arias, María Luisa Hermosa (Benita), Joaquín Molina (Tumbitas) y José Luis Manrique. **Estreno:** 12 de febrero de 1966. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

LA DAMA DUENDE, de Calderón de la Barca.

Escenografía y figurines: Francisco Nieva. **Ayudante de escenografía:** J. Biaggi. **Realización fotográfica de los decorados:** Juan Gyenes. **Sastrería:** Humberto Cornejo. **Peluquería:** Emilio Puyol. **Joyas:** J. Castellanos. **Zapatería:** Borja. **Muebles:** Mateos. **Luminotecnia:** Juan Moreno. **Jefe de maquinaria:** Antonio Redondo. **Utilería:** Benito Campoamor. **Sonido y banda sonora:** Philips Ibérica y Fonópolis. **Intérpretes:** Manuel Gallardo (Don Manuel), Antonio Ferrandis (Cosme), María Fernanda D'Ocón (Ángela), Margarita García Ortega (Isabel), Félix Navarro (Don Luis), Alfredo Cembreros (Rodrigo), Joaquín Molina (Don Juan) y Julia Trujillo (Beatriz). Julia Montero, María Teresa Santos, Felisa Nebreda, Providencia Rodríguez, Asunción Febrero, Yolanda Cembreros (Criadas). Erasmo Pascual (Jr.), Enrique Gonzalvo, Antonio Lera, Ricardo Jeffy, Paulino Hervías, Juan Martín Jericó, Alfonso Miguel Irarzábal (niño), José Luis Manrique (Criados). **Estreno:** 10 de abril de 1966. **Teatro:** Teatro Español, Madrid.

RECUERDO A JACINTO BENAVENTE, de Jacinto Benavente.

Selección de textos: Enrique Ortenbach. **Escenografía y figurines:** Manuel Mampaso. **Diapositivas:** Gyenes. **Intérpretes:** Manuel Dicenta (El Narrador del espectáculo), Florinda Chico, Rafaela Aparicio, María Fernanda D'Ocón, Antonio Ferrandis, Manuel Gallardo, Carmen Sáez, Luisa Rodrigo, Margarita García Ortega, Alfonso del Real, Lola Cardona, Rafael Arcos, Joaquín Navarro, Félix Navarro, Carmen Carbonell y María Fernanda Ladrón de Guevara. **Estreno:** 16 de noviembre de 1966. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

¡AMOOOR!, de Murray Schisgal.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Escenografía:** Manuel Mampaso. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez (Milt Manville), Amparo Soler Leal (Ellen) y José María Prada (Harry Berlin). **Estreno:** 16 de diciembre de 1966. **Teatro:** Teatro Marquina, Madrid.

LOS MALHECHORES DEL BIEN, de Jacinto Benavente.

Ayudante de dirección: Ramón Ballesteros. **Escenografía:** José Luis Alonso. **Intérpretes:** María Fernanda D'Ocón (Teresa), Luisa Rodrigo (La Marquesa), Margarita García Ortega (Doña Esperanza), Rafaela Aparicio (Doña Asunción), Florinda Chico (La Repelona), Julia Trujillo (Natividad), Margarita García Ortega (Doña Esperanza), María Luisa Hermosa (Criada), Antonio Ferrandis (Don Heliodoro), Manuel Gallardo (Jesús), Joaquín Molina (Cabrera), Alfonso del Real

(Don Francisquito), Félix Navarro (Marqués de Santo Toribio), Alfredo Cembreros (Martín), Joaquín Molina (Cabrera) y Fernando Rojas (Enrique). **Estreno:** 6 de diciembre de 1966. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1967.

LA CABEZA DEL BAUTISTA, LA ENAMORADA DEL REY Y LA ROSA DE PAPEL, de Ramón María del Valle-Inclán.

Ayudante de dirección: Ramón Ballesteros. **Escenografía y figurines:** Manuel Mampaso. **Supervisión de decorados y figurines:** Vicente Saiz de la Peña. **Realización de decorados:** Manuel López. **Sastrería:** Cornejo. **Peluquería:** Puyol. **Muebles:** Mateos. **Zapatería:** Borja. **Intérpretes:** Félix Navarro (Valerio el Pajarito), Erasmo Pascual “Hijo” (El Barbero), José Luis Manrique (El Sastre), José Morales (El de Sainés), Fernando Rojas (Mozo 1º), Enrique Gonzalvo (Mozo 2º), Antonio Lera (Mozo 3º), Manuel Gallardo (El Jándalo), Florinda Chico (La Pepona) y Antonio Ferrandis (Don Igi, el Indiano). José Morales (Narrador), Margarita García Ortega (La Ventera), Julia Trujillo (Mari-Justina), Manuel Gallardo (Maese Lotario), Víctor Gabirondo (El del Verde Gabán), Alfredo Cembreros (El Caballero de Seingalt), Enrique Gonzalvo (Musarelo), Fernando Rojas (El Escudero), Félix Navarro (Don Facundo), Ana María Ventura (Altisidora), Joaquín Molina (Don Bartolo), Alfonso del Real (El Rey), Florinda Chico (La Dama del Muerto), José Luis Manrique (El Cabo), Erasmo Pascual “Hijo”, Antonio Lera, Marcial Zambrana, Óscar Luis Abad, Manuel Salamanca, Juan María Lombardero y Francisco García Apio (Servidores de escena, alguaciles y soldados). Margarita García Ortega (Narradora 1ª), Ana María Ventura (Narradora 2ª), Julia Trujillo (La Encamada), Antonio Ferrandis (Simeón Julepe), Rafaela Aparicio (La Musa), Florinda Chico (La Disa), Margarita Díaz (La Mesonera), Alfredo Cembreros (Pepe el Tendero), Víctor Gabirondo (Un Viejo), María Luisa Hermosa (La Pingona), Luisa Rodrigo (La Comadre), Alfonso Miguel Irazábal, José Vicente Irazábal y Ana María Irazábal (Coro de Críos). **Estreno:** 19 de enero de 1967. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

ASÍ ES SI ASÍ OS PARECE, de Luigi Pirandello.

Traducción: Ildelfonso Grande. **Escenografía y figurines:** Manuel Mampaso. **Intérpretes:** Manuel Dicenta (Laudisi), Luisa Rodrigo (Amalia), Julia Trujillo (Dina), Alfredo Cembreros (Criado), Margarita García Ortega (Sra. Sirelli), Alfonso del Real (Sr. Sirelli), Carmen Martínez Sierra (Sra. Cini), Félix Dafauce (Agazzi), María Fernanda D’Ocón (Sra. Frola), Antonio Ferrandis (Ponza), Matilde Calvo (Sra. Nenni), Félix Navarro (Centuri), Antonio Burgos (Hombre 1º), Víctor Gabirondo (Hombre 2º), Margarita Díaz (Mujer 1ª), Joaquín Molina (Prefecto), Ana María Ventura (Sra. Ponza), Yolanda Cembreros (Vecina 1ª), Asunción Ferrero (Vecina 2ª), José Luis Manrique, Enrique Gonzalvo, Marcial Zambrana y José Yespes (Vecinos). **Estreno:** 19 de septiembre de 1967. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

EL CABALLO DESVANECIDO, de Françoise Sagan.

Traducción y adaptación: Natalia Figueroa. **Escenografía:** José Luis Alonso. **Realización de decorados:** Manuel López. **Intérpretes:** Amparo Soler Leal, Fernando Rey, Rosario García Ortega, Manuel Galiana, Eusebio Poncela, Pedro

Osinaga y Juan Amézaga. **Estreno:** 19 de septiembre de 1967. **Teatro:** Teatro de la Comedia, Madrid.

1968.

HOMENAJE A MARÍA GUERRERO [Lectura de poemas y textos dedicados a la actriz, originales de: Jacinto Benavente, Rubén Darío, Eugenio D'Ors, José de Echegaray, Melchor Fernández Almagro, Juan Ignacio Luca de Tena, Eduardo Marquina, Amado Nervo, Ramón Pérez de Ayala y Blanca de los Ríos]

Intérpretes: José Bódalo, Josefina Díaz, Mari Carmen Díaz de Mendoza, Manuel Dicenta, María Fernanda D'Ocón, Antonio Ferrandis, María Guerrero, Carlos Lemos, Fernando Rey, Berta Riaza y Julieta Serrano. **Estreno:** 23 de enero de 1968.

LOS BAJOS FONDOS, de Maksim Gorki.

Versión: Ricardo Rodríguez Bued. **Ayudante de dirección:** Ramón Ballesteros. **Coreografía:** Dimitri Konstantinow. **Escenografía y figurines:** Manuel Mampaso. **Realización de decorados:** Manuel López. **Sastrería:** Cornejo. **Peluquería:** Puyol. **Muebles:** Mateos. **Zapatería:** Borja. **Luminotecnia:** José R. Mayoral. **Jefe de maquinaria:** Guillermo Nieto. **Utilería:** Antonio Gutiérrez. **Regidor de escena:** Mariano de las Heras. **Intérpretes:** Félix Dafauce (Barón), Margarita García Ortega (Kvashnia -vendedora ambulante-), Alfonso del Real (Bubnov -peletero y gorrero-), Félix Navarro (Klesch -cerrajero-), Julieta Serrano (Nastia -prostituta-), Julia Trujillo (Ana), Rafael Arcos (Satin), Antonio Ferrandis (Actor), Joaquín Molina (Kostilev -dueño de la posada-), Manuel Gallardo (Pepel), Manuel Dicenta (Luka -peregrino-), María Fernanda D'Ocón (Natasha), Manuel Toscano (Aleshka -zapatero-), Yelena Samarina (Varia -dueña de la posada-), Eugenio Navarro (Medvedev -guardia-), Carlos Bravo (Tártaro), Alfredo Cembreros (Zoz -corchetero-), Víctor Gabirondo (Viejo 1º -pintor-), Antonio Burgos (Viejo 2º -trapero-), Margarita Díaz (Mujer 1ª -corchetera-) y Matilde Calvo (Mujer 2ª -trapera-). Yolanda Cembreros, Asunción Ferrero, José Luis Manrique, José Yepes, Marcial Zambrana, Manuel Salamanca, Alfredo Luis Enríquez, Jesús Olivares, Pedro García, José Manuel Ojeda, Israel Bulucua, Ignacio Cabezas, Francisco Hernández y Antonio Cobo (Desarrapados sin nombre). **Estreno:** 10 de febrero de 1968. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

TRES SOMBREROS DE COPA, de Miguel Mihura.

Escenografía y figurines: Víctor María Cortezo. **Intérpretes:** Alfonso del Real (Don Rosario), Rafael Arcos (Dionisio), Lola Cardona (Paula), Joaquín Molina (Budy) [*sic*], Julia Trujillo (Fanny), Ana María Ventura (Sagra), Isabel Arcos (Carmela), Yolanda Cembreros (Trudy), Asunción Ferrero (Chica 1ª), María Luisa Hermosa (Chica 2ª), Margarita Díaz (Chica 3ª), Eugenio Navarro (El odioso señor), Luisa Rodrigo (Madame Olga), Antonio Burgos (El anciano militar), Víctor Gabirondo (El cazador astuto), José Luis Manrique (El guapo muchacho), Antonio Cegrí (El romántico enamorado), José Morales (El alegre explorador), José Yepes (Un árabe) y Félix Navarro (Don Sacramento). **Estreno:** 3 de octubre de 1969. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1970.

LAS MARIPOSAS SON LIBRES, de Leonard Gershe.

Traducción: José Luis Alonso. **Escenografía:** Manuel López. **Canción:** Julio Iglesias. **Intérpretes:** Francisco Valladares, Elena María Tejeiro, Milagros Leal y Manuel Garco. **Estreno:** 15 de octubre de 1970. **Teatro:** Teatro Marquina, Madrid.

ROMANCE DE LOBOS, de Ramón María del Valle-Inclán.

Ayudante de dirección: José Manuel Garrido. **Música:** Cristóbal Halffter. **Escenografía y figurines:** Francisco Nieva. **Ayudante de escenografía:** Elisa Ruiz. **Realización de decorados:** Mariano Eloirza y Manuel López. **Marionetas:** M. Merono. **Realización de vestuario femenino:** Pilar Portillo. **Realización de vestuario masculino:** Peris Hermanos. **Peluquería:** Puyol. **Muebles y atrezzo:** Mateos. **Zapatería:** Borja. **Luminotecnia:** José R. Mayoral. **Jefe de maquinaria:** Guillermo Nieto. **Carpintería:** Manuel Pinto. **Utilería:** Antonio Gutiérrez. **Apuntador:** Manuel M. Márquez. **Regidor de escena:** Mariano de las Heras. **Intérpretes:** José Bódalo (El Caballero, Don Juan Manuel de Montenegro), Margarita García Ortega (La Roja), Cesáreo Estébanez (Don Galán), Juan Jesús Valverde (El marinero), José María Pou (Un marinero), Luis Lorenzo (Otro marinero), Francisco A. Valdivia (Otro marinero), Luis Zorita (Abelardo, patrón de la barca), Ana María Ventura (Doña Moncha), María Luisa Arias (Benita, la costurera), Simón Cabido (Don Rosendo), Arturo López (Don Farruquiño), Ricardo Merino (Don Pedrito), Francisco J. Hernández (Don Mauro), Mariano Sanz (Don Gonzalito), Gabriel Llopart (Don Manuelito, el capellán), Enrique Navarro (El ciego de Gondar), Fabio León (El manco leonés), José Luis Heredia (El Morcego), Concha Hidalgo (La mujer del Morcego), Luis Zorita (El manco de Gondar), Maruja García Alonso (Andreíña, la sorda), Félix Dafauce (El pobre de San Lázaro), María Luisa Hermosa (Mendiga), Luisa Rodrigo (Andreíña), Yolanda Cembreros (La recogida), Matilde Fluixá (Paula, la reina que da el pecho a un niño), Juan Miguel Ruiz (El rapaz de las vacas), Julia Trujillo (Sabelita, que fue barragana del Caballero), Juan Madrigal (El Sacristán), Jaime Nervo (Fuso Negro, loco), Carmen Segarra (Una viuda con sus huérfanos), Luisa María Armenteros (Adega, la inocente), Pepita Sánchez, Eduardo Pérez y Margarita Orallo (Campesinos -cantantes-), Ana y Pepe Ibarzábal (Niños), José Sanz, Emilio Hernández, Juan Madrigal, Juan Miguel Ruiz, Manolo Gijón, Felipe Carlos Antón, José María Pou, Francisco A. Valdivia, Joaquín Pascual de la Fuente, Juan Jesús Valverde, Luis Lorenzo y Flor de Bethania Abreu (La hueste de mendigos). **Estreno:** 24 de noviembre de 1970. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1971.

EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO, de Bertolt Brecht.

Versión: Pedro Laín Entralgo. **Ayudante de dirección:** José Manuel Garrido. **Música:** Paul Dessau. **Dirección musical y adaptación:** Pedro Luis Domingo. **Oboe:** Raimundo Serrano Rojo. **Trompeta:** Manuel García Tendero. **Percusión:** Antonio Salguero Ibáñez. **Escenografía:** Sigfrido Burmann. **Figurines:** Javier Artiñano. **Asistente invitado:** Enrique de Starhemberg. **Coreografía:** Dimitri Konstantinov. **Intérpretes:** Fabio León (Soldado), Luisa Rodrigo (Campesina), José Luis Heredia (Campesino viejo), Carmen Segarra (Tractorista), Paco

Hernández (Campesino), Juan Jesús Valverde (Campesino), Enrique Navarro (Campesino), Cesáreo Estébanez (Campesino), María Fernanda D'Ocón (Kato), Margarita García Ortega (Campesina), Gabriel Llopart (Arkadi, cantor-narrador), José María Pou (Campesino), Pepita Sánchez (Cantante 1ª), Flor de Bethania (Cantante 2ª), Luis Zorita (Coracero), Felipe Carlos Antón y José Sanz (Otros coraceros), Ana María Ventura (Natella, la Gobernadora), Félix Dafaue (El Gobernador), Miguel Pérez Ramírez (Jinete), Jaime Nervo (Ayudante) y Juan Jesús Valverde (Niko Mikadze, médico). Joaquín Molina (Cabo de Coraceros), Cesáreo Estébanez (Lechero), María Luisa Arias (Campesina), Víctor Gabirondo (Campesino), Concha Hidalgo (Vendedora 1ª), Maruja García Alonso (Vendedora 2ª), Víctor Gabirondo (Vendedor), Arturo López (Laurenti), Julia Trujillo (Aniko), Juan Madrigal (Mozo de cuadra), Luisa Rodrigo (Suegra), Tito Irarzábal (Niño), Enrique Navarro (Pope), José María Pou (Yussup), Cesáreo Estébanez, Juan Jesús Valverde, Paquita Gómez, Concha Hidalgo, Luisa Armenteros, María Luisa Hermosa y Maruja García Alonso (Invitados Boda). Andrés Valdivia (Mika Lolahdze, médico), Félix Navarro (Príncipe Obeso), Luis Lorenzo (Kazbeki, su sobrino), María Luisa Hermosa, María Caro, Joaquín Pascual de la Fuente, Gloria Ronzi, Emilio Hernández, Manuel Gijón, Paquita Gómez, Elena Foyé y Pedro Hernández (Mendigos), María Fernanda D'Ocón (Grucha), Paco Hernández (Simon Chachava), Margarita García Ortega (Cocinera), Manuel Gijón (Cocinero), Yolanda Cembreros (Maro, niñera), Fabio León (Sulika), Luisa Armengol (Nina), María Luisa Arias (Sirvienta gorda), Conchita Hidalgo, María Caro y María Luisa Hermosa (Otras sirvientas), Miguel Pérez Ramírez y Emilio Hernández (Músicos), José Bódalo (Azdak), Luis García Ortega (Fugitivo), José Luis Heredia (Chauva, el policía), Mariano Sanz (Coracero), Fabio León (Inválido), Andrés Valdivia (Cojo), Mariano Sanz (Médico), Víctor Gabirondo (Posadero), Carmen Segarra (Ludovica), Manuel Gijón (Criado), Félix Dafaue (Abogado 1º), Luis García Ortega (Abogado 2º), José Sanz (Jinete), Joaquín Pascual de la Fuente (Viejo), Paquita Gómez (Vieja), Matilde Fluixá y Juan Miguel Ruiz (Ayudantes). **Estreno:** 11 de abril de 1971. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

AURELIA O LA LIBERTAD DE SOÑAR, de Lorenzo López Sancho.

Escenografía: Emilio Burgos. **Intérpretes:** Amelia de la Torre, Guillermo Marín, Marta Puig y Jaime Blanch. **Estreno:** 11 de octubre de 1971. **Teatro:** Teatro Benavente, Madrid.

DULCINEA, de Gaston Baty.

Traducción: Carlos López Narváez. **Versión:** Enrique de la Hoz. **Ayudante de dirección:** Manuel Canseco. **Música:** Pedro Luis Domingo. **Escenografía y figurines:** José Luis Alonso. **Intérpretes:** María Fernanda D'Ocón (Aldonza), Margarita García Ortega (Sancha), Luisa Rodrigo (Peregrina), Julia Trujillo (Sanchica), Ana María Ventura (Cristola), María Luisa Arias (Ama), Carmen Segarra (La Salmerona), Maruja García Alonso (La Vieja), José Bódalo (Sancho), Luisa García Ortega (D. Quijote), Enrique Navarro (Ciego), Luis Lorenzo (Lazarillo), José Luis Heredia (Ventero), José María Pou (Hidalgo), Luis Zorita (Arriero), Tino Díaz (Soldado), Francisco Hernández (Pedro Martínez), Mariano Sanz (Tenorio Hernández), José Sanz (Bachiller), Félix Navarro (Notario), Joaquín Molina (Cura), Víctor Gabirondo (Barbero), Gabriel Llopart (Auditor), José Segura (Escribano), Miguel Pérez (Cocles), Pedro Fernández (Cliente 1º), Joaquín Pascual de la Fuente (Cliente 2º), Paco Cecilio (El Úlcera), Arturo López (El

Fraile), José María Ruiz (El Desmochado), Cesáreo Estébanez (Chiquiznaque), Francisco A. Valdivia (El Manco), Mariano Sanz (Soldado de la guardia), Manuel Salamanca, Flor de Bethania Abreu, Concha Hidalgo, Gloria Ronci, Elena Foyé, Manuela Madrid, Paquita Gómez, Juan Madrigal y María Caro (Voces del pueblo, servidores y soldados). **Estreno:** 17 de diciembre de 1972. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1972.

MISERICORDIA, de Benito Pérez Galdós.

Adaptación: Alfredo Mañas. **Ayudante de dirección:** Manuel Canseco. **Escenografía y figurin es:** Manuel Mampaso. **Dirección musical:** Manuel Díaz. **Realización de decorados:** Manuel López. **Realización de vestuario:** Peris Hermanos. **Peluquería:** Goyo. **Z apatería:** Borja. **Luminotecnia:** José R. Mayoral. **Jefe de maquinaria:** Guillermo Nieto. **Utilería:** Antonio Gutiérrez. **Apuntador:** Manuel M. Márquez. **Regidor de escena:** Mariano de las Heras. **Intérpretes:** Gabriel Llopart (La Voz), Félix Navarro (Corenas), Ana María Ventura (La Casiana), Margarita García-Ortega (La Burlada), Paquita Gómez (Crescencia), José Luis Heredia (Pulido), Juan Madrigal (El Maricuela), Manuel Gijón (Pocasangre), Francisco Cecilio (Eliseo Martínez), Matilde Fluixá (Demeteria), Concha Hidalgo (La mendiga madre), José y Rosa Irazábal (Niños pobres), Cesáreo Estébanez (Cuartoliko), Flor de Bethania, María Caro, Tino Díaz, Elena Foyé, Luis Lorenzo, Manuela Madrid, Miguel Pérez, Juan M. Ruiz, Manuel Salamanca, José Sanz, Francisco Valdivia y Manuel Gijón (Otros pobres), Enrique Navarro (El mosén), Joaquín Molina (Don Carlos), María Fernanda D'Ocón (Benina), José Bódalo (Almudena), Carmen Segarra (Pedra, la borracha), Luisa Rodrigo (Doña Frasquita), Julia Trujillo (Obdulia), José Segura (Don Frasquito), Maruja García Alonso (Diega), Luis García-Ortega (Don Romualdo), Francisco Herández (Antoñito), Yolanda Cembreros (Martina), José María Pou (Chico de la Funebridad), Víctor Gabirondo (Octogenario), Joaquín Pascual de la Fuente (Ángel 1º), Pedro Fernández (Ángel 2º), Luis Zorita y Mariano Sanz (Guardias), Elena Foyé, María Caro, José Irazábal y Rosa Irazábal (Cortejo final). **Estreno:** 17 de marzo de 1972. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

ADIÓS, SEÑORITA RUTH, de Emlyn Williams.

Adaptación: José Luis Alonso. **Escenografía:** Burmann. **Figurines:** Javier Artiñano. **Intérpretes:** Ricardo Alpuente, María Elena Flores, Daniel Beltrán, Pilar Gratal, Estanis González, Ana María Méndez, María Luisa San José, Irene Gutiérrez-Caba, Jaime Blanch, Andrés Isbert, R. Barrios, Ángel Ricardo y Ramón Arrieta. **Estreno:** 14 de septiembre de 1972. **Teatro:** Teatro Eslava, Madrid.

LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS, de Antonio Gala.

Escenografía y figurines: Francisco Nieva. **Intérpretes:** Mari Carrillo (Hortensia), Amparo Baró (Consuelo), Manuel Galiana (Cleofás) y Juan Luis Galiardo (Lorenzo). **Estreno:** 10 de octubre de 1972. **Teatro:** Teatro Lara, Madrid.

1973.

LAS TRES HERMANAS, de Antón Chéjov.

Traducción: Victoriano Imbert. **Versión:** Pedro Laín Entralgo. **Ayudante de dirección:** Manuel Canseco. **Escenografía y figurines:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** Carmen Bernardos (Olga), Berta Riaza (Masha), Tina Sainz (Irina), José Bódalo (Tchebutikin), José María Pou (Tusenbach), Joaquín Molina (Solini), Paquita Gómez (Anfisa), Víctor Gabirondo (Ferapont), Gabriel Llopart (Viershinin), Francisco Hernández (Andrei), José Luis Heredia (Kuliguin), Julia Trujillo (Natasha), José Segura (Fiedotik), Francisco Cecilio (Rode), Manuel Salamanca (Teniente 2º), Miguel Pérez (Teniente 1º), María Caro (Criada), Concha Hidalgo, Manuel Gijón y Elena Foyé (Mendigos), Jesús Olivares (Mendigo acordeonista) y Jesús Rambla (Soldado). **Estreno:** 23 de abril de 1973. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

ANILLOS PARA UNA DAMA, de Antonio Gala.

Ayudante de dirección: Vicente Sebastián. **Escenografía:** Vicente Vela. **Figurines y realización de vestuario:** Elio Berhanyer. **Realización de decorados:** Alberto Valencia. **Maquinista:** Miguel Segués. **Regidor:** Francisco Perea. **Apuntador:** Fresneda. **Intérpretes:** María Asquerino (Jimena), José Bódalo (Rey Alfonso), Carlos Ballesteros (Minaya), Pilar Velázquez (María), Margarita García Ortega (Constanza) y Estanis González (Obispo Jerónimo). **Estreno:** 28 de septiembre de 1973. **Teatro:** Teatro Eslava, Madrid.

LA CIUDAD EN LA QUE REINA UN NIÑO, Henri de Montherlant.

Versión: Joaquín Calvo Sotelo. **Escenografía:** Emilio Burgos. **Intérpretes:** Alfredo Alcón (Padre Prates), Carlos Lemos (Padre Superior), José María Pou (Vigilante), Chacho Lage (Sergio Souplier), Rafael Cabarcos (Andrés Sevráis) y Manuel de Benito (Henry). **Estreno:** 6 de octubre de 1973. **Teatro:** Teatro Lara, Madrid.

1974.

LAS CÍTARAS COLGADAS DE LOS ÁRBOLES, de Antonio Gala.

Escenografía y figurines: Manuel Mampaso. **Realización de vestuario:** Anita y González. **Intérpretes:** Manuel Dicenta, Jesús Puente, Conchita Velasco, Margarita García Ortega, Berta Riaza, María Luisa Armenteros, Manuel Torremocha, Antonio Cintado, Alfredo Vázquez, Fernando Tejada, Manuel Andrade, Francisco Cecilio, Manuel Torres, José María Vera, Lolita Muñoz, Jesús Baró, Misael Babil, Millán Salcedo, Abel Navarro, Margarita Barceníña, Luis Muñoz, Francisco Algaba, Carlos Sotillo, Juan J. Ortega, Justo Erdociaín, Araceli Castillo, Alberto Ruiz, Antonio Montero, Jesús Musa y Rafael Laredo (Porqueros, pueblo y soldados). **Estreno:** 19 de septiembre de 1974. **Teatro:** Teatro de la Comedia, Madrid.

1975.

LA FERIA DE CUERNICABRA, de Alfredo Mañas.

Escenografía y figurines: Lorenzo Collado. **Intérpretes:** María Fernanda D'Ocón, Julia Trujillo, Paco Hernández, José Luis Heredia, Ana María Ventura,

José Segura, Julia Tejela, Enrique Navarro, Luis Rodrigo, María Luisa Arias, Félix Navarro, Joaquín Molina, Luis García Ortega, Cesáreo Estébanez, Fernando G. Valverde, Ángel Quesada, Víctor Gabirondo, Vicente Gisbert, María Luisa Hermosa y Elvira Fernández. **Estreno:** 22 de diciembre de 1975. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

1976.

LA CARROZA DE PLOMO CANDENTE Y COMBATE DE ÓPALOS Y TASIA, de Francisco Nieva.

Ayudante de dirección: Juanjo Granda. **Escenografía y figurines:** Grupo Escuela A. D. Moisés Guirguis y Juan Antonio Cidrón. **Intérpretes:** Laly Soldevilla, José María Prada, Félix Navarro, Valeriano Andrés, Julia Trujillo y Ana María Ventura. **Estreno:** 28 de abril de 1976. **Teatro:** Teatro Fígaro, Madrid.

EL ADEFESIO, de Rafael Alberti.

Ayudante de dirección: Juanjo Granda. **Escenografía y figurines:** Manuel Rivera. **Intérpretes:** María Casares (Gorgo), José María Prada (Bión), Julia Martínez (Aulaga), Laly Soldevilla (Uva), Tina Sainz (Animas), Victoria Vera (Altea), Daniel Alcor (Cástor), Vicente Gisbert, Manuel Gijón, Jesús Alcalde, Jesús María Salcedo y Roberto Daniel. **Estreno:** 24 de septiembre de 1976. **Teatro:** Teatro Reina Victoria, Madrid.

1977.

LAS MANOS SUCIAS, de Jean-Paul Sartre.

Versión: Adolfo Marsillach. **Escenografía:** Carlos Cytrynowski. **Realización de decorados:** Mariano López. **Intérpretes:** Carmen Maura (Jessica), Esperanza Alonso (Olga), Enrique Diosdado (Hoederer), Luis Pellicena (Hugo), Pedro Almodóvar (Carlos), Francisco Hernández (Luis), Jesús Berenguer (Iván), Fernando Valverde (Slick), José María Resel (Jorge), Enrique Closas (Karsky), Enrique Cerro (El príncipe). **Estreno:** 10 de noviembre de 1977. **Teatro:** Teatro Eslava, Madrid.

1978.

EL ZOO DE CRISTAL, de Tennessee Williams.

Traducción y adaptación: Carmen Vázquez-Vigo. **Escenografía:** Emilio Burgos. **Realización de decorados:** Mariano López. **Intérpretes:** Paco Algora (Tom Wingfield), Verónica Forqué (Laura Wingfield), Pep Munné (Jim O'Connor), Carmen Vázquez-Vigo (Amanda Wingfield). **Estreno:** 27 de marzo de 1978. **Teatro:** Teatro Marquina, Madrid.

1979.

LA GATA SOBRE EL TEJADO DE CINCO CALIENTE, de Tennessee Williams.

Traducción y adaptación: Ana Diosdado. **Intérpretes:** María José Goyanes (Maggie), José Bódalo (Big Daddy), Amelia de la Torre (Big Mama), Carlos Larrañaga (Brick), Montserrat Carulla (Mae), Jesús Anguita (Gooper) y Alberto Bové. **Estreno:** 19 de abril de 1979. **Teatro:** Teatro Marquina, Madrid.

SALVAR A LOS DELFINES, de Santiago Moncada.

Escenografía: Pin Morales y Román Arango. **Intérpretes:** Amparo Rivelles, Víctor Valverde, Ángel Picazo, Cristina Galbo y Kunio Kobayashi. **Estreno:** 14 de septiembre de 1979. **Teatro:** Teatro Infanta Isabel, Madrid.

1980.

PELLÉAS ET MÉLISANDE, de Maurice Maeterlinck y Claude Debussi.

Maestro director: Antoni Ros Marbá. **Intérpretes:** Victoria de los Ángeles, Jorma Hynninen, José Van Dam, Samuel Ramey, Patricia Payne, Young-Hee Kim Lee y Jesús Sanz Remiro. **Estreno:** 5 de junio de 1980. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

PANORAMA DESDE EL PUENTE, de Arthur Miller.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Escenografía:** Vicente Vela. **Intérpretes:** José Luis Pellicena (Alfieri), José Bódalo (Eddie Carbone), Marilina Ross (Catherine Carbone), Montserrat Carulla (Beatrice Carbone) y José Soriano (Rodolpho). **Estreno:** 11 de enero de 1980. **Teatro:** Teatro Marquina, Madrid.

1981.

EL GALÁN FANTASMA, de Calderón de la Barca.

Versión: José Luis Alonso. **Escenografía:** Javier Navarro de Zuñillaga. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Intérpretes:** María José Goyanes, Ana María Ventura, María Garralón, Carmen Gran, Pedro María Sánchez, Fernando García Valverde, José María Guillén, Francisco Hernández, José María Pou, Pedro del Río y Francisco Olmo. **Estreno:** 29 de abril de 1981. **Teatro:** Teatro Español, Madrid.

EL DESPERTAR A QUIEN DUERME, de Lope de Vega.

Refundición del texto: Rafael Alberti. **Dirección:** Juanjo Granda. **Supervisión de dirección:** José Luis Alonso. **Escenografía:** Juanjo Granda y Elisa Ruiz. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Intérpretes:** José Luis Pellicena, Julieta Serrano, Esperanza Alonso, Francisco Casares, Florinda Chico y Antonio Medina. **Estreno:** 1981. **Teatro:** Plaza de París, Madrid.

IL TROVATORE, de Leone Emanuele Bardare, Salvatore Cammarano Giuseppe Verdi.

Intérpretes: Giuseppe Giacomini, Maria Parazzini, Vincente Sardinero, Ferrín, María Luisa Nave, etc.

Estreno: 1981. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

1982.

EL PATO SILVESTRE, de Henrik Ibsen.

Versión: Antonio Buero Vallejo. **Escenografía:** Gustavo Torner. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Intérpretes:** Encarna Paso, Ana María Ventura, Nuria Gallardo, José Bódalo, Manuel Tejada, Manuel Galiana, Antonio Iranzo, Andrés Mejuto, Manuel Andrade, Francisco Olmo, José Luis de la Fuente, Ricardo Alpuente, Alfonso Castizo, José Morales, Juan Carlos Montalbán, Santiago Álvarez, Pedro Luis

Lavilla, José Antonio Cobián, José González Ibáñez y Rafael Ramallo. **Estreno:** 26 de enero de 1982. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

EL ÁRBOL DE DIANA, de Vicente Martín y Soler y Lorenzo Da Ponte.

Revisión: Napoleone Annovazzi. **Escenografía y figurines:** Carlos Cytrynowski. **Maestro director:** Napoleone Annovazzi. **Intérpretes:** María Luisa Garbato¹¹³, Dominique Lebrun, Carlos Chausson y Paloma Pérez Iñigo. **Estreno:** 19 de marzo de 1982. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

1983.

L'ELISIR D'AMORE, de Felice Romani y Gaetano Donizetti.

Escenografía y figurines: Gerardo Vera. **Maestro director:** José María Cervera. **Intérpretes:** Sona Ghazarian, Dalmacio González, Carlos Chausson, Antonio Blancas y Lupe Sánchez. **Estreno:** 1 de abril de 1983. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

TRES SOMBREROS DE COPA, de Miguel Mihura.

Escenografía y figurines: Gregorio Esteban. **Música:** Mariano Díaz. **Coreografía:** Alberto Portillo. **Intérpretes:** Alfonso del Real (Don Rosario), Manuel Galiana (Dionisio), Verónica Forqué (Paula), H. Alito Rodgers Jr. (Buby), Julia Trujillo (Fanny), Ana Frau (Sagra), Eloísa Casa (Carmela), Manuela Céspedes (Trudy), Isabel Ayúcar (Chica 1ª), Ana Gallardo (Chica 2ª), José Bódalo (El odioso señor), Margarita Migueláñez (Chica 3ª), Luisa Rodrigo (Madame Olga), Miguel Zúñiga (El cazador astuto), José Segura (El guapo muchacho), Félix Dafaue (El anciano militar), José Morales (El alegre explorador) y José Vivó (Don Sacramento). **Estreno:** 27 de abril de 1983. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

LA VERBENA DE LA PALOMA, de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón.

Maestro director: Benito Lauret. **Escenografía:** Wolfgang Burmann. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Coreografía:** Alberto Lorca. **Intérpretes:** José Bódalo, Antonio Ordóñez, Ángeles de las Heras, Mercedes Hurtado, Félix Dafaue, Natalia Duarte, Tote García Ortega, Tito García [Valverde], José Segura, César Estébanez, Félix Dafaue, Joaquín Molina, José Luis Cancela y Carmen Sinovas. **Estreno:** 10 de octubre de 1983. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

GLORIA Y PELUCA, de José de la Villa del Valle y Francisco Asenjo Barbieri.

Maestro director: Benito Lauret. **Escenografía:** Wolfgang Burmann. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Intérpretes:** Carlos Chausson y Belén Genicio. **Estreno:** 10 de noviembre de 1983. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

1984.

FIDELIO, de Joseph F. Sonnleithner, Stephan van Breuning, Georg Friedrich Treitschke y Ludwig van Beethoven.

Maestro director: Miguel Ángel Gómez Martínez. **Escenografía:** Wolfgang Burmann. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Intérpretes:** Marita Napier, Hermann Wrinkler,

¹¹³ Cifrándolo en la memoria de Emilio García Carretero, miembro del Coro del Teatro de la Zarzuela, la soprano María Luisa Garbato sustituyó, en el último momento, a Montserrat Caballé.

Hartmut Welker, Hans Sotin, L. Russell, Gerd Feldhoff, C. Sampedro, E. Hernández-Blanco y M. Pabst. **Estreno:** 9 de mayo de 1984. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

JULIO CÉSAR, de Nicolo Haym y Georg Friedrich Ansel.

Maestro director: George Alexander Albrecht. **Intérpretes:** Montserrat Caballé, Mark Munkittrick, Claire Powell, Raquel Ierotti, Oscar Hillebrandt, Aurio Tomicich, Pedro Liendo y Enric Serra. **Estreno:** 22 de junio de 1984. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

EL DÚO DE LA AFRICANA, de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero.

Maestro director: Miguel Roa. **Ayudante de dirección:** Javier Ulacia. **Escenografía:** Wolfgang Burmann. **Realización de decorados:** Enrique López. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Realización de vestuario:** Cornejo. **Atrezzo:** Mateos. **Intérpretes:** Luis Villarejo (Pérez), Josefina Meneses (La Antonelli), Pedro Lavirgen (Giuseppini), Marisa Ruiz (Anima), José María Pou (Querubini), Carmen Rossi (Doña Serafina), Enrique Navarro (El bajo), Eduardo Lalama (Regidor) y Julio Incera (El inspector). **Estreno:** 4 de octubre de 1984. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

LA REVOLTOSA, de José López Silva, Carlos Fernández Shaw y Ruperto Chapí.

Maestro director: Miguel Roa. **Escenografía:** Wolfgang Burmann. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Intérpretes:** Milagros Martín, Antonio Ordóñez, L. Villarejo, Enrique Navarro, Julio Incera, Javier Alaba, María Teresa Cortés, Chari Moreno, Alfonso del Real y Rafael Castejón. **Estreno:** 4 de octubre de 1984. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

CHORIZOS Y POLACOS, de Luis Mariano de Larra y Francisco Asenjo Barbieri.

Maestro director: Miguel Roa. **Ayudante de dirección:** Juanjo Granda. **Escenografía:** Wolfgang Burmann. **Figurines:** Elisa Ruiz. **Coreografía:** Arnold Taraborrelli. **Coreografía del fandango:** Alberto Lorca. **Intérpretes:** Tomás Álvarez, José Luis Alcalde, Jesús Landín, Francisco Navarro, Tito García [Valverde], Joaquín Molina, Carlos R. Rubio, Rafael del Río, Javier Alaba, Manuel Fernández, Esther Jiménez, Marujita Díaz, Concha Jiménez, Jesús Castejón, Luis Bellido, José Luis Sánchez, Ángel Pascual, José Varela, Emilio García Carretero, Wenceslao Berrocal, Mercedes Hurtado, Rosaura de Andrea, Cati Gómez, Santiago Lionche, Francisco Ortiz, Josefina Meneses, Antonio Ordóñez y Ascensión González. **Estreno:** 12 de diciembre de 1984. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

1985.

CÁNDIDA, de Bernard Shaw.

Traducción y adaptación: José Luis Alonso. **Escenografía:** Velázquez Producciones. **Figurines:** José Miguel Ligeró. **Intérpretes:** María Dolores Pradera, Eduardo Fajardo, Juan Ribó, Ana María Barnany, Alberto Fernández y Santiago Álvarez.

Estreno: 8 de febrero de 1985. **Teatro:** Teatro Lara, Madrid.

ARMIDA, de Phillipe Quinault y Christoph Willibald von Gluck.

Maestro director: Manfred Ramin. **Intérpretes:** Montserrat Caballé, Peter Lindroos, Raquel Pierotti, Kuri Rydl y Luis Álvarez. **Estreno:** 16 de abril de 1985. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

DOÑA FRASQUITA, de Guillermo Fernández Shaw, Federico Romero y Amadeo Vives.

Maestro musical: Miguel Roa. **Intérpretes:** Enedina Lloris, Ascensión González, Carmen Plaza, Carmen González, Rosalina Mestre, María Ruiz y Marisa Ruiz. **Estreno:** 24 de septiembre de 1985. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

1986.

LA MEDIUM, de Giancarlo Menotti.

Traducción y adaptación: Noemí Souza y Marta Duarte. **Escenografía y diseño de luces:** Simón Suárez. **Maestro musical:** José Ramón Encinar. **Intérpretes:** Carmen González (Monica), Mabel Perelstein (Madame Flora), Pablo Caneda (Toby), María Dolores Arenas (Señora Gobineau), María Aragón y Leonel Campos (Señor Gobineau). **Estreno:** 16 de enero de 1986. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

EL TELÉFONO, de Giancarlo Menotti.

Traducción y adaptación: Lola Rodríguez Aragón. **Escenografía y diseño de luces:** Simón Suárez. **Maestro musical:** José Ramón Encinar. **Intérpretes:** Enedina Lloris (Lucy) y Luis Álvarez (Ben). **Estreno:** 16 de enero de 1986. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

IDA Y VUELTA, de Marcellus Schiffer y Paul Hindemith.

Traducción y adaptación: Roberto Pla. **Escenografía y diseño de luces:** Simón Suárez. **Maestro musical:** José Ramón Encinar. **Intérpretes:** José Ruiz (Robert), Ascensión González (Helene), Tomás Carrera (Profesor), Pablo Caneda (Socorrista) y Carmen Martínez Sierra (Sabia). **Estreno:** 16 de enero de 1986. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

LA SONNAMBULA, de Felice Romani y Vincenzo Bellini.

Escenografía y diseño de luces: Simón Suárez. **Figurines:** Pedro Moreno. **Coreografía:** Alberto Lorca. **Maestro musical:** Robert Paternostro. **Intérpretes:** Laszlo Polgar, Mabel Perelstein, Cecilia Gandía, Dalmacio González, Paloma Pérez Iñigo, Alfonso Echeverría, Julio Pardo. **Estreno:** 18 de abril de 1986. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

EL RETABILLO DE DON CRISTÓBAL, de Federico García Lorca.

Escenografía y figurines: Gerardo Vera. **Música:** Carmelo Bernaola. **Intérpretes:** Pepo Oliva (Autor / Poeta), Juan José Otegui (Director), Alfonso del Real (Don Cristóbal), Milagros Martín (Rosita), Pedro del Río (Enfermo), Chari Moreno (Madre de Rosita), Javier Castellanos, Antonio Cifo, Fernando M. Navas, Juan Ramón Pérez y Víctor Villate. **Estreno:** 22 de octubre de 1986. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

LA GRAN PIRUETA, de José Luis Alonso de Santos.

Escenografía, figurines e iluminación: Simón Suárez. **Intérpretes:** Manuel Galiana, Aitana Sánchez-Gijón, Carlos Mendy, Joaquín Molina, Víctor Rubio, Juan Messeguer, Héctor Colomé, Tomás Sáez y Chari Moreno. **Estreno:** 1 de julio de 1986. **Teatro:** Teatro Monumental, Madrid.

1987.

LA REVOLTOSA, de José López Silva, Carlos Fernández Shaw y Ruperto Chapí. **Maestro director:** Miguel Roa. **Escenografía:** Gil Parrondo. **Figurines:** Juan Antonio Cidrón. **Intérpretes:** Luis Villarejo, María Teresa Cortés, Alejandro Bellido, Ana Siles, Pepa Rosado, Pedro Valentín, Milagros Martín, Javier Alaba, Guadalupe Sánchez, Enrique Baquerizo, Chari Moreno, Rafael Castejón y Alfonso del Real. **Estreno:** 3 de noviembre de 1987. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

EL AÑO PASADO POR AGUA, Ricardo de la Vega, Enrique Gil de la Vega, Joaquín Valverde y Federico Chueca.

Maestro director: Miguel Roa. **Escenografía y figurines:** Julio Galán. **Coreografía:** Alberto Masulli. **Intérpretes:** Enrique del Portal, Paloma Pérez-Iñigo, José María Pou, Carmen Rossi, Rafael Castejón, Rosaura de Andrea, Minervino de la Vega, Julio Pardo, Alfonso del Real, Viky Lusson, Pedro Valentín, Chari Moreno, Matilde González, Pepa Rosado, Luis Bellido, Catalina Gómez, Ángel Pascual, Paloma Curros, José Varela, Amalia Barrio, Francisco Gómez Ortiz, Julio Incera y Enrique Navarro. **Estreno:** 5 de diciembre de 1987. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

1988.

LA ENAMORADA DEL REY, de Ramón María del Valle-Inclán.

Escenografía y figurines: Pedro Moreno. **Música:** Manuel Balboa. **Intérpretes:** Milagros Martín, Carmen Rossi, Pedro del Río, Ana María Ventura y Chari Moreno. **Estreno:** 8 de enero de 1988. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

ATTILA, de Temistocle Solera y Giuseppe Verdi.

Maestro director: Romano Gandolfi. **Escenografía:** Mario Bernedo. **Figurines:** Pepe Rubio. **Iluminación:** José Miguel López Sáez. **Intérpretes:** E. Nesterenko (Attila), J. Rawosley (Ecio), M. Zampieri (Odabella), M. Malagnini (Foresto), S. Sánchez Gericó (Uldino) y A. Echevarría (Leone). **Estreno:** 13 de febrero de 1987. **Teatro:** Teatro de la Zarzuela, Madrid.

EL ALCALDE DE ZALAMEA, de Pedro Calderón de la Barca.

Versión: Francisco Brines. **Escenografía y figurines:** Pedro Moreno. **Música y efectos sonoros:** Manuel Balboa. **Iluminación:** Juan Gómez Cornejo. **Intérpretes:** Enrique Navarro (Rebolledo), Carlos Alberto Abad (Soldado 1º), Carlos Moreno (Soldado 2º), Resu Morales (La Chispa), Juan Gea (Don Álvaro de Ataíde, Capitán), Félix Casales (Un Sargento), Miguel Palenzuela (Don Mendo), César Diéguez (Nuño), Adriana Ozores (Isabel), Blanca Apilánez (Inés), Jesús Puente (Pedro Crespo), Antonio Carrasco (Juan), Ángel Picazo (Don Lope de Figueroa), Ángel García Suárez (Un Escribano), Vicente Isbert (El Rey Felipe II),

Consuelo Barrera, Amador Cantín, Luis Chamorro, José M.^a Gambín, Óscar Fidalgo, José M.^a Martín, Rafael Martín, José Manzanera, Miguel Ángel Merino, Manuel Muñoz Cuenca, Luis A. Muyo, José Ortega, Francisco Pozo, Paco Rivas, Bosco Solana y Víctor Villate (Soldados y Villanos). **Estreno:** 14 de noviembre de 1988. **Teatro:** Teatro de la Comedia, Madrid.

1989.

MEDEA, de François-Benoît Hoffmann y Luigi Cherubini.

Maestro director: Antoni Ros. **Escenografía:** Toni Cortés y Alfonso Barajas. **Figurines:** Pepe Rubio. **Coreografía:** Oliver Perrigüey. **Diseño y realización de máscaras, esculturas y telones:** Luis González Carreño. **Intérpretes:** Montserrat Caballé (Medea), José Carreras (Giasone), Kolos Kovats (Creonte), María Gallego (Gluce), Elena Obratzsova (Neris), Rosa María Coneda (1^a doncella), Mabel Perelstein (2^a doncella), Josep Miguel Ortega y Antonio Lagar. **Estreno:** 22 de julio de 1989. **Teatro:** Teatro Romano, Festival de Mérida.

MAVRA, de Boris Kochno e Igor Stravinsky.

Maestro director: Sabas Calvillo. **Intérpretes:** Victoria Manso (Parasha), María José Chacón (Mavra), Alfonso Carrate (Vassili), Susana Conde Teixeira (Madre) y Patricia González Arroyo. **Estreno:** 27 de abril de 1989. **Teatro:** Conservatorio de la Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid.

LA LOCA DE CHAILLOT, de Jean Giraudoux.

Versión: Agustín Gómez Arcos. **Escenografía y figurines:** Víctor María Cortezo. **Intérpretes:** Amparo Rivelles, Silvia Marsó, Carlos Lucena, Margot Cottens, Lili Murata, Margarita García Ortega, Jaime Tamarit, José María Vara, José Jordá, Mari Carmen Esteve, Emiliano Redondo, Jorge Britez, Antonio Duque, Emilio Alonso, Víctor Jiménez, José Salcedo, José Jara, Manuel Aguilar, Fernando Navas, Roberto de la Peña, Alfredo Cembreros, Pedro Pablo Juárez y Carmelo Sayago. **Estreno:** 26 de septiembre de 1989. **Teatro:** Teatro Alcázar, Madrid.

1990.

LA DAMA DUENDE, de Calderón de la Barca.

Versión: Luis Antonio de Villena. **Escenografía y figurines:** Pedro Moreno. **Iluminación:** Juan Gómez Cornejo. **Intérpretes:** Jaime Blanch (Don Manuel), Fernando Conde (Cosme, gracioso), María José Goyanes (Doña Ángela), Juan Calot (Don Luis), Enrique Menéndez (Rodrigo, criado), Antonio Canal (Don Juan), Mercedes Lezcano (Doña Beatriz), Encarna Paso (Isabel, criada), Ana Goya (Clara, criada), Asun Arretxe, Paz Marquina y Raquel Pérez Puerto (Criadas). **Estreno:** 16 de mayo de 1990. **Teatro:** Teatro Lope de Vega, Sevilla.

ROSAS DE OTOÑO, de Jacinto Benavente.

Escenografía y figurines: Alfonso López Barajas. **Intérpretes:** Amparo Rivelles (Dominica), Alberto Closas (Feliciano), Ana Hurtado, Ramón Pons, Margot Cottens, Pedro del Río, Pepa Sarsa e Isa Escartín. **Estreno:** 19 de septiembre de 1990. **Teatro:** Teatro Alcázar, Madrid.

1991.

ENTRE LAS RAMAS DE LA ARBOLEDA, [a partir de textos de Rafael Alberti].

Escenografía: Dante Ferrari. **Intérprete:** José Luis Pellicena. **Estreno:** 20 de marzo de 1991. **Teatro:** Teatro María Guerrero, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Anouilh, Jean, *Antígona*, en *Teatro*, Vol. 3, 2.^a ed., Buenos Aires, Losada, 1960.
- _____, *Ardèle o la margarita*, en *Teatro*, Vol. 5, Buenos Aires, Losada, 1966.
- _____, *La alondra*, en *Teatro*, Vol. 2, 2.^a ed., Buenos Aires, Losada, 1957.
- Arniches, Carlos, *Los caciques*, *Primer Acto*, 40, 1963: 13-47.
- Benavente, Jacinto, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969.
- Bonacci, Anna, *La hora de la fantasía: comedia en dos actos, divididos en cuatro cuadros*, traducción y adaptación de José Luis Alonso, Madrid, Escelicer, 1969.
- Dürrenmatt, Friedrich, *El matrimonio del Señor Mississippi*, versión de Carlos Muñiz, *Primer Acto*, 47, 1963: 18-42.
- Gala, Antonio, *Los verdes campos del Edén*, Madrid, Escelicer, 1968.
- _____, *Los buenos días perdidos; Anillos para una dama*, Andrés Amorós (ed.), Madrid, Castalia, 1988.
- García Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1965.
- Garnett, Constante (ed. y trad.), *The Cherry Orchard and Other Plays*, Londres, Chatto and Windus, 1935.
- Gorki, Maksim, *Los bajos fondos*, versión de Ricardo Rodríguez Buded, *Primer Acto*, 93, 1968: 32-68.
- Ionesco, Eugène, *Rinoceronte*, versión de Trino Martínez Trives, *Primer Acto*, 18, 1960: 9-39.
- Valle-Inclán, Ramón María del, *La cabeza del Bautista*, adaptación de José Luis Alonso, *Primer Acto*, 82, 1968: 32-41.
- Vicente, Isabel (ed. y trad.), *Antón Chéjov*, Madrid, Letras Universales, Cátedra, 1994.
- Wilder, Thornton, *Nuestra ciudad*, versión de J. A. Lejarraga y J. M^a. Arozamena, Madrid, Teatro, 1971.

Fuentes secundarias

- AA.VV., *Enciclopedia universal ilustrada europea-americana*, “Teatro”, Vol. LIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1907-1930.
- AA.VV., *Teatro español actual*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1977.
- AA.VV., “Teatra”, entrevista con José Andrés Rojo, Nº 7, Madrid, 1988.
- AA.VV., *50 años de teatro, José Tamayo (1941-1991)*, Madrid, Museo Nacional del Teatro de Almagro y Ministerio de Cultura, 1991.
- AA.VV., *Le Grand-guignol. Le theatre des peurs de la belle époque*, París, Robert Laffont, 1995: 1403-24.
- AA.VV., *Acercamientos al teatro actual (1970-1995): historia, teoría, práctica*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- AA.VV., *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, octubre-diciembre, 2001.
- AA.VV., *El teatro español ante el siglo XXI*, Actas del Foro de Debate de Valladolid, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- A., “Voto de calidad. *El jardín de los cerezos*, según Juan Antonio Bardem”, *Informaciones*, 22 noviembre 1960: 6.
- _____, “Voto de calidad. *El jardín de los cerezos*; lo que opina Alfonso Sastre”, *Informaciones*, 29 noviembre 1960: 6.
- Adame, Serafín, “La primera obra de Gorki que se estrena en español”, *Pueblo*, 3 febrero 1968: 27.
- ADE Teatro, *Directrices de actuación futura*, 31-32, 1993: 91-6.
- _____, *Bertolt Brecht 1898/1998*, número especial de *ADE Teatro*, 70-71, 1998.
- _____, *Teatro de la España del siglo XX, 2: 1939-1985*, número especial de *ADE Teatro*, 82, 2000.
- _____, *Código deontológico del director de escena*, 169-176, 2004.
- Aguilar, Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza, 1996.
- _____, *Memory and Amnesia. The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*, Nueva York-Oxford, Berghahn Books, 2002.
- Aguilera Sastre, Juan, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.

- Aguirre Bellver, Joaquín, “El alguacil alguacilado”, *Semanario de espectáculos*, 27 enero 1949, 415: 2
- _____, “Un teatro de salón en el salón”, *ABC*, 29 septiembre 1960: 53.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.
- Alameda, Sol, “María Jesús Valdés; las tres vidas de una actriz”, *El País Semanal*, 2003: 12-9.
- Alonso, José Luis, “Antecrítica de *El águila de dos cabezas*”, *ABC*, 16 septiembre 1949: 21.
- _____, “Antecrítica de *La alondra*, obra de Jean Anouilh, que esta noche será estrenada en el Español”, *ABC*, 10 diciembre 1954: 45.
- _____, “José Luis Alonso, un trabajador del teatro - Autobiografía”, *Triunfo*, 20, 1 junio 1982: 55-63.
- Alonso de Santos, José Luis, *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007.
- Altamirano, Carlos, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Álvaro, Francisco, *El espectador y la crítica*, Valladolid, 1962: 43-8.
- _____, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1972*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973.
- _____, “ABC en Valladolid: el teatro en provincias. Crisis catastrófica: Hay público, pero no hay teatro. Necesidad de una tercera compañía oficial subvencionada”, *ABC*, 19 octubre 1963: 33-5 y 39.
- Amorós, Andrés, *Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- _____, y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
- Anderman, Gunilla, *Europe on Stage: Translation and Theatre*, Londres, Oberon Books, 2005.
- Aragonés, Juan Emilio, *Veinte años de teatro español (1960-1980)*, University of Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- _____, “Un director de escena: José Luis Alonso”, *La Estafeta Literaria*, 1 septiembre 1960: 24.
- _____, “*El jardín de los cerezos*, de Antón Chejov. Adaptación de Josefina

- Sánchez-Pedreño”, *La Estafeta Literaria*, 15 noviembre 1960: 16.
- _____, “María Guerrero. *El rinoceronte*, de Eugène Ionesco”, *La Estafeta Literaria*, 1 febrero 1961: 14.
- _____, “María Guerrero: *Los bajos fondos*, de Gorki”, *Informaciones*, 12 febrero 1968: 37.
- _____, “El centenario de Máximo Gorki”, *La Estafeta Literaria*, 24 febrero 1968: 36.
- _____, “Valle-Inclán, autor de ayer para mañana”, *La Estafeta Literaria*, 15 diciembre 1970: 33.
- _____, “*Misericordia*, en escenificación 72”, *La Estafeta Literaria*, 15 abril 1972: 42-3.
- Arias de Cossío, Ana María, *Dos siglos de escenografía española*, Madrid, Mondadori, 1991.
- Armiño, Mauro, “Una caja de sorpresas”, *Cambio 16*, 23 octubre 1986: 197.
- Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres, Routledge, 1999.
- Aznar Soler, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop. d’Idees, 1992.
- _____, *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, CITEC, 1996.
- _____, “La literatura dramática del exilio republicano español de 1939”, *ADE Teatro*, 82, 2000: 50-6.
- Aznar Soler, Manuel y Juan Aguilera, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, ADE, 1999.
- Ballester, Emilio, “José Luis Alonso”, *El Progreso de Lugo*, 14 mayo 1954: 30.
- Baquero, Arcadio, “*El jardín de los cerezos*, de Chejov, en el María Guerrero”, *El Alcázar*, 19 octubre 1960: 26.
- _____, “Ionesco y sus rinocerontes”, *La Estafeta Literaria*, 1 febrero 1961: 1 y 4.
- Barrault, Jean-Louis, *Memories for Tomorrow: The Memories of Jean-Louis Barrault*, Londres, Thames and Hudson, 1974.
- Bayón Merine, Fernando, *50 años de turismo español: un análisis histórico y estructural*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 1999.
- Benjamin, Walter, “The Task of the Translator”, *Illuminations*, Harry Zohn (trad.),

- Londres, Collins/ Fontana, 1969.
- Beotas, Enrique, *Manuel Fraga: Cuaderno de notas de una vida*, Madrid, EDAF, 2007.
- Berenguer, Ángel y Manuel Pérez, *Tendencias del teatro español durante la transición política: (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- Bernal, Francisco y César Oliva, *El teatro público en España (1939-1978)*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo, 1996.
- Bharucha, Ruston, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Londres, Routledge, 1993.
- _____, *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, Londres, Athlone, 2000.
- Björkman, Stig, Torsten Manns y Jones Sima, *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, Paul Britten Austin (trad.), Nueva York, Arcade, 1994.
- Bogart, Anne, *A Director Prepares*, Londres, Routledge, 2001.
- Boon, Richard y Jane Plastow (eds.), *Theatre Matters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- _____, María del Carmen, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Bradby, David, *Modern French Drama: 1940-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- _____, y David Williams, *Director's Theatre*, Londres, Palgrave Macmillan, 1988.
- _____, y María M. Delgado (eds.), *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- _____, *Contemporary Theatre Review*, Vol. 13, núm. 4, 2003: 1-4.
- Braun, Edward, *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992.
- Brook, Peter, *Threads of Time: A Memoir*, Londres, Methuen, 1998.
- _____, *The Empty Space*, Londres, Penguin Modern Classics, 2008.
- Brouwer, Ronald, *Nada es como es sino como se recuerda*, Madrid, Teatro de la Abadía, 2005.
- Byrd, Suzanne, *García Lorca: "La Barraca" and The Spanish National Theatre*,

- Nueva York, Abra Ediciones, 1975.
- Calta, Louis, “*Dazzling Hour* to open on road”, *The New York Times*, Nueva York, 18 abril 1957: 21.
- Cañizares Bundorf, Nathalie, *Memoria de un escenario: teatro María Guerrero 1885-2000*, Madrid, INAEM, 2000.
- Carabias, Josefina, “Galdós en salsa “brechtiana””, *Ya*, 20 marzo 1972: 61.
- Carlson, Marvin, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1989.
- _____, *Performance: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 1996.
- _____, *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, Michigan, The University of Michigan Press, 2003.
- Casares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gili, 1963.
- Cazorla, Hazel, *Antonio Gala; Los verdes campos del Edén*, Salamanca, Ediciones Almar, 1983.
- Centeno, Enrique, *La escena española actual. (Crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid, SGAE, 1996.
- Centro de Documentación Teatral (ed.), *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas, 1*, Madrid, CDT, 1994.
- Centro de Documentación Teatral (ed.), *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas, 2*, Madrid, CDT, 1995.
- Centro de Documentación Teatral (ed.), *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas, 3*, Madrid, CDT, 1995.
- Centro de Documentación Teatral (ed.), *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas, 4*, Madrid, CDT, 1995.
- Centro de Documentación Teatral (ed.), *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas, 5*, Madrid, CDT, 1996.
- Ciriza, Marisa, “Alfredo Mañas: el adaptador y su obra. *Misericordia* es como un guión de cine”, *Informaciones*, 13 abril 1972: 31.
- Claver, José María, “Estreno de *Los bajos fondos*, de Gorki, en el María Guerrero”, *Ya*, 11 febrero 1968: 29.
- _____, “Un Valle-Inclán bien entendido”, *Ya*, 26 noviembre 1970: 40.
- _____, “Una estupenda dramatización de *Misericordia*”, *Ya*, 19 marzo 1972: 48.

- CNTC, *20 años en escena 1986-2006*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del estado, 2006.
- Cole, Susan Letzler, *Directors in Rehearsal: A Hidden World*, Londres, Routledge, 1992.
- _____, *Playwrights in Rehearsal*, Londres, Routledge, 2001.
- Cole, Toby y Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre*, Londres, Collier Macmillan Publishers, 1963.
- Cook, Judith, *Directors' Theatre*, Londres, Hodder & Stoughton, 1989.
- Corbalán, Pablo, "Misericordia, de Galdós (María Guerrero)", *Informaciones*, 20 febrero 1972: 18.
- _____, "El adefesio, de Rafael Alberti, en el Reina Victoria", *Informaciones*, 25 septiembre 1976: 23.
- Córdoba, Santiago, "José Luis Alonso", *ABC*, 21 septiembre 1960: 59.
- Cornago Bernal, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*, Madrid, CSIC, 2001.
- Cortázar, Beatriz, "Homenaje a José Luis Alonso", *ABC*, 20 noviembre 1991: 54.
- Counsell, Colin, *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, Londres, Routledge, 1996.
- Cremona, Vicki (ed.), *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, Ámsterdam, Rodopi, 2004.
- Delgado, María M., "Other" Spanish theatres; Erasure and Inscription on the Twentieth-century Spanish Stage, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- _____, *Federico García Lorca*, Londres y Nueva York, Routledge, 2008.
- _____ (ed.), *Spanish Theatre 1920-1995. Strategies in Protest and Imagination (1)*, Ámsterdam, (3 vols.), en *Contemporary Theatre Review*, Vol. 7, Part. 2, 1998.
- _____, "Calixto Bieito: 'Reimagining the Text for the Age in which it is being Staged': An Interview", *Contemporary Theatre Review*, Vol. 13 (3), 2003: 59-66.
- _____ y Paul Heritage, *In Contact with the Gods?, Directors Talk Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
- Dennis, Nigel y Emilio Peral Vega (eds.), *Teatro de la Guerra Civil: El bando republicano (Antología)*, Madrid, Fundamentos, 2009.

- Derrida, Jacques, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Peggy Kamuf (trad.), Londres, Routledge, 1994.
- Diamond, Ellen (ed.), *Performance and Cultural Politics*, Londres, Routledge, 1996.
- Díaz Sande, José Ramón, “José Luis Alonso: Nuevo director del Teatro Español”, *Reseña*, núm. 125, Madrid, 1980: 18-9.
- _____, “*Misericordia*: De nuevo José Luis Alonso”, *Reseña*, núm. 327, Madrid, 2001: 35.
- Díez Crespo, Manuel, “En el María Guerrero. Versión escénica de *Misericordia* de Galdós”, *El Alcázar*, 18 febrero 1972: 17.
- _____, “Un grandioso espectáculo galdosiano, en el María Guerrero. *Misericordia*, de Galdós, en versión escénica de Alfredo Mañas, dirigida por José Luis Alonso”, *El Alcázar*, 24 febrero 1972: 14.
- EFE, “Éxito de la Compañía María Guerrero en Dublín”, *Heraldo de Aragón*, 16 junio 1973: 23.
- Eisner, Lotte H., *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Elam, Keir, *The Semiotic of Theatre and Drama*, Londres, Routledge, 2002.
- Escobar, Luis, *En cuerpo y alma: Memorias*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- Espert, Nuria y Marcos Ordóñez, *De aire y fuego. Memorias*, Madrid, Aguilar, 2002.
- Espina, Antonio, “El Teatro Dramático Nacional”, *Luz*, Madrid, 27 mayo 1932: 3.
- Ettore, Capriolo, “Giorgio Strehler (1921)”, *ADE Teatro*, 26, 1992: 25-6.
- Eyre, Richard, *Utopia & other Places, Memoir of a Young Director*, Londres, Bloomsbury, London, 2003.
- Fernán-Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo, memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate, 1999.
- Fernández Almagro, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1943.
- Fernández Asís, Victoriano, “María Guerrero: *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov”, *Pueblo*, 29 octubre 1960: 12
- Fernández-Cid, Antonio, “Una gran sensibilidad al servicio del teatro musical”, *ABC*, 9 octubre 1990: 102.

- Ferreras, Juan Ignacio, *El teatro del siglo xx (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Furió, Vicenç, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000.
- G., “El descanso semanal”, *Triunfo*, 19 febrero 1972: 49.
- Gala, Antonio, “Autocrítica”, *ABC*, 20 diciembre 1963: 89-90.
- Galindo, Carlos, “5 *Lorcas*, 5 para la inauguración de temporada del Centro Dramático Nacional”, *ABC*, 8 octubre 1986: 62.
- _____, “La capilla ardiente quedará instalada en el teatro María Guerrero”, *ABC*, 9 octubre 1990: 103.
- _____, “Los directores de escena recuerdan a José Luis Alonso”, *ABC*, 5 noviembre 1991: 105.
- _____, “Homenaje a José Luis Alonso”, *ABC*, 15 noviembre 1991: 107.
- _____, “José Luis Alonso vuelve al CDN en forma de recuerdo. Y el miércoles al Teatro Lírico La Zarzuela”, *ABC*, 16 noviembre 1991: 54.
- _____, “Anoche, en el María Guerrero, José Luis Alonso, no estuvo solo”, *ABC*, 19 noviembre 1991: 99.
- _____, “El Teatro de la Zarzuela y José Luis Alonso en la segunda parte de *Teatros Nacionales*”, *ABC*, 6 abril 1994: 87.
- _____, “El teatro María Guerrero recuerda a José Luis Alonso”, *ABC*, 24 mayo 1997: 83.
- _____, “Madrid recupera *Misericordia*, de Galdós, como homenaje a José Luis Alonso”, *ABC*, 16 marzo 2001: 36.
- García Escudero, José María, “Un hombre de teatro”, *ABC*, 15 diciembre 1991: 52.
- García Lorenzo, Luciano, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975.
- García Pavón, Francisco, *El teatro social en España: (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962.
- García Rico, Eduardo, “*El adefesio*, de Rafael Alberti (la convivencia es posible)”, *Pueblo*, 27 septiembre 1976: 12.
- García Ruiz, Víctor, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, Eunsa, 1999.
- _____, *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. II 1945 – 1950, Madrid, Espiral / Teatro, Fundamentos, 2003.
- _____ y Gregorio Torres Nebrera, *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. I 1940 – 1945, Madrid, Espiral / Teatro, Fundamentos,

- 2003.
- Gaskell, Ronald, *Drama and reality: The European theatre since Ibsen*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1972.
- George, David, *Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rivals or Collaborators*, Cardiff, University of Wales Press, 2002.
- _____ y John London (eds.), *Spanish Film, Theatre and Literature in the Twentieth Century: Essays in Honour of Derek Gagen*, Cardiff, University of Wales Press, 2002.
- Giannachi, Gabriella y Mary Luckhurst (eds.), *On Directing: Interviews with Directors*, Londres, Faber, 1999.
- González, Bernardo Antonio, "Teatro Nacional e ideología en España: El caso del María Guerrero", *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 15, 1993: 64-82.
- González Ruiz, Nicolás, "Estreno de *El rinoceronte*, en el María Guerrero", *Ya*, 14 enero 1961: 22.
- Goñi de Ayala, T., "El águila de dos cabezas", *Semanario de espectáculos*, 26 agosto 1948, 393: 2.
- Gottlieb, Vera y Paul Allain, (eds.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Gounaridou, Kiki (ed.), *Staging Nationalism, Essays on Theatre and National Identity*, Carolina del Norte y Londres, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.
- Gourdon, Anna-Marie, *Théâtre, public, perception*, París, Editions du Centre National de la recherche scientifique, 1982.
- Green, Amy S., *The Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo Veintiuno, 1970.
- Guerenabarrena, Juanjo, "El alcalde de Zalamea: La singular modernidad del honor", *El Público*, núm. 63, Diciembre, 1988: 3-5.
- _____, "José Luis Alonso: Éxito al final de la batalla", *El Público*, núm. 63, Diciembre, 1988: 6-9.
- _____, "Francisco Brines: "Aquí Calderón es Calderón"", *El Público*, núm.

- 63, Diciembre, 1988: 9-10.
- Haedicke, Susan C. y Tobin Nellhaus (eds.), *Performing Democracy: International Perspectives on Urban Community-based Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
- Halsey, Martha T. y Phyllis Zatlin (eds.), *The Contemporary Spanish Theatre: A Collection of Critical Essays*, Boston, University Press of America, 1988.
- Haro Tecglen, Eduardo, *Hijo del siglo*, Madrid, Punto de Lectura, 2001.
- _____, "Un espectáculo brillante y profundo", *El País*, 24 octubre 1986: 55.
- _____, "Pedro Crespo sobrevive", *El País*, 16 noviembre 1988: 54.
- Harvie, Jen, "Cultural Effects of the Edinburgh International Festival: Elitism, Identities, Industries", *Contemporary Theatre Review*, Vol. 13 (4), 2003: 12-26.
- Hera, Alberto de la, "La belleza de una obra de arte difícilmente superable", *Ya*, 17 noviembre 1988: 48.
- Heras, Guillermo, "La otra historia del Teatro Español del siglo XX", *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, 6, 2002, 117-125.
- Heras, Santiago de las, "José Luis Alonso habla de *Misericordia*, de Galdós, y de otras cosas", *Arriba*, 29 marzo 1972: 57.
- Himelstein, Morgan, *Drama Was a Weapon; The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941*, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1963.
- Holt, Marion Peter, *The Contemporary Spanish Theatre (1949-1972)*, Boston, Twayne Publishers, 1975.
- Hormigón, Juan Antonio (ed.), *Teatro de cada día, escritos sobre el teatro de José Luis Alonso*, Madrid, ADE, 1991.
- _____, "El concepto de repertorio en el teatro contemporáneo", *ADE Teatro*, 91, 2002: 134-147.
- Howard, Pamela, *What is Scenography?*, Londres, Routledge, 2002.
- Huerta Calvo, Javier (ed.), *Historia del teatro Español*, vol. II *Del Siglo XVIII a la época actual*, Fernando Doménech y Emilio Peral Vega (coords.), Madrid, Gredos, 2003.
- _____, (dir.), *Clásicos entre siglos*, Madrid, CNTC, 2006.
- _____, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro Español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2005.

- Humbert, Juan, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- Huxley, Michael y Noel Witts, *The Twentieth-Century Performance Reader*, Londres, Routledge, 1996.
- Iglesias Santos, Montserrat, *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998.
- INAEM, *xx años del Centro Dramático Nacional*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1998.
- Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Londres, Routledge, 1993.
- Jauss, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Barcelona, Península, 1976.
- Juliá, Santos, “Echar al olvido: Memoria y amnistía en la transición”, *Claves de la Razón Práctica*, 129, 2003: 14-24.
- Karpinski, Maciej, *The Theatre of Andrzej Wajda*, Christina Paul (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Kennedy, Dennis, “Shakespeare and Cultural Tourism”, *Theatre Journal*, 50, 1998: 175-88.
- Kent, Kay, “Spain’s National Theatre: Kay Kent talked to Jose Louise Alinso [*sic*] and Maria Fernanda d’Ocon of the Maria Guerrero National Theatre of Spain”, *Irish Times*, 15 junio 1973: 61.
- Knowles, Ric, *Reading the Material Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Laborda, Ángel, “*El jardín de los cerezos*, en el María Guerrero”, *Informaciones*, 28 octubre 1960: 6.
- _____, “El autor, ante el estreno”, *ABC*, 10 febrero 1968: 91-2.
- _____, “Esta noche, inauguración de la temporada en el María Guerrero con el estreno de *Romance de lobos*, de Valle-Inclán”, *ABC*, 24 noviembre 1970: 81 y 83.
- _____, “Un gran éxito de la compañía del María Guerrero en el Abbey Theatre de Dublín”, *ABC*, 16 junio 1973: 99.
- _____, “Impresionante éxito de *Misericordia* en el Abbey Theatre”, *ABC*, 22 junio 1973: 100.
- _____, “La escena, al día: Para montar y dirigir en abril próximo, en Dublín, *Doña Rosita, la soltera* la empresa del Abbey Theatre se ha dirigido al director del teatro María Guerrero, José Luis Alonso”, *ABC*, 27 octubre

- 1973: 87.
- _____, “La Compañía del María Guerrero vuelve a su casa. Se presenta con *Misericordia* tras una gira por Europa y América”, *ABC*, 19 septiembre 1975: 45.
- Laín Entralgo, Pedro, “Misericordia, mendicidad, bondad”, *Gaceta Ilustrada*, 19 marzo 1972: 21.
- Lasso, Donato, “*Colombe*, de Anouilh, en el Español”, *Coliseo*, 17 enero 1953, 39: 11.
- Leiter, Samuel L., *From Stanislavsky to Barrault - Representative Directors of the European Stage*, Londres, Greenwood Press, 1991.
- London, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Londres, W. S. Maney & Sons Ltd for the Modern Humanities Research Association, 1997.
- López Sancho, Lorenzo, “*Los bajos fondos*, de Máximo Gorki, en el María Guerrero”, *ABC*, 13 febrero 1968: 79-80.
- _____, “*El adefesio*, un acto teatral pleno de significados”, *ABC*, 26 septiembre 1976: 62-3.
- _____, “García Lorca, en píldoras, en el escenario del María Guerrero”, *ABC*, 23 octubre 1986: 61.
- _____, “*Un Alcalde de Zalamea*, pleno de José Luis Alonso”, *ABC*, 16 noviembre 1988: 117.
- _____, “Telón de luto para José Luis Alonso”, *ABC*, 9 octubre 1990: 102.
- Lynch, Brian, “Brilliant night from old Castile”, *Evening Press*, 12 junio 1973: 88.
- MacGoris, Mary, “City Scene: Casements open wide Spain”, *Irish Independent*, 17 junio 1973: 55.
- MacInerney, John, “Spanish play at the Abbey delightful”, *Irish Press*, 12 junio 1973: 71.
- Malkin, Jeannette R., *Memory-Theatre and Postmodern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan, 1999.
- Marquerie, Alfredo, *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.
- _____, “Estreno de la comedia *Fuera del mundo*, de José Javier Aleixandre”, *ABC*, 17 junio 1948: 16.
- _____, “Estrenos en el Infanta Beatriz, Infanta Isabel y Madrid. Fin de fiesta

- en el Alcázar”, *ABC*, 29 enero 1949: 19.
- _____, “Estreno de *Fuego inmortal*, en el María Guerrero”, *ABC*, 14 junio 1949: 29.
- _____, “*Ligazón*, de Valle-Inclán, y *Ardèle*, de Anouilh, en el Teatro de Cámara “El Duende”, *ABC*, 7 marzo 1950: 27.
- _____, “*El landó de seis caballos*, de Víctor Ruiz Iriarte, en el María Guerrero”, *ABC*, 27 mayo 1950: 25-6.
- _____, “El Teatro de Cámara estrenó en el Español *La hora de la fantasía*”, *ABC*, 27 abril 1954: 35.
- _____, “En el Español se estrenó *La Alondra*, de Anouilh, en versión de José Luis Alonso”, *ABC*, 11 diciembre 1954: 51.
- _____, “María Jesús Valdés se presentó en el Infanta Isabel con *La hora de la fantasía*”, *ABC*, 29 septiembre 1955: 41.
- _____, “Estreno de *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, en el María Guerrero”, *ABC*, 29 octubre 1960: 75.
- _____, “Estreno de *El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero”, *ABC*, 14 enero 1961: 61-2.
- _____, “Estreno de *Los bajos fondos*”, *Pueblo*, 12 febrero 1968: 37.
- _____, “Estreno de *Misericordia*, en el María Guerrero. La obra de Galdós, adaptada por Alfredo Mañas”, *Pueblo*, 19 marzo 1972: 49.
- Marsillach, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- _____, “La huída de José Luis Alonso”, *Reseña*, núm. 212, Madrid, 1990: 7.
- Martínez Mediero, Manuel, “Los Teatros Nacionales. Lo hecho y lo no hecho”, *Informaciones*, 4 febrero 1976: 8-9.
- Martínez Roger, Ángel, “Escenografía teatral en la posguerra. El caso de Emilio Burgos”, *Acotaciones*, núm. 11, 2003.
- Martínez Velasco, Julio, “*El alcalde de Zalamea*”, *ABC*, 13 octubre 1989: 62.
- Maté, Luis (autor y editor), *Del teatro anterior a la democracia*, Valladolid, Gráficas Ceres, 1978.
- Maurin, Frédéric, “Still and Again: Whither Festivals?”, *Contemporary Theatre Review*, Vol. 13, núm. 4, 2003: 5-11.
- Maza, Cristina, “Mario Antolín: El mundo del teatro es el más desamparado de la administración. Puede cesar el viernes en la Dirección General de Teatro”,

- Informaciones*, 4 febrero 1976: 32.
- McCollough, Christopher, *Theatre and Europe: 1957-95*, Exeter, Intellect, European Studies Series, 1996.
- Medina Vicario, Miguel, *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- Mercer, Kobena, "Interculturality Is Ordinary", *Intercultural Arts Education and Municipal Policy*, Ámsterdam, ed. Ria Lavrijsen, Royal Tropical Institute, 1997.
- Meyerhold, Vsevolod Emilevich, *Textos teóricos*, Madrid, ADE, 1998.
- Miralles, Alberto, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Editorial Villamar, 1977.
- Moncayo, Andrés, "José Luis Alonso, nuevo director del María Guerrero. Una entrevista al comenzar los ensayos de la obra con que inaugura la temporada en dicho coliseo", *Informaciones*, 20 septiembre 1960: 9.
- Monleón, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- _____, "Propuestas de repertorio para los teatros nacionales", *Primer Acto*, núm. 6, 1958: 48-9.
- _____, "El rinoceronte", *Primer Acto*, núm. 19, 1961: 4-7.
- _____, "París: Teatro de las Naciones", *Triunfo*, 9 junio 1962: 66-7.
- _____, "Antonio Gala, nuevo autor", *Triunfo*, 7 marzo 1964: 74.
- _____, "La oportunidad del teatro español", *Triunfo*, 13 junio 1964: 65.
- _____, "Primera consideración sobre la temporada", *Triunfo*, 25 junio 1964: 71.
- _____, "Festivales de España", *Triunfo*, 15 agosto 1964: 61.
- _____, "Claudel, en el Español", *Triunfo*, 29 mayo 1965: 13.
- _____, "El director de escena como elemento evolucionador de nuestro teatro", *Primer Acto*, núm. 74, 1966: 10-23.
- _____, "Brecht, Valle y Sartre, de vuelta", *Triunfo*, 20 enero 1968: 6.
- _____, "Ante *Los bajos fondos*, de Gorki", *Triunfo*, 27 enero 1968: 7.
- _____, "El trabajo del teatro", *Triunfo*, 2 marzo 1968: 6.
- _____, "Alberti, en Barcelona", *Triunfo*, 27 diciembre 1969: 46.
- _____, "María Guerrero: *Romance de lobos*, de Valle-Inclán", *Triunfo*, 5 diciembre 1970: 41-2.
- _____, "II Semana de Badajoz: *El adefesio*", de Alberti", *Triunfo*, 13 abril

- 1974: 67.
- _____, “5 Lorcas 5”, *Diario 16*, 25 octubre 1986: 33.
- _____, “El alcalde de Zalamea”, *Diario 16*, 25 noviembre 1988: 58.
- _____, “Un creador del moderno teatro español”, *Diario 16*, 9 octubre 1990: 45.
- _____, “Cuatro nombres para la historia del teatro; un director de los tiempos difíciles”, *Primer Acto*, núm. 236, 1990: 124-125.
- _____, “Primer Acto, medio siglo”, *ABC*, 27 octubre 2007: 30.
- Mostaza, Bartolomé, “El jardín de los cerezos, en el María Guerrero”, *Ya*, 29 octubre 1960: 23.
- Muñoz, Diego, “El mundo del teatro dio su último adiós a José Luis Alonso”, *El País*, 10 octubre 1990: 31.
- Murray, Christopher, *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to a Nation*, Syracuse, Nueva York, University Press, 2000.
- Nieva, Francisco, *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid, Espasa, 2002.
- _____, “Némesis política”, *ABC*, 21 octubre 1990: 39.
- Oliva, César, *El teatro español desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- _____, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004.
- _____, “La dirección de escena como compromiso ideológico y estético”, *ADE Teatro*, 82, 2004: 94-101.
- Ordóñez, Marcos, *Beberse la vida, Ava Gardner en España*, Madrid, Aguilar, 2004.
- _____, *Alfredo el Grande, Vida de un cómico*, Madrid, Aguilar, 2008.
- _____, “La vida alrededor de Concha Velasco”, *El País, Babelia*, 908, Madrid, 18 abril 2009: 21.
- Parra, Javier, “Vivir el recuerdo; José Luis Alonso, el primero que trajo a Brecht”, *YA*, Madrid, 16 abril 1985: 62.
- Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Loren Kruger (trad.), Londres, Routledge, 1992.
- _____, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Jaume Melendres (trad.), Barcelona, Paidós, 1998.
- _____ (ed.), *The Intercultural Performance Reader*, Londres, Routledge,

- 1996.
- Pearson, Mike y Michael Shanks, *Theatre/Archeology*, Londres, Routledge, 2001.
- Peláez, Andrés (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, Vol. I, Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral, 1993.
- _____ (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*, Vol. II, Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral, 1995.
- _____ (ed.), *I: Inventario: pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas*, Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral, 1993.
- Pérez Coterillo, Moisés, “El CDN prepara la temporada de Lorca”, *El Público*, 26, 1985: 18-20.
- _____, “El mutis de José Luis Alonso”, *El Público*, núm. 81, Noviembre - Diciembre, 1990: 5.
- Pérez Mink, Domingo, *Teatro europeo contemporáneo: su libertad y compromisos*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- Pérez Rasilla, Eduardo, “Strehler o la capacidad de dudar, un intelectual del teatro”, *ADE Teatro*, 64-65, 1998: 11-2.
- _____, “José Luis Alonso Mañes y sus primeras escenificaciones de la obra de Valle-Inclán”, *Ínsula*, núm. 712, Abril, 2006: 13-5.
- Pérez Stanfield, María Pilar, *Direcciones del teatro español de postguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- Población, Fernando, “El teatro de Valle en doce intervenciones”, *El Público*, 34-35, 1986: 53-7.
- _____, “Cinco Lorcas, cinco directores, tres estéticas”, *El Público*, 39, 1987: 19-21.
- Pombo Angulo, Manuel, “*El jardín de los cerezos*, de Chéjov, en el María Guerrero”, *La Vanguardia Española*, 30 octubre 1960: 8.
- _____, “Estreno de *El rinoceronte*, en el Teatro María Guerrero”, *La Vanguardia Española*, 15 enero 1961: 10.
- Pörtl, Klaus (ed.), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Max Niemeyer, 1986.
- Pou Serra, José María, “El espacio vacío”, *Teatro de cada día, escritos sobre el teatro de José Luis Alonso*, Juan Antonio Hormigón, (ed.), Madrid, ADE, 1991: 87-99.

- Prego, Adolfo, "Crítica: *El jardín de los cerezos*, de Antón Chejof [sic], en el teatro María Guerrero", *Informaciones*, 29 octubre 1960: 6.
- _____, "El rinoceronte, de Ionesco, en el María Guerrero", *Informaciones*, 14 enero 1961: 6.
- _____, "Misericordia, de Pérez Galdós, en el María Guerrero", *ABC*, 19 marzo 1972: 87-8.
- Quinto, José María de, *La tragedia y el hombre (notas estético-sociológicas)*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- Quiñonero, Juan Pedro, "Alberti, bajo la lluvia", *Informaciones*, 25 septiembre 1976: 23.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, I, 21ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- Reinelt, Janelle y Joseph Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.
- Renan, Ernest, "What Is a Nation?", *The Nationalism Reader*, Omar Dahbour and Micheline R. Ishay (eds.), Nueva Jersey, Humanities Press, 1995.
- Rico, Eduardo G., "Homenaje a José Luis Alonso", *ABC*, 22 abril 1995: 81.
- _____, "José Luis Alonso y los autores", *ABC*, 13 junio 1995: 105.
- _____, "Inolvidable Alonso", *ABC*, 1 junio 1997: 100.
- Ricoeur, Paul, "Narrative Time", *On Narrative*, W.J.T. Mitchell, (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio, "Instrumentos para una historia del teatro en España", *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 5, 1994: 37-44.
- Risco, Antonio, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico"*, Madrid, Gredos, 1966.
- Roach, Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.
- Robertson, Victoria, *El teatro de Antonio Gala: Un teatro de España*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.
- Rodríguez, Carlos, "José Luis Alonso y Fabiá Puigserver, premios ADE y Segismundo 1989", *ADE*, núm. 15, Enero, 1990: 4-6.
- _____, "José Luis Alonso, la sabiduría de un clásico", *ADE*, núm. 15, Enero, 1990: 6.
- Rodríguez Buded, Ricardo, "Antecrítica", *ABC*, 10 febrero 1968: 91.

- Rogoff, Gordon, *Vanishing Acts: Theater Since the Sixties*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2000.
- Rojó, José Andrés, “Entrevista con José Luis Alonso”, *Teatra*, 7, Invierno, 1988: 20-5.
- Romera Castillo, José, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- Roose-Evans James, *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Rubin, Don, Péter Nagy y Philippe Rouyer (eds.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Europe*, Vol. 1, Londres, Routledge, 1994.
- Rubio Jiménez, Jesús, *Ideología y teatro en España*, Zaragoza, Pórtico, 1982.
- _____, “José Luis Alonso. Su presencia en los teatros nacionales”, en Peláez (ed.), 1995: 11-89.
- _____, “La recepción del Grand-Guignol en España: una aproximación”, *Diablotexto. Revista de Crítica literaria*, 6, 2002: 71-8.
- Ruiz, David, *La dictadura franquista: 1939/1975*, Oviedo, Ediciones Naranco, 1978.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Vol. 2, Siglo XX, Madrid, Cátedra, 1984.
- Rushe, Desmond, “Superb -but what was it all about?”, *Irish Independent*, 15 junio 1973: 59.
- Salaün, Serge, Evelyn Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- Salvat, Ricard, *El teatro de los años 70: diccionario de urgencia*, Barcelona, Península, 1974.
- Samaniego, Fernando, “Teatros Nacionales: Inseguridad, falta de dinero y profesionales, ausencia de autores españoles”, *Informaciones*, 14 febrero 1976: 29.
- San Martín, Hebrero, “Un director de 31 años para el Teatro María Guerrero”, *La Estafeta Literaria*, 15 octubre 1960: 17.
- Sánchez Quirós, Ignacio, “Retrato social: *Misericordia*, de Galdós. Reposición del montaje del que fuera gran director, José Luis Alonso”, *Teatro y Público*, núm. 32, Enero – Febrero, año 6, 2002: 10.
- Sanchis Sinisterra, José y Manuel Aznar Soler, *La escena sin límites: fragmentos*

- de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- Sastre, Alfonso, *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1956.
- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Londres, Routledge, 2002.
- Schneider, Rebecca y Gabrielle Cody (eds.), *Re: direction: A Theoretical and Practical Guide*, Londres, Routledge, 2001.
- Sellés Flores, Manuel, “José Luis Alonso”, *Espectáculo*, núm. 128, Septiembre, 1958: 27.
- [sin firma], “Ciclo de teatro español en Lisboa”, *Arriba*, 21 junio 1973: 24.
- Steiner, George, *The Death of Tragedy*, Londres, Faber and Faber, 1963.
- Strehler, Giorgio, “Mis maestros”, *ADE Teatro*, 26, 1992: 29-32.
- _____, “Fragmento de una carta a un joven director de escena”, *ADE Teatro*, 26, 1992: 41-2.
- Svich, Caridad (ed.), *Trans-global Readings*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- Tamayo, José, “El teatro español visto por un director”, *Teatro (revista internacional de la escena)*, núm. 5, Marzo, 1953: 33-8.
- Taylor, Diana y Juan Villegas (eds.), *Negotiating Performance*, Durham, Duke University Press, 1994.
- Taylor, John R., *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, Londres, Methuen, 1967.
- Téllez Moreno, José, “Los bajos fondos, de Gorki, obtienen un triunfo”, *Hoja del Lunes*, 13 febrero 1968: 26.
- Téllez Videras, José Luis, “La memoria luminosa: José Luis Alonso”, *El Público*, 88, Enero –Febrero, 1992: 152-3.
- Ten Cate, Ritsaert, “Festivals Who Needs Em?”, *Theatre Forum*, 1, 1992: 85-7.
- Toro, Alfonso de y Toro, Fernando de, *Acercamientos al teatro actual (1970-1995). Historia, teoría, práctica*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- Torralba Soriano, Federico Blas, *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español*, Zaragoza, Berdejo Casañal, 1937.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.
- _____, “El jardín de los cerezos, en el María Guerrero”, *Arriba*, 29 octubre 1960: 21.

- _____, “*El rinoceronte*”, *Arriba*, 14 de enero de 1961: 15.
- Torres, Rosana, “Alonso, hechizado por Calderón”, *El País*, 11 noviembre 1988: 40.
- _____, “El público del estreno aclama la nueva versión de *El alcalde de Zalamea*”, *El País*, 15 noviembre 1988: 45.
- _____, “La *Misericordia* de José Luis Alonso se reestrena a los 10 años de su muerte”, *El País*, 7 enero 2001: 43.
- Trancón, Santiago, *Teoría del teatro*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- Trenas, Julio, “*El adefesio*, de Rafael Alberti”, *Arriba*, 26 septiembre 1976: 26-7.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Urrutia, Jorge, “El espectador implícito como condicionador de la recepción teatral”, *ADE Teatro*, 1991, núm. 22, 1991: 53-7.
- Valdés, María Jesús, “Nunca me despedí de José Luis”, *Teatro de cada día, escritos sobre el teatro de José Luis Alonso*, Juan Antonio Hormigón (ed.), Madrid, ADE, 1991: 65-70.
- Valle, Ramón, “*La ciudad en la que el príncipe es un niño*”, *Triunfo*, 20 octubre 1973: 77.
- Valls, Miquel, “Aproximació a una cronologia del teatre catalá. De la postguerra al segle XXI”, *Assaig de Teatre*, núm. 68, 69, Diciembre, 2008: 79-102.
- Verdery, Katherine, *The Political Lives of Dead Bodies*, Nueva York, Columbia University Press, 1999.
- Veza, Juan Luis, “*La dama duende*: El discreto encanto de José Luis Alonso”, *Reseña*, núm. 212, Madrid, 1990: 6-7.
- Vicente Mosquete, José Luis, “CDN: el mayor éxito, el público”, *El Público*, 13, 1984: 13-5.
- Vieites, Manuel, “Repertorio teatral, teorías de la recepción y políticas culturales”, *ADE Teatro*, 102, 2004: 19-49.
- Vinicio, Salvador, “Esta noche, estreno. *Romance de lobos*, no es una obra de tesis sino una galería de personajes”, *El Alcázar*, 24 noviembre 1970: 21.
- Vilar, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, L’Arche, 1955.
- Wehle, Philippa, “Avignon, Everyone’s Dream”, *Contemporary Theatre Review*, 13.4, Noviembre 2003: 27-41.
- Whitton, David, *Stage Directors in Modern France*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

- Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, Londres, Hogarth Press, 1987.
- Wilmer, S. E. (ed.), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa, University of Iowa, 2004.
- Yarrow, Ralph (ed.), *European Theatre 1960-1990*, Londres, Routledge, 1992.
- Zatlin, Phyllis, "Brecht in Spain", *Theatre History Studies*, 10, 1990, 57-66.
- _____, *Cross Cultural Approaches to Theatre: The Spanish-French Connection*, Nueva Jersey, Scarecrow Press, 1994.

Entrevistas personales no publicadas

María Asquerino, Madrid, 20 de junio de 2006.

Concha Barral, Madrid, 24 de enero de 2005 y 10 de febrero de 2005.

Montserrat Carulla, Madrid, 8 de marzo de 2006.

María Fernanda D'Ocón, Madrid, 9 de marzo de 2006).

Antonio Gala, Madrid, 5 de enero de 2006 y 31 de mayo de 2006.

Diego Galán, El Escorial, 7 de julio de 2007.

Emilio García Carretero, Madrid, 29 de septiembre de 2005.

Mario Gas, Barcelona, 9 de enero de 2009.

Juanjo Granda, Madrid, 18 de septiembre de 2005.

Eduardo Haro Tecglen, Madrid, 3 de marzo de 2005.

Miguel Narros, Madrid, 24 de enero de 2005.

Francisco Nieva, Madrid, 23 de febrero de 2006.

Vicky Peña, Barcelona, 9 de enero de 2009.

Rafael Pérez Sierra, Madrid, 15 de diciembre de 2009.

José María Pou, Madrid, Salamanca, Barcelona, Londres y Valladolid, 2005-2009.

Berta Riaza, Madrid, 10 de febrero de 2005.

Juanjo Seoane, Madrid, 22 de febrero de 2006.

María Jesús Valdés, Madrid, 13 de febrero de 2006.

Fuentes de documentación

Archivo José Luis Alonso, Museo Nacional del Teatro, Almagro.

Archivo JLA, DOC.- 4247.

Archivo JLA, DOC.- 4478.

Archivo JLA, DOC.- 4255.

Archivo JLA, DOC.- 4156.

Archivo JLA, DOC.- 4649.

Archivo JLA, DOC.- 4544.

Archivo JLA, DOC.- 4243.

Archivo JLA, DOC.- 4190.

Archivo JLA, DOC.- 4616.

Archivo JLA, DOC.- 4394.

Archivo JLA, DOC.- 4562.

Archivo JLA, DOC.- 4233.

Archivo JLA, DOC.- 4672.

Fundación Juan March, Biblioteca, Teatro Español Contemporáneo, Madrid.

FJM¹¹⁴, Reseña crítica de *El águila de dos cabezas*, T-Barcelona Teatral-17-3-1949, N° 422: 2.

FJM, Programa de mano de *Fuego inmortal*, T-Pro-Mar-F.

FJM, Reseña crítica de *Fuego inmortal*, T-SIPE-18-6-1949, N° 280: 326.

FJM, Reseña crítica de *El águila de dos cabezas*, T-SIPE- 24-9-1949, N° 293-294: 484.

FJM, Programa de mano de *Ligazón y Árdele o la margarita*, T-Pro-Gra-L.

FJM, Suplemento cultural de *El Bibliófilo*, T-Índice-1950, N° 28: 16.

FJM, Programa de mano de *El landó de seis caballos*, T-Pro-Mar-L.

FJM, Reseña crítica de *Cuando el trigo es verde*, T-SIPE-29-1-1949: 38.

FJM, Programa de mano de *La fierecilla domada*, T-Pro-Gri-F.

¹¹⁴ Acrónimo que hace referencia a la Fundación Juan March y por ende a sus fondos dedicados a Teatro Español Contemporáneo. Este apartado ha sido confeccionado en riguroso orden tal y como aparece anotado en el corpus de la investigación.

FJM, Programa de mano de los Festivales de España en Valladolid, T-Pro-
Aud-F.

Y las siguientes revistas:

Acotaciones, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

Actores, Boletín de la Unión de Actores, Madrid.

ADE, Asociación de Directores de Escena, Madrid.

Assaig de Teatre, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona.

Autores, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid.

El espectador y la crítica, ed. Francisco Álvaro (hasta 1985), Valladolid.

El Público, Centro de Documentación Teatral, desde 1985 hasta 1992, Madrid.

Estreno, Universidad de Cincinnati.

Primer Acto, primer y segunda época, Madrid.

Triunfo, primer y segunda época, Madrid.

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) [base de datos de]

Películas españolas y extranjeras en España [en línea], Madrid.

<<http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE/html>>.

Revista *ADE*

<<http://www.adeteatro.com/revista.htm>>.

Centro Cultural Ruso

<http://www.centroculturalruso.com.mx/ROSZARUBEZCENTER_WEB-PAGINA/Ros/Main.htm>.

YOUTUBE

< <http://www.youtube.com/watch?v=rjO3gXig07E> >.

La Joya Playhouse

<<http://www.lajoyaplayhouse.com/about-the-playhouse/playhouse-history/production-history#date-1947>>

APÉNDICE DOCUMENTAL (SELECCIÓN)

[1]

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-17-6-1948. Página 16.

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

Estreno de la comedia *Fuera del mundo*, de José Javier Aleixandre.

Huberto Pérez de la Ossa, que con tanto acierto desempeña la cátedra de dirección de escena en el Real Conservatorio, presentó anoche la comedia dramática de José Javier Aleixandre *Fuera del mundo*. Fue dirigida esta comedia por las alumnas Margarita Román y María Luisa Nadal, y en la interpretación, al lado de jóvenes figuras ya conocidas, como Miguel Ángel Gil, Miguel Narros y Amparo Gómez Ramos, trabajaron nuevos artistas como María Luisa de Nadal, Margarita Más, Nieves Verdejo, Marga Namor y los señores Urrea, Alonso y Galbis. Todos actuaron con tanta disciplina e inteligencia como entusiasmo, y oyeron muchos aplausos, así como el autor, que salió a saludar al fin de los tres actos.

Fuera del mundo es una feliz contribución a la renovación de nuestra escena. Aleixandre tiene fantasía y sensibilidad, cultura y finura. Aparte de la intervención sobrerrealista [*sic*] de un sueño y de la audición de una “voz de fondo” que representa la conciencia de un personaje, hay en la comedia estrenada anoche un argumento original, una noble ambición simbólica, un clima cuidado y un diálogo donde abundan los conceptos poéticos y las palabras bien dichas.

Cierta sensación de angustia y una preocupación tenebrista que pudiéramos llamar neo-ibseniana, definen el estilo de la obra, donde hay alguna ingenuidad y vacilación constructivas, pero que, en general, revela a un joven autor, del que cabe esperar firmemente una extensa e intensa labor. Fuera del camino trillado y vulgar, Aleixandre quiere hacer un teatro recio y humano y cuida las características de los personajes y el ambiente con admirable esmero.

Saludamos con júbilo su primera salida por los campos de la escena. –
Alfredo MARQUERÍE.

[2]

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-SIPE-18-6-1949 (nº 280). Página 326.

FUEGO INMORTAL

Drama de Luis Castillo, estrenado en el teatro María Guerrero por la compañía de alumnos de la Cátedra de Dirección Escénica del Real Conservatorio, el día 14 de junio de 1949. Censura moral: 3- ROSA. (sólo para mayores).

Con un espíritu lleno de auténtica preocupación renovadora, los alumnos de la Cátedra de Dirección Escénica del Real Conservatorio presentaron, dirigidos por Huberto Pérez de la Ossa, el drama de Luis Castillo *Fuego Inmortal*, en el que dos acciones separadas por los siglos comparten la escena sin que por ello pierda unidad. Antes bien, la una es como un complemento que refuerza la otra.

Se trata de una actualización de aquel famoso hecho de Eróstrato, en la persona de un joven escultor que encarna la soberbia y deseo de celebridad de aquel, intentando incendiar esta vez, no el templo de Diana, sino el Museo Británico. Por un proceso que el autor explica, este escultor encarna todos los complejos de Eróstrato, y a lo largo de la acción las figuras se interpolan de tal manera, que al espectador se le sirven ambas personalidades separadas tan sólo por el tiempo, como antes decíamos.

Creemos en el acierto de esta obra, que nos da la seguridad del trabajo fecundo que realiza la Cátedra de Dirección Escénica.

Tanto la dirección como la interpretación tuvieron el decoro artístico suficiente para que consideremos este estreno como un paso más en la noble tarea renovadora de nuestro teatro.

El suicidio del protagonista, en el último acto, nos obliga a calificar esta obra, moralmente, como sólo propia para personas mayores. -V.E.O.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-14-6-1949. Página 29.

ESTRENO DE *FUEGO INMORTAL*, EN EL MARÍA GUERRERO.

Anoche y siguiendo la costumbre de todos los fines de curso, los alumnos de la cátedra de Dirección de escena del Real Conservatorio de Madrid, que con tanta inteligencia desempeña Huberto Pérez de la Ossa, han ofrecido el estreno de una obra dotada de intención renovadora. *Fuego inmortal*, de Luis Castillo, es un drama de doble acción que nos traslada a los tiempos de la antigüedad griega para darnos una variante de la figura de Eróstrato, llena de interés simbólico y humano. La parte que pudiéramos llamar de ambientación contemporánea es más débil de lenguaje que la del “pastiche” helénico, pero, en general, el noble propósito y el decoro y el rango literario del autor se unen a un buen concepto teatral -a veces excesivamente discursivo- y siempre lejos de toda concesión fácil a la trivialidad.

Los bellos decorados sintéticos de Enrique Paredes Jardiel; los figurines y máscaras de Miguel Narros, y la dirección y colocación escénicas de María Tello de Meneses y Miguel Ángel Gil de Avalle -éste, como es sabido, excelente galán cómico y dramático- fueron muy elogiados, como la interpretación, que corrió a cargo de juveniles figuras, que son ya auténticos valores de la escena: Amparo Gómez Ramos, Berta Riaza, Carmen Palmero, María Luisa Nadal, Isabelita Quiñones, Alicia Altabella, y con el ya citado Miguel Ángel Gil, los Sres. Alonso, Márquez, Narros, Escaplés, Cerro, Sanz-Melero, Lobete, Guillén y Jerez.

Para todos y para el autor, que salió a saludar al final de cada jornada, hubo muchos y merecidos aplausos. -Alfredo MARQUERÍE.

[4]

Fundación Juan March
BIBLIOTECA
Teatro Español Contemporáneo
SIGNATURA: T-Pro-Mar-F.

LOS ALUMNOS
DE LA
Cátedra de Dirección de Escena
DEL
Real Conservatorio de Madrid
Ofrecen, siguiendo su costumbre anual,
El Estreno del drama en tres actos

FUEGO INMORTAL
ORIGINAL DE
Luis Castillo
el día 13 de junio de 1949, a las once de la noche
en el
Teatro María Guerrero.

HAN DIRIGIDO Y MONTADO EL DRAMA
FUEGO INMORTAL
MARÍA TELLO DE MENESES
Y
MIGUEL ÁNGEL GIL DE AVALLE
CON EL SIGUIENTE
REPARTO

Comisario..... Manuel Márquez
Jefe de Policía..... José Luis Alonso
Periodista..... Amparo G. Ramos
Eróstrato..... Miguel Ángel

Mirene.....	Berta Riaza
Meronte.....	Miguel Narros
Padre de Eróstrato.....	Ricardo P. Esclapés
Madre de Eróstrato.....	Carmen Palmero
Nicias.....	Ricardo P. Esclapés
Cefisodoto.....	Enrique Cerro
Nedeo.....	Justo Sanz-Melero
Emisario de Megara.....	José Lobete
Ambición.....	María Luisa Nadal
Impotencia.....	Isabelita Quiñones
Zagal.....	Fernando Guillén
Artemisa.....	Alicia Altabella
Arconte.....	Jaime Pérez

Decorado de JOSÉ ENRIQUE PAREDES JARDIEL, realizado por
MIGUEL BARRERA.

Figurines y Máscaras de MIGUEL NARROS

Las invitaciones pueden recogerse en casa de la señora Viuda de Trenor,
General Mola, 55, teléfono 25 35 49, Señorita Amparo Catarineu, Serrano, 23,
teléfono 25 98 29; Srta. Isabel Aranguren, Plaza de las Cortes, 3, teléfono 21 24
17; y Señora de Lloset, Avenida de Calvo, 19, teléfono 21 35 78, o al Conserje
del Teatro María Guerrero.

Donativo por las Butacas: 15 pesetas.

Palcos Platea y Entresuelo: 75 pesetas.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-10-12-1954. página 45.

Autocrítica de *La alondra*, obra de Jean Anouilh, que esta noche será estrenada en el Español.

Autocrítica

Esta noche, en el teatro Español, se estrenará la comedia de Jean Anouilh *La Alondra*, traducida por D. José Luis Alonso. El famoso escritor francés ha enviado la siguiente nota acerca de su comedia.

“Espero que esta *Alondra*, que no es ni una obra histórica ni un misterio sobre un asunto sagrado, sino un simple juego de teatro sobre los temas del valor y del honor del hombre, encontrará entre los españoles (que tanto saben del uno y del otro) un poco de su éxito en París. Me satisfacen los cuidados que han rodeado su presentación en Madrid y doy las gracias a todos”.

Por su parte el traductor nos dice:

“Poco voy a decir sobre la obra, pues esta vez, por fortuna para todos, el propio Anouilh nos hace el honor de mandarnos la autocrítica. *La Alondra* no es ni *piece noire* ni *rose*, sino, en todo caso, rosa y negra. Juana de Arco, para Anouilh, es una muchacha tierna, valerosa, humana, de bondad campesina, tan segura de su misión, tan abnegadamente resuelta a cumplirla, que resistirá, inmovible -roca en el mar-, las más violentas tempestades. Anouilh nos cuenta su aventura a favor del interrogatorio en el proceso de Rouen en una sugestiva colección de imágenes. Juana, en Donremy, la aldea que nació, con sus padres, con Beaudricourt, con el Delfín. Ante la hoguera... Y aquí el hallazgo de un dramaturgo. Ya el pueblo en masa espera con impaciencia ver quemar a una pobre criatura de diecinueve años. Su cuerpo, tan débil, será pronto una llama, que no se apagará nunca, que se unirá para siempre a la llama eterna...; pero en el momento que arden los leños, Anouilh da un giro a su comedia y la termina de una manera sorprendente.

Virtuoso del diálogo, ha introducido esta vez palabras y acepciones de nuestros días. Ha pretendido, así, establecer una mayor convivencia entre el público y sus personajes.

El montaje que ha hecho José Tamayo está plenamente dentro del espíritu de la obra, del sentido que le dio el autor. No la desvirtúa ni un solo momento. Tamayo ha encontrado verdaderos hallazgos, verdaderas notas originales para subrayar más la acción, para apoyarla. Las luces, importantísimas en la obra, los cambios de ambiente, los movimientos de personajes, la música, todo está pensado y cuidado hasta el máximo por este director excepcional y admirable, al que los aficionados al teatro le debemos gratitud eterna. Todos los colaboradores de Tamayo en *La Alondra* han trabajado con entusiasmo, con fervor. Los actores: reparto excepcional, Mary Carrillo, Guillermo Marín, Adolfo Marsillach, Amparo Soler Leal, Társila Crado, Bruguera, Armet, Juan José Menéndez, Pilar Bienert y Kayser. Las ilustraciones musicales de Manuel Parada, el decorado de Burman [*sic*] y los figurines de Vicente Viudes. Esperemos que el esfuerzo de todos tenga el mejor resultado”-José Luis ALONSO.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-11-12-1954. página 51.

EN EL ESPAÑOL SE ESTRENÓ *LA ALONDRA*, DE ANOUILH, EN VERSIÓN
JOSÉ LUIS ALONSO.

Ayer se estrenó en el Español *La Alondra*, de Jean Anouilh, traducida al castellano en flexible, jugosa, exquisita versión por José Luis Alonso. El decorado de Burman [*sic*] -sobrio e impresionante, ingenioso de mecanismo y movimiento-, los figurines de Viudes -bellísimos de intención y color-, la música de fondo de Parada, la intervención de la Escolanía dirigida por el padre Gorostidi, la presentación suntuosa y la impecable luminotecnia manejada por Gallardo colaboraron muy eficazmente en el éxito.

Obra de larguísimo reparto y de papeles importantes, porque todos tienen acusado matiz, nos obliga a una mera enumeración de nombres, en cada uno de los cuales queremos quede prendido el laurel de un adjetivo laudatorio. Mary Carrillo fue la heroína soñada por el autor -sin un fallo ni un desmayo, sencillamente prodigiosa-, y con ella triunfaron Társila Criado, María Amparo Soler, Araceli Fernández, Pilar Blenert, Lolita Lemos, Aurora Peña, Eugenia Mata, María Luisa Rubio y Adolfo Marsillach, Guillermo Marín, José Bruguera, Antonio Armet, Juan José Menéndez -"Delfín" magistral- y los señores Tejada, San Juan, Cuenca, Kayser, Pellicena, Paul, Hurtado, Ferrandis, Garrido, Osorio y Gil.

La Dirección de José Tamayo, eficazmente secundado por Roberto Carpio, queda patente, en todo momento, por la estupenda y delicada concepción escenográfica, por la fidelidad histórica, por la colocación y el movimiento de los personajes y por la justa valoración de las intenciones y expresiones del diálogo.

Al término de los cuadros sonaron nutridos aplausos, y al concluir la representación, el público, ganado por la belleza y la emoción de la obra y por el maravilloso fulgor del desenlace, prorrumpió en largas ovaciones, haciendo que Mary Carrillo saliera a primer término para recoger el homenaje de admiración de

los personajes y que Tamayo y todos sus colaboradores saludaron en unión de los intérpretes.

¿Cuántas veces la figura y el tema de Santa Juana han sido trasladados al teatro...? Recordemos, un poco de memoria: *Santa Juana*, de Bernard Shaw; *Juana ante los jueces*, de Thierry Maulnier; *Juana de Lorena*, de Maxwell Anderson; *Juana en la hoguera*, de Claudel; *Jehanne*, de Michel Angot y Guy Aurey, y... un etcétera cargadísimo de títulos y nombres que compondrían el cuento de nunca acabar.

Anouilh nos ha dicho que *La alondra* no tiene pretensiones históricas ni ambiciones de Misterio, y que ha querido simplemente realizar un juego teatral sobre los temas eternos del valor y del honor. Pero su juego -a medias entre la comedia y el drama-, mezclando el lenguaje y la alusión actual a la perennidad del asunto, encierra una trascendencia extraordinaria. El padre Francisco Aparicio, de la Compañía de Jesús, un jesuita tan culto como inteligente, lo acaba de decir en la revista *Teatro*, al afirmar que el autor ha tenido ocasión “para exponer en líneas emocionantes su fe en el hombre, con su luz y sus tinieblas, su debilidad humana y su fuerza divina, toda una metafísica del hombre, enhiesta de esperanza y de optimismo, muy alejada del pantano existencialista”. Y al elogiar la armazón metafísica de *La alondra*, dice el padre Aparicio que es “totalmente ortodoxa y que quizá sea esto lo que la diferencia y la coloca por encima de las anteriores obras de Anouilh”.

La técnica evocativa o de retrospección, tan usada, aunque no inventada por el “cine”, ha servido a Anouilh para simplificar los elementos escenográficos sin que la acción pierda ni eficacia ni virtualidad. Al conde de Warwick le ha encomendado el papel que en la pantalla desempeña la llamada “voz de fondo” y en el teatro griego el coro. Piensa en voz alta, comenta y al mismo tiempo sirve de “agente de enlace” para los sucesivos episodios.

Pero lo más importante, a nuestro entender, en *La alondra* es, dentro de su noble y hasta atrevido juego de humor y poesía, la certera concepción espiritual y teatral con que Anouilh ha sabido mostrar la “litis”, el nudo, el conflicto de la Santa Doncella. Porque ella, para seguir el camino que le señalan sus Voces -y esto también lo subraya certerísimamente el padre Aparicio-, ha de enfrentarse contra todo y contra todos: el ambiente familiar, Beaudricourt, el Delfín, los jueces,...

Conflicto es situación y situación es teatro. Esta lucha y esta victoria misional del desenlace bastan para afirmar la grandeza de la obra.

Lo que más nos agrada de *La alondra* es su riqueza y jugosidad humana mezclada a la poética y religiosa pretensión del argumento. Esa cambiante variedad, llena de colores diversos en el desarrollo de la acción, desde la incomprensión del ambiente familiar y la milagrosa seducción del señor feudal, pasando por la emoción por la emoción llena de tierno realismo de las chanzas con el compañero de armas hasta el contraste del juicio donde la firmeza y la dulzura de la doncella de Orleáns chocan -como el resplandor de la luz sobre un escudo- contra la dureza acerada del Tribunal.

Densidad de pensamiento, calidad sutilísima de frase y de diálogo, invención escénica felicísima hasta el lírico escamoteo del final de la obra, donde una hoguera se transforma en vidriera milagrosa, todo en *La alondra* está transido de buen teatro, exultante y gozoso de dominio y de poderío del buen arte de hacer comedias.

Aunque en la versión española hay cortes y supresiones que impone la duración de nuestros espectáculos, quizás sea necesario sacrificar algo más del texto, porque todavía la representación resulta larga. Larga sí, pero no pesada, entiéndase bien. El buen teatro no cansa nunca. –Alfredo MARQUERÍE.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-27-4-1954. página 35.

EL TEATRO DE CÁMARA ESTRENÓ EN EL ESPAÑOL *LA HORA DE LA FANTASÍA*.

Deliciosa velada la que anoche nos ofreció el Teatro de Cámara dirigido por Carmen Troitiño y José Luis Alonso en el escenario del Español con el estreno de *La hora de la fantasía*, de Anna Bonacci. Los decorados de Gago realizados por López y Lobo, el vestuario de Cornejo, los muebles, los detalles de la escena, la disposición y juego de luces, el entendimiento de los papeles por todos y cada uno de los intérpretes y ese matiz sutil e indefinible que entraña la armonía de conjunto y la medida y ponderación de los efectos se suman al acierto total de la dirección. José Luis Alonso, además de traducir admirablemente la obra, ha sabido ponerla en pie sobre el tablado con exquisita finura y extraordinaria sensibilidad.

El público que llenaba la sala aplaudió mutis y parlamentos, y al final de cada acto prodigó sus ovaciones e hizo salir a saludar al director al terminar la representación.

María Jesús Valdés logró una creación auténtica, personalísima, en la figura de la protagonista, a la que, en ciertos momentos, dotó de conmovedora entraña dramática. Gesto, ademán, inflexión de voz, actitud, movimiento, fueron en la joven y gran actriz, una verdadera lección escénica. Y en el orden de la gracia, de la firmeza y de la picardía que correspondieron a su papel, otro tanto puede decirse de Olga Peiró. Pero el éxito interpretativo alcanzó también al resto del reparto, que deseamos citar con el más sincero elogio: Concha Campos, Concha Hidalgo, Mercedes Muñoz Sanpedro, Margarita Lozano, María Abelenda y Amparo Gómez Ramos. Manuel Díaz -vida, verdad, expresión magnífica-, Jacinto San Emeterio, que compuso un tipo impecable; Tauré, Elías, Puente y García Aumente.

Una de las mayores satisfacciones que la crítica proporciona es poder, en ocasiones como ésta (por desgracia no abundan), tributar una alabanza completa, redonda y sin regateos.

La comedia de Anna Bonacci es un éxito escénico mundial, y a nuestro modesto entender, perfectamente justificado. No se trata de una obra ejemplar o moralizadora. Ningún propósito de esa especie le anima, antes al contrario, su fondo encierra cierto contenido vodevilesco y desenfadado. Pero tampoco en su diálogo, ninguna frase, ni aun las más atrevidas, suena cruda o desagradablemente, porque tanto su construcción como su desarrollo están presididos por el más delicado gusto literario y teatral.

Más que a la fábula del Corregidor y la Molinera, a *El sombrero de tres picos* que Alarcón llevó a la novela y Juan Ignacio Luca de Tena al teatro, esta farsa, que parte de un principio parecido al equívoco que en esas producciones se plantea, pudiera arrancar de una frase famosa de Remmy Gourmont: “Es peligroso jugar a los fantasmas, porque acaba uno siéndolo”.

Efectivamente, en el clima de una pequeña ciudad inglesa de mediados del siglo XIX, y en el hogar recoleto de un organista que sueña con la Ópera de Londres, una ráfaga de ambición se desata y se pierden los escrúpulos para fingir cierta farsa que tiene, al fin, unos resultados contrarios a los que se proponían los protagonistas.

Como en ciertos apólogos de raíz oriental que luego se incorporaron a la literatura narrativa de Occidente, los burladores resultan burlados, y el ambicioso, que se las prometía muy felices, aunque consiga el resultado material apetecido, queda chasqueado y castigado en aquello que más le interesaba defender.

Tal es, en síntesis, el fondo temático de la comedia, en la que hay, por encima de su juego de enredo o de su “cambio de parejas”, de apariencias trivial, una poesía, una burla irónica y, en ciertos momentos, una emoción humana -el subrayado de esa hora de la fantasía, de locura o, dicho más claramente, de pecaminosa tentación- que puede existir en la vida de los seres de condición más severa y seria.

La sugestión del ambiente, la influencia del continente sobre el contenido, como en *Nuestra diosa*, de Bontempelli, o en *La máscara y el rostro*, de Chiarelli -autores que, indudablemente, han influido en Anna Bonacci-, se expresa y se explica con originales variantes en el curso de la chispeante y divertida trama,

donde la medida de la acción está llevada con armonioso ritmo, los tipos principales y accesorios están tratados con modelado palpitante, y la frase irónica o de doble intención y sentido surge en el momento necesario para que el diálogo brille, lleno de agilidad y picardía.

La hora de la fantasía -dentro de su género y de su intención- es una comedia encantadora.- Alfredo MARQUERÍE.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-29-9-1955. página 41.

MARÍA JESÚS VALDÉS SE PRESENTÓ EN EL INFANTA ISABEL CON *LA HORA DE LA FANTASÍA*.

Una gran ovación saludó la presencia en la escena del Infanta Isabel de María Jesús Valdés, que después de año y medio de actuación en provincias, se ha presentado en Madrid con *La hora de la fantasía*, de Anna Bonacci, y ha obtenido un rotundo triunfo, por su delicada y magnífica interpretación llena de detalles y matices que confirman su rango de actriz primerísima. Al dar vida a la protagonista de la obra en su doble versión de la esposa del organista y de la mujer que se siente arrastrada por una hora de alucinada ebriedad, María Jesús -gesto, voz, ademán, estudio y expresión profundos del personaje que encarnaba- logró el don difícil de arrebatarse al público, que al terminar la representación, le aplaudió incesantemente, sin abandonar la sala y mientras el palco escénico se cubría de flores, le hizo hablar para pronunciar unas conmovidas palabras de gratitud.

En este éxito participaron igualmente el director y adaptador de la comedia José Luis Alonso, que en todo momento dejó huella patente y notoria de su inteligencia y de su sensibilidad; el escenógrafo Víctor María Cortezo, que aportó dos decorados de ambientación impecable, verdadera delicia para los ojos, y la figurinista Gina Vernelli.

Mariano Asquerino creó un “Jorge” magistral; José María Mompín, un “Sir Ronalds” inolvidable; Ángeles Capilla se reveló como una actriz de auténtico mérito; Adela Carboné tuvo detalles de gracia indecible, y también se hicieron acreedores al más sincero elogio, Concha Campos, Conchita Hidalgo, Angelita Rodríguez, Matilde Calvo, Margarita Molina, Alicia Hermida -inmejorable en la doncella “Sally”- y los señores Franco, Bové, Llopis y Sala.

Se aplaudieron varios mutis, el público celebró con risas frases y situaciones, y al terminar cada jornada hizo levantar muchas veces el telón entre grandes ovaciones.

Cuando asistimos a la representación privada de *La hora de la fantasía* en un Teatro de Cámara dijimos que esta obra vodevilesca y desenfadada, que exige en el público cierta y determinada preparación, encerraba por encima de su juego de enredo y de su “cambio de parejas” una poesía, una burla irónica y en ciertos momentos, una emoción humana que no es, en definitiva, sino la conclusión de que en la vida de los seres de condición más severa y seria puede existir una hora de turbación, de locura, o dicho más claramente, de pecaminosa tentación, impensada y desconcertante.

La sugestión del ambiente, la influencia del continente sobre el contenido, como en *Nuestra diosa*, de Bontempelli, o en *La máscara y el rostro*, de Chiarelli, autores, con Pirandello, de influencia notoria sobre Anna Bonacci-, se expresa y explica con originales variantes en el curso de una trama chispeante, divertida, “verde”, pero que no tiene en su diálogo ninguna frase cruda o desagradable, porque tanto el ambiente, como los tipos, como la construcción y el desarrollo de la trama están presididos por el más delicado gusto literario y teatral.

Más que a la fábula de *El Corregidor y la Molinera* -recordamos en aquella coyuntura de la representación privada de la obra-, a *El sombrero de tres picos*, que Alarcón llevó a la novela y Juan Ignacio Luca de Tena al teatro, esta farsa es la fábula de los burladores burlados. –Alfredo MARQUERÍE.

Archivo JLA, DOC.- 4156

[Carta manuscrita de Eligio Alonso Arredondo]

Madrid, Jueves 10 de Marzo 1955

Querido José Luis:

Como verás por la carta que te enviamos, para que la firmes y se la envíes a la Sr. Tedeschi, la Sra. Bonacci nos ha resultado una histérica y le vamos a dar para el pelo. He estado en la S.G.A.E. y Lizárraga me ha dicho, palabras textuales, que: “el contrato es clarísimo”. Me lo ha dicho después de leer las cartas el ENTE a la Tedeschi me ha entregado (Si será ingenua...) y que yo he llevado a Lizárraga. Lo convenido con Lizárraga, es que tú, naturalmente, contestes a la Tedeschi, negándote a la anulación del contrato que se te propone, y que luego, se le lleve a él unas fotocopias de esas cartas. Las fotocopias están hechas mañana por la tarde, viernes, y se le llevarán inmediatamente. Tú debes firmar la carta que te enviamos, si te parece bien como está, ó hacer otra como te parezca pero en este caso quédate con la copia. De la que te enviamos, ya queda copia aquí. La carta que sea, se la envías a la Sra. Tedeschi, Barco 26, sin pérdida de tiempo, para que ella la remita al ENTE ITALIANO.

La impresión que tenemos, es inmejorable. No te asustes. Buen humor y buenos alimentos.

Abrazos de tu distinguida familia, que lo es.

Eligio.

[10]

Archivo JLA, DOC.- 4156

[Carta manuscrita de María Alonso Mañes]

José Luis hijo de mi vida no te preocupes que todo se va á arreglar que esta mañana se lo han dicho así al tito en Autores; si te pones peor ahora sería horrible; que el contrato es clarísimo; claro que por el momento es un disgusto: sigue comiendo y cuidándote por Dios Bendito. Yo estoy tan tranquila solo pensando en tu salud. Hemos recibido tu carta. Desde que ha ido el tito á Autores yo estoy completamente tranquila.

Abrazos de tu madre

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-SIPE-24-9-1949. (nº 293-294). página 484.

EL ÁGUILA DE DOS CABEZAS

Drama de Jean Cocteau, traducción de José Luis Alonso, estrenado en el teatro Gran Vía, por la compañía de Irene López Heredia, el día 16 de septiembre de 1948. Censura moral: 3-Rosa. (Sólo para mayores).

He aquí otra pirueta poética de Jean Cocteau, en la que lo de menos es el argumento, fuerte y manido. Son las galas poéticas con que el autor francés lo viste, lo que, a nuestro juicio, da al drama interés literario y teatral. No es lo que mueve a los personajes, sino cómo estos expresan lo que sienten, lo que de más valor hay en *El águila de dos cabezas*.

La traducción, de José Luis Alonso, es cuidada y fiel al texto original; el público así lo reconoció, premiando al traductor con calurosos aplausos. ¡Lástima que esta habilidad no se haya empleado en obra de mayor altura espiritual!

La interpretación fue perfecta, así como muy acertados los decorados y vestuario. Se destaca, como era natural, la inteligente versión que la actriz Irene López Heredia ofreció al público.

Moralmente, esta obra, por el cúmulo de pasiones que pinta, así como por el ambiente cargado de ellos por el que la acción discurre y por la crudeza de algunos de sus diálogos y situaciones, sólo es apropiada para personas de gran formación. T. C.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-16-9-1949. página 21.

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES CINEMATOGRAFICAS

Autocrítica

Esta noche será estrenada en el teatro Gran Vía la obra de Cocteau, traducida por José Luis Alonso, *El águila de dos cabezas*. El traductor dice:

Nada mejor para esta autocrítica que oír al propio Jean Cocteau: “La tragedia de Krantz será siempre para la Historia un misterio. ¿De qué forma se introdujo el asesino en las habitaciones de la reina? ¿Bajo qué amenazas se quedó al lado de ella durante tres días? Encontraron a la reina muerta. Acababa de saludar desde la ventana a sus soldados. Era la primera vez, desde hacía diez años, que se exhibía con el rostro descubierto. Esta tragedia ofrece numerosas versiones. Las hay históricas, científicas, pasionales y poéticas. Todas son verosímiles”.

Cocteau ha hecho una versión para el teatro: *El águila de dos cabezas*. A mí, sólo me queda decir que la protagonista es una reina. Y que esta reina es Irene López Heredia. Ya es bastante.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-Barcelona Teatral-26-8-1948 (nº 393)

“Semanario de Espectáculos” pág. 2

Fundador, Propietario y Director: Domingo Navarro Navarro.

Precio: 1 pta.

Se publica todos los jueves

San Sebastián Teatral

(De nuestro corresponsal)

por T. GOÑI DE AYALA

El águila de dos cabezas

Jean Cocteau se distinguió en su meritísima labor teatral como sublime creador de caracteres. Espíritu refinado, observador y detallista, psicólogo y filósofo, a veces, no descuidó, porque los verdaderos cánones de la escena se lo exigieron, cuanto se relaciona con el embate de las pasiones, la lucha de los sentimientos: el imperio del corazón, en resumen.

Una prueba de esas portentosas facultades cerebrales del famoso autor es *El águila de dos cabezas*, obra de línea profundamente melodramática, al uso en su tiempo y atmósfera. Sin que nos detengamos en los contornos, porque ni es ocasión ni nos permite el espacio, bástanos indicar a los dos personajes centrales, una reina y un poeta, con los que describe con mano firme y diestra las inquietudes humanas, conduciéndoles con rectitud y naturalidad, y manteniendo actitudes definidas y claras para conseguir el propósito fundamental, que es la intensidad dramática, la acción escénica, el efecto en el público. Por eso cuanto sienten y expresan con los labios tanta una como el otro, suena a denso, a lógico, a racional. Y por eso también seducen los parlamentos y embriagan de espiritualidad el ambiente, que se contagia de sensaciones emotivas de inapreciable valor mental.

La versión que ha hecho José Luis Alonso merece los más sinceros y entusiastas elogios, ya que no sólo consiguió traducir fielmente el texto, sino también darle el matiz indispensable para lograr el mismo éxito que en el idioma de Molière, con el de Cervantes. Los aplausos que sonaron en la sala del Victoria

Eugenia al final de los tres actos, iba en gran parte dirigidos a él y otros también a los intérpretes, especialmente in la Elena Caro, Carlos Lemos, Asunción Balaguer y Alfonso Muñoz, cada uno de los cuales, individualmente y en conjunto, contribuyó eficazmente al triunfo de la magnífica obra de Cocteau, que, por añadidura, fue presentada de forma irreprochable por José Tamayo, que presta distinción sin límites a cuantas producciones representa la compañía Lope de Vega, que él dirige.

Es indudable que con esta obra de Cocteau se elevó a una altura considerable el prestigio de la campaña teatral donostiarra de este verano de 1948, y esto ya es bastante.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-Barcelona Teatral-17-3-1949 (nº 422)

“Semanario de Espectáculos” pág. 2

Fundador, Propietario y Director: Domingo Navarro Navarro.

Precio: 1 pta.

Se publica todos los jueves

ÚLTIMA HORA

Anoche en el Poliorama y Romea.

(...)

En el Romea, la compañía Lope de Vega estrenó la tragedia *El águila de dos cabezas*, de Jean Cocteau, versión de José Luis Alonso. (...) El éxito alcanzado ha sido de proporciones tales que no solamente se alzó la cortina en su honor incontable número de veces, sino que al terminar la representación, con todos los intérpretes tuvo que salir a escena el director de la compañía José Tamayo, agradeciendo en sentidas palabras la efusión con que ésta ha sido recibida en Barcelona.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-Barcelona Teatral-17-3-1949 (nº 422)

“Semnario de Espectáculos” pág. Contraportada.

Fundador, Propietario y Director: Domingo Navarro Navarro.

Precio: 1 pta.

Se publica todos los jueves

Ricardo TEJERO AGUIRRE

La Compañía Lope de Vega, en Barcelona

Dirigida por José Tamayo

El águila de dos cabezas, éxito mundial.

Una bella escena de *El águila de dos cabezas* y unos breves comentarios sobre el acontecimiento teatral que representa el estreno en Romea por la magnífica compañía Lope de Vega -galardonada en 1947 y 1948 con el Premio Nacional de Teatro- en admirable presentación, de una primorosa traducción de José Luis Alonso, interpretada insuperablemente, de la obra , maestra del escritor francés -hoy en el pináculo de la fama- Jean Cocteau, que fue el iniciador, entre quimeras de opio, del movimiento surrealista.

En la fotografía aparecen Carlos Lemos, premiado como el mejor intérprete del pasado año y que es una vez más, en *El águila de dos cabezas*, ese gran actor que en cada nueva creación nos muestra una diversa faceta de su arte y cuyo nombre tenemos ya que colocar junto a los más insignes de la historia de nuestro teatro; y Elena Caro, para quien las enormes dificultades de su papel en la obra de Cocteau sirven de revelación a una actriz de recursos ilimitados.

El águila de dos cabezas no es la producción dedicada a un grupo de intelectuales, sino que llega por igual a todos los sectores del gran público; basada en un hecho histórico, ocurrido en la segunda mitad del siglo XIX, podríamos decir de ella que es casi un melodrama, adornado de galas modernas y exquisitas; ese “melo” -interés, pasión, intriga, misterio- cautivador siempre de la atención de los espectadores, igual de la del señor de la localidad preferente, que de la ingenua

muchachita que, como reposo del diario trabajo, busca la emoción desde el asiento de galería.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-7-3-1950. Página 27.

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS
LIGAZÓN, DE VALLE-INCLÁN, Y *ARDÈLE*, DE ANOUILH, EN EL TEATRO
DE CÁMARA “EL DUENDE”.

Con el auto para siluetas *Ligazón*, del inolvidable D. Ramón María del Valle Inclán, se inauguró anoche en el Gran Vía el Teatro de Cámara “El Duende”, que llega animado de los más finos propósitos literarios y escénicos. Julia Delgado Caro, María Amparo Conde, Julia Pacheco y Rafael Romero Marchent, con excelentes decorados y figurines de Millán y una inteligente dirección de Alfonso Paso, interpretaron impecablemente este retablo valleinclanesco, de concisa y enjundiosa síntesis dramática.

A continuación se estrenó, traducida y dirigida con magistral acierto por José Luis Alonso, que en poco tiempo ha alcanzado el mayor crédito en estos cometidos escénicos, *Ardèle o la margarita*, de Jean Anouilh. A la obra sirvió de fondo un buen decorado de López Vázquez, realizado por Redondela.

Ardèle no es una obra que pueda ser representada en un teatro mayoritario, tanto por su crudeza como por ciertos detalles del enredo en que se hallan envueltos los personajes y por el realismo de su diálogo. Pero la representación de la farsa ante un público debidamente preparado, como el que asiste a estas sesiones, encerraba el máximo interés. Anouilh no es muy conocido en España, y dejando aparte, como decimos, el peligro de su teatro, que, como las armas cargadas, no pueden dejarse en todas las manos, y ateniéndonos estrictamente a sus valores escénicos, creemos sinceramente que es uno de los mejores autores contemporáneos. Domina el género que los italianos denominaron “grotesco”, como el “gran guiñol” y la tragedia. Puede enfocar y enfoca muchas de sus obras, como sucede en *Ardèle* o en *Romeo y Jeannette*, en un ambiente aparentemente disparatado y risible, donde caben todos los excesos caricaturales y humorísticos. Y de pronto con un esguince soberbio, con un giro mágico y prodigioso, da la vuelta a todo el panorama que contemplamos para sumirnos de golpe en el clima

de la más desolada y violenta de las tragedias. Cuando quiere despertar la sonrisa ejercitándose en los juegos de ironía y de sarcasmo, lo consigue. Y cuando desea provocar nuestra emoción y nuestro horror lo logra también. Esa virtud es sólo patrimonio de los elegidos. ¡Lástima que le sea aplicable el famoso juicio de Cervantes a *La Celestina*: divino si encubriera más lo humano! Pero naturalmente, en una sala experimental lo que nos interesa e importa -con todas las lógicas salvedades morales- es justamente la comprobación de una técnica, de un poderío, de una “garra” que difícilmente tiene par.

Amparo Gómez Ramos, María Jesús Valdés, Carmen Vázquez Vigo, Bidita [sic] Gómez Ramos, Cándida Losada -en una encarnación sensacional-, y los señores Franco, Rodero, Cerro y Narros, así como un admirable niño-actor, cuyo nombre no daban los programas, se hicieron acreedores a los máximos elogios. Y con esto, que en esto de los “máximos” no hay ni un adarme de exageración. ¡Qué estupenda lección de arte interpretativo dieron todos anoche!

El público premió *Ligazón* y *Ardèle* con resonantes ovaciones y aplaudió en diversos mutis. La primera sesión de “El Duende” agradó por entero.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-Pro-Gra-L.

DIRECTOR

JUAN GUERRERO ZAMORA

DIRECTORES DE ESCENA

JOSÉ LUIS ALONSO Y ALFONSO PASO

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Vicente Aleixandre, Fernando Baeza, Conrado Blanco, Antonio Buero Vallejo, José Caballero, Condesa de Campo de Alange, Manuel Díez Crespo, Melchor Fernández Almagro, Agustín de Figueroa, Mercedes Fórmica-Corsi, Eusebio García Luengo, Paul Guinard, Eduardo Lloset y Marañón, Mario Penna, Mariano Rodríguez de Rivas, Walter Starkie y José Suárez Carreño.

Nuestro teatro de cámara pretende abrirse paso en la espesa atmósfera de la vida teatral española. Esto no es fácil: los intereses sentimentales están demasiado instalados. Pero nuestro propósito es jugar con valentía en la imposición de un teatro que anda por ahí fuera y que, además, está también aquí dentro, pendiente de quien tenga decisión para mostrarlo.

Venimos, pues, a rivalizar, en el sentido más cortés, con otras ambiciones equivalentes, ya que valoramos en su mérito todo lo que en esta dirección se ha hecho en España en los últimos veinte años. Pero pasaríamos en vano y nos sentiríamos comprometidamente débiles si no tuviéramos el deseo de alterar la existencia teatral española, incluida ahora en unos cánones tan perfilados.

Venimos a esto: a levantar costumbres, a arriesgarnos en empresa aventurada, a contar con la participación del espectador por el camino difícil de solicitar que nos acompañe.

Y, sobre todo, venimos a aprender a hacer teatro haciendo teatro. Nuestra misión no es, ni mucho menos, la de obstruir otras misiones teatrales. Pero

confiamos en encontrar un camino de libre tránsito. De las posibilidades abiertas a todos, queremos probar por nuestra parte una posibilidad.

PROSPECTO
DE LA PRIMERA REPRESENTACIÓN DE “EL DUENDE”

Teatro Gran Vía, Lunes 6 de marzo de 1950. A las once de la noche.

LIGAZÓN

Auto para siluetas, en un acto, de Don Ramón María del Valle-Inclán

Personajes por el orden de aparición en la escena:

LA RAPOSA..... Julia Delgado Caro.

LA MOZUELA..... María Amparo Conde.

EL AFILADOR.....Rafael Romero Marchent.

LA VENTERA..... Julia Pachelo.

EL HOMBRE-SOMBRA.....

EL ERRANTE..... Personajes sin palabras.

La acción en el campo castellano.

Dirección escénica: Alfonso Paso.

Realizador: Redondela.

Escenografía y figurines: Miguel Millán.

Supervisión del Consejo de

Dirección.

ARDÈLE O LA MARGARITA

Farsa en un acto de Jean Anouilh

Traducción de José Luis Alonso

Personajes por orden de su aparición en la escena.

EL GENERAL SAINT-PE..... José Franco.

ADA..... Amparo Gómez Ramos.

NATALIA..... María Jesús Valdés.

LA CONDESA..... Carmen Vázquez Vigo.

EL CONDE..... José María Rodero.

VILLARDIEU..... Enrique Cerro.

NICOLÁS..... Miguel Narros.

MARIA CRISTINA..... Aidita Gómez Narros.

LA GENERALA..... Cándida Losada.

Dirección escénica: José Luis Alonso. Vestuario: Peris

Bocetos de la Escenografía: José Luis López Vázquez. Mobiliario:

Luis S. Santamaría.

Realizador: Redondela.

Supervisión del Consejo de Dirección.

EL TEATRO DE JEAN ANOUILH

De la generación inmediatamente anterior a la guerra del 39, Jean Anouilh se reveló como autor dramático con *L'Hermine*, estrenada en el Théâtre de l'Oeuvre, en abril de 1932. Desde entonces hasta la fecha no ha estrenado menos de catorce obras, todas ellas acogidas con gran expectación. En *Antigone* - 1942- obtuvo la consagración de la crítica, traspasando su celebridad las fronteras de su país vecino. Fue un movimiento unánime de la opinión francesa, que no escatimó elogios ni parangones. Con él, la escuela neorrealista de la escena obtuvo uno de sus más resonante éxitos. Muchos nombres se han traído a colación de sus influencias. Retengamos los de Dostoievski, Pirandello y Giraudoux. El primero, por su profundidad psicológica y metafísica; el segundo, por su gusto en el juego intelectual y la paradoja, y el tercero, por su atmósfera poética y su amable ironía.

Anouilh funde todas estas influencias en el crisol de una prosa directa y plástica, en una dialéctica ágil y revulsiva, la rebelión contra los prejuicios sociales, el ansia de evasión, el ritmo obsesivo de lo cotidiano, la atracción de la fatalidad, la invocación a las fuerzas genuinas de la naturaleza. Ningún factor, ningún matiz, ajeno a la inquietud de Anouilh. ¡Qué no cabe esperar de sus cuarenta años, tan plenos ya de consecuciones magníficas!

Árdele ou la marguerite, la obra con que iniciamos nuestra actividad, es una de sus producciones más significativas y grávidas. Su título de “farsa” no impide que constituya una de las piezas más intensamente dramáticas del teatro contemporáneo.

EL DUENDE ofrecerá una representación cada veinte días con la participación de actores acreditados y nuevos valores. –Abrimos un abono por seis funciones, no precisándose que el abonado entregue previamente su importe total, sino que se limitará a pagar cada localidad (butaca: 25 ptas., delantera de entresuelo: 25 ptas., entresuelo: 20 ptas.) contra recibo de la misma. Para reserva de localidades es absolutamente necesario el envío inmediato del adjunto recibo firmado y con indicación del domicilio.

Toda correspondencia debe ser dirigida a nuestro Director. C/ Desengaño, 10, 5.º
C.-Tel. 227671-MADRID.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-Índice-1950 (nº 28) página 16.

Índice, de artes y letras (Suplemento de “El Bibliófilo”).

Autor: Altazor

Ardèle o la margarita, de Anouilh, por “El Duende”.

La nueva agrupación de teatro de cámara denominada “El Duende” hizo su presentación, con la mejor fortuna, poniendo en escena *Árdele ou la margarite*, de Jean Anouilh, estrenada en febrero de 1944 en el Teatro de l’Atelier, de París, en traducción y con dirección de José Luis Alonso.

Se trata de una obra frívolamente cruda, valga la expresión, donde se nos presenta a una familia un poquito más obsesionada de lo que suelen estarlo muchas gentes, por el amor, en la cual, con aspereza en las situaciones y claridad en la expresión, nos llevan sus personajes a un final dramático, sorprendente y magistralmente teatral.

Podríamos decir de la farsa de Anouilh que es un teatro de costumbres (más bien malas), una especie de teatro benaventiano [*sic*], con universalidad y fuerza, pura y limpiamente teatrales (acaso con exceso de relatos) en el que su autor pone de manifiesto un dominio técnico extraordinario. Y pese a la moraleja final, de una intrascendencia innegable. Delicioso teatro para entretener.

La interpretación, encomendada a Amparo Gómez Ramos, María Jesús Valdés, Carmen Vázquez Vigo, Bidita [*sic*] Gómez Ramos, Cándida Losada, José Franco, José María Rodero, Enrique Cerro y Miguel Narros, muy sobria y acertada.

La dirección de José Luis Alonso, buena y la traducción, excelente, si bien hemos de mostrarnos disconformes con que se hayan suprimido determinadas expresiones que el autor puso en boca de Toto, porque, a nuestro modesto juicio las características de los teatros de ensayo deberían ser, junto a la novedad, la fidelidad a los originales. Por cuanto su público está, o debe estar, inmunizado contra las crudezas verbales, nunca más desagradables que las implícitas en

muchas de las obras del teatro “blanco” o “rosa”; o no es auténtico público de teatro experimental.

El decorado, de José Luis López-Vázquez, realizado por Redondela, muy bien logrado, aun cuando el defectuoso juego de luces no permitió que luciera plenamente.

Ligazón, de Valle Inclán, por “El Duende”.

En la misma sesión a que antes nos referimos, se representó el auto para siluetas, de D. Ramón del Valle-Inclán, *Ligazón*. Fue interpretado por Julia Delgado Caro, Amparo Conde, Romero Marchent y Julia Pachelo.

La graciosa síntesis dramática que es *Ligazón*, más para leída que para representada, al menos si se representa con la desgana con que la hicieron los actores antes citados, entre los cuales había un afilador con un peinado de “Vogue” que hubiese indignado a D. Ramón, fue bien acogida por el público. La dirección y los figurines, a tono con los intérpretes.

[19]

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-Pro-Mar-L.

El landó de seis caballos

Comedia en dos actos, original
de VÍCTOR RUIZ IRIARTE

REPARTO

(POR ORDEN DE APARICIÓN EN ESCENA)

ChapeteGabriel Miranda
Doña AdelaidaCarmen Seco
SimónMiguel Ángel
PedroGASPAR CAMPOS
MargaritaCándida Losada
RositaAmparo Gómez Ramos
IsabelELVIRA NORIEGA
FlorencioJosé María Rodero
El MúsicoRicardo Lucía

Decorado de Fernando Rivero, realizado por Manuel López

Dirección de escena: JOSÉ LUIS ALONSO

TEATRO NACIONAL

MARÍA GUERRERO

DIRECCIÓN

LUIS ESCOBAR Y HUBERTO PÉREZ DE LA OSSA

TEMPORADA

1949 – 50

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-27-5-1950. Págs. 25 y 26.

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS
EL LANDÓ DE SEIS CABALLOS, DE VÍCTOR RUIZ IRIARTE, EN EL MARÍA
GUERRERO

Anoche se estrenó en el María Guerrero la comedia de Víctor Ruiz Iriarte *El landó de seis caballos*. Fue escuchada la obra por el público con verdadero deleite. Las frases de tierno humor y de delicada ironía las acogieron los espectadores con alborozadas sonrisas. Y al final de los dos actos de que consta la producción, las insistentes ovaciones hicieron que el telón se alzara muchas veces y que el autor saliera a saludar en unión de los intérpretes.

Elvira Noriega encarnó de modo admirable su personaje, amasado con sustancia de sueños exaltadores y de encendidas ilusiones; Carmen Seco dio conmovedores perfiles a su papel con la maestría en ella habitual; Cándida Losada recreó el carácter de la figura a ella encomendada, con insuperable acierto, y Amparo Gómez Ramos confirmó su mérito de joven y magnífica actriz. Gaspar campos “hizo” un anciano de ejemplar estudio y expresión; José María Rodero triunfó plenamente en el difícil cometido que se le había asignado, y Gabriel Miranda, Miguel Ángel y Ricardo Lucia colaboraron eficazísimamente [*sic*] en el éxito.

Fernando Rivero nos ofreció un decorado prodigioso por su construcción, su ambiente y sus detalles, y José Luis Alonso ratificó sus excepcionales condiciones de director de escena, cuidando la colocación y el movimiento de los personajes y haciendo alarde comprensivo de la comedia de una manera tan ejemplar como loable.

El estreno de *El landó de seis caballos* puede, pues, considerarse por la calidad de la pieza y por su presentación como un felicísimo acontecimiento en los anales del María Guerrero.

Todo en la comedia de Ruiz Iriarte está pensado con entrañable ternura y con amable sonrisa, cuidado con acendrado amor y escrito con afilada y airosa pluma de ave. Una habilidad innegable, un buen oficio y un ingenioso y agilísimo diálogo son también valores positivos que se aprecian a lo largo y a lo ancho de esta producción, de ambición noble, alta y difícil, y de logro plenamente conseguido, dentro -repetimos- de un género de teatro poético y humorístico que a nosotros nos parece digno de la más sincera alabanza.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-Coliseo-17-1-1953 (nº 39). Página 11.

Colombe, de Anouilh, en el Español.

por Donato LASSO.

El naufragio moral de *Colombe* en un mundo de artificio y pasiones descarados nos conmueve. Sin embargo, no lanzaremos anatemas sobre Madame Alexandra, principal causante de su caída. La vieja cómica, sostenida por el orgullo, la avaricia y la envidia, es una fascinante veleta.

Cuando Víctor le dice a *Colombe* que Madame Alexandra, su madre, tiene cien años, no exagera. No cien. Mil. La actriz está más allá del tiempo: ella no sabe de edad. Sarah Bernhardt, modelo para esta figura de Anouilh, decía: “Las buenas actrices tenemos cada año un año menos. Envejecer es un síntoma inevitable de las malas cómicas”.

Adela Carboné, ilustre y primerísima actriz en nuestra escena, hizo una creación inolvidable del peligroso papel. Dueña del gesto y de la voz ofreció, en el escenario del teatro Español, la noche del 12 de enero, ante un público arrobado, una lección de comediante.

Colombe, de Jean Anouilh, fue estrenada a principios de 1951, en el Atelier de París. Constituyó un éxito apoteósico y, durante año y medio, se mantuvo en cartel. Al buen gusto y la inteligencia de Carmen Troitiño y José Luis Alonso - autor de la impecable traducción- debemos su presentación en España. Sentimos, por amor al teatro, por el entusiasmo con que la obra fue acogida, que de *Colombe* no se de más que esta representación de Teatro de Cámara.

La comedia, pesimista, se alivia con los toques caricaturescos de algunos personajes. En algunos momentos figuras y pasos dan a la escena una sutil atmósfera de minués [*sic*].

María Jesús Valdés prestó a *Colombe* el auténtico gesto, la auténtica voz y el matiz de la florista de París. José María Rodero, Félix Navarro y Concha

Campos dominaron a la perfección sus papeles. Secundados por Miguel Angel, José Subirana, José Cuenca, Gabriel García Amente, Ignacio Goy y Félix Roble.

En suma: unas horas triunfales para todos los que intervinieron.

SIPE (SERVICIO INFORMATIVO de PUBLICACIONES y ESPECTÁCULOS).
AÑO VIII, NÚMERO 263. MADRID, 29 de enero de 1949.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-SIPE-29-1-1949. página 38.

TEATRO-CRÍTICA de ESTRENOS

Cuando el trigo es verde

Comedia inglesa de Emlyn William, traducida al castellano por José Luis Alonso y estrenada en el teatro Infanta Beatriz, el 28 de enero de 1949, por la compañía de Ana Adamuz. Censura moral: 4-Grana. (Peligrosa).

Pertenece en todo esta obra al género costumbrista y, por lo tanto, al tratarse de una comedia inglesa, a nosotros no termina de convencernos. Cuando los problemas de nuestra sociedad son llevados a escena, podemos apreciar la verdad de la comedia o sus negaciones; pero no en este caso, en que se tratan los de un país que poco o nada nos interesa.

Con todo, teatralmente, hemos de decir lo siguiente: *Cuando el trigo es verde* es una pieza llena de calidades de ambiente, observación y matiz; que los personajes son, de acuerdo con la psicología anglosajona, bastante humanos; que el interés argumental no se mantiene, pero es entretenido el diálogo, y resumiendo, que el espectáculo, aunque no encierra gran novedad, siempre resulta agradable por sus intérpretes que, con Ana Adamuz a la cabeza, encarnan muy bien sus respectivos tipos.

Especial mención merece la labor del traductor José Luis Alonso, que ha puesto, con el título, un sin fin de aciertos y aportaciones personales, de tal modo que la obra, ante nuestro público, gana en claridad, corrección e incluso en calidad literaria.

Fundación Juan March

BIBLIOTECA

Teatro Español Contemporáneo

SIGNATURA: T-ABC-29-1-1949. página 19.

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

Estrenos en el Infanta Beatriz, Infanta Isabel y Madrid. Fin de fiesta en el Alcázar.

Anoche se estrenó en el Infanta Beatriz la comedia inglesa de Emlin Williams, excelentemente vertida y adaptada al castellano por José Luis Alonso, *The corn is green*. El título español de esta obra, *Cuando el trigo es verde*, encierra una graciosa licencia deliberadamente empleada con fines de vulgarización, lo mismo que las correcciones que al sentido del texto ha hecho el traductor. Indudablemente la labor de José Luis Alonso ha sido presidida por un gran acierto, e igual cabe decir de la actuación de la mayoría de los intérpretes, que procuraron también acomodar las psicologías de sus respectivos personajes a una comprensión que resultara clara y eficaz en nuestro clima.

Ana Adamuz luchó con todos sus mejores recursos de actriz para dar vida al complejo y difícil tipo de la protagonista. Con el respeto y la admiración que tan ilustre figura de nuestra escena nos inspira, hemos de declarar que no nos convenció. Se notaron en su papel demasiadas pausas y vacilaciones, no por falta de estudio y de competencia, sino por deficiente correspondencia entre su temperamento y el carácter adscrito al papel que encarnaba. A pesar de ello, y como prueba de que en esa lucha salió en ocasiones victoriosa, fue justamente aplaudida en un mutis, lo mismo que Ricardo Hurtado, admirable galán joven, lleno de ímpetu, de brío y de buen arte.

Pedro Porcel, el primer actor, dio lección de magnífico entendimiento en "Mister Treverb" [*sic*], lo mismo que en sus correspondientes cometidos Laura Alcoriza -admirable de palabra y actitud-, Rafael Alonso -insinuante y comedido-, María Luisa Tejedor -llena de verdad- y Matilde Moreno, Rosa María Vega, María Banquer, Ricardo Hurtado, Enrique Fuentes y Miguel Gracia.

Para todos hubo muchos aplausos y el traductor salió a saludar al final de los tres actos.

Emlyn Williams, como tantos otros autores extranjeros, hoy “descubre” en su obra el Mediterráneo del teatro costumbrista. Si la inspiración y los tipos de esta farsa societaria basada en la necesidad de la reeducación de los mineros, están tomados de la realidad, y si sus perfiles son autobiográficos, esto no quiere decir sino que su costumbrismo puede muy bien calificarse de observación directa y primera mano. Efectivamente, personajes, situaciones y frases tienen un timbre y un acento sinceros que ganan la atención y el interés de los espectadores. Lo que sucede en *Cuando el trigo es verde* resulta de un valor y de una calidad profundamente humanos. El ambiente está conseguido con sobrias y concisas pinceladas y el movimiento escénico es natural y armonioso, sin efectismos, “trucos” o latiguillos.

Pero cuando nos referimos al redescubrimiento del teatro costumbrista, queríamos dar a entender, sin menoscabo de los méritos de esta comedia inglesa, que en nuestra escena existen antecedentes, consiguientes y logros actuales que nada tienen que envidiar al género en que *The corn is green* se inscribe. Ciertamente que en los últimos tiempos las comedias costumbristas españolas han derivado en ciertos casos hacia temas y problemas demasiado hogareños, vernáculos y casamenteros. Pero autores quedan y surgen que mantienen la buena tradición de estas piezas escénicas destinadas a reflejar un pedazo de la vida cotidiana, como en la clara lámina de un espejo alzado sobre la boca del escenario.

La obra de Emlyn Williams, sugestiva, interesante, conmovedora unas veces y divertida, otras, hasta el momento final de su desenlace (recusable y absurdo para nuestro sentir y nuestras costumbres), nos confirma en un aserto muchas veces mantenido muchas veces mantenido con nuestra modesta pluma: que aunque no nos falte capacidad de admiración hacia lo extranjero, la verdad es que muchas veces no podemos considerarlo como asombrosa novedad.