



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Cipriano de Rivas Cherif en el Teatro Español de
Madrid (1930-1936)

Autor:

Víctor Latorre Asensio

Director:

Jesús Rubio Jiménez

Facultad de Filosofía y Letras

AÑO ACADÉMICO: 2015-2016

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Cipriano de Rivas Cherif	5
2.1. Rivas Cherif y la dirección escénica	7
2.2. Críticas contra el realismo y naturalismo predominante en la escenografía	9
2.3. La reteatralización y el papel del texto dramático	12
2.4. Margarita Xirgu y Cipriano de Rivas Cherif	14
3. El teatro Español de Madrid	18
3.1. Teatro clásico español	28
3.2. Teatro contemporáneo español	36
3.2.1. <i>Fermín Galán</i> , de Rafael Alberti	37
3.2.2. <i>La zapatera prodigiosa</i> , <i>Bodas de sangre</i> y <i>Yerma</i> : Federico García Lorca en el Español	41
3.2.3. <i>Divinas palabras</i> , de Valle-Inclán	47
3.2.4. <i>La Corona</i> , de Manuel Azaña	48
3.2.5. <i>El otro</i> , de Miguel de Unamuno	50
3.2.6. <i>La sirena varada</i> , de Alejandro Casona	52
3.3. Proyectos complementarios	53
3.3.1. La TEA (Teatro Escuela de Arte)	53
3.3.2. El Caracol	56
3.3.3. Teatro Pinocho	57
4. Crónica de una temporada en Zaragoza	59
4.1. La polémica	64
5. Conclusiones	67
Fuentes	70
Bibliografía	70

1. Introducción

Cipriano de Rivas Cherif (Madrid, 1891- México, 1967) fue director de escena, dramaturgo, crítico literario, periodista, poeta y traductor. Su profusa labor como hombre de teatro en las primeras décadas del siglo XX cobra especial relevancia como pionero en la introducción de la figura del director de escena en España. En el centro de su práctica teatral siempre estuvo la búsqueda de la renovación de una escena anticuada, dominada por el teatro burgués y las puestas en escena realistas.

El presente trabajo tratará de analizar el papel de Rivas Cherif dentro del Teatro Español de Madrid, en el que ocupó el puesto de asesor artístico de la compañía de Margarita Xirgu entre 1930 y 1936, con funciones en la práctica de director de escena. Analizaremos la aplicación de las ideas del director madrileño en los proyectos realizados en dicho teatro, aportando una visión general de los criterios que se siguieron a la hora de elegir el repertorio a representar y a la hora de realizar los diferentes montajes y puestas en escena. Realizaremos así mismo la crónica de una temporada de verano en provincias, en el intento de aportar otra perspectiva a la práctica teatral de la compañía, además de hacer patente las presiones políticas a las que una compañía de teatro de primer orden tenía que hacer frente durante los años treinta en España. Al tratarse de un trabajo construido desde la perspectiva de Cipriano de Rivas Cherif, y dados los límites espaciales de un trabajo de esta índole, la figura de Margarita Xirgu apenas se desarrollará, aunque sin ella no hubiera sido posible el éxito de aquella propuesta. Queda para futuros trabajos profundizar en una de las mejores y más inteligentes actrices y empresarias del panorama teatral español de la primera mitad del siglo XX.

Es necesaria una mención especial a la ingente labor que Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler han llevado a cabo en las últimas décadas para recuperar del olvido a una figura clave para el teatro español como es Cipriano de Rivas Cherif. Su libro *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)* es la principal fuente de información para cualquiera que quiera acercarse a esta figura. El trabajo se ha construido a su vez a través de las palabras del propio Rivas Cherif, recogidas en su libro *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, manual teórico-práctico sobre los diversos oficios del teatro en el que da algunas claves de su pensamiento estético y de su labor en el Español; pero sobre todo

en la gran cantidad de artículos que escribió en prensa a lo largo de su vida y que Aguilera y Aznar recogieron en *Artículos de teoría y crítica teatral*. Muy útil para conocer las actividades realizadas en el Español ha sido la biografía de Margarita Xirgu (*Margarita Xirgu. Una biografía*), primera actriz al frente de la compañía. Para la descripción de una temporada en provincias, último capítulo del trabajo, nos hemos servido de la prensa local de la época, así como de alguna breve mención del periódico madrileño *La Voz*. Sin embargo, estas fuentes periodísticas resultaron ser menos profusas de lo que en principio se podía sospechar.

Se ha creído conveniente comenzar por la caracterización de la figura del director madrileño a través de sus ideas sobre la renovación de la escena teatral española. A partir de ahí, un breve apunte sobre la relación entre el director madrileño y la actriz Margarita Xirgu introducirá el cuerpo del trabajo, a saber, el análisis de la labor realizada dentro del Teatro Español de Madrid y la aplicación de dichas ideas en los proyectos del teatro.

Tras describir las circunstancias que dieron comienzo a esta colaboración, definiremos las funciones que Rivas Cherif pudo tener en la compañía y su postura al respecto de la formación de un Teatro Nacional, dado que el Español de Madrid, ante la ausencia de una verdadera institución de este tipo, se convirtió en la práctica en algo parecido. A continuación, analizaremos el repertorio representado en sus tablas durante este periodo, dividiéndolo en teatro clásico español y teatro contemporáneo español, así como en proyectos complementarios a la programación oficial. Hemos creído interesante finalizar el trabajo con la crónica de una temporada de verano en Zaragoza, más aún por ser representativa de las presiones políticas a las que la labor teatral tenía que hacer frente en la década de los años treinta en España.

Por último, me gustaría agradecer a Jesús Rubio Jiménez su orientación, sugerencias y consejos durante el desarrollo del presente trabajo.

2. Cipriano de Rivas Cherif

En este primer apartado estableceremos las ideas y conceptos que Cipriano de Rivas Cherif manejaba y defendía sobre el teatro. Establecer una idea general de la estética que pretendía imprimir en su práctica teatral es clave a la hora de comprender su labor en el Teatro Español de Madrid, asunto que nos ocupa en este trabajo. Su concepto de la práctica teatral es una síntesis propia del pensamiento europeo más innovador, con el objetivo siempre claro de la renovación de la escena española. Este pensamiento se articula en unas ideas básicas: la introducción de la figura del director de escena; la defensa de una estética basada en la estilización artística y contraria al realismo y al naturalismo y la defensa de lo que Pérez de Ayala llamó reteatralización. Así mismo, haremos un breve apunte sobre la relación entre Margarita Xirgu y Rivas Cherif, que culminará con la entrada de Rivas en el Español a cargo de la compañía de la actriz.

Cipriano de Rivas Cherif fue, en el panorama teatral español de la primera mitad del siglo XX, uno de los hombres de teatro más comprometidos con la renovación de una escena anticuada en métodos y medios, anclada en un agotado concepto del teatro y en costumbres y usos dañinos para el propio arte. Destacaba su amplia formación europea, rara en España en aquellas primeras décadas del siglo. No en vano, Díez-Canedo decía de él en 1938 que era “el único director en activo al tanto del movimiento extranjero, que no copia de manera literal, sino que acomoda a las condiciones de nuestra escena”¹.

Sin embargo, no es descabellado decir que no aportó un nuevo concepto de teoría teatral. Más bien, la labor de Rivas y el valor de ésta residen en saber adaptar las ideas que circulaban por Europa al caso particular español. El mismo Rivas decía en 1966, haciendo inventario de su carrera y en una tercera persona narrativa:

Rivas Cherif, sin embargo, no aportó nada nuevo, aunque resumió en una síntesis propia los inventos y mixtificaciones de los grandes directores que trajeron las gallinas

¹ RIVAS, Enrique. “Cronología”. En AA. VV. *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía. Cuadernos El Público*, 42 (diciembre de 1989), p. 102. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999, p. 19.

empolladoras de las AVES del paradisiaco teatro actual, y de no pocos pajarracos pintados de cacatúa².

De todas formas, en el contexto del panorama teatral español de la época esta “síntesis propia” no es ni mucho menos una aportación menor. No hay que olvidar además que, junto a Margarita Xirgu, “logró implantar en el teatro español una práctica de la dirección escénica y de la organización teatral que ya se había impuesto en el mejor teatro europeo del momento y que en España seguía siendo, sin embargo, un hecho tan excepcional como insólito”³.

De entre las nuevas propuestas europeas que conoció, destacan en su formación tres. En primer lugar, y por encima de otras, su contacto con las ideas de Gordon Craig durante su doctorado en Bolonia, del que diría que determinó la definitiva perdición de su vida por el teatro (y ni siquiera por el teatro comercial, por el artístico), y al que definió como el renovador fundamental del teatro en el siglo que casi tenía de existencia⁴. No hay que pensar sin embargo que tomó las ideas de Craig al pie de la letra. Aunque no llega a seguir en su práctica teatral algunas de las propuestas más polémicas del director inglés, Aguilera y Aznar concretan la influencia de Craig sobre Rivas en los siguientes puntos:

Condena radical del realismo y naturalismo y defensa del simbolismo y la estilización teatral; reivindicación de la necesidad de un director de escena como condición *sine qua non* para la renovación teatral; necesidad de creación de Teatros-Escuelas de Arte; supresión de la decoración teatral y de las acotaciones escénicas en los textos de la literatura dramática; defensa de una interpretación actoral basada en la teoría de la super-marioneta, y, ya por último, concepción del teatro como una pasión vital, una aventura, un viaje de la libre imaginación, sin fronteras artísticas ni posible final⁵.

Destacan a su vez los bailes rusos de la compañía de Diaghilev a los que asistirá en 1916 en Madrid y más tarde en París entre otoño de 1919 y abril de 1920. Para él habían abierto “nuevos horizontes a nuestros ojos, cansados de tanta pobreza y desamparo artísticos”⁶ y puesto de manifiesto la necesidad de una renovación, tanto artística como técnica, de la escena española. El tercer nombre sería Jacques Copeau y su teatro parisino, el Vieux-Colombier, cuya influencia fue clave, y cuya escenografía

² LIVIANO, Tito. “Memorias de un apuntador. Aves y pájaros de cuenta”. *El Redondel* (15-V-1966). Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 61.

³ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 61.

⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁶ *Ibidem*, p. 33.

era manifestación, al igual que los bailes rusos, de lo que Rivas llamó estilización artística.

2.1. Rivas Cherif y la dirección escénica

El oficio de director teatral hace su ingreso en el teatro español muy tardíamente respecto a la mayor parte de los países europeos. En un periodo en el que surgen grandes creadores escénicos, como Stanislavski, Appia, Gordon Craig, Brahm, Piscator o Copeau, “lo dominante durante los primeros cuarenta años de nuestro siglo fue que las escenificaciones bastante simples y rutinarias que se hacían, corrieran a cargo del primer actor o la primera actriz y, en ocasiones, del propio autor”⁷.

La norma al uso en la escena teatral española de las primeras décadas del XX dictaba que el primer actor o actriz ejerciera como director escénico de la compañía sin soportar mayor jerarquía. Costumbre muy asentada pero dañina para un arte que a principios de siglo reclamaba una renovación urgente y la necesidad de ponerse a la altura de las nuevas corrientes europeas. Ya en 1890 Sebastián J. Carner apuntaba: “Desde luego nos declaramos contrarios a esta costumbre por considerarla inconveniente bajo todos conceptos y muy funesta para los intereses del arte”⁸. Pero lo cierto es que la visión decimonónica de la dirección escénica seguía vigente durante las décadas posteriores. No faltaban entre los críticos españoles las voces que reclamaban una mayor presencia de la figura del director de escena. Manuel Pedroso, en 1925, alegaba:

Y mientras nuestra escena no disponga de un dictador de ese género, ante cuyo imperio se plieguen el orgullo del actor y la genialidad de la actriz, no podrá hablarse de salvación ni de educar, con propósito de eficacia, el buen gusto del público español⁹.

De la importancia de esta figura en el teatro europeo Eduardo Gómez de Baquero, “Andrenio”, decía el mismo año:

El director de escena es un personaje que ha crecido enormemente en el teatro actual y cuya importancia parece que ha de ser mayor todavía en el teatro de mañana. Su

⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁸ CARNER, Sebastián J. *Tratado de arte escénico*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de «La Hormiga de Oro», 1890, pp. 47-48. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 41.

⁹ PEDROSO, Manuel. “Nuestras campañas. Hacia un teatro nuevo. La Liga Pro Drama”. *Heraldo de Madrid* (8-VIII-1925), p. 5. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 41.

colaboración en la obra escénica se acerca a la del actor y a la del mismo autor; llega a igualarlas a veces y hasta en ocasiones las supera. En algunas de las campañas teatrales de Max Reinhardt, el famoso director de teatros (sic) alemán, el éxito, y no sólo el éxito material de taquilla, sino el interés estético de las representaciones se debió más que a las obras y a la compañía, a la nueva presentación escénica¹⁰.

En el panorama del primer cuarto de siglo Cipriano de Rivas Cherif se presenta como uno de los primeros directores escénicos, en el sentido moderno de esta figura, que formarán parte de la escena española. Pueden citarse algunos otros, como Emilio Mario, quizá el primero, y Martínez Sierra, que sin embargo son representantes de una forma de hacer teatro de corte realista contraria a los presupuestos que más tarde defenderá Rivas. Con mayor acierto para lo que nos concierne se puede citar a Adrià Gual, hacia el que nuestro director expresó su admiración en numerosas ocasiones, aunque sus concepciones del teatro fueran diferentes, y a quien consideraba precursor de la figura del director de escena que para Rivas Cherif tanto necesitaba el teatro español. Así dirá sobre él:

Sean cualesquiera las consecuencias de su doctrina de redención de la humanidad por el teatro, hay un punto en que sus aspiraciones actuales coinciden con las de todo el mundo civilizado en punto al arte teatral, a saber, en la necesidad de que la representación dramática dependa no de la voluntad omnímoda del autor, ni menos en la de los cómicos en libertad, sino de la del director de escena que acopla al texto la declamación, los gestos, los movimientos de los actores en el cuadro y la luz convenientes, dentro de un ritmo total, de una coloración, de un concepto orgánico del que él solo es responsable¹¹.

Cipriano de Rivas Cherif se inserta, de este modo, entre los críticos que en las primeras décadas del siglo XX defienden la necesidad de la figura del director de escena como condición indispensable para que se lleve a cabo la renovación que el teatro necesita. Se trata de una idea que circula profusamente por Europa y por todo “el mundo civilizado”, como el propio Rivas apunta, pero que en España está, bien entrado el siglo XX, apenas desarrollada en la práctica.

Se podría vincular esta idea a su vez con Gordon Craig, cuya influencia sobre Rivas, “difusa pero profunda”¹², según Aguilera y Aznar, pudo determinar algunos de los aspectos de su propuesta, entre ellos su modelo de director de escena. Gordon, como Rivas Cherif, creía en la figura del director de escena como algo indispensable para la

¹⁰ ANDRENIO. “El director de escena”. *Fantasio*, 5 (25-VII-1925), p. 101. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 42.

¹¹ Un crítico incipiente. “Hacia un teatro nuevo”. *La pluma*, 35 (abril de 1923), p. 331. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 49.

¹² AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 21.

renovación del teatro. Hablaba de un director de escena omnipotente, que había “estudiado y practicado los diversos oficios del teatro”¹³ y que por ello era capaz de configurar él mismo todos los aspectos de la representación. Dejarle al mando de todo era “la única manera de obrar si se desea obtener la unidad, ese elemento vital en una obra de arte”¹⁴, la única manera de conservar la unidad del tono de la obra y que todo armonizara como un conjunto. El director decide el decorado, los trajes, la luz y la forma en la que los actores tienen que representar sus personajes. Lo compara con el capitán de un barco: “mientras no se comprenda que la disciplina en el teatro consiste en la obediencia voluntaria, absoluta, al director de escena –que equivale al capitán– no se podrá emprender nada grande”¹⁵. La única forma de servir a un ideal artístico elevado es a través de una sola mente, la del director, que crea y articula cada elemento de la representación, proyectando el tono de la obra del autor de forma unitaria.

Rivas comparte con Craig la idea de que el director de escena debe conocer el teatro en profundidad y los oficios que dentro de él se desempeñan. Así, en 1927 colaboraba como actor en la compañía de Margarita Xirgu, a cargo en ese momento del teatro Fontalba, para aprender, como el mismo indicaba en un artículo del mismo año: “no he aceptado la gentil hospitalidad de Margarita Xirgu por darme el gusto, grandísimo por lo demás, de actuar en su compañía. Sino para aprender”¹⁶. A su vez, afirmaba en el mismo artículo: “No creo que nadie que pretenda seguir en España, de una u otra manera, las aventuras teatrales de Gordon Craig pueda tener mejor escuela de *arte y oficio del teatro* que la de Margarita Xirgu y su compañía gratisima”¹⁷.

2.2. Críticas contra el realismo y naturalismo predominante en la escenografía

Todavía en 1945, desde el penal del Dueso, Rivas Cherif reivindicaba la figura del director de escena, persona que debía tener un criterio propio para aplicarlo a la escenificación, a la obra teatral como conjunto unitario, desde una posición privilegiada. Ahora bien, ¿cuál era el criterio teatral, estético, de Cipriano de Rivas Cherif?

¹³ CRAIG GORDON, Edward. *Del arte del teatro*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958, p. 136.

¹⁴ *Ibidem*, p. 121.

¹⁵ *Ibidem*, p. 132.

¹⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “Una dirección. Arte y oficio del teatro”. *Blanco y Negro*, 1927 (22-IV-1928). Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 170.

¹⁷ *Ibidem*, p. 170.

En este punto, la posición de Rivas es una reacción contra el realismo naturalista imperante en la escena española y europea del momento. El rechazo de la escenificación realista se concretaba en lo que Rivas llamó, de acuerdo con Evreinov, la estilización escénica:

El realismo presenta, según él [Evreinov], la escena de la vida como una reproducción fotográfica; la estilización escénica representa la vida como el pintor, copiándola en su imaginación, sintetizando y escogiendo lo que copia, resumiendo y fijando el incesante cambio de luz en el concepto que su cuadro forma de la realidad visible. Toda representación es, pues, una presentación estilizada y conviene más que cualquier otro ambiente escénico a la poesía dramática¹⁸.

Rivas Cherif concuerda en este punto otra vez con Gordon Craig, que también rechaza sin ambages el realismo, considerando que “la precisión de los detalles son inútiles en escena”¹⁹, y el naturalismo, que nada tenía que ver con el arte. Frente a esto defendía el simbolismo: “no reproducir la naturaleza, sino sugerir algunos de sus aspectos más bellos y más vivos”²⁰; lo que Rivas llama estilización.

Para este último la estilización consistirá en “suprimir artísticamente todo lo superfluo”²¹. En su libro *Cómo hacer teatro*, explicaba lo que significa este concepto:

Entendemos por estilización la reducción escogida a sus términos esenciales, a sus límites precisos, de un ambiente característico, de una atmósfera suficiente, en tanto que adecuada a la existencia artística de las personas dramáticas que ese ambiente, en esa atmósfera, hayan de producirse²².

Pese a defender este concepto de escenificación era consciente de sus peligros. La reducción al símbolo, el exceso de simplicidad y concentración, podían llegar, según Rivas Cherif, a la confusión, a caer en un simbolismo abstruso, algo que se produjo en el propio Gordon Craig o en Pitoëff²³.

Es ilustrativo cuando compara la compañía rusa de Diaghilev y su “realismo” (que paradójicamente corresponde al simbolismo y estilización que él propone) con la escena española:

Al hablar aquí de realismo, no quiero que ni por un momento se le confunda con el chabacanismo imperante en los teatro españoles. [...] como tal arte que es y no

¹⁸ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pre-textos, 2013, p. 240.

¹⁹ CRAIG GORDON, Edward. *Op. cit.*, p. 83.

²⁰ *Ibidem*, p. 196

²¹ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, *op. cit.*, p. 327.

²² *Ibidem*, p. 282.

²³ *Ibidem*, p. 284.

reproducción mecánica de la vida, nada tiene que ver con las burguesas maneras de nuestros actores y el desproporcionado detallismo menudo que nos ofrecen los directores de escena en holocausto a la verdad²⁴.

También son ilustrativos los elogios que expresa sobre la representación de *El sombrero de tres picos* de Falla en 1920 por la compañía de Diaghilev y el decorado realizado por Picasso, estilizado, centrado en tan solo los rasgos esenciales para representar o sugerir una Andalucía desolada, en contraposición con la opinión que le merece la misma obra dirigida por Martínez Sierra, representante de la manera realista y naturalista imperante.

Del teatro realista de Moscú dirá: “La teoría –que me parece justísima– está fundada en la supremacía del cuerpo del actor sobre los adimentos decorativos de la escena, que puede y debe ser simplemente sugerida”²⁵.

Destaca en este sentido también la influencia de Copeau y el Vieux-Colombier, cuya principal innovación según Rivas Cherif es justamente que:

la escena no está decorada nunca con pinturas que representan el lugar de la acción. E incluso el escenario tiene otra disposición de la acostumbrada en los teatros modernos. [...] lo arbitrario, lo caprichoso, desaparecen. El respeto, la probidad, el estudio, favorecen la inspiración artística. No hacen falta, e incluso estorban, trapos y telones. La verdad se muestra desnuda²⁶.

La austeridad de la escenificación de Copeau, basada apenas en cambios de luz, concordaba con su visión estética de cómo debía ser la escenografía, es decir, estilizada, simbólica. Pero la austeridad de estas representaciones, de esta estética, le convenía tanto teatralmente como materialmente, dada la escasez de medios económicos con la que normalmente tuvo que lidiar a la hora de llevar a cabo una representación. No en vano diría sobre Max Reinhardt, el otro extremo del espectro: “De Reinhardt no pude aprender nada. Todo lo que vi hacer era a fuerza de recursos técnicos materialmente imposibles de tener a mano en España”²⁷.

²⁴ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “Mas de los bailes rusos”. *España*, 72 (8-VI-1916), p. 10. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 32.

²⁵ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “Viaje de un español a la Unión Soviética. I”. *Revista de las Indias*, 32 (agosto de 1941), p. 329. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 23, nota 20.

²⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “Un teatro modelo. EL Vieux-Colombier de París”. *La Internacional*, 31 (21-V-1920), p. 4. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 36.

²⁷ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, *op. cit.*, p. 291.

2.3. La reteatralización y el papel del texto dramático

Rivas Cherif era lector asiduo del semanario *España*, del que más tarde llegaría a ocuparse, y en el que en 1945 un crítico como Ramón Pérez de Ayala abogaba por un concepto clave para la práctica teatral de Rivas: la reteatralización, la necesidad de reteatralización de la escena española.

Pérez de Ayala, en aquel artículo, titulado “Las máscaras. La reteatralización”, ponía de manifiesto la confusión imperante entre arte teatral y arte dramático. Confusión nacida de tomar el arte teatral “como mero sucedáneo o auxiliar del arte dramático”²⁸, de considerar el teatro, al fin y al cabo, tan solo como literatura. Y es que “el arte dramático es sin duda un género del arte literario. Pero el arte teatral, si tiene que ver con el arte literario, es ocasionalmente”²⁹.

De esta forma, las mejores obras literarias del género dramático apenas son representadas o lo son de mala manera. Por el contrario, se encuentran los mejores ejemplos de arte teatral en géneros que nada tienen que ver con el arte literario, como los números de variedades, la danza o la pantomima. Así, “la confusión de arte teatral con arte dramático, nos ha conducido, en la mayor parte de los casos, a la simple palabrería. Nuestros teatros han venido a ser templos del verbo inflado e inane”³⁰.

La solución a esto es la reteatralización, que explica con palabras de Huntly Carter:

Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades –autor, director, actor, decorador, compositor y espectador– en una sola individualidad, la del espectador ideal³¹.

Se trata de un concepto, y de un problema, ya lo dice el propio Pérez de Ayala, que no es eminentemente español. Ya Gordon Craig hablaba sobre él en su libro *Del arte del teatro*. Ahora bien, la concepción de Craig y de Rivas difiere en este punto. El director inglés, partiendo de la idea de reteatralización, del redescubrimiento de “una

²⁸ PÉREZ AYALA, Ramón. “Las máscaras. La reteatralización”. En RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (coord.). *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1998, p. 201.

²⁹ *Ibidem*, p. 201.

³⁰ *Ibidem*, p. 203.

³¹ *Ibidem*, p. 203

verdad muy vieja”, común a Rivas, expresa sus reservas ante el valor teatral del texto escrito e incluso llega a hablar de la completa independencia del arte teatral con respecto al dramático o literario y sueña con la posibilidad de prescindir del texto, de un “Drama sin palabras”.

Rivas es más moderado que Craig en sus pretensiones, pero aun así asienta su práctica teatral sobre esta idea de reteatralización y comparte con Craig a su vez la supresión de las acotaciones del autor, que invadían la esfera de competencia del director de escena por parte del autor y que en todo caso no podían más que resultar obvias, ya que todo lo necesario para la puesta en escena se desprende del propio texto.

Pero Rivas Cherif nunca abandonará el respeto hacia el texto dramático, aunque tenga claro su lugar dentro del hecho teatral, y defenderá la máxima fidelidad a este a la hora de llevar a cabo una representación. Para él, “el arte escénico consiste precisamente en aportar a un determinado texto, los elementos accesorios que, sin desvirtuarlo, pueden darle en todo momento y en la sucesión de los tiempos su entero valor”³². Esta fidelidad al texto, este respeto, no implica la sacralización de la literatura dramática. Como acabamos de ver, la práctica escénica de Rivas se asienta en la idea de reteatralización y en la idea de un director escénico como responsable máximo de la representación o re-creación. El texto dramático por tanto, puede motivar el teatro, pero no lo constituye por sí mismo. El director escénico deberá, con recursos específicamente escénicos, enriquecer el texto. De Gordon Craig “seguirá su concepto de la dirección teatral como actividad hermenéutica sobre el texto dramaturgico, en que la representación sería el trasvase visual, la materialización en escena”³³.

Enrique de Rivas resume el ideal escénico de Cipriano de Rivas Cherif con las siguientes palabras:

Se cifraba en la perfección del hecho teatral en sí, y en la fidelidad a la obra que montaba, por lo que cualquier transgresión al texto o a su autor le era ajena, y su intervención, el día de los estrenos se podía solo adivinar, que no palpar, en la armonía del conjunto de los actores, decoradores, tramoyistas y en el ritmo del texto escrito traído a la vida fugaz y al mismo tiempo eterna del escenario, para lograr el repetido

³² RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer...*, op. cit., p. 101.

³³ SÁNCHEZ CASCADO, María José. “Ideas teatrales de don Cipriano de Rivas Cherif”. En: *Teatro: revista de estudios teatrales*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1992, n.º 1, p. 142.

milagro de la simbiosis entre actores y espectadores, unidos en la catarsis que solo el teatro puede crear³⁴.

Así pues, el ideario estético de Rivas Cherif partía de la idea de que el panorama teatral español necesitaba una renovación urgente. A partir de ahí, Rivas, más que inventarse un nuevo concepto del teatro, lo que hizo fue una síntesis propia del pensamiento teatral europeo de vanguardia. Así mismo, sus planteamientos estéticos se pueden resumir en los siguientes puntos: reivindicación del director de escena como elemento indispensable para la renovación teatral; rechazo del realismo y el naturalismo imperantes y por el contrario, defensa del concepto de estilización estética y de la austeridad en una puesta en escena reducida a los términos esenciales; así como la defensa de lo que Pérez de Ayala llamó reteatralización, pero partiendo siempre desde el respeto absoluto al texto dramático –aunque comprendiendo su lugar limitado en el hecho teatral–.

2.4. Margarita Xirgu y Cipriano de Rivas Cherif

Las primeras noticias sobre la actriz llegan a oídos de Rivas Cherif en 1910, a través del matrimonio Martínez Sierra-Lejárraga y a punto de comenzar su viaje a Bolonia. Así lo atestiguaba él mismo en un artículo publicado en *El redondel*, en 1965. Para el matrimonio, Margarita Xirgu era la actriz adecuada para que Lejárraga ensayara la adaptación o traducción de autores como Barrie o Lady Gregory, desconocidos en España. Su relación con el teatro europeo fue desde el principio más que clara. La actriz había despuntado en el teatro catalán poco después del éxito de Enrique Borrás en Madrid. Sin embargo, y acertadamente, sus primeros impulsores no la constriñeron en un teatro regionalista sino que la “lanzaron, en catalán, al tenido por gran teatro europeo de entonces”³⁵. Hauptmann, Maeterlink, Wilde, Rusiñol o Bataille, forman parte de su repertorio en esta época.

Cuenta Rivas que en la estación del Mediodía de Madrid, justo antes de partir hacia Barcelona, de paso en su viaje a Italia, Gregorio Martínez Sierra le aconsejó: “No deje usted de ver a Margarita Xirgu”. No pudo si no seguir su consejo. Así *La verge boixa*, traducción catalana de *La vierge folle*, de Henry Bataille, poco antes estrenada en

³⁴ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, op. cit., p.17.

³⁵ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Artículos de teoría y crítica teatral*. Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel (eds.). Madrid: Centro Dramático Nacional, 2013, p. 473.

París por Berthe Bady y Monna Delza, fue en el antiguo Principal de Barcelona la primera ocasión en la que el arte de Margarita Xirgu “tomo el ánimo” de Rivas Cherif. Quedó impresionado.

En otro artículo del 27 de junio del mismo año, comentaba al respecto: “recuerdo impresionante la figura de la actriz, cuyo acendrado dramatismo, rayando en la expresión trágica, excedía la mediocridad de la pieza francesa en cuestión”³⁶. Afirma por otra parte que “mucho más en catalán, para mi, castellano, la Xirgu tenía entonces y ha seguido teniendo, incluso para el público español [...], ese cierto prestigio inefable – y de dos filos– del artista extranjero, de que entonces gozaban las actrices italianas [...]”³⁷.

En 1914 Rivas se reintegra en la vida madrileña y entra a formar parte del Ateneo. Empieza a seguir a su vez con creciente interés a Margarita Xirgu, que acababa de dar el salto a Madrid y al teatro en lengua castellana. En 1915, como secretario de la Sección de Literatura del Ateneo, intenta estrenar *Fedra* de Unamuno, y para ello comienza a hacer gestiones con Margarita Xirgu. Unamuno había terminado la obra en 1911, pero había sido incapaz de conseguir que se estrenara. El texto había dado vueltas sin éxito por varios de los teatros madrileños y a principios de 1915 seguía sin representarse. Será entonces cuando Rivas Cherif, amigo de Unamuno, decidió proponerle representarla en el Ateneo, con Carmen Jiménez como protagonista. Sin embargo, Unamuno tenía serias reticencias a que su obra se viera reducida a un escenario privado, lo que incitó a Rivas a iniciar negociaciones con la Xirgu para que ella la incluyera en su temporada de primavera, actriz que finalmente no se atrevería a hacerlo. En abril vuelve a proponerle al autor una representación en el Ateneo, esta vez con la colaboración de Margarita Xirgu como protagonista. En junio parece que por fin lo va a conseguir, que todos los escollos han sido vencidos, pero no es así. Un enfrentamiento entre el presidente de la Sección de Literatura –Francisco A. de Icaza– y Enrique Amado, vicepresidente, y el propio Rivas Cherif, echa por tierra todo el trabajo.

Así lo explicaba en una carta dirigida a Unamuno fechada el 23 de junio de 1915, en la que relata lo sucedido, culpabilizando en última instancia a Francisco A. de Icaza. Ahora bien, dos años después, en una carta de 1917, a quien culpa es

³⁶ *Ibidem*, p. 475.

³⁷ *Ibidem*, p. 475.

directamente a la actriz: “[*Fedra*] estuvo a punto de representarse por Borrás y la Xirgu, no llegándose a celebrar por culpa de esta actriz, que pretextó no sé qué inconvenientes”³⁸.

La visión que en esta época tenía sobre la actriz era ambivalente. Por un lado admiraba el talento interpretativo de la Xirgu, cuyo éxito no dejaba de crecer, pero era ciertamente crítico con su labor “a menudo equivocada por una mala dirección y un estrecho concepto empresarial del teatro”. Un artículo de 1922 publicado en *La pluma* nos ayuda a comprender la visión que en ese momento tenía Rivas sobre la actriz catalana. Me permito incluir aquí el fragmento que Aguilera y Aznar citan:

No lo tiene [sentido] tampoco el que imprime a sus pasos, desde los primeros en un escenario de Madrid, la excelente actriz catalana. Esperábamos en ella a la posible renovadora de un aspecto del teatro español. Su juego escénico revelaba ciertas preciosas dotes de que se han mostrado siempre avaras nuestras actrices. Dotes esenciales de la condición femenina, cuya manifestación teatral no debe ser tan fácil, cuando tanto las echamos de menos en las primeras intérpretes de comedias. Las actrices españolas acostumbran a representar con excesivo comedimiento los papeles arto convencionales que los autores escriben para un público de sobra timorato. La salida de Margarita Xirgu en Madrid parecía prometernos en este sentido algo que, erróneamente dirigida, no ha querido cumplir [...] El atractivo de su imperfecta hermosura, subrayado por la intención sensual de su arte, femenino por excelencia, indicanla como intérprete de un teatro posible, más apasionado y sincero que el nuestro moderno.

Pero la Xirgu, temiendo el desvío del público afecto a determinados teatros, contaminada por la rutina de los empresarios, sin aliciente que la obligue a trabajar algo más que el negocio pecuniario de las excursiones a provincias –mal negocio en definitiva–, va adocenándose de error en error³⁹.

Reafirma esta idea un breve pero revelador comentario de Rivas Cherif en su carta de 1915 a Unamuno: «A la Xirgu no le gusta [*Fedra*] ¿para qué andar con circunloquios? (Y ello demuestra su incapacidad directiva como empresaria)»⁴⁰.

Allá por 1922, la posición de Rivas hacia Margarita Xirgu era agri dulce. Sin dudar de sus aptitudes como actriz, queda patente que la entrada de la actriz en el panorama teatral madrileño despertó en él, y cabe esperar en otros críticos teatrales, una serie de esperanzas que en principio no se vieron cumplidas. La crítica de Rivas giraba en torno a uno de los puntos más frecuentes de sus juicios: ceder ante el teatro puramente comercial, carente de objetivos más elevados que el beneficio económico –y por tanto fuera de su idea del teatro como expresión artística–, ante el temor de perder

³⁸AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 79, nota 19.

³⁹*Ibidem*, pp. 167-168 y nota 3.

⁴⁰*Ibidem*, p. 79.

un público afecto a una serie de dramas sin ambición; así como la participación de un contexto que impedía la entrada de nuevas ideas en la práctica teatral y su posible renovación. Es la misma razón que más tarde, cuando de el paso al teatro comercial, con la compañía de López Heredia y con la de Isabel Barrón, motivará su desencanto y decepción con sendas compañías.

De todas formas, Margarita Xirgu no deja de ser para Rivas la actriz capaz de un teatro “posible, más apasionado y sincero que el nuestro moderno”. Si leemos atentamente el citado artículo, podemos apreciar que Rivas está hablando principalmente de una mala dirección y, sin ser una conjetura demasiado atrevida, detrás de todo esto sobrevuela la idea de la necesidad de la figura del director de escena, de alguien que sepa guiar el talento de una actriz que de otro modo se pierde entre las necesidades del negocio, la rutina empresarial y la falta de alicientes.

Así, a la altura de 1926, consagrada ya Xirgu como una de las actrices, directoras y empresarias más notables de la escena española, Rivas reconocía en ella a la única “capaz de afrontar con decisión y posibilidades artísticas la aventura de la dignificación de la escena profesional”, sobre todo a partir de su representación en el Fontalba de *La Santa Juana*, de Bernard Shaw, cuyo éxito entre la intelectualidad madrileña fue clamoroso. Por estas fechas, Rivas solo echaba de menos la incorporación de alguno de los nuevos talentos de la dramaturgia española, entre los que citaba a Federico García Lorca, Gómez de la Serna, Claudio de la Torre, Ricardo Baroja y César Falcón⁴¹.

A partir de aquí la relación entre los dos empieza a crecer, así como las visitas de Rivas al camerino del teatro Fontalba. La cercanía entre ellos llega hasta tal punto que en 1927, con la intención de aprender el oficio desde dentro, Rivas Cherif participa brevemente como actor profesional en la compañía de Xirgu, suceso al que ya nos habíamos referido anteriormente. La relación y admiración mutua seguirá creciendo, y, en 1930, Margarita Xirgu propone a Rivas Cherif formar parte de su compañía, ahora como director de esta, papel que aceptará con gusto, iniciándose una de las colaboraciones más importantes de la escena teatral española de la primera mitad del siglo XX.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 168-169.

3. El teatro Español de Madrid

En el siguiente apartado hablaremos sobre las circunstancias de entrada de Rivas Cherif en el Teatro Español de Madrid como director de escena de la compañía de Margarita Xirgu, así como de lo que significó dentro de su carrera profesional la colaboración con la actriz catalana. Intentaremos definir las funciones que Rivas pudo desempeñar dentro de la compañía y, dado que el Teatro Español estuvo muy relacionado con las polémicas sobre el Teatro Nacional, abordaremos la postura de Rivas al respecto, postura en la que los presupuestos estéticos y político-sociales se mezclan de forma casi indisoluble. El siguiente paso será analizar la producción teatral que llevó a cabo la compañía en este periodo, dividiéndola en teatro clásico español, teatro contemporáneo español y proyectos complementarios.

En junio de 1930, Cipriano de Rivas Cherif visitaba Barcelona con su Compañía Clásica de Arte Moderno. Allí se reencontraba con Margarita Xirgu en su casa de Badalona, donde inmediatamente ella le ofrecía la dirección de su compañía, con la intención de hacerse cargo del teatro Español de Madrid. Tres meses después, el nombre de Rivas figuraba en condición de asesor literario al pie de la lista de la compañía de Margarita Xirgu, en el Español, con Alfonso Muñoz de primer actor junto a la actriz catalana⁴².

Comienza entonces una fructífera colaboración, entre septiembre de 1930 y julio de 1936, que abarcará cinco temporadas consecutivas, con giras por toda la geografía española e importantes ciclos teatrales en Barcelona. Se abre así una de las etapas más brillantes de la vida escénica de nuestro país, pese a las limitaciones derivadas de unos medios técnicos anticuados y deficientes, de una errática política municipal y otros tantos problemas motivados por la creciente tensión política y social de un país que terminará por consumirse en una guerra civil⁴³.

Un año antes, en 1929, Irene López Heredia conseguía convencerlo para formar parte de su compañía como asesor literario, prometiéndole que su papel allí no iba a ser el habitual y con la intención de llevar a cabo un teatro moderno, con un repertorio renovado a base de autores extranjeros y de teatro español contemporáneo.

⁴² RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Artículos de...*, *op. cit.*, p. 14.

⁴³ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 173.

Decisión que suponía un giro trascendental en su carrera como director escénico, el abandono de convicciones anteriores y el intento de trasladar sus pretensiones renovadoras del espectáculo escénico al marco más amplio del teatro profesional, convencido de la futilidad, por su escasa proyección, de los experimentos que había venido auspicando hasta ahora⁴⁴.

Sin embargo, pese al éxito personal y la relativa buena acogida, no dejaba de ser una decepción para Rivas y para la crítica el resultado de esta temporada, que no se ajustó a lo previamente convenido y que traicionó los pretendidos aires de modernidad a favor del lucimiento frívolo de la compañía, sin aceptar el riesgo intrínseco de una verdadera renovación, priorizando los objetivos económicos sobre los artísticos. De todas formas, el camino había quedado claro a ojos de Rivas y sus siguientes pasos irían en esa dirección.

Con Isabel Barrón, la “otra primera actriz de la compañía” de López Heredia, decide montar inmediatamente otra compañía –la Compañía Clásica de Arte Moderno– con el propósito de retomar la intención primera de Rivas al acceder a formar parte de la de López Heredia, a saber, “la restauración del orden literario y artístico en el negocio teatral”⁴⁵. Dos puntos destacan en su programa y destacarán más tarde en su aventura en el Español. Por un lado, la representación de obras clásicas interpretadas íntegramente con un criterio moderno y con una escenografía que sirva en todo momento a la intención del texto literario, sin menoscabo ni exceso. Estas obras debían servir además como “incentivo ejemplar a la inspiración de los autores contemporáneos que quieran ofrecer al público, por mediación nuestra, sus nuevas producciones”⁴⁶. Por otra parte, está claro, la representación de obras de autores contemporáneos cuya sensibilidad sea contemporánea. Sin embargo, no queda más remedio que recurrir también a “las obras significativas del repertorio en auge”⁴⁷ para permitir una cierta soltura económica.

La Compañía Clásica de Arte Moderno permitió a su vez el primer acceso de Rivas a las tablas del teatro Español, en una breve temporada en la primavera de 1929, pequeño anticipo de lo que vendrá después. El 11 de junio abandonan el Español de Madrid para comenzar otra breve temporada en el teatro Romea de Barcelona, con motivo de las fiestas de San Juan y San Pedro. Será allí donde la Compañía Clásica de

⁴⁴ *Ibidem*, p. 152.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 157.

⁴⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “Clasicismo y modernidad. Cartel de una empresa nueva”. *ABC* (2-I-1930), pp. 11-12. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 159, nota 50.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 159.

Arte Moderno llegue a su fin. No es difícil explicar esto: las primeras y esperanzadoras aspiraciones de la compañía de Isabel Barrón se han visto truncadas y, otra vez, la primera actriz cede, pese a la oposición de Rivas, ante los éxitos seguros, insistiendo en “el repertorio habitual y manido de las compañías sin iniciativa propia”⁴⁸. Otra vez, el éxito económico se antepone al éxito artístico, frustrando las aspiraciones de Rivas Cherif. Pero la decisión termina de clarificarse cuando Margarita Xirgu, actriz y empresaria ya de renombre, se muestra dispuesta a correr los riesgos necesarios que la renovación de Rivas requería, con la suficiente visión y humildad para ceder en su posición privilegiada de primera actriz, otorgando a Rivas un papel muy cercano en la práctica al de director de escena en el sentido moderno, condición primera de este, en un teatro además de primer orden como era el teatro Español de Madrid.

La colaboración de Rivas Cherif con Margarita Xirgu supuso para el primero la cristalización de sus aspiraciones, la seguridad de que representaba el culmen de su ambición artística y la oportunidad de llevar ante el gran público su propuesta estética, con mayores medios de los que había contado nunca y la libertad suficiente para actuar como verdadero director, al lado de una mujer de reconocido talento, que compartía su visión del teatro y estaba dispuesta a correr los riesgos necesarios. El propio Rivas afirmaba un año después:

Quando en septiembre de 1930 quiso mi buena fortuna que me incorporara Margarita Xirgu a su compañía, para colaborar con ella en la dirección de la Empresa que preside de antiguo ya, con acierto sin par, comprendí que había llegado mi hora, quiero decir la del trabajo a gusto, la del esfuerzo recompensado por la satisfacción de una aptitud hasta entonces insatisfecha. [...] Con ella iré, por lo tanto, adonde y como ella quiera, en la seguridad de que a su lado sirvo mejor los intereses artísticos que me apasionan⁴⁹.

Las valoraciones tiempo después de la colaboración con la actriz catalana seguían siendo igual de positivas:

Llevé a cabo en ese tiempo, ante el público en general, compitiendo con la vulgaridad de los demás empresarios, la misma obra emprendida con mis pequeños públicos colaboradores en tantos ensayos y tanteos azarosos. Realicé, con medios más adecuados, el mismo programa de revalorización integral de los autores que tenemos por clásicos españoles y de alumbramiento de los valores nuevos [...].

⁴⁸ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “El teatro de mi tiempo. Isabelita Barrón, Lope, Unamuno, Blanchette, Mariquilla terremoto, La casa de naipes”, *El Redondel* (6-VI-1965). Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 164.

⁴⁹ “¿Qué pasa en, con, sin, sobre, tras el Español? Una conversación con el asesor literario de Margarita Xirgu”, *Heraldo de Madrid* (22-IX-1931), p. 5. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 171.

Pero mi colaboración con Margarita Xirgu no hubiera tenido la significación que tuvo si me hubiera limitado en la dirección del Español a incluir en el repertorio de la gran actriz nuevos pretextos a sus interpretaciones excelentes cuanto raras. [...] Yo quise, y lo conseguí, que abandonara la competencia fácil con las demás compañías y no representara más que obras dignas de sí misma. Actriz hecha y derecha cuando me requirió a su lado, nada podía añadirle yo en punto a la maestría de su arte. Podía, eso sí, quitarle, excluyéndola del montón, cuanto la hacía una cómica más [...]; darle categoría artística. No todo consiste en hacer buenas obras. Hay que dejar de hacer las malas⁵⁰.

Rivas Cherif no dudó en definir como director de escena su papel dentro de la compañía de Margarita Xirgu. Así lo demuestran los numerosos artículos que escribió a lo largo de su vida sobre esta etapa de su carrera, algunos de ellos citados en el presente trabajo. Pero, aunque ciertamente debió ocupar en la práctica las funciones de esta figura o, por lo menos, unas muy parecidas, este punto merece algunas matizaciones.

Cipriano de Rivas Cherif entró a formar parte de la compañía de la actriz catalana como “asesor literario y artístico”, papel a veces denominado “primer apunte”, y no específicamente como director de escena, al igual que había ocurrido en la compañía de Irene López Heredia. No es una mera cuestión terminológica. Como ya se anunciaba en apartados anteriores de este mismo trabajo, en la escena española de las primeras décadas del siglo XX las compañías soportaban una estructura muy rígida, en cuya cúspide se situaba el primer actor o actriz, el cual asumía a su vez las funciones de director de escena y de empresario, costumbre de la que derivaban algunos de los más importantes problemas para la renovación escénica. Detrás de este primer actor o actriz, las compañías seguían teniendo una estructura invariable que consistía, de manera general en: “primer actor, actor de carácter, actor cómico, primer galán, galán joven, galán cómico, característico o genérico; primera actriz, segunda actriz, dama de carácter, actriz cómica, característica o genérica, etc.”⁵¹.

La figura del director de escena, “como agente autónomo y responsable del montaje de la obra en su conjunto”⁵², aunque andaba profusamente en boca de teóricos y críticos del teatro, apenas estaba definida en la práctica teatral española, dado que sus funciones se atribuían al primer actor o actriz. No es de extrañar por tanto que Rivas Cherif no entrara en una compañía de teatro de primera categoría definido con un término que no entraba dentro de los paradigmas de la práctica teatral española allá por 1930, si no como “asesor literario”, término algo más habitual aunque tampoco

⁵⁰ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, op. cit., pp. 42-43.

⁵¹ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 172.

⁵² *Ibidem*, p. 173.

demasiado frecuente. Pero tampoco podemos afirmar que su labor estuviera reducida a la labor que se suponía para un asesor literario. Dos años antes, en 1928, el propio Rivas había descrito las funciones de este asesor de forma despectiva:

Pero yo sé lo que quiere decir un director artístico para la generalidad de los actores-empresarios que tales lujos se permiten: cuando más, un tímido asesor con poca voz y sin voto que valga, en fin de cuentas, y casi siempre un agente encargado de requerir a los autores más disputados, y de trabajar a la Prensa, sobre todo⁵³.

Los comentarios positivos de la época y posteriores del propio Rivas, la negativa a ingresar en la compañía de López-Heredia hasta que esta no le prometió que su papel no iba a ser el de mero asesor literario (y su posterior descontento), las propias ideas de Rivas sobre cuál era su oficio y cómo debía desempeñarse, así como los comentarios sobre su labor en la compañía por parte de Margarita Xirgu, demuestran que ni tenían intención, tanto él como Xirgu, de que su papel se redujera a ello, ni de hecho consistió en la práctica en tal cosa. Ahora bien, aunque no podemos constreñir su función a la de mero asesor artístico, tampoco pudo tener un control absoluto como el que autores como Gordon Craig defendían para el director de escena en sus textos teóricos, ni tuvo toda la libertad que, mucho más modestamente, le hubiera gustado a él mismo tener. No podemos pensar que Margarita Xirgu renunciara por completo a sus privilegios, ni a su voz a la hora de representar las obras, más aun habiendo demostrado su talento en este sentido, aunque ciertamente supiera aceptar el papel que le correspondía a un director.

Por otra parte, eran inevitables a su vez las imposiciones de los autores de prestigio en la representación de sus textos, “que entonces, como ahora, exigían una participación activa en el montaje de sus obras”⁵⁴. Pero parece que Xirgu desde el principio dejó en manos de Rivas Cherif buena parte de las responsabilidades, “hasta el punto de que cuando en 1935 un periodista le preguntaba acerca de sus proyectos inmediatos, la actriz respondía tajantemente: los proyectos aquí son de Cipriano de Rivas Cherif”⁵⁵. No obstante, la excepcionalidad de esta situación no dejó de suscitar algunos comentarios y críticas. Muchos se preguntaron si, teniendo como tenía Margarita Xirgu tantas aptitudes como directora de escena, ¿por qué era necesario

⁵³ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “¿Una nueva compañía? La de Irene López Heredia”, ABC (16-V-1928), p. 10. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 173, nota 14.

⁵⁴ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 173.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 173.

contratar como director a Rivas Cherif?⁵⁶ Pero las ganas de renovación y el espíritu de modernidad de Xirgu, siempre atenta a lo que ocurría en Europa, habían visto en el director madrileño el compañero ideal para la realización de sus aspiraciones artísticas. Así, la sintonía de criterios artísticos permitió que ambos se compenetraran perfectamente, tanto a la hora de proyectar las temporadas, como a la hora de realizar los montajes particulares, introduciendo a su vez algo muy parecido a la figura del director de escena, figura tan importante para el desarrollo del teatro europeo del siglo XX.

Las palabras de Margarita Xirgu sobre su labor, recogidas por su biógrafo, Domènec Guansé, nos ayudan a argumentar la idea de que las funciones de Rivas desbordaban a las de un mero asesor artístico:

Para mí era un auxiliar de mucho mérito [...]. Tenía el acierto de descubrir siempre los elementos necesarios. [...] Todo lo resolvía. Su propia falta de especialidad contribuía a su agilidad mental. Tenía un gusto infalible. Mientras ensayábamos le pedía que mirase lo que hacíamos desde la platea y él obedecía y anotaba los aciertos y después nos decía qué era lo que le parecía bueno. Lo repetíamos y fijábamos las actitudes que sin su consejo hubiesen pasado inadvertidas. A mí, su opinión me daba una confianza absoluta⁵⁷.

Como podemos observar, aunque en la práctica actuará como algo muy parecido a un director de escena, esta no era una figura realmente instituida y la autoridad nominal seguía siendo de la primera actriz, es decir, de Margarita Xirgu, quien “pedía”, siendo Rivas aquel que “obedecía”. La autoridad de Rivas era por tanto de índole moral, por “un gusto infalible”, y no oficial, pero no por ello era menor. Es presentado por Margarita Xirgu como un intermediario entre la representación y el público, alguien que observa a la compañía desde una posición de conjunto y fija aquello que considera acertado. Es fácil establecer las similitudes. No hemos de olvidar a su vez, que los mejores críticos del momento reconocieron a Rivas como director de escena y alabaron su labor, entre ellos Díez-Canedo (“Aquí vemos lo que es una dirección escénica, una apreciación cabal del teatro como plástica”⁵⁸), Juan Chabás (“Nunca hubo en España

⁵⁶ RODRIGO, Antonina. *Margarita Xirgu. Una biografía*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2005, p. 181.

⁵⁷ Apud GUANSÉ, Domènec. “Toda una vida”. En AA. VV. *Margarita Xirgu. Crónica de una pasión. Cuadernos El Público*, 36 (octubre de 1988), p. 55. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.* p.54.

⁵⁸ DÍEZ-CANEDO, E. *La voz* (25-III-1935), p. 5. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 55, nota 154.

quien intentara ni realizara tan arduo trabajo de director”⁵⁹), Juan de la Encina (“nuestro excelente y estoy por decir único *réggiseur* teatral a la moderna”⁶⁰) o Lluís Capdevila (“Cipriano Rivas Cherif es un gran director, un magnífico director. [...] És, avui com avui, el més digne director de teatre a Espanya”⁶¹).

En otro orden de cosas, a la hora de hablar del Español de Madrid hay que ser conscientes de que en las primeras décadas del siglo XX, y desde mediados del siglo XIX, este teatro pasaba por ser el teatro nacional de España, por lo que las polémicas sobre este tema lo afectaban directamente. Pasaba por ser en la práctica un teatro nacional, pero lo cierto es que durante estos años las voces que piden la creación de un verdadero Teatro Nacional, entre las que se encuentran la de Rivas, se suceden, lo que por lo menos matiza esta condición. En un repaso de los artículos que publicó el director madrileño en los primeros años de la década de los treinta, ya con los pies en dicho teatro, nos damos cuenta rápidamente que la defensa de Rivas de la creación de lo que a veces llama un Teatro Dramático Nacional, de un teatro nacional, estaba mezclada con una serie de implicaciones políticas que en aquella década corrían parejas a las ideas de renovación teatral.

La defensa de un Teatro Nacional público está muy presente en el discurso de Rivas. Un teatro que por público este sustraído de la ley de la oferta y la demanda que determina la producción dramática:

Si se puede hablar sin ambages de una economía dirigida, me parece mezquino limitar esa economía a lo material. [...] Si se considera el teatro como una primera necesidad espiritual, claro está que la república ha de nacionalizar la producción dramática con el mismo criterio estatal, por lo menos, con que reconoce autonomía a la Universidad⁶².

Esta defensa estaba a su vez relacionada con una serie de ideas político-sociales que se mezclaban con las ideas estéticas. El clima de utopismo y confianza en los poderes públicos democráticos, de los que se esperaban soluciones casi mágicas (y que tantas frustraciones propiciaría), que trajo consigo el advenimiento de la Segunda

⁵⁹ CHAVAS, Juan. *Luz* (19-VI-1933), p. 6. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 55, nota 154.

⁶⁰ ENCINA, Juan de la. *El Sol* (21-VI-1933), p. 1 y 10. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 55, nota 154.

⁶¹ CAPDEVILA, Lluís. *La Humanitat* (22-IX-1935), p. 2. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 55, nota 154.

⁶² RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Artículos de teoría y crítica teatral*. Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel (ed.). Madrid: Centro Dramático Nacional, 2013, p. 195.

República entre la intelectualidad del momento, acentuó un fenómeno iniciado ya en la década anterior:

la reconducción de las teorías vanguardistas puras hacia un arte de carácter más social, comprometido y popular, impulso que se atribuye a la llamada generación neorromántica y que en el teatro hunde sus raíces en las teorías y prácticas escénicas europeas de un Romain Rolland (*Teatro de la revolución*), un Jules Romains o un Erwin Piscator (*Teatro político*)⁶³.

Y es que el debate estético, literario y artístico, se vio envuelto en otra serie de debates sobre la funcionalidad del arte en la nueva sociedad democrática que se quería construir. En este sentido, para muchos “la deseada y para algunos inevitable transformación social corría pareja a las propuestas de renovación estética”⁶⁴. De este modo, la renovación estética y la renovación social y política (si no revolución social y política), andaban de la mano más que nunca, por lo menos en el discurso de muchos de los intelectuales del momento. Cobró especial importancia dentro de estos debates la función educativa del teatro. Solo así se explican extraordinarias iniciativas teatrales como el teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas, promovido desde el gobierno republicano, o la afamada compañía La Barraca, de Federico García Lorca, que pretendían llevar al pueblo llano y sobre todo a la población rural un teatro de calidad que elevara la cultura de la sociedad española, pero que también permitiera a todos, independientemente del origen de cada cual, participar de “las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos”⁶⁵.

Si bien la labor de Rivas en el Español poco se asemejó a la de las dos propuestas anteriores, no se puede desdeñar que este tipo de ideas estaban en su discurso en aquellos años. En un artículo de 1932, el director madrileño mostraba su confianza en el público popular, que salía a la luz gracias al teatro de las Misiones Pedagógicas y a la Barraca. Posición contraria, o quizá respuesta, a los que, desde tiempos de Larra, clamaban que dónde estaba el público:

El Teatro de las Misiones Pedagógicas y La Barraca universitaria [...] han venido a corroborar, no más que con su primera salida, mi confianza personal, extendida ahora, con medios más eficaces, al pueblo entero, al pueblo *de los pueblos*, agrupado con sincero regocijo en torno a los carros estudiantiles de la farsa. Tenemos uno de los elementos capitales del teatro verdadero —del teatro religioso, en lo que la palabra tiene de radical, por cuanto significa unión— en esa posible comunidad de sentimientos

⁶³ AGUILERA SASTRE, Juan. *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2002, p. 230.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 230.

⁶⁵ *Gaceta de Madrid* (30-V-1931). Cit. AGUILERA SASTRE, Juan. *Op. cit.*, p. 232.

traducidos en la moral suprema de una estética propiamente española, a que viene aludiendo don Fernando de los Ríos en discursos y declaraciones más o menos públicas, a propósito del Teatro Nacional, como mayor elemento de cultura. Tenemos el público.

Nos faltan poetas (autores) y cómicos⁶⁶.

En el optimismo exacerbado de aquellos años, el público popular se presenta paradójicamente como la respuesta al problema de falta de público:

¿Dónde está el público? Allí donde el pueblo esté. Distingamos.

Distingamos: el pueblo no se anda con distingos. El *distinguido público* de las modas elegantes, de las modas cursis, de los modismos de una temporada, no puede ser el del Teatro Nacional. Ahora bien: el pueblo no es el populacho. El pueblo no es el vulgo. El pueblo es la asamblea, la muchedumbre con conciencia social⁶⁷.

El problema no es el público, sino un teatro que no se acomoda a la nueva sociedad, que no la explica ni la representa. Los presupuestos estéticos se mezclan con lo político-sociales. Rivas explica la crisis del teatro y la falta de público a través de una conciencia de crisis más amplia, la de la propia sociedad burguesa, del propio mundo occidental después de la 1.^a Guerra Mundial y de las revoluciones sociales.

El teatro, actualmente en crisis, correspondía a una sociedad [la burguesa] cuyas bases se hallan en entredicho y sus miembros a la defensiva. [...] Es el teatro en sí mismo lo que está en crisis, porque la sociedad que representa se conmueve en sus cimientos solidarios. [...] ninguna de las condiciones de su utilidad de antaño corresponde con exactitud a las necesidades del público de hogaño, indistinto y en crisis; pero sin un gusto nuevo determinado por otro autor que los famosos desde hace diez o veinticinco años⁶⁸.

La solución es acomodar el teatro a las necesidades de la nueva sociedad aún en nacimiento, que encuentra a su público ya no en las élites burguesas sino en el pueblo llano. El teatro a su vez se defiende como herramienta necesaria para construir esa sociedad, para educarla y hacerla crecer. Para Rivas la función de este teatro debe ser moralizadora, pero liberal no dogmática, cívica, expresión de la nueva sociedad que se pretende construir, pero también determinante para construirla. “El teatro es acción representativa, esto es trascendida a ejemplo, moralizada, y pasión contemplativa en el público”⁶⁹. Debe suscitar además un “clasismo”, entendido como un teatro ejemplar, clásico, en un sentido estético pero también social y pedagógico. “Una clase de teatro

⁶⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Artículos de..., op. cit.*, p. 195.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 202.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 186-187.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 202.

sui generis que, tomando de la tradición original española normas y modelos, acomode a ese fundamento la inspiración revolucionaria de los días que corren”⁷⁰.

De esta forma, un Teatro Nacional debe hacer frente a las necesidades de esta nueva sociedad que se pretende crear. Así, un teatro Nacional debe crear un gusto, es decir, estar en la ola de la revolución estética, pero también debe tener un fin pedagógico y ser expresión a su vez de la nueva sociedad y de la revolución social y política que se está llevando a cabo:

Una voz se ha alzado allí, la del actor García Álvarez [...], abogando por un teatro que corresponda, *in mente* de los autores, a la nueva sociedad española –de que la República y la Constitución son expresión política–, como la decadente producción dramática de nuestros días es adecuada al público medio burgués de la Restauración a la fecha⁷¹.

La revolución teatral que debía encabezar el Teatro Dramático Nacional que se pretendía crear, revolución que era expresión de la conciencia popular española, era en cierto modo como la revolución política republicana, “una reintegración al propio ser, una corrección de la historia patria convertida a su cauce natural”⁷².

Hay que ser prudentes a la hora de valorar la aplicación de estas ideas en el teatro Español. Es cierto que sobrevuelan sobre la labor de Rivas, pero hay que tener muy en cuenta el contexto en el que se dicen, en el que el optimismo exacerbado infló el discurso de los intelectuales del momento. De todas formas podemos observarlas en la elección del repertorio (*AMDG, Fermín Galán...*), en el intento de crear un teatro ejemplar, sobre todo estéticamente, llevando a cabo una renovación teatral importantísima. Quizá la diferencia entre el discurso y la práctica teatral se acentuó más en lo que se refiere a la búsqueda del público popular: la labor de Rivas no se parece ni mucho menos a la que realizaron la Barraca y el teatro de Misiones Pedagógicas, pero también encontramos ejemplos de este acercamiento, como la representación pretendidamente dirigida a este tipo de público de *El alcalde de Zalamea* en la plaza de toros de Las Ventas, que, pese a los problemas técnicos, fue un éxito de crítica y, más importante en una propuesta de este tipo, de público. También destaca en este sentido la representación de *Medea* en el teatro romano de Mérida, cuyo éxito confirmó la confianza que el director madrileño tenía sobre el público popular. Decía él mismo en 1933 sobre *Medea*:

⁷⁰ *Ibidem*, p. 196.

⁷¹ *Ibidem*, p. 194.

⁷² *Ibidem*, p. 202.

A propósito de esta obra, hay que decir, al margen de su buen suceso artístico, reconocido unánimemente, algo que no alcanzaron a sospechar algunos comentaristas, que la tacharon de obra erudita y para ser representada ante muy pocos en un salón. No obstante haber presenciado gratuitamente el espectáculo unas doce mil personas en las ocho representaciones dadas entre Mérida, Salamanca, Madrid y Barcelona —ocho de esos doce millares formados por obreros, estudiantes, ateneos, escuelas, etc.— hemos tenido para Medea un público que se acerca a los treinta mil espectadores, más de la mitad de ellos de pago. [...] ¡A ver qué obra de las que llamamos peyorativamente “de público” alcanza esa recaudación en igual número de representaciones! ¡Y aún dicen que no hay público para las cosas grandes!⁷³

3.1. *Teatro clásico español*

Una parte fundamental de la calidad de la labor de Margarita Xirgu y Rivas Cherif en el teatro Español de Madrid, fue una cuidada elección del repertorio que se iba a representar, que consistió, como ya había pretendido Rivas en anteriores ocasiones, en la introducción de las obras más significativas del teatro clásico y moderno español, así como el mejor teatro europeo contemporáneo, atendiendo y apoyando a su vez a los nuevos autores que iban surgiendo en la escena española.

La concesión de un teatro como el Español de Madrid determinaba una serie de cuestiones sobre la labor que allí se iba a realizar. Y es que el teatro Español, desde que el Conde de San Luis le otorgara dicho nombre en 1849 sustituyendo al anterior Teatro del Príncipe, era considerado el teatro nacional de España. Las bases de su adjudicación, que no variaron demasiado a lo largo de los años ni de los correspondientes cambios de gobierno, exigían la casi exclusiva representación de obras españolas, excluyendo casi por completo las obras extranjeras del repertorio, motivo que alejó de sus tablas durante cierto tiempo a la compañía de Margarita Xirgu, tan preocupada como estaba de representar lo mejor de la dramaturgia europea en un intento de revitalizar la escena española. Las bases obligaban a su vez a la representación de un cierto número de obras de teatro clásico español. Las polémicas que sobre el teatro nacional habían ido sucediéndose desde tiempo atrás, bien documentadas por Juan Aguilera Sastre⁷⁴, estuvieron siempre ligadas a la recuperación de los clásicos, considerados “patrimonio imperecedero de la cultura nacional”⁷⁵. Esta recuperación se convertía así en una las

⁷³ OLMEDILLA, Juan G. “Lo que será, en el Teatro Español, la temporada que ahora comienza”, *Crónica* (5-XI-1933). Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 278, nota 308.

⁷⁴ AGUILERA SASTRE, Juan. *Op. cit.*, 2002.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 208.

funciones fundamentales, para algunos incluso la única, de un teatro de este tipo. Sin embargo, en la práctica se trataba de “un empeño más nominal que real por mantenerlo vivo como tesoro inigualable de la cultura dramática nacional”⁷⁶, poco fructífero si observamos las carteleras madrileñas de las primeras décadas del siglo, donde el teatro clásico ocupaba una ínfima parte del repertorio (apenas un 5% de lo representado en Madrid en la década de los veinte). Lo cierto es que, “en general, dicho teatro apenas existía para el público, quedando como reserva especial de ciertas compañías dramáticas —sobre todo las de Ricardo Calvo y Guerrero-Díaz de Mendoza— y como cometido de los arrendatarios del Español”⁷⁷.

La escasez de repertorio no era el único problema en lo relativo al teatro clásico. Durante los años veinte no dejan de crecer las críticas hacia la práctica teatral de las pocas compañías que se atrevían a representarlo:

Se insistía en el carácter eminentemente popular del teatro clásico, frente a la apuesta de los Guerrero-Díaz de Mendoza y sus seguidores, como Ricardo Calvo, por las refundiciones convencionales adaptadas a la estética imperante, por puestas en escena realistas y falsamente arqueológicas, por el lucimiento de los protagonistas en detrimento del conjunto, y sobre todo, por un público selecto y aristocrático, que marginaba de los escenarios al público popular⁷⁸.

Hechos todos ellos que definitivamente no ayudaban a que la afluencia de público fuera mayor. De esta forma, el teatro clásico, en general “se representaba mal, por unos actores carentes de preparación adecuada”⁷⁹. La costumbre en lo relativo a los personajes clásicos marcaba declamaciones ampulosas y rígidas, que convertían a estos en moldes acartonados, en personajes muertos. A su vez, este tipo de teatro estaba encorsetado en unas soluciones escenográficas deficientes, radicalmente contrarias a las que sus textos imponían. Las obras clásicas se adaptaban “a las normas del teatro dominante de la época, realista y convencional, sin cambios de escenario como los que imponían los textos clásicos, para los que no se conocían o no se buscaban las necesarias soluciones escenográficas”⁸⁰.

A esto se sumaba la absoluta falta de respeto al texto original, adaptado y modernizado, al que se quitaba y se añadía con libertad. La necesidad de adecuar el

⁷⁶ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 269.

⁷⁷ DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid: Fundamentos, 1990, p. 33. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 269, nota 292.

⁷⁸ AGUILERA SASTRE, Juan. *Op. cit.*, p. 209.

⁷⁹ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 269.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 270.

texto al escenario, así como el intento, fallido, por qué no decirlo, de adaptar las obras al gusto de la época, así como la mera costumbre impuesta desde el Romanticismo, explican el uso generalizado, y entendido como consustancial a la representación de los clásicos, de las refundiciones. Solución dañina para el arte, por lo menos tal como se realizaba en aquellas primeras décadas del siglo XX, que deformaba, cortaba y añadía, produciendo en ocasiones auténticos engendros que en nada se parecían a la obra original. A estas razones se unía también una de índole económica, quizá más interesada. Y es que “el refundidor percibía íntegros los derechos de autor como si de una obra original se tratara”⁸¹, lo que contribuía al mantenimiento de esta costumbre que, aunque perjudicial, beneficiaba económicamente a este sector.

Si bien en la práctica teatral española el teatro clásico estaba completamente relegado, este seguía siendo como en otras épocas un referente para los críticos y teóricos. Lo acentuaba “la gran labor recuperadora de los texto originales de aquellos autores, singularmente Lope de Vega, Calderón y tirso de Molina, a cargo de eruditos de la talla de Menéndez Pidal, Américo Castro y Valbuena Prat”, pero también, y quizá más interesante para lo que nos concierne, “la nueva valoración que los vanguardistas teatrales europeos estaban ofreciendo de una dramaturgia aquí considerada arcaica y aburrida, pero que en los más resonantes escenarios de París, Moscú o Berlín acaparaba éxitos sin paliativos”⁸². Los mejores teóricos y críticos teatrales no dejaban de reivindicarlo como ejemplo de la cultura dramática española, pero también, paradójicamente, como una herramienta de modernización. Rivas Cherif se contaba entre ellos. A él mismo le llamaba la atención que el teatro clásico español al igual que, por otra parte, el contemporáneo, se representará mejor y con mayor rigor fuera de España que dentro de ella. Bien conocedor de este teatro, no le sorprendía que algunos de los mejores realizadores europeos, entre ellos Jacques Copeau o Max Reinhardt, hubieran elegido algunas de las obras de Calderón o de Fernando de Rojas “para alimentar el fuego sagrado de sus mejores intentos y realizaciones”⁸³. Muchos fueron los que vieron en el teatro de los Siglos de Oro un modelo de renovación, Díez-Canedo, Federico García Lorca, Felipe Lluch Garín o el propio Rivas, entre otros, apreciaron en los clásicos un ejemplo de vanguardia, un fructífero campo de inspiración para el

⁸¹ AGUILERA SASTRE, Juan. *Op. cit.*, p. 210.

⁸² *Ibidem*, p. 211.

⁸³ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “El teatro español en el extranjero”. *Heraldo de Madrid* (6-XI-1926), p. 5. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 52.

crecimiento y modernización de la dramaturgia española. Dru Dougherty resume muy bien las implicaciones que en aquellas primeras décadas del siglo XX tenía el empeño de recuperar el teatro áureo:

Teatro combativo; teatro clásico español: he aquí el enlace polémico que se daba en la mente de muchos intelectuales, conscientes de la decadencia que sufría la escena española y deseosos de renovarla. Para aquellos que impulsaban una modernización escénica, la dramaturgia clásica representaba un arma de combate, arma con que atacar el teatro “caduco” del día –la dramática de Benavente, Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero, etc.– y crear otro tono con el espíritu vanguardista distintivo de la primera postguerra europea [...]

Dentro de este clima de crisis, el teatro clásico español ofrecía una dramaturgia de ruptura, cuyos rasgos coincidían sorprendentemente con alguna de las innovaciones más audaces del día. La dramática de Calderón, Lope y Tirso proporcionaba un modelo de experimentos teatrales, y marcaba un camino propio, netamente español, hacia la modernidad escénica.

[...] El hecho histórico que conviene subrayar, pues, es el siguiente: que recobrar la dramaturgia clásica significaba, en la década de los veinte, potenciar la dramaturgia de vanguardia⁸⁴.

En este contexto tan poco favorable para el teatro clásico español, podemos considerar a Rivas Cherif como pionero en la lucha por rescatar estas obras del olvido, por devolverlas a la originalidad de sus textos a través de una representación sostenida con criterios modernos. Los años veinte, aunque fructíferos en ideas y en debate, apenas habían sido capaces de llevarlas a la práctica. Será en los años de la República cuando se empiecen a dar algunos pasos significativos en este sentido, entre los que se debe citar, sin duda alguna, la etapa de Margarita Xirgu y Cipriano de Rivas Cherif al frente del Español, tanto por la calidad de las representaciones, como por la cantidad de estas.

Recapitulando lo dicho anteriormente, los problemas en torno al teatro clásico español se podían resumir en unas pocas cuestiones: escasez de representaciones, actores poco preparados y encorsetados en malas praxis, soluciones escenográficas contrarias a las que los textos imponían y falta de respeto al texto original, malogrado a través de refundiciones. Todas estas cuestiones son tomadas en cuenta por Rivas Cherif y Margarita Xirgu.

Frente al gran público y con medios más adecuados, Rivas Cherif realiza “el mismo programa de revalorización integral de los autores que tenemos por clásicos

⁸⁴ DOUGHERTY, Dru. “El legado vanguardista de Tirso de Molina”, en *V Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, II, pp. 13-28. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan. *Op. cit.*, p. 215.

españoles”⁸⁵ que ya había emprendido en tantos intentos y experimentos frente a públicos restringidos y colaboradores. Rivas, según sus propias palabras años después, le “puso” a Margarita Xirgu el teatro clásico a que no se decidía⁸⁶ y al que en contadísimas ocasiones se había atrevido, respetuosa quizá de la primacía de María Guerrero. Sus intenciones en este sentido se dejan ver desde el primer momento. Su primera temporada en el Español, entre 1930 y 1931, comienza precisamente con dos clásicos, *La niña de Gómez Arias*, –por cierto una de las pocas obras de este tipo que la Xirgu ya había representado– de Calderón de la Barca, y *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina. Apenas dos meses después, con un éxito aún mayor, estrena *El paso de las aceitunas*, de Lope de Rueda, el *Auto de las donas que envió Adán a Nuestra Señora*, anónimo del siglo XVII, y *El gran teatro del mundo*, de Calderón⁸⁷. En los años siguientes se suceden dignos montajes de obras clásicas que restituyen el prestigio del Español, decididos como estaban a recuperar y dignificar este tipo de repertorio “tomando como método de trabajo puestas en escena dignas y modernas sobre la base de adaptaciones siempre respetuosas con los textos originales”⁸⁸. La segunda temporada, por su brevedad (menos de cinco meses, desde el 20 de febrero de 1932 al 12 de junio del mismo año) apenas permite este tipo de repertorio, aunque destaca el estreno de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara. Todavía más ilustrativo será el plan para las siguientes tres temporadas, “cuyo propósito inicial era desarrollar durante los tres años de concesión una historia ejemplar del teatro español en sus obras más significativas, desde los primitivos a los autores más contemporáneos”⁸⁹. Así mismo, esos ciclos históricos culminarían con la celebración del tricentenario de Lope de Vega, que coincidía con la temporada 1934-35, la última prevista, hecho que estimuló más todavía esta propuesta y que llevó a Rivas a “alcanzar una perfección en el tratamiento escénico del teatro clásico sin duda no lograda hasta entonces y que marcó cotas difíciles de igualar en el futuro inmediato”⁹⁰. Los propósitos de la compañía se cumplieron en lo sustancial. Sin ánimo de ser exhaustivo, destacan en estas tres temporadas montajes como el de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, *Nacimiento* (recopilación de textos hecha por Rivas, con fragmentos de Lope, Juan del Encina, romances, el *Auto de los Reyes Magos...*) o *La vida es sueño*, también de Calderón.

⁸⁵ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, op. cit., p. 42.

⁸⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Artículos de...*, op. cit., p. 481.

⁸⁷ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, pp. 272-273.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 281.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 182.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 281.

Dentro de la conmemoración del tricentenario de Lope destacan obras como *Fuenteovejuna* o *El villano en su rincón*, aunque este ciclo de representaciones poco pudo durar.

Díez-Canedo decía, al respecto de la representación de obras clásicas en la etapa de Xirgu al frente del Español, lo siguiente:

Pero mientras en la época primera [la etapa de María Guerrero en el Español] se les representó, siguiendo la usanza comenzada en el siglo XVIII, no en sus textos originales, sino en versiones, a menudo nada respetuosas, que no solo cortaban escenas, sino que, aun a veces, añadían trozos nuevos, y casi siempre reducían a unidad los actos, compuestos originariamente por cuadros rápidos, en la época de Margarita Xirgu, sin arrinconar del todo las refundiciones, se exigió en estas un respeto que limitaba las iniciativas del refundidor y el cambio de lugar en un mismo acto, gracias a los progresos de la escenografía, no fue nunca ocasión de dificultades⁹¹.

Así, la vuelta al texto original es parte indispensable de su propuesta. Ahora bien, ni Margarita Xirgu, ni Rivas Cherif, pretendían hacer arqueología. El teatro del Siglo de Oro español necesita de una cierta adaptación a la sensibilidad de la época en la que se representa. No se descartan las refundiciones, pero estas se realizan desde el profundo respeto y el estudio minucioso de las obras originales. De todas formas, Rivas sostiene que cuando se presentan las obras íntegras al público estas gustan más, que no hay por tanto necesidad de recurrir a este tipo de soluciones y de hecho, en la medida de lo posible, esto será lo que hará. Cuando se realiza algún tipo de cambio en el texto original, el director madrileño llama la atención sobre el ritmo interno de estas representaciones, mucho más adecuado para la representación en sus textos originales que en las mezclas y refundiciones que se venían realizando. A este respecto decía el propio Rivas:

Apliquémosle a respetar, si se da a corregir para su representación actual textos antiguos, el movimiento, aun en la *aparente* y desmandada insujeción (sic) a una ley del gusto, característica del teatro español clásico, el *estilo* propio de esas composiciones venerables. Equivocadamente se ha atribuido toda la excelencia de nuestros clásicos a la expresión poética, y se respetaban en las refundiciones —o reducciones más bien— sus excesos, mientras que se podaba, cercenaba y destruía la gracia esencial de un ritmo dramático que el cine ha venido a reivindicar como propio. Los mejores guiones de cine español están, no me cansaré de decirlo hasta que los vea realizados en la pantalla, en el teatro (en la acción escénica) del siglo XVII⁹².

Se respetó a su vez la estructura original de las obras, cuyos actos estaban compuestos por cuadros rápidos, en vez de reducirlos a unidad, aceptando los cambios

⁹¹ MORTIZ, Joaquín. *El teatro español de 1914 a 1936*, México, t. I, 1968. Cit. RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 182.

⁹² RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer...*, *op. cit.*, p. 205.

de escenario que se imponían en los textos y buscando las soluciones escenográficas necesarias para ello. Algo que, a través de los nuevos avances escenográficos de principios del siglo XX, no era en realidad una tarea difícil de conseguir, y que a su vez encajaba perfectamente dentro de los nuevos paradigmas que se estaban desarrollando dentro de los diferentes movimientos de reateatralización, entre los que se insertaban las ideas de Rivas.

El acercamiento a los clásicos se hace desde el respeto al texto original y a su esencia dramática, pero su representación se hace a través de criterios escenográficos modernos, capaces de obtener los mejores resultados prácticos de su potencialidad dramática. Este es el principio, el sistema sobre el que se construyen las representaciones clásicas en el Español, poco novedoso en teoría, pero revolucionario en la práctica. El propio Rivas explicaba en una entrevista en 1935 esta interpretación moderna a través del texto original:

-¿Interpretación moderna?

-Por supuesto. Es decir, con una interpretación atendida a lo que la expresión poética y dramática de Lope suscita en mi sentimiento. Yo procuro dar a las comedias clásicas el valor de cosa actual, de hoy, que toda obra dramática ha de tener para ser eficaz. [...] Interpretar así es “refundir” legítimamente⁹³.

Como en el resto de repertorio, la renovación también es escenográfica. El chabacano realismo anterior se simplifica y estiliza, el escenario se presenta desnudo. El texto original se respeta, pero la representación se realiza con criterios modernos. No podemos dejar de ver la mano de Rivas Cherif aquí; son suficientes unos pocos motivos para sugerir el ambiente, auténtica revolución atenta a los criterios de las más avanzadas ideas teatrales europeas y fiel a la idea de estilización artística, básica en la concepción escénica de Rivas. La limpieza es general, desaparece incluso la concha del apuntador. Su labor se limita ahora a ayudar a los actores durante las horas de ensayo, ya que las obras no se representan hasta que se saben de memoria⁹⁴. Los clásicos funcionan como acicate para la renovación escenográfica, al comprenderse la revolucionaria virtualidad dramática del teatro áureo. Felipe Lluch Garín, decía en 1935 al respecto:

El tercer centenario de la muerte de Lope de Vega ha traído a los escenarios madrileños un viento de modernidad que ha arrumbado los telones, bambalinas y forillos de una técnica decorativa, impropia y anticuada. Aunque parezca paradoja, el teatro

⁹³ “Información teatral. Conversaciones. A propósito de *El villano en su rincón*”, *La Voz* (1-VI-1935), p. 3. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 271, nota 296.

⁹⁴ RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer...*, *op. cit.*, p. 183.

clásico ha impuesto normas de actualidad, y ha bastado volver trescientos años atrás en la dramática española para que se advierta un paso adelante en la escenografía⁹⁵.

Destaca también la experimentación en espacios escénicos diferentes a los habituales: Rivas saca algunas representaciones del propio teatro, con montajes al aire libre y para la multitud. Entre ellos llama la atención el montaje de *El alcalde de Zalamea* en la plaza de toros de Las Ventas. Para conmemorar el 14 de abril de 1934, por iniciativa del Ministro de Instrucción Pública, Salvador de Madariaga, llevó a cabo una representación de la obra calderoniana al aire libre, dirigida a un público de carácter popular. El experimento es extraordinario y eligió para ello una plaza de toros. Convencido de las posibilidades de un público popular, Rivas sigue el procedimiento habitual y opta por ofrecer el texto original íntegro, frente a las habituales refundiciones, representándolo con un criterio moderno. Su experiencia teatral le dice que el llamado gran público, no solo acepta y entiende perfectamente el texto original, sino que a su vez, “acepta sin vacilar las convenciones teatrales, por sencillas que sean, y aun las prefiere a las complicaciones de tramoya”⁹⁶. Opta a su vez por colocar el escenario en el centro del coso taurino, en vez de en un extremo, sustituyendo “la habitual visión frontal del espectáculo por una panorámica, que implicaba refundir los diferentes escenarios de la obra en la unidad de lugar impuesto por el redondel taurino”⁹⁷. El éxito fue extraordinario, tanto de crítica como de público, hecho que volvía a dar la razón a la intuición que Rivas tenía sobre la capacidad del público popular. Algo todavía más impresionante dado que el sistema de micrófonos falló apenas iniciada la representación, por lo que los espectadores solo pudieron verla y no oírla. De esta representación diría años más tarde Rivas Cherif: “Ha sido, en conciencia, mi mayor éxito de escenógrafo”⁹⁸.

Su renovación no es solamente en este sentido. Margarita Xirgu y Rivas Cherif revitalizan los personajes de la dramaturgia clásica española, los vuelven a convertir en personajes vivos, dúctiles, y reniegan de tratarlos como viejos moldes apolillados, como piezas de museo, como prototipos prefabricados. “Hasta aquí los actores, siguiendo una vieja escuela, los hacían declamar con desaforada ampulosidad, sin armonía ni

⁹⁵ LLUCH GARÍN, Felipe. “Decoración moderna en el teatro de Lope. Sus obras renuevan la escenografía”, *Ya* (22-VIII-1935), p. 9. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 270, nota 295.

⁹⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “«El alcalde» en la arena”, *Luz* (13-IV-1934). Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 279.

⁹⁷ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 279.

⁹⁸ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, *op. cit.*, p. 298.

naturalidad, convertidos en piezas intocables de museo, acartonadas y estáticas. [...] eran personajes clásicos, es decir, muertos”⁹⁹. Esto, sin embargo, no está reñido con la lúcida conciencia de que los personajes de la dramaturgia clásica española son en general arquetípicos y, salvo unas pocas excepciones –entre las que Rivas cita a *La dama boba*, *Doña María de Molina*, *Marta la piadosa fingida*, *Don Juan Tenorio*, *Segismundo*, *Pedro Crespo* y el *Embustero* de Ruiz de Alarcón– no son representaciones auténticas de un hombre o de una mujer o, mejor dicho, personajes individuales o individualizados. Destaca en este sentido la importancia del traje a la hora de caracterizar a los personajes: “Nuestros poetas dramáticos cortan siempre las hechuras de sus personajes por el patrón que los viste. [...] el traje es en la comedia clásica española tanto más importante que el cuerpo que lo lleva, que las llamamos «de capa y espada»”¹⁰⁰. Esos patrones son:

el galán, la dama, el barba, el gracioso, la graciosa, la segunda dama *et sic de caeteris* y todos ellos tienen como un movimiento mecánico de relojería que los obliga en determinadas circunstancias de su marcha a tales o cuales idas y venidas, vueltas y revueltas, complicadas y graciosas incluso en la repetición de sus toques¹⁰¹.

3.2. *Teatro contemporáneo español*

Ya apuntábamos anteriormente que el repertorio que pretendían representar en el Español iba desde los clásicos hasta el teatro contemporáneo español, incluyendo el apoyo a los nuevos autores. En su empeño por restaurar el orden literario y artístico en el negocio teatral del país, cobra especial importancia, como no podía ser de otra forma, la representación de obras contemporáneas que concordaran con los nuevos paradigmas estéticos. Puso Rivas Cherif especial atención en no solo representar buenas obras, sino dejar de representar las malas. En anteriores intentos, con teatros con presupuestos más discretos y sin apoyo gubernamental, Rivas había visto frustrarse sus deseos ante las necesidades del negocio teatral y de una cierta soltura económica, así como de empresarios no dispuestos a correr los riesgos necesarios. Ceder ante el repertorio en auge, ante la mediocridad de muchas obras que sin embargo disfrutaban de un éxito notable en público y beneficios, no era para Rivas una opción. Así, encontró en Margarita Xirgu a una empresaria con suficiente talento y voluntad como para aceptar

⁹⁹ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁰ RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer...*, *op. cit.*, p. 204.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 204.

los riesgos intrínsecos a una propuesta de este tipo, pero también, no hay que olvidarlo, para sobrevivir a ellos. Contaba Rivas años después desde el penal del Dueso:

De siempre en su carrera artística habíase ella [Margarita Xirgu] permitido el lujo de afrontar de cuando en cuando (y a eso debía lo mejor de su fama) ciertas obras de excepción, difíciles a veces para el comercio teatral, estimado al día en la taquilla. Yo quise, y lo conseguí, que abandonara la competencia fácil con las demás compañías y no representara más que obras dignas de sí misma. [...] depurarla de la escoria del ripio del vulgo, no anónimo sino de nombradía e incluso famoso, de algunos autores cotizados y de cartel; darle categoría artística¹⁰².

A continuación hablaremos de algunos de los montajes más característicos de esta etapa que, sin ánimo de ser exhaustivos, pueden darnos una buena idea del tipo de repertorio contemporáneo que se llevó a cabo durante este periodo y de hasta qué punto se fue fiel a lo que se pretendía desde un principio. Así, hablaremos de algunas obras de autores jóvenes y con una propuesta estética renovadora, como Rafael Alberti y su *Fermín Galán*, título muy conectado con la responsabilidad política de Rivas Cherif; Federico García Lorca (*Yerma*, *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*), autor que casi podemos decir predilecto de la compañía; o Alejandro Casona y su *Sirena varada*. Añadiremos a su vez algún ejemplo de obras de autores ya reconocidos, pero con una sensibilidad contemporánea o una propuesta renovadora, como Ramón María del Valle-Inclán y sus *Divinas palabras* o Miguel de Unamuno y *El otro*. Hablaremos también de *La Corona*, de Azaña, por las implicaciones políticas y la repercusión que tuvo.

3.2.1. Fermín Galán, de Rafael Alberti

Fermín Galán, obra de Alberti, fue una de las obras más polémicas representadas en las tablas del Español durante este periodo y quizá también una de las más controvertidas de la vida artística tanto de Xirgu como de Rivas Cherif. Sin embargo, una obra de este tipo encajaba perfectamente en el repertorio que pretendían llevar a cabo. Como ya apuntábamos, el apoyo a los jóvenes talentos de la dramaturgia patria era uno de los principios sobre los que se erigía el repertorio del Español, y el autor de *Fermín Galán*, joven poeta en aquellos años, era una de las grandes promesas de la escena española, más aún después del aclamado estreno de *El hombre deshabitado*, en abril de aquel mismo año de 1931. La revolucionaria temática de la obra –“romance dedicado a Fermín Galán, protomártir de la República, y a su

¹⁰² *Ibidem*, p. 204.

compañero, el capitán Ángel García Hernández, acusados de rebelión contra la Monarquía, condenados y fusilados el 14 de diciembre de 1930, en Fornillos (Huesca)”¹⁰³, tan solo un año antes de la representación— ya prometía un estreno polémico. No ayudaban tampoco escenas tan controvertidas como aquella en la que la propia Virgen de Cillas acudía en auxilio de los sublevados, con fusil y bayoneta calada. Ahora bien, encajaba también con la idea de que un teatro nacional no debía rehuir “de primera intención la expresión revolucionaria del día”¹⁰⁴, con la idea de que no debía desentenderse de la actualidad política y social.

Las circunstancias en las que se gestó la obra son particulares. Pocos días después de proclamada la República, Rafael Alberti visitó en Madrid a Margarita Xirgu. Quería convertir una serie de romances escritos desde marzo de 1931 en una obra de teatro que rindiera homenaje a Fermín Galán y los sublevados de Jaca. Más que la verdad histórica, “lo que le subyugaba, en cambio, era la visión sencilla, popular, que corría ya un tanto deformada como un aleluya de pliego de cordel”¹⁰⁵. Lo que quería el autor era “conseguir un romance de ciego, un gran chafarrión de colores subidos como los que en las ferias pueblerinas explicaban el crimen del día”¹⁰⁶. Las posibilidades escénicas eran ciertamente magníficas, pero el hecho de abordar desde la mitificación un suceso todavía tan fresco en la memoria del público, acentuaba todavía más el riesgo de la obra.

Margarita Xirgu aceptó entusiasmada, consciente de lo teatral del suceso y animada a exaltar la figura de unos hombres que habían dado su vida por un ideal. Así, Alberti fue leyendo la obra a la actriz a medida que la iba escribiendo. Sin embargo, al entusiasmo primero le asaltan las dudas una vez leído el primer cuadro de la obra. En una carta a Joaquín Montaner, del 26 de abril de 1931, pidiéndole consejo, confiesa Xirgu: “Anoche me leyó el primer cuadro, es muy bonito de verso, pero hay vivas y muertas de personas que están vivas y presentes y me da un poco de miedo. [...] No sé qué hacer, créame.”¹⁰⁷ Poco duraron estas vacilaciones, unos días más tarde, el 30 de abril, el periódico *ABC* anunciaba que ya iban a comenzar los ensayos. Semanas más

¹⁰³ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 198.

¹⁰⁴ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Artículos de..., op. cit.*, p. 193.

¹⁰⁵ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 198.

¹⁰⁶ ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral, 1978, pp. 312-313. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 191.

¹⁰⁷ BALCELLS, Josep María. “Una altra Xirgu, tant si us plau com si no us plau”, *El país* (Ed. Barcelona), *Quadern de Cultura*, (9-IX-1984), pp. 1-2. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 191.

tarde, el estreno de Fermín Galán se anunciaba en la cartelera del Español, cuando aún faltaba por escribir el tercer acto.¹⁰⁸ Alberti trabajaba lo más rápido que podía, pero a 19 de mayo todavía no estaba terminada. Margarita Xirgu sin embargo se muestra ya completamente decidida:

Tengo en mi poder dos actos y el primer cuadro del acto tercero, faltan dos cuadros, el del fusilamiento y el de la proclamación de la República.
Si volviera la monarquía tendría que irme con mi compañía al extranjero. La suerte está echada. ¡Viva la República!¹⁰⁹

El día 1 de junio, como estaba planeado y pese a las dificultades de tan precipitada empresa, *Fermín Galán* se estrenaba en las tablas del Español de Madrid.

La obra estaba concebida como un romance de ciego, de tal forma que los diez cuadros que la componían estaban engarzados por la quejumbrosa voz de un viejo romancero. El efecto plástico, la luminosidad, el colorido, el movimiento de los cuadros, cobraba de este modo una importancia primordial a la hora de elaborar el montaje y conseguir el efecto deseado. De esta forma, cuando el telón se alza, los espectadores ven lo siguiente:

En primer término del escenario, un telón pintado: con colores populares, de aleluya callejera, el fusilamiento de Fermín Galán y García Hernández, sobre un fondo de alegoría republicana. Arriba en la parte alta del telón, un gran letrero que dice: “ROMANCE DE FERMÍN GALÁN Y LOS SUBLEVADOS DE JACA”. Abajo, en uno de los lados, este más pequeño: “Precio: 5 cénts.”

En el centro de la escena, rígido, con su guitarra, *El ciego*, y *El niño*, distraído, llevando en una mano un pliego de romances en papeles de colores, y en la otra, una escudilla de metal.¹¹⁰

El autor, consciente de la importancia de la escenografía, deja sin embargo, o quizá por ello, total libertad a la dirección escénica. El propio Rivas Cherif decía sobre esto:

Alberti [...] ha tenido mucho interés en dejar sentado que la interpretación de su obra, la animación teatral de la misma sobre la escena, debe ser, a su juicio, función propia e intangible de la dirección escénica. Y nos ha dejado, al entregar el primer acto, en completa libertad de acción, recabando para sí la suya de autor, responsable solo del texto¹¹¹.

¹⁰⁸ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 199.

¹⁰⁹ Carta en papel impreso del Hotel Nacional de Madrid. Fechada el 19 de mayo de 1931. Archivo familia Xirgu, Badalona (Barcelona). Cit. RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 199.

¹¹⁰ ALBERTI, Rafael. *Fermín Galán* (romance de ciego, en tres actos, diez episodios y un epílogo). Imprenta Chulilla y Ángel, Torrecilla Leal, 17, Madrid, 1931. Cit. RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 200.

¹¹¹ OLMEDILLA, Juan G. “El sensacional estreno de esta noche en el Español. El *Fermín Galán*, del poeta Alberti, no es una escenificación de la actualidad, sino la leyenda popular de un héroe que pertenece

En la misma entrevista daba algunas claves para comprender la obra. Esta no trata de describir una realidad histórica, trata de atenerse a la versión popular y mitificada, deformada por la gente. Respondiendo a esto, a este “sentido de estilización democrática y legendaria”, todo en la escena cobra un aire de fantasía e irrealidad que acerca el tono del decorado, del vestuario y de la caracterización de los personajes a los pliegos de aleluyas. “No en vano el autor ha clasificado su poema como romance de ciego, para darle perspectiva, lejanía imprecisa a lo que fuera del arte era –es– una realidad sangrante e inmediata.” Los personajes pretenden ser caracterizados como tipos, que no deben ser identificados mecánicamente con personas reales. Si el poeta trata con gran crueldad a estos personajes, a quien flagela es al “cargo, la posición, la jerarquía, el poder o el mando; pero no a sus detentadores durante la Monarquía.”¹¹²

Sin embargo la crítica no lo entendió así. El juicio sobre *Fermín Galán* fue en la generalidad de la prensa demoledor. El sentido político, la oportunidad o inoportunidad del texto, centró toda la atención, condenándose sobre todo “la falta de perspectiva histórica ante unos hechos tan frescos en la memoria de todos.”¹¹³ Hubo de todas formas quien se refirió de forma elogiosa a la puesta en escena y a la escenografía de Burmann. Díez-Canedo decía al respecto:

Menester sería subrayar aquí el ingenio con que la dirección del Español, contando en primer término con un escenógrafo de la valía de Burmann, ha llevado a realización escénica la obra de Alberti. Las decoraciones, admirables en la estilizada ingenuidad de su dibujo y en la armonía gustosa de sus colores, hacen de cada cuadro una estampa popular. Los actores, con Margarita Xirgu a la cabeza, y Alfonso Muñoz en el papel principal, prestan su esfuerzo a la realización de este romance de ciego, cuyo reparto numera, si no hemos errado la cuenta, 75 personajes, más las comparsas¹¹⁴.

Pese a las críticas, la obra se mantuvo en cartel hasta el 21 de junio, en sesiones de tarde y noche, como “éxito revolucionario”, según se anunciaba en algunos periódicos.¹¹⁵ Por otra parte, las críticas sobre la actuación de Xirgu fueron en general positivas, aunque no faltó quien aprovechó la ocasión para descalificar toda la labor de la compañía aquella temporada y pedir su relevo:

ya a la historia”, *Heraldo de Madrid* (1-VI-1931), p. 5. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 193.

¹¹² *Ibidem*, p. 193.

¹¹³ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 204.

¹¹⁴ DÍEZ-CANEDO, Enrique. “Información teatral. *Fermín Galán*, de Rafael Alberti. Español”, *El Sol* (2-VI-1931), p. 1. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 195.

¹¹⁵ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 196.

En cuanto a Margarita Xirgu, solo hemos de decir que lamentamos que haya caído en este error. [...] Si ha de hacerle estas picardías y jugarretas al Arte, habrá de pensarlo mucho quien deba antes de otorgarle este escenario que no ha respetado hasta el final¹¹⁶.

Invectiva que no fue ni siquiera la más violenta, costándole la representación de *Fermín Galán* a Margarita Xirgu incluso una bofetada en el parque del Retiro. Hechos todos juntos que llevaron a la Xirgu a replantearse seriamente si renunciar a presentarse al concurso para la concesión del Español, pese al éxito contundente del resto de la temporada, algo que, afortunadamente, no ocurriría.

Cipriano de Rivas Cherif respondería a las malas críticas en las páginas de *El Sol*, aceptando “la libre emisión de juicios periodísticos”, pero descalificando a “quien pide reformas y revolución y cambio de procedimientos, y en cuanto se intenta reformar y proceder de otra suerte que pasito a paso, se escandaliza y abomina en nombre del buen gusto”. Terminaba defendiendo la labor que estaban haciendo en el Español:

Si el teatro Español ha de tener un sentido, ha de ser precisamente el de continuar la historia dramática nacional. Si el ejemplo de las obras clásicas significa algo, es el de suscitar en los poetas jóvenes la inspiración contemporánea. Haremos, pues, sin duda, Lope, Calderón, y “Tirso” [...]. Haremos también obras de Azaña. Y claro es que persistiremos en representar a quienes, como García Lorca y Alberti, representan a su vez esa tan decantada vanguardia, ante cuyos primeros alardes se rasga las vestiduras el fariseo del arte teatral.

Con lo cual cumpliremos estrictamente con la variedad, el tradicionalismo y el modernismo que muy discretamente exigen las bases para el concurso del Español¹¹⁷.

3.2.2. La zapatera prodigiosa, Bodas de sangre y Yerma: *Federico García Lorca en el Español*

La autoimpuesta tarea de alumbramiento de los nuevos talentos de la dramaturgia española, entendida como deber intrínseco a la tarea de director escénico, especialmente en un teatro de amplia repercusión como el Español, obligaba a prestar atención a uno de los más brillantes autores de esa generación: Federico García Lorca. El éxito de una obra como aquella, brillante en su concepción estética y en su valor escénico, fue para el director madrileño uno de los momentos en que más cerca vio el ideal teatral que perseguía. Para entender lo que significaron los éxitos de Lorca que pasaron por sus manos, podemos citar las propias palabras de Rivas Cherif:

¹¹⁶ CUEVA, José de la. “Correo de teatros. En el Español. *Fermín Galán*”, *Informaciones* (2-VI-1931), p. 6. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 196.

¹¹⁷ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “El estreno de *Fermín Galán* y el concurso para la adjudicación del Español”, *El Sol* (5-VI-1931), p. 4. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 197.

El éxito de Federico García Lorca sobre todo, aproximaba mi propósito a su logro definitivo, ya que en aquella promesa magnífica, a punto de sazón dramática, significaba el triunfo de mi mayor afán: el conseguimiento de un teatro en que la poesía de nuestro tiempo tuviera la conveniente expresión escénica¹¹⁸

Siempre atento a los nuevos valores, Rivas seguía con interés la trayectoria de Federico García Lorca desde que sus primeros poemas vieran la luz fuera de Granada. Desde el primer momento supo ver en el autor granadino el talento que lo consagraría más tarde como uno de los grandes dramaturgos y poetas en lengua castellana. Ya en 1926, cuando solo se conocía el fracaso de *El maleficio de la mariposa*, el director madrileño “proponía a Margarita Xirgu, entre otros autores, al granadino como ejemplo de joven autor dramático de talento a cuyo éxito merecía la pena contribuir.”¹¹⁹ A la altura de 1930, cuando Rivas entró a formar parte de la compañía de Xirgu en el Español, la cercanía entre ambos ya era notable, tanto personal como artísticamente, cercanía que había cristalizado en alguna que otra colaboración y en el profundo respeto de Lorca hacia Rivas, cuyo consejo escuchaba atentamente. Sin embargo, es en ese momento cuando las circunstancias se vuelven realmente propicias para su colaboración. “Su colaboración, en casi perfecta sintonía estética a lo largo del periodo 1930-35, iba a dar lugar a momentos artísticamente no superados por nadie en los escenarios de la época.”¹²⁰

Destacan entre los proyectos llevados a cabo en el Español tres: *La zapatera prodigiosa*, *Yerma* y *Bodas de sangre*. La ingente cantidad de bibliografía escrita sobre estos tres proyectos procede en su mayoría de estudios sobre la obra lorquiana que, lógicamente, se centran en la figura del autor granadino y en su papel activo en los montajes de dichas obras. Parece claro que su papel fue muy importante en todas las facetas de la puesta en escena y que sus deseos sobre esta se siguieron con amplio rigor. Ahora bien, sin poner en duda los méritos del autor, más que demostrados en experiencias como la Barraca o Anfístora, tampoco podemos afirmar que llegara a suplantar el papel del que era el director efectivo de la compañía, cuyo trabajo tuvo que ser también decisivo para el éxito de los montajes.

La primera obra de Lorca que se estrenó en este periodo fue *La zapatera prodigiosa*, que ya estaba en manos de Margarita Xirgu desde hacía dos años, pero

¹¹⁸ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, op. cit., p. 43.

¹¹⁹ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, pp. 252-253.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 257.

cuyos numerosos compromisos habían impedido llevar a escena. Esta se estrenará por fin el 24 de diciembre de 1930, al margen del programa oficial, dentro de una serie de representaciones experimentales llevadas a cabo por el resucitado Caracol de Rivas Cherif. De todas formas, el éxito de público y crítica, al que contribuyeron el acierto de los actores, del escenógrafo y de la dirección teatral, propició que pronto se incorporara al repertorio del Español, con más de una veintena de representaciones. Aun todo:

Lorca llamó a esta versión «de cámara», donde la farsa adquiriría una mayor intimidad, pero «perdía todas sus perspectivas rítmicas»; características que después alcanzaría la obra, con la apoyatura de las canciones del XVIII y XIX, en los montajes del Club Teatral Anfístora (5-VI-1933), que dirigía Pura Ucelay; y el de Lola Menbrives, en Buenos Aires (18-III-1935), versión que el dramaturgo consideró «su verdadero estreno»¹²¹.

Sin embargo, hay que tener en cuenta el tono hiperbólico que el autor gustaba de utilizar y que resaltó Francisco García Lorca. Lo cierto es que la obra no sufrió grandes cambios, sino tan solo simples adiciones que afectaban sobre todo a la parte musical, pero que no alteraban sustancialmente el ritmo escénico de la primera versión:

La segunda versión no afecta a la estructura de la obra. Las adiciones son meras amplificaciones; aunque importantes, principalmente musicales, más algún intermedio de bailes. [...] No obstante, en el diálogo hay variantes importantes entre una y otra versión, pero todas ellas son del mismo tipo: meras amplificaciones, como he dicho. La primera versión, más nerviosa, más rápida, más ceñida, es, a mi juicio, definitivamente superior¹²².

Como ya apuntábamos, el papel del autor en el montaje fue sustancial. Decía Xirgu: “La pauta la daba siempre Federico, que tenía un asombroso sentido musical, ¡ah!, y también un asombroso sentido plástico. Veía la escena como pintor y el desarrollo de la acción como músico”¹²³. La plástica desempeñaría un papel principal en el montaje de la obra. El propio autor, en un alarde de recursos, diseñó los figurines y la escenografía realizada por Salvador Bartolozzi, bocetos pueriles y chillones que acentuaban la farsa lorquiana. Participó incluso en la representación: con una capa llena de estrellas salió a escena, haciendo el papel de Autor como en los tiempos de la vieja farándula, para decir el prólogo.

El caso de *Bodas de sangre* fue diferente. Fue la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado quien la estrenaría el 8 de marzo de 1933. Aún sería

¹²¹ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 188.

¹²² GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 303-304. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 259.

¹²³ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 188.

representada por la compañía de Lola Menbrives el mismo año en el teatro Maipo de Buenos Aires y más tarde en Madrid, antes de que fuera representada por la compañía de Margarita Xirgu, montaje que, aun tomando con cautela las palabras del autor, supuso para Lorca su verdadero estreno. Tampoco sería representada en el Español de Madrid, sino en el Principal Palace de Barcelona el 22 de noviembre de 1935, bajo la dirección de Rivas, en uno de los ciclos que la compañía hizo en la ciudad condal en este periodo. “José Caballero era el autor de los bocetos y los figurines, realizados en los talleres Burmann. La música de escena la eligió Lorca. La *nana* y las entradas de boda eran originales del poeta, y él mismo las acompañó al piano, concertando los coros José Jordá.”¹²⁴ Así mismo, la obra fue presentada como tragedia, y no como drama, para regocijo del autor.

La crítica catalana alabó la escenografía y los figurines, también el cuidado elemento musical y las excelentes interpretaciones y dejó patente el clima de “reestreno” que acompañó la presentación del nuevo montaje de la obra. La interpretación de Margarita Xirgu en el papel de la madre destacó por encima de las demás:

Su dolor ensombrece todo el poema desde las primeras escenas, siendo él el elemento patético igual que el motivo del “caballo”—que no se ve, pero se siente— constituye el elemento heroico. Y Margarita Xirgu expresa ese patetismo en su mudez como en un rugido; en su actitud pacata y simple, como en el arrebato de su actitud desesperada¹²⁵.

Años más tarde Rivas Cherif recordaba el montaje como “el intento más arriesgado en punto a indumentaria teatral de cuantas obras he dirigido”¹²⁶. Frente a los anteriores, Xirgu y Rivas idearon la escenografía y los figurines partiendo de la interpretación fiel de la intención del poeta, encargándoselo a José Caballero, amigo personal del autor. Este:

Pintó unas decoraciones en que se insinuaba la violencia trágica del poema escénico por cierta tortura de líneas en la simplicidad de sol y sombra por todo colorido, amén de tal cual simbolismo jeroglífico poco claro. Yo mismo no sé a qué arbitraria razón poética podía obedecer el pintar dentro de una habitación a plena luz, una luna y unas estrellas, como tales signos astrales [...]. Mejor, para mi gusto, estaba la idea —y la realización— de los trajes¹²⁷.

¹²⁴ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 269.

¹²⁵ LUZ MORALES, María. “Teatro Principal. Presentación de la compañía de Margarita Xirgu, con *Bodas de sangre*”, *La Vanguardia*, Barcelona (24-XI-1935), p. 11. Cit. RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 270.

¹²⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, *op. cit.*, p. 315.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 315.

Los trajes pretendían crear la caracterización individual de cada personaje, para ello el pintor “se atuvo más que a un ideal o modelo pictórico, a los cánones de la escultura. Y [...] dado el dinamismo poético de la acción [...], a los cánones libérrimos del moderno barroco”. Los trajes de mujer no caían armoniosamente, sino que violentaban la conformación natural de la figura en consonancia con el temperamento del personaje. Las ropas de los hombres, vistas de cerca “parecían remiendos sin sentido, pero que a la luz, violentamente combinada también, del escenario, acusaban sombras de relieve propiamente escultórico. La figura de la Madre hubiérase dicho tallada de madera”. Solo lamentaba que la caracterización de los rostros no estuviera a la altura, sobre todo en “las damas guapitas” que no supieron sacrificar su belleza al efecto rayano en máscara que el vestuario pedía.

La tercera y última obra que nombrábamos era *Yerma*, estrenada el 29 de diciembre de 1934, obra que se convertiría en el mayor éxito de Federico García Lorca en España. La situación política, con Azaña, cuñado y amigo personal de Rivas, detenido en Barcelona tras la proclamación de la República Catalana, había “llevado a Rivas Cherif a abandonar circunstancialmente la dirección de la compañía durante buena parte del período que duró la detención del expresidente del gobierno (entre el 10 de octubre y el 28 de diciembre)”¹²⁸. A finales de noviembre, Margarita Xirgu le insta a oír la lectura de la obra, dado que iba a empezar a ensayarse días después. Sin embargo no le gustó a Rivas Cherif la obra de Federico García Lorca, ni supo ver en ella el éxito arrollador que tendría:

No me gustó *Yerma* en aquella primera lectura, y sigue no gustándome ahora [...]. No me gustó de *Yerma* primeramente la esterilidad, sin purgación en muerte del conturbado marido sin causa, que tan monstruosa y antinaturalmente inspira en el poeta su propia insatisfacción mental, más que sensualmente afectiva. No creía, y me equivoqué de medio a medio, que pudiese gustarle a nadie, y menos al público en general¹²⁹

Una vez estrenada, atribuiría este éxito a la magnífica labor de los actores, centrándose en dos escenas: el coro de la romería, guiado por Enrique García Álvarez, y la escena de las lavanderas, para él irrepetible. La crítica en general también fijó su atención en estas dos escenas. Es revelador que Mario Hernández, al analizar la recepción de esta obra, coincidiera con ello:

¹²⁸ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 263.

¹²⁹ RIVAS CHERIF, Cipriano. “El teatro en mi tiempo. La lectura de *Yerma* y el estreno de *La princesa de las nieves*”, *El Redondel* (17-I-1965), p. 10. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 263, nota 282.

De todas estas críticas tal vez importe destacar varias observaciones. Por de pronto, el repetido elogio al “coro de las lavanderas” [...], gradación plástica, musical y rítmica que el poeta debió marcar cuidadosamente en los ensayos, logrando lo que Arturo Mori definía como “luminosa apoteosis de murmuración femenina”. [...] la danza de la romería, en el cuadro último. Escribía A. de Obregón: “Una danza misteriosa y sensual, lo que Federico denomina en la intimidad “danza paleolítica”, que es la exaltación de la sensualidad, de los poderes del macho y de la hembra de todos los tiempos ante los coros jaleadores... Este pasaje, el más lesivo para un público morigerado, era decisivo para el porvenir de la tragedia. Por fortuna fue perfectamente comprendido”¹³⁰.

El papel de Lorca en el montaje fue, como ya había ocurrido en las demás ocasiones, fundamental. Las críticas alaban la puesta en escena, la estilizada escenografía de Fontanals, el ritmo, las interpretaciones y la dirección, alabando el papel de Rivas, no solo el del autor.

Se trató a su vez de un estreno muy politizado. Antes de su primera representación ya corrían rumores de sabotaje, motivado por ciertas declaraciones del autor y por el apoyo de Xirgu y de Rivas a la familia Azaña. Sin embargo, aunque el ambiente el día del estreno estuvo tenso y, en algunos sectores, cargado de hostilidad, también lo estuvo de interés y curiosidad: las entradas estaban agotadas días antes. Al levantarse el telón se escuchan gritos contra la actriz, pero los alborotadores son expulsados de la sala. Aun con todo esto, la obra cautiva al público y es un rotundo éxito. En palabras de Carlos Morla: “A medida que avanza su desarrollo, la obra se va imponiendo en forma contundente, definitiva, aplastando literalmente a sus detractores”¹³¹. Las críticas, pese al éxito indiscutible, se polarizan según el talante ideológico de cada crítico., hasta el punto de que algunos se llegaron a preguntar:

Desde luego, es intolerable e inadmisibile que se abandere la obra de Federico, porque pertenece a toda la humanidad amante de lo bello, por encima de todas las luchas partidistas. ¿Qué tienen que ver *Bodas de sangre* y *Yerma*, con las derechas y las izquierdas? ¿En “qué” se mete con ellas?¹³²

¹³⁰ HERNÁNDEZ, Mario. “Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico, de García Lorca”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, LXXXII, 2, (abril-junio de 1979), p. 304. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 264, nota 283.

¹³¹ MORLA, Carlos. *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 435. Cit. RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 244.

¹³² *Ibidem*, p. 247.

3.2.3. Divinas palabras, de Valle-Inclán

Divinas palabras fue el hecho más relevante de la colaboración entre el escritor gallego y Rivas Cherif durante la II República. Varios factores permitieron que este montaje se llevara a cabo. En primer lugar, las condiciones de libertad política que el nuevo régimen propició posibilitaron el cambio definitivo de actitud de Valle-Inclán en lo que se refiere al estreno de sus obras, algo que en 1927 definía como un “lamentable accidente” o como “la fecha de ejecución de una obra”, actitud que en realidad se había ido templando desde 1930. Por otra parte, la reconciliación entre Margarita Xirgu y el escritor, gracias a la intercesión de Rivas Cherif, amigo de ambos, que no solo normalizó la relación entre los dos sino que también obtuvo “de don Ramón la promesa de entregarles una obra para fines de año”¹³³.

Las primeras noticias sobre el proyecto las encontramos ya en 1930: “Y finalmente: Rivas Cherif me habló de poner en escena *Divinas palabras*. [...] Sin duda, está fuera de proporción para ser llevada a un escenario. En todo caso, haría falta un refundidor”¹³⁴. Pero no se estrenará hasta tres años más tarde, el 16 de noviembre de 1933 en el Teatro Español de Madrid, en un texto refundido por Rivas. El proceso de montaje de la obra empieza el 24 de marzo de 1933, con la lectura de la obra por parte del autor a la compañía de Margarita Xirgu. Poco después, Valle-Inclán viajaba a Roma para tomar posesión de su cargo como director de la Academia Española de Bellas Artes, razón que le impedía asistir a los ensayos y al estreno de la obra. Así, dejó la puesta en escena en manos de Rivas y la compañía de Xirgu, en quienes confía plenamente para el desarrollo de su visión. El autor consideraba que “las voces tenían en su obra un *valor extraordinario*. Por esta razón opinaba que había que ensayarla como se ensaya una orquesta”¹³⁵. Sobre el criterio seguido decía Rivas:

Valle-Inclán quería que el estilo plástico de la representación correspondiera a las acotaciones del texto escrito, no tanto a la transcripción de la letra, como al fondo pictórico propicio al ritmo dramático de la acción poética imaginada por él, porque Valle-Inclán no escribía pensando en el escenario de un teatro, sino en la sugestión de una ambiente a un lector, que se transforma en espectador en un teatro¹³⁶

¹³³ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 225.

¹³⁴ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *ABC* (14-XI-1930), pp. 38-39. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 246, nota 236.

¹³⁵ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 227.

¹³⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “Valle-Inclán. El seu Teatre”. *La Rambla* (10-I-1936), Barcelona. Cit. RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 227.

Sin embargo, a pesar de la buena acogida de la crítica, que alababa la calidad de las interpretaciones, la pulcritud de la refundición, la calidad de la puesta en escena y la valentía de una compañía con espíritu innovador, la obra fue un rotundo fracaso de público. Juan Chabás aprovechaba para arremeter contra el gusto teatral dominante, que atribuía a la gestión de los empresarios:

La obra de Valle-Inclán no gustó al público. [...] Nuestro público, mal acostumbrado, no puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mejor literatura dramática. A eso se ha llegado con la afortunada gestión de nuestros empresarios al uso.

En ningún momento Valle-Inclán atribuiría dicho fracaso a la escenografía de Castela, a la interpretación de Xirgu o a la dirección escénica. Pero este sellaría “el definitivo divorcio entre la dramaturgia de Valle-Inclán y el público teatral de su época”¹³⁷. No en vano diría Rivas sobre el autor gallego, al que consideraba maestro y modelo indiscutible, que le “hubiera correspondido, en otro ambiente y circunstancias que las de su injusta vida literaria, el papel de regenerador de nuestro teatro, que entendía por modo muy superior a los reformadores europeos de su tiempo y con anticipación clarividente”¹³⁸.

3.2.4. La Corona, de Manuel Azaña

Los problemas con la adjudicación del Español en la temporada 1931-32, que culminaron con la decisión por parte de la comisión municipal de concederlo a dos compañías, la de Federico Oliver y la de Xirgu, para que cada una hiciera media temporada, propiciaron que *La Corona* se estrenara en el teatro Goya de Barcelona el 19 de diciembre de 1931 y no en el Español de Madrid, donde un año después, el 12 de abril de 1932, se volvería a representar.

El proyecto promovido por Rivas Cherif venía gestándose desde 1930, aunque tanto Irene López Heredia como Margarita Xirgu habían declinado la oferta después de una primera lectura de la obra. Solo una vez instaurada la II República, “tanto la actriz y empresaria como el propio dramaturgo aceptaron, sorprendentemente para él, el desafío del estreno en unas circunstancias políticas que privilegiaban la curiosidad morbosa del

¹³⁷ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 250.

¹³⁸ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer...*, *op. cit.*, p. 41.

espectador fácil”¹³⁹, dado el carácter de figura pública del recientemente presidente del Gobierno. Lo cierto es que es difícil de explicar la sobredimensionada opinión que Rivas Cherif tuvo hasta su muerte de *La Corona* de Azaña, a la que describió incluso como “la mejor tragicomedia española de nuestro siglo y al par de las mejores del más grande”¹⁴⁰, opinión ciertamente exagerada para una obra con patentes imperfecciones. Quizá nubló su vista la cercanía fraternal con el autor, las implicaciones autobiográficas de la obra (escrita cuando se enamoró de su esposa, Dolores Rivas Cherif, hermana del director) o la admiración intelectual y política hacia él. La propia Margarita Xirgu, con una visión más clara, no compartió su opinión y pese a admitir cierto valor literario en la obra, vio en ella ciertos defectos que no gustarían al público. No se equivocaba.

Su estreno en el Español de Madrid el 12 de abril de 1932, realizado a tenor del primer aniversario de las elecciones municipales que significaron la instauración de la República, generó, al igual que el de Barcelona, una gran expectación e inevitable politización. Se intentaron subsanar los errores en la puesta en escena de los que Azaña se había quejado en la representación de Barcelona, cuyo relativo fracaso atribuía al mal desempeño de la compañía sin añadir a ello una posible autocrítica. De todas formas, parece que la compañía y en particular Margarita Xirgu, no acabaron de sentirse cómodos dentro de los personajes de *La Corona* desde el primer momento, ni la escenografía Burmann y figurines de Miguel Xirgu acabaron de convencer. El propio Rivas Cherif era consciente de ello antes del estreno de Barcelona e intentó templar la excesiva estilización de la escenografía. Admitiría más tarde a su vez que el mayor problema estaba en los actores, cuyas interpretaciones no correspondían a la intención del autor. Decía de Xirgu:

Comprendí que no se sentía confiada y a gusto con el papel cuando le oí decir que, como todos los grandes dramaturgos españoles, había hecho obra de varón y no de mujer [...]. No lo sabía, sin embargo —no lo sabía yo tampoco tan cumplidamente como acerté a comprenderlo después—, hasta qué punto tenía razón¹⁴¹.

¹³⁹ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 212.

¹⁴⁰ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*. Introducción y notas de Enrique de Rivas Ibáñez. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1981, p. 225. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 213.

¹⁴¹ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*. Introducción y notas de Enrique de Rivas Ibáñez. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1981, p. 225. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 215.

La crítica acogió discretamente la obra, salvo algún que otro crítico que, “según palabras del propio autor, la tiraba por los suelos”¹⁴². Un crítico anónimo de *La Razón* resumía acertadamente la situación al respecto del estreno en Barcelona:

El interés de la obra estaba, sin duda, en el nombre del autor. [...] En otras circunstancias, *La Corona* hubiera pasado poco menos que inadvertida. NO decimos que carezca de mérito literario, pero sí afirmamos resueltamente que tiene escaso valor y nula consistencia dramática. No creemos que, pasado el momento político provocado por la presencia del autor en Barcelona, se mantenga mucho tiempo en cartel¹⁴³.

Tampoco faltaron las críticas desde los sectores más reaccionarios y contrarios a la República, que acusaron a la compañía de Xirgu de hacer política en el Español. Sectores que incluso antes del estreno en Barcelona habían organizado una campaña de infundios, haciendo correr el rumor de que era una burla al dogma de la Inmaculada concepción, tratándose de una obra que en realidad que nada tenía en su trama de trascendencia política o moral.

3.2.5. El otro, de Miguel de Unamuno

El interés de Rivas por el teatro de Unamuno venía de largo. Ya había montado en 1918 *Fedra*, en el Ateneo de Madrid, y, en 1930, *Sombras de Sueño* con la Compañía de Arte Moderno, de un autor al que consideraba “ejemplo de dramaturgia independiente, ajena a la estética dominante y capaz de explorar caminos renovadores para el espectador”¹⁴⁴. Durante este periodo siguió representando sus obras más representativas, entre las que se encuentra la obra que nos concierne, *El otro*, en 1932, la traducción de *Medea* en 1933, en el teatro romano de Mérida, y *La venda*, en 1934 con la TEA.

El otro llevaba escrito desde 1926, pero como otras obras de Unamuno, tuvo que sufrir una larga serie de peripecias hasta que se llegó a estrenar en 1932. Tras numerosos intentos de llevarla a escena, entre los que siempre estuvo la figura de Rivas alrededor, el 24 de octubre de 1932 Unamuno lee la obra a la compañía del Español, en una versión ampliada con respecto a la original. Así, el 14 de diciembre se estrena *El*

¹⁴² RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 209.

¹⁴³ “Goya. Estreno de *La Corona*, drama en tres actos, de M. Azaña”. *La Razón*, Barcelona (21-XII-1931), p. 3. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁴ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 219.

otro, en un ambiente de expectación entre la intelectualidad madrileña que no se correspondía con el del público general:

Expectación, y grande y auténtica, la producida anoche ante el estreno del drama de Unamuno. Fenómeno muy puesto en razón y justificado en el público intelectual, para quien cualquier nueva obra del autor de tantas otras de excepcional valor en nuestra literatura, suscita el interés de lo que se prevé, en afán de belleza, intenso y sugeridor. No así, no tan justificado, en el público medio, de cuyos aplausos y aprobaciones de anoche habrá que esperar el refrendo en representaciones sucesivas¹⁴⁵.

Antonina Rodrigo habla de que la obra alcanzó “clamoroso éxito”. Si lo hizo fue solo entre la ya citada intelectualidad. Es cierto que los críticos que elogiaron la obra fueron numerosos, alabando a Unamuno como uno de los mejores dramaturgos del momento, entre los que se encuentra Antonio Espina (“sean cuales sean las restricciones críticas que pueden oponerse a la nueva producción, no cabe duda de que ésta queda incorporada a lo más selecto de nuestra dramática”¹⁴⁶) y en similares términos, Alejandro Miquis (“En suma: en todo y por todo, una obra bella que sitúa a su autor en la primera fila, por lo menos, de los dramaturgos actuales”¹⁴⁷). Todavía más entusiasta fue Díez-Canedo, que calificaba la obra como timbre glorioso en los anales del teatro español, afirmando que ese teatro, apenas representado y temido por los llamados hombres de teatro, salvaría la escena de la frivolidad imperante¹⁴⁸. Pero lo cierto es que la obra tan solo duró diez días en cartel, lo que demuestra la fría acogida del público medio ante el drama unamuniano.

Del montaje se sabe poco. Algún crítico alababa la escenografía de Bartolozzi, donde todos los elementos se hallaban compenetrados con el espíritu del drama, algo que recuerda en sus términos a algunas ideas de Gordon Craig sobre la escenografía como representación del tono de la obra, aunque no haya que darle mayor trascendencia. Pero el común de las críticas se referían a la interpretación de los actores. Díez-Canedo destacaba la dificultad de la obra y añadía:

Pero los buenos comediantes parecen aún mejor en lo difícil. Margarita Xirgu saca de su voz, de su entrañable entonación, los efectos más hondos. [...] Enrique Borrás pone su

¹⁴⁵ ESPINA, Antonio. “Español. *El otro*, de Unamuno”, *Luz* (15-XII-1932), p. 4. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 222.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 222.

¹⁴⁷ MIQUIS, Alejandro. “Semana teatral. *El Otro*”, *Nuevo Mundo* (23-XII-1932), s. p. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 223.

¹⁴⁸ RODRIGO, Antonina. *Op. cit.*, p. 219.

arte al servicio del personaje central; podría representarse sin ese eterno temblor de manos, en forma severa, esquemática, pero interpretado por Borrás, bien está así¹⁴⁹.

3.2.6. La sirena varada, de Alejandro Casona

La sirena varada se estrenó el 17 de marzo de 1934 en el teatro Español de Madrid, obra de un autor por entonces joven y desconocido, aunque director ya del Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas. La obra fue un ejemplo más de la firme voluntad de Rivas Cherif y Margarita Xirgu de apoyar a los nuevos escritores jóvenes y renovadores. Sin embargo no fue fácil llevarla a escena. Escrita ya por lo menos desde 1929, tardaría aún cinco años en representarse para desesperación de su autor. Su andadura nos da una idea de la dificultad que entrañaba representar la obra de un autor completamente desconocido, incluso cuando existía la voluntad de hacerlo. La relación de esta obra con Margarita Xirgu y con Rivas Cherif es temprana. A finales de 1929 o principios de 1930, la actriz ya tenía en sus manos el original, remitido por Adrià Gual. Ya entonces supo apreciar el valor de la obra y le prometió a Casona que la estrenaría, aunque no pudo darle una fecha para hacerlo. Por cauces diferentes la obra también había llegado a manos de Rivas Cherif, que por entonces era asesor artístico de la compañía de Irene López Heredia. Este no creía que pudiera ser estrenada en su compañía y así se lo comunicó al autor, aconsejándole que se la mandase a Margarita Xirgu. Rivas no se veía capaz de imponer en la compañía una obra de un autor totalmente desconocido por su solo gusto. Y es que López Heredia, a punto de partir hacia Buenos Aires con su compañía, no estaba dispuesta a asumir ningún riesgo, algo clave para el abandono posterior de la compañía por parte de Rivas.

Cuando Rivas Cherif entra en la compañía de Xirgu, *La sirena varada* se puso sobre la mesa desde el primer momento. Pero aun así tardó otros dos años en representarse. En la primera temporada no son capaces de saltar por encima de otros compromisos para estrenar a un autor novel. En la segunda, Enrique Borrás, que acaba de entrar en la compañía como primer actor, la rechaza por no encontrar de su gusto ningún papel.

Con la obra a punto de zozobrar después de tan larga espera, Rivas decide remitir la obra al jurado del premio Lope de Vega, concurso público que implicaba la

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 220.

representación en el Español de la obra ganadora. La obra es premiada por unanimidad y quince días después, por fin, empiezan los ensayos

Fue un éxito de crítica y público que puso en primer plano de la dramaturgia española a Alejandro Casona, que repetiría éxitos a partir de ese momento, aunque con otras compañías, con obras como *Otra vez el diablo* y *Nuestra Natacha*. La crítica alabó el decorado de Sigfrido Burmann, coincidiendo en alabar la manera en que se adecuaba al ambiente, al tono de la obra. Pero como siempre, la crítica se centró en la interpretación de los actores, elogiando sobre todo la de Margarita Xirgu y la de Enrique Borrás (pese a interpretar un papel secundario), así como la de Lagar¹⁵⁰.

3.3. *Proyectos complementarios*

Junto a la programación principal del Teatro Español, Rivas Cherif promovió una serie de proyectos complementarios de diversa índole enfocados a incluir propuestas que no encajaban dentro de la cartelera oficial. A continuación hablaremos brevemente de algunas de ellas: la TEA (Teatro Escuela de Arte), El Caracol y el Teatro Pinocho.

3.3.1. *La TEA (Teatro Escuela de Arte)*

Para Cipriano de Rivas Cherif, la polémica en torno a la creación de un teatro nacional siempre estuvo ligada a la creación de una escuela de teatro, sirviendo de acicate la creación de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos en 1931, Lo atestiguan los numerosos artículos que entre 1932 y 1933 publicó sobre el tema en *El Sol*, fervientes alegatos a favor de la creación de una institución educativa pública, capaz de hacer frente a la renovación de la escena española desde sus propias bases¹⁵¹. Y es que para Rivas el problema del teatro español era de primeras letras: solo la educación de todos los elementos que conforman el teatro, desde el escenógrafo hasta el director, pasando por actores y figurinistas, en pro de las nuevas ideas, justificaba la creación de un teatro nacional.

¹⁵⁰ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, pp. 228-229.

¹⁵¹ RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Artículos de...*, *op. cit.*, pp. 181-203.

La creación de una institución de este tipo, como muchas otras propuestas que se defendieron en estos años, nunca llegó a materializarse. Esto motivó a Rivas para llevar estas ideas a la práctica dentro del teatro Español, lo más parecido a un teatro nacional con lo que contaba, intención que culminaría en la creación de la TEA (Teatro Escuela de Arte). Su primer intento –en el que iban a colaborar Valle-Inclán, Salvador Bartolozzi y Ricardo Canales– data de principios de 1932 con la “Escuela Experimental de Arte Dramático”, proyecto frustrado por las condiciones impuestas por el ayuntamiento, que iba a consistir en la creación de una cooperativa de actores que llevaría a cabo un curso experimental de unas sesenta representaciones.

Sin embargo, el germen de la TEA sería el Estudio de Arte Dramático del Español, creado en 1933, que pretendía ser una escuela práctica y de moderna orientación para la educación de nuevos actores. Dio verdadero impulso y cierta oficialidad al proyecto, ya iniciado por entonces, la incorporación de Rivas al conservatorio de Música y Declamación, por designio del claustro y del Ministro de Instrucción, como subdirector de la institución pública. Dicho conservatorio tenía su sede provisional en el teatro María Guerrero a causa de unas obras en la Ópera. Cuando se soluciona esa situación anómala, el teatro queda vacío y se muestra como una sala idónea para una apuesta de este tipo. Así lo entendió también Domingo Barnés Salinas, ministro de Instrucción Pública, concediendo a Rivas Cherif el cargo de Delegado del Gobierno en el María Guerrero¹⁵², lo que permitió, ante el éxito del anterior proyecto, la formación de la TEA.

El Teatro Escuela de Arte se constituyó como un ente autónomo pero cooperativo con el Conservatorio. El objetivo era crear un teatro-escuela que funcionara como un campo de experimentación para los jóvenes actores necesitados del contraste del buen teatro. Funcionaba gracias al entusiasmo y cooperación de alumnos, ex alumnos y de los profesores del Conservatorio, comprometidos todos ellos con los criterios renovadores de Rivas. El sistema de financiación era cooperativo, a través de abonos privados. Se complementaba con la entrada de la repetición de los estrenos los sábados y domingos; el día del estreno la entrada era gratuita. El apoyo del Estado era

¹⁵² AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, pp. 311-312.

relativo: consistía principalmente en la cesión del teatro María Guerrero a cambio del mantenimiento de este y en una pequeña subvención de 25.000 pts. anuales¹⁵³.

El objetivo básico era la formación integral en todos los oficios del teatro, de modo que sus alumnos recibían lecciones teóricas y prácticas de todas las disciplinas relacionadas con el arte dramático: “lectura, declamación e interpretación, gimnasia y esgrima, canto y baile, dirección escénica y puesta en escena, escenografía, vestuario, historia de las ideas teatrales...”¹⁵⁴. Contaba a su vez con talleres dedicados a la realización de decorados, trajes y mobiliario escénico. Como complemento indispensable para la educación de los futuros profesionales se representaban periódicamente espectáculos. El repertorio elegido tenía un doble sentido, la educación práctica de los actores en diferentes modelos de interpretación y puesta en escena y la ejemplificación a través de obras renovadoras y alejadas de la chabacanería imperante en los repertorios del teatro comercial, con el objetivo de formar al público y ofrecerle obras y modos poco habituales en los escenarios comerciales. Todo ello a través de criterios modernos y renovadores con la pretensión para nada modesta de convertirse en la vanguardia de la renovación teatral española.

El éxito del primer curso, refrendado por la crítica que, de modo generalizado, vio en el proyecto el embrión de algo mucho más grande, parecía augurar la consolidación del proyecto. Sin embargo, el enrarecimiento del clima político del país tiró por tierra las aspiraciones de tan prometedora aventura. El primer contratiempo sucedió al finalizar el primer curso, con la dimisión de Rivas Cherif como subdirector del Conservatorio debido a discrepancias con el director del centro –a raíz de la exclusión de Gloria Álvarez Santullo del concurso de un premio de declamación–, hecho que desvinculó completamente a la TEA del Conservatorio. Más tarde, los problemas se acrecentaron durante el bienio negro o conservador (noviembre de 1933-febrero de 1936), cada vez más reaccionario y decidido a devolver las instituciones a unos conceptos teatrales afines a sus planteamientos ideológicos. Así, en febrero de 1935, la reorganizada Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, obliga a la TEA a abandonar su sede, el teatro María Guerrero, y sustituye a Rivas como delegado del Gobierno en dicho teatro. Rivas se ve a sí mismo obligado a abandonar Madrid tras finalizar la concesión del Español. Quedaba así la TEA sin el que fue su fundador,

¹⁵³ *Ibidem*, p. 314.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 316.

aunque con perspectivas de continuidad con el resto de colaboradores. Sin embargo, “lo cierto es que este clima adverso, unido a su obligada ausencia y el inminente estallido de la guerra, acabaron definitivamente con el proyecto”¹⁵⁵.

3.3.2. *El Caracol*

Uno de los proyectos complementarios a la cartelera oficial del teatro Español fue la creación de un teatro experimental cuyo propósito fuera ofrecer a “un público selecto espectáculos vanguardistas”¹⁵⁶, a semejanza de algunos teatros alemanes, proyecto que se instauraba como heredero directo de El Caracol, teatro artístico creado por Rivas Cherif en 1928 con el mismo propósito, de índole cooperativa y vanguardista, interrumpido por la censura primoriverista. Conectaba del mismo modo con otras propuestas anteriores en las que había participado, como el Teatro de la Escuela Nueva, con Magna Donato, el Mirlo Blanco, de doña Carmen Monné de Baroja, o El cántaro roto, de Valle-Inclán.

En breve funcionamiento durante la primera temporada de concesión en el Español, se trataba de una serie de representaciones de carácter experimental en una escena de cámara al margen de la función diaria, dirigido a un público especializado curioso de novedad, para lo que Rivas se puso en contacto con la Sociedad de Conferencias a fin de conseguir dicho público¹⁵⁷.

El programa para el primer espectáculo del renacido Caracol tuvo lugar el 24 de diciembre de 1930 y estaba compuesto por *El gran teatro del mundo*, de Calderón; el *Auto de las donas que hizo Adán a Nuestra Señora*, anónimo; *El príncipe, la princesa y su destino*, de Kuli Chen, ejemplo de teatro medieval chino, y *La zapatera prodigiosa*, de Lorca, obra que como ya apuntábamos anteriormente, tuvo un gran éxito, junto a *El gran teatro del mundo*, con una treintena de representaciones hasta el mes de abril. El segundo y último espectáculo tuvo lugar el 6 de mayo de 1931, con el estreno de *Un día de octubre*, de George Kaiser, también con una buena acogida. Sin embargo, a pesar de esta buena acogida el Caracol desapareció como ente diferenciado de programa oficial

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 328.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 176.

¹⁵⁷ “Sobremesa y alivio de comediantes. Teatro experimental”, *ABC* (16-X-1930), p. 11. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 176.

de la compañía, debido seguramente a que en realidad no respondía a las expectativas vanguardistas y experimentales que había prometido y que explicaban su existencia, de modo que, aunque este tipo de novedades se mantuvieron en el programa, ya no se representaron al margen de la función diaria¹⁵⁸.

3.3.3. Teatro Pinocho

También en la temporada 1930-1931, primera en el Español, se llevaron a cabo otras actividades complementarias, entre las que destaca el Teatro Pinocho, no tanto por sus resultados prácticos, como por conectar con una de las corrientes vanguardistas del teatro europeo de la época: el teatro guiñol como elemento de renovación en las artes escénicas.

El proyecto estuvo en manos de Magda Donato y Salvador Bartolozzi, gracias a la gestión de Rivas Cherif, antiguos colaboradores del primer Caracol creado en 1928 y de otros tantos proyectos con el director madrileño. Su relación con este tipo de teatro era anterior, el propio Teatro Pinocho se había creado en 1929 como un teatro infantil de marionetas, aunque se anexiona al Español en 1930. A su vez, Bartolozzi había creado e ilustrado el *Pinocho* español publicado a partir de 1917 y desde 1928 ilustraba, en el semanario *Estampa*, una serie de cuentos muy populares.

El Teatro Pinocho, como espectáculo dependiente del teatro Español, comenzó su andadura durante las navidades de 1930-31, con un programa destinado a un público infantil, pero con intención, en la línea del Teatro dei Picoli y de las teorías de Gordon Craig, de ampliar sus horizontes hacia un teatro dirigido a adultos¹⁵⁹. Con esa intención se anunciaba a finales de aquél 1930 futuras representaciones especiales para adultos, entre las que podrían contarse un nuevo esperpento de Valle-Inclán, *Los pitillos de su Majestad*, esperpento que ni siquiera llegaría a escribirse, o las comedias guiñolescas de Apollinaire y Jarry. Pero lo cierto es que ese pretendido guiñol destinado a un público adulto nunca llegó a hacerse realidad, aunque su programa infantil, con obras como

¹⁵⁸ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, pp. 176-177.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 293.

Pipo, Pipa y el gato Trespelos o Pipo, Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa, tuvo una muy buena acogida¹⁶⁰.

Su andadura en el Español no pasaría de enero de 1931. Sin embargo, el Teatro Pinocho mantuvo su actividad hasta 1936, sobre todo en las temporadas navideñas, en el teatro Cómico y en el Infanta Isabel.

Así pues, la labor desempeñada en este periodo obtuvo en general el favor de la crítica y del público, presentándose como modelo a seguir en el futuro, a la vez que consiguió alcanzar cotas artísticas difíciles de superar. Solo la creciente tensión político-social del país, abocado a una guerra civil, pudo detener una de las colaboraciones teatrales que mejores y más altos frutos dio en la escena española de la primera mitad del siglo XX. Su éxito se erigió ante todo sobre el repertorio clásico, cuya escenificación renovada fue la mejor reivindicación de un teatro de calidad indiscutible. El teatro contemporáneo, por su propia condición de búsqueda de nuevos horizontes, tuvo mayores problemas para adecuarse a los gustos del público. Sin embargo, la labor de Margarita Xirgu y de Rivas Cherif permitió la representación de la dramaturgia joven, de autores como Lorca, Alberti o Casona, nombres que han quedado escritos por propio derecho en la historia de la literatura en español, y permitió a su vez las condiciones necesarias para que el teatro de vanguardia, para que las nuevas ideas y propuestas pudieran llegar al gran público, en busca de la restauración del orden literario y artístico en el negocio teatral.

¹⁶⁰ “Sobremesa y alivio de comediantes. Teatro experimental”, *ABC* (16-X-1930), p. 16. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 293.

4. Crónica de una temporada en Zaragoza

En este apartado describiremos el desarrollo de una breve temporada de verano en Zaragoza, ejemplo de las habituales giras por provincias que las compañías solían realizar una vez terminada la temporada principal. Para la reconstrucción de dicha estancia nos hemos servido principalmente de la prensa local de la época, que se hizo eco de lo sucedido en aquellos días. Una vez expuesto el desarrollo de la temporada, profundizaremos un poco más en la polémica suscitada.

La temporada del Teatro Principal de Zaragoza aquel verano de 1932 iba a terminar en principio con la compañía de Carmen-Díaz el 13 de junio. Sin embargo, en lo que parece un añadido de última hora, se anunciaba en el *Heraldo de Aragón* el 2 de junio que la compañía de Margarita Xirgu iría seis días al Principal, más tarde reducidos a cinco. El repertorio, como era habitual en este tipo de giras por provincias, se componía de algunos de los éxitos de la temporada anterior, evitando en la medida de lo posible los riesgos que sí se permitía la compañía a lo largo del año. El repertorio era el siguiente: *Los Julianes*, de Eduardo Marquina; *La duquesa de Benamejí*, de los hermanos Machado; *De muy buena familia*, de Jacinto Benavente; *Un día de octubre*, de George Kaiser y *La serrana de la vera*, de Vélez de Guevara.

De esta forma, el viernes 17 de junio de 1932 debutó la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Principal de Zaragoza, solo cinco días después de despedir la temporada del Teatro Español de Madrid, con *Los Julianes*, obra de Eduardo Marquina. El crítico del *Heraldo de Aragón*¹⁶¹ auguraba una breve aunque “brillantísima campaña”, dado que hacía dos años que la compañía de la ilustre actriz no actuaba en la ciudad y las obras previstas eran de gran interés. Sin embargo, reflejo de la creciente oposición de los sectores reaccionarios hacia la compañía, corrieron por la capital aragonesa unas hojas anónimas, además de un suelto publicado en *El Noticiero*, aconsejando no asistir a las representaciones.

De todas formas, el estreno gozó de buena acogida y las críticas fueron muy favorables en los periódicos locales. Marcelino Álvarez, crítico del *Heraldo de Aragón*¹⁶², alababa la obra de Marquina y la perfecta interpretación de la compañía de Margarita Xirgu. Para él, *Los Julianes* era uno de los textos más logrados del poeta, por

¹⁶¹ *Heraldo de Aragón* (17-VI-1932), p. 2.

¹⁶² *Heraldo de Aragón* (18-VI-1932), p. 2.

su perfecto equilibrio entre drama y poesía, por el logrado ambiente de los pueblos de Castilla y los tres actos “cuidados, medidos, rectilíneos, con hondo dramatismo” y el breve epílogo de enorme intensidad sentimental. Destacaba a su vez la escenografía de Burmann, que reproducía con encuadración perfecta “esa Castilla, amarilla y de morados en las sombras”, así como las interpretaciones de los actores, especialmente la de Margarita Xirgu, pero también la de los demás: Josefina Santaularia, Pilar Muñoz, Alfonso Muñoz y Pedro López Lagar y, en segundo plano, Eloisa Vigo, Mimí Muñoz, Carmen Sanchis, Alcaide, Contreras, Cañizares, Diosdado, Fernando Porredón y Pastor Mata.

Pablo Cistue de Castro, de *La Voz de Aragón*, ponía el énfasis en el decorado de Burmann:

el primer elogio que al levantarse el telón por vez primera en la matinée de ayer fue para el decorado, de Burmann, sencillamente sugestivo en el justo consorcio entre lo real y lo poético, elogio que in mente hubiese de repetir de los dos actos siguientes y en el epílogo¹⁶³.

También alababa el texto de Marquina por su verso y su talento dramático, así como por su sabiduría y honradez intachable a la hora de manejar los resortes escénicos. Elogiaba del mismo modo las interpretaciones de los actores, sobre todo la de Xirgu, que encarnaba el papel de Fulgencia con una increíble perfección de detalle psicológico que respondía fielmente a la intención del autor.

Ambos críticos coincidían también en la respuesta entusiasta del público, con ovaciones unánimes para el autor y los intérpretes y particularmente para Margarita Xirgu, de la que Álvarez señalaba: “Tal fue [la interpretación de Xirgu] que en algunos momentos la concurrencia cortó la representación para ovacionarla”¹⁶⁴.

También el crítico de *El Noticiero*¹⁶⁵ alaba la obra de Marquina, por cómo está llevada la acción dramática, por el acierto a la hora de representar el ambiente castellano y por el lenguaje poético con el que se expresan los personajes. *El Noticiero*, quizá por los planteamientos ideológicos del diario, es el único que realiza una crítica moral. Aun así, la opinión es también favorable: para el crítico Marquina lleva el asunto, el amor de dos hermanos por una sola mujer, que podría tratarse de una forma escabrosa, “por

¹⁶³ *La Voz de Aragón* (18-VI-1932), p. 13.

¹⁶⁴ *Heraldo de Aragón* (18-VI-1932), p. 2.

¹⁶⁵ *El Noticiero* (18-VI-1932), p. 6.

cauces normales hasta parar en el abrazo que funde el cariño de ambos hermanos”. Coincidió a su vez en la admiración hacia los decorados de Burmann y las interpretaciones de los actores.

El sábado 18 de junio se representó *La duquesa de Benamejí*, de los hermanos Machado. Las críticas y la respuesta del público siguieron siendo igual de buenas. Marcelino Álvarez¹⁶⁶ alababa tanto la obra de los Machado como la interpretación por parte de la compañía. Para este crítico los hermanos Machado, con prosa y verso magníficos, habían escrito “un drama con calidades de romance y envergadura de leyenda”, mostrando una Andalucía de estampa y de cartel de romance de ciego, pero libre de tintes melodramáticos. Las indicaciones sobre la puesta en escena eran mínimas. Solo hacía mención a la adecuada escenografía de Miguel Xirgu y a la postura escénica de Margarita Xirgu, que acreditaban “una vez más la inagotable constancia con que la señora Xirgu procura servir su repertorio”.

Pablo Cistue de Castro¹⁶⁷, de *La Voz de Aragón*, alababa del mismo modo la obra de los Machado, que sabía hacer de un asunto vulgar una obra de arte, “nueva prueba de cómo para el arte verdadero no hay tema despreciable o agotado”. Sobre la puesta en escena apenas hacía referencia a las “muy entonadas” decoraciones de Miguel Xirgu.

El resto de elogios de ambos críticos iban destinados a las interpretaciones de los actores y actrices. Solo el crítico de *El Noticiero*¹⁶⁸, que por lo demás coincidía con los otros críticos en su valoración positiva, comentaba que la expresión de los amores de los personajes centrales era exagerada, dándoles demasiada vehemencia y pasión.

El domingo se representó *De muy buena familia*, de Jacinto Benavente. No se conservan críticas en los periódicos locales, ya que el lunes, día en el que habría aparecido la correspondiente reseña, no se publicaba prensa periódica, debido al obligatorio descanso dominical de la prensa vigente desde 1925 hasta 1985. De todas formas, es fácil suponer que también gozó de buena acogida por las valoraciones posteriores de la breve temporada, todas ellas positivas. Sin embargo, no deja de ser una mera suposición.

¹⁶⁶ *Heraldo de Aragón* (19-VI-1932), p. 10.

¹⁶⁷ *La Voz de Aragón* (19-VI-1932), p. 16.

¹⁶⁸ *El Noticiero* (19-VI-1932), p. 6.

El lunes 20 de junio se representó la obra con un sentido más contemporáneo de la breve temporada: *Un día de octubre*, del alemán George Kaiser. Marcelino Álvarez¹⁶⁹ elogiaba la obra, de ideas y asunto nuevos, pero bien construida. La describía como un teatro cerebral, pero sin excesos de lenguaje, “porque sobra la filosofía ante el volumen del conflicto”. Así como valoraba positivamente que no hubiera ni episodios ni personajes superfluos. El crítico de *La Voz de Aragón*¹⁷⁰ coincidía con él, describiendo la obra de Kaiser como muy moderna, pero más de fondo que de forma. El tema era atrevido, pero el autor lo resolvía “con una pureza de intención que a nadie puede escandalizar”. Su desarrollo era sobrio, rectilíneo, sin una sombra, ni un tipo accidental.

Como de costumbre, la mayor parte de los elogios iban dirigidos a los actores, en especial a Margarita Xirgu (“La interpretación de esta cerebral comedia exigía una actriz excepcional por la comprensión y por la capacidad interpretativa”¹⁷¹). Coincidían también en señalar que el público supo apreciar el sentido de la comedia y aplaudió con mucho agrado al final de los tres actos.

El martes 21 de junio fue el último día que la compañía estuvo en Zaragoza. Se despediría con una obra clásica de Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, texto arreglado por Joaquín Montaner. Se esperaba una gran afluencia de público al estar previsto un homenaje de admiración y simpatía a la actriz, organizado en buena medida por las organizaciones izquierdistas de la localidad, los partidos republicanos y el socialista, como acto de desagravio por los intentos de algunos sectores de la derecha zaragozana de boicotear la temporada. Aquel día, Margarita Xirgu también leería en Radio Aragón una poesía de Rubén Darío y saludaría a sus oyentes, una vez presentada por Marcelino Álvarez, que hizo un cumplido elogio de la actriz, como recogía *El noticiero* y *La Voz de Aragón*.

Las críticas seguían siendo igual de positivas. El crítico del *Heraldo de Aragón*¹⁷² destacaba la puesta en escena de la obra: “El público siguió con interés el drama, que por la realización escénica a muchos parecería de vanguardia. Aunque ciertamente las obras llamadas así no han hecho otra travesía que hacia atrás”. Se refería también al cuidado decorado y a la dirección artística: “Y como estas obras clásicas

¹⁶⁹ *Heraldo de Aragón*, (21-VI-1932), p. 2.

¹⁷⁰ *La Voz de Aragón*, (21-VI-1932), p. 12.

¹⁷¹ *Heraldo de Aragón* (21-VI-1932), p. 2.

¹⁷² *Heraldo de Aragón*, (22-VI-1932), p. 2.

exigen un gran respeto para encuadrarlas en decorados apropiados y una documentación de cultura para vestir las, de todo se cuidó celosamente por la dirección escénica”. Por su parte, Pablo Cistue de Castro, de *La Voz de Aragón*¹⁷³, destacaba la labor de Joaquín Montaner a la hora de arreglar el texto, respetando el verso y el ritmo originales y ganando en plasticidad y fluidez, y elogiaba la puesta en escena, muy cuidada, y las decoraciones de Miguel Xirgu. También se refería favorablemente al arreglo de Montaner el crítico de *El Noticiero*¹⁷⁴, del que solo se conocen las siglas A. M. R., por haber procurado “hacer la menor cantidad posible de innovaciones, dejando casi intacta la estructura del drama, en su marcha de cuadros, sin entorpecer o desvirtuar la acción que conserva todo su dinamismo”. Táctica que consideraba mucho más recomendable a la hora de acercarse al teatro clásico que la de aquellos que amoldaban los textos clásicos a la obligación moderna de los tres actos, desvirtuándolos. Todos los periódicos coincidían en elogiar la interpretación de todos los actores de la compañía.

Sin embargo, la atención de los periódicos locales se centró en el homenaje recibido por la compañía de Margarita Xirgu. Todos salvo *El Noticiero*, en una reveladora omisión que nos da una idea del talante ideológico del periódico, más aún al recordar que fue este diario el que publicó la carta que recomendaba el boicot a la compañía. El *Heraldo de Aragón*¹⁷⁵ describía así el emotivo homenaje:

Llena completamente la sala del Principal, palcos, butacas, las alturas. Cuando salió a escena la señora Xirgu, ovaciones que se enlazan y cortan la representación unos minutos. Vivas a la República, a España, a Margarita Xirgu. La actriz necesita un momento para dominar la emoción y poder hablar.

Y luego, al finalizar el acto segundo, se repiten las ovaciones ensordecedoras; el escenario se cubre materialmente de cestas y ramos de flores, con abundancia de claveles rojos. Son de todos los centros y agrupaciones republicanas y socialistas de Zaragoza. Pendiente de un ramo, un pergamino y varios pliegos con centenares de firmas de mujeres. Y una dedicatoria que a petición del público leyó Alfonso Muñoz.

[...]

En el entreacto desfilaron por el camerino de la señora Xirgu representaciones de los directivos de centros republicanos y diferentes comisiones, que personalmente rindieron homenaje a la señora Xirgu, que confesaba que jamás olvidaría esta noche de sincera emoción vivida en Zaragoza.

[...]

Y aun al finalizar la representación hubo nuevas y entusiásticas aclamaciones que recogió la señora Xirgu rodeada de sus artistas.

¹⁷³ *La Voz de Aragón*, (22-VI-1932), p. 12.

¹⁷⁴ *El Noticiero*, (22-VI-1932), p. 6.

¹⁷⁵ *Heraldo de Aragón* (22-VI-1932), p. 2.

4.1. La polémica

Se conservan pocos testimonios sobre la polémica que envolvió su estancia en Zaragoza. Las primeras noticias las encontramos en el *Heraldo de Aragón*, el 17 de junio de 1932:

Circulan unas hojas anónimas escritas a máquina, recomendando que no vayan a ver la compañía de Margarita Xirgu, porque es director de ella Cipriano Rivas Cherif, autor o adaptador de *A.M.D.G.*

Si ese sólo es el motivo, la acusación no es exacta. *A.M.D.G.*, es una novela de Pérez de Ayala, y fue escenificada por Martín Galeano, ex actor de la compañía de Carmen Díaz y López Carrión, representantes de la compañía García León-Perales, actualmente en la Argentina.

Y conste que esa obra nunca figuró en el repertorio de la eminente actriz¹⁷⁶.

El periódico madrileño *La Voz* se hacía eco de lo ocurrido en Zaragoza el 22 de junio, lo que nos sirve para precisar algo lo ocurrido:

Con motivo de la actuación de la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Principal, el Periódico local *El Noticiero* publicó un suelto aconsejando a las señoras que se abstuvieran de acudir a dicho teatro. Esta campaña fue secundada por otros elementos, que distribuyeron por las casas unas cartas, en las que se declaraba el boicot a dicha compañía, y especialmente a la señora Xirgu¹⁷⁷.

Por desgracia, el suelto que supuestamente publicó *El Noticiero* no se conserva en los archivos municipales. Con respecto a si el intento de boicot estaba motivado por la figura de Rivas Cherif o por la de Margarita Xirgu, lo cierto es que la animadversión de los sectores más conservadores del país hacia ambos era creciente. A Margarita Xirgu y a su compañía no le perdonaban haber estrenado *Mariana Pineda* de García Lorca, menos aún el *Fermín Galán* de Alberti, que tanto revuelo había producido, o *La Corona* de Azaña, estreno que desde el primer momento estuvo envuelto en polémica, aunque su argumento no diera pie a ello. De la fuerza de la creciente oposición de los grupos reaccionarios contra Xirgu y su compañía da cuenta el hecho de que la propia actriz dudara a la hora de solicitar la concesión del Teatro Español para la temporada siguiente, pese al éxito de las anteriores. Dudas que finalmente se disiparían consiguiendo la concesión para las tres siguientes temporadas.

Como indicaba el *Heraldo de Aragón*, *A.M.D.G.* (*Ad Majorem Dei Gloriam* o *La vida en un colegio de jesuitas*) era una novela antijesuita de Ramón Pérez de Ayala,

¹⁷⁶ *Heraldo de Aragón* (17-VI-1932), p. 2.

¹⁷⁷ *La Voz* (22-VI-1932), p. 8.

adaptada más tarde para su representación. Esta había suscitado gran polémica desde su primera edición de 1910 y, cuando en 1931 se preparó para su representación como obra de teatro, coincidiendo con el clima convulso de los primeros meses de la II República, provocó uno de los estrenos más politizados de la década, que terminaría con peleas e insultos entre los espectadores, sesenta detenidos y numerosos destrozos materiales en el teatro¹⁷⁸. Tampoco Rivas Cherif había adaptado la novela para su representación teatral, pero había participado en el estreno como director escénico, aunque al margen de la compañía de Margarita Xirgu y con una compañía creada exclusivamente para la ocasión. Hecho este que provocó una campaña de amenazas contra él, de las que este suceso puede considerarse emparentado. A este respecto escribía el propio Rivas con ironía:

Se inició contra mí en algunos beaterios de sedicentes damas, una estúpida campaña, traducida en anónimos insultantes, de ingenua traza y elegantes trazos. “Merecería usted, Sr. Rivas Cherif –me decía uno de los más ejemplares– ser triturado y arrojado a los cerdos. Ésta es la opinión de todas las señoras católicas”¹⁷⁹

Como ya apuntábamos, el intento de boicot tuvo poco éxito, como demuestra la afluencia y respuesta del público reseñada por la prensa local, y suscitó además, entre las organizaciones republicanas y socialistas de Zaragoza, un acto de desagravio hacia la actriz y su compañía que se llevaría a cabo el martes 21 de junio, día de su despedida del Principal. El *Heraldo de Aragón* no dudaba en tildarlo de acto espontáneo y sin preparación¹⁸⁰, pero lo cierto es que la generalidad de la prensa preveía un acto que distaba mucho de no estar organizado. La propia actriz parece ser que intentó declinar el homenaje días antes por “no querer encender más las pasiones extremistas de estos tiempos”¹⁸¹, como recogía el *Diario de Avisos de Zaragoza*, pero el día de la representación se anunciaba en todos los periódicos, salvo en *El Noticiero*, el carácter de homenaje que iba a tener la velada. El propio *Heraldo* anunciaba: “Sabemos que a las funciones de hoy acudirá público muy numeroso para rendir a la ilustre actriz un expresivo testimonio de admiración y simpatía”¹⁸². Y *La Voz de Aragón* hacía lo

¹⁷⁸ AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 202.

¹⁷⁹ RIVAS CHERIF, Cipriano de. “Temas con variaciones. Paparruchas”. *El Sol* (17-XII-1931), p. 8. Cit. AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Op. cit.*, p. 210.

¹⁸⁰ *Heraldo de Aragón* (22-VI-1932), p. 2.

¹⁸¹ *Diario de Avisos de Zaragoza* (20-VI-1932), p. 9.

¹⁸² *Heraldo de Aragón* (21-VI-1932), p. 2.

mismo: “Tenemos noticias de que esta función tendrá todos los caracteres de un homenaje de admiración y simpatía a la gran actriz”¹⁸³.

Las últimas noticias que tenemos provienen del semanario socialista *Vida Nueva*, publicado por la sección zaragozana de la Unión General de Trabajadores, que el día 25 de junio reseñaba el homenaje llevado a cabo por los grupos de izquierda de la localidad, precisando un poco más las organizaciones socialistas que participaron en el acto, entre las que se encontraban la Federación Local, la Federación Provincial, Juventud y Agrupación Socialistas. Publicaba a su vez una carta dirigida a Margarita Xirgu por la Agrupación Socialista y la Juventud Socialista que podría corresponder a la dedicatoria que había leído Alfonso Muñoz en el acto¹⁸⁴.

¹⁸³ *La Voz de Aragón* (21-VI-1932), p. 12.

¹⁸⁴ *Vida Nueva. Órgano de la UGT y del Partido Socialista Obrero* (25-VI-1932), p. 1.

5. Conclusiones

La colaboración entre Margarita Xirgu y Cipriano de Rivas Cherif en el Teatro Español durante el periodo 1930-1936 fue una de las aventuras teatrales más interesantes de la vida escénica española de la primera mitad del siglo XX. En un teatro de primer orden pudieron coincidir dos talentos excepcionales dispuestos a aceptar los riesgos necesarios de llevar a las tablas una propuesta renovadora de este tipo. Para Rivas Cherif, la entrada en la compañía de Margarita Xirgu supuso la cristalización de sus aspiraciones, la oportunidad de llevar ante el gran público su propuesta estética, consciente de la futilidad, por su escasa proyección, de los pequeños experimentos anteriores ante públicos colaboradores. Con mayores medios de los que había contado nunca y al lado de una mujer de enorme talento, con la suficiente visión y humildad para ceder en su posición privilegiada de primera actriz y permitir que actuara como verdadero director de escena, desde el primer momento, el director madrileño supo que era su gran oportunidad, el culmen de su ambición artística.

Buena parte del éxito se debió a una cuidada elección del repertorio que se iba a representar. Este consistió, como ya había pretendido Rivas Cherif en anteriores proyectos, en la reivindicación de las obras más significativas del teatro clásico representadas con un criterio moderno y en el mejor teatro español contemporáneo, atendiendo con especial devoción a aquellos autores jóvenes que iban surgiendo en la escena española. Las condiciones de la adjudicación del Español, sin embargo, dejaban muy poco espacio para la representación del teatro europeo que, aunque no desapareció completamente, apareció de forma muy reducida en su cartelera.

La reivindicación de los clásicos era una parte fundamental de su propuesta, siendo Rivas uno de los pioneros en la recuperación y dignificación de este tipo de dramaturgia, que alcanzó en este periodo una perfección sin parangón en su tratamiento escénico difícil de superar en el futuro inmediato. El criterio a seguir a la hora de representar este repertorio intentaba resolver las malas praxis imperantes y devolverlo a su dignidad perdida. Su método de trabajo se basaba en el respeto al texto original, que se representaba íntegro o mínimamente adaptado, pero a través de criterios escenográficos modernos que sacaran el mejor partido a la potencialidad dramática de la obra, optando por la estilización y simplificación en las puestas en escena frente al realismo dominante. Así mismo, se renovaron las interpretaciones actorales,

revitalizando los personajes clásicos y se experimentó con espacios escénicos diferentes a los habituales.

El repertorio contemporáneo español se basó en el apoyo a los nuevos autores jóvenes que defendían una propuesta renovadora, así como en la representación de autores consagrados capaces de explorar nuevos caminos para el espectador. Pese a las pocas referencias al respecto de los críticos de la época, parece que las ideas sobre la estilización artística se aplicaron como criterio general en la elaboración de las puestas en escena, frente al realismo naturalista dominante que tanto había criticado Rivas. La responsabilidad cívica, exacerbada por la llegada de la II República, se manifestó en un repertorio que nunca huyó de la expresión revolucionaria del día y que procuró crear un teatro ejemplar, sobre todo desde el punto de vista estético aunque también social. Quizá de forma más nominal que real, aunque con algunos éxitos —sobre todo en las representaciones de teatro clásico al aire libre—, también se procuró la búsqueda del público popular, partiendo de la idea de que el teatro debía ser expresión de la nueva sociedad.

Junto a la programación oficial del Teatro Español, Rivas Cherif promovió una serie de proyectos complementarios cuyo propósito era incluir propuestas que por diversos motivos no encajaban dentro de la cartelera principal, pero que aun así parecían interesantes para la renovación de la escena española. Entre ellas destacó la creación de la TEA, el Teatro Escuela de Arte, institución que pretendía suplir el problema “de primeras letras” que según Rivas tenía la escena española y convertirse en la vanguardia de la renovación teatral española. También la creación de un teatro experimental que ofreciera espectáculos vanguardistas a un público selecto y el breve Teatro Pinocho, que incluía el teatro guiñol como elemento de renovación de las artes escénica

Las cinco temporadas consecutivas que realizaron en las tablas del Español pueden contarse como enormes éxitos, todo ello pese a las limitaciones y problemas a los que tuvieron que hacer frente, derivados principalmente de una errática política municipal y de las tensiones políticas y sociales de la España de los años treinta, que tiraron por tierra proyectos que tanto prometían, como el Teatro Escuela de Arte, y que terminarían por expulsar del Teatro Español a la compañía de Margarita Xirgu.

Así pues, el periodo en que la compañía de Margarita Xirgu estuvo al frente del Teatro Español de Madrid entre 1930 y 1936, puede señalarse como una etapa brillante

para la vida escénica del país, con avances importantísimos en la revitalización del teatro clásico, en la búsqueda de nuevas formas de teatro y en la implantación de la figura del director de escena.

Fuentes

Heraldo de Aragón, año 1932.

La Voz de Aragón, año 1932.

El Noticiero, año 1932.

La Voz, año 1932.

Diario de Avisos de Zaragoza, año 1932.

Vida Nueva. Órgano de la UGT y del Partido Socialista Obrero, año 1932.

Bibliografía

AGUILERA SASTRE, Juan. *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2002.

AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

CRAIG GORDON, Edward. *Del arte del teatro*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958.

PÉREZ AYALA, Ramón. “Las máscaras. La reteatralización”. En Jesús RUBIO JIMÉNEZ (coord.). *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pre-textos, 2013.

RIVAS CHERIF, Cipriano. *Artículos de teoría y crítica teatral*. Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel (eds.). Madrid: Centro Dramático Nacional, 2013.

RODRIGO, Antonina. *Margarita Xirgu. Una biografía*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2005.

SÁNCHEZ CASCADO, María José. “Ideas teatrales de don Cipriano de Rivas Cherif”. En: *Teatro: revista de estudios teatrales*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1992, n.º 1.