



UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

TESIS DOCTORAL

**LA RECEPCIÓN DE SHAKESPEARE EN
LOS TEATROS NACIONALES
FRANQUISTAS**

**PRESENTADA POR NICOLÁS
MONTALBÁN MARTÍNEZ**

**DIRIGIDA POR EL DR. KEITH
GREGOR**

Índice

<i>Agradecimientos</i>	iv
<i>Listado de ilustraciones</i>	v
<i>Índice de tablas y diagramas de sectores</i>	vi
<i>Índice de anexos</i>	vii
Introducción	1
1. El teatro shakespeariano desde 1772 a 1936	10
1.1 Primeras manifestaciones shakespearianas en España	10
1.2 El teatro en la dictadura de Primo de Rivera	29
1.3 El teatro en la II República	41
2. Condiciones políticas y culturales para la representación de obras de Shakespeare en la España franquista y su comparación con otras producciones europeas	48
2.1 Condiciones políticas	48
2.2 El papel de la censura en España	54
2.3 La cultura en la España de Franco	69
2.4 Shakespeare en la escena alemana	76
2.5 Shakespeare en Grecia	84
2.6 Shakespeare en Portugal	86
3. El canon shakespeariano en la España franquista	92
4. La forma de representar obras shakespearianas en el franquismo	118
4.1 Hitos en la escenografía franquista	118
4.2 La praxis teatral	127
5. Conclusiones	171
6. Anexos	175
7. Notas	449
8. Bibliografía	460

**To María who willed it and
to Estrella who lived it.**

**"Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date".**

Sonnet 18

William Shakespeare

Agradecimientos

Todo mi agradecimiento al Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Murcia por autorizar la presentación de esta Tesis para su defensa pública.

Muy especialmente quisiera agradecer al Dr. Keith Gregor todo su trabajo como director en la presente Tesis. En primer lugar por su confianza personal para desarrollar el tema propuesto, y, en segundo, por su decidida orientación, orientaciones críticas y constante asesoramiento para el desarrollo del trabajo.

Por último, mi agradecimiento a todos los funcionarios del Centro de Documentación Teatral (organismo dependiente del Ministerio de Cultura) y del Archivo General de la Administración (también dependiente del Ministerio de Cultura), que con infinita paciencia han suministrado durante muchos días en la capital de España, y posteriormente durante un período muy dilatado en el tiempo por correspondencia, toda la información que ha sido fundamental para el desarrollo de esta tesis doctoral.

Listado de ilustraciones

Ilustración 1. Estructura de la Delegación Nacional de Propaganda. Fuente: Bermejo 1991	59
Ilustración 2. Estructura de la censura teatral	60
Ilustración 3. <i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i> , 1941	130
Ilustración 4. <i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i> , 1941	131
Ilustración 5. <i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i> , 1941	132
Ilustración 6. <i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i> , 1941	132
Ilustración 7. <i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i> , 1941	133
Ilustración 8. Disposición de los personajes. Libreto de <i>Macbeth</i> , 1942	141
Ilustración 9. Disposición de los personajes. Libreto de <i>Macbeth</i> , 1942	142
Ilustración 10. Cuadro de personajes. Libreto de <i>Macbeth</i> , 1942	143
Ilustración 11. <i>Macbeth</i> , 1942	143
Ilustración 12. <i>Macbeth</i> , 1942	144
Ilustración 13. <i>Macbeth</i> , 1942	145
Ilustración 14. <i>Macbeth</i> , 1942	145
Ilustración 15. <i>Macbeth</i> , 1942	146
Ilustración 16. <i>Macbeth</i> , 1942	147
Ilustración 17. <i>Romeo y Julieta</i> , 1943	151
Ilustración 18. <i>Romeo y Julieta</i> , 1943	152
Ilustración 19. <i>Romeo y Julieta</i> , 1943	152
Ilustración 20. <i>Romeo y Julieta</i> , 1943	153
Ilustración 21. <i>Sueño de una noche de verano</i> , 1945	157
Ilustración 22. <i>Mercader de Venecia</i> , 1947	160
Ilustración 23. <i>Mercader de Venecia</i> , 1964	161
Ilustración 24. <i>Mercader de Venecia</i> , 1964	161
Ilustración 25. <i>Hamlet</i> , 1949	164
Ilustración 26. <i>Hamlet</i> , 1949	165
Ilustración 27. <i>Hamlet</i> , 1949	165
Ilustración 28. <i>Hamlet</i> , 1949	166
Ilustración 29. <i>Hamlet</i> , 1949	166
Ilustración 30. Reunión de <i>Franco y Hitler en Hendaya</i> , 23 de octubre 1940. Fuente: Yale University http://www.yale.edu/lawweb/avalon/wwii/spain/sp14.htm	187

Todas las ilustraciones por cortesía del Centro de Documentación Teatral excepto la 1, 2, y 30.

Índice de tablas y diagramas de sectores

Tabla 1. Relación de obras shakespearianas representadas en España entre 1772 y 1900 según Par 1936 a/b	13
Diagrama de Sectores 1. Relación de obras shakespearianas representadas en España entre 1772 y 1900 según Par 1936 a/b	14
Tabla 2. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Primo de Rivera	38
Diagrama de Sectores 2. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Primo de Rivera	39
Tabla 3. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la II República	45
Diagrama de Sectores 3. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la II República	46
Tabla 4. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Franco según datos del Centro de Documentación Teatral	105
Diagrama de Sectores 4. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Franco según datos del Centro de Documentación Teatral	106
Tabla 5. Comparativa de obras shakespearianas representadas entre 1772 y 1900, dictadura de Primo de Rivera, II República y dictadura de Franco, según datos del Centro de Documentación Teatral	107
Tabla 6. Comparativa de obras shakespearianas representadas entre 1772 y 1900, dictadura de Primo de Rivera, II República y dictadura de Franco, tomando como referencia el canon franquista	108
Tabla 7. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Franco de acuerdo con el Archivo General de la Administración	111
Diagrama de Sectores 5. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Franco de acuerdo con el Archivo General de la Administración	112
Tabla 8. Comparativa de obras shakespearianas representadas entre 1772 y 1900, dictadura de Primo de Rivera, II República y dictadura de Franco, tomando como referencia el canon franquista (según los datos del Archivo General de la Administración)	113

Índice de anexos

Anexo 1. Relación pormenorizada de obras shakespearianas representadas en España entre 1772 y 1900. Fuente: Par (1936), Tomos I y II	175
Anexo 2. Relación pormenorizada de obras shakespearianas representadas en Madrid entre 1918 y 1926. Fuente: Dougherty y Vilches (1990)	176
Anexo 3. Relación pormenorizada de obras shakespearianas representadas en Madrid entre 1926 y 1931. Fuente: Dougherty y Vilches (1990)	182
Anexo 4. Relación pormenorizada de obras shakespearianas representadas en Madrid entre 1931 y 1939. Fuente: González (1996)	185
Anexo 5. CARTA DE FRANCO A HITLER 26/02/1941. Fuente: No. 13. Letter From General Franco to Hitler http://www.yale.edu/lawweb/avalon/wwii/spain/sp14.htm	187
Anexo 6. Transcripción de las críticas teatrales aparecidas en prensa. Fuente: fondos documentales del Centro de Documentación Teatral del I.N.A.E.M.	190
Anexo 7. Resumen de información de la censura en torno a las obras shakespearianas representadas durante la dictadura de Franco. Fuente: Archivo General de la Administración	396
Anexo 8. Información detallada por años de la censura sobre las obras shakespearianas representadas durante la dictadura de Franco. Fuente: Archivo General de la Administración	403

Introducción

El estudio del teatro en España en el período que abarca desde 1939 hasta aproximadamente 1975 (período de la dictadura de Franco) no puede hacerse de forma aislada, como si fuera simplemente un fenómeno improvisado que respondiera a una actitud revanchista de vencedores sobre vencidos. El teatro franquista responde a una operación quirúrgica muy planeada desde los albores de la Guerra Civil Española (1936-1939) que tuvo una génesis, un desarrollo y una desaparición provocada por la misma sociedad civil, la cual al reconquistar las libertades contribuyó a configurar otro modelo cultural basado en circunstancias distintas. En las siguientes páginas se comenzará describiendo la prehistoria del denominado teatro franquista shakespeariano comenzando por las primeras manifestaciones en España, y teniendo en cuenta el período de la dictadura de Primo de Rivera y el teatro de la II República. Este preámbulo sobre la prehistoria del teatro franquista nos servirá de base para plantear la tesis abordada en el presente trabajo la cual incidirá sobre la existencia o no de un modelo cultural propio del período en cuestión (la dictadura de Franco), y de si hubo una apropiación, en el sentido estricto del término, de las obras de William Shakespeare para la configuración cultural de un régimen. En el transcurso del trabajo demostraremos la apropiación cultural del régimen del dieciocho de julio sobre un repertorio de obras de

Shakespeare, y se verá como el régimen intentó crear una nueva concepción de la cultura como fuente abastecedora de una red simbólica que interpretara la realidad de acuerdo con sus propias asunciones. En esta nueva concepción cultural un repertorio escogido de obras de Shakespeare fueron integradas como un elemento simbólico más que justificara la praxis cultural franquista. Esta imposición restringida y acotada de símbolos limitaría la disidencia en el pueblo español (siempre según la ideología fascista), y lo conduciría hacia una sociedad falangista, tan preconizada desde el nacimiento del fascismo español con José Antonio Primo de Rivera.

Para demostrar esta hipótesis se realizará un análisis que irá de lo general a lo particular, estudiando, en primer lugar, las condiciones políticas y culturales que se daban en España para la praxis teatral shakespeariana, haciendo especial hincapié en el instrumento más poderoso del régimen para transformar el panorama cultural cual fue la censura. A continuación se hará un rápido bosquejo de las producciones teatrales de Shakespeare en otros países para incidir más en el estudio del contexto, analizando países de ideología análoga (Alemania, Grecia y Portugal). Después, y ya concretando en lo particular veremos el canon seguido en la España franquista y su particular forma de representar las obras de Shakespeare. Delimitamos la producción teatral en obras shakespearianas exclusivamente, y, aunque el estudio está muy centrado en los

teatros nacionales, también se ofrecen algunas pinceladas de las producciones de teatros privados.

El presente trabajo se enmarca dentro de la recepción de Shakespeare en España, y por ende, en Europa. No es esta una preocupación reciente, como lo demuestra el hecho de haber una más que dedicada "labor shakespeariana" desde el siglo XVIII en España, materializándose en numerosas representaciones teatrales, críticas sobre el tema, además de una extensa labor de traducción sobre la obra del bardo inglés. Baste mencionar que en 1883 Daniel López, profesor de lengua inglesa, realizó un interesante trabajo en el que se recopilaban representaciones escénicas de diversas adaptaciones de Shakespeare desde 1772 hasta 1838 (López 1883: 11-75). Posteriormente, con motivo del tricentenario de la muerte de Shakespeare y Cervantes en 1916, se confeccionó, a instancias de la Real Academia, una monografía sobre la obra de Shakespeare en España y su impronta en la literatura española denominada "Shakespeare en España: Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española" por Eduardo Juliá, siendo publicado en 1918. Dos años después Ricardo Ruppert y Ujaravi publicó otro libro con el mismo título. Pero habría de ser un verdadero shakespearista, Alfonso Par, el que daría el gran impulso al shakespearismo en España, merced a grandes obras como *Shakespeare en la literatura española* (1935) y *Representaciones*

shakespearianas en España (1936-1940), obra esta última muy referenciada en el presente trabajo.

En cuanto a la recepción de Shakespeare en Europa, esta tesis incide en el hecho inconstatable de que la obra y la figura de Shakespeare han jugado un importante papel en la conformación de la identidad europea. En este sentido, el estudio de los cuatrocientos años de apropiación de Shakespeare en Europa da cumplida fe de lo que ha supuesto Shakespeare para la cultura europea. Fue en 1990 cuando Dirk Delabastita y Lieven D'hulst organizaron su congreso sobre "European Shakespeares" en el Instituto Superior de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Amberes. Posteriormente, en 1993, se organizó otro congreso "Shakespeare in the New Europe" en Sofía. Más adelante se celebró un seminario, organizado por European Society of English Studies (ESSE) en Glasgow, para profundizar e incidir en las ideas de Mariangela Tempera (Universidad de Ferrara) en el III congreso de la European Society for the Study of English en Glasgow en 1995; y de Ángel-Luis Pujante de la Universidad de Murcia en el marco de una conferencia plenaria ante el el XVI congreso de AEDEAN en 1997. Es importante reseñar la reunión sostenida en Murcia bajo los auspicios de Ángel-Luis Pujante con la idea de constituir una asociación europea que se dedicara a la interesante tarea de investigar a Shakespeare, que dieron excelentes frutos con el congreso "400 Years of Shakespeare in Europe". Desde entonces, las actividades investigadoras y de

divulgación no han cesado. En 1999 fue constituido un grupo investigador en la Universidad de Murcia que se ha dedicado muy especialmente a estudiar la recepción de Shakespeare en España en las tres vertientes de crítica, traducción y representaciones, haciendo énfasis en la idea de la proyección europea de los estudios que se venían realizando, descubriendo la relación de los estudios de la recepción en España con la recepción europea y, en general, con la cultura europea. En este sentido es preciso mencionar una serie de acontecimientos acaecidos en Europa como fueron la caída del muro de Berlín, así como la unificación de los distintos estados europeos bajo un proyecto común. En el caso que nos ocupa, la recepción de Shakespeare, todos los acontecimientos mencionados supusieron un aliento para diversas publicaciones, encuentros científicos, etc. Siguiendo la línea temporal, el equipo investigador de la Universidad de Murcia propició en 1999 un congreso denominado "Four Hundred Years of Shakespeare in Europe", siendo el primero de una serie de congresos bianuales sobre la recepción de Shakespeare en Europa así en Basilea en 2001 "Shakespeare in European Culture", Utrecht 2003 "Shakespeare and European Politics", Cracovia 2005 "Shakespeare in Europe: History and Memory", Iasi 2007 "Shakespeare and Europe: Nation(s) and Boundaries", Pisa 2009 "Shakespeare and Conflict: a European Perspective", y próximamente en Weimar 2011 "Shakespeare's Shipwrecks: Theatres of Maritime Adventure". Fue en Murcia donde en el año 2006 se planteó la creación de una

asociación europea dedicada a la investigación sobre la recepción de Shakespeare, la European Shakespeare Research Association (ESRA). Esta asociación cuenta con más de cien miembros que proceden de muy diversos países, no sólo europeos, sino también de Asia, América y Oceanía. Está previsto un simposium sobre "Shakespeare bajo el totalitarismo" en Murcia para diciembre de 2011, además de otro sobre la recepción de *Otelo* o *Romeo y Julieta*, que den luz sobre la influencia de determinadas obras de Shakespeare en el entramado cultural europeo.

Centrándonos en trabajos concretos, se debe mencionar la publicación en 1993 de *Foreign Shakespeare* por Dennis Kennedy, que supuso un gran acicate en el estudio de la recepción de Shakespeare en países no anglófonos. Importante es también mencionar *Shakespeare and National Culture* en 1997, editado por John Joughin; *Shakespeare on the German Stage: The Twentieth Century* (1998), de Wilhelm Hortmann; *Shakespeare and Eastern Europe* (2000), de Zdenek Stribny; *Painting Shakespeare Red: an East-European Appropriation* (2001), editado por Alexander Shurbanov y Boika Sokolova; el mencionado *400 Years of Shakespeare in Europe* (2003), editado por Ángel-Luis Pujante y Ton Hoenselaars; *Shifting the Scene: Shakespeare in European Culture* (2004), editado por Ladina Bezzola Lamber y Balz Engler; *World-wide Shakespeare: Local Appropriations in Film and Performance* (2005), editado por Sonia Massai; *Shakespeare goes to Paris: How the Bard*

Conquered France (2005), de John Pemble; *Shakespeare en España. Textos 1764-1916* (2007) de Pujante y Campillo; *Shakespeare in Romania 1900-1950* (2007), editada por Monica Matei-Chesnoiu; *Shakespeare and European Politics* (2008), editado por Dirk Delabastita y otros, y *Shakespeare in the Spanish Theatre* (2010) de Keith Gregor. También debemos incluir aquí algunos sitios web como "Shakespeare in Europe" o "Sh:in:E" (<http://pages.unibas.ch/shine>), dirigido desde la Universidad de Basilea en Suiza; el "Global Shakespeares Video and Performance Archive" (<http://globalshakespeares.org>); la bibliografía europea en línea coordinada por Ton Hoenselaars y Dirk Delabastita, que puede consultarse en la página de ESRA (<http://um.es/shakespeare/esra/bibliography.php>), y la Cambridge World Shakespeare Encyclopedia, actualmente en preparación. En el presente estudio descubriremos la apropiación de Shakespeare en diferentes regímenes autoritarios europeos desde 1939 hasta 1975, y muy especialmente, en la España franquista, y la incidencia que tuvieron sobre la identidad nacional y europea.

En relación a la recepción en España, mención especial se debe hacer a la inclusión de los distintos anexos que aparecen en el trabajo, comenzando por las críticas que aparecieron en la prensa escrita de la época (transcritas casi en su totalidad, sólo se han omitido las que no tenían una referencia bibliográfica expresa), la importante colección de fotografías de obras de Shakespeare

comentadas, y las fichas de la censura sobre los libretos de las todas las obras de Shakespeare representadas en el franquismo. Es la primera vez que se reúnen todos estos documentos, dando cohesión y validez empírica a las distintas asunciones e hipótesis presentadas en la investigación. Es de reseñar que es ésta una tesis atípica cuyo objetivo fundamental no es el comentario histórico de la recepción de Shakespeare en el franquismo, sino sacar a la luz toda la documentación presentada en los anexos y utilizarla como herramienta fundamental para el desarrollo del presente trabajo.

Además de la bibliografía consultada, de la que se da fe en el apartado correspondiente, la presente labor es impensable sin las muchas horas de investigación llevadas a cabo en el Centro de Documentación Teatral (organismo dependiente del Ministerio de Cultura), en el cual se recogió y estudió valiosa información sobre las producciones teatrales shakesperianas del franquismo, incluyendo todas las reseñas de críticas de la época. Además de ello, se han consultado los fondos documentales del Archivo General de la Administración (también dependiente del Ministerio de Cultura), en concreto los informes del organismo de censura relativos a las producciones shakespearianas del franquismo, figurando aquellos que se han considerado relevantes para el presente trabajo.

Con todo ello, se ha elaborado un trabajo, más bien unos apuntes de urgencia, que pretende ser punto de partida para posteriores estudios, absolutamente necesarios, sobre un tema tan

productivo como es la apropiación de Shakespeare en el franquismo y por ende en España.

1. El teatro shakespeariano desde 1772 a 1936

1.1 Primeras manifestaciones shakespearianas en España (1772-1900).

Como primer antecedente a tener en cuenta en la creación y posterior desarrollo del teatro franquista se hace necesario mencionar el canon seguido en España durante la época que abarca desde 1772 hasta 1900, dividida en un período de corte neoclásico (1772-1833), romántico (1834-1856) y realista (1857-1900). En la época denominada neoclásica es de resaltar que gran parte de los arreglos de las obras representadas de Shakespeare proceden de Jean-François Ducis, estando todas las representaciones regidas por las unidades dramáticas y reglas neoclásicas, con algún sentimiento rousseauiano, introduciendo relatos "apasionadísimos y horriblos", representando "muertes a las mismas barbas de los espectadores" (Par 1936a: 18). *Macbeth*, fue llevada a las tablas en este mismo período neoclásico en los teatros de Madrid y Barcelona siguiendo la refundición traducida del francés por Teodoro de La Calle, e incluso *Macbé o los remordimientos*, tragedia en cinco actos, refundida en francés por Ducis y adaptada al teatro español por Manuel García, siendo los actores que más sobresalieron en esta época el cartagenero Isidoro Máiquez y Carlos Latorre. De esta misma época (1772-1833), es de destacar la obra *Otelo*, muy querida por el

público español, protagonizada en Francia por Talma y en España por Isidoro Máiquez. Esta obra se representó por muchísimas ciudades de la geografía española, siguiendo la refundición en cinco actos traducida del francés por La Calle. También debemos fijar nuestra atención en la ópera *Romeo y Julieta* de Manuel García, género que con la zarzuela también contribuyó al conocimiento de William Shakespeare en España.

Durante la época romántica (1834-1856), seguimos con las refundiciones (*Ricardo III*, *El rey Juan*), todas caracterizadas por representar a un rey tirano que mata despiadadamente a sus sobrinos, episodio de *Ricardo III* convertido en tema fundamental del romanticismo de la época. La zarzuela, género exaltado por el romanticismo español, contribuyó al conocimiento de la obra de Shakespeare en España, siendo muy representada y querida por el público *El sueño de una noche de verano*¹. En este mismo período se representó *Macbeth*, drama histórico en cinco actos, traducido del original por José García de Villalta².

Refiriéndonos a la época realista (1857-1900), hay que incidir en el hecho de la gran influencia ejercida por actores italianos³ en las tablas españolas, y gracias a su interpretación (en italiano) se conoció en nuestros teatros una serie de versiones de obras de Shakespeare. *Macbeth* se representó en italiano en la mayoría de nuestros teatros. De esta época es también la ópera *Romeo y Julieta* de Manuel García, género que con la zarzuela también contribuyó al

conocimiento de William Shakespeare en España. También en esta etapa hay una refundición en cinco actos arreglada en verso por Lucio Viñas y Deza y Fabio Sunols, y otra en prosa escrita por Jaime Piquet y Piera, además de otra adaptada en tres actos y ocho cuadros, por Ricardo de Miranda. Otros datos de sumo interés a considerar es la traducción de *Macbeth* por Pedro de Pablo en 1862 y la de *Otelo* por el marqués de Dos Hermanas en 1862, además de las traducciones de Jaime Clark y Guillermo Macpherson comenzadas en 1873. Además de ello, y ya en 1879, se llevó a escena la primera manifestación shakespeariana en catalán, el *Romeo y Julieta* de Víctor Balaguer. Debe mencionarse la representación de la obra *Otelo, el Moro de Venecia*, esta vez traducción del original, drama trágico en cuatro actos, en verso, de Francisco Luis de Retés.

¿Por qué estas obras y no otras? Como veremos posteriormente, existe toda una coincidencia continental en cuanto al canon, debido en primer lugar a la influencia francesa, además de una coincidencia en cuanto a gustos de los propios espectadores, muy tenidos en cuenta a la hora de las programaciones por los empresarios teatrales. En este sentido es importante reseñar con luz propia *La fierecilla domada*, tema con amplia tradición en la literatura española, muy solicitado por el público como se muestra a continuación. Las versiones no "originales" que proliferaban por la época suponían una facilidad para las distintas puestas en escena, y por qué no, una adaptación que tenía una cierta sintonía con los

receptores de las obras, si tenemos en cuenta la repetición del canon. Habría que esperar al trabajo de Retés para que el público pudiera ser partícipe de una obra original de Shakespeare.

Con el fin de ofrecer una perspectiva global de toda la información recopilada en Par desde 1772 hasta 1900 hemos confeccionado la siguiente Tabla y Diagrama de Sectores:

OBRAS	PORCENTAJES	Nº de representaciones
<i>La fierecilla domada</i>	41%	307
<i>Otelo</i>	26%	186
<i>Hamlet</i>	8%	55
<i>Ricardo III</i>	7%	52
<i>El sueño de una noche de verano</i>	4%	30
<i>Romeo y Julieta</i>	3%	24
<i>La vida y muerte del rey Juan</i>	3%	23
<i>Macbeth</i>	2%	12
<i>Antonio y Cleopatra</i>	2%	12
<i>Noche de Reyes</i>	1%	8
<i>El mercader de Venecia</i>	1%	5
<i>Rey Lear</i>	1%	4
<i>Guillermo Shakespeare</i>	1%	4
<i>Un drama nuevo</i>	1%	1

Tabla 1. Relación de obras shakespearianas representadas en España entre 1772 y 1900 según Par 1936a/b.

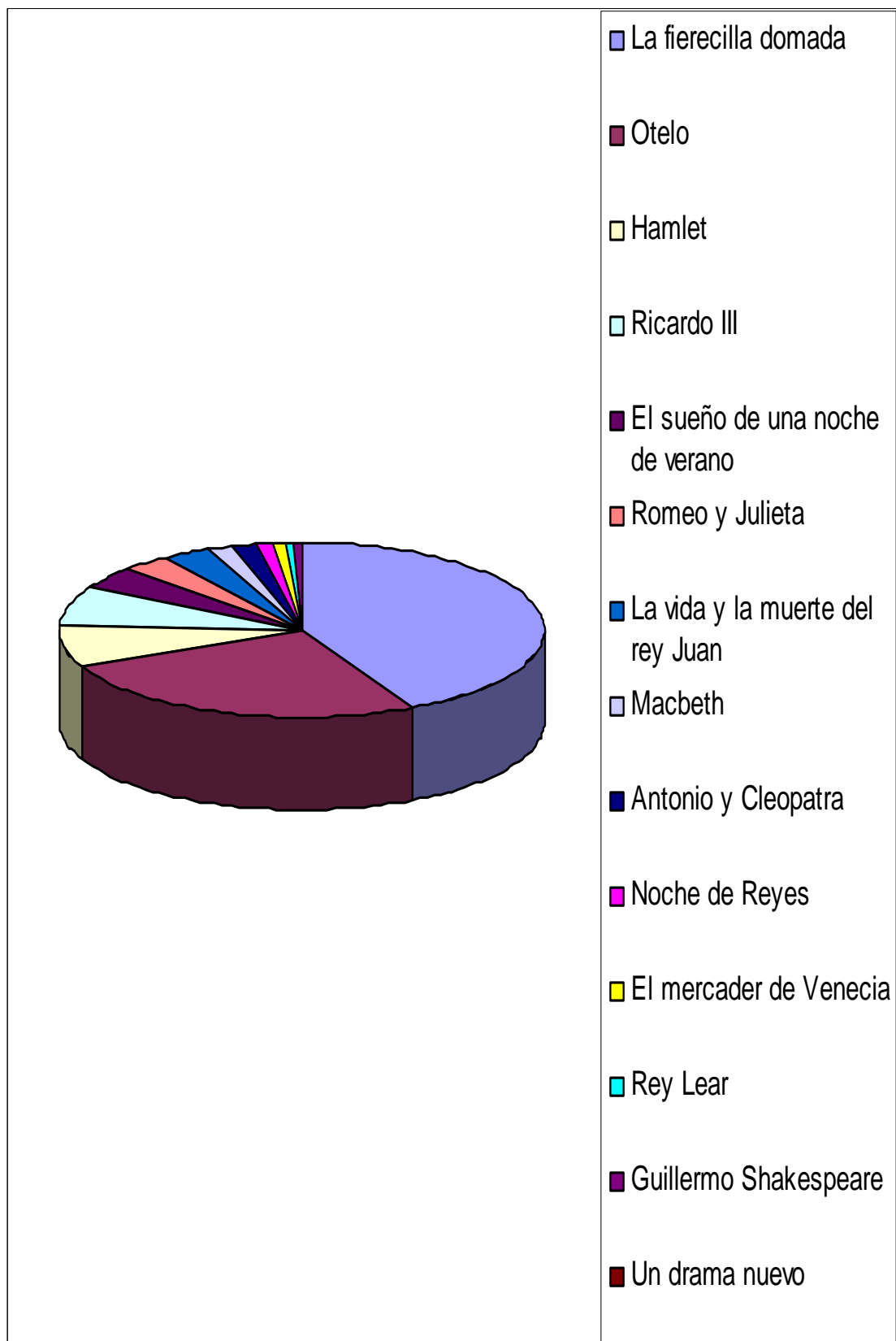


Diagrama de Sectores 1. Relación de obras shakespearianas representadas en España entre 1772 y 1900 según Par 1936a/b

Una aproximación comparativa a distintos estudios sobre el canon europeo nos lleva a la consideración de estudios como el conjuntamente coeditado por Pujante y Campillo sobre Shakespeare en España, además de los propios de Ken Larson, el cual ha trabajado sobre el canon en Francia y Alemania. Pujante en su trabajo "The Spanish Shakespeare Canon up to 1916" (Pujante 2008: 142-52), abunda en el hecho ya estudiado por otros autores⁴ de que:

A few years ago Manfred Pfister, on approaching the topic of the European canon, considered the fortunes of some of his plays on the continent, and noted certain variations in the selection and ranking of Shakespeare's plays in the various European countries.

El asunto ciertamente no ha sido lo suficientemente explorado, sugiriendo el mencionado trabajo

that such a comprehensive edition on a continental scale would be of immense value not only for the study of European Shakespeare reception in general, but specially for the determination of the European Shakespeare canon (Pujante 2008: 142-52.).

Pujante hace explícita mención a la idea aplaudida por Larson y Bauer de la necesidad de un equivalente continental de la obra de Shakespeare de Vickers *The Critical Heritage*, incidiendo en el más que positivo ejemplo de Alemania, con no menos de cinco antologías sobre la recepción de Shakespeare en Alemania en el siglo XVIII, y principios del XIX, más una colección de discusiones sobre Shakespeare. No se puede decir lo mismo sobre Francia, haciendo inválido cualquier acercamiento sobre la cuestión, y más teniendo en cuenta la enorme influencia de Francia como agente intermediario en la recepción de Shakespeare en Europa y en particular en España

como hemos visto anteriormente. El caso de España es significativamente diferente, aludiendo Pujante a su proyecto de investigación "Shakespeare in Spain in the framework of European culture"⁵. Al principio la recepción de Shakespeare estuvo muy influenciada por Francia, pero más tarde adquiere cierta independencia y más conexión con las fuentes inglesas. De este estudio se pueden desprender dos características distintivas del caso español: (1) la costumbre hasta 1916 y posteriormente de comparar a Shakespeare con alguna de las figuras nacionales (Lope de Vega, Calderón y Cervantes); y (2) la clara tendencia a convertir a Shakespeare en un personaje de la escena española desde el período Romántico hasta nuestros días.

En la selección de 114 textos, Shakespeare es mencionado o bien como autor de ciertas obras, o como el propio hombre, o en algunos casos como un nombre, símbolo o icono cultural. Es interesante considerar que en la mayoría de textos seleccionados Shakespeare es mencionado como autor de ciertas obras. Este asunto tiene más relevancia de lo que podría parecer a simple vista, pues muestra algo más que la simple referencia a un autor teatral, para convertirse en todo un símbolo cultural que ha trascendido incluso más allá de sus propias fronteras, llegando a formar parte de ese universo cultural colectivo que está presente en todo el mundo. Si consideramos el género de las obras estudiadas por Pujante (siempre refiriéndonos al trabajo reseñado), se destaca que desde el siglo

XVIII en adelante se tienen más tragedias que comedias o historias, y entre las tragedias, las cuatro grandes ocupan un lugar importante, y entre ellas, *Hamlet*. Observa Pujante que esa posición de prominencia es ya observable en el siglo XVIII. Las historias, comedias, tragicomedias y romances vienen después en consideración. El siglo XIX ofrece otro panorama para las tragedias, siendo *Hamlet* la que ocupa el primer lugar en cuanto a mención o discusión en los textos seleccionados, seguido de *Othello*, *Macbeth*, *King Lear*, *Romeo and Juliet* y *Julius Caesar*. Como en el siglo anterior, las historias y comedias vienen después. En el estudio de Pujante se examina también la frecuencia de las referencias en la primera mitad del siglo XIX en España, arrojando los siguientes resultados: *Othello* es la más mencionada, seguida de *Hamlet*, *Macbeth* y *King Lear*. Esta preferencia difiere de los gustos continentales por *Hamlet* en el período del Romanticismo⁶. El caso de España, resume Pujante, se puede comparar con Francia y Reino Unido, con respecto al primer país por tener un teatro clásico nacional, y en relación al segundo por su teatro nacional de carácter popular. A pesar de algunas nítidas diferencias, se puede afirmar que el canon de Shakespeare en España en los siglos XVIII, XIX e incluso XX posee grandes coincidencias con Alemania y Francia.

Larson, en su trabajo titulado "How large was the Shakespeare canon?" (Larson 1988. En

<http://aurora.wells.edu/~klarson/papers/mla88.htm>) considera el canon europeo de Shakespeare en el siglo XVIII:

But exactly what did continental Europeans mean when they said 'Shakespeare'? Upon reflection, we would probably all agree that they almost certainly did not mean the same thing we do, that they probably had a different set of experiences and associations.

Al principio de su trabajo se pregunta si existe un canon compartido, basado fundamentalmente en las obras que todos conocemos. Larson enfatiza el hecho de que cuando se considera la recepción de Shakespeare en las primeras siete décadas del siglo XVIII, hay que centrarse exclusivamente en Alemania y Francia, no existiendo en el desarrollo de su trabajo ninguna recepción significativa en otros países antes de las últimas tres décadas del siglo XVIII. En el debate literario alemán del siglo XVIII Shakespeare fue (citando a Larson) *cause célèbre*, expresada de forma particular en la batalla intelectual entre Gottsched y sus enemigos (sobre todo Lessing y sus seguidores). En 1741 aparece la primera traducción de *Julius Caesar*, y las críticas de Gottsched nunca fueron más allá de esta obra. Esta situación no cambiaría hasta mediados-finales de 1750 cuando Lessing y su grupo (los críticos berlineses Nicolai y Mendelsshn) comienzan a criticar obras como *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* y *The Tempest*. El estudio de Larson sigue mencionando este canon en las disputas literarias en Alemania en el período anterior a la traducción de Wieland en 1760. Es particularmente significativo que en las *Lettres philosophiques* de Voltaire de 1734 se mencionen las mismas

obras excepto *King Lear*. Aún considerando alguna obra más de forma posterior, Larson insiste:

but for all practical purposes, the three plays introduced by Voltaire along with *King Lear* and *Macbeth* make up close to the entire canon in German discussions of Shakespeare through the first seven decades of the century.

En el caso de Francia, es necesario mencionar a Voltaire como el centro de su recepción en el país galo en el siglo XVIII, no en vano Voltaire fue el primero en introducir y atacar a Shakespeare. En todas sus críticas Voltaire vuelve una y otra vez a las obras mencionadas en 1734 en sus *Lettres philosophiques: Hamlet, Julius Caesar y Othello*. En otro estudio de la recepción en Francia de Shakespeare, como pueden ser las *Réflexions sur les différents théâtres de l'Europe* (1738) de Riccoboni, encuentra Larson que a las obras favoritas de Voltaire se añade *Macbeth*, siendo exactamente el mismo canon que el de Alemania en el siglo XVIII con la notable ausencia de *King Lear*, que no participaba del gusto francés de esta época. Otras obras mencionadas en Francia con cierta regularidad son *Antony and Cleopatra, Timon*, y las historias *Richard III* y *Henry IV*. El canon británico es mucho mayor. Larson señala la documentación de Brian Vickers (1975) sobre el siglo XVIII (cuatro volúmenes y alrededor de 2000 páginas en este período). Aunque tenemos la misma dinámica de que ciertas obras son más discutidas y mencionadas que otras, se puede decir que todas las obras reciben una considerable atención. Hay un hecho que presenta una clara diferencia con la recepción

continental, y es que las comedias reciben en el Reino Unido mucha más atención, al igual que las tragedias.

Si comparamos estas primeras manifestaciones shakespearianas en España con las producidas durante la dictadura de Franco podemos vislumbrar una coincidencia en cuanto al canon, ya que se representan fundamentalmente las mismas obras aunque con algunas variaciones: a) Las realizadas durante el período franquista no se hacen sobre la base de refundiciones tan al gusto de las primeras manifestaciones, sino que son generalmente pro-hombres del régimen los que realizan directamente las traducciones (Luca de Tena y Pemán entre otros). b) La oferta desde 1772 hasta 1900 está basada en el sector privado, muy al contrario de la franquista, muy apoyadas en la oferta pública. c) Existe una gran coincidencia en cuanto al canon europeo a tenor de los estudios de Pujante y Larson mencionados anteriormente. Podemos, entonces, hablar claramente de un canon coincidente en cuanto a la recepción de Shakespeare se refiere en Europa, canon que se irá repitiendo en el tiempo conforme veremos en el desarrollo del presente trabajo.

Después de analizar las obras que se representaban en España desde 1772 hasta 1900, sería interesante estudiar las razones de por qué se representaban estas obras y no otras en España. Gregor alude a

the great cultural debates of the latter half of the eighteenth century, which confronted proponents of the perpetuation of a classical Greco-Roman aesthetic such as Luzán with defenders of the Spanish national drama, the cultural nationalists or so-called *casticistas*. I also

considered how the neoclassicists, most of whom were driven by a genuine concern to renovate and modernize the nation's means of production – including cultural production – managed to push their reforms through at a political level but failed to significantly modify public taste.... (Gregor 2010: 26).

Hay toda una acomodación de las primeras manifestaciones shakespearianas al modelo dramático proveniente de Francia, al “good taste in the corridors of Versailles and at the theatre of the Comédie Française” (7), manifestado en el hecho de que de los aproximadamente 1200 títulos traducidos en España en el siglo XVIII, casi el 65% provenían de autores franceses (9), dando fe no sólo del dominio absoluto de la lengua francesa como lengua extranjera para adquirir conocimientos, “also of French science and French culture as genuine objects of interest among the country's literate” (9). Este hecho viene reforzado por el favorecimiento de la tragedia “not just on formal grounds but as socially the most authoritative of genres” (10) , a pesar de gozar la comedia una clara predilección entre los espectadores y, por ende, entre compañías y empresarios.

Pero no sólo debemos considerar a la minoría ilustrada responsable de la introducción y selección de algunas obras de Shakespeare. Hubo toda una forma de representar estas obras que se ganó el favor del público. En el presente trabajo consideraremos algunos ejemplos de esta novedosa forma de interpretar que se introdujo en España. Para comenzar, cabe reseñar las aportaciones de Isidoro Máiquez, el cual gracias a la generosa ayuda de Godoy,

principal ministro de Carlos IV, estudió la forma de representar de Talma en París. Este actor fue el introductor del "justo medio", un estilo que debía más al naturalismo de Diderot, y perfeccionado por Talma, que a la forma declamatoria prevalente entonces en los teatros españoles

Todo ello condujo a lo que acabó llamándose el "justo medio"... En lo que al actor se refiere, este ideal se concreta en un actor moderado, refinado por el estudio, un profesional cumplidor que ha asimilado las lecciones del conservatorio y ahora las aprovecha... Los tratadistas escribían teniendo en mente este modelo de actor y hasta rechazan explícitamente otros modelos de entender la profesión, sobre todo si no conduce a la placidez y mediocridad burguesas. (Vellón 1997: 311-337)

Otro episodio a considerar fue la invasión napoleónica en España. En ciudades como Barcelona y Valladolid, que fueron las primeras en ser ocupadas por las tropas napoleónicas, para deleite de las tropas y funcionarios se estrenaron obras como *Shakespeare amoureux*. Esta obra fue estrenada en España en el Teatro de Barcelona en agosto de 2010 para conmemorar el cumpleaños de "Napoleón el Grande". Fue tal el éxito de la representación "which was performed extensively in Barcelona" que Ventura de la Vega produjo una versión española en 1828 (Gregor 2010: 28). Esta influencia se trasladó también a Madrid, ciudad en la que José I financió de forma permanente el teatro del Corral del Príncipe a partir de mayo de 1809, culminando todos los esfuerzos de afrancesamiento del teatro español en un Decreto aprobado en 1810.

Todos estos hechos vienen a demostrar la clara influencia política de una élite política burguesa, afrancesada y enciclopedista,

que quiere profundizar en las reformas necesarias para la actualización de una España anclada en el pasado, y más concretamente en la apropiación y posterior utilización (en sentido cultural y político) de Shakespeare como modernizador y democratizador de la escena española. Ahondando más en el tema, para Clara Calvo, y citando un ejemplo de esta apropiación, la reelaboración de *Otelo* en la versión de Carnerero "is subverted and rewritten as comedy". Aunque la apropiación "is not political or ideological sensu stricto, as it does not project a clear political message,...it is ideological insofar as it is operating within the cultural politics of its time" (Calvo 2006: 117-29).

Siguiendo el desarrollo cronológico, y ya centrándonos en la etapa del Romanticismo en España, los defensores de la libertad en todos los ámbitos, y sobre todo en la literatura y las representaciones teatrales, tuvieron en Shakespeare y Calderón la más alta cota de sus aspiraciones

Dígase lo que se quiera acerca de los tan decantados preceptos de Aristóteles. Para los hombres que, como antes dijimos, juzgan las bellas artes por sus propias sensaciones sin recurrir a los códigos para ver si han de elogiar o no, serán siempre un manantial de delicias las obras de Calderón y Shakespeare, a pesar de que todas sus comedias y tragedias duran más de las veinticuatro misteriosas horas, que, -¡oh, poder de la magia blanca!- sería detestable si durara veinticuatro horas y tres minutos. (Cita de Eugenio de Ochoa, "Comentarios sobre las reglas de Aristóteles", *El Artista*, I, V, 1835-1836, en Pujante y Campillo 2007: 98)

Otro liberal, José María Blanco White, hizo una importante contribución a la revalorización de la figura de Shakespeare, que quedó patente en una anotación en su diario el 16 de marzo de 1837

[...] For a person whose original Standard of taste has been the ancient Classics, especially if (as it happened to me) he has studied the French Writers anterior to the Revolution, the stumbling-block in Shakespeare is found not so much in the want of the Unities, as in the novelty and boldness of his Metaphors. It requires a perfect familiarity with the living World of the Poet's imagination, to perceive, at once, the Analogies from which his Metaphores proceed. (The Life of the Reverend Joseph Blanco White written by Himself with Portions of His Correspondance, 1845. Incluido en Pujante y Campillo 2007: 434)

Importante es citar también, esta vez por la gran acogida del público, de la obra *Los hijos de Eduardo* de Manuel Bretón y representado por Julián Romea

Sólo al verle salir, todos los espectadores quedaron prevenidos en su favor. Su figura es noble, majestuosa; su porte, airoso, elegante, y en su rostro se revelan la vida, la fuerza y la energía de un alma privilegiada... Presentó la figura asquerosa del asesino Gloucester con aquella verdad inimitable del actor consumado. El célebre sucesor de Talma [alude a Latorre] a quien vimos desempeñar la misma parte no estuvo más feliz. En el primer acto arrancó dos aplausos generales; en el segundo, las muestras de aprobación llegaron al colmo: la mímica del señor Romea, aquel modo de expresar sin bruscas transiciones ni heladas pausas, las pasiones más desordenadas de un malvado, excitaron en todo el público un fanatismo que en vano trataremos de explicar. (Reseña de la representación proveniente de Par 1936a: 208-209)

Romea, con "aquel modo de expresar sin bruscas transiciones ni heladas pausas, las pasiones más desordenadas de un malvado" estaba de alguna forma introduciendo los principios del realismo en la escena española. Al igual que sucedió con Máiquez, la obra de Shakespeare fue muy querida en el público gracias a la interpretación de sus actores.

Una preocupación importante de la puesta en escena a mitad del siglo XIX "was the ability to construct character, and as in every other dimension of the actor's trade, the key to success was close observation of ordinary human conduct" (Gregor 2010: 48). De

acuerdo con Gregor *Los hijos de Eduardo* y *Juan sin tierra* “undoubtedly played a part in the promotion of the category of character – notably Gloucester and his ‘reincarnation’, John – although it is a third ‘Richard’ play, *Richard III*, which helped to cement this people-centred view of the drama” (50). Más aún existió otra variante cual fue el propio Shakespeare encarnado como personaje de algunas representaciones dramáticas, como en *Shakespeare enamorado*, traducido por Ventura de la Vega del original de Ducis y representado por primera vez en 1828 “would go on to become one of the most frequently restaged of a generally featherweight dramatic output, with both Latorre and, later, Romea taking the role of the English dramatist” (53).

Otro suceso importante a tener en cuenta en la favorable recepción de Shakespeare por el público fue la aparición de la compañía dramática italiana de Ernesto Rossi. Del efecto causado nos da buena cuenta Par por medio una crítica de la prensa barcelonesa

La compañía de Rossi tiene, contra la costumbre, un grupo de actores recomendable por la igualdad del conjunto. Es un actor trágico shakespeariano en la mayor extensión de la palabra, y por ello brillará más vistiendo el almete y la cota de malla de las tragedias inglesas que la túnica de de los Edipos y Orestes... Las líneas generales de su rostro, la anchura de su bien formado pecho, la musculatura saliente de brazos y piernas, la majestuosa dureza de movimientos por una parte, más nos recuerdan el Moisés de Miguel Ángel que los bellos mármoles helénicos, y de otra su maravillosa facilidad en jugar la fisonomía, alterando su rostro hasta lo increíble, la habilidad en las inflexiones de voz para bien expresar la lucha ardiente de un corazón que padece, los rudos pero acertados movimientos de cuerpo en el juego de las pasiones, el minucioso acabamiento de los más insignificantes detalles y la como sobrevesta de realismo que le encadena y fascina y que nos asombra en las más difíciles situaciones, nos fuerzan a considerarle sin rival en los dramas de Shakespeare y Schiller... Es el Otelo que pintó aquél...;

renunciamos a describir las últimas escenas...; a los ojos de los espectadores atónitos se presenta el mayor destrozo que los celos puedan causar... Nos causó mal efecto la tremendamente realista acción de degollarse con la daga dejándola sostenida en su garganta al levantarse para ir a dar el último beso a la infortunada Desdémona. No creemos que Rossi deba apelar a tales recursos... [Refiriéndose a *Hamlet*:] recuérdese su aspecto abatido, la contracción del rostro, el desorden en los vestidos, el crispamiento de dedos..., la sobria recitación de los consejos dados a los comerciantes, el grito terrible lanzado al ver palidecer al rey en la representación escénica... Conservóse Rossi noble y elevado en todo el drama, declamó con seguridad, sin exageración, ni falsos entonos.⁷

Con la Revolución de 1868 "la Gloriosa"

the location of Shakespeare at the centre of the cultural debate that ensued as a result of the 1868 revolution and on which the Italian companies were to capitalize, was greeted with dismay and scepticism by sectors of society for which the unmediated reception of plays which dwelt on the threat to legitimacy and shamelessly foregrounded violence and such ignoble desires as ambition was regarded as unacceptable to those same values (Gregor 2010: 61)

Y citando a Valera "Ahora la literatura, la filosofía y el pensamiento todo, son Shakespeare. Su espíritu es el horizonte más allá del cual nada vemos, nada descubrimos, aunque nos esforcemos con ansia por columbrar lo venidero" (Pujante y Campillo 2007: 229. Cita de Juan Valera proveniente del "Prólogo", *Obras de Shakespeare*, vol. 1, traducción de Jaime Clark, Madrid, 1873). Como muestra del éxito de las obras shakespearianas hay que incluir la representación de *Otelo*, drama trágico escrito para Pedro Delgado por Francisco Luis Retés.

De acuerdo con Par

Sea como sea, el engendro de Retés tuvo buen éxito y quedó de repertorio precisamente porque es drama de relumbrón, a la usanza española de la decadencia, con imprecaciones, asesinatos, canción del sauce (atrozmente traducida), frases retumbantes, tiradas y latiguillos. (Par 1936b: 91)

Siguiendo el desarrollo cronológico, y ante la más que buena recepción por parte del público de *La fierecilla domada* en versión de Manuel Matoses, en 1897 se estrena un sainete lírico *Las bravías*, libro de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, con música del maestro Chapí. Nada más en ese año se desarrollaron ciento noventa y siete representaciones, continuando la buena racha en años sucesivos. De acuerdo con Par "es evidente que fue del agrado del público, no sé si por las solfas de Chapí o por el carácter flamenco que imprimieron López y Shaw a su refundición" (Par 1936b: 55) Interesante es mencionar la adaptación zarzuelera acorde con los tiempos que es la que le da su gran aceptación popular, y citando a Par

Es la maja que admira a su hombre, que se complace en ser castigada y sometida por quien tiene más arrestos físicos que ella. A tono, debe reconocerse, con esta interpretación los zarzueleros trazan un medio ambiente enteramente achulapado; fraseología, figuras y supongo que la música convienen admirablemente con los cuadros de chulos que estaban en boga en aquella época. En este sentido, la pieza tiene unidad, y la discrepancia radical de su espíritu con el de *La zahareña* shakespeariana corre parejas con la de los marcos escénicos que las encuadran. Es una pésima refundición shakespeariana, pero es una buena zarzuela flamenca. (Par 1936b: 56-57)

Inmediatamente después del Desastre en España de 1898, se crea el "Teatre Íntim" por Adrià Gual en Cataluña, ofreciendo toda una serie de representaciones que supusieron mucho para las producciones shakespearianas en España. Para Helena Buffery (2007: 31-32):

Mediated by French symbolist readings of Shakespeare's *Dream*, Carner's version turned into the dream literature that was rife at the

time, and coincided with the romantic, symbolist aesthetic favoured by Gual. Directed and produced by Gual, the *Sonni d'una nit d'estiu* was the centrepiece of the Teatre Íntim's 1908-1909 season, and undoubtedly the most significant Catalan-language spectacle of the year, with numerous references in the press to its exemplary value for Catalan theatre, poetry, diction, decorum and taste.

Conviene reseñar también, y siguiendo las conclusiones a las que llegué en torno a la recepción de Shakespeare entre 1873 y 1893, la existencia de un "proyecto cultural distinto elaborado por la iniciativa privada `interpretando´ los gustos de los espectadores" con "unas marcadas señas de identidad" (Montalbán 2006: 132). En este trabajo, y basándome en los porcentajes de obras producidas, incluí significativamente *Un drama nuevo* que representa "una misma sintonía de gustos teatrales provenientes de un público que alaba una obra original "galana y castiza" (132). Significativo es, también, que

La elección de las obras por los empresarios teatrales teniendo en cuenta los gustos populares, llegó hasta el extremo de variar horarios (adelantándose por supuesto), a la puesta en práctica de funciones por horas para acomodarse a todos los horarios y situaciones, y en fin a contratar actores demandados a viva voz en los teatros y por escrito en la prensa local. (132)

La introducción de la cultura musical de inspiración shakespeariana, es otro de los aspectos mencionados en mi trabajo anterior, destacando importantes adaptaciones shakespearianas en obras de Ruperto Chapí.

Como conclusión, hay una clara tendencia en todo este período a representar a Shakespeare en versiones, y no atender a traducciones del original, con la salvedad de Retés y sus traducciones originales, además de las versiones italianas, provenientes, también,

de textos originales. También es importante volver a recalcar la importancia del modelo francés en las tablas españolas.

1.2 El teatro en la dictadura de Primo de Rivera⁸.

Toda vez que se han introducido las primeras manifestaciones shakespearianas en España y se ha profundizado en el tema de la coincidencia del canon europeo, y más aún en la repetición e insistencia de un repertorio de obras, y de las últimas razones para la elección de unas obras sobre otras, continuaremos en el análisis de la producción teatral en el período conocido como la dictadura de Primo de Rivera.

Siguiendo el estudio de la obra de Dougherty y Vilches (1990), entre 1918 y 1926 existe una clara especialización de teatros por géneros. Los pocos dramas estrenados en la época estudiada se pusieron en escena en el teatro de la Princesa, el Español y el Centro, teatros que contaban con un público culto dispuesto incluso a asistir a obras dadas en francés, alemán o italiano. Es evidente el predominio del género cómico, dotado con frecuencia de elementos "líricos", es decir, música, canto y baile. Hay una evidente tendencia a considerar cada vez más el teatro clásico a partir de los años veinte y treinta. Dicho teatro apenas existía para el público, quedando como una reserva especial de ciertas compañías dramáticas –sobre todo, las de Ricardo Calvo y la del matrimonio formado por María Guerrero y

Fernando Díaz de Mendoza- y como cometido de los arrendatarios del teatro Español. Sin embargo, el repertorio clásico se mantenía vivo y más de un crítico veía en él un caudal de posibilidades para infundir nueva vida en la escena española. Así, por ejemplo, Manuel Pedroso encontraba un enlace entre lo antiguo y lo contemporáneo en cuanto los nuevos adelantos técnicos prometían transformar la manera de representar las obras de los clásicos (*Heraldo de Madrid*, 29/11/1924: 5). Este mismo crítico descubría en los textos antiguos una plasticidad y un ritmo vertiginoso que sintonizaban con la sensibilidad moderna, recordando la observación de Adriá Gual respecto a la actualidad de William Shakespeare, no tanto por sus consideraciones metafísicas como por sus aciertos teatrales (*Heraldo de Madrid*, 23/05/1925: 5). No obstante, mientras en Europa se representaban los clásicos con técnicas –y tecnologías- modernas, en Madrid las puestas en escena seguían fórmulas muy repetidas si tenemos en cuenta el siguiente comentario de Manuel Pedroso en septiembre de 1922:

Nuestros actores carecen de individualidad frente al teatro clásico. No ponen afán creador en su interpretación. Parecen atentos y no con fortuna al ruido del verso. Los graciosos tienen siempre la misma contorsión; los galanes el mismo desplante; las damas el mismo melindre. No hay genialidad renovadora de la obra dramática. (Pedroso, Manuel, "Margarita Xirgu en el Español", *Heraldo de Madrid*, 21/09/1922: 3)

A partir de 1924 sobre todo, a raíz de la conclusión del contrato con Jacinto Benavente para el arrendamiento del teatro Español,

numerosos críticos reflexionan sobre la historia de este teatro, recordando al Ayuntamiento

que el teatro Español no es una propiedad que pueda cederse a cualquier concesionario; que el Consejo de la villa no puede ni debe limitarse a otorgar la firma a un empresario para que, ampliamente, libremente, realice un pingüe negocio; sino que ha de concederla mediante determinadas y duras restricciones, y siempre sobre la base de que en ella se ha de rendir el debido culto a nuestras glorias escénicas ... no habría disparate alguno en popularizar también a Lope, Calderón, Rojas, Alarcón, Tirso y Moreto, las seis recias columnas de nuestro teatro clásico. (Casado, José, "Arrendamiento del teatro Español", *Heraldo de Madrid*, 12/01/1924: 5)

Una parte importante del teatro del período es de origen extranjero. Existieron adaptaciones, pero también se consideraron traducciones de obras importantes, realizadas por buenos profesionales como Gregorio Martínez Sierra, Antonio Machado, Cipriano Rivas Cherif, Ricardo Baeza, etc. En la temporada 1922-1923 acudieron al teatro Princesa, entre el 15 y el 23 de enero, la Cía. Ermette Zacconi, de origen italiano, que representó un repertorio clásico en el que figuraban *Otello* y *La bisbetica domada*, de William Shakespeare. Existió también un interés hacia las últimas tentativas de la vanguardia extranjera. Uno de los primeros grupos en lanzar un reto al teatro convencional fueron "Los amigos de Valle-Inclán". Con la finalidad de implantar un teatro de estilo, como representación de una estética universal, que sirviera al propio tiempo de academia para la educación escénica de artistas principiantes, el grupo proyectó en noviembre de 1920 una serie de representaciones. Ramón María del Valle-Inclán iba a encargarse de la dirección artística del grupo ofreciendo una función mensual al público. Entre las obras figuraban

Las alegres comadres de Windsor, de William Shakespeare. Otra agrupación fundada a finales de 1920 fue la "Sociedad Nueva de Escritores Dramáticos y Líricos", en cuyo manifiesto programático figuraban:

La rebaja de los impuestos que pesan sobre las empresas teatrales, la creación de un teatro nacional por el Estado; la reforma del pliego de condiciones para el arrendamiento del teatro Español, en la cláusula correspondiente a las obras que esa empresa debe estrenar de autores noveles, la creación del primer teatro de ensayo de España y formación de un Comité de lectura para el teatro de los noveles, al cual se invitará a los prestigiosos escritores don José Alsina, don Gregorio Martínez Sierra, don Tomás Borrás y el actor don Leovigildo Ruiz Tatay...Además, en el local próximo a inaugurar, de la naciente sociedad ... se dará preeminente lugar a las obras de autores noveles ... y se dedicarán algunas veladas a un teatro de los niños, a los dramáticos clásicos españoles, obras extranjeras maestras y la formación de un teatro del pueblo. (*Heraldo de Madrid*, 22/09/1920: 4)

Aunque los mencionados grupos no lograron llevar a la práctica sus ideas, sí definieron las pautas que se iban a seguir al plantearse la reforma de la escena española durante toda la década. Se señaló la necesidad de abrir el repertorio, incluyendo más obras del teatro extranjero; posibilitar que los noveles accedieran al teatro; convertir en realidad el proyecto del teatro nacional; volver a los clásicos, actualizándonos mediante las modernas técnicas de la puesta en escena; preparar una nueva generación de actores; crear un centro de experimentación teatral que incluyera un componente popular y buscar soluciones para la difícil situación económica del sector teatral.

Un hecho a mencionar es la escasa importancia para la crítica de cuestiones como la puesta en escena o la dirección teatral. De cualquier forma, en la praxis escenográfica de este período

predominan los decorados pintados sobre otras técnicas más actuales. Existen toda una serie de consideraciones sobre el particular manifestadas por Manuel Pedroso, conocedor del teatro extranjero y de innovaciones en el arte escenográfico. Así, este crítico contrastaba la escenografía "verista" de la época, con la moderna, expresándolo en los siguientes términos:

El teatro naturalista se afanó en crear a la obra un ambiente propio. Pero este era un ambiente corporal. Un ambiente de cosas, no de emoción. Si trataba de representar un salón elegante no podía faltar en él ni el menor detalle de los salones elegantes... El ambiente que intenta crear el escenógrafo moderno es de muy distinta naturaleza. El director de escena intenta la armonía de todos los elementos escénicos para producir una impresión de belleza. (*Heraldo de Madrid*, 27/09/1924: 5)

El mismo crítico apuntaba la importancia del tratamiento de la luz. Como dato relevante es de destacar que los escenógrafos más solicitados del período son Sigfredo Bürmann y Fernando Mignoni. Sobre el estreno de la versión de *Hamlet* por la Compañía de Ricardo Calvo, comenta Manuel Pedroso que la decoración de Mignoni es un acontecimiento en la técnica de nuestro teatro, marcando una orientación que debe seguirse (Dougherty y Vilches 1990: 228-241). En esta época se introduce la "anaglyphas", que fue una máquina de proyección de sombras en relieve, debida al ingenio de John Arlington, siendo utilizada por primera vez en el teatro Reina Victoria el 19 de marzo de 1924.

En cuanto a la figura del director de escena, ésta era confundida con la del primer actor o con el empresario. La crítica de la época abunda en la necesidad del papel fundamental del director

de escena. De entre estos críticos brillan con luz propia Cipriano Rivas Cherif y Manuel Pedroso, insistiendo en que la figura del director de escena era crucial para seguir avanzando en la reforma del teatro en España. Manuel Pedroso manifestó en este sentido:

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 español (*Heraldo de Madrid*, 8/8/1925).

En los años veinte surge la disyuntiva entre texto dramático (o teatro literario) y espectáculo escénico. No en vano a finales de los años veinte "todavía tenía prestigio el texto dramático como obra destinada a la lectura" (Vilches y Dougherty 1997: 228). A medida que se va consolidando el hecho teatral como espectáculo, "la figura del director de escena exigía mayor consideración" (29). Críticos como Luís Araquistáin, Enrique Díaz-Canedo, Melchor Fernández Almagro, Manuel Machado, Rafael Marquina, Enrique de Mesa, Arturo Mori, Manuel Pedroso, Cipriano de Rivas Cherif y Ramón J. Sender apostaron por el protagonismo del director escénico. Los pioneros en España de los directores de escena fueron Adrià Gual y Gregorio Martínez Sierra, creadores, respectivamente del "Teatre Intim" en Barcelona y del "Teatro del Arte" en Madrid. La escenografía va tomando una importancia cada vez mayor, considerándose de extraordinaria importancia la integración del decorado en un "conjunto escénico" que fuera "obediente a la batuta del director" (Cipriano de Rivas Cherif, "El teatro español en el extranjero",

Heraldo de Madrid, 6/11/1926). En el libro de Vilches y Dougherty (1997) se señalan como modelo de escenógrafos a Manuel Fontanals, Fernando Mignoni y Salvador Dalí. Autores como Ramón del Valle-Inclán resaltaron la importancia de la escenografía, llegando a afirmar que "todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria", en una entrevista que mantuvo con Martínez Cuenca en 1929 (Salvador Martínez Cuenca, "En pro del arte dramático, lo que debe ser el teatro Español. Opinión de don Ramón María del Valle-Inclán", *El Imparcial*, 8/12/1929), considerando fundamental la implantación del escenario giratorio para las representaciones de teatro clásico. La importancia de la luminotecnia fue cada vez mayor, sobre todo a partir de febrero de 1927, fecha en la que se produjo la visita de la compañía de los Pietöef, cundiendo el ejemplo a otras compañías. En esta época aparecen los aparatos con lámparas de proyección que representaban nubes, fuego, estrellas, relámpagos, etc., y autoridades de la escena española como "Manuel Fontanals, Sigfredo Bürmann, Salvador Bartalozzi, Miguel Xirgu y César Bulbena, entre otros, trabajaban en esta línea" (Vilches y Dougherty 1997: 240).

En esta época de dictadura se produjo una revalorización de los clásicos "condicionada por una visión política de carácter nacionalista" (241). Fernando López Martín pedía que se volviera "al espíritu indomable de la raza" presente en los textos clásicos como una apuesta por recuperar las esencias de lo puramente español (López 1928: s.p.). El Teatro Nacional fue aprobado en 1909 por medio de

un decreto que ni siquiera fue firmado por el Rey, siendo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Faustino Rodríguez San Pedro (*El Imparcial*, 17/12/1908: 4). Sin embargo, este decreto no tuvo ningún efecto práctico hasta finales de los años veinte, cuando el estado subvencionó una compañía, el Teatro Lírico Nacional, durante la temporada 1926-1927. Fueron muchas las voces que requerían la intervención del estado en la producción teatral, siendo unas declaraciones de Alfonso Insúa al apostar por un teatro de carácter patriótico determinantes en todo este proceso: "Proteger el teatro es tan urgente en España como sanear la Hacienda, instituir la escuela obligatoria y reducir la mortalidad espantosa de la infancia. *Hacer arte es hacer patria*" (Insúa, Alberto, "La protección del teatro", *La Voz*, 4/12/1923: 1).

Como se ve, la idea de Teatro Nacional estuvo asociada a una corriente política nacionalista, asociada en cierta manera a una manera de representar los clásicos españoles "con propiedad", sobre todo las obras del Siglo de Oro y del siglo XIX. Hubo, sin embargo, ciertas voces que se intentaron desprender de esta visión exclusivista del nacionalismo político, e hicieron ver que se debería incluir en este repertorio obras no sólo españolas, sino de autores universales. Se abogó también por el establecimiento de una sede permanente, además de fundar una compañía con los mejores profesionales, ajena a intereses mercantilistas. Ricardo Baeza apuesta por un teatro estatal sustentado por razones sociales: "Es necesario que nuestros

gobiernos se percaten de la trascendencia del teatro en la vida cultural y social del país”, subrayando que

mientras no se considere el teatro como una actividad docente, una rama de la organización educacional –la Escuela, el Instituto, la Universidad y el Teatro- no se habrá comprendido la función genuina de la escena en el complejo social (Baeza, Ricardo, “En torno al problema del teatro. Necesidad de una acción pública”, *El Sol*, 22/1/1927).

Cipriano de Rivas Cherif aboga por un modelo de intervención limitada del estado, evitando la censura de los teatros italiano y soviético:

Alemania e Italia siguen el mismo criterio, y con ellas toda Europa, menos Inglaterra, España y alguna nación balcánica: libertad de comercio e industria teatrales y un cierto número de teatros oficiales subvencionados por el Estado e intervenidos por la Administración (De Rivas Cherif, Cipriano, “Teatro crítico”, *Heraldo de Madrid*, 16/10/1926).

Los datos sobre las presentaciones teatrales shakespearianas en la dictadura de Primo de Rivera en Madrid están incluidos en los Anexos 2 y 3, y serán tenidos en cuenta en la evaluación final.

En resumen, y dando una visión global del denominado período de la dictadura de Primo de Rivera, tenemos la siguiente Tabla y Diagrama de Sectores:

Obras	Porcentajes	Nº de representaciones
<i>La fierecilla domada</i>	29%	70
<i>El sueño de una noche de verano</i>	24%	60
<i>Noche de Reyes</i>	12%	31
<i>Un Drama Nuevo</i>	11%	28
<i>Hamlet</i>	10%	25
<i>Otelo</i>	8%	19
<i>El mercader de Venecia</i>	5%	13
<i>Rey Lear</i>	1%	2

Tabla 2. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Primo de Rivera

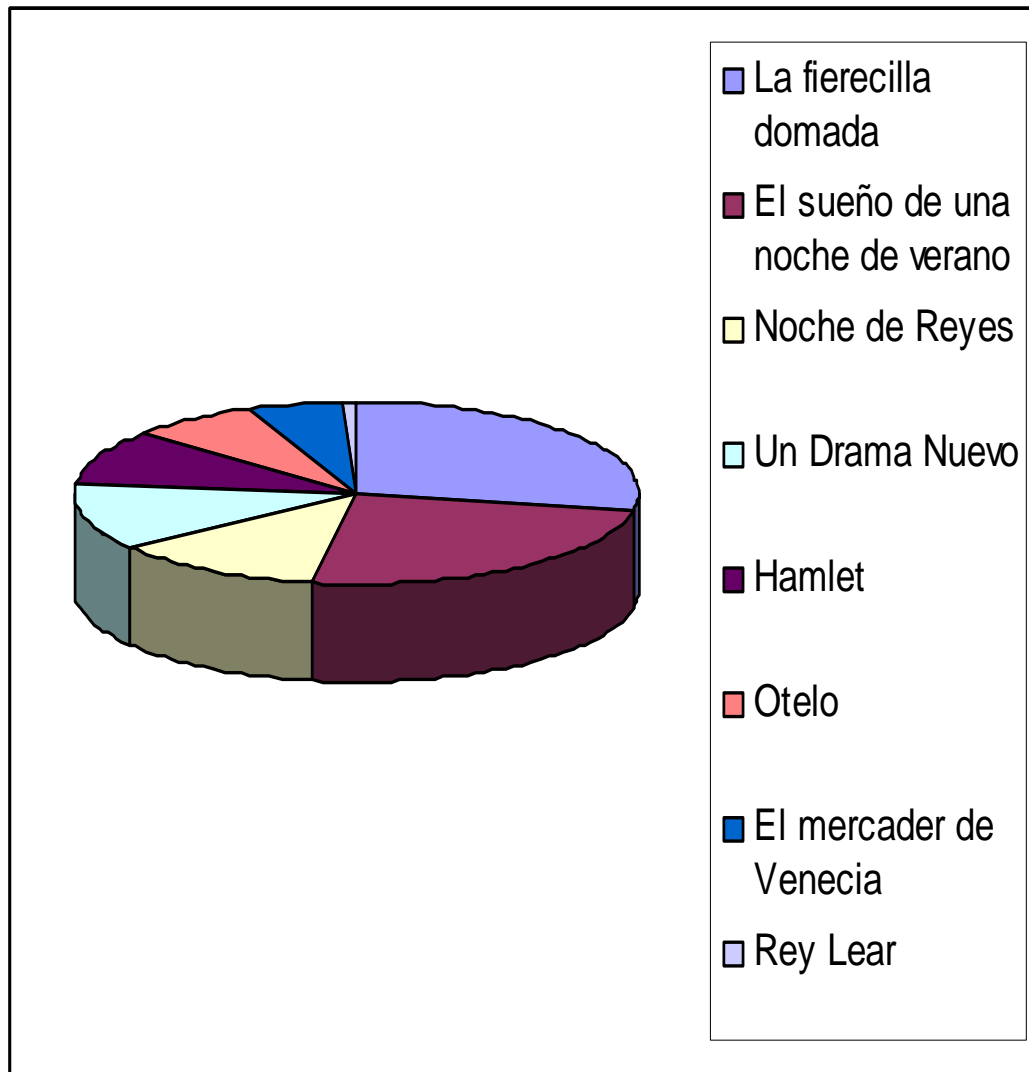


Diagrama de Sectores 2. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Primo de Rivera

Una aproximación a la pregunta de por qué se representan estas obras y no otras nos llevaría a varias reflexiones. En primer lugar, con la negativa de España a tomar parte en la I Guerra Mundial (1914-1918) "Hamlet emerged particularly strongly as a symbol of the nation's paralysis, bringing back painful memories of a similar

stasis following the defeat to America and the loss of the colonies”

(Gregor 2010: 78). Como Salvador de Madariaga expresó:

Hierve en nuestras venas la sangre de nuestras pasiones, pero el impulso muere o se desparrama, falta de guía ideal. Y así vamos desorientados, melancólicos y descontentos con los demás y nosotros mismos. Somos el Hamlet de las naciones, desde que por nuestras culpas perdimos un trono.

Hamlet. Somos como Hamlet, el paralítico de la voluntad, y como él paseamos en un mundo de actividades nuestro secreto deseo de acción y nuestra secreta incapacidad de obrar. Palabras, palabras, palabras. Nuestros soberbios oradores. Aquel Castelar, deteniendo la ola revolucionaria ante la cuna y la madre, con un escrúpulo inoportuno que recuerda el escrúpulo de Hamlet ante el Rey Claudio arrodillado. Pretextos para encubrir la abulia. Pretextos, nada más.

Pero el Príncipe de Dinamarca recobró la virtud de la acción en un duelo. He aquí un duelo que será largo. Lanzar a España a esta pelea pudiera ser su salvación. Al choque violento, el paralítico de la voluntad recobrará la virtud de querer; el mudo, el habla; y en el alma del pueblo se sacudirán las jerarquías como los cristales de un caleidoscopio. (Salvador de Madariaga, “El Monólogo de Hamlet”, España, 84-6/7, 1916, incluida en la obra de Pujante y Campillo 2007: 422)

Así pues, tenemos en este período un resurgir de obras de carácter nacionalista, así como un interés expresado anteriormente por obras extranjeras, como puede verse en los cuadros anteriores (obras como *La fierecilla domada*, *El sueño de una noche de verano* y *Noche de Reyes* fundamentalmente importadas por la Compañía de Zacconi). Son obras particularmente escapistas como *El sueño de una noche de verano*, donde se recrea un ambiente pastoril de atmósfera burguesa, aunque también es cierto que *Hamlet* no responde a esas coordenadas escapistas y bucea en la introspección del ser humano y sus miserias. Las *Bravías*, sainete lírico de gran aceptación, vuelve a reproducir el ambiente más que castizo y nacionalista que se quiere volver a impulsar desde las esferas del estado.

1.3 El teatro en la II República⁹.

Con la llegada de la Segunda República en España, hay un interés de los intelectuales españoles por difundir la cultura en este país, cualquiera que fuese su manifestación, y fruto de esa ilusión de renovación y transformación de la sociedad española a través de la cultura fueron "La Barraca" y "Las Misiones Pedagógicas". El proyecto teatral de "La Barraca" surge a partir de unos estudiantes madrileños universitarios, con el decidido apoyo de Fernando de los Ríos, ministro de Instrucción Pública, y con una subvención del gobierno de la República. El propósito fundacional de "La Barraca" fue precisamente "la renovación con un criterio artístico de la escena española"¹⁰. Para ello se valió de los clásicos como educadores del gusto popular [...], la difusión del teatro en las masas campesinas que se habían visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral. Con un repertorio de producciones clásicas recorrieron las provincias de Albacete, Alicante, Asturias, Ávila, Barcelona, Burgos, Ciudad Real, Granada, Huesca, León, Murcia, Navarra, Palencia, Salamanca, Santander, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid, etc. "La Barraca" nació en otoño de 1931, vinculada a la U. F. E. H. (Unión Federal de Estudiantes Hispanos), con el fin de crear un teatro universitario permanente en Madrid, además de otro ambulante, que recorrería España durante los días festivos y vacaciones. "La Barraca" sufrió ataques constantes, como el del órgano falangista "FE" (julio de 1934) que los acusó con adjetivos tan descalificativos como

portadores de costumbres corrompidas, propias de países extranjeros, promiscuidad vergonzosa, despilfarro de dinero público y, sobre todo, por su ciega obediencia a los dictados del marxismo judío (Azkarate y Fombellida 2005).

El Patronato de las "Misiones Pedagógicas" fue creado por decreto de 29 de mayo de 1931, por el Ministerio de Instrucción Pública, a cuyo frente se encontraba Marcelino Domingo. Su finalidad era fomentar a cultura en general y la educación popular en los lugares más pequeños y aislados de España. Su presidente fue Manuel Bartolomé Cossío. Entre las múltiples misiones, como la creación de bibliotecas, conferencias, proyecciones cinematográficas, recitales, audiciones musicales, etc., también figuraba el Coro y el Teatro del Pueblo, de cuya dirección se encargaron respectivamente Eduardo M. Torner y Alejandro Casona. Estos grupos estaban formados por estudiantes universitarios que recorrían los pueblos los domingos y días de vacaciones. Según estimó el mismo Ministerio de Instrucción Pública:

La República estima que es llegada la hora de que el pueblo español se sienta partícipe en los bienes que el Estado tiene en sus manos y deben llegar a todos por igual [...] Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a los que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos. (Balbitúa 1987: 70)

Por supuesto, una de las actividades más importantes que se llevaban a la práctica eran representaciones de teatro, al principio escogidas en el teatro clásico español.

Las ideas de Max Aub ejercieron una gran impronta en la II República, apostando por un teatro nacional, con el necesario aporte del Estado comprendiendo: Teatro Nacional, Escuela Nacional de Baile, Conservatorio, Teatros Experimentales del Teatro Nacional y Teatros Universitarios. Lo que Max Aub pretendía con su interesante proyecto era una reorganización teatral completa, con la construcción de nuevos edificios, la revalorización del papel del director, así como la formación de un repertorio, basado principalmente en las obras del teatro clásico español¹¹. A pesar de que las ideas de Max Aub no se llevaron a la práctica debido a la Guerra Civil, veremos como influyeron poderosamente en teatro de la posguerra española. Debería incluirse en este estudio la denominada tercera pata en el entramado cultural progresista de la República, cual fue T. E. A. (Teatro Escuela de Arte)¹².

Es de destacar el papel de la Alianza Antifascista de Intelectuales fundada a principios de 1936 para la defensa de la cultura, núcleo operativo en relación con la Junta de Espectáculos. En octubre de 1937 se crea el Consejo Central del Teatro y la Fundación del Teatro de Arte y Propaganda, bajo la dirección de María Teresa León. La citada Alianza intentó poner en práctica un denominado teatro de combate a través de las compañías "Nueva Escena" (septiembre de 1936), y en el llamado "Teatro de Guerra", activado desde el "Altavoz del Frente" (octubre del mismo año).

El teatro representado ya en plena guerra es descrito como penoso por un artículo de José Luis Salido, crítico de teatro del diario *La Voz*, artículo que apareció en *El Mono Azul*¹³ de mayo del 38 bajo el título "La guerra y el pan de los currinches" (en Sastre 2007):

En general, nuestro teatro -no me refiero ahora sólo a los cómicos: me refiero también a los autores- se ha colocado de espaldas a la guerra monstruosa que tenemos planteada", dándose el caso de existir "todo un estilo de teatro no sólo contrarrevolucionario sino incluso antirrepublicano".

En cuanto a los autores, afirma Salido que

los raros autores que no están emboscados (dice Salido con este término que yo recuerdo haber escuchado en mi infancia, referido sobre todo a la llamada Quinta Columna, pero también a gente indiferente y temerosa que se escondía) han optado por encogerse de hombros.

Este mismo crítico en su artículo salva sólo "dos o tres espectáculos honestos" en el Madrid de ese momento, como *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y *La madre* de Máximo Gorki. Existen más testimonios sobre la mediocridad de este teatro de guerra, avalados por críticas de Erwin Piscator, que estuvo en Barcelona, y los de Max Aub, que -por ejemplo- en uno de sus artículos se lamentó de que hubiera quien justificara la baja calidad poética y política de lo que ocurría en los escenarios bajo la consideración de que el espectador prefiere lo chabacano.

El Estado republicano intentó contrarrestar a esta situación penosa con la creación del Consejo Central del Teatro el 13 octubre de 1937, e incluso los sindicatos UGT y CNT. Las Guerrillas del Teatro y las diferentes expresiones de Teatro de Urgencia son muestra de aquel intento de recuperación de la escena en España.

De esta etapa es fundamental destacar la enorme influencia que tuvo la concepción del teatro lorquiano sobre el franquista sobre todo en la preferencia por las obras clásicas del repertorio español, así como las de tradición religiosa como los Autos Sacramentales, incluyendo una estética basada en la exhibición de decorados grandiosos (portadas de catedrales en el caso de Lorca, y de castillos, fortalezas, etc., en el caso de las representaciones franquistas). También debe destacarse la influencia de Max Aub y su concepción de Teatro Nacional impulsado fundamentalmente por el estado, que tuvo su concreción más inmediata en el Teatro Nacional desarrollado por el aparato franquista.

Analizado el panorama de la II República, consideramos ahora las obras shakespearianas representadas en este período histórico de España, y de acuerdo con González (1996), porcentualmente tenemos los siguientes datos:

Obras	Porcentajes	Nº de representaciones
<i>Romeo y Julieta</i>	60%	60
<i>La fierecilla domada</i>	24%	24
<i>Otelo</i>	23%	23
<i>Hamlet</i>	9%	9

Tabla 3. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la II República

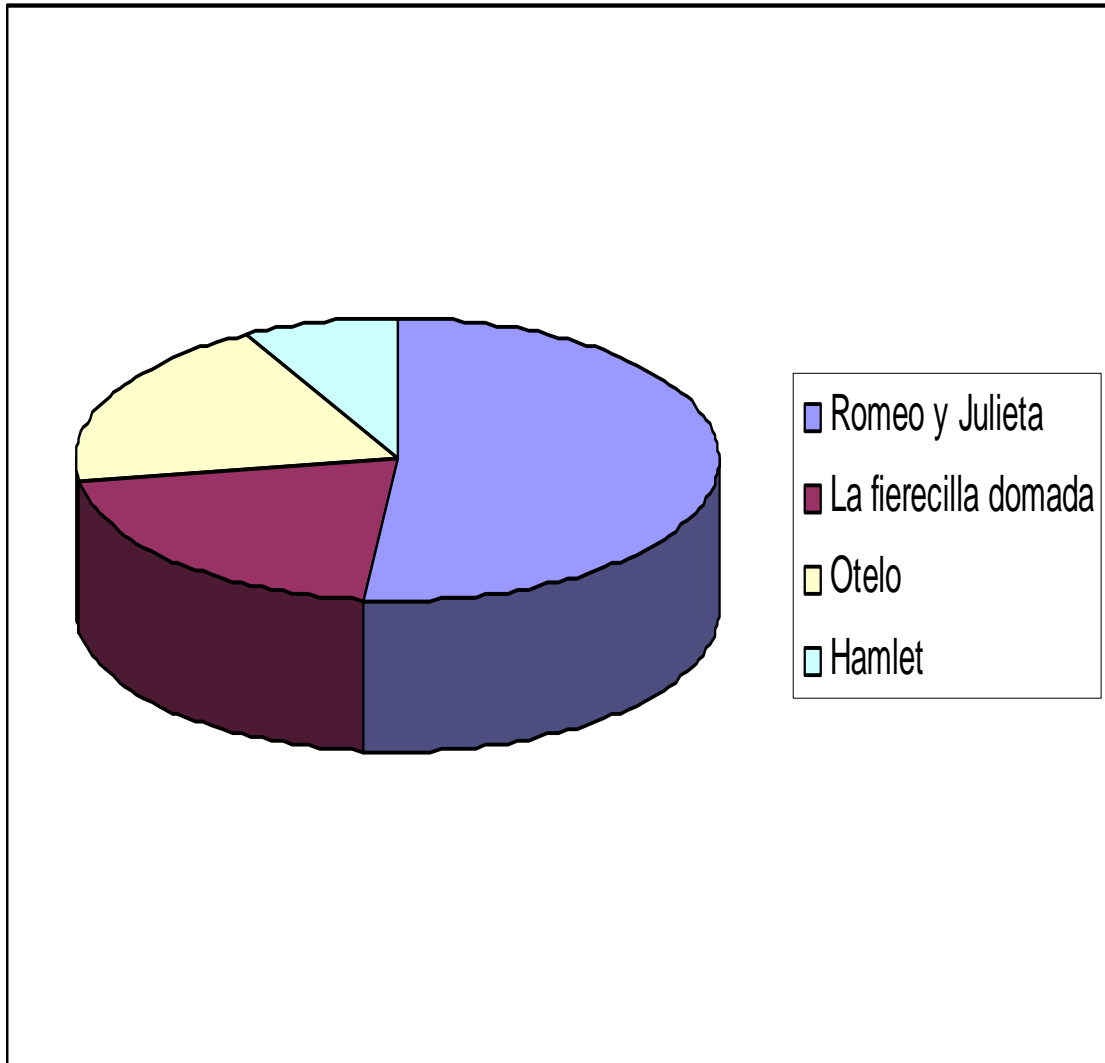


Diagrama de Sectores 3. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la II República

Si atendemos a la consideración de por qué estas obras y no otras, probablemente debemos estudiar la situación general del espacio-tiempo que nos ocupa, y reflexionar si la historia de amores imposibles entre Julieta y Romeo no refleja en cierto modo la

situación de la España republicana, del drama de un país que quiere convertir "lo absoluto en relativo, el más allá en más acá", de acuerdo con las palabras de León Felipe. El enfrentamiento entre los Capuleto y los Montesco muestra, una vez más, el drama cainita de España, un país que no puede resolver sus contradicciones sin derramamiento de sangre. La *Fierrecilla Domada* supone una cierta continuación con períodos anteriores, y la persistencia de una especial querencia por una obra sobre la que se han intentado establecer paralelismos con la literatura española, insistiendo en el tema de la misoginia tan explotado en nuestra literatura. *Otelo* y *Hamlet* son también continuación de la praxis escenográfica de períodos anteriores.

2. Condiciones políticas y culturales para la representación de obras de Shakespeare en la España franquista y su comparación con otras producciones europeas.

2.1 Condiciones políticas.

El antecedente más claro en el que se basa el llamado régimen del 18 de julio de 1936 lo tenemos en las concepciones políticas de José Antonio Primo de Rivera. En la norma programática de la Falange (partido que él mismo fundó), podemos encontrar las claves de su concepción política. Así, en el punto número 2 se dice que “España es una unidad de destino en lo universal”¹, idea que parte del pensamiento presocrático, del pensador griego Parménides, y que ha dado lugar a corrientes históricas de pensamiento, opuestas en cierta medida a las que tienen su origen en Heráclito (también presocrático). En el punto número 3 se habla de que “tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio” (*FE*, Madrid 7 de diciembre de 1933: 6-7). En el punto número 6 se menciona que “nuestro Estado será un instrumento totalitario al servicio de la integridad patria” (6-7). En la revista *FE*, en el apartado de Puntos Iniciales programáticos, y referidos a España, se afirma que ésta existe “como algo DISTINTO a cada uno

de los individuos y de las clases y de los grupos que la integran" (6-7), y "como algo SUPERIOR a cada uno de esos individuos, clases y grupos, y aun al conjunto de todos ellos" (6-7). Y esta realidad distinta y superior tiene sus fines propios, cuales son: a) La permanencia en su unidad. b) El resurgimiento de su vitalidad interna. c) La participación, con voz preeminente, en las empresas espirituales del mundo. En los 10 puntos del Escorial, reunión celebrada en el 1 de junio de 1934, José Antonio Primo de Rivera y Pedro Sainz Rodríguez establecieron toda una suerte de acuerdo por escrito sobre "El nuevo Estado español", en el que el punto número 10 justifica la violencia "al servicio de la razón y de la justicia"². Posteriormente, en la *Revista J.O.N.S.*, el 16 de abril de 1934, en *Ensayo sobre el Nacionalismo*, encontramos una articulación más precisa del pensamiento de Primo de Rivera y su movimiento en las siguientes consideraciones:

Así como la persona es el individuo considerado en función de sociedad, la nación es el pueblo considerado en función de universalidad. [...] Un pueblo no es nación por ninguna suerte de justificaciones físicas, colores o sabores locales, sino por *ser otro en lo universal*; es decir: por tener un destino que no es el de las otras naciones. Así, no todo pueblo ni todo agregado de pueblo es una nación, sino sólo aquellos que cumplen un destino histórico diferenciado en lo universal. (En <http://www.rumbos.net/ocja/index.htm>.)

Como vemos, según estas ideas falangistas, España existe como algo distinto y superior a los individuos que la componen, como "una suprema jerarquía de valores" a la que hay que aspirar utilizando la violencia si fuese necesario para implantar un régimen

totalitario³. Además de ello, es posible establecer una conexión de Primo de Rivera con Hitler y Mussolini y sus respectivos regímenes dictatoriales. Según declaraciones personales del mismo Primo de Rivera, éste visitó a Hitler el 1 de mayo de de 1934, entrevistándose unos minutos con él. Su anfitrión durante su estancia en Berlín fue el Secretario General del Club del automóvil alemán, que “tenía entre sus misiones la recepción y diseño de los viajes en colaboración con el Ministerio de Propaganda del Reich” (Jerez Riesco 2003: 261 y ss). Según Felipe Ximénez de Sandoval:

José Antonio emprende un viaje a Alemania. Quiere conocer por sus propios ojos y oídos sagaces lo que es en realidad el experimento “nazi”, tan desfigurado por la prensa y propaganda adversas. [...] A José Antonio le interesa el experimento del III Reich mucho antes de que nuestra Guerra de Liberación ponga ante la mirada de España las simpatías de Alemania hacia nuestra causa; mucho antes de que la Falange establezca la camaradería con las camisas pardas que nos habían precedido en nuestras luchas callejeras contra el marxismo. (Cita proveniente de Felipe Ximénez de Sandoval en su biografía sobre José Antino Primo de Rivera, incluida en Jerez Riesco 2003: 269)

Primo de Rivera también celebró una entrevista con Mussolini en octubre de 1933 con el propósito de obtener material informativo sobre el fascismo italiano y sobre las realizaciones del régimen, así como consejos para la organización de un movimiento análogo en España.

Acabada la guerra civil española el 1 de abril de 1939, el Nuevo Estado totalitario surgido de la contienda, tuvo una más que ardua tarea de establecer una apuesta política y cultural basada en dos premisas: la destrucción de la propuesta cultural de la Segunda

República y el establecimiento de una nueva basada en los principios inspiradores del nuevo régimen.

La justificación ideológica y cultural del régimen franquista parte de los presupuestos ideológicos de José Antonio Primo de Rivera. Gracias a este pensamiento hasta el más execrable crimen, y gracias a la ideología que lo sustenta, se convierte en un acto de justicia patriótico. Es evidente que la guerra civil no terminó el 1 de abril de 1939, sino que el espíritu de venganza llegó hasta los mismos estertores del régimen con la muerte de su caudillo. Recordemos la frase de Franco repetida día tras día "¡La guerra no ha terminado!". En abril de 1937 Franco creó el partido de corte estatal denominado Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalistas), partido en el que cohabitaron de forma estridente fascistas y tradicionalistas de la derecha radical española. Franco, toda vez que la derrota del Eje era algo más que factible, sibilinamente se fue apartando de la influencia radical del fascismo de la Falange, y empezó a considerar una especie de autoritarismo inspirado por el "nacional catolicismo", doctrina que ya existía en la derecha española de pre-guerra (Blinkhorn 2000: 81-82). Relacionado con ello es la consideración de algunos autores de que el régimen franquista no era fascista estrictu sensu (Reig 1999: 25-40). De permanente "Estado en obras" fue calificado el régimen, una suerte de Estado autoritario cuyos supuestos logros justificaban los medios empleados. El mismo Franco, en una entrevista con el

periodista norteamericano Jay Allen al comienzo de la contienda, declaraba que para hacer valer su régimen fusilaría a media España, insistiendo al periodista... "He dicho al precio que sea" (Reig 1999: 32). La seña de identidad más importante de este Estado "autoritario" fue el terror, terror institucional que como se ha dicho llegó hasta el mismo final del régimen (fusilamientos del 27 de septiembre de 1975). Parece ser que el único responsable de esa cierta idea imperialista fascitizante fue Ramón Serrano Súñer⁴, el cual veía en Franco el nuevo caudillo cesariano aclamado a los gritos de: un Pueblo (*ein Volk*), un Estado (*ein Reich*), un caudillo (*ein Führer*), al igual que se hacía en la Alemania nazi (Reig 1999: 33). La llamada Ley de Responsabilidades Políticas (aplicada con efectos retroactivos conculcando cualquier principio jurídico) no viene sino a resaltar la idea de venganza sobre el adversario. El enemigo vencido era presa de una de las patologías más severas de aquel entonces (el marxismo, el comunismo, socialismo, anarquismo, sindicalismo, republicanismo, etc.) (39), y en consecuencia había que amputarle el pretendido mal a toda costa. De acuerdo con Manuel Loff (1999: 41-62), hay un evidente proceso de fascitización en la España franquista en su fase de instauración y consolidación, utilizando abiertamente de forma propagandística la idea de "decirse partícipes de una *oleada europea* que había superado el liberalismo y que aplastaría el bolchevismo" (Reig 1999: 43), en clara alusión a los proyectos políticos de Alemania e Italia.

Al principio existió algo más que una buena relación del régimen surgido del 18 de julio con la Alemania nazi. Como ha mostrado Schulze Schneider (1995: 202 y ss.), Alemania no confió su buena imagen al voluntarismo de sus llamados "amigos" españoles, interfiriendo y orientando la prensa española a través de su agregado de Prensa, Josef Hans Lazar. Resulta interesante mencionar el *Spanien Grosser Plan*, que probablemente fue el proyecto más ambicioso llevado a cabo por los propagandistas alemanes en España, para el que se obtuvieron fondos especiales del Ministerio de Asuntos Exteriores alemán. Este *Gran Plan* consistió en la articulación de grupos progermánicos en el interior de las principales organizaciones políticas españolas, para desde esta situación promover un clima de opinión favorable al Reich. Esta campaña comenzó a principios de 1942 y se calificó como de gran éxito hasta que Hitler perdió la guerra.

Probablemente sea razonable sugerir que hasta los años cuarenta hay una fase "fascista" del régimen, para posteriormente desarrollar un autoritarismo más convencional.

Esta situación se fue manteniendo de forma continuada hasta el año 1962, fecha en la que el régimen pasó por una grave crisis política, manifestada en la contradicción abierta entre la ideología oficial y la ideología de importantes sectores de la sociedad española. También se produjo un desencuentro importante entre la Iglesia y el Estado en el momento que el clero más joven se comprometió con los

huelguistas, llegando a su máximo momento de tensión cuando el cardenal Montini intervino a favor del estudiante Jordi Cunill, acusado por el Estado de "terrorismo" y condenado a la pena capital. La Ley de Prensa e Imprenta de Manuel Fraga Iribarne de 1966 intentó armonizar la "libertad responsable" con las razones de Estado, pero en la práctica no se pudo resolver la contradicción entre la necesidad real de libertad de expresión (manifestada por las burguesías urbanas de Barcelona, Madrid o Bilbao) y la realidad de un régimen que había aplastado por la fuerza todo intento de manifestación de la libertad desde 1939. En realidad ni se materializó la libertad de expresión y no se paralizó la censura.

2.2 El papel de la censura en España.

Antes de acabar la Guerra Civil española, concretamente a principios de 1938, Dionisio Ridruejo tomó las riendas de la Prensa y Propaganda del bando franquista. A él precisamente se debe la introducción y fomento de la ideología tradicionalista en las manifestaciones teatrales:

En estos momentos trascendentales en que se debate el porvenir de la Patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas -él que es maestro de la vida, como la Historia- para recoger las explosiones patrióticas que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español. (Rodríguez 1986: 252)

Su idea no era sólo la de crear compañías oficiales, "sino promover una serie de instituciones docentes y normativas -algo como la Comédie Française- y a promover centros experimentales, unidades

de extensión popular, trashumantes o fijas...” (255). Gonzalo Torrente Ballester, se manifestaba en este sentido en 1937: “Se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica...” (254).

Para la destrucción de la cultura republicana se crean una serie de leyes de nuevo cuño. La censura en España parte de una ley de guerra relativa a la Prensa aprobada el 22 de abril de 1938, ley que estuvo vigente hasta marzo de 1966. Esta ley de Prensa de 1938, vinculada al Código Militar, estaba inspirada en los modelos de propaganda de Mussolini en Italia y Goebbels en Alemania. El principal inspirador de esta ley fue Ramón Serrano Súñer. En el artículo 18 de esta ley se afirma que la censura caerá sobre aquellos “escritos que directa o indirectamente tiendan a mermar el prestigio de la nación o del Régimen, entorpezcan la labor del Gobierno o siembren ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles” (Cisquella y Sorolla 2002: 20). El modelo de control de esta ley recordaba disposiciones análogas establecidas en Italia y Alemania. La ley fue un arma contundente en manos del Estado que puso de rodillas a todo el sector editorial, instaurando un régimen de censura previa al que nazis alemanes y fascistas italianos habían renunciado por no uniformar demasiado la prensa y desacreditarla (Chuliá 2001: 37-43). Paralelamente, “España perdió cientos de escritores de obras de teatro, directores, y actores, ya sea por el asesinato o por el exilio” (Gies 1999: 222 y ss.), y los resultados más evidentes fueron

el asesinato de García Lorca, el exilio de Casona, Rivas Cherif, Margarita Xirgu y tantos otros.

El 15 de julio de 1939 entra en vigor una Orden para controlar los espectáculos teatrales y cinematográficos. Según Antonio de Obregón, esta orden guardaba estrecha relación con la Ley de Unidad Sindical de 26 de enero de 1940, y con la tristemente famosa de la represión de la masonería y el comunismo del 1 de marzo de 1939 (Antonio de Obregón, *Arriba*, 22/08/1939):

Se da un paso importante en la depuración del teatro y del cine nacionales, necesitados de la mayor vigilancia y atención por parte del Estado [...] Nosotros pedimos, ante todo, que desaparezca el lenguaje "calé" y castizo... el tipismo y el pintoresquismo, que se oponen como una barrera infranqueable, a la marcha del buen gusto y a la elevación del nivel general de los espectadores [...] Se trata de iniciar la higienización del lenguaje.

El 8 de octubre de 1939 hay una publicación de normas provenientes de la denominada Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda. Posteriormente, el 20 de mayo de 1941 se crea la Vicesecretaría de Educación Popular, imitación de una institución análoga en la Italia fascista (Payne 1995: 267). Sin embargo, no podemos eludir la impronta debida a la influencia nazi y, de acuerdo con Neuschäfer "está suficientemente documentado que Goebbels y su ministerio de Propaganda del Reich al prestar ayuda a Franco para desarrollar y organizar la censura, perseguía también intereses propios" (Neuschäfer 1994: 47-48). Haciendo mas incapié en el tema, es significativa la carta que envió Franco a Hitler en 1941 (Anexo 5) plegándose completamente al dictador alemán.

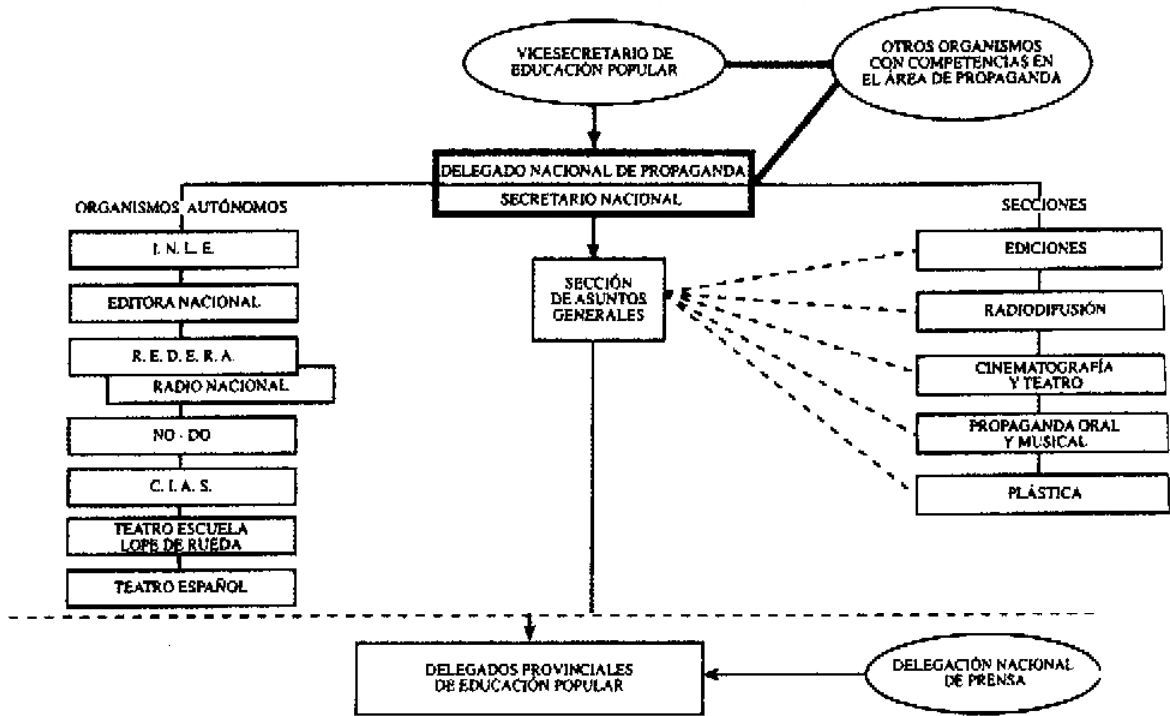
Inciendo en la organización de la Vicesecretaría de Educación Popular, se la hace depender a ésta directamente de la Delegación Nacional de Propaganda, a la cual se subordinan todas las Delegaciones Provinciales, Comarcales y Locales de Educación Popular. A los delegados se les insta al completo control de toda representación en sus respectivas ciudades, debiendo presentar los empresarios puntualmente a éstos delegados las hojas de censura de todas las obras a representar, así como los correspondientes libretos debidamente sellados por la mencionada Vicesecretaría. Era función de estos mismos delegados el control de todas aquellas frases o expresiones que previamente habían sido suprimidas por el organismo censor, con lo cual asistían a todas las funciones para su estricto cumplimiento.

La delegación Nacional de Propaganda estaba compuesta de cinco secciones: Ediciones, Radiodifusión, Cinematografía y Teatro, Propaganda Oral, Musical y Plástica, y dentro de este esquema una parte del panorama teatral estaba cubierto con producciones y actores del Teatro Español y del Teatro Escuela Lope de Rueda. En 1943 la Vicesecretaría de Educación Popular tenía un presupuesto de aproximadamente 17,7 millones de pesetas, pasando a ser 25,5 millones en 1944, y hasta 33,5 millones en 1945 (Bermejo 1991: 77 y ss.).

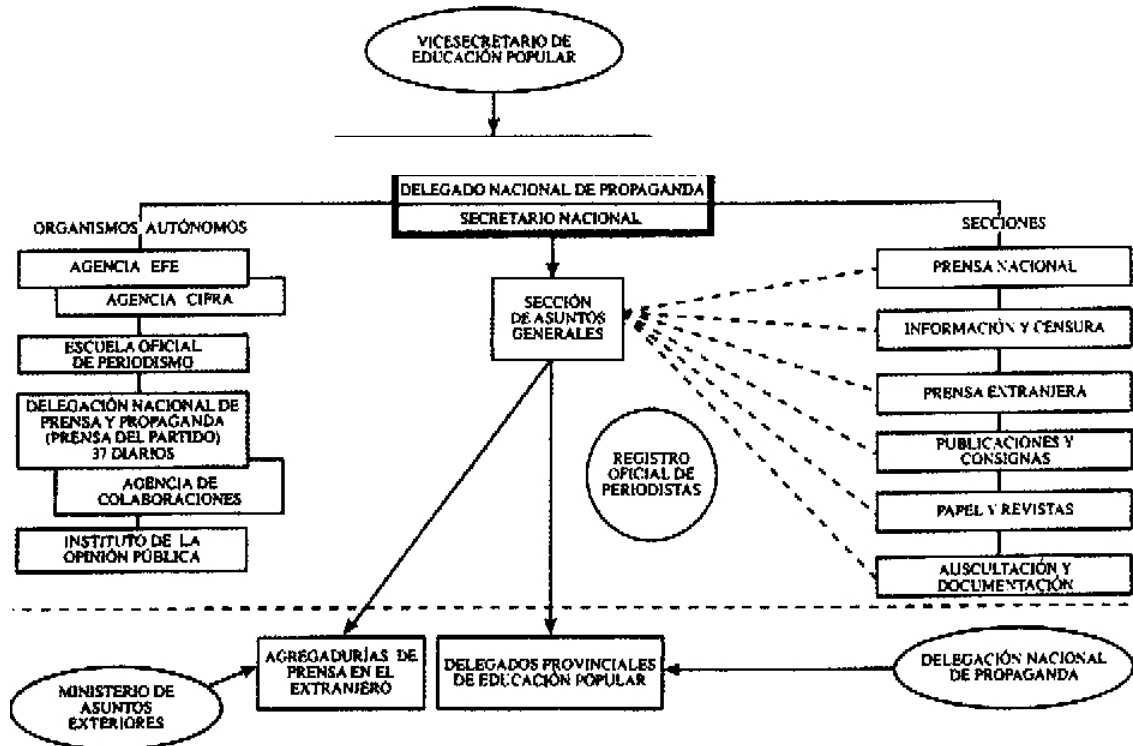
Se puede afirmar que la censura moral predominó hasta muy entrados los años sesenta; siendo mucho más poderosa la censura

política en el ocaso del régimen, dándose repetidamente el caso de que obras que suscitaban graves polémicas en los informes censores acababan siendo autorizados para destruir los argumentos de la oposición interna y externa, o para darle al régimen una imagen más "liberal" de cara al exterior. Hasta entrados los años cincuenta se incluían "críticas literarias" en los informes de la censura (Neuschäfer 1994: 314).

ESTRUCTURA DE LA DELEGACIÓN NACIONAL DE PROPAGANDA



ESTRUCTURA DE LA DELEGACIÓN NACIONAL DE PRENSA



Elaborado por B. Bermejo Sánchez: «La Vicesecretaría de Educación Popular...», o. cit., p. 77.

Ilustración 1. Estructura de la Delegación Nacional de Propaganda. Fuente: Bermejo 1991

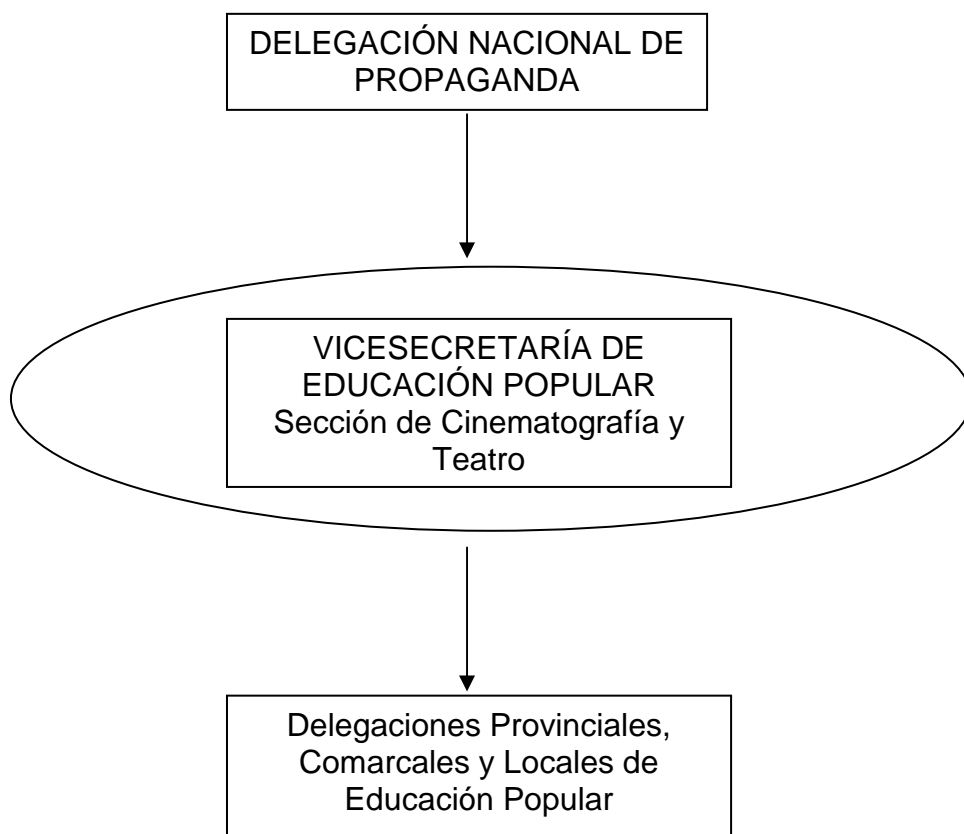


Ilustración 2. Estructura de la censura teatral

Los cánones que regían la censura, se pueden jerarquizar como sigue:

1. ¿Choca el proyecto presentado con las buenas costumbres, sobre todo con la "moral sexual", es decir, con la ley de la pureza de la venerable opinión?
2. ¿Repugna al dogma católico u ofende a las instituciones religiosas y a sus servidores?
3. ¿Socava los principios políticos fundamentales del régimen?
¿Ataca a las instituciones o a sus colaboradores? (Neuschäfer 1994: 49 y ss.)

Específicamente se pueden concretar en criterios referentes al Estado y a la Iglesia. Los referentes al Estado son:

- a) Criterios implícitos y explícitos del Índice Romano.
- b) Crítica a la ideología o práctica del régimen.
- c) Moralidad pública.
- d) Choques con los supuestos de la historiografía nacionalista.
- e) Crítica al orden civil.
- f) Apología de ideologías no autoritarias o marxistas.
- g) En principio, prohibición de cualquier obra hostil al régimen.

Los criterios referentes a la Iglesia son los siguientes:

1. Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicaba, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
2. Opiniones políticas en el sentido que se ha apuntado más arriba.
3. Uso del lenguaje considerado como indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
4. Por último, la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos, humanos e

inspiradora de la conducta humana arquetípica (Oliva 2002: 142 y ss.).

Con fecha 26 de marzo de 1946 se dicta una Orden Ministerial por parte del recién nombrado Director General de Cinematografía y Teatro, Gabriel García Espina, que suponen una laxitud teórica en la aplicación de las normas de la censura⁵. De cualquier forma esas medidas no son aplicadas en la escena española hasta 1949, merced a una reglamentación de Teatro, Circo y Variedades (BOE 78, 19 de marzo de 1949: 1267-1275). Con posterioridad, el 15 de febrero de 1950, la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, conjuntamente con la Dirección General de Acción Católica, aprueba todas las normas y censura de espectáculos, calificando las obras teatrales y películas con las siguientes claves numéricas: 1 (infantil), 2 (jóvenes de 14 a 21 años), 3 (mayores de 21 en adelante), 3R (mayores con reparos) y 4 (gravemente peligrosa) (Oliva 2002: 143).

El 19 de julio de 1951 se creó el nuevo Ministerio de Información y Turismo encabezado por Gabriel Arias-Salgado. Este político combinó el dirigismo más exclusivo incluyendo censura previa, consignas a la prensa, etc., con una adecuada organización de la censura. Para Arias Salgado "la censura aparecía como garantía de pervivencia de valores y principios eternos" (Cisquella y Sorolla 2002: 28). Este ministro comenzó a elaborar un corpus doctrinae que supusiera la bendición de tantos años de censura en España. Para Arias-Salgado, había que distinguir entre lo que era "normal,

correcto, conveniente, justo y oportuno”, y aquello que no lo era, pues lo contrario “sería arriesgarse a conceder los mismos derechos y a poner al mismo nivel a todas las religiones y a las doctrinas más opuestas, a la verdad y a la falsedad, al bien y al mal”⁶. La situación no cambió hasta el 10 de julio de 1962, momento en el que Manuel Fraga Iribarne sustituyó en el Ministerio de Información y Turismo a Gabriel Arias-Salgado.

Cuatro años después, el 18 de marzo de 1966 se aprobó por las Cortes la Ley de Prensa e Imprenta inspirada por el nuevo ministro Manuel Fraga. Esta ley constaba de 72 artículos, cuatro disposiciones finales, cinco disposiciones transitorias y una disposición derogatoria –de la Ley de 1938-. Según las propias palabras del ministro: “He dado orden de que los lápices rojos los dejen en el fondo del cajón, además de mantener limpia España” (Cisquella y Sorolla: 20). Esta regulación escrita, en teoría, venía a culminar con la censura marcial que España padecía desde 1938. Sin embargo, en la práctica nunca se sabía donde estaban los límites entre la libertad tolerada y el libertinaje. De hecho, en su artículo 12 se expresaba la obligación de presentar ejemplares al Ministerio de Información y Turismo, constituyendo ello según la interpretación más general una forma de censura más férrea aunque más sutil, evitando, eso sí, el nada agradable espectáculo de ver el secuestro de ejemplares en la librería. De acuerdo con algunos estudiosos (31) puede decirse que, entre censura y libertad de expresión, la ley de 1966 se planteó como

una etapa intermedia. Se sustituyó “el control absoluto por el paternalismo”. Sin embargo, hay editores que afirman haber recibido más amenazas del Ministerio de Información y Turismo durante la vigencia de esta ley que cuando estaba vigente la censura previa (32). Parece ser que la apertura sólo afectó, hasta la etapa de Pío Cabanillas y de Ricardo de la Cierva, a libros destinados a un público erudito.

Una característica fundamental del propio funcionamiento del aparato censor fue la arbitrariedad manifiesta en todas sus actuaciones. Esta arbitrariedad era especialmente clara en la época anterior a la Ley de Prensa de Fraga, por la escasa existencia de textos legales a los que atenerse, y continuó en cierta manera con la Ley de Fraga. De cualquier forma, a partir de esta ley los niveles de permisividad aumentaron, siempre de acuerdo con la coyuntura existente, aunque hubo claras muestras de involución con la estancia de Alfredo Sánchez Bella en el Ministerio de Información y Turismo, por la regresión cultural alentada por el entonces Vicepresidente del Gobierno Luis Carrero Blanco. Existen una serie de temas denominados malditos que la Ley de Prensa de 1966 no logró normalizar. Entre estos temas estaban la historia de España a partir de la Guerra Civil de 1936-1939 con la instauración del nuevo régimen (Ejército, jefe de Estado, conflictos, nacionalidades, etc.); todo lo relacionado con el marxismo⁷, el anarquismo, la religión, la moral y las costumbres. También se estableció una especial dureza

con los textos escritos en las lenguas que convivían con el español. Un tema especialmente tabú es el de los derechos del hombre (89 y ss.). La censura contribuyó, además, a la eliminación de cualquier referencia expresa hecha a la historia reciente de España. En el volumen 34 de la *Historia Universal* publicada por la editorial Siglo XXI, se tachó íntegramente el capítulo dedicado a la España actual. Lo mismo sucedía con los temas militares, y todo lo relativo a los acontecimientos en Guernica en el transcurso de la Guerra Civil. El tratamiento del tema sexual merece capítulo aparte, pues no se manifestó ninguna evolución de los críticos censores. En general, hubo más conflictos para la publicación de colecciones que trataran el tema de la sexualidad desde una perspectiva de eliminación de las represiones, que para la publicación de toda una subliteratura sexual que poblaba todos los quioscos.

De acuerdo con Hans-Jörg Neuschäfer (Neuschäfer 1994: 49 y ss.) existen tres fechas en las que se logró "romper" el silencio de la censura: en 1942, con la publicación de la novela *La familia Pascual Duarte* de Cela; en 1949, con el estreno de la obra teatral *Historia de una escalera* de Buero Vallejo; y en 1952, con la película *Bienvenido Mr. Marshall* de Berlanga. La reflexión puede ser significativa, ya que la primera obra (una novela) está dirigida hacia la lectura privada, mientras que la segunda (teatral) va orientada hacia un público mucho mayor, para terminar con la película de Berlanga que fue un auténtico acontecimiento social.

Según Ricardo Doménech (Doménech 1973: 23) desde el comienzo de los años cincuenta el fenómeno de la emancipación fue imparable y "se acabaron las bromas", observándose en la censura ejercida en las obras que se trataba de evitar el escándalo internacional o la acomodación a las necesidades de cada circunstancia concreta, cuestión que ya fue advertida a los delegados comarcales responsables de la censura desde el mismo principio del hecho censorio.

Del análisis pormenorizado de todos los documentos de la censura en relación a las obras shakespearianas, se vislumbra un procedimiento al que todos los directores o productores teatrales debían someterse (véase Anexo 7 con un resumen de la información más relevante de la censura, así como Anexo 8 con toda la información detallada de la censura ejercida en cada obra ordenada por años). En primer lugar se dirigía una carta al organismo teatral pertinente (el cual varió si tenemos en cuenta los cambios legislativos apuntados en este trabajo). En este documento se solicitaba un dictamen de la Junta de Censura del Ministerio adjuntando tres ejemplares de la obra en cuestión, y se especificaba el día y lugar de la representación. A continuación se remitían los libretos a distintos lectores que tenía el Ministerio, elaborando éstos un escrito referido al argumento, informe, supresiones, tachaduras, matiz político o religioso, valor literario y teatral, etc. Posteriormente se reunía una

Junta que emitía un Dictamen en el que se relacionaban los siguientes aspectos:

1. Autorizada para todos los públicos.
2. Autorizada para mayores de ___ años.
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara.
4. Prohibida.

Supresiones:

Radiable: Si. No.

A reserva del visado de ensayo general: Si. No.

Este informe se enviaba al Director General, el cual emitía otro informe, normalmente "con la Junta" (la famosa hoja de censura), autorizando la representación con una serie de normas particulares, enviándolo al Delegado Provincial correspondiente con un ejemplar de la obra debidamente enmendada (si era necesario), rogando visado del ensayo general de la obra.

De acuerdo con Gracia García y Ruiz Carnicer el control de la censura se ejerció con una serie de criterios que prevalecieron sobre todos los demás, y fueron dictados en esencia por el poder eclesiástico, antes que por una presunta directriz puramente política: los aspectos relacionados con la moralidad católica más conservadora y anacrónica fueron los síntomas primarios de ese ejercicio (Gracia y Ruiz 2001). Consecuentemente, la mayoría de reparos observados por la censura son de carácter supuestamente moral.

La censura de este período puede interpretarse como un elemento de suma eficacia relacionado con los objetivos propagandísticos del régimen, parte de un "ambicioso proyecto nacional y europeo en el que la pluma y las tijeras se hermanaban" (Ruiz 2005: 442). Ejemplos de ello son la publicación de ciertos libros alemanes que herían la sensibilidad de la Iglesia Católica. Además de ello, Gustav Petersen, agregado cultural de la embajada alemana, mantuvo buenas relaciones con la Delegación Nacional de Propaganda, traduciéndose en la prohibición de escritores alemanes de origen judío, así como de aquellas obras (fundamentalmente británicas) del género de espías, en las que se vertían críticas al régimen nazi (443). Como llegó a afirmar el delegado nacional de Propaganda, Manuel Torres López, la censura se estaba aplicando con firmeza para transformar ideológicamente el panorama cultural y literario. Toda vez que se hubiera limpiado a la cultura española de todo elemento pernicioso y se erradicara la cultura de masas, se podría conducir al pueblo a la verdadera cultura de España. Detrás de esta reflexión se puede vislumbrar la concepción de la cultura como fuente que proporciona una red simbólica para interpretar la realidad. De acuerdo con la mentalidad fascista, la imposición de un restringido número de símbolos limitaría la disidencia, y conduciría al pueblo hacia una sociedad falangista. En ese universo simbólico nunca faltaron los clásicos, a los que no se ejerció ninguna censura, como se refleja en las reflexiones de Oliva (Oliva 2002: 142 y ss.). Incluso

en la segunda mitad del franquismo esta laxitud se concretaría en disposiciones legales, especialmente relajadas en cuanto a la censura se refiere para aquellas representaciones de "obras teatrales de nuestro pasado legado cultural, teniendo en cuenta el carácter especial que tienen debido a su lejanía histórica, y la especial predisposición de parte del espectador, además de las características particulares del lenguaje y situaciones" (*Boletín Oficial del Estado*, 25 de febrero de 1964). Esta consideración tuvo una especial aplicación en las obras de Shakespeare, en el afán del régimen franquista por incluirlas en su restrictivo y acotado universo simbólico.

2.3 La cultura en la España de Franco.

Como en el apartado anterior, se hace preciso mencionar lo que el movimiento creado por José Antonio Primo de Rivera consideraba fundamental, y que tanta influencia ejerció durante toda la dictadura de Franco. En la norma programática de La Falange, en el apartado dedicado a educación nacional y a la religión, se comenta en el punto 23 que: "Es misión esencial del Estado, mediante una disciplina rigurosa de la educación, conseguir un espíritu nacional, fuerte y unido e instalar en el alma de las futuras generaciones la alegría y el orgullo de la Patria" (*FE*, Madrid 7 de diciembre de 1933: 6-7). Asimismo, en el punto 25: "Nuestro Movimiento incorpora el sentido católico -de gloriosa tradición y predominante en España- a la

reconstrucción nacional". En los puntos iniciales de La Falange se refuerza la idea de:

La interpretación católica de la vida es, en primer lugar, la verdadera; pero es además, históricamente, la española. Por su sentido de CATOLICIDAD, de UNIVERSALIDAD, ganó España al mar y a la barbarie continentes desconocidos. Los ganó para incorporar a quienes los habitaban a una empresa universal de salvación. Así, toda reconstrucción de España ha de tener un sentido católico.⁸

El nuevo orden cultural que se pretende instaurar en España tiene, pues, en primer lugar, una aportación sustancial de la Iglesia Católica, al colaborar decididamente en la utilización doctrinaria de la formación escolar o "educación nacional" como era conocida. Existió una especial consideración a las conmemoraciones y al monumentalismo de Estado, a las marchas y desfiles de masas, muy al estilo alemán e italiano. Para Paul Preston los vencedores de esta "guerra de exterminio" construyeron toda una liturgia de exaltación de los vencedores sobre los vencidos, sobre la conmemoración de una serie de fechas del nuevo calendario "imperial": el 18 de julio (día de la victoria), el 12 de octubre (día de la raza) o el primero de mayo (día de San José Obrero) (Loff 1999: 53-54) En estas conmemoraciones se desarrollaban desfiles marciales con exceso de detalles litúrgicos, de altares, templete, baldaquinos, antorchas, uniformes, con cruces y arcos de triunfo gigantescos. El "Nuevo Orden" cultural que Franco y sus ideólogos pusieron en práctica estaba prefijado por una narrativa nacional en la cual los valores "permanentes" de pureza racial y religiosa, estabilidad de la familia y

la sociedad, convergieron en un "espacio-tiempo" localizado en el pasado imperial español (Gregor 2009: 30).

La cultura desarrollada durante el franquismo cumple fundamentalmente el objetivo propagandístico de alabar el fasto imperial y la retórica hueca característica de la época (Gracia y Ruiz 2001). La supervivencia se impone, bien olvidando creencias personales o bien asumiendo los presupuestos del régimen. Existen autores que destacan la continuidad de una parte del legado de anteguerra (156). La voluntad de la Falange de ser el referente político del nuevo Estado, puede verse en la cultura, en la universidad, en la prensa, en la censura, el cine, el teatro o la radio (160). Las señas de identidad de esta cultura es la concepción profundamente elitista de la misma, pero sin descuidar los mecanismos de control social, promoviendo la creación de una serie de revistas y organismos (revistas *Vértice* y *Escorial*, y el mismo C.E.S.I.C.). La existencia de personajes de la talla de Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar, Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Camilo José Cela, etc., han hecho desarrollar el concepto de "maridaje" entre Falange y cultura⁹. Concepto, por cierto, difícil de encajar, pues la imagen de la mayor parte de los españoles sobre este partido político era la que identificaba a la Falange con los grupos de matones que en la calle entonaban cantos de alabanza a Franco, a los caídos y al Eje, que se mofaban de cualquier signo monárquico o que se metían con quienes

no mostraban suficiente entusiasmo a la hora de cantar himnos o saludar brazo en alto. De cualquier forma la realidad de la fuerza "tradicionalista" del catolicismo se impuso en la cultura, entrando en todos los organismos culturales sectores propagandistas y del Opus Dei, dando lugar a un bajón general en el tono científico e intelectual de la universidad española, dato confirmado por el propio Laín Entralgo (1989). La misma censura oficial estaba estrechamente aliada con la Iglesia Católica, defendiendo valores morales y prohibiendo cualquier referencia a temas como el aborto, la homosexualidad, el divorcio, el marxismo o cualquier crítica al régimen franquista (Zatlin 1999: 226).

Es interesante mencionar el discurso titulado "El sentido político de la cultura en la hora presente", pronunciado por el ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, en el Paraninfo de la Universidad Central en la apertura del curso académico 1942-1943: "Queremos así una noble y cristiana revolución del espíritu, forjada en una reeducación de las generaciones presentes y en una formación pura de los que hoy en día son arcilla moldeable en nuestras manos [...]." (ABC, 9 de octubre de 1942: 9). En el concepto de cultura que manejaba el ministro unía el concepto de conjunto de conocimientos que permitía desarrollar el sentido y el juicio, con la acción de cultivar la tierra, dejando por supuesto fuera de su discurso cualquier consideración antropológica. Según Ibáñez Martín, la cultura era "la jerarquía suprema de las inquietudes del Estado",

estando los intelectuales obligados a la restauración de la llamada cultura y ciencia hispanas, debiendo el pueblo permitir que esta cultura penetrara en él, adquiriendo, por lo menos, la cultura mínima obligatoria para ser español, a saber, "el conocimiento y el amor de Dios y de la Patria".

Laín Entralgo, personaje muy involucrado en el esfuerzo cultural y propagandístico de la Falange, afirmó que la cultura debía someterse a "cuatro concretísimos puntos. Dos de ellos de orden sustancial: españolidad y catolicidad; otro modal o configurativo: actualidad; el último táctico: eficacia" (Laín 1943: 105).

A este fascismo de contestación inicial, le sucede una etapa tradicionalista, católica integrista, ultramontana, antimoderna (Loff 1999: 41-62), que es la que hace pensar a algunos autores la difícil consideración de Estado fascista del caso español en los últimos años.

En este marco se crea el teatro oficial, y se desarrolla en 1938 en escenarios itinerantes bajo la denominación de Teatro Nacional de la Falange, compañía dirigida por Luis Escobar, que es una variante fascista de la experiencia escénica que tuvo Federico García Lorca con "La Barraca", llegando algunos de los miembros de la compañía lorquiana a engrosar las filas de este teatro franquista. Con todas estas ideas, y con la propia experiencia teatral proveniente del grupo "La Barraca", empieza a idearse un Teatro Nacional dirigido por la Falange. Comienza el bagaje artístico de este grupo representando obras clásicas muy al estilo de "La Barraca".

Después de una programación no muy convincente del Teatro Español desde la posguerra hasta 1940 (se destaca la forma irregular en que se funciona en el mismo, que es el propio de una compañía privada), el Ayuntamiento de Madrid procede a abrir un nuevo concurrido para la explotación del mismo. Como se dice en un artículo sin firma del periódico *Arriba* del 18 de agosto de 1940, es conveniente que el Teatro sea explotado por “personas de esta competencia”, en clara alusión a la participación que había hecho el Sindicato del Espectáculo en la solicitud de concesión; de esta forma

podrá adquirir éste el rango y jerarquías que merece [...] Otra cosa sería entregar nuestra primera sala a la especulación de comedias de fortuna y al abigarrado desfile de espectáculos y artistas cuya actuación al servicio de los negocios puede servirse en el resto de los teatros madrileños.

Al conceder el Ayuntamiento de Madrid la concesión al Sindicato de Espectáculos, el Español pasa a ser un teatro oficial, y a ofrecer otro tipo de programación diferente a la acostumbrada. El periódico *Arriba*, el 31 de diciembre de 1940 se expresa en estos términos:

las aportaciones artísticas, nobilísimas, excepcionales, que realizan los dos teatros que funcionan con intervención del Estado y del Movimiento: el Español y el María Guerrero [...] Hemos de sentirnos orgullosos primeramente de que en el año 1940 teatros del abolengo del Español y del María Guerrero estén orientados hacia un sentido nuevo del arte dramático, respetuoso del pasado y animado del mejor espíritu de renovación con respecto al montaje y a la presentación de las obras que interpretan. Madrid necesitaba este rango de tener dos de sus primeras salas dedicadas a esta misión que tanto habíamos querido desde lejos, cuando en los teatros madrileños se representaban los espectáculos propios de una urbe sometida a la tiranía marxista, agitados por la mediocridad...

El teatro fascista de la época se nutre fundamentalmente con estrenos de obras con relación directa al momento histórico, la

reescenificación de títulos que resultaban significativos, y por supuesto la continua programación de autores clásicos. Aquellas obras de exacerbado carácter patriótico y representando los valores del régimen, con un falso sentimiento romántico, fueron progresivamente desapareciendo al igual que ocurriera en la Alemania nazi. Sin embargo, el teatro clásico, en el cual aparecen personajes que son dirigidos supuestamente por el honor, o pertenecen a épocas pretéritas que se consideran gloriosas, tiene amplio reconocimiento y duración en el tiempo. César Oliva recoge una cita de la *Revista Nacional de Educación* (concretamente en el número 35) en la que Tomás Borrás en un artículo denominado “¿Cómo debe ser el teatro falangista?” habla de un teatro “de protagonista” (“en el que nos veamos retratados [...] como parte de un todo; partículas de un ser que se denomina Patria [...]” frente al de “antiprotagonista” (“brillante, intelectualista y artificioso [que] no estudia el español, sino el extranjero”) (Oliva 2002: 141). Esta consideración va muy en línea con los puntos programáticos de La Falange. Recordando las palabras de Primo de Rivera “Así como la persona es el individuo considerado en función de sociedad, la nación es el pueblo considerado en función de universalidad” (*Ensayo sobre el Nacionalismo*, en <http://www.rumbos.net/ocja/jaoc0045.html>), vemos la fusión de la ideología fascista con la cultura.

Los observadores de la España de posguerra identificaron cuatro grupos sociales en el teatro franquista: la clase media asidua a

las comedias, otro grupo más selecto pero burgués que se deleitaba con obras tragicómicas, una minoría intelectual que gustaba de los grupos experimentales, y la gran masa que veía revistas musicales.

Según César Oliva

El potencial espectador de teatro se puede situar en el porcentaje de servicios y, en menor medida, en el industrial, pues la escena había empezado a perder a las clases populares como público. (Oliva 2000: 137-138)

Dos son las razones que apunta el mismo autor para explicar el hecho: “la paulatina elevación de precios...” (137-138); y “la competencia que el cine iba imponiendo”. Y como afirma el mismo autor “Nunca como entonces se pudo hablar de un teatro de la derecha” (137-138).

2.4 Shakespeare en la escena alemana.

Siguiendo la idea expresada en el planteamiento de la tesis, se procede ahora a considerar de forma general las distintas manifestaciones shakespearianas en otros países europeos, comenzando con Alemania por tener en esta misma franja temporal un régimen con muchas similitudes e influencias en el franquismo español.

Los nazis tomaron el poder en Alemania el 30 de enero de 1933. Antes de un mes, el Reichstag, ardió en llamas. En junio, todos los partidos excepto el Nacional Socialista fueron proscritos, como fue el caso particular del Partido Socialdemócrata o el Comunista, o bien

se forzó su disolución por la fuerza. Se aprobaron varios decretos con una cierta emergencia para traspasar todo el poder a los nuevos gobernantes. Entre las primerísimas medidas de los nuevos gobernantes fue desalojar de la administración del estado a judíos, comunistas y socialdemócratas, que pronto fueron reemplazados por miembros del Partido Nazi. Los sindicatos tradicionales fueron disueltos para organizar el nuevo Frente Obrero Nacional Socialista. Toda la oposición fue literalmente aplastada.

En lo referente a aspectos culturales se promovió un programa de "Gleichschaltung", "the forcing into line, was promoted with equal rapidity and rigour. 'Cultural bolchevism' was to be stopped and the Jewish influence on German culture eliminated" (Hortmann 1998: 112). Esto significó la expulsión de los referidos grupos de posiciones importantes en el mundo de la cultura. Todos aquellos libros no considerados "alemanes" en sentido restrictivo fueron incluidos en una lista negra y sacados de las librerías, los periódicos de corte izquierdista tuvieron que suspender todas sus publicaciones. Cualquier exhibición de libertad de expresión fue considerada perniciosamente influida por corrientes de pensamiento judías. La máxima expresión del cambio fue la quema pública de miles de libros en Berlín el 10 de mayo de 1933 a manos de estudiantes nazis de la Universidad berlinesa de Friedrich Wilhelm.

Las consecuencias de esta marea nazi fueron realmente drásticas para el arte dramático. En el transcurso de las primeras

semanas de terror, la mayoría de los actores y directores comunistas y judíos que estaban en la lista negra abandonaron el país. Aquellos que no se marcharon, vivieron atemorizados. El actor comunista Hans Otto fue aporreado hasta la muerte¹⁰.

Goebbels necesitaba imperiosamente los teatros para ejercer toda una suerte de propaganda cultural. Al principio se instalaron cuadros del partido nazi en la dirección de los teatros, pero después de múltiples fracasos hubo que recurrir a expertos. Los repertorios estaban sujetos a veto por parte del "Reichsdramaturg". El responsable de esta censura era el Dr. Rainer Schlösser "that combined the offices of censor and animator" (Hortmann 1998: 114). Todas las obras críticas fueron prohibidas, así como las obras compuestas por autores judíos. Sin embargo, no fue tan fácil controlar la forma de representar, y ésta fue utilizada más tarde para introducir la crítica política. Los esfuerzos del "Reichsdramaturg" para ampliar el programa de Goebbels de un "romanticismo inflexible" tuvieron poco éxito. El ideal de entonces era la presentación del joven héroe idealista y entusiasta capaz de los mayores sacrificios en aras de las grandes causas nacionales, ideal no muy querido en el mundo del teatro. Otra propuesta nazi que no tuvo éxito fue la celebración de dramas al aire libre especialmente diseñados para la participación a coro de las masas.

Aunque los teatros estaban sometidos al férreo control de Berlín, y eran obligados a representar dramas de la juventud

hitleriana, e incluso festivales de obras de contenido patriótico, aún conservaban un cierto grado de independencia. Al inicial impulso revolucionario nazi le siguió una fase de acomodación, que fue aprovechada por los teatros, "They were now to be showcases of German culture rather than mere propaganda tools, just as opera and symphony orchestras were expected to demonstrate the high standard of German art" (Hortmann 1998: 115). Ahora la cuestión no era sólo ser un mero instrumento de propaganda, sino mostrar al mundo el poderío de la cultura alemana. Goebbels el 8 de mayo de 1933 expresaba sus ideas sobre el particular expresando la relación entre el nuevo gobierno y las artes "at a moment in history...when politics is writing a national folk drama" (115). Su clara visión de "romanticismo inflexible" no floreció. Goebbels encontró que la industria cinematográfica era mucho más fácil de manipular.

La situación en Berlín se puede calificar de anómala. Los directores adoptaron una postura de oposición consciente determinada por una observancia de los valores antiguos y un resurgir de la espiritualidad. Después de cada representación, las ideas fundamentales de la obra eran puestas en tela de juicio, y su práctica criticada. Durante décadas el negocio de los teatros tenía una atracción irresistible. Es de destacar la sistemática prohibición de la crítica del arte considerada por Goebbels como de inspiración intelectual judía con toda la carga negativa que se pueda imaginar. Fue suplantado por lo que se denominó "kunstbetrachtung", i.e. a

supportive kind of reviewing performances or works of art" (119). Sin embargo, para algunos es impensable la existencia del teatro en Berlín sin crítica.

Al comienzo de la temporada 1933/4, comenzó la revaluación de Shakespeare

Cultural propagandists, taking their cue from chance remarks thrown out by Goebbels, showed few scholarly qualms when they set out to claim Shakespeare for the Germanic Heritage and prove the Nordic character of Hamlet, to eulogize the heroic qualities of Richard III and Macbeth. Their curious exertions which today appear as sad examples of self-deception and willing suspension of better knowledge, had no effect at all on theatrical practice and hardly any on official policy: there were as yet no restrictions on the performance of Shakespeare's plays. (121)

A continuación presentamos un rápido bosquejo de importantes puestas en escena shakespearianas en la Alemania nazi durante los años 1933-1941, que nos den una cierta luz comparativa con producciones en la España franquista.

The Taming of the Shrew (6 de noviembre de 1933), dirigida por Heinz Hilpert¹¹ todavía mostraba claras evidencias de su estilo "juicy and...direct" (125), pero con un cierto sentido humanizante al hacer que Petruchio se enamorara de Kate a primera vista. *As you Like It* (10 de septiembre de 1934), dirigida también por Hilpert, mostró una recreación dieciochesca, manifestada en los vestidos de época, música de Mozart "and the classicist symmetry of the set for the court scenes, the romantic core of the play took on the character of a pastoral diversion" (126). La misma obra fue representada el 5 de septiembre de 1940 dirigida por Gustaf Gründgens¹², mostrando

las señas de identidad de este director produciendo una atmósfera sugestiva y elegante, con una merecida fama de no dejar nada al azar o a la inspiración del momento.

El sueño de una noche de verano fue representada en 1937 al aire libre en el Naturtheater Friedrichshagen, en las afueras de Berlín bajo la dirección de Heinrich George¹³, destacando la actuación de este director en los siguientes términos:

white antlers on his head, his face painted silver, with silver cloak and black leggings, half man, half beast, his voice commanding all the changes from jubilant exultation to raucous bark (134).

Henry IV (3 de septiembre de 1937) escenificada bajo la dirección de Ernst Legal, pero recordada sobre todo por el papel de Heinrich George¹⁴ como Falstaff, convitiéndolo en un poderoso antagonista "opposing the animal warmth and instinctual vitality of low life to the cold, political world of King Henry" (132).

La representación de *Richard III* (2 de marzo de 1937) es el caso más documentado de la utilización política de una obra para ejercer una crítica al Tercer Reich y el director, Jürgen Fehling

a passionate anti-Nazi... took a devilish pleasure in turning the last scion of the house of York into a likeness of the club-footed Minister of Propaganda with all his lies, treacheries and womanizing (137).

Coriolanus (26 de marzo de 1937) fue producida por Erich Engel¹⁵ evitando en lo posible la presunta heroicidad de Coriolano, de tal forma que Engel presentó la obra de la forma más racional posible "in adorned art, the sum of human truth" (150), con la clara intención de no introducir factores políticos en la representación.

Twelfth Night (8 de junio de 1937), fue también llevada a escena por Gründgens situando la historia en un ambiente de casas rurales mediterráneas, sugiriendo una especie de elegancia de tintes románticos propios de un mundo aislado. Fue nuevamente llevada a escena el 7 de octubre 1939) producida por Hilpert, e interpretada

as a dissertation on wooing, for love or friendship, wooing in all forms, nobly ideal and overcast by wistful melancholy (Viola, Olivia, the Duke); sensual and real (Sir Toby and Maria); grotesque as in the case of Sir Andrew, foolish as in the case of Malvolio, but comic in all. (126)

Richard II (5 de mayo de 1939) supuso una silenciación de cualquier crítica política al régimen, volviendo a la exploración psicológica de los personajes y sus identidades, y a una preocupación por la puesta en escena.

Othello fue representada en Alemania bajo la dirección de Erich Engel el 6 de mayo de 1939. La mayoría de las críticas mencionan el hecho de que Otelo apareció en primer lugar como un soldado cumpliendo su obligación, siempre bajo el control de órdenes superiores. Esto hizo posible una escena de muerte de gran simplicidad y dignidad. De acuerdo con la crítica también hubo excesos desconcertantes, "when Othello is presented as a bloodthirsty gorilla fuming with jealousy and lusting after revenge, or as raving savage running amok" (150). Estas distorsiones habían ya sido presentadas por expresionistas menores en los años veinte y por racistas nazis.

Julius Caesar (27 de abril de 1941) es otra vez un espejo de la situación política de la época, hasta tal punto que el Coronel Claus von Stauffenberg, el cual dirigió un golpe de estado e incluso colocó una bomba en el cuartel general de Hitler, tenía una copia abierta de la obra en su despacho con los discursos más relevantes de Brutus subrayados. Sin embargo, el director "had done everthing in his power to enhance the role of Caesar and mark him out as the man of the future" (143-144).

The Merry Wives of Windsor (30 de diciembre de 1941), del director Gustaf Gründgens, brilla por su estilización, evitando la crudeza de algunas escenas. Esta estilización debía ser "both ingenious and part of a convincing vision if it was to make up in humane humour for the former appeals to the gallery" (131).

The Merchant of Venice fue un caso especial. Considerada tradicionalmente como una comedia popular en Alemania, durante el período nazi hubo una disminución sistemática de las representaciones

whereas previously it had averaged twenty to thirty productions every year with about two hundred performances, after 1933 the average dropped to less than a third, in 1939 to an all-time low of three productions totalling twenty-three performances (134).

Debe recurrirse al sentimiento antisemita tan extendido durante todo el período nazi para comprender que probablemente no hubo más de una representación de la obra. Durante este período existía una clara inseguridad entre los directores sobre si el tema judío sería o no aceptado por las autoridades.

Si comparamos estas representaciones con las que se realizaron en España en el período franquista, podemos establecer una serie de paralelismos significativos. En primer lugar, la importancia de las comedias, *La fierecilla domada* y *Sueño de una noche de verano*, exponentes de lo que los nuevos estados son capaces de mostrar al mundo, con la excepción de *Hamlet*, obra introspectiva, no exenta, al igual que *Macbeth*, de una cierta carga política, más marcada, si cabe, en el caso de *Julio César*. Además, existe una preocupación de estos estados por el control de la producción teatral, estableciendo una serie de organismos y mecanismos censores que en el caso de España llegaría a la censura previa. En general podemos hablar de una primera fase más comprometida políticamente con el fascismo, para después ir normalizando paulatinamente la producción de las obras teatrales.

2.5 Shakespeare en Grecia.

Continuando con la panorámica de las producciones shakespearianas europeas, en Grecia se crea un Teatro Nacional en 1932 al servicio de los intereses propagandísticos del Estado, con un repertorio eminentemente clásico, y una clara preferencia por Shakespeare. El dictador Ioannis Metazas¹⁶, queriendo legitimizar su posición, intentó ganarse el apoyo de los intelectuales, incorporando el Teatro Nacional en su plan personal de expansionismo cultural. El dictador nombró Director General a Costas Bastias, dejándolo como

instrumento suyo en el Teatro Nacional, manteniendo las cuestiones políticas fuera del teatro Nacional pero atrayendo amplios fondos estatales, así como los mejores actores y directores.

El Teatro Nacional griego estuvo asociado con una atmósfera elitista y un cierto esteticismo no compartido por el pueblo griego. Las representaciones de Shakespeare en particular se identificaban con el estilo escénico de Dimitris Rondiris, Director Artístico de la escena pública durante largos años (1934-1942 y 1946-1950). Inicialmente se formó en Alemania, donde recibió una gran influencia de Max Reinhardt. Rondiris tenía una puesta en escena práctica, mezclando las técnicas de Reinhardt con su experiencia griega previa. Además, era opuesto a hacer explícitas cuestiones políticas o sociales en la representación, no gustándole combinar arte con política. Las prolijas y elaboradas representaciones de obras de Shakespeare se producían con la idea de que el bardo inglés no era para todo el mundo, sino sólo para la gente cultivada. Una característica del teatro griego compartida con las de los países pertenecientes al Eje, es que éste no podía hacer producciones en las que se manifestara contacto entre el escenario y la audiencia, cuestión absolutamente prohibitiva. Este aspecto choca extraordinariamente con ejemplos de representaciones en países democráticos en esta misma época (caso de Gran Bretaña), en los que las obras de Shakespeare tienen un componente absolutamente popular.

Una actriz, testigo de las representaciones durante la Guerra Mundial aludió al hecho de que no eran meras representaciones, sino reuniones nacionales¹⁷. Este tipo de teatro ofrecía a la gente lo que más necesitaban en esta época: reírse, información del frente de guerra, y una oportunidad para expresar el sentimiento patriótico. Aunque la puesta en escena no contenía carga política o ideológica, tenía, como hemos visto, un carácter patriótico, que hacía un llamamiento a la audiencia y borraba la línea divisoria entre la escena y el público. La observación de estas obras permitía a los espectadores expresar sus sentimientos comunales, y eso es lo que realmente necesitaban en aquel momento crucial de la historia. Por primera vez el teatro se volvió democrático, en el sentido de que eran las masas las que acudían a las representaciones.

2.6 Shakespeare en Portugal.

Si bien en España se ejerció la censura de forma oficial entre 1936 y 1975, en Portugal esta forma de represión se manifestó en el período comprendido entre 1933 y 1968. Oliveira Salazar será el dictador más recordado de esta etapa de Portugal. El Portugal de Salazar y la España de Franco se tienen como elementos ideales de comparación, compartiendo numerosos principios ideológicos, incluyendo la forma de organización del Estado (Ruiz 2005: 67 y ss).

Salazar confirió mucha importancia a la propaganda como herramienta fundamental de gobierno, poniendo en marcha toda una

densa capa de ilusión que maquillara la realidad del país. A partir de esta idea el Estado se dota de un organismo de censura y propaganda, el Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo, posteriormente convertido en Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Como afirmó el escritor portugués José Cardoso Pires en la revista francesa *Esprit*:

El hecho de que la censura aparezca asociada, en ley portuguesa, a los servicios de propaganda y turismo confirma que la intención de ocultar la verdad y de exportar una fachada mítica, son dos aspectos conjugados de un mismo proyecto (Cardoso 1972: 238).

Como antecedente del tema que nos ocupa, el 6 de mayo de 1927 y por Decreto Ley se publicó en el Diário do Governo la creación de la Inspeção Geral dos Teatros, organismo concebido para la inspección de los teatros y lugares de entrenamiento, así como velar por la ley y moral pública. Este organismo fue posteriormente utilizado por Salazar para impedir el estreno de obras de teatro, así como para prohibir otras.

En Portugal se representaban de forma repetitiva repertorios importados, fundamentalmente dramas fácilmente asimilables por el público o comedias burguesas que no tenían mucho que ver con la realidad del país ni sus valores, siendo la mayoría de origen francés o español (Coelho 2008: 47-60).

Romeo y Julieta fue representada en Portugal en plena dictadura de Salazar con un sentido paternalista por parte del Estado, clasificando la obra para mayores de 16 años, incluso modificando los textos (cayendo en la paranoia) debido a razones políticas o morales

(Rayner 2008: 61-73). Asimismo, *Romeo y Julieta* influyó en la representación de la obra *Anatomía de una historia de amor*, de Luzia Maria Martins en el Teatro Estudio de Lisboa en 1969. Luzia Maria Martins fue estudiante de drama en Londres y asidua colaboradora de la BBC, teniendo un papel significativo en la representación y traducción de autores modernos británicos en Portugal como Peter Barnes, Thornton Wilder, Peter Shaffer, Alan Bennet, Maxwell Anderson, David Storey, Peter Gill, Terence Rattigan, Ted Willis, Edgard Bond, Michael O'Neill, Jerry Seabrook, Arnold Wesker, John Osborne y Robert Bolt (Coelho 2008: 47-60). El dictamen del organismo censor fue aprobado para mayores de 12 años siendo "el interés histórico de esta comedia nulo, a mi modo de ver, -debiendo considerarse si valdrá la pena conceder subvenciones (en el caso de que existan) a este grupo teatral, debiéndosele prestar especial consideración."¹⁸

Existieron en el proceso censor varios cortes de textos relacionados con aspectos sexuales e ideológicos, además de la expresa prohibición de la proyección de video que mostraban los sucesos de Mayo del 68 y de la escena de *Romeo y Julieta* en la cual los protagonistas rodaban por el césped. La obra refleja un momento particular de la historia de Portugal, con el análisis de los conflictos sociales, teniendo una clara impronta de Brecht. En el programa, la misma autora no podía ser más explícita: "*Anatomía de una historia*

de amor, que se basa en varios textos de Shakespeare, es un espectáculo de teatro épico y narrativo” (Coelho 2008: 47-60).

Durante el período de la dictadura de Salazar en Portugal, *El sueño de una noche de verano* fue la obra más representada con cinco producciones.

Una comparación de las producciones mencionadas en regímenes totalitarios nos muestra una serie de coincidencias:

a) “Gleichschaltung”, es decir, toda expresión cultural estaba controlada por el aparato del estado, siendo expulsados todos los grupos que tenían una posición importante en el mundo de la cultura.

b) Al igual que Goebbels, Franco, Metazas y Salazar necesitaban imperiosamente de los teatros para ejercer toda una suerte de propaganda cultural. Desde el principio, en España se recurrieron a expertos y no simplemente a cuadros del aparato del partido, como Felipe Lluch, el cual, aunque procedía del teatro republicano, fue nombrado primer director del Teatro Español en la España franquista, sustituido a su muerte por Luca de Tena. Por supuesto, en la España de Franco, así como en Portugal y Grecia, todas las obras estaban sujetas a censura (en Alemania “Reichsdramaturg”), aunque en España se introdujo el concepto de censura previa, no existente en la Alemania nazi. Al igual que en Alemania, al principio se produjeron en España representaciones del joven héroe idealista y entusiasta capaz de los mayores sacrificios en aras de las grandes causas nacionales,

representaciones que pronto desaparecieron por falta de interés del público. Es de reseñar que el teatro no fue sólo un mero instrumento de propaganda en estos regímenes autoritarios, sino que era utilizado para mostrar al mundo el poderío de la cultura autóctona. c) Desde 1942, muy al principio del régimen franquista, tenemos una revaluación de Shakespeare (fenómeno análogo al de la Alemania nazi, y manifestado también en Grecia y Portugal). Hubo una apropiación de Shakespeare para la cultura española, con importantes mutilaciones en las producciones teatrales ensalzando las cualidades heroicas de Ricardo III y, muy extrañamente, de Macbeth, a pesar de poder establecerse ciertas referencias al dictador español. d) Hay una clara influencia del teatro alemán tanto en el caso español (gracias a un viaje cultural de Luca de Tena a los teatros de la Alemania nazi, información que aparece en el capítulo 4 de este trabajo), como en el griego (por la formación artística de sus directores en Alemania).

Si se compara la situación cultural de España con la de la llamada Europa fascista, puede establecerse un cierto paralelismo. En la Italia de Mussolini (de forma análoga a España y Alemania) todo estaba bajo la órbita de los intereses nacionales en un proyecto fascista en permanente construcción, en el que la cultura era un "instrumento didáctico al servicio del Estado" (Ruiz 2005: 443). Todo el compromiso de la cultura quedaba encerrado en la idea de que

debía ser fuente de transmisión de mitos, ritos y símbolos al pueblo, una serie de valores eternos con los que identificarse.

Un dato a tener en cuenta es el pacto cultural con la Alemania nazi, proyectado y nunca ratificado, dando lugar en 1939 a una tensa situación entre las tendencias autoritaria y totalitaria del régimen. Este convenio, que era similar al que ligaba a italianos y alemanes, provocó muchas protestas, sobre todo las del Vaticano (Ruiz 2005: 443 y ss.). Si recordamos la anterior pregunta de "¿Cómo debe ser el teatro falangista?", y la respuesta en torno a la consideración de un teatro "de protagonista" "en el que nos veamos retratados [...] como parte de un todo; partículas de un ser que se denomina Patria", y a la consideración de Ibáñez Martín, ministro de Franco, de que la cultura era "la jerarquía suprema de las inquietudes del Estado" volvemos a la consideración expresada en la introducción de este trabajo, es decir, la concepción de la cultura como fuente de esa red simbólica restringida que interpreta la realidad bajo el prisma falangista establecido en el apartado de consideraciones políticas.

3. El canon shakespeariano en la España franquista.

En este apartado se tratará de dar respuesta a los viejos y nuevos debates en torno a la supuesta relación entre estética e ideología, siguiendo de cerca las ideas contenidas en el libro de Pozuelo Ivancos y Aradra Sánchez *Teoría del canon y literatura española* (Pozuelo y Sánchez 2000), circunscribiéndonos al ámbito que nos ocupa. Este trabajo considera fundamental el lugar donde se desarrolla la obra dramática, así como el papel histórico y sociológico de los ejecutantes de las obras. Se pregunta Pozuelo en la obra mencionada [...] “¿qué intervención tienen los sujetos (individuales pero sobre todo colectivos) en la construcción de la teoría?” (20). Esta pregunta lleva implícita una concepción particular de la obra literaria al considerarla no sólo como un intercambio entre quienes la leen y los sentidos de esa lectura, sino entre las que la “trabajan y la administran”, guiando en todos los procesos de selección del posible corpus y de sus significados aparejados. Existe un control de la interpretación de las obras por parte de las instituciones, siendo éstas las que deciden qué obras se han de representar y cómo. Debe definirse el campo en que se desarrolla la obra literaria, un campo en que los sujetos se interrelacionan en una serie de condiciones espacio-temporales. Este campo delimita una cultura con su respectivo aparato de conocimiento.

Será, por tanto, la definición de ese campo y de sus condiciones objetivas, parte sustancial del trabajo que nos ocupa, pues en la época franquista hubo una revisión del canon desde la demanda ética del falangismo político, con el propósito de reconocimiento de los valores universales de España. Como veremos, el valor literario de las obras planteadas por el régimen residirá en un cierto reflejo mimético de la situación política de España. Pero, ¿qué obras se representan en España y forman parte de ese corpus de representaciones básicas? Según Pozuelo, la consideración de canonicidad presta una gran atención entre canon y enseñanza. Además, también se relaciona de forma inequívoca el concepto de canon y los repertorios de carácter institucional. Es de destacar la relación entre antología, canon, e historia literaria (125). En la antología se selecciona entre toda la producción literaria escrita aquella que se quiere destacar. Aquí es donde se produce la conjunción entre antología, historia y pedagogía para producir el canon. La selección realizada no es un capricho, sino que tiene una clara motivación instructora. Este concepto (la *paideia*) estaba presente en *La República* de Platón, donde se plantea la cuestión de qué enseñar a los jóvenes, de cómo discriminar entre los discursos (*logoi*) correctos de los que no lo son.

En la producción teatral del franquismo existe una clara relación entre la relación de obras seleccionadas y el concepto "teatro nacional español". En este estudio se podrá considerar el caso peculiar de la vinculación existente entre una selección de textos

determinada, los intereses individuales del autor o gestor de la producción dramática (el cual a su vez opera desde una situación de claro poder institucional) y la ideología que sustenta todo el aparato del estado y que va determinando un concepto de teatro asociado al término "nacional". Asimismo, el estudio de ese espacio-tiempo (la dictadura de Franco en España), esa óptica de devenir histórico, nos dará también claves en la movilidad del canon, desde el preciso momento en que se "constituye en un contexto con unos determinantes y objetivos particulares de los que no puede sustraerse el discurso del historiador" (161). Esta "selección" que representa la antología provoca – como ha señalado Claudio Guillén – la "reescritura o reelaboración por parte de un lector de textos ya existentes, mediante su inserción en conjuntos nuevos" (Guillén 1985: 413 y ss.). La reflexión es importante, ya que proporciona a la antología el papel de puente entre pasado y futuro. Gracias a estas antologías se tiene conocimiento de obras consideradas de difícil acceso, consolidando de alguna forma a determinados autores y fijando géneros. Así pues, el "seleccionador" marca determinadas pautas para posibles realizaciones en el futuro.

Para el estudio del canon franquista nos serviremos de los listados existentes en el Centro de Documentación Teatral, así como de las críticas existentes en sus fondos documentales provenientes de la prensa del momento. Este Centro dispone de una recopilación de las críticas teatrales aparecidas en prensa escrita, y se centran

fundamentalmente en las producciones de los Teatros Nacionales, y de algunas obras escenificadas en teatros de titularidad privada, que la prensa del régimen (sometida a estricto control político) quiso destacar. Así pues, son las obras que el régimen quiso que se conocieran y que promovió como canon oficial. Algunas de estas críticas aparecidas en los periódicos, "más que aprobar o reprobar lo que veía en los escenarios, se atribuía funciones de orden moral o ideológico" (Oliva 2002: 144). Otros críticos, en cambio, "intentaron ser más guías estéticos que ideológicos" (144). En el mismo libro, César Oliva resume las ideas de Alfredo Marqueríe, que se pueden considerar la base de la crítica de entonces:

- a) Predilección por el buen gusto, que en literatura podía equivaler a *lo bien escrito, la belleza de la frase y el diálogo*. Destacan en este punto las aportaciones de autores como Benavente, Marquina y Jardiel. Se insiste en la norma clásica de que al teatro se va a "oír la comedia".
- b) Solicitud de que la intriga sea original, al tiempo que los personajes tengan hondura. Jardiel sigue insistiendo en el paradigma, dada la originalidad de sus comedias, y Benavente, el mejor compositor del personaje dramático contemporáneo.
- c) Rechazo de lo chabacano y de la trivialidad, lo que lleva a que no les guste la mayor parte del teatro de su época.
- d) Baja condición de la técnica del teatro de entonces, que no justifican por la precariedad de las escenografías. Por eso arremeten contra la concha del apuntador. (144 y ss.)

Los documentos provenientes del Centro de Documentación Teatral tuvieron que ser transcritos en su totalidad, pues estaban escaneados y presentaban una más que difícil lectura a simple vista. Los adjunto en su totalidad en el Anexo nº 6 de este trabajo.

A continuación, siguiendo las ideas expresadas anteriormente sobre los repertorios, y centrándonos en el repertorio franquista,

descubriremos qué repertorio sustenta la puesta en escena del franquismo y cuáles son las características fundamentales de ese repertorio de acuerdo con las publicaciones aparecidas en prensa sobre el particular.

En la primera producción teatral shakespeariana del franquismo (***Falstaff y las alegres casadas de Windsor***), estrenada en el Teatro Español en 1941), Hans Rothe, autor de esta versión, subtitulada por él mismo "Variaciones sobre Shakespeare", se intentan formas nuevas para viejos temas, conservando en parte la antigua historia, "pero resuelta según nuestro modo actual de concebir la obra dramática" (Marqueríe, Alfredo, *Informaciones*, 04/06/1941). Jorge de la Cueva advierte que existen pasajes en que la obra se aleja de Shakespeare, pero se tranquiliza pues "la libertad del interpretador tiene una total amplitud", no tratándose de una visión fiel (Ya, 04/06/1941), más aún calificando de libérrimo el intento del autor, el cual sigue "de lejos" la obra original. A. de O., insiste en que no se trata de una adaptación directa o una traducción fiel de la obra, "sino de una interpretación de la misma" ("Falstaff y las alegres casadas de Windsor, Variaciones sobre Shakespeare, en el Español", 1941). Se tilda de "experimento" la representación (aunque con ciertos valores literarios), pero carente de "ademán shakespeariano". Más aún, es calificada de "juego peligroso", al alterar tanto la misma esencia de la obra.

En **Macbeth**, puesta en escena en 1942, se pretende ante todo una representación que contenga el tono de las grandes producciones europeas, "cuya emoción y belleza están fundamentalmente en lo grandioso" (De Castro, Cristóbal, *Madrid*, 20/01/1942), aspecto que como veremos es una de las principales características del teatro franquista. En este mismo sentido se pronuncia Alfredo Marqueríe al afirmar que esta representación debe ser "un exponente de lo que teatralmente puede lograr la nueva España" (*Informaciones*, 21/01/1942), sin observar equivalencia literal de la obra, sino más bien su espíritu. El mismo autor de la versión, Nicolás Gómez Ruiz, habla de una flexibilidad necesaria para llegar al espectador, y de reforzar "en el sentido que Shakespeare marca" la eficacia de la obra (De la Cueva, Jorge, *Ya*, 10/02/1942). En cuanto a las omisiones más significativas de la obra original, en palabras del autor de la versión, y siguiendo la cita anterior, hay que reseñar las siguientes: las contradicciones del primer acto, cambios de lugar, reducción del monólogo del portero, y omisión del discurso final. Es una versión en prosa, escribiéndose en verso las tres escenas de las brujas, y abreviando el cuarto acto. Aunque hay división en cinco actos (como en el original), la obra está distribuida en dos partes con un intermedio. De acuerdo con Miguel Ródenas, el autor de la versión ha suprimido pasajes líricos del original, y se han simplificado "situaciones y períodos dejando vivos el nervio y el espíritu de la tragedia" (*ABC*, 12/02/1942).

Para Alfredo Marqueríe, la versión quedará como “como modelo y ejemplo”, en un intento claro de fijar la obra como referente de las producciones teatrales del período que nos ocupa (*Informaciones*, 12/02/1942). Nos recuerda Marqueríe que ha habido supresión de pasajes, sobre todo en el primer acto, y de parlamentos. De los Reyes nos presenta un panorama del teatro español caracterizado por el abandono, culpando de ello a empresarios, actores y autores, alabando la representación de *Macbeth* como “exponente de teatro serio y digno” (*Gol*, 12/02/1942), el cual debe aclamarse como modelo a seguir. En la misma crítica, de los Reyes nos ilustra de la fusión de escenas en la versión, del recorte de párrafos (da como ejemplo el monólogo del portero), insistiendo en “que esta versión quedará ya como referencia obligada para el estudio del teatro de Shakespeare”. J.E.C. en *Pueblo* resalta el hecho de que el teatro anda mal en España, pero que con representaciones como la estudiada “una de las obras máximas del teatro de todos los tiempos” (*Pueblo*, 12/02/1942), se evidencia que el teatro va por buen camino en este país. Este autor, además de reclamar ciertas obras para el teatro español reclama “una previa selección de los críticos”, con lo que la selección por parte del estado se haría por partida doble. Morales de Acevedo considera esta representación “como intento de elevación de repertorios dramáticos” (*El Alcázar*, 12/02/1942). De “paso honroso” califica de Castro a la representación de *Macbeth*, suponiendo una equiparación de nuestra escena con la mundial (*Madrid*, 12/02/1942).

Crespo abunda en la idea de que la versión le ha dado universalidad por medio de las supresiones, reducciones y modificaciones (*Arriba*, 12/02/1942). El propio autor de la versión escénica afirma que no se han tomado más licencias que las necesarias para que el efecto dramático se consiga, empleando "las menos palabras posibles y la más armoniosa construcción que cabe en mis posibilidades" (Castán Palomar, Francisco, *Dígame*, 13/02/1942). En la misma reseña dice el autor que no ha alterado el texto original, excepción sea hecha de las contradicciones que él encuentra en el primer acto, en el diálogo del portero, suprimiendo cambios de lugar que afectan a la acción de la obra.

Romeo y Julieta, representada en el Teatro Español en 1943, fue catalogada de adaptación directa "ajustada a las modernas exigencias de la técnica teatral" (De la Cueva, Jorge, *Ya*, 28/10/1943) reduciendo a tres las cinco jornadas del original. De esta obra se dice que es la obra teatral de La Falange "con la cuida de la Vicesecretaría de Educación Popular" (Villacorta, Juan Carlos, *Madrid*, 01/12/1943), y se afirma que el teatro "prospera de modo creciente como una verdad limpia en el medio sucio de la escena española".

Es aquí donde podemos ver la clara conexión del poder político en el establecimiento del canon. Según González Ruiz, en la cita anterior de Villacorta, las obras de Shakespeare deben adaptarse continuamente "al gusto de cada momento para que tan gran tesoro no se pierda en una maraña de sutilezas y fidelidades arqueológicas".

Juan Carlos Villacorta profundiza más en la reflexión del control político de la producción cultural afirmando que “el aliento que la Vicesecretaría de Educación Popular presta a la dignificación del teatro es una empresa nacional y merece la colaboración de todos”. De “acomodación a la actualidad” califica Villacorta a la obra en la misma reseña periodística, lamentándose de la probabilidad de que los cortes hayan afectado a alguna escena deseable. También se afirma en su crítica que “la Vicesecretaría de Educación Popular, consciente de su misión educativa, no ha dudado en poner a disposición del teatro Español todos los apoyos morales y materiales para el feliz logro de todos sus proyectos”, reafirmando esta “intromisión” de los gestores políticos franquistas en la cultura del momento, y más concretamente en la producción teatral de corte shakespeariano.

Otelo, estrenado el 16 de diciembre de 1944 en el Teatro Español de Madrid, fue adaptado por González Ruiz a las exigencias de la escena moderna. Jorge de la Cueva en su crítica periodística explica el “arropamiento” oficial que en la misma lectura de la obra mostró el régimen, asistiendo a la misma el mismísimo “delegado nacional de Propaganda, camarada Jato” (*Ya*, 04/11/1944). Una crítica en el diario *Madrid* resalta que los cinco actos se han reducido a tres, destacando “cortes donde convendría ciertas largas, y largas donde fuera bueno algunas cortas” (*Madrid*, 19/12/1944). Díaz Crespo señala en su reseña el deseo de la Dirección del teatro

Español de dar a “conocer a nuestro público las más grandes obras dramáticas de la literatura universal” (*Arriba*, 19/12/1944), indicando con ello la observación de un canon preciso en los gestores culturales del momento. Destaca Díez Crespo la labor de síntesis de González Ruiz conservando el espíritu original de la obra, y observando los gustos actuales ajustando “el acto tercero y parte del cuarto primitivos en uno sólo sin cuadros”, siendo considerado como modelo con “consecuencias de buena literatura para meditación de nuestras generaciones”.

Otelo fue representado otra vez el 30 de octubre de 1971 en el Teatro Español de Madrid por la misma compañía de teatro, en versión de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio. Se comenta que la versión es de texto completo “más algunos ligeros interludios de música y ballet” (García Pavón, *Críticas*, octubre de 1971), durando la representación tres horas y media. Según la opinión de Gómez Picazo, ésta versión de *Otelo* se ha “convertido en bandera revolucionaria de los pueblos oprimidos contra quienes usurpan el poder para convertir a aquellos en esclavos” (*Teatro Español*, octubre de 1971), caminando, según el crítico, muy cerca de los editoriales políticos del extinto diario *Pravda*. Díez Crespo celebra la integridad del texto de esta representación con respecto al original de Shakespeare, resaltando que “no se debe tachar nada en ninguna obra del genio del teatro universal” (“Un gran *Otelo*, en el Español”, *El Alcázar*, 01/11/1971). Según Marqueríe existe en esta versión

“alguna deliberada actualización moderna del lenguaje” (“Un nuevo Otelo. Éxito rotundo de la versión de Fernández Santos y Rubio. Se inauguró la temporada oficial en el Teatro Español”, *Pueblo*, 01/11/1971).

El ***Sueño de una noche de verano***, estrenada el 7 de diciembre de 1945 en el Teatro Español de Madrid, llevada por primera vez a la escena española por González Ruiz, reduce algunos pasajes de la obra original (Díez Crespo, Manuel, *Arriba*, 08/12/1945), cortando muchas escenas y reduciendo otras. Esta obra fue representada otra vez el 16 de enero y el 4 de mayo de 1964 en el Teatro Español de Madrid por la misma compañía.

Ricardo III, estrenada el 13 de diciembre de 1946 en el Teatro Español de Madrid, fue comentada por Morales de Acevedo con tintes muy sombríos, calificándola de “mutilación despiadada de la obra, un puñado de fragmentos” (“Una lectura en el Español”, *Marca*, 01/11/1946), dándose “supresiones lamentables de ideas y momentos”. Para Díaz Crespo se conservan en esta adaptación las frases más significativas, incluyendo pasajes de obras anteriores de Shakespeare (*Arriba*, 14/12/1946). La versión contiene un prólogo explicativo, sin el cual parece difícil entender la obra (Marquerié, Alfredo, *ABC*, 14/12/1946). Para otro crítico González Ruiz ha realizado una actualización dramática de la obra “prescindiendo del verbo y la forma del autor” (De la Cueva, Jorge, *Ya*, 14/12/1946),

admitiendo cortes para abreviar la representación a tres horas y media.

Hamlet, estrenado el 28 de abril de 1949 en el Teatro Español de Madrid, fue, según la crítica de De la Cueva, una versión que conservó lo sustancial a pesar de ser libre (Ya, 29/04/1949). De acuerdo con Vasallo, en esta versión "difícilmente se encuentran ideas y pensamientos desterrados" (Signo, 14/05/1949) con respecto a la original. Para otro crítico, Eduardo Haro Tecglen, la versión poética de Pemán es "descoyuntada y fría", al realizar cortes y supresiones tan importantes (Informaciones, 29/04/1949). Mejías destaca la reducción de los cinco actos originales de la obra a tres para poder adaptar la obra a los tiempos modernos ("El estreno entre bastidores", Madrid, 30/04/1949).

Hamlet se volvió a interpretar otra vez el 15 de diciembre de 1961 en el Teatro Español de Madrid con una versión de Buero Vallejo. De esta versión, que no tuvo muy buena prensa, se dijo que, aunque correcta, la modernización de la misma fue inapropiada en la escenificación (Pombo Angulo, Manuel, *La Vanguardia Española*, domingo 17/12/1961).

La Tempestad, estrenada el 20 de abril de 1963 en el Teatro Español de Madrid con una versión de José Hierro, calificada de magnífica versión castellana por Francisco Álvaro en *El espectador y la crítica*, y considerada como "fastidiosa" por su naturalismo y mala dirección, en la que la actualización resulta inapropiada (*El*

espectador y la crítica, abril de 1963). Otra crítica considera a la versión en verso, muy fiel al original, correcta y meticulosa. Pedret Muntañola justifica los cortes habidos en la versión de Hierro "en gracia a la concisión y comprensión de la obra" (*La Vanguardia Española*, viernes 19/07/1963).

El ***Mercader de Venecia***, fue estrenada el 6 de diciembre de 1947 en el Teatro Español de Madrid. Para Marqueríe (*ABC*, 07/12/1947) destaca sobre todo su gran plasticidad debido a los "sensacionales decoraciones de Burman y de los deliciosos figurines de Fernando Chausa". Fue también llevada a escena el 5 de mayo de 1964 en el Teatro Español de Madrid por la Compañía del Festival de Shakespeare, en la versión de González Ruiz. Además, la versión catalana de José M^a de Sagarra, fue representada en el Palacio de la Música de Barcelona los días 1, 2 y 3 de diciembre de 1964, destacándose la gran fidelidad al texto original (*La Vanguardia Española*, sábado 05/12/1964).

Según los datos estudiados, y de acuerdo con las fuentes del Centro de Documentación Teatral, tenemos a continuación el desglose de obras shakespearianas representadas durante la dictadura de Franco, basándonos sólo y exclusivamente en los teatros nacionales.

Obras	Porcentajes	Nº de representaciones
<i>El mercader de Venecia</i>	17%	4
<i>El sueño de una noche de verano</i>	13%	3
<i>Otelo</i>	9%	2
<i>Romeo y Julieta</i>	8%	2
<i>Hamlet</i>	8%	2
<i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i>	5%	1
<i>Macbeth</i>	5%	1
<i>Ricardo III</i>	5%	1
<i>Enrique IV</i>	5%	1
<i>La Tempestad</i>	5%	1
<i>El rey Lear</i>	5%	1
<i>Medida por medida</i>	5%	1
<i>La fierecilla domada</i>	5%	1
<i>Noche de Reyes</i>	5%	1

Tabla 4. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Franco según datos del Centro de Documentación Teatral

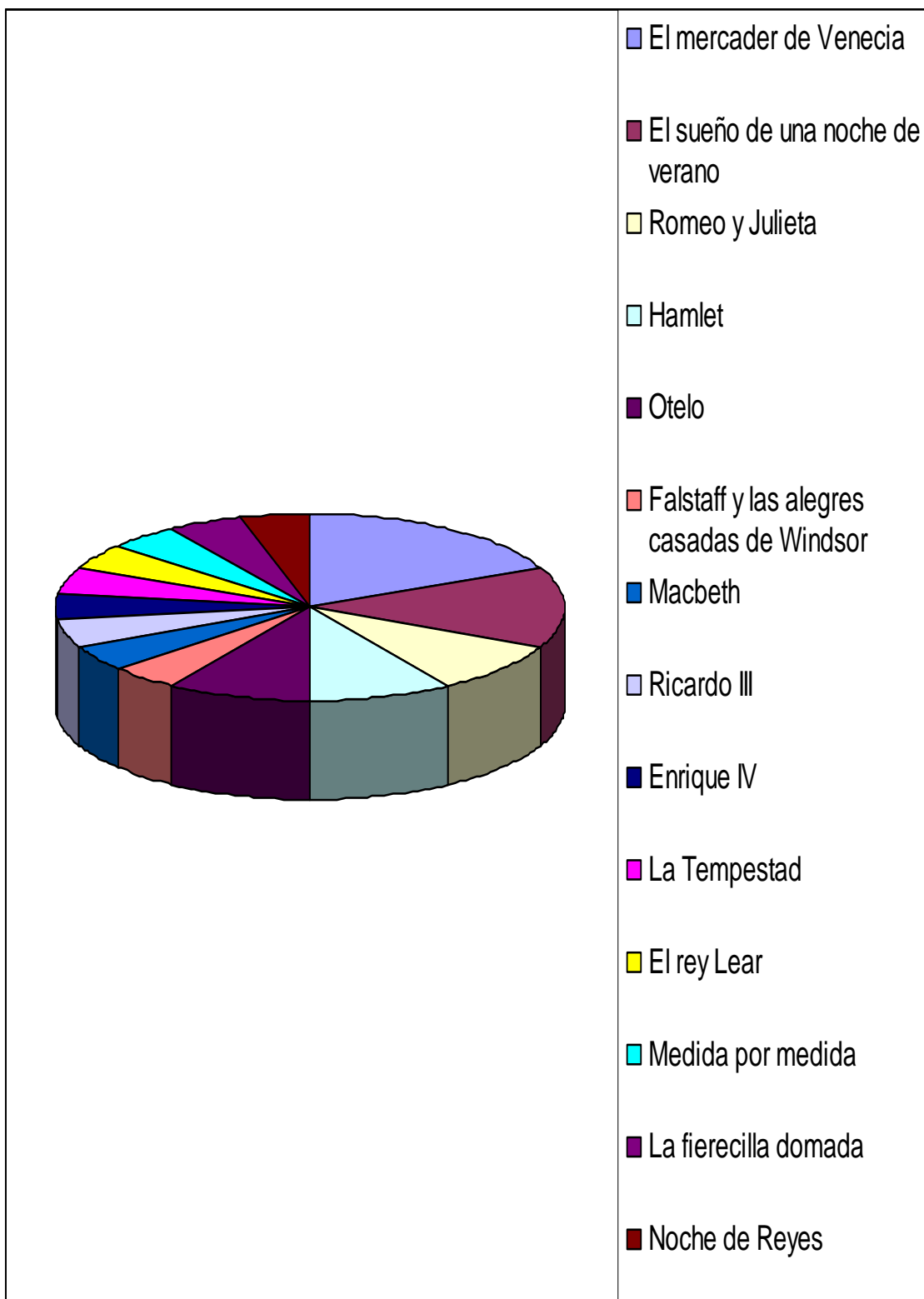


Diagrama de Sectores 4. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Franco según datos del Centro de Documentación Teatral

Estableciendo una comparativa entre todos los períodos:

Entre 1772 y 1900		Dictadura de Primo de Rivera		II República		Dictadura de Franco	
Obras	%	Obras	%	Obras	%	Obras	%
<i>La fierecilla domada</i>	41 %	<i>La fierecilla domada</i>	29 %	<i>Romeo y Julieta</i>	51 %	<i>El mercader de Venecia</i>	17%
<i>Otelo</i>	26 %	<i>El sueño de una noche de verano</i>	24 %	<i>La fierecilla domada</i>	21 %	<i>El sueño de una noche de verano</i>	13%
<i>Hamlet</i>	8 %	<i>Noche de Reyes</i>	12 %	<i>Otelo</i>	20 %	<i>Otelo</i>	9%
<i>Ricardo III</i>	7 %	<i>Un drama nuevo</i>	11 %	<i>Hamlet</i>	8%	<i>Romeo y Julieta</i>	8%
<i>El sueño de una noche de verano</i>	4 %	<i>Hamlet</i>	10 %			<i>Hamlet</i>	8%
<i>Romeo y Julieta</i>	3 %	<i>Otelo</i>	8 %			<i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i>	5%
<i>La vida y muerte del rey Juan</i>	3 %	<i>El mercader de Venecia</i>	5 %			<i>Macbeth</i>	5%
<i>Macbeth</i>	2 %	<i>Rey Lear</i>	1 %			<i>Ricardo III</i>	5%
<i>Antonio y Cleopatra</i>	2 %					<i>Enrique IV</i>	5%
<i>Noche de Reyes</i>	1 %					<i>La Tempestad</i>	5%
<i>El mercader de Venecia</i>	1 %					<i>El rey Lear</i>	5%
<i>Rey Lear</i>	1 %					<i>Medida por medida</i>	5%
<i>Guillermo Shakespeare</i>	1 %					<i>La fierecilla domada</i>	5%
<i>Un drama nuevo</i>	1 %					<i>Noche de Reyes</i>	5%

Tabla 5. Comparativa de obras shakespearianas representadas entre 1772 y 1900, dictadura de Primo de Rivera, II República y dictadura de Franco, según datos del Centro de Documentación Teatral

Considerando sólo el canon franquista como referencia en todos los períodos sometidos a estudio:

Entre 1772 y 1900		Dictadura de Primo de Rivera		II República		Dictadura de Franco	
Obras	%	Obras	%	Obras	%	Obras	%
<i>El mercader de Venecia</i>	1%	<i>El mercader de Venecia</i>	5%			<i>El mercader de Venecia</i>	17%
<i>El sueño de una noche de verano</i>	4%	<i>El sueño de una noche de verano</i>	24%			<i>El sueño de una noche de verano</i>	13%
<i>Otelo</i>	26%	<i>Otelo</i>	8%	<i>Otelo</i>	20%	<i>Otelo</i>	9%
<i>Romeo y Julieta</i>	3%			<i>Romeo y Julieta</i>	51%	<i>Romeo y Julieta</i>	8%
<i>Hamlet</i>	8%	<i>Hamlet</i>	10%	<i>Hamlet</i>	8%	<i>Hamlet</i>	8%
						<i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i>	5%
<i>Macbeth</i>	2%					<i>Macbeth</i>	5%
<i>Ricardo III</i>	7%					<i>Ricardo III</i>	5%
						<i>Enrique IV La Tempestad</i>	5%
<i>Rey Lear</i>	1%	<i>Rey Lear</i>	1%			<i>El rey Lear</i>	5%
						<i>Medida por medida</i>	5%
<i>La fierecilla domada</i>	41%	<i>La fierecilla domada</i>	29%	<i>La fierecilla domada</i>	21%	<i>La fierecilla domada</i>	5%
<i>Noche de Reyes</i>	1%	<i>Noche de Reyes</i>	12%			<i>Noche de Reyes</i>	5%

Tabla 6. Comparativa de obras shakespearianas representadas entre 1772 y 1900, dictadura de Primo de Rivera, II República y dictadura de Franco, tomando como referencia el canon franquista

Con respecto al canon hay una serie de coincidencias en torno a los períodos contemplados. Sigue representándose el *Mercader de Venecia*, aunque en mayor proporción (17% frente al 1% y 5% de períodos anteriores). El *Sueño de una noche de verano* se mantiene en un 13% frente a un 4% y a un 24% de otros períodos históricos. *Otelo*, a pesar de mantenerse, baja hasta un 9% frente al 26%, 8% y 20%. Se repite igualmente el canon en cuanto a *Romeo y Julieta* (8% frente al 3% y 51%). *Hamlet* no sufre una gran alteración en cuanto al volumen de representaciones (8% frente a un 8%, 10% y 8%). Tenemos a *Macbeth* con un 5% frente a un 2%. *Ricardo III* con 5% frente 7%. *Rey Lear* con un 5% frente a 1% de otros períodos. *La fierecilla domada*, a pesar de mantenerse (5%) baja frente a un 41%, 29% y 21% respectivamente. Y finalmente, *Noche de Reyes*, con un 5% frente a un 1% y 12%. *El mercader de Venecia* y *Sueño de una noche de verano*, ambas en versión de González Ruiz, suponen la puesta de largo del régimen en cuanto a Shakespeare se refiere, con unos textos convenientemente adaptados, y una exhibición de medios materializados en el decorado corpóreo, como avanzadilla de lo que la nueva España es capaz de ofrecer al mundo. Son obras acomodadas al público burgués que acudía al teatro, y son los primeros ejemplos de la clase de representaciones que pretendía el Sindicato de Espectáculos cuando se hizo con la explotación del Español. Se introduce *Falstaff y las alegres casadas de Windsor*, primera prueba de fuego para el régimen del 18 de julio pues inauguró la serie de

representaciones shakespearianas. No en vano para Hans Rothe, autor de esta versión, se intentan formas nuevas para viejos temas, siendo tildada de experimento por el crítico A. de O. "carente de ademán shakespeariano" (*Falstaff y las alegres casadas de Windsor, Variaciones sobre Shakespeare, en el Español*, 1941), como hemos visto anteriormente. También se produce una novación en el canon con la introducción de *Enrique IV*, *La Tempestad* y *Medida por Medida*. *La Tempestad*, estrenada en versión de José Hierro en 1963, fue criticada por su mala dirección y exceso de naturalismo, no siendo un claro exponente del teatro franquista ni por el autor de la versión, ni por el director de la misma.

Si en lugar de basarnos en la prensa, nos basamos en los archivos de la censura, podemos hacer una recopilación de todas las obras shakespearianas que realmente se llevaron a escena en toda España. Para ello investigamos todos los datos existentes en el Archivo General de la Administración, organismo dependiente del Ministerio de Cultura.

Cotejada toda la información que existe en el Archivo General de la Administración sobre las producciones shakespearianas del franquismo, tenemos los datos expresados a continuación:

Obra	%	Año	Nº
<i>La fierecilla domada</i>	14%	1940, 1968	2
<i>Otelo</i>	10%	1940, 1945, 1950, 1951, 1956, 1960, 1961, 1973	8
<i>Macbeth</i>	10%	1940, 1946, 1949, 1953, 1957, 1969, 1970, 1971 (2 veces)	9
<i>Hamlet</i>	9%	1940, 1941, 1945, 1951 (2 veces), 1954, 1955, 1958, 1971, 1972, 1974, 1975	12
<i>Romeo y Julieta</i>	8%	1943, 1946, 1956, 1953, 1957, 1971, 1978	7
<i>El mercader de Venecia</i>	7%	1945, 1967, 1970,	3
<i>Julio César</i>	5%	1942, 1960, 1963, 1970, 1972, 1974 (2 veces), 1975 (2 veces)	9
<i>El sueño de una noche de verano</i>	3%	1941, 1972	2
<i>Noche de Reyes</i>	3%	1962, 1967, 1968	3
<i>Esos seres humanos</i>	3%	1972	1
<i>Antonio y Cleopatra</i>	2%	1942, 1946, 1947 (2 veces), 1957, 1969	6
<i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i>	2%	1951, 1952,	2
<i>Cuento de amor</i>	2%	1946, 1968, 1974, 1976	4
<i>Coriolano</i>	2%	1960, 1964, 1972	3
<i>La Tempestad</i>	2%	1970, 1976	2
<i>Rey Lear</i>	2%	1968	1
<i>La duodécima noche</i>	1%	1973	1
<i>Medida por medida</i>	1%	1973	1
<i>La comedia de las equivocaciones</i>	1%	1963, 1976	2
<i>Timón de Atenas</i>	1%	1946	1
<i>Ricardo III</i>	1%	1964	1
<i>Mucho ruido y pocas nueces</i>	1%	1964	1
<i>Catalina de Aragón</i>	1	1958	1
<i>Tito Andrónico</i>	2	1942, 1967	2
<i>Cuento de invierno</i>	1	1953	1
<i>No es cordero... que es cordera</i>	1	1961	1

Tabla 7. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Franco de acuerdo con el Archivo General de la Administración

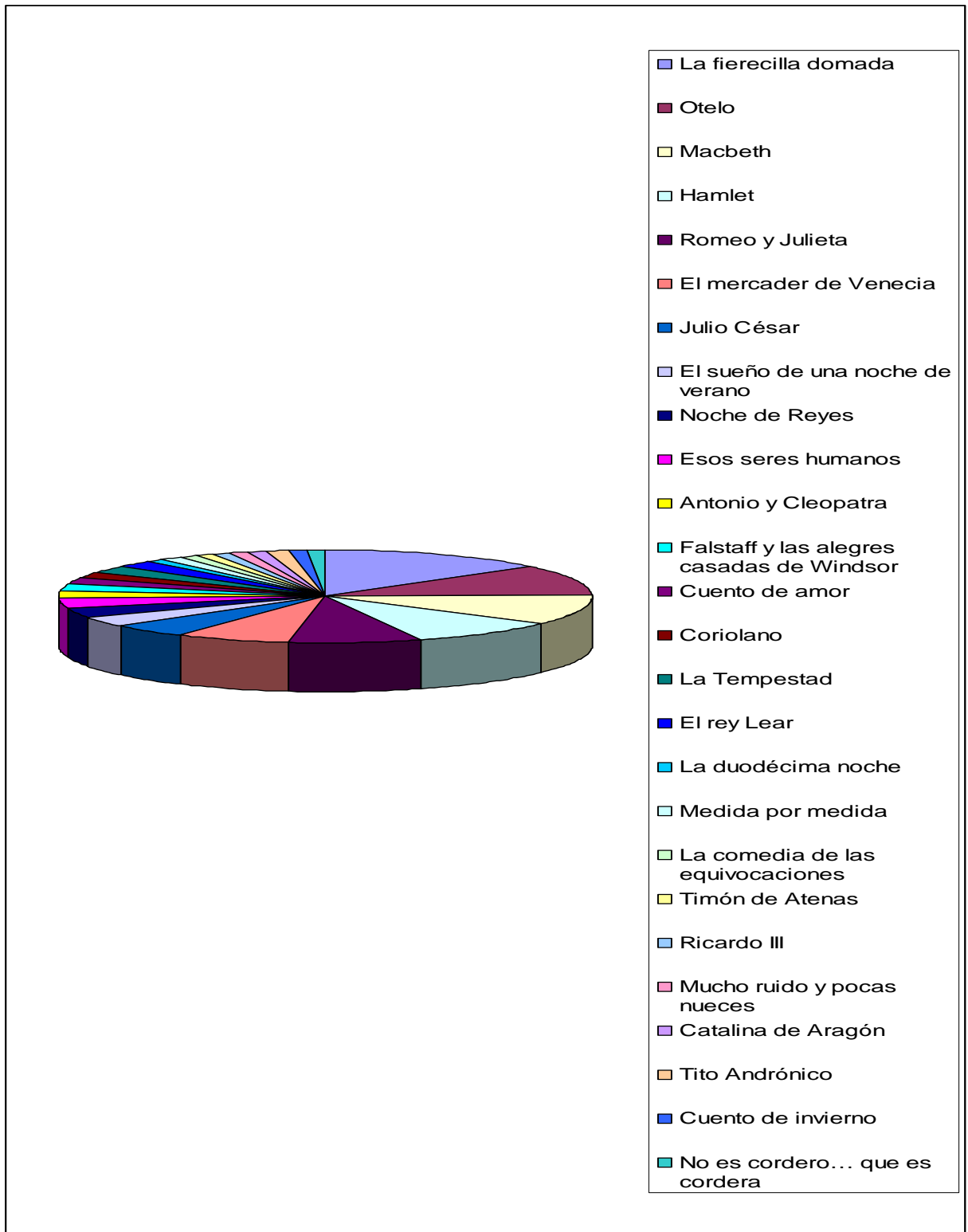


Diagrama de Sectores 5. Relación de obras shakespearianas representadas en España durante la dictadura de Franco de acuerdo con el Archivo General de la Administración

1772 y 1900		P. de Rivera		II República		Dictadura de Franco	
Obras	%	Obras	%	Obras	%	Obras	%
<i>La fierecilla domada</i>	41	<i>La fierecilla domada</i>	29	<i>La fierecilla domada</i>	21	<i>La fierecilla domada</i>	14
<i>Otelo</i>	26	<i>Otelo</i>	8	<i>Otelo</i>	20	<i>Otelo</i>	10
<i>Macbeth</i>	2					<i>Macbeth</i>	10
<i>Hamlet</i>	8	<i>Hamlet</i>	10	<i>Hamlet</i>	8	<i>Hamlet</i>	9
<i>Romeo y Julieta</i>	3			<i>Romeo y Julieta</i>	51	<i>Romeo y Julieta</i>	8
<i>El mercader de Venecia</i>	1	<i>El mercader de Venecia</i>	5			<i>El mercader de Venecia</i>	7
						<i>Julio César</i>	5 %
<i>El sueño de una noche de verano</i>	4	<i>El sueño de una noche de verano</i>	24			<i>El sueño de una noche de verano</i>	3
<i>Noche de Reyes</i>	1	<i>Noche de Reyes</i>	12			<i>Noche de Reyes</i>	3
						<i>Esos seres humanos</i>	3
<i>Antonio y Cleopatra</i>	2	<i>Rey Lear</i>	1			<i>Antonio y Cleopatra</i>	2
						<i>Falstaff y las alegres casadas de Windsor</i>	2
						<i>Cuento de amor</i>	2
						<i>Coriolano</i>	2
						<i>La Tempestad</i>	2
<i>Rey Lear</i>	1	<i>Rey Lear</i>	1			<i>Rey Lear</i>	2
						<i>La duodécima noche</i>	1
						<i>Medida por medida</i>	1
						<i>La comedia de las equivocaciones</i>	1
						<i>Timón de Atenas</i>	1
<i>Ricardo III</i>	7					<i>Ricardo III</i>	1
						<i>Mucho ruido y pocas nueces</i>	1
						<i>Catalina de Aragón</i>	1
						<i>Tito Andrónico</i>	1
						<i>Cuento de invierno</i>	1
						<i>No es cordero... que es cordera</i>	1

Tabla 8. Comparativa de obras shakespearianas representadas entre 1772 y 1900, dictadura de Primo de Rivera, II República y

dictadura de Franco, tomando como referencia el canon franquista (según los datos del Archivo General de la Administración)

Con respecto a la idea de canon, y teniendo en cuenta las anteriores conclusiones, existe una cierta variación en cuanto a los datos arrojados. En esta comparativa tenemos como primera obra en cuanto al número de representaciones se refiere a la *Fierrecilla domada* (14% frente al 41%, 29% y 21% de otros períodos históricos), obra muy explotada en el período franquista a tenor de estos datos, y siendo un calco del canon histórico observado. A continuación tenemos *Otelo* (10% frente al 26%, 8% y 20%). Después *Macbeth* con un 10% frente a un 2%, seguido muy de cerca por *Hamlet* con un 9% frente a 8%, 10% y 8%. *Romeo y Julieta* con 8% frente a 3% y 51%. En cuanto a importancia le siguen *El mercader de Venecia* (7% frente al 1% y 5% de períodos anteriores). A continuación tenemos a *Julio César* con 5%, seguido del *Sueño de una noche de verano* (3% frente a 4% y 24%).

Básicamente se observa una repetición del canon desde 1772, con una disminución significativa de las producciones shakespearianas en el período de la II República. Hay obras que dejan de representarse (*La vida y muerte del rey Juan*, *Guillermo Shakespeare* y *Un drama nuevo*). ¿Existió alguna razón para representar estas obras y no otras? De acuerdo con César Oliva (Oliva 2002: 151-152) las representaciones españolas de la

posguerra son una especie de "derivación de la comedia clásica española", influenciadas de diversas formas contemporáneas. Además, "el proceso de suministrar nueva ideología a la escena" (140) llegó entre otros cauces por medio de la programación de autores clásicos, en este caso William Shakespeare. Citando a Oliva:

No se piensa en las taquillas, ni en recaudaciones, ni en duración en los carteles. No tiene siquiera el riesgo de un estreno normal. Se sabe de antemano que su trama y sus palabras van a ser aceptadas sin discusión; que ningún crítico se atreverá aventurar reparos de construcción ni de lenguaje a don Pedro Calderón ni a Josep de Valdivieso. (141)

Además, sabemos que las obras consideradas clásicas estaban exentas de proceso censor. Según éste autor, existen una serie de características atribuibles a todas ellas. En primer lugar hay que destacar la calidad literaria de los textos, gozando los autores algún reconocimiento explícito. Aparece de forma reiterativa el tema del amor, como signo de orden moral, familiar e incluso institucional. Junto a este tema aparece lo fantástico como una vía de escape (*Sueño de una noche de verano, Romeo y Julieta*). También hay que reseñar que son obras de carácter intrascendente, salvo algunas con cierta carga política aunque muy diluida como puede ser *Macbeth*. No presentan gran complicación en la puesta de escena, y si aparece es con motivos escapistas, de ahí la denominación de teatro de evasión. Importante es también apuntar que su estructura suele ser de tres actos, los cuales pueden dividirse en cuadros. El escenario determina en cierto modo la acción, que se desarrolla normalmente en un espacio (a veces aparece alguno más). Suele haber un solo decorado,

aunque puede que cada acto tenga el suyo, e incluso, a veces, cada cuadro. Hay una clara abundancia de acotaciones escénicas, mostrando la inmersión de los autores en las obras. También existe una perfecta armonía entre emisor y receptor, problemas burgueses con espacios burgueses para espectadores burgueses. Esto explica la suntuosidad de vestuarios, los detalles de las estancias, etc. (140 y ss.)

Además de ello, es posible discernir una serie de características en el canon expresado anteriormente. Es más que evidente un propósito de monumentalidad en las obras representadas, propio de la estética falangista proveniente en cierto sentido de la praxis teatral de García Lorca en sus Autos Sacramentales, con especial consideración a las conmemoraciones y al monumentalismo de Estado, a las marchas y desfiles de masas (*Macbeth*). Se exalta el joven héroe idealista y entusiasta capaz de los mayores sacrificios en aras de las grandes causas nacionales, ensalzando las cualidades heroicas de los personajes que aparecen en las obras (*Hamlet*). Brilla con luz propia una narrativa en la cual los valores “permanentes” de pureza racial y religiosa, estabilidad de la familia y la sociedad, convergieron en un “espacio-tiempo” localizado en el pasado imperial español, expresado en la continua programación de autores clásicos. Es muy claro el control político de toda la producción teatral por parte de La Falange, concesionaria de la explotación del Español. Y por último, no debemos olvidar el concepto de “apropiación”. El término

“apropiación” se refiere a la lucha existente en la actualidad en torno a las obras de Shakespeare entre diversos grupos, en un intento por “apropiarse” de Shakespeare para ponerlo a disposición de su ideología o teoría crítica. Para Vickers la palabra clave es la apropiación. Lentricchia hace una aproximación del término teniendo en cuenta a Foucault y otros, insistiendo en que la apropiación significa “interested, self-aggrandizing, social possession of systems of discourse” (1980: 137 y ss.). Vickers (1993: 10) distingue en su obra entre Deconstrucción, Nuevo Historicismo, Psicocriticismo, Estereotipos Feministas, Cristianismo y Marxismo. En este trabajo se emplea el término en relación a la presunta utilización cultural del régimen de Franco de algunas obras de Shakespeare, las cuales incluyó en su canon. En este período histórico hay toda una concepción de la cultura como fuente de esa red simbólica restringida que interpreta la realidad bajo el prisma falangista.

4. La forma de representar obras shakespearianas en el franquismo.

4.1 Hitos en la escenografía franquista.

¿Existe una forma de representar propia del franquismo? Para contestar a esta pregunta examinaremos cómo se representaron realmente estas obras (centrándonos en la producción shakespeariana), e incidiremos en las declaraciones sobre el particular vertidas por Cayetano Luca de Tena y otros. Luca de Tena fue el director del Teatro Español por el que más apostó el régimen del 18 de julio. Nació en Sevilla en 1917, y falleció el 30 de enero de 1977 en Madrid. Se dedicó plenamente a la actividad teatral (no en vano es responsable de ciento veinte cuatro montajes) tras abandonar los estudios de Medicina que estaba cursando. Dirigió el Teatro Español entre 1942 y 1952, y entre 1962 y 1964. De acuerdo con Eduardo Haro Tecglen (http://www.eduardoharotecglen.net/blog/archives/1931/04/cayetano_luca_d.html), Luca de Tena coincidió en la cárcel en plena Guerra Civil con Felipe Lluçh Garín, director de teatro falangista (fue en prisión donde Lluçh le prometió a Luca de Tena que si alguna vez conseguía gobernar un teatro, él sería su "brazo derecho"). El mismo Luca de Tena y su familia eran de conocida trayectoria monárquica y católica. Al acabar la guerra, Felipe Lluçh fue nombrado director del Español (por corto tiempo ya que murió muy joven), y le sucedió

Luca de Tena, caracterizado por la producción de los clásicos, motivo por el cual fue reclamado personalmente por Fraga Iribarne para la dirección del Teatro Español durante 1962 y 1964. Es el responsable de la introducción de una serie de técnicas teatrales que supusieron toda una revolución en su época, así como el descubrimiento de actores de la talla de Mercedes Prendes, Guillermo Marín, Manuel Dicenta, etc. Al igual que Luis Escobar y Tamayo, Luca de Tena siguió una tradición teatral procedente de la II República y de épocas anteriores. Según el mismo Luca de Tena, los teatros españoles de los años cuarenta conservaban las candilejas como principal elemento de iluminación, la concha y el apuntador eran por supuesto parte indispensable de las representaciones, y la figura del director de escena era algo inconcebible.

Para Luca de Tena el ritmo de la vida teatral era atropellado, ejemplificándolo en el hecho de que un éxito duraba dos meses, y un fracaso dos días. Además, existían problemas de espacio escénico para que las obras discurrieran de forma eficiente. Luca de Tena habla de "la pobreza total de los escenarios españoles" (1953a: 31), siendo el escenario un "lugar sórdido, destartado, polvoriento" (31), reconociendo que nuestro nivel teatral es inferior al de Francia, Inglaterra, Alemania o Estados Unidos (28). Los responsables de tal situación del teatro en España son, según Luca de Tena, los empresarios y el motivo, naturalmente, económico. Ésa es según su opinión la razón fundamental por la que no se habían introducido los

necesarios cambios técnicos en las producciones teatrales. Otra razón de peso son las traducciones, y refiriéndonos a las obras de Shakespeare, éste “ha sido, en nuestra patria, mutilado, despojado, triturado” (1954: 58-59). Tena se refiere aquí al estudio de Par que ha sido mencionado en este trabajo. En su crítica, Luca de Tena también se refiere también a los actores “que lo representan [el teatro] mecánicamente como si recitaran una lección aburrida” (59). “Los operarios hablan y hacen ruido en las pausas más delicadas y encienden a destiempo las luces y llenan los oscuros de gritos y martillazos” (59). Y qué decir de los espectadores “que llegan tarde y ocupan ruidosamente su localidad, y que tosen...” (59). Luca de Tena concreta de forma explícita en qué consiste el oficio de realizador o director escénico (1952a: 36-39). Explica que este oficio viene de un nuevo concepto de espectáculo que arranca en el siglo XX y que es la unidad. Esta unidad no reside ni en el autor de la obra, ni en el intérprete de la misma, sino en lo que él denomina “poder moderador” (36-39) que va a hacer posible que actor e intérprete caminen juntos. La obra teatral, siguiendo con la teoría de Tena, está dirigida al público, pero para llegar hasta el respetable ha de ser representada, transformándose “al contacto de estas realidades humanas” (36-39). Esta transformación que sufre la obra ha de realizarse teniendo en cuenta las exigencias de los espectadores, iniciándose ahí el papel del director escénico, “infiltrándose como un delegado del público que ha de venir más tarde y que está allí para

evitar todo lo que pueda conducir al fracaso" (36-39). El realizador desarrolla su papel entre el autor y el intérprete, preocupándose sobre todo de la obra, de la representación. Luca de Tena advierte del abuso que se hizo en esta profesión "al creerse dueño único de la obra" (38), y reconoce que toda la primera época de realización está dominada por el abuso, resultado de "un momento general de un arte de post-guerra que busca a tropezones su destino" (38). Con esta afirmación se está reconociendo de forma implícita la implicación abusiva de los gestores teatrales en las representaciones que se están dando.

A pesar de ello, Tena hace una defensa a ultranza del director de escena en el teatro de hoy, presentándolo como "una conquista de los tiempos, una mejora social, un peldaño cultural más elevado" (39), por no mencionar su papel en la difusión de los clásicos, de Shakespeare, Esquilo o Calderón. Luca de Tena resume el trabajo de director escénico en una serie de puntos (1952b: 38-41). El primero es la elección de la obra, dándosele al director escénico la facultad de confeccionar la selección de textos como indicábamos en párrafos anteriores. El segundo es el reparto de papeles, y el tercero asignarle a la obra dramática una serie de rasgos propios, comenzando por la visión escenográfica. En este punto se considera necesaria la realización de una adaptación "por mucho que protesten los eruditos" (1952c: 46). Además es fundamental la solución previa de los cambios de lugar de acción (45-48) para no aburrir al espectador,

algo que sucede frecuentemente en los clásicos. Con estas consideraciones se está abogando por las versiones, por las supresiones e inclusiones nuevas, para adaptar la obra al espectador. El cuarto punto es la elección e introducción de la música de fondo, elemento fundamental para él en las representaciones teatrales, y el quinto la selección del atrezzo necesario como "decorado, trajes, zapatos, sombreros, mallas, carpintería, adornos o utensilios de cartón, de madera, de hierro" (48). El último punto es el de los ensayos, donde se recomienda: "a) un solo ensayo 'de mesa' para asegurar la correcta lectura del papel y marcar la línea general del personaje; b) ensayos 'a la concha', señalando desde el primer día los movimientos fundamentales; c) no abrumar al actor exigiéndole matices de interpretación, hasta que el texto esté totalmente dominado, y su atención pueda volcarse totalmente en ello" (1953a: 28-32).

De extraordinaria relevancia es el viaje que Luca de Tena realizó a la Alemania nazi en 1942, invitado por la Cámara del Teatro Alemán. En esta estancia Tena descubrió una serie de técnicas, a pesar de su "total ignorancia de la lengua de Schiller" (28-29), y consideraciones teatrales, algunas de las cuales introdujo en España. En el Schiller Theater descubrió que la iluminación salía de la embocadura, donde se localizaban una serie de focos, existiendo una visión perfecta desde "todas las localidades" (29), algo impensable en los teatros españoles. Es en este teatro donde descubre la escena

giratoria, que tantas posibilidades tuvo después en sus obras. En el Deutsches Opernhaus contempla las extraordinarias dimensiones del escenario en forma de T con una serie de espacios que podían aislarse “con telones metálicos insonorizados” (30), incluyendo una plataforma en el cuerpo principal que incluía un disco giratorio. Existían en este teatro dos puentes metálicos, así como aparatos que producían nubes, efectos de tormenta, etc. En el Deutsches Theatre, descubre la “escenografía proyectada” (32), donde los “numerosos cuadros de la obra se representaban casi sin interrupción sobre un escenario fijo” (32). Una característica esencial de los teatros alemanes es que dependen totalmente del estado o de los ayuntamientos, no existiendo iniciativa privada. Tena da claves para la transformación teatral en España siguiendo el modelo alemán:

La fórmula es relativamente sencilla para un país totalitario. Suprímase la iniciativa privada en materia de empresas teatrales. Límitese en cada población el número de salas de espectáculo a un número menor del que podía existir desahogadamente. Asígnese al teatro y a sus intérpretes, técnicos y empleados una importancia cultural decisiva y, sobre todo, prohíbese rigurosamente a estos teatros –todos subvencionados, además– representar obras que no alcancen un cierto nivel literario y estético. (1953b: 40-44)

Siendo fieles a la realidad, y tal y como se desentraña en parte de este trabajo, esa es la trayectoria del Teatro Español, siguiendo las consignas del proyecto falangista de cultura del régimen franquista. A tenor de la narración de Luca de Tena, y teniendo en cuenta la proyección que tendrá posteriormente en su teatro, él mismo fue testigo de la representación de dos obras de Shakespeare, expresando que alguien le dijo que “Alemania era la verdadera patria

de Shakespeare" (43). Destaca en las representaciones shakespearianas en Alemania "una gran vitalidad, con un aire directo y popular" (43). Más adelante confirma Tena que "lo que a mí me gustaba del Shakespeare de los alemanes era que sus actores cómicos buscaban esa línea popular y chocarrera que tendrían los 'clowns' del tiempo de Elisabeth" (43), algo que aparece también en las críticas a la compañía británica The Young Vic, en las representaciones que realizaron dentro del II Festival Internacional de Teatro en España en 1971. En *The Twelfth Night*, representada en el *Teatro del Pueblo* en Dresden observó la que él consideraba "mejor solución escenográfica moderna" (43), consistente en un gran giratorio que cubriendo todo el escenario y que "se subdividía armoniosamente en muchos lugares de acción diferentes" (43), de tal forma que "la acción teatral transcurría íntegra a la vista del espectador, sin interrumpirse nunca. La acción fluía, 'circulaba' por los distintos emplazamientos sin perder naturalidad ni belleza" (43). La luz es una constante en las representaciones alemanas, existiendo proyectores en la cúpula, los palcos proscenios, el fondo del anfiteatro, algo que él quiso reproducir en el Teatro Español.

Interesante es considerar también el papel jugado por Nicolás González Ruiz. González Ruiz fue el autor de la mayoría de las versiones que se produjeron durante este período. Este autor teatral nació en Mataró en 1897, y falleció en 1967. Fue un conocido escritor, periodista y crítico literario. Después de asistir a los

funerales del rey Jorge V del Reino Unido en 1936, fue arrestado en España por las autoridades republicanas. Al entrar las tropas de Franco en Madrid sacó el primer número del periódico *El Debate*, periódico que se significó en la España de la posguerra. Además fue colaborador del diario *Ya*, desde 1939 hasta su fallecimiento. Fundó y dirigió la Escuela de Periodismo de la Iglesia, que fue la primera en España. Su obra publicada es amplia y variada, destacando en este trabajo las traducciones de *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*. Es significativo su marcado catolicismo, no en vano contribuyó en la dirección de la *Biblioteca de Autores Cristianos* (Tussel: 1997). De acuerdo con Sultana Wahnón (1998: 17-273), González Ruiz era persona perfectamente inserta en el sistema franquista, antiguo colaborador de *Acción Española* y autor del libro *José Antonio: su ideario* (1940), e impulsor de una estética profundamente falangista cuyas ideas sobre arte y literatura se impusieron en la inmediata posguerra. En un artículo que publicó González Ruiz apuesta decididamente "para España un Teatro Católico difícil, que sea verdadero y hondo Teatro, como desearía un Catolicismo difícil que fuese más verdadero y hondo Catolicismo" (González Ruiz 1957).

De especial relevancia es la labor desarrollada por Sigfredo Burmann, que acompañó a los directores escénicos en la escenografía de las obras. Nacido el 11 de noviembre de 1891 en Hannover (Alemania), y fallecido el 22 de julio de 1980 en Madrid. Director

artístico de origen alemán que se trasladó a España en 1910, en 1917 empieza a trabajar pintando escenografías para Teatro y en los años treinta se pasa al cine. Durante la guerra civil, se vuelve a Alemania, y comienza a trabajar en las películas españolas rodadas en Alemania. Allí, en los estudios UFA, vio la utilización del trucaje de las pinturas en cristal para completar los decorados ya sea en exteriores o en el interior de los estudios. Cuando volvió a España a principios de los 40, comentó a varios de sus colaboradores esta idea, entre ellos estaba Enrique Salvá y el mismísimo Emilio Ruiz.

Con una filmografía de más de 450 películas, Emilio Ruiz no recuerda exactamente la primera vez que usaron la técnica del cristal pintado en el cine, pero ya en 1943, se pintó una maqueta en cristal para *El abanderado* de Luis Fernández Ardavín. Posiblemente ésta fue la primera vez que se usó este truco en España (Lizcano y Garcinuño 2011). Burmann, que fue discípulo de Reinhardt, comenzó a introducir una serie de novedades estéticas en el teatro de la II República. Manuel Fontanals, Fernando Mignoni y Sigfredo Burmann

introdujeron una novedosa concepción de la plástica en la escena y cuya aportación al teatro español de su tiempo, limitada por las paupérrimas condiciones materiales de las salas y en muchos casos por la carencia de una adecuada dirección escénica, merece tal vez mayor atención que la que hasta la fecha se le ha prestado (Vela 1981: 439)

En unas declaraciones realizadas en 1932 por Manuel Fontanals, Fernando Mignoni y Sigfredo Burmann incluidas en una entrevista publicada en *Nuevo Mundo* 79 ("Lo que opinan acerca de la evolución

del arte escenográfico los señores Fontanals, Burmann y Mignoni", 11/3/1932), subrayan el papel subordinado del escenógrafo y la necesidad de servir con rigor al espíritu de la obra. Sigfredo Burmann alude a la correcta lectura del texto por parte del artista, en un trabajo de excavación mental previo al sujeto. Burmann admiraba los experimentos del teatro soviético y considera a Edgar Gordon Craig como el padre de la escenografía moderna (Vela 2004: 20).

De todo lo tratado en este apartado se desprende toda una teoría de cómo debe ser el teatro en el nuevo estado totalitario, destacando sobre todo los siguientes aspectos: la presencia del estado en la manifestación teatral para evitar los abusos de los empresarios, el papel fundamental del director de escena como elemento integrador del autor y del intérprete, y la introducción de una serie de novedades técnicas de entre las cuales la luminotecnia es considerada muy importante. Es además un teatro católico, realizado por personas muy vinculadas con el régimen franquista, de corte nacionalista y clásico en la elección de obras.

4.2 La praxis teatral.

Después de presentar cómo era el teatro antes de la profunda reforma que se realizó con el franquismo, de analizar cómo debía ser la producción escénica franquista en sus pormenores teóricos, vamos a comprobar cómo fue en realidad la praxis teatral, y veremos hasta qué punto fue decisiva la influencia de las ideas anteriormente

comentadas. Se emplearán las críticas teatrales del momento (incluidas en el Anexo correspondiente), aunque hay toda una serie de consideraciones para las mismas. Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer consideran la crítica del régimen y sus comentarios literarios de periódico muy lejos de los niveles de calidad aceptables (reflexión en Gracia y Ruiz 2001), en los que imperaba la cobardía o incapacidad manifiesta para ver los valores estéticos y literarios de las obras. Más interesante es aún su consideración de que el perfil político del escritor o su relevancia pública ejercieron por sistema como criterios de evaluación artística, y el elogio inmotivado o la exaltación hueca fueron recursos comunes. González Ruiz en su artículo denominado "Función social de la crítica" publicado en *Escorial* (1941), apuesta por devolver a la labor crítica la apariencia de normalidad y de modernidad que las excepcionales circunstancias de los últimos años habían hecho imposible (la Guerra Civil). González Ruiz estaba convencido de que anulando los efectos negativos de una crítica demasiado impetuosa y dogmática, podría el crítico de alguna manera servir eficazmente los altos ideales y destinos de la colectividad en que vive. A pesar de ello, contaremos con las fuentes escritas de la crítica teatral del momento, representada en publicaciones como *ABC*, *El Alcázar*, *Arriba*, *Gol*, *Informaciones*, *Madrid*, *Pueblo*, *Ya*, *Hoja del Lunes*, etc., a través de las plumas de críticos como Miguel Ródenas, Emilio Morales de Acevedo, César Crespo, Raimundo de los Reyes, Alfredo Marquerié,

Cristóbal de Castro, Jorge de la Cueva, y tantos otros, algunos de ellos censores del aparato del estado.

Para el desarrollo de este apartado se seguirá el siguiente esquema: en primer lugar se hablará de ideas y temas incluidos en cada obra, se continuará con el tratamiento de la versión, el escenario, movimiento escénico, los personajes de la obra y cómo se representaron, las escenas importantes a destacar, el atrezzo, la música, la actitud del público y el papel del director escénico.

Falstaff y las alegres casadas de Windsor (véase Anexo correspondiente para un mayor detalle), primera obra shakespeariana representada en tres actos por el nuevo régimen en 1941 en el Teatro Español de Madrid, representando el clásico de los maridos burlados. De la Cueva destaca la buena representación de los actores, sobresaliendo Mercedes Prendes¹, Paco Melgares, Amparo Reyes, Julia Delgado Caro y Julián López Arqués. También se comenta la buena disposición del público ante la obra representada (de la Cueva, Jorge, *Ya*, 04/06/1941). A. de O. destaca de la representación "escenografía de Burgos y figurines de Caballero", siendo muy del gusto del público (*Falstaff y las alegres casadas de Windsor Variaciones sobre Shakespeare, en el Español*, junio de 1941).

En la primera fotografía de *Falstaff y las alegres casadas de Windsor*, primera obra shakespeariana representada tras la Guerra Civil Española, se aprecia parquedad en los medios empleados, pero

existe un trabajo escenográfico de Burgos a tener en cuenta, además de los figurines de Caballero, que ya apuntan características que aparecerán posteriormente: disposición geométrica de los personajes y exhibición de atrezzo cuidado.



Ilustración 3. *Falstaff y las alegres casadas de Windsor*, 1941

Todas las ilustraciones por Cortesía del Centro de Documentación Teatral, INAEM, Ministerio de Cultura, excepto la 1, 2, y 30.

En esta segunda instantánea se observa otra composición geométrica del cuadro, fundamentalmente gracias a dos combinaciones triangulares de los personajes. Se vislumbra un decorado "corpóreo" que sustancia toda la obra y como elemento que proporciona plasticidad, presentado una arquitectura de características monumentales e introducción de elementos decorativos provenientes de la naturaleza, árboles, plantas, lluvia, etc.



Ilustración 4. *Falstaff y las alegres casadas de Windsor*, 1941

En la siguiente ilustración hay una ocupación del escenario por parejas, representado una concepción del amor idílica, un tanto pastoril por los figurines empleados, con toques escapistas propios de las representaciones del régimen. El decorado, de corte naturalista y majestuoso observa la monumentalidad exigida a las obras del momento.



Ilustración 5. *Falstaff y las alegres casadas de Windsor*, 1941

En el mismo tono jovial de las imágenes anteriores, tenemos aquí un decorado con un edificio de altas pretensiones verticales, provisto de ventanales amplios que recuerdan a las catedrales góticas. Los personajes del cuadro están agrupados en dos grupos geométricos, destacando los figurines elaborados de los personajes.



Ilustración 6. *Falstaff y las alegres casadas de Windsor*, 1941

Aquí tenemos representado un resumen de lo expuesto anteriormente: ubicación geométrica de los personajes sobre el

escenario del Español (calculadamente estudiada por el director de escena), más un decorado "corpóreo" característico de estas representaciones. Hay también un uso y contraste de motivos geométricos presentes en escudos de armas y en el vestuario de los personajes.



Ilustración 7. *Falstaff y las alegres casadas de Windsor*, 1941

Macbeth (cotéjese Anexo correspondiente para un estudio detallado de las críticas y ficha de la representación) fue representada en España en 1942. Existe en la representación de *Macbeth* de 1942 toda una exhibición de simbolismos sutiles expresados en la manifestación de la ambición humana, en combinación con las fuerzas poderosas de la naturaleza y los signos y presagios de lo sobrenatural².

La traducción de la obra de Shakespeare es encargada a otro personaje afín al régimen, Nicolás González Ruiz, el cual se encarga de aplicar la autocensura a la obra y hacerla plausible a la cultura nacional³. El acto segundo, escena tercera ha omitido totalmente el monólogo del portero. En este monólogo aparecen en primer lugar expresiones susceptibles de ser calificadas de lenguaje indecoroso y provocativo (punto tercero de la censura eclesiástica): “¡Pum, pum! ¿Quién es, en nombre de Belcebú?” (Pujante 1995a: 70). Posteriormente, hay una serie de referencias religiosas que atentan claramente contra el Índice Romano:

¿Pum, pum! ¿Quién es, en nombre del otro diablo? Seguro que es un equivoquista, que juraba a cada lado de la balanza contra el otro, que cometió gran traición por el amor de Dios y cuyos equívocos no le abrieron el cielo. Vamos, pasa, equivoquista. (71)

Pujante explica que equivoquista hace

referencia a los jesuitas en general y al padre Garnet en particular, juzgado y ejecutado en 1606, quien sostenía que una mentira no es tal mentira si encierra un sentido verdadero (71-72)

con una clara alusión al equívoco, tema importante de la obra. Más adelante, seguimos con el lenguaje indecoroso: “¡Pum, pum! ¿Quién es? Seguro que un sastre inglés, que está aquí por sisar tela de un calzón francés. Pasa, sastre, que aquí puedes asar tu plancha.” (71). Además, preguntado por Macduff qué tres cosas provoca especialmente la bebida, el portero responde:

Pues, señor, nariz roja, sueño y orina. Señor, provoca y desprovoca la lujuria: provoca el deseo, pero impide gozarlo. Por tanto, se puede decir que beber demasiado le crea un equívoco a la lujuria: la hace y

la deshace, la excita y la aplaca, la anima y la abate, la pone a su altura y no la pone. Al final, el equívoco se va al sueño y te deja tumbado. (72).

En este extracto de las palabras del portero, el tratamiento de la moralidad sexual puede ser considerado como un ataque directo a las buenas costumbres (primera consideración de la censura eclesiástica).

La comentada omisión del discurso final de Malcolm por González Ruiz merece capítulo aparte. Después de la cruenta guerra civil, Malcolm hace repaso de tareas pendientes y dice:

Cuanto quede por hacer y deba repararse en esta hora, como repatriar a los amigos desterrados que huyeron de las trampas de un tirano vigilante, denunciar a los bárbaros agentes de este carnicero y su diabólica reina, que según dicen, se quitó la vida por su propia mano cruel; todo esto y cuanto sea justo por favor divino, en modo, tiempo y lugar he de cumplirlo. (140)

En el año de representación de esta obra (1942) las heridas producidas por la Guerra Civil española estaban sangrantes, con un saldo millonario de crímenes achacables al nuevo régimen instaurado, de exiliados y de reprimidos. Por lo tanto, es más que entendible el autolavado de González Ruiz de la obra omitiendo el discurso final, en el que claramente se habla de lo comentado y de "como repatriar a los amigos desterrados que huyeron de un tirano vigilante", "[...] de los bárbaros agentes de este carnicero", frases fácilmente interpretables de críticas al régimen y su praxis política (segunda consideración de la censura estatal), choque con las máximas historiográficas nacionalistas (cuarta consideración de la censura

estatal), apología de ideología no totalitaria (consideración quinta de la citada censura estatal), y por consiguiente atenta también contra el segundo punto de la censura eclesiástica. Recordemos que Emilio Morales de Acevedo (*El Alcázar*, 12/02/1942) aludió a la mentada omisión “para tener una mejor afección de las masas”. Francisco Castán Palomar (*Dígame*, 13/02/1942) disfraza la omisión y dulcificación de algunos pasajes (la escena de Macduff mostrando la cabeza de Macbeth), atendiendo a

[...] una tendencia hacia la máxima concisión, respetando el contenido y las bellas imágenes, pero intentando escribir con economía del lenguaje y construcciones armoniosas.

El director de la obra, Cayetano Luca de Tena, se valió de los conocimientos adquiridos en el viaje memorable que realizó a la Alemania nazi en 1942 (anteriormente mencionado) invitado por la Cámara de Teatro. En una de las representaciones que él vio allí, advirtió la importancia de la iluminación que observó que procedía del arco del proscenio, donde había numerosos proyectores. Incluso pudo apreciar los poderosos proyectores del fondo del auditorio. De su puño y letra, en el libreto de la obra (acto primero, escena primera) podemos leer en un apartado dedicado a la luz:

La iluminación será con tres focos de mediana potencia que proyectarán la sombra de las brujas contra las entradas de fondo, deformadas y absurdas. Filtros verdes. Los focos por lo tanto se disimularán entre el borde de juncos y atacarán de frente el rostro de las brujas. (Libreto de la obra)

En su libreto podemos encontrar anotaciones relacionadas con la colocación de los personajes en el escenario (acto primero, escena segunda):

a la izquierda, tienda de Duncan. Este sentado en la puerta y con él, en pie, Malcolm, Donalbain y Lennox. Dos pajes de armas. Los guerreros en los sitios marcados.

Del mismo modo en el acto tercero escena segunda: mutis Banquo por el foro. Mutis Lennox y Macbeth por mi derecha. Mutis invitados en el siguiente orden:

- 1) Lennox, con dos damas (segundo término del foro a la derecha).
- 2) Dos damas con un caballero (tercer término del foro a la izquierda).
- 3) Una dama, un caballero y Ross (tercer término del foro a la derecha).
- 4) Una dama, dos caballeros (segundo término del foro a la izquierda).
- 5) Dos damas y dos caballeros (segundo término del foro a la derecha).

Al acabar este mutis, van a salir los criados. Salen los de la derecha, y el último de la izquierda queda ante la llamada de Macbeth. Mutis del criado primer término a la izquierda. Un gesto a los guerreros que se van cada uno por su término correspondiente.

De la misma forma, en el acto tercero, escena segunda (la del banquete), vemos instrucciones precisas de la colación de los personajes:

Los criados de Macbeth se dispondrán tres a cada lado. Entran por derecha mía Macbeth, Lady Macbeth, Lennox, Ross, tres damas, dos caballeros, por izquierda. Tres criados quedarán en los laterales. En cada arco dos guerreros,

con ilustración pertinente.

En cuanto a las indicaciones a los actores (acto primero, escena segunda): "Voces densas y graves. Gestos recios y pausados. Virilidad militar".

La música de Parada aparece en las anotaciones de Luca de Tena (acto primero, escena primera) "Como preludio habrán sonado unos toques agrios de clamor. Toda la escena está sobre un trémulo de violines y redobles lejanos de tambor".

Importante es citar el tratamiento dado a los decorados, los cuales se engrandecen, ennoblecen, agigantan y dignifican con dos elementos nuevos: la arquitectura y la luz. Burmann le da al ambiente general de la obra una grandiosidad materializada en la puerta grande del castillo, una elevación del escenario, y un gran portón.

Además, hay cuadros en los que se destaca la grandiosidad épica.

Gregor considera esta representación como

[...] an appropriation of Shakespeare [...] a conventional perception of his work as embodying the timeless values considered to be both the hallmark of the classic and the legacy it leaves for future generations. Shakespeare without Shakespeare (Gregor 2009).

Además, Gregor se refiere a la apropiación a "to the age or place evoked in the original –the medievalism of *Macbeth*."

Alfredo Marqueríe resalta la dirección escénica para que la obra "pueda quedar como un exponente de lo que teatralmente puede lograr la nueva España" (*Informaciones*, 21/01/1942). De la Cueva comenta el buen hacer del director escénico Luca de Tena "cuyo afán de superación, criterio artístico y depurado gusto, se evidencian en el magnífico montaje" (*Ya*, 08/02/1942). La disposición del banquete y

las apariciones fantasmales son celebradas por Marqueríe, pero es, sobre todo, el uso de las luces "con ritmo procesional a veces, por ese aglutinamiento de las luces y las sombras que modelan y plasman todos los momentos de la obra" (*Informaciones*, 12/02/1942). Para Ródenas el decorado es un "conjunto de hermosas perspectivas" (*ABC*, 12/02/1942), siendo muy valorado el vestuario y los tonos de luz empleados. Marqueríe considera que los decorados y los trajes de Fernando Chausa⁴ contribuyen a la creación de una "atmósfera seca, dura y terrible" (*Informaciones*, 12/02/1942), resaltándose gracias a la arquitectura y la luz. La grandiosidad de la representación se consigue, según Marqueríe, gracias a la profundidad del foro, a la gran altura que se consigue en el escenario, y al "gran portón que es como una doble cortina". De los Reyes elogia el trabajo de Burmann "que ha hecho unos motivos breves de escenografía, que culminan en el trazado del campamento, en el cuadro final del asalto, y en la manera de ver la colocación de las puertas, graderías y muebles, a tono todo con la ruda y fuerte naturaleza medieval a que sirven" (*Gol*, 12/02/1942). El aspecto monumental de la obra vuelve a ser tratado por de la Cueva, explicando que se ha conseguido gracias a un denominado concepto de grandiosidad expresiva "que culmina en la puerta grande del castillo, en la atmósfera de terrorífico misterio que envuelve los momentos del asesinato del Rey, modelo de suma emoción, tan sobria como profunda" (*Ya*, 12/02/1942). Morales de Acevedo

comenta el trabajo de Burmann, que "ha construido un decorado corpóreo con sabor moderno alemán, de fuerte sintetismo, y en algunos cuadros, como el del asesinato de Duncan, de épica grandiosidad" (*El Alcázar*, 12/02/1942).

De la Cueva habla de los actores "Mercedes Prendes y Vicente Soler- cuyo estudio de los tipos y dedicación a ellos ha mostrado aguda eficacia", y del papel fundamental de la partitura que preparó Manuel Parada para la obra (*Ya*, 08/02/1942). Marqueríe define a Mercedes Prendes como "contenida, atormentada, sin excesos, sin gritos, prodigiosa en el monólogo sonambúlico de las manos manchadas", de José Bruguera dice que es "el gran actor de siempre en el realce de los tipos genéricos". A Félix Navarro se refiere como "revelación juvenil y magnífica en el brioso Malcolm", Amparo Reyes "perfecta en los dos matices, ternura y pavor de lady Macduff", y Vicente Soler "aunque vencido y con la voz rota al final de la obra por el papel superior a sus fuerzas y a sus posibilidades- lleno de ímpetu y de deseo" (*Informaciones*, 12/02/1942). De los Reyes destaca la buena recepción del público "propicio a la atención y a la emoción, siguió todo el proceso trágico en anhelante afán sintiendo y presintiendo la terrible grandeza del espanto, señor de la obra" (*Gol*, 12/02/1942).

Como podemos concluir de este estudio, la representación de *Macbeth* en 1942, supone la creación de un Shakespeare travestido, con omisiones fundamentales en la traducción para evitar ser

calificada de obra susceptible de aplicación de censura, con montajes escénicos influidos por la estética nazi, y expresados en la monumentalidad, la exaltación del héroe, el espíritu militar y belicoso, en suma con una obra adaptada al gusto de la élite franquista de la época. Una adaptación descafeinada de *Macbeth* que supone una apropiación de la obra de Shakespeare para la cultura franquista, muy en la línea de la Alemania nazi y la Italia fascista. En esta imagen proveniente del libreto original de Luca de Tena observamos anotaciones del director escénico en cuanto a la posición de los personajes, observándose una disposición triangular de los mismos.



Ilustración 8. Disposición de los personajes. Libreto de *Macbeth*, 1942. Cortesía del Centro de Documentación Teatral, INAEM, Ministerio de Cultura.

Asimismo, aquí se aprecian más detalles sobre la posición que deben adoptar los personajes, esta vez en relación con la tienda de campaña.

Colocación

a la izquierda, tienda de D.
Este sentado en la puerta y
con él, en pie, M, Don, y d.
Dos pajes de armas.

los guerreros en los sitios marcados

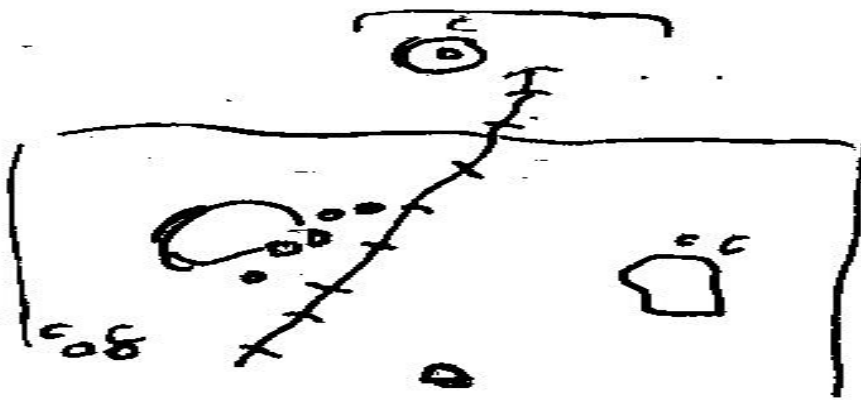


Ilustración 9. Disposición de los personajes. Libreto de *Macbeth*, 1942

A continuación tenemos el cuadro completo, totalmente simétrico, ocupando de forma precisa todo el escenario del Español.

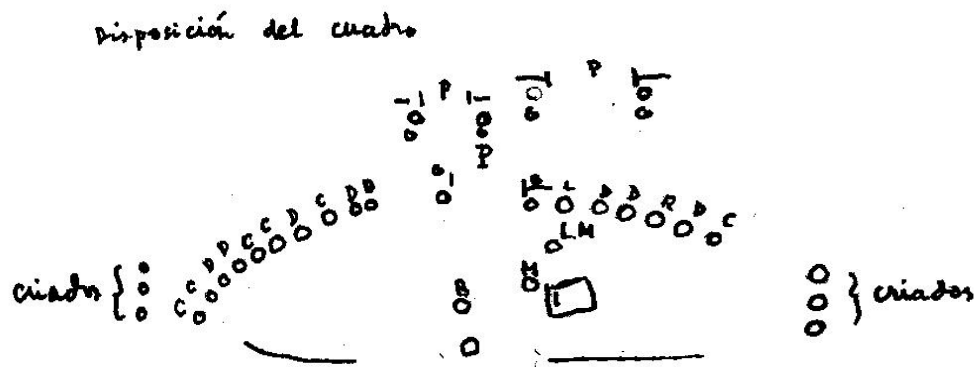


Ilustración 10. Cuadro de personajes. Libreto de *Macbeth*, 1942

Resulta interesante resaltar a Macbeth en el campo de batalla rodeado de forma geométrica por cuatro de sus vasallos en posición de escolta permanente, sobre todo el portador de la lanza que mantiene una postura hierática muy al uso del Imperio Romano. Las grandes cortinas que ocultan parte del dintel de una fortificación sugiere la "arquitectura corpórea", propia de las representaciones franquistas.



Ilustración 11. *Macbeth*, 1942

De la misma forma en la siguiente imagen, esta vez en posición frontal, recoge con más claridad el cuadro anterior. Se observa de forma más precisa la vestimenta de los soldados (que sugieren de alguna forma a soldados romanos en el imaginario colectivo de los españoles). Sobresale la espada cual crucifijo que brilla mostrando la unión del poder terrenal con el divino.



Ilustración 12. *Macbeth*, 1942

Esta otra instantánea muestra la exagerada disposición geométrica como algo que se quiere sobredimensionar, mostrando en el fondo una puerta de acceso, recordándonos la estética de las catedrales, "corporeizando" un decorado bastante inexistente por otro lado. Las lanzas y los escudos sugieren una verticalidad "ascensional" a todo el conjunto.



Ilustración 13. *Macbeth*, 1942

Arcos de medio punto, realizados ex profeso para la representación, más otra estructura horizontal de madera, nos devuelve a la Roma Imperial. Obsérvese la suntuosidad del vestuario ilustrado con figuras geométricas. Marcialidad y disposición geométrica son características acusadas.



Ilustración 14. *Macbeth*, 1942

Muy comentada fue la representación de los distintos actores, y a tenor de la ilustración el gesto, la expresión de reacciones, el ademán empleado, es una característica a tener muy en cuenta. Apreciamos una ordenación por parejas de los distintos personajes que aparecen en el cuadro, acusándose un excesivo hieratismo con regusto de representaciones egipcias en las que no se aprecia movimiento alguno en las manifestaciones pictóricas o esculturales.



Ilustración 15. *Macbeth*, 1942

Aquí se condensan las características fundamentales de la dramaturgia franquista: decorado "corpóreo" compuesto de grandes cortinajes, arcos, monumentalidad, geometría en la disposición de los personajes del cuadro y ausencia de dinamismo.



Ilustración 16. *Macbeth*, 1942

Romeo y Julieta, representada en el Teatro Español en 1943. Existen hasta siete expedientes de censura diferentes en el Archivo General de la Administración correspondientes a la obra que nos ocupa (*Romeo y Julieta*) y al período en cuestión (dictadura de Franco)⁵. El primero data de 1943, correspondiente a la versión de González Ruiz, seguido de 1946, 1953, 1956, 1957, 1971 (versión de Pablo Neruda) y 1978.

En la versión de 1943, de tres actos, se representa el tema clásico del amor imposible entre amantes provenientes de familias enfrentadas (véase ficha completa de la representación en Anexo correspondiente, además de la transcripción de las críticas teatrales que aparecen en prensa). Hubo otra versión el 8 de octubre de 1971 en el Teatro Fígaro de Madrid, en cinco actos, con una concepción distinta del clásico pues introduce toda una proyección pacifista del amor entre los amantes (véase Anexo).

En un artículo de Villacorta, González Ruiz, considerando el trabajo de Luca de Tena (nos referimos a la producción de 1943) afirma que "superando dificultades casi invencibles, ha tendido a la decoración grandiosa y corpórea de un realismo matizado poéticamente" (*Madrid*, 01/12/1943), y señalando que "en el Español, sin desdeñar recurso alguno -la luminotecnia se ha perfeccionado con nuevas instalaciones expresamente para esta obra-, se servirá la tragedia de un modo `teatral´". De la Cueva considera que la obra ha marcado un precedente, y que habrá que tener presente en otras producciones "la situación del director escénico ante la obra, con un propósito de valoración, de expresión, de subrayado plástico de todos y cada uno de los momentos, no ya de los culminantes, sino de todo el resto de manera aislada, pero que unidos nos dan la acción completa" (*Ya*, 10/12/1943). Villacorta considera que Luca de Tena ha conseguido "el espectáculo más concertado, fino y hondo de la escenografía española", en el que todos los cuadros presentan un gran "acierto en animación, movimiento, colorido, con una precisión admirable a la voz de un mando seguro" (*Madrid*, 10/12/1943), destacando la batalla de ambos y el baile de los Capuletos. Marqueríe habla de la labor de la dirección escénica resaltando la

disposición, también perfectamente musical, de los apagavelas, el destacado de la servidumbre compuesto rítmicamente en la cámara mortuoria de Julieta, el entonado sintético y expresivísimo con elegantísimos contrastes en blanco y azul de la alcoba; la delicia primaveral de la escena del balcón y la sabia colocación final de los portadores de antorchas en el panteón, el empleo de los timbales

como música de fondo para el anuncio de determinados personajes o pasajes, como dramático subrayado de fondo. (*Informaciones*, 10/12/1943)

El trabajo de Emilio Burgos⁶ también es loado, especialmente los trajes, las decoraciones, las armas, tienen la gracia y el color de ciertos lienzos del Carpaccio. De la Cueva habla del importante trabajo de Burgos

late en toda la escenificación el sentido amplio y grande del renacimiento, sobre la magnificencia del buen gusto, elegancia en trajes, armonías pletóricas de telas y ropajes, y cuando el sentido moderno se impone, se da en la finísima elegancia del cuarto de Julieta, en la que el detalle del velador de alabastro, destacando sobre los suaves azules de las telas, es de una expresión tan honda, que desconcierta por la sencillez con que se logra. (*Ya*, 10/12/1943)

Para el decorado, Burgos empleó

dos primeros términos fijos de arquitectura renacentista que presiden toda la acción de un modo simbólico, y que en sendos escudos recogen las armas y blusones de Capuletos y Montescos, ha conjugado nueve decorados corpóreos y otros decorados de cortina y detalle para dar a la tragedia su ambiente y su clima perfectos y exactos, (*Marquerie, Alfredo, Informaciones*, 10/12/1943)

utilizando el "tríptico de embocadura, innovación genial, que sabe unir los valores plásticos primitivos con los más modernos".

Concentrándonos en otro detalle como es el baile, Cisneros cree que "se ha conseguido un prodigio de belleza y buen gusto" (*Arriba*, 19/12/1943), al igual que la música de Manuel Parada⁷. De la Cueva, considerando a los actores, habla de Mercedes Prendes en estos términos: "fue Julieta, no sólo por su extraña belleza, sino por su dulzura, por la verdad de su emoción, por la manera de decir, plena de sinceridad a través de inflexiones casi legendarias" (*Ya*, 10/12/1943). De José María Seoane⁸ dice de la Cueva que se mostró

“seguro, ardiente, exaltado, dio con la entonación de cada frase” (*Ya*, 10/12/1943), y Alfonso Muñoz “creó verdaderamente a un Mercurio alegre, irónico, superficial en la apariencia y que con esta apariencia llega a la muerte”. Julia Delgado Caro hizo, según este crítico, un buen papel de “nodriza, tan varia de matices, que va de lo cómico a lo trágico”. Destaca Villacorta de Prendes su “voz de Idilio y nervio de Elegía”, y de Seoane su “fiereza y melancolía” (*Madrid*, 10/12/1943). Marqueríe considera que Prendes “encarnó y “vivió” una Julieta prodigiosa, llena de ternura y de candor en las primeras escenas, dulcemente herida y traspasada de amor después, con el puro aliento de la tragedia en los instantes dramáticos” (*Informaciones*, 10/12/1943). Se destaca la actitud del público, que fue ganado por la obra. Marqueríe habla del público de forma muy positiva “no sólo sonaron las ovaciones clamorosas y unánimes, cada vez que se corrían las cortinas al final de los cuadros, sino también cada vez que un acierto de presentación escénica marcaba la alta y difícil calidad de esta realización”.

La clásica y tradicional escena del balcón en un escenario corpóreo con reminiscencias primaverales, unido a un estudiado uso de la luminotecnia, nos da esta escena que simboliza la unión de lo divino (Julieta) y lo humano (Romeo), según la idea del amor imperante en la época.



Ilustración 17. *Romeo y Julieta*, 1943

La lucha entre Capuletos y Montescos (ilustraciones 18 y 19), brinda una nueva oportunidad para mostrar un sólido decorado corpóreo de corte realista, donde se intentan reproducir hasta los más mínimos detalles. Hay un escorzo geométrico de las figuras que aparecen de dos en dos.



Ilustración 18. *Romeo y Julieta*, 1943



Ilustración 19. *Romeo y Julieta*, 1943

En la siguiente imagen del baile se puede observar la suntuosidad de las vestimentas de los personajes, las agrupaciones de dos a dos, así como un empleo de la luz que destaca la pareja protagonista.



Ilustración 20. *Romeo y Julieta*, 1943

Otelo (véase ficha completa y críticas en Anexo correspondiente), estrenado el 16 de diciembre de 1944 en el Teatro Español de Madrid, y el 30 de octubre de 1971 en el mismo teatro, ambas por la compañía del Teatro Español. En la versión de 1944, asistimos a un Otelo en el que se representa “la pasión más terrible y fortuita del ser humano” (*Madrid*, 19/12/1944). De la versión empleada dice la misma fuente que “González Ruiz ha reducido su labor a una versión sintética” dejando los cinco actos en tres. También se comenta que González Ruiz acercó su versión “a la

escena actual, suprimiendo mutaciones y ajustando, por ejemplo, el acto tercero y parte del cuarto primitivos en uno sólo sin cuadros, que en la ofrecida ayer constituyen el acto segundo" (*Arriba*, 19/12/1944). La escenografía, siguiendo la misma fuente, reluce "muy singularmente en trajes, armas y muebles", aunque calificada de "aparatoso" en el empleo de columnas y arcos. A pesar de la comentada ausencia de brillantez del elenco de actores, resalta la interpretación de Mercedes Prendes "esposa-novia", y de José María Seoane, el cual "sostuvo por dentro luchas sordas en busca de una posición sentimental" (de la Cueva, Jorge, *Ya*, 08/12/1944). De Porfiria Sanchiz, dice de la Cueva que fue "gentil figura y firme expresión", matizando "los varios motivos de Emilia, esposa de Yago". El vestuario, de Manuel Comba, "al servicio de la nueva versión y adaptación libre y directa de Nicolás González Ruiz". Todos los intervinientes en la adaptación recibieron "las entusiastas ovaciones del público" (de la Cueva, Jorge, *Ya*, 17/12/1944). El papel del director escénico es definido como "clásico", presentando "los palacios venecianos, las cámaras íntimas, la visión del canal" (Diez Crespo, *Arriba*, 19/12/1944).

Otelo (para mayor información consúltese ficha completa y críticas en Anexo correspondiente) se volvió a representar en el teatro Español de Madrid en 1971. Francisco García Pavón en *Críticas*, dice que esta versión de *Otelo* es íntegra, más "algunos ligeros interludios de música y ballet" (*Críticas*, noviembre de 1971),

aportados por la nueva dirección. García Pavón afirma que los cambios de lugar se logran con el empleo de "juegos de tules, cortinas y muebles sencillísimos". Destaca Pavón la sobriedad de "efectos y luces". Según una crítica de García Espina (*Teatro de lunes a viernes*, 01/11/1971) aparecida tras la representación, "el primer acierto de González Vergel al ofrecernos la puesta de escena de 'Otelo', ha sido presentar la tragedia íntegramente". De Carlos Ballesteros, en su papel de Otelo, se menciona que "casi moro cuarterón, lento en el calentamiento, ardió al final con pavorosa llama". Lola Cardona "hizo una Desdémona adorable hasta la orilla misma del lecho y de la muerte". José Prada como Yago, "fue a más por momentos, y cuanto más se encerraba en la pasión torcida, más perceptible la hacía y más estremecedora". El público rindió sonadas ovaciones.

El ***Sueño de una noche de verano*** (véase Anexo correspondiente), estrenada en el Teatro Español de Madrid el 7 de diciembre de 1945. La versión se define como "de la máxima libertad con la máxima fidelidad esencial", con "excesivo tono bufo" (Morales de Acevedo, Emilio, *El Alcázar*, 08/12/1945). Su gran extensión en el original de lengua inglesa hizo que el adaptador cortara "muchas escenas" y redujera "notoriamente otras" (Castán Palomar, Francisco, *Dígame*, 09/12/1945). De la escenografía destaca el bosque corpóreo, resaltado por el juego de luces y el vestuario (Morales de Acevedo, Emilio, *El Alcázar*, 08/12/1945). Se comentan las soluciones

de mecánica escénica, como el tríptico plegable, conjuntamente con "la adecuación y correspondencia de colores y luces en el bosque", además del "juego de los telones de gasa, las aladas e ingravidas intervenciones de los séquitos fastuosos y de los cortejos de hadas" (Marqueríe, Alfredo, *ABC*, 08/12/1945). Mercedes Prendes caracterizó a Titania con "suavidad", José María Seoane, "seguro y dueño del papel", y Domínguez, "sobrio y contenido" (de la Cueva, Jorge, *Ya*, 08/12/1945). El público, dice de la Cueva, se caracterizó por incontables "ovaciones y salidas a escena al final de las dos jornadas en la que se nos presenta la obra". La ovación del público fue tan persistente, que González Ruiz tuvo que expresar unas palabras de agradecimiento.

El ***Sueño de una noche de verano*** (véase ficha completa y críticas en el Anexo correspondiente) fue también representada el 16 de enero de 1964 por la compañía oficial del teatro Español de Madrid. De la versión se dice que González Ruiz "trata la comedia casi como un cuento para niños" (Llovet, Enrique, *ABC*, viernes 17/01/1964). Llovet también afirma que en base al decorado de Burmann "se va recubriendo el texto con danzas, encantamientos, luces y melodías". De los actores destaca Llovet la dicción de Carmen Bernardos, "los tonos clarificadores" de Armando Calvo, así como la interpretación "apasionada" de Maite Blasco, el "dramatismo" de María José Alonso, además de las interpretaciones "matizadas" entre

Valladares y la Fuente. Según este crítico el público aplaudió y protestó "con igual fervor", probablemente por la parte humorística.

En esta fotografía de la primera representación del franquismo del *Sueño de una noche de verano*, es importante destacar el bosque corpóreo, resaltado por el juego de luces y el vestuario. Es interesante mencionar, como ya lo hizo algún crítico, el uso que se hizo de colores y luces en el bosque, además de la constante exhibición de los telones de gasa, los séquitos alados y los cortejos de hadas. Todo ello con un concepto monumental del escenario "corpóreo" que en esta obra tiene su máximo exponente.



Ilustración 21. *Sueño de una noche de verano*, 1945

El ***Sueño de una noche de verano*** fue también representada el 4 de mayo de 1964 en el teatro Español de Madrid por la Compañía del Festival de Shakespeare, de acuerdo con la reseña incluida.

Ricardo III (véase Anexo correspondiente), representada el 13 de diciembre de 1946 en el Teatro Español de Madrid. La adaptación, de González Ruiz, fue calificada de "arriesgada" por su intento de simplificar diez cuadros en dos horas y media (se dice que en su integridad excedería las cinco horas), aunque con resultados "airosos" (Morales de Acevedo, Emilio, "Una lectura en el Español", *Marca*, 01/11/1946). El autor de la adaptación tuvo que recurrir al ingenio de un prólogo que fuera capaz de explicar el complejo entramado de la obra, prólogo en el que "yace el talento de la adaptación" (Díez Crespo, Manuel, *Arriba*, 14/12/1946). En el escenario, insiste Crespo, "se ha querido simplificar todo el proceso de tanta mutación casi con un decorado, que sufre alternativas con cambios de luces o con la desaparición de algunos de sus elementos". De la interpretación de Manuel Dicenta destaca "el gesto, el ademán", así como "su mirada y compostura", de Mercedes Prendes su "sensibilidad". El público aplaudió. Cayetano Luca de Tena se expresa en los siguientes términos:

obra el clima preciso, colocando y disponiendo las figuras con grandeza, rango y majestad, inventando con la luz una atmósfera, tenebrista, unas veces, crudamente realista otras y jugando los términos verticales, los puentes, las graderías y los arcos con tanta pericia como ingenio y justeza, salvando, en suma, todas las ingentes

dificultades que se ofrecían a esta reposición con una energía y una poesía digna del máximo elogio. (Marqueríe, Alfredo, *ABC*, 14/12/1946)

El ***Mercader de Venecia*** (consúltese Anexo correspondiente), fue estrenada el 6 de diciembre de 1947 en el Teatro Español de Madrid. En la crítica de la prensa podemos apreciar que

Cayetano Luca de Tena, con su habitual pericia y con la colaboración de las sensacionales decoraciones de Burmann y de los deliciosos figurines de Fernando Chausa – unas, llenas de grandiosidad de comprensión estilizada del ambiente, de elocuente detalle plástico, y los otros, cargados de color y de atrevida gracia, verdadera delicia para los ojos – ha presentado la comedia con especial subrayado de sus acentos irónicos (Marqueríe, Alfredo, *ABC*, 07/12/1947)

El mismo crítico también comenta que

Ventanas, arcos y columnas venecianos; el león de San Marcos, esbelto y alado; el fondo de canales de la luminosa lejanía, la majestad del dux en el solemne marco de escarlata y oro, todos y cada uno de los aciertos escenográficos se suman al lujo y el buen empleo del modelado de las luces para cada situación.

Esta obra, es, según Marqueríe, también representativa de lo que la nueva España es capaz de ofrecer: “una vez más hemos de repetir que estas realizaciones del Español nada tienen que envidiar a las mejores del mundo”. La obra se volvió a representar el 5 de mayo de 1964 en el teatro Español de Madrid por la Compañía del Festival de Shakespeare, y en el Palacio de la Música de Barcelona los días 1, 2 y 3 de diciembre de 1964 por Escuela de Arte Dramático “Adria Gual”.

Esta fotografía del *Mercader de Venecia* de 1947 insiste en la exaltación del fasto imperial, con amplio despliegue de columnas, estatuas, arcos, etc. Nuevamente, esta obra fue utilizada por el régimen para demostrar su capacidad para representar repertorios

clásicos. La utilización del balcón nos recuerda las primeras producciones del régimen de *Romeo y Julieta*, en las cuales hay toda una introducción de moralidad y buenas intenciones de los personajes, en este caso específico de Basanio y Portia.

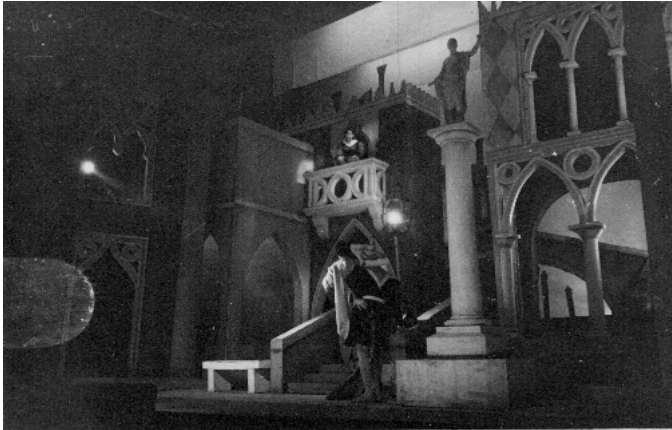


Ilustración 22. *Mercader de Venecia*, 1947

La suntuosidad de este escenario asfixia completamente cualquier aparición de personajes, debido a su grandeza y despliegue simétrico de detalles probablemente innecesarios para la representación, pero completamente necesarios para la labor propagandística y de apropiación de Shakespeare por parte del régimen.



Ilustración 23. *Mercader de Venecia*, 1947

En esta última imagen del *Mercader de Venecia*, encontramos un propósito de monumentalidad que domina toda la escena. Estatuas, leones venecianos, columnas, balaustradas y personajes dispuestos de forma geométrica. Existe un uso de luces y sombras que dan mayor profundidad al decorado "corpóreo".

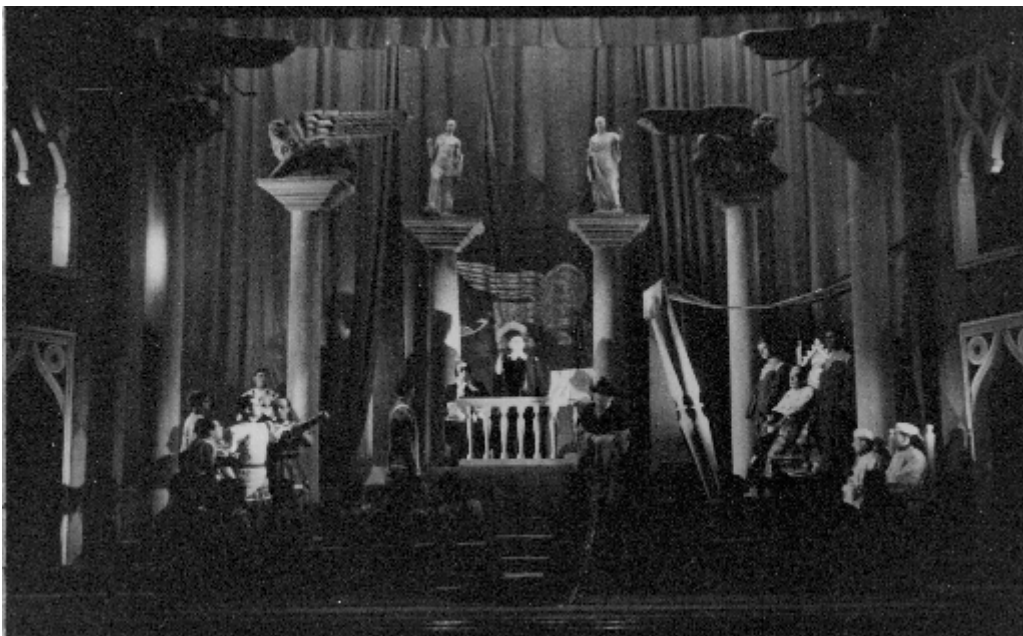


Ilustración 24. *Mercader de Venecia*, 1947

Hamlet (véase Anexo correspondiente), estrenada el 28 de abril de 1949 en el Teatro Español de Madrid. De acuerdo con Alberto Vasallo (*Signo*, 14/05/1949), esta versión "en un verso puro, ceñido, sonoro, José María Pemán⁹ ha condensado todo Hamlet", comprimiendo "mayor hondura teatral, psicológica y hasta teológica". Eduardo Haro Tecglen habla de "aliento un poco entrecortado" al reducir el tiempo de la obra (*Informaciones*, 29/04/1949). Haro Tecglen define el verso de Pemán como "sonoro y jugoso" en ciertas ocasiones, al igual que "débil" en otras, además de caracterizarse por cierta "frialdad". Vasallo considera la realización escénica "extraordinaria", aunque "repitiéndose en la concepción de su realización" con motivos de obras anteriores (*Signo*, 14/05/1949). A Haro Tecglen no le entusiasmó demasiado la realización escénica, exponiendo que, para la obra, se expusieron "dioramas en que se advierte la arruga del doblez", muros con mala calidad de cartón y del papel, además de que la colocación de los personajes fue imperfecta (*Informaciones*, 29/04/1949). Abad Oujel opina que la visión de Burgos, en los decorados, "fue mas espacial que inspirada", creando en la escena "grandes espacios aéreos, cruzados por apuntamientos y nervaduras del bosque nórdico" (*La Tarde*, 29/04/1949). De la interpretación de Guillermo Marín afirma Haro Tecglen que "fue sobria y discreta en muchos momentos; exagerada otros", Asunción Sancho fue "una "dulce Ofelia", cálida, ingenua e infantil", Mercedes Prendes "tan bien como siempre en su breve

papel" (*Informaciones*, 29/04/1949). El trabajo del figurinista Fernando Chausa "tradujo en telas y colores pensamientos y sentimientos" (Mejías, Leocadio, "El estreno entre bastidores", *Madrid*, 30/04/1949). Los figurines de Chausa son considerados "demasiado recargados de estolas y adornos", apuntando que "los soldados noruegos de Fortimbrás oscilaban demasiado entre vikingos y tártaros" (Abad Oujel, *La Tarde*, 29/04/1949). Para Abad Oujel el tratamiento de la luz en el estreno fue "vacilante". Leocadio Mejías menciona como hecho insólito la ausencia de apuntador en la concha ("El estreno entre bastidores", *Madrid*, 30/04/1949). Para Alfredo Marqueríe, Luca de Tena supo resolver todos los problemas escénicos que presentaba la obra, destacando "la belleza de los trajes, atenedos a una línea de rigor nórdico que encaja exactamente con el espíritu de la obra", "el valor arquitectónico conferido a la chácena del escenario, la impresionante atmósfera del castillo de Elsinor y de la aparición del fantasma", y la "disposición y movimiento de las figuras principales y de la copiosísima comparsería" (*ABC*, 29/04/1949). Todos los críticos mencionan las ovaciones de un público entregado.

Hamlet fue representado también en 1961 en el teatro Español de Madrid (cónsultese Anexo). La versión de Buero Vallejo "dio perfil a la obra", insistiéndose mucho en la colaboración que hizo con Marsillach (Pombo Angulo, Manuel, *La Vanguardia Española*, domingo 17/12/1961). De acuerdo con Manuel Pombo la interpretación de Marsillach fue "renacentista casi en algunos movimientos –las manos,

tan decorativas-, dramática y atormentada en los momentos decisivos”, el resto de actores “vacilantes”, destacando Mercedes Alonso, que terminó “bien y entonada”.

En esta fotografía de la representación de *Hamlet* en 1949 tenemos un preciso ejemplo de suntuosidad en el escenario (altas vidrieras de un estilo gótico), arcos y bóvedas monumentales, todo ello devastado por la guerra, y proporcionando una cobertura “corpórea” del escenario. La luz proveniente de los proyectores destaca a algunos personajes y al cielo, proporcionando una atmósfera tenebrosa de destrucción. Los personajes están agrupados de forma simétrica sobre las tablas del escenario.



Ilustración 25. *Hamlet*, 1949

Esta bella imagen de Ofelia corresponde a la representación de 1949 en actitud suplicante y decorada con todos los atributos clásicos que se le puedan suponer a este personaje (especialmente los arreglos florales). Luces y sombras resueltas merced a la utilización de nuevos proyectores instalados en el Español por Luca de Tena, y resultado de su viaje de aprendizaje por los teatros de la Alemania nazi.



Ilustración 26. *Hamlet*, 1949

Otra imagen de la representación de 1949 en la que predomina la simetría en la composición de los personajes (casi trazada con regla y compás), en la que hay un despliegue de símbolos militares y una suntuosidad del atrezzo.



Ilustración 27. *Hamlet*, 1949

Aquí hay toda una exhibición de la estética catedralicia a base de grandes dinteles y arcos, además de ventanales, proporcionando una suntuosidad de la obra muy del gusto de su público burgués, y

del régimen que ofrecía una imagen de “monumentalidad” en sus obras de clásicos.

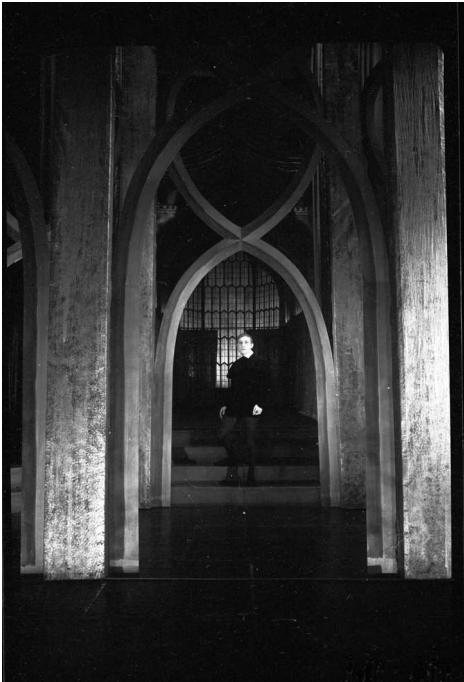


Ilustración 28. *Hamlet*, 1949

Otro ejemplo de despliegue de amplios cuadros de personajes en perfecta simetría militar representando escenas cruentas de la obra.



Ilustración 29. *Hamlet*, 1949

La Tempestad (consúltese Anexo para una información completa de crítica y ficha de la obra), estrenada en el Teatro Español el 20 de abril de 1963 en versión de José Hierro. Para *Informaciones*¹⁰, la versión en prosa y verso de Hierro, fue "soberbia" con "ritmo y una gracia que raramente se encuentran en empresas literarias de este género". La versión fue también calificada en este mismo medio de "muy fiel al original, correcta y meticulosa, galana en el lenguaje y, sobre todo, guardadora del estilo de Shakespeare". De "pura, musical y grandiosa" fue también calificada la versión de Hierro por Manuel Pombo Ángulo. De acuerdo con *ABC* la versión estuvo "muy mal dirigida" por Luca de Tena, y tratada con "naturalismo muy inconveniente" En el transcurso del mencionado debate, se echa en falta en el estreno el empleo de "algunos de los recursos mecánicos". Para el diario *Marca*, Luca de Tena realizó "los mejores trabajos escénicos que recordamos", debido al "encuadre visual escenográfico" y al "movimiento de la obra", bien resuelta, además de "entonada de ritmo y color". Luis Marsillach destaca la dirección y montaje de Luca de Tena, especialmente en la dirección "sobresale la plástica, con decorados móviles de Vicente Sainz de la Peña", "la luminotecnia y los efectos sonoros, con montaje musical de Rafael Trabucchelli y canciones de Gerardo Gombau". De los actores se comenta que desbordaban "rigidez", con la excepción de Carmen Bernardos y algunas frases de Maite Blasco. Del público, y dentro del

mencionado debate, afirma *Arriba* que "aplaudió bastante, menos de lo que debía".

La obra fue interpretada por la misma compañía en Barcelona en julio de 1963. De acuerdo con Pedret Muntañola (*La Vanguardia Española*, viernes 19/07/1963), la versión representada en Barcelona en los festivales de teatro en el teatro griego, "es muy de elogiar", "ajustándose al original inglés". Cree que las podas son justificadas "en gracia a la concisión y comprensión de la obra". En la escenificación de Tena existe, de acuerdo con el crítico, "perfecta adecuación de los movimientos de los intérpretes". Entre los actores destaca Carlos Lemos en el papel de Próspero "que resuelve con talento y acierto indiscutibles", Carmen Bernardos "con una portentosa creación de Ariel", y Miguel Ángel como Calibán "al que aporta matices insospechados". Del público afirma Muntañola que rindió "final tributo a todos los intérpretes prolongados y cálidos aplausos".

La Fierecilla Domada (consúltese información completa en Anexo correspondiente), estrenada el 11 de octubre de 1971 por la compañía The Young Vic en la Zarzuela íntegramente en inglés. La versión conservó "intactas las esencias de la comedia de Shakespeare" (García Pavón, Francisco, *Nuevo Diario*, 13/10/1971), con algunos retoques formales como los de la introducción. El director escénico le ha introducido a la obra una "alegría juvenil", "un gozo y un dinamismo". Ramón Barce echa en falta "alguna escenografía

adecuada" y aportación musical ("La Fierecilla domada, en versión del Young Vic, en el II Festival Internacional", *Ya*, 14/10/1971). Díaz Crespo destaca sobre todo el primitivismo de la representación, "Una representación como podría haberla dirigido el mismo Shakespeare", mencionando el hecho de que los cómicos irrumpían entre el público como en tiempos de Shakespeare, "intercalando posibilidades circenses" ("El Young Vic, de Londres, en la Zarzuela, con La fierecilla domada", *El Alcázar*, 12/10/1971). El público aplaudió con entusiasmo la representación de la compañía.

El 19 de enero de 1975 se estrenó una nueva versión de la obra denominada *La Nueva Fierecilla Domada* dirigida por Juan Guerrero Zamora en el Teatro Español de Madrid. Siguiendo la conocida fórmula del teatro isabelino de "teatro dentro dentro del teatro" (también explotada por Shakespeare en obras comentadas), se trata de actualizar la tesis de Shakespeare "que la mujer debe estar sometida en todo al varón" (*ABC* 19/03/1975: 72) y plantear el justo término en que las relaciones hombre-mujer deben desenvolverse. Según Guerrero, en esta versión se concibe el espectáculo de forma total, con "numerosas canciones, baile, pantomima y una aguda y creo que muy divertida 'retreatalización' del teatro". Estima el director que la mayor dificultad fue conjugar los elementos citados con el sentido escenográfico de colores y volúmenes, ya que la acción se desarrolla en la luminosa ciudad italiana de Padua. Esta representación atípica, que supone de facto una ruptura entre el siglo

XVI y la actualidad justifica, según Guerrero Zamora, la utilidad y misión de los teatros nacionales.

Hay una serie de características comunes a todas estas representaciones. En primer lugar, el papel fundamental del director de escena en la gestión de toda la praxis teatral. Destaca un trabajo escenográfico cuidado resultando en una precisa geometría de las figuras y un cuidado del atrezzo. Se impone el decorado corpóreo de regusto alemán, sustanciando las obras y dándole una plasticidad manifiesta. Existe también un propósito de monumentalidad en las obras, así como una manifiesta importancia de la luz en todas las representaciones, fruto del viaje de Tena a la Alemania nazi. En cuanto a los temas, se trata de temas clásicos, de gran acogida en la burguesía que acude a los teatros franquistas. Como contraposición tenemos las representaciones de *Otelo* y la *Nueva Fierecilla*, todo un repulsivo para la praxis escénica franquista de acuerdo con lo expuesto anteriormente, y sin lugar a dudas una cierta apertura política del régimen del dieciocho de julio de 1936.

5. Conclusiones.

Todo lo expuesto anteriormente se convierte en material fundamental para abordar la cuestión de la recepción de Shakespeare durante la dictadura de Franco. Al principio nos planteábamos la consideración de si existía un canon específico proveniente del franquismo, y después de los estudios comparativos realizados a lo largo de la historia teatral de España, podemos vislumbrar un canon especificado en las Tablas 6 y 8, de acuerdo con los datos provenientes del Centro de Documentación Teatral, fundamentados en las críticas aparecidas en prensa, y de los documentos de censura del Archivo General de la Administración.

Canon que como se ha indicado presenta una serie de características:

a) Es un canon que se viene fundamentalmente repitiendo en todos los períodos estudiados. b) Mantiene una calidad expresa de los textos empleados. c) Aparece el amor como signo de orden moral, familiar e incluso institucional, y lo fantástico como vía de escape de una realidad no especialmente deseable. d) Unido a ello hay una exaltación de los valores "permanentes" de pureza racial y religiosa, estabilidad de la familia y la sociedad. e) Es indudable toda una vuelta a los clásicos. f) Es posible discernir todo un propósito de monumentalidad en las obras representadas. g) Existe una repetición de la estructura de la obra en tres actos, aunque aparezcan otras. h)

Aparece un solo decorado, aunque a veces cada acto tiene el suyo, e incluso, a veces, cada cuadro. i) Hay una expresa sintonía entre emisor y receptor, es decir, entre burguesía y obra representada, entre problemas burgueses con espacios burgueses para espectadores burgueses. j) Los textos han sido expresamente manipulados en el sentido de recortes de los mismos, extensiones, etc., tal y como se demuestra en el estudio. Es de reseñar el importante empleo de las acotaciones escénicas en los textos mostrando una vez más la influencia de los gestores culturales del régimen. k) Hay control político de toda la producción teatral por parte de La Falange, concesionaria de la explotación del Español.

Existe, por tanto, una apropiación de la praxis teatral shakespeariana, esta vez en el sentido cultural falangista, como una forma de creación y suministro de esa imprecisa red de símbolos e ideas que juntos forman ese universo político único y absoluto, esa España como una unidad de destino en lo universal que decía Primo de Rivera.

Sin embargo, y en contraposición a lo manifestado anteriormente, en las representaciones de los años 60 y 70 existe una puesta en escena completamente distinta, realizada por directores con pocas afecciones en el régimen franquista, con un tratamiento de los temas y un planteamiento escénico revolucionario y completamente opuesto a la tónica general de los años 40 y 50. Obras como *Otelo* y la *Nueva Fierecilla* vienen a desmantelar las

asunciones fundamentales sobre la praxis escénica en la dictadura franquista, entreviendo un aperturismo inminente.

Otro aspecto a considerar es la propia praxis teatral del franquismo. Fundamental es reseñar las siguientes consideraciones:

El papel del director escénico. Luca de Tena, director del Español por excelencia por su adscripción al régimen señala como fundamental en el trabajo del director escénico: a) la elección de la obra, b) el reparto de papeles, c) asignarle a la obra dramática una serie de rasgos propios, comenzando por la visión escenográfica, d) elección e introducción de la música de fondo, e) la selección del atrezzo, f) el papel de los ensayos. Tena advierte del abuso que se hizo en esta profesión como ya se mencionó al considerarse el director escénico el dueño único de la obra, y reconoce que toda la primera época de realización del franquismo está dominada por el abuso, resultado de una situación de posguerra que busca una identidad propia. A él también se debe la incorporación de toda una serie de novedades técnicas relativas a la luz, decorados, escenario, etc.

Hay otro apartado esencial en el estudio de la recepción de Shakespeare en el franquismo, cual fue el sistema político y cultural. El sistema de falangismo político propició, según los estudios, una primera fase del régimen de corte fascista para después evolucionar hacia un catolicismo tradicionalista. El régimen creó toda una serie de instituciones y leyes que en la práctica supusieron un control férreo

de la producción teatral en España. En la exposición anterior se ha visto como La Falange se convierte en gestor del Español, proponiendo una programación con las características antes enunciadas. La censura es uno de los elementos decisivos empleados por el régimen en la operación quirúrgica que se pretendía para alcanzar la sociedad falangista.

Una comparativa de las producciones shakespearianas en España con las de otros países nos da resultados dispares. Es de constatar una sintonía de "plumas y tijeras" entre países pertenecientes al Eje. Sintonía caracterizada por la exaltación de los clásicos, con una preocupación extraordinaria por las obras de Shakespeare, la exaltación del carácter nacional y de los denominados aspectos de consideración religiosa y de valores tradicionales. El caso de la Alemania nazi es de destacar por la importancia de los medios empleados en todas sus producciones, con un nivel no comparable con las producciones en España, Grecia o Portugal.

6. Anexos.

Anexo 1.

Relación pormenorizada de obras shakespearianas representadas en España entre 1772 y 1900 de acuerdo con los datos de la obra de Par (1936a/b):

Obra	Nº de representaciones
<i>Hamleto, rey de Dinamarca</i>	1
<i>Otelo, o el moro de Venecia</i>	33
<i>Macbeth</i>	11
<i>Julia y Romeo</i>	6
<i>Otelo</i>	135
<i>Julieta y Romeo (ópera)</i>	9
<i>Macbé, o los remordimientos</i>	1
<i>Romeo y Julieta</i>	6
<i>Hamlet</i>	3
<i>Shakespeare enamorado</i>	27
<i>El Caliche, o la parodia de Otelo</i>	18
<i>Los hijos de Eduardo</i>	30
<i>El desengaño en un sueño</i>	1
<i>Juan sin Tierra</i>	23
<i>Ricardo III</i>	22
<i>El sueño de una noche de verano (zarzuela)</i>	30
<i>Guillermo Shakespeare</i>	4
<i>Julieta y Romeo</i>	3
<i>Amleto</i>	17
<i>Un drama nuevo</i>	1
<i>Shylock</i>	4
<i>El príncipe Hamlet</i>	34
<i>El celoso de sí mismo</i>	1
<i>Re Lear</i>	4
<i>Antonio e Cleopatra</i>	2
<i>Los favoritos</i>	1
<i>La bisbetica domata</i>	6
<i>Il mercante di Venezia</i>	1
<i>La fierecilla domada</i>	47
<i>Las bravías (sainete lírico)</i>	254
<i>Cleopatra</i>	10
<i>Cuento de amor</i>	8

Anexo 2.

Relación pormenorizada de obras shakespearianas representadas en Madrid entre 1918 y 1926. Fuente: Dougherty y Vilches (1990)

	<i>Sueño de una noche de agosto</i>
Género	novela cómica, 3 actos
Compañía	Martínez Sierra
Director	Martínez Sierra, G.
Temporada	1918
Adaptación	Martínez Sierra, G.
Teatro	Eslava
Estreno	20/11/1918
Nº de representaciones	44
Compañía	Martínez Sierra
Director	Martínez Sierra, G.
Temporada	1919
Teatro	Eslava
Fecha	17/03/1920
Nº de representaciones	2
Compañía	Martínez Sierra
Director	Martínez Sierra, G.
Temporada	1920
Teatro	Eslava
Fecha	17/11/1920
Nº de representaciones	7
Compañía	Martínez Sierra
Director	Martínez Sierra, G.
Temporada	1921
Teatro	Eslava
Fecha	09/11/1921
Nº de representaciones	2
Compañía	María Palou
Director	Sassone, Felipe
Temporada	1923
Teatro	Cómico
Fecha	17/02/1924
Nº de representaciones	3
Compañía	María Palou
Director	Sassone, Felipe
Temporada	1924
Teatro	Comedia
Fecha	22/04/1925
Nº de representaciones	2

	La Fierrecilla Domada
Género	comedia, 3 actos
Compañía	Francisco Morano
Director	Francisco Morano
Adaptación	Manuel Matoses
Temporada	1918
Teatro	Centro
Estreno	02/03/1919
Nº de representaciones	3
Compañía	Emilio Porter
Director	Emilio Porter
Temporada	1919
Teatro	Fuencarral
Fecha	29/05/1920
Nº de representaciones	5
Compañía	Francisco Morano
Director	Francisco Morano
Temporada	1920
Teatro	Princesa
Fecha	24/10/1920
Nº de representaciones	3
Compañía	Emilio Porter
Director	Emilio Porter
Temporada	1920
Teatro	Teatro Cómico
Fecha	21/05/1921
Nº de representaciones	2

	Otelo
Género	Comedia, 5 actos
Compañía	De ópera
Autor	Boito, Arrigo
Música	Verdi, Guiuseppe
Director musical	Villa
Temporada	1919
Teatro	Real
Estreno	30/01/1920
Nº de representaciones	3
Compañía	De ópera
Director	París, Luís
Director musical	Villa, Ricardo
Temporada	1922
Teatro	Real
Fecha	09/12/1922
Nº de representaciones	4
Compañía	De ópera
Director	París, Luís
Director musical	Villa, Ricardo
Temporada	1923
Teatro	Real
Fecha	01/03/1924
Nº de representaciones	3

	<i>Un Drama Nuevo</i>
Género	drama, 3 actos
Autor	Manuel Tamayo y Baus
Compañía	Miguel Muñoz
Director	Miguel Muñoz
Temporada	1920
Teatro	Price
Estreno	18/09/1920
Nº de representaciones	4
Compañía	Miguel Muñoz
Director	Miguel Muñoz
Temporada	1921
Teatro	Fuencarral
Fecha	01/02/1922
Nº de representaciones	5
Compañía	Miguel Muñoz
Director	Miguel Muñoz
Temporada	1922
Teatro	Latina
Fecha	11/11/1922
Nº de representaciones	7
Compañía	Miguel Muñoz
Director	Miguel Muñoz
Temporada	1923
Teatro	Martín
Fecha	03/04/1924
Nº de representaciones	6

	<i>La Bisbetica Domata</i>
Género	Comedia, 5 actos
Compañía	Ermete Zacconi
Director	Ermete Zacconi
Temporada	1922
Teatro	Princesa
Estreno	21/01/1923
Nº de representaciones	1

	<i>Las Bravías (La Fierecilla Domada)</i>
Género	sainete lírico, 1 acto, 4 cuadros
Música	Ruperto Chapí
Compañía	Dez y op. García Ibáñez
Director	García Ibáñez, A.
Temporada	1922
Adaptación	López silva, José; Fernández Shaw, C.
Temporada	1920
Teatro	Latina
Estreno	26/03/1921
Nº de representaciones	13
Compañía	Arias-Povedano
Director	Povedano, E. y F. Arias
Temporada	1924
Teatro	El Cisne
Fecha	03/11/1924
Nº de representaciones	11
Compañía	Del Apolo
Director	Navarro, Jesús
Temporada	1924
Teatro	Apolo
Fecha	24/06/1925
Nº de representaciones	3

	<i>Hamlet, Príncipe de Dinamarca</i>
Género	drama, 6 actos, prosa y verso
Compañía	Ricardo Calvo
Director	Ricardo Calvo
Temporada	1922
Adaptación	López Ballester, L.; González, Llana, F.
Escenografía	Ibarra y F. Mignoni
Temporada	1922
Teatro	Español
Estreno	17/01/1923
Nº de representaciones	8

	Otelo
Género	drama, 5 actos
Compañía	Ermete Zacconi
Director	Ermete Zacconi
Temporada	1922
Teatro	Princesa
Estreno	15/01/1923
Nº de representaciones	1

	Re Lear
Género	tragedia, 5 actos
Compañía	Ermete Zacconi
Director	Ermete Zacconi
Temporada	1922
Teatro	Princesa
Estreno	18/01/1923
Nº de representaciones	2

	Sylock, el Judío (The Merchant of Venice)
Género	drama, 5 actos
Compañía	Francisco Morano
Director	Francisco Morano
Temporada	1923
Adaptación	Almicroa
Teatro	Español
Estreno	21/09/1923
Nº de representaciones	13

Anexo 3.

Relación pormenorizada de obras shakespearianas representadas en Madrid entre 1926 y 1931. Fuente: Dougherty y Vilches (1990)

	<i>Las Bravías, La fierecilla domada, The taming of the shrew</i>
Género	sainete lírico 1acto,4 cuadros
Música	Ruperto Chapí
Compañía	Moncayo-Videgáin
Director	José Moncayo; Salvador Videgáin
Adaptación	J. López Silva; C. Fernández Shaw
Temporada	1926
Teatro	El Cisne
Estreno	11-09-1926
Nº de representaciones	9
Compañía	Moncayo-Videgáin
Director	José Moncayo; Salvador Videgáin
Temporada	1926
Teatro	Chueca
Fecha	07-10-1926
Nº de representaciones	3
Compañía	Del Apolo
Director	Jesús Navarro
Temporada	1927
Teatro	Latina
Fecha	23-05-1928
Nº de representaciones	9
Compañía	Del Apolo
Temporada	1918
Teatro	Apolo
Fecha	20-03-1929
Nº de representaciones	2

	Otello
Género	ópera, 3actos
Autor	Arrigo Boito, William Shakespeare
Música	Giuseppe Verdi
Compañía	De ópera
Director	Luis París
Director musical	Antonio Capdevilla; Guillermo Cases
Temporada	1926
Teatro	Zarzuela
Estreno	25-12-1926
Nº de representaciones	4

	Hamlet
Género	tragedia, 4actos
Compañía	Dr. Juan Santacana
Director	Juan Santacana
Adaptación	Fernando de Milla
Temporada	1927
Teatro	Pavón
Estreno	30-06-1928
Nº de representaciones	9
Compañía	Dr. Ricardo Calvo
Director	Ricardo Calvo
Temporada	1928
Teatro	Princesa
Fecha	24-11-1928
Compañía	Dr. Ricardo Calvo
Director	Ricardo Calvo
Temporada	1929
Teatro	Español
Fecha	02-01-1930
Nº de representaciones	8

	Otelo, el moro de Venecia, Othelo
Género	tragedia, 5 actos, prosa
Autor	William Shakespeare
Música	Giuseppe Verdi
Adaptación	Blas Medina
Compañía	Latorre
Director	Emiliano Latorre
Temporada	1927
Teatro	Pavón
Estreno	26-09-1927
Nº de representaciones	4

	<i>Cuento de amor, Twelfth night</i>
Género	comedia fantástica 3 actos
Compañía	María Palou
Director	Felipe Sassone
Adaptación	Jacinto Benavente
Escenografía	Fernando Mignoni
Temporada	1928
Teatro	Eslava
Estreno	07-09-1928
Nº de representaciones	31

	<i>La fierecilla domada, The taming of the shrew</i>
Género	comedia, 3 actos
Compañía	Francisco Morano
Director	Francisco Morano
Temporada	1928
Teatro	Fuencarral
Estreno	04-01-1929
Nº de representaciones	6

	<i>Un drama nuevo</i>
Género	drama, 3 actos
Autor	Manuel Tamayo y Baus
Compañía	Manrique Gil
Director	Manrique Gil
Temporada	1929
Teatro	Latina
Estreno	27-09-1929
Nº de representaciones	4
Compañía	Manrique Gil
Director	Manrique Gil
Temporada	1929
Teatro	Maravillas
Estreno	23-10-1929
Nº de representaciones	2

Anexo 4.

Relación pormenorizada de obras shakespearianas representadas en Madrid entre 1931 y 1939. Fuente: González (1996):

	<i>Las Bravías</i>
Género	sainete lírico
Teatro	Latina
Inicio	7/06/1932
Final	13/06/1932
Nº de representaciones	6
Realización	Cía. Lírica Luis Ballester
Dirección	Luis Ballester
Intérpretes	Luis Ballester, Badía, Haro, Carmen Arenas, Peñalver, Sagi
Música	Ruperto Chapí

	<i>Hamlet</i>
Género	drama clásico
Teatro	Fuencarral
Inicio	20/11/1931
Final	29/11/1931
Nº de representaciones	9
Realización	Cía. De Ricardo Calvo
Intérpretes	Ricardo Calvo, Adela, Calderón, Ana Leyva, Guirao

	<i>Julieta y Romeo</i>
Autor	José María Pemán
Género	Comedia
Teatro	Victoria
Inicio	9/01/1936
Final	7/02/1936
Nº de representaciones	60
Dirección	Cía. De Josefina Díaz Artigas y Manuel Collado
Intérpretes	Josefina Díaz Artigas, Manuel Collado, Ricardo Juste, Adela Carboné

	Otelo
Autor	José María Pemán
Adaptación	Luis Astrana Marín
Género	drama clásico
Teatro	Español
Inicio	21/02/1936
Final	19/03/1936
Nº de representaciones	23
Realización	Cía. De Tomas Borrás y Ricardo Calvo
Dirección	Ricardo Calvo
Intérpretes	Enrique Borrás, Ricardo Calvo, Emilio Thuiller, Asunción Casal
Escenografía	Burmann

	Las Bravías
Género	Zarzuela
Teatro	Fuencarral
Inicio	5/08/1938
Final	22/08/1938
Nº de representaciones	18
Realización	Matilde Vázquez, Marcelino del Llano
Dirección	Eugenio Casals
Intérpretes	Matilde Vázquez, Marcelino del Llano, Blanquita Suárez
Música	Ruperto Chapí

Anexo 5.

CARTA DE FRANCO A HITLER 26/02/1941.

FUENTE: No. 13. Letter From General Franco to Hitler

<http://www.yale.edu/lawweb/avalon/wwii/spain/sp14.htm>

The Avalon Project at Yale Law School The Spanish Government and the Axis <http://www.yale.edu/lawweb/avalon/wwii/spain/spmenu.htm>

Yale University <http://www.yale.edu/>



Ilustración 30. Reunión de *Franco y Hitler en Hendaya, 23 de octubre 1940*

EL PARDO, 26 February 1941

DEAR FÜHRER:

Your letter of the 6th makes me wish to send you my reply promptly, since I consider it necessary to make certain clarifications and confirmation of my loyalty.

I consider as you yourself do that the destiny of history has united you with

myself and with the Duce in an indissoluble way. I have never needed to be convinced of this and as I have told you more than once, our Civil War since its very inception and during its entire course is more than proof. I also share your opinion that the fact that Spain is situated on both shores of the Strait forces her to the utmost enmity toward England, who aspires to maintain control of it.

We stand today where we have always stood, in a resolute manner and with the firmest conviction. You must have no doubt about my absolute loyalty to this political concept and to the realization of the union of our national destinies with those of Germany and Italy. With the same loyalty, I have made clear to you since the beginning of these negotiations the conditions of our economic situation, the only reasons why it has not been possible up to now to determine the date of Spain's participation.

Having in mind our own post-war difficulties, you will recall that I have never fixed too short a period for our entry into the war. Permit me, Fuehrer, to say that the time elapsed until this moment has not been completely lost, since we have been obtaining not certainly great enough quantities of grain to permit us to build stocks, but certainly for some of the bread necessary for daily sustenance of the people who otherwise would have perished of starvation in considerable numbers.

Furthermore, it must be acknowledged that in this question of the supply of foodstuffs, Germany has not fulfilled her offers of effective support until very recently. We are now beginning to move in the realm of concrete facts and within this field there is nothing I desire more than to hasten the negotiations as much as possible. With this end in view several days ago I sent to you information on our needs as to foodstuffs and in general economic and military fields. These data are open to new examination, clarification, verification, and discussion in order to reach quickly the solution which interests us both equally. However, you will understand that at a time when the Spanish people is suffering the greatest starvation and enduring all sorts of privations and sacrifices, it is not certainly propitious for me to ask further sacrifices of them if my appeal is not preceded by an alleviation of this situation, which at the same time may permit us to carry out beforehand an intelligent propaganda on the constant friendship and effective support of the German people, which will reawaken in the Spaniard the sentiments of sincere friendship and admiration which he has always had for your Nation.

My remarks about our climate were simply an answer to your suggestions, and were not in any way a pretext to postpone indefinitely that which at the right moment it will be our duty to do.

During the recent Bordighera conference I gave proof to the world of the nature of my resolute attitude; this conference also served as a call to the Spanish people marking the direction in which lie their national obligations and the preservation of their existence as a free nation.

One observation I must repeat to your Excellency; the closing of the Strait of Gibraltar is not only a prerequisite for the immediate amelioration of the

situation of Italy but also perhaps for the end of the war. However, in order that the closing of Gibraltar may have a decisive value it is also necessary that the Suez Canal be closed at the same time. If this last circumstance should not take place, we who are making the actual contribution of our military effort have the duty sincerely to say that the situation of Spain in the event of an inordinately prolonged war would then become extremely difficult.

You speak of our demands and you compare them with yours and those of Italy. I do not believe that one could describe the Spanish demands as excessive, still less, when one considers the tremendous sacrifice of the Spanish people in a battle which was a worthy forerunner of the present one. Concerning this point the necessary preciseness does not exist in our agreement as well. The protocol of Hendaye-permit me to express it-is in this respect extremely vague and Your Excellency remembers the conditions (today so changed) of this vagueness and lack of preciseness. The facts in their logical development have today left far behind the circumstances which in the month of October had to be taken into consideration with respect to the prevailing situation, and the protocol then existing must at the present be considered outmoded.

These are my answers, dear Fuehrer, to your observations. I want to dispel with them all shadow of doubt and declare that I stand ready at your side, entirely and decidedly at your disposal, united in a common historical destiny, desertion from which would mean my suicide and that of the Cause which I have led and represent in Spain. I need no confirmation of my faith in the triumph of your Cause and I repeat that I shall always be a loyal follower of it.

Believe me your sincere friend, with my cordial greetings,
F. FRANCO

To:
His Excellency ADOLF HITLER
Fuehrer of the German People

Anexo 6.

Transcripción de las críticas teatrales aparecidas en prensa. Fuente: fondos documentales del Centro de Documentación Teatral del I.N.A.E.M.

CRÍTICAS TEATRALES

Obra: *Falstaff y las alegres casadas de Windsor*

Compañía: Teatro Español

Temporada: 1941

Ficha completa: de Hans Rothe. Variaciones sobre obras de William Shakespeare. Dirección: Hans Rothe. Escenografía: Emilio Burgos. Figurines: José Caballero. Intérpretes: Fernando Aguirre, Julián López Arqués, Julia Delgado Caro, Armando Calvo, Manuel Calvo, José Franco, Francisco Alonso, Rafael Gil Marcos, Alfonso Horna, Amparo Reyes, Carmen Pradillo, Francisco Melgares, Mercedes Prendes y Juan Pereira. Estreno: 3 de junio de 1941 en el Teatro Español de Madrid.

Alfredo Marqueríe, *Informaciones*, 04/06/1941:

“El Teatro Español va a estrenar una versión nueva, ágil y moderna, de – una de las más populares comedias de Shakespeare: “Falstaff y las alegres casadas de Windsor”. Hans Rothe es el autor de esta versión, arreglada a nuestro idioma por Dámaso Alonso. “Variaciones sobre Shakespeare” subtitula Rothe a la obra. “He intentado –dice él mismo- una nueva forma para el viejo tema, en una pieza que conserva en parte la antigua, la graciosa historia, pero resuelta según nuestro modo actual de concebir la obra dramática.”

La obra está siendo ensayada y montada en el Español con el fervor y el esmero que tradicionalmente acompañan a las realizaciones escénicas de este teatro. Falstaff, el admirado tipo creado por Shakespeare, será interpretado por el joven gran actor José Franco. El decorado es de Burgos, y los figurines, de Caballero."

Jorge de la Cueva, *Ya*, 04/06/1941:

"Algunos pasajes de la obras nos produjeron cierta extrañeza al parecernos que se separaban un tanto de la manera especialísima y personalísima de Shakespeare. Una rápida mirada, y la frase estampada en él de "variaciones sobre Shakespeare", nos tranquilizan por completo, puesto que no se trata de una versión fiel: la libertad del interpretador tiene una total amplitud. Nuestros prejuicios de lector antiguo y asiduo del viejo maestro desaparecido.

En el programa, y en forma discretísima, se explica también el porqué, y sin desacato alguno para el autor se ha glosado, interpolado y modificado el clásico original: la duda de si la comedia es o no original de Shakespeare resta todo carácter de audacia a la empresa; a pesar de la disputa, siempre hemos pensado, mejor dicho, sentido que la comedia es de Shakespeare; si no tiene la misma la misma importancia y el mismo valor de algunas de sus hermanas, es a nuestro entender, porque surge de un proceso menos espontáneo: el deseo de crear una acción para un personaje le indujo a utilizar acaso el asunto de una "novelilla", frecuentes en su tiempo o imaginó el asunto del estilo, ejemplo frecuente entonces, del que tenemos, sin pararnos a pensar mucho, entre nosotros el caso de Tirso de Molina en su novela "Los maridos burlados". Precisamente lo que hay de Shakespeare,

a través de un pensamiento extraño a él en cierto modo, es lo que nos ha hecho pensar que es de Shakespeare.

Y acaso también lo haya pensado el público, porque, a pesar del libérrimo movimiento del nuevo autor, mientras sigue, aunque sea de lejos, la línea del original, hay una consistencia, una afirmación y una fuerza, tanto en los tipos como en la acción, que se pierda por indecisa en todo lo que hay de nuevo.

El intento está hecho con dignidad, lo mismo que la representación y la postura escénica, aunque el exceso de capricho y el intencionado anacronismo de los trajes se presta a confusión.

Mercedes Prendes, muy bien; Paco Melgares, colosal en tipo, en expresión y en sentido cómico; acertados, Amparo Reyes, Julia Delgado Caro y Julián López Arqués, un tanto exagerado.

El público gustó de la obra, aplaudió y solicitó la presencia de Hans Rothe."

A. de O., Falstaff y las alegres casadas de Windsor" (Variaciones sobre Shakespeare"), en el Español:

"Los autores de esta versión libre de "Las alegres casadas de Windsor" anunciaron ayer que no trataban de entablar competencia con la obra de todos conocida". Es decir, no se trataba de la traducción o adaptación directa de la obra de Shakespeare, sino de una interpretación de la misma. Nosotros habríamos preferido lo primero. El teatro de Shakespeare se representa en el mundo ante grandes multitudes y por los mejores directores y actores, siendo celebrado por todos. El experimento de ayer – sin duda, literario y de singular belleza- trascendía a teatros de los denominados "de cámara", reducidos, de hace años, presentando el

inconveniente de tergiversar ante muchos espectadores los personajes de la obra.

Estas "Variaciones sobre Shakespeare" se han quedado –bien montadas, bellamente concebidas- sin además shakespeariano. La obra posee otra clase de valores plásticos y de colorido, que revelan una limpia audacia. Pero el juego es peligroso. Y se echa de menos el ingenio, la originalidad, la gracia extraordinaria de la versión directa, que, naturalmente, podría haberse adaptado a la escena actual. Esta obra, como la "Comedia de equivocaciones", como "Noche de Epifanía" y tantas otras, es perfectamente apta para todos los públicos.

No sólo se ha prescindido del diálogo original, sino que los personajes son otros. Siender, por ejemplo, no es el señorito acomodado del tiempo sino el petrimetre de Oilla, y Falstaff no es el tipo formidable que conocimos en el "Enrique IV" y que pertenece a la mitología literaria, citado en tantos y tantos libros y que dio lugar a tan infinitos comentarios. Aparte de estos defectos, que no los son si se comienza por aceptar lo libérrimo de la idea, existen en la obra montada de esta forma atractivos de indiscutible fuerza para el público. Durante los tres actos se siguió atentamente la acción y aquellas situaciones fundamentales de la comedia, tratadas de un modo actual y con personajes vestidos convencionalmente, pero que constituían una bella estampa, resplandecían, produciendo seguro efecto. Falstaff no canta aquí el Jerez de España, sino que bebe ron, y en el tercer acto se ha buscado movimiento de "ballet". Todo ello con escenografía de Burgos y figurines de Caballero. El texto literario, de Hans Rothe y Dámaso Alonso.

El público aplaudió muy complacido, y en la dosificación de los elementos cómicos, como en la arquitectura de los cuadros, se ha puesto una técnica adecuada y un gran conocimiento del gusto actual.

A la representación asistió el Presidente de la Junta Política y ministro de Asuntos Exteriores, señor Serrano Súñer.”

Obra: *Macbeth*

Temporada: 1942

Ficha completa: de William Shakespeare. Traducción: Nicolás Gómez Ruíz. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Fernando Chausa. Música: Manuel Parada. Intérpretes: Mercedes Prendes, Vicente Soler, Amparo Reyes, Fernando M. Delgado, Julia Delgado Caro, Porfiria Sanchiz, Margarita Esteban, José Bruguera, Félix Navarro, José Franco,, Alfonso Horna, Juan Pereira, Francisco Alonso, Emilio Alisedo, Carlos M. de Tejada, Juan de Ibarra, Luis Durán, Manuel Arias, Jesús López, Juan de la Torre, Miguel Ángel Horna, Rafael Gil Marcos, Concepción Campos, Lázaro Miguel, José Villasante, y Julián López. Estreno: 11 de febrero de 1942 en el Teatro Español de Madrid.

Cristóbal de Castro, Madrid, 20/01/1942:

“En el teatro Español se prepara la reposición de la inmortal obra shakespeariana, según versión hecha por el ilustre crítico Nicolás Gómez Ruiz. Quiere, naturalmente, dar nuestro primer teatro a la realización del drama de Shakespeare todo el empaque, todo el sentido y toda la nobleza que la importancia de la obra exige. Con este propósito, el montaje del

"Macbeth" shakespeariano se está haciendo con el máximo cuidado, a fin de presentar un espectáculo que tenga el tono de las grandes realizaciones escénicas europeas.

Toda la compañía del Español interviene en el extenso reparto. Cuarenta artistas y más de otros tantos comparsas darán al "Macbeth", bajo una dirección inteligente y fervorosa, toda su profunda palpitación humana. Mercedes Prendes y Vicente Soler figuran a la cabeza del reparto, en dos papeles de extraordinaria importancia artística. El vestuario y el decorado tendrán esa belleza que nuestro público encuentra siempre en las realizaciones del Español; pero esta vez la Dirección del teatro, por entender que así servía mejor al espíritu de la obra, ha buscado preferentemente lo humano más que lo espectacular, y ha querido hacer un "Macbeth" seco y desnudo, cuya emoción y cuya belleza están fundamentalmente en lo grandioso."

Alfredo Marquerie, *Informaciones*, 21/01/1942:

"La próxima reposición de "Macbeth" sobre la escena del Español va a tener un carácter de acontecimiento. Aborda nuestro primer teatro un empeño escénico de la máxima dificultad. Ya en la campaña del año anterior pensó Felipe Lluch representar aquella soberbia creación shakespeariana. En la brillantísima temporada que actualmente se está realizando bajo la dirección inteligente y fervorosa de Manuel Augusto García Viñolas, va éste a realizar aquel deseo de su antecesor, dando a la versión y a la realización escénicas del "Macbeth" todo el vuelo y toda la grandeza que la obra exige. Un escritor de tan concienzuda preparación como Nicolás González Ruiz ha hecho la versión del "Macbeth". Una versión llena de magnífica sobriedad,

enfocando la fidelidad a Shakespeare a través de una exacta y minuciosa equivalencia de espíritu, más allá de lo puramente literal.

En la realización escénica de "Macbeth" se viene trabajando por la dirección, y los artistas del Español con el cuidado máximo. Se aspira a que el espectáculo tenga una auténtica grandeza y a que pueda quedar como un exponente de lo que teatralmente puede lograr la nueva España."

César Crespo, Arriba, 07/02/1942:

"En la próxima semana se repondrá en el teatro Español la inmortal obra de Shakespeare "Macbeth".

Ya en la campaña del año anterior pensó Felipe Lluch representar la genial creación sepiriana. Y, según esto, en la presente temporada, y bajo la dirección de Manuel Augusto García Viñolas, se dará la versión escénica del trabajo con máximo cuidado. Se aspira por la dirección del teatro Española que el espectáculo tenga auténtica grandeza y quede como exponente de lo que en el teatro puede lograr la nueva España."

Jorge de la Cueva, Ya, 08/02/1942:

"Se ha decidido que el estreno de la versión escénica de "La tragedia de Macbeth", el acontecimiento teatral tan esperado, se verifique el próximo miércoles 11, a las diez de la noche.

Cuanto conocen el desinteresado esfuerzo artístico que, por parte de todos, se ha empleado para mostrar las posibilidades de las modernas realizaciones escénicas en la nueva España, afirman que no hay duda alguna de que la expectación quedará plenamente satisfecha.

La versión de Nicolás González Ruiz tiende, dentro de una fidelidad al espíritu y a la grandeza de la creación de Shakespeare y un respeto absoluto a su concepción y desarrollo teatral, a lograr una penetrante

eficacia ante el público de todos los valores dramáticos de la obra, y singularmente de sus valores literarios, de tal modo que el espectador oiga en el mejor castellano los conceptos y las imágenes que el creador de "Macbeth", puso en su maravillosa tragedia.

Al servicio de un mismo ideal de eficaz y bella interpretación, rigurosamente auténtica, han trabajado el director del teatro Español, Manuel Augusto García Viñolas, que ha orientado constantemente la labor de todos; el realizador escénico Cayetano Luca de Tena, cuyo afán de superación, criterio artístico y depurado gusto, se evidencian en el magnífico montaje; los actores –señalemos al frente del reparto a Mercedes Prendes y Vicente Soler- cuyo estudio de los tipos y dedicación a ellos ha mostrado aguda eficacia; el músico Manuel Parada, que ha preparado una partitura para acompañar adecuadamente los momentos culminantes; Burmann, el magnífico escenógrafo, y del primero al último de cuantos en la obra intervienen.

La suma de tales valores, decididos a dar al público un espectáculo de calidad excepcional, ha dado resultado espléndido, que los espectadores podrán apreciar el miércoles próximo. El valor dramático, literario y espectacular de "La tragedia de Macbeth" serán difícilmente olvidados."

Jorge de la Cueva, *Ya*, 10/02/1942:

"De las partes de que suele componerse esto que se llama autocrítica, breve declaración del Autor acerca de su propia obra en la víspera del estreno, pasaré rápidamente por la primera y sustancial, es decir, por la verdadera autocrítica. A mí, mi versión de "La tragedia de Macbeth" me parece excelente. De no creerlo así, no la estrenaría. Quede, pues, la autocrítica en este arranque de llana sinceridad y vengamos a ciertas explicaciones,

destinadas al gran público, y no a los que puedan por su cuenta apreciar lo que se ha hecho, lo que se ha querido hacer y lo que se ha dejado de hacer. Hace año y medio recibí del inolvidable Felipe Lluch Garín, el encargo de escribir una versión escénica de "La tragedia de Macbeth". Por versión escénica entendíamos algo que, sin permitirse las libertades de su "adaptación", tuviese en cambio la flexibilidad necesaria para que la creación original llegase lo más intensamente posible a nuestro público. En el fondo, todo se reduce, en cuanto al estilo literario, como en lo que toca a los efectos escénicos, a reforzar, en el sentido que Shakespeare marca, la eficacia de su obra. Se ha procurado, en consecuencia, resaltar igualmente el valor de la palabra y el valor de la situación. Que el poeta llegue lo más intensamente posible al corazón de los espectadores.

Trabajando con este criterio, una vez confirmado plenamente el encargo de Lluch por el director actual de teatro Español, Manuel Augusto García Viñolas, traduje del texto inglés de Cambridge, edición de Londres, 1922, con prefacio y glosario y Israel Gollanez. Naturalmente hice un estudio previo de las versiones españolas más autorizadas. Quedan suprimidas de mi versión las contradicciones de mi primer acto, se introducen algunos cambios de lugar cuando la variación de éste no es sustancial para la acción, se reduce a unas frases el discutido y ocioso monólogo del portero y se omite el discurso final. La versión va en prosa, procurando, en lo que cabe en mí, la más rotunda y concisa expresión, dentro de la fidelidad absoluta al pensamiento del poeta. Para marcar su irrealidad o superrealidad doy en verso las tres escenas de las brujas, abreviando en grado sumo la del acto cuarto. Se marca la división en cinco actos, trazada

por Shakespeare, pero la obra se distribuye en dos partes, con un solo intermedio, por lo tanto.

No puedo terminar estas líneas sin dedicar un merecido homenaje de gratitud y afecto a todos los que han puesto su inteligencia y su trabajo en el servicio a la mayor virtualidad escénica de la versión. Primero, a García Viñolas, que con tino tan sagaz y atención tan clarividente lleva la dirección suprema de todo. Después, a Cayetano Luca de Tena, que con esta realización de "La tragedia de Macbeth", en la que ha trabajado con magnífico acierto e incansable laboriosidad, salta a colocarse en la primera fila de nuestros realizadores. Y ahora quisiera –aunque ello no es posible–, mencionar a todos."

Emilio Morales de Acevedo, *El Alcázar*, 11/02/1942:

"Esta noche, con todos los honores que el autor y obra merecen, se representará en el teatro Español "La tragedia de Macbeth", de Shakespeare, traducida a nuestro idioma y adaptada a nuestra escena por el ilustre literato señor González Ruiz. De la tremenda trilogía shakesperiana –"El rey Lear", "Hamlet" y "Macbeth"–, caso de elegir el cronista, se decidiría por esta última. Es para él la que más le sabe a excelsa tragedia griega. Desde el comienzo del drama, después del vaticinio de las brujas, Macbeth, en su breve meditación, recuerda el coro clásico que interpretaba los recónditos pensamientos de los personajes: "Los temores reales son menos horribles que los crea la imaginación. La idea del asesinato no es aún más que vana sombra en mi cerebro, y, sin embargo, conmueve hasta tal punto el reino de mi alma, que toda la facultad de obra se ahoga en inquietudes, y nada existe para mí, sino lo que no existe todavía."

Macbeth traspasa su monstruo a Lady Macbeth, tratando de engañar a su propia conciencia. Hace el monstruo y luego se horroriza de él. Se horroriza de verse en el espejo. Los fantasmas de Hécate nacieron, como la diosa, de él mismo en el nido de la ambición. Hay una frase de Banquo, al regreso de la batalla y luego de la predicción de las brujas, de hondo significado. Es la respuesta a Macbeth, cuando éste repite el "tú serás rey", que acaba de oír: "Lo decís con el mismo tono y con las mismas palabras." Es el primer chispazo de la tragedia de la ambición, como lo es la de los celos de "Otello", esta obra del padre de Desdémona: "Engañó a a su padre, moro, ¡Guárdate de ella! La obra del mal se ha comenzado, y ya sólo con el mal podrá afianzarse.

¡Qué rosario de bellezas, qué venero de poesía dramática, qué profundo conocimiento del corazón humano! Toda la espantable legión de pasiones cruza la escena. Simbolismos sutiles: el diamante del buen Rey Duncan, por ejemplo. En ninguna otra tragedia, Shakespeare llegó a la cima del "pathos" como en la grandiosa escena del asesinato de Duncan y del sueño. ¡Aquellas manos ensangrentadas cuya mancha no bastan a lavar, los mares que se teñirían de rojo! Maravillosa preparación del espanto y sostenimiento del mismo, con la llegada de Lennox: "Noche de horror. En nuestro albergue el viento ha derribado las chimeneas. Se han oído lamentos en el aire, extraños gritos de muerte, voces pregoneras de terribles conmociones. ¡El ave de las tinieblas ha gemido toda la noche! ¡La tierra ha tenido fiebre y ha temblado! Más tarde aún, la conmoción del castillo, la asombrosa escena del banquete, con el espectro de Banquo y las Euménides invisibles en la conciencia de Macbeth rey.

Contra todo se atreve ya el asesino. Contra todos, menos contra los fantasmas. Nadie será capaz de producirle miedo en forma viva y tangible. Ese tirano, cuya enunciación llena de ampollas la lengua, sólo tiembla ya ante lo incorpóreo. Ha vertido el odio en el cáliz de su paz. Ni la muerte de Lady Macbeth es bastante a poner un espacio a la agonía de su ambición.

¡Cuadro sublime el del sonambulismo! “¡Cuánta sangre tenía el anciano!” “¡Todas las esencias de Arabia no desterrarán su hedor de mis pequeñas manos!” Ha vuelto a arrojarse en las tocas de Lady Macbeth el alma de mujer.”

Miguel Ródenas, *ABC*, 12/02/1942:

“Obsesión de todo literato de fuste ha sido bucear en el espíritu gigante y trágico de de la obra del gran poeta inglés William Shakespeare. De la vena fluida e intensamente dramática del que fue humilde muchacho, hijo de un arruinado comerciante que traficó en lanas; después director de una modesta compañía de comediantes y autor y actor a un tiempo hasta que la celebridad lo enriqueció con sus obras, se han surtido no pocas inspiraciones de dramaturgos; y el florilegio de su poesía, aliado con la fuerza arrolladora de sus concepciones dramáticas, fueron semilla provechosa que germinó en el campo de la literatura dramática universal.

A través de las versiones que de “La tragedia de Macbeth” nos llegaron a “España, como la de D. Teodoro de la Calle y de D. Manuel García, entre otras, pudimos saborear las magnificencias escénicas, la fuerza avasalladora, la reciedumbre poética y el nervio dramático de Shakespeare. Ahora, un escritor señero, apetente de toda disciplina literaria, culto y concienzudo en la profesión, Nicolás González Ruiz, nos deleita con una nueva versión de “La tragedia de Macbeth”, hecha con esa agilidad y esa

intuición que sólo es dable a las plumas mejor cortadas. González Ruiz, con certera visión escénica, ha podado del frondoso árbol de esta obra de Shakespeare ramas de hojarasca lírica y ha ido, con respeto evidente al genial autor, a simplificar situaciones y períodos dejando vivos el nervio y el espíritu de la tragedia.

Pero si la versión es un acierto, porque apenas menoscaba la intensidad y el brío de la obra imaginaria, también constituye un éxito resonante su arquitectura teatral la bella plasticidad que alcanzan las situaciones. Es un conjunto de hermosas perspectivas el que ofrece el decorado, y el vestuario, y los tonos de luz. El espíritu se sumerge en la grandeza de este espectáculo de arte puro que anoche nos trajo en el Español auras nuevas y consoladoras.

A ello contribuye la notable realización y dirección de Cayetano Luca de Tena, que revela su exquisito buen gusto, y del escenógrafo Burmann, que ha realizado una labor digna también de los más cálidos elogios.

En la interpretación, Vicente Soler, en el atormentado papel de Macbeth, demostró sus cualidades de buen actor, dando fuerza dramática al personaje. Mercedes Prendes, ponderada e insinuante en la psicología de la repelente figura de Lady Macbeth.

Los demás artistas que figuran el profuso reparto, entre ellos Amparo Reyes, el niño Fernando M. Delgado, Julia Delgado Caro, Porfiria Sanchiz, Margarita Esteban y José Bruguera, muy discretos en su cometido.

González Ruiz, Luca de Tena y Burmann recogieron desde el escenario los cálidos aplausos como premio a su labor, digna de la más encendida loa."

Alfredo Marqueríe, *Informaciones*, 12/02/1942:

“Nicolás González Ruiz, escritor excelentísimo y profundo conocedor del teatro, ha traducido directamente del inglés “Macbeth”, de Shakespeare y en cinco actos y catorce escenas ha conseguido una versión escénica de la famosa tragedia, que quedará como modelo y ejemplo. La supresión de algunos pasajes confusos –en el primer acto sobre todo- o la eliminación de determinados parlamentos de dudosa autenticidad, son aciertos indudables de la versión de González Ruiz, así como la acción comprimida, al desaparecer ciertas mutaciones innecesarias que perjudicaban la unidad. A estos méritos se suma el del buen idioma, el del lenguaje comprensivo, atinado, teatral, sin arcaísmos ni modernismos, en el punto justo y difícil que da la palabra universal a un tema eterno.

Este mismo propósito ha sido servido por el gran escenógrafo Burmann y por el director y realizador escénico Cayetano Luca de Tena. “Nuestra realización –explica el programa- no se circunscribe a fechas ni geografías”. Por eso se mueven los personajes “en un mundo neutro de imaginación y plástica” en “atmósfera seca, dura y terrible”. Efectivamente tanto los decorados como los trajes de Chausa como los muebles esquemáticos y crudos colaboran a estos tonos simples: tonos de aguafuerte que presiden la escena. Y, además, se engrandecen, ennoblecen, agigantan y dignifican con dos elementos nuevos: la arquitectura y la luz.

¡Qué enormes valores los de la profundidad del foro, los de la altura recreada del escenario, el gran portón que es como una doble cortina, como “otro telón” para el doble drama de las almas de los personajes! O la escena del banquete, las apariciones fantasmales, dispuestas y logradas de un modo maravilloso. Así como el clima creado por el manejo de los focos,

por la teoría y disposición de las bujías –con ritmo procesional a veces, por ese aglutinamiento de las luces y las sombras que modelan y plasman todos los momentos de la obra.

El director del teatro Español, Manuel Augusto García Viñolas va de acierto en acierto. Y la línea ascendente de la presentación de sus espectáculos es la demostración más clara de su personalidad. El logro escénico de “La tragedia de Macbeth” con las fabulosas dificultades vencidas, carece de precedentes en nuestro teatro contemporáneo y no tiene nada que envidiar a las mejores y mayores consecuciones de un Bragaglia o de un Piscatur, o de un Meterhold.

Así lo entendió el público, que llenaba totalmente la sala del Español, y que, incansable en sus aplausos, hizo salir al escenario al traductor, al decorador y al director de escena en unión de los intérpretes.

Hemos hablado de las fabulosas dificultades de la obra. Y sobre ello quisiéramos insistir. Goethe, que tenía a “Macbeth” como la mejor obra teatral de Shakespeare, leía a Eckermann una carta de Zeiter sobre la representación de la tragedia en Berlín, y decía como ni ésta ni la música que la acompañaba “había estado a la altura del grandioso espíritu y carácter de la obra”. Y cuando se estrenó en el Príncipe, de Madrid, la primera traducción directa de la tragedia, en 1838, interpretada por Matilde Díaz y Julián Romea, fracasó la música de Bassili y el público recibió con carcajadas las escenas más dramáticas y las más sublimes frases. Calcúlese, pues, el mérito de la música de Manuel Parada que en todo instante presta el fondo requerido por la acción, y la sobriedad y la dignidad con la que los actores se colocan y mueven, o desdoblan y vierten su espíritu en las catarsis, en los monólogos subconscientes, o caen heridos

por el rayo de la muerte, sin que en ningún otro momento se dé ese paso en falso que traspasa la delgada y sutil frontera entre la emoción terrible y la risa, como mecanismo de defensa contra el exceso del horror.

De Goethe es también la expresiva frase: "Shakespeare nos sirve manzanas de oro en vasijas de plata. Por el estudio de sus obras nos hacemos con la vajilla, pero luego no tenemos más que patatas que poner en ella." Lo que define el genio es justamente lo inaccesible y lo inimitable. Con toda la sabiduría teatral que "Macbeth" –la más madura tragedia de Shakespeare– revelo lo eterno que es la profundidad del pensamiento, la hondura expresiva de lo pasional y su revelación sobrecogedora, ese acento donde lo humano se mezcla y complica en transmutación prodigiosa a las fuerzas desencadenadas de la Naturaleza, a los signos y presagios de lo sobrenatural, a los cuatro elementos visibles y al Sino y al Destino ocultos, al Fatum y al Pathos, a las raíces soterradas y escondidas, al trasfondo pavoroso del sueño robado..."

La compañía del Español puso toda su buena voluntad y todo su esfuerzo en la difícil interpretación.

Se veía a cada personaje encariñado con su papel, deseoso de extraer de él todo el jugo expresivo Mercedes Prendes –contenida, atormentada, sin excesos, sin gritos, prodigiosa en el monólogo sonambúlico de las manos manchadas–; José Bruguera, el gran actor de siempre en el realce de los tipos genéricos; Félix Navarro, revelación juvenil y magnífica en el brioso "Malcolm", Amparo Reyes, perfecta en los dos matices, ternura y pavor de lady Macduff; Vicente Soler –aunque vencido y con la voz rota al final de la obra por el papel superior a sus fuerzas y a sus posibilidades– lleno de ímpetu y de deseo; y Julia Delgado Caro, Porfiria Sanchiz, Margarita

Esteban, Emilio Alisedo, Carlos M. de Tejada, Juan de Ibarra, Luis Durán, José Franco, Manuel Arias, Alfonso Horna, Jesús López, Juan de la Torre, Miguel Ángel Horna, Juan Pereira, Francisco Alonso, Rafael Gil Marcos, Fernando M. Delgado, Julián López, Concepción Campos, Lázaro Miguel, José Villasante.

Quede reproducida la lista del reparto como premio de mención al buen arte, aunque con las inevitables y humanas desigualdades, que se subsanarán en días sucesivos.

Nadie que ame el teatro y su presentación grandiosa puede dejar de ver "La tragedia de Macbeth", en el Español."

Raimundo de los Reyes, *Go!*, 12/02/1942:

"Se ha hecho ya tónica la frase de que nuestro teatro atraviesa una lamentable época de decadencia. Los más optimistas aducen que estamos en un momento de transición, en que los viejos conceptos y antiguas maneras dan sus últimos estertores agónicos, mientras junto a ellos resurgen vigorosos y pujantes los hitos que van acotando el ancho y brillante campo del porvenir inmediato y floreciente.

Pero cuando uno se encuentre frente a una manifestación teatral como la que dio anoche en Español, piensa en el error de uno y otro de los criterios anotados. No atraviesa el teatro en España momentos de decadencia ni de transición; lo que pasa es que se desenvuelve en un ambiente de perezosa atención, casi de abandono, por parte de quienes tienen la inexcusable obligación de velar por su prestigio. Empresarios codiciosos, sin más inquietudes que el beneficio de taquilla, actores henchidos de vanidad, que sólo buscan el halago de un divismo, casi nunca al servicio de un noble

empeño artístico; autores que participan de los mismos afanes de empresarios y actores...

Y así se nos da un teatro pobre, intrascendente, a base de obras "standard", decorados "standard" e interpretaciones "standard", que aburre a los espectadores, desespera a los críticos y va dando al traste con el decoro y prestigio de la escena española.

El "Macbeth" que anoche se nos dio en el Español es un buen clarinazo en pro de cuanto decimos. Que no se hable más de la decadencia de nuestro teatro ni de nuestra época de transición, porque ambos conceptos pasarán al olvido en cuanto en todos los empresarios, actores y autores prenda la firme voluntad de hacer buen teatro; teatro serio y digno de la que es alto exponente esta representación de "La tragedia de Macbeth".

Voluntad de hacer buen teatro es la que ha animado a todos los elementos del Español en esta empresa. Nada desconocido y sorprendente hay en su realización; nada hay de extraordinario en los medios utilizados para el montaje. Hay sólo un concienzudo estudio previo de la obra a representar y una entrega absoluta a su servicio, sin prejuicios de lucimientos parciales y efectismos plásticos fáciles a la expectación general.

Sobre un fondo de lienzos claros, en los que los focos proyectan las distintas tonalidades que la tragedia exige, transcurre toda la acción de ésta. Genial concepción del realizador Cayetano Luca de Tena, que consigue así, con sólo éste fondo, el juego de proyectores y los motivos musicales – maravillosamente logrados por Parada- transmitir en todo instante al espectador de manera plena la emoción exacta que substancia la obra, en una sinfonía ininterrumpida de sensaciones visuales que seducen y embriagan el ánimo sin que el espectador se dé apenas cuenta de ello.

Este es uno de los aciertos de la presentación, pero la situamos en primer término del comentario, porque él hace posible todos los demás: sin él no ganaría toda la fuerza dramática que tienen las escenas de las brujas conjurantes, ni el asesinato de Banano, ni las de la cena con las alucinaciones de Macbeth; cuadro éste en el que la belleza y grandiosidad con que está concebido y resuelto adquiere proporciones gigantescas jamás vistas hasta ahora en nuestra escena.

Y constantemente los colores del foco van actuando en los menores detalles, iluminando unas figuras cuando éstas adquieren importancia, dejándolas en la sombra cuando la atención es requerida por otras, con lo que el juego escénico, perfectamente medido y logrado, adquiere un ritmo maravilloso.

Así ocurre en el cuadro de la entrevista de Macbeth con los asesinos, y en el del asesinato de Duncan, y en las escenas de sonambulismo de Lady Macbeth, cuyo acento trágico y grandeza delirante acentúa las proporciones arquitectónicas de los lienzos que cubren toda la escena y el pasillo del fondo, lo que da, además, en todo instante –singularmente en los interiores– una grandiosa solemnidad a las escenas.

Nos faltaría espacio y tiempo para seguir analizando los aciertos que se han concitado en esta representación. Concretemos, pues, el elogio, además de lo dicho en la labor de Burmann, que ha hecho unos motivos breves de escenografía, que culminan en el trazado del campamento, en el cuadro final del asalto, y en la manera de ver la colocación de las puertas, graderías y muebles, a tono todo con la ruda y fuerte naturaleza medieval a que sirven; en la del maestro Parada que, como ya hemos dicho, ha compuesto unos números musicales inspiradísimos y perfectamente

ajustados a la acción; en la del realizador Cayetano Luca de Tena, cuyo gran temperamento artístico y rara inteligencia teatral se consagran definitivamente con esta empresa, y la de los actores.

Párrafo aparte merece Vicente Soler, que si hasta ahora se nos manifiesta como actor lleno de ricas facultades, la creación que hace de Macbeth le coloca en la línea cumbre de la escena española. Cómo entendió, sintió y dijo el complejo papel; el tono de voz, el gesto, la expresión de reacciones, el ademán que usó en todo momento, le emparejan con nuestros grandes trágicos.

Y párrafo aparte merece también la versión que de la obra ha hecho el brillante escritor Nicolás González Ruiz. No sólo con el texto inglés a la vista, sino con todos cuantos merecían solvencia crítica o especulativa sobre esta magnífica producción shakesperiana, ha llevado a la escena española – con un gran sentido teatral, además-. “La tragedia de Macbeth”, fundiendo escenas, cortando párrafos –como el monólogo del portero, de autenticidad dudosa- y dando al diálogo una fluida elegancia y una inteligente concisión que, sin perder su acento poético y su substancialidad filosófica le aligera del peso de las largas y sentenciosas disquisiciones del original. Tan feliz y tan solvente ha sido el logro, que esta versión quedará ya como referencia obligada para el estudio del teatro de Shakespeare.

Mercedes Prendes, muy acertada en un papel que excedía de sus facultades y en el que, sin embargo, logró momentos de gran relieve; admirable de sobriedad y justeza, Brugueras; afortunadísimo en su breve intervención, Horna; muy bien Amparo Reyes, y José Franco y todos los demás, sin distinción, en un gran conjunto de disciplina y responsabilidad.

El público distinguido que abarrotaba el teatro y en el que figuraban destacadas personalidades del arte y la literatura, escuchó la obra con visible emoción y subrayó con espontáneos aplausos todos los cuadros, tributando al final a artistas, animadores y traductor –que tuvieron que salir a escena- una clamorosa ovación.

Manuel Augusto García Viñolas, ilustre director del teatro Español, bajo cuya orientación y constante vigilancia el presentó esta magnífica manifestación teatral, merece el elogio y la gratitud de cuantos sentimos viva inquietud por la suerte de la escena española, tan necesitada, como al principio decimos, del estímulo de estos ejemplos.”

J.E.C., *Pueblo*, 12/02/1942:

“Nos hallamos ante una de las cimas del pensamiento humano realizado en forma teatral por el genio de William Shakespeare, y como es absolutamente imposible hacer un análisis, ni siquiera ligero, de este obra maestra, pues haría falta toda una página del periódico hemos de concretarnos a unas notas brevísimas.

“Macbeth” es el drama de la ambición humana, y cuando las brujas deslumbran al protagonista con la luz del augurio al decirle que será rey, en el corazón del hombre empiezan a moverse, como víboras en su nido, las pasiones.

Pero estas pasiones no son en Macbeth suficientemente fuertes, y es entonces su mujer, Lady Macbeth, cargada de astucias, de rencores y de cálculo, la que se pone junto a él para cantarle en el oído la canción sinuosa de ambiciones que pueden ser logradas.

Mata, pues, Macbeth al Rey Duncan, y mata con ello al sueño. He aquí al hombre y sus fantasmas; Macbeth no dormirá ya tranquilo porque las voces

que resuenan en su conciencia no le darán reposo. Y, a veces, sus fantasmas interiores se trocarán en fantasmas evidentes que su imaginación pone ante él, y aunque los nuevos augurios le ofrecen la paz y el descanso confiado, Macbeth tiembla ante la sombra y ante la noche, porque su alma está manchada por el crimen.

Esta es la verdadera tragedia; todo lo demás es anécdota exterior, pero anécdota rica en episodios y en interés. Porque Shakespeare, además de crear arquetipos, figuras humanas monstruosas a fuerza de humanas, verdaderos abismos donde el psicólogo investiga y bucea con asombro, saber dar a sus dramas una línea de peripecias cuajadas en el más alto interés. Y así hay escenas como las de los bandidos y Macbeth, y las de las brujas, y la de Lady Macbeth sonámbula, y la del asesinato de Lady Macduff, que llevan al espectador anhelante del comienzo al fin de la obra.

Y no digamos en cuanto al lenguaje; los profundos pensamientos están expresados de una manera bellísima, literaria sin literatura, brillante sin retórica y con unas imágenes tan modernas y tan audaces que el espectador no sale de su asombro.

Una obra de esta importancia, con sus muchos personajes que en ciertos momentos cobran categoría de figuras principales, con la diversidad de cuadros, con la complejidad de movimientos de los muchos actores, exigía una realización extraordinaria. Y he aquí que el teatro Español ha encontrado en la juventud de Cayetano Luca de Tena ímpetu, alto aliento y al mismo tiempo serenidad y equilibrio al servicio de un talento de realizador nada común: la concepción total de la realización escénica y la resolución de sus múltiples problemas de todo orden han valido a este joven director un verdadero triunfo.

No ha sido menor el éxito logrado por Nicolás Gómez Ruiz en una versión directa del inglés, que tiene como mérito principal (aparte del literario) el de una gran eficacia en su síntesis escénica.

Obra muy difícil de representar, tuvo en Vicente Soler un gran intérprete en la figura tan compleja de Macbeth, que supo matizar con plenitud de facultades y con una sobriedad y un juego escénico de la mayor eficacia. Lady macbeth era Mercedes Prendes, y aunque su temperamento no parece ajustarse al tipo, nos dio una versión muy meritoria del personaje, compuesto en todo momento con dignidad y acierto.

A continuación hay que señalar a Félix Navarro, muy justo de voz, de ademán y de actitudes en el Malcolm. Muy bien, llenas de acierto en sus configuraciones, las señoras Delgado Caro. Porfiria Sanchiz, Amparo Reyes y Margarita Esteban, con el niño Francisco M. Delgado. Los demás, Bruguera, Franco, Horna, etc., etc., se mantuvieron dignamente en su cometido.

La concepción escenográfica de Burmann, a base del aprovechamiento íntegro del enorme escenario del Español, con unas grandes cortinas como fondo neutro y diversidad de elementos sintéticos, un acierto de una gran categoría artística. La música, de Manuel Parada, sirviendo con justeza los momentos que había que subrayar.

Los figurines, de Chausa, entonados en blanco, negro y grises, de una gran belleza.

En resumen: un éxito extraordinario que el público subrayó con ovaciones interminables a la terminación de cada cuadro, y con llamadas a escena al finalizar los actos. Un gran acierto de la Dirección del teatro Español, que con tan inteligente sentido lleva Manuel Augusto García Viñolas.

Y una gran ocasión para que el público de Madrid siga demostrando (la demostración ha empezado con el gran éxito inesperado de "Dulcinea") que no está definitivamente perdido para el Arte el acudir al teatro Español para dejarse prender en el interés y en la emoción de una de las obras máximas del teatro de todos los tiempos.

Los estrenos de estos días han dado lugar también a poner en evidencia que sospechábamos ya los espectadores ingenuos. Si el teatro anda mal en nuestra Patria no se cargue la culpa exclusivamente en los autores; los críticos son aún más responsables. La presentación de "Macbeth" nos ha mostrado a algún crítico teatral haciendo ascos a Shakespeare y encontrando "plausible,, acertada y elogiabile" la magnífica presentación e interpretación del teatro Español. Sin perjuicio de que cualquier mañana se nos sobresalte con la genialidad de cualquier "Papurusez" que vea un escenario. No es para asombrarse, pero sí para no olvidarlo, pues, aunque no se crea, los críticos son juzgados siempre, siempre, por el público que los lee.

A tales autores, tales críticos. En este caso, como en otros, el dilema es bien claro: O falta la recta intención del juicio ante Shakespeare, o la capacidad crítica no está a la altura de las circunstancias. Cualquiera de los términos conduce a la reflexión de que si alguna vez se pretende tener un verdadero Teatro en España, habrá que empezar por una previa selección de los críticos, si es preciso con la exigencia de su responsabilidad ante un posible tribunal de honor, pues de lo contrario corríamos el riesgo de que nuestra escena continúe siendo el charco de ranas de de estos últimos tiempos."

Jorge de la Cueva, *Ya*, 12/02/1942:

“De las obras en que Shakespeare expone y estudia una de las pasiones fundamentales del corazón del hombre, es “Macbeth”, indudablemente, la más compleja, y la más honda. Tanto en “Otello” por ejemplo, como en “Romeo y Julieta”, los personajes básicos y fundamentales siguen una trayectoria pasional sencilla y limpia; si hay otras pasiones que coincidan en la trama, son encarnadas en personajes secundarios que componen, pudiera decirse, el fondo humano de la acción central.

Pero en “Macbeth”, y acaso más que de manera intencionada por haber sido arrastrado el autor por la honda verdad con que pinta siempre y que le imponía diversas actitudes espirituales ante la pasión fundamental que expone, el panorama es mucho más amplio, porque arranca de la tentación, y hay momentos en los que marca con rasgos breves, remotos, que son como trazos profundos, una réplica del drama esencialmente humano del paraíso, en la influencia dramática de la mujer, y se da el espectáculo, espantoso en su grandeza, de horror, que es como un arrepentimiento anticipado a lo que el hombre presente va a hacer.

Y el drama de la ambición deja paso al drama interno del arrepentimiento y el drama exterior de orígenes obligados para sostener lo que se consiguió con el crimen primero: es espantoso debatirse en la inundación de sangre, enriquecido con notas tan verdaderas y tan sutiles como la iniciación del adormecimiento de la conciencia que arranca de la maravillosa escena en que Mácbeth escucha las voces que le dicen que ha perdido el sueño, hasta el momento en que, casi sin destacarlo, habla del reposo. O lo que es lo mismo, una pintura total de la pasión desde su primer arranque hasta su última consecuencia, sin olvidar un matiz, un aspecto o una manifestación

de una manera desconcertante, porque parece imposible que en pinceladas amplias, fuertes y seguras, pueda darse, sin la menor incongruencia, tan magnífica riqueza de detalles.

Y de aquí la enorme dificultad de la traducción: la necesidad de acusar todos estos matices, que están como apagados por la magnífica entonación general; sedientos de percibirlos íntegramente hasta en lo más sutil, hemos manejado en nuestras lecturas de Shakespeare las traducciones de Macpherson, de Clark y de Menéndez Pelayo, principalmente en ansias de percibir, por coincidencia, lo permanente en el autor, ya que nuestro menguado inglés no llega a captar los giros personalísimos y arcaicos del autor.

La traducción, cuidada, esmeradísima, limpia y pulcra del señor González Ruiz es una aportación oportunísima y necesaria para el completo conocimiento de Shakespeare, y principalmente por lo sincera; así como en Clark hay el prurito de acentuar los rasgos personales un tanto briosos del autor, hay en Macpherson el de poetizar y suavizar, y en Menéndez Pelayo el del estilismo de un castellano opuesto a veces a la genialidad del autor. Libre de propósitos preconcebidos, con elegante modestia, el señor González Ruiz busca con sencillez la mayor compenetración con el original, más aún, con el pensamiento del autor, en un castellano, huelga decir correcto, expresivo, con una afortunada elección de la palabra, no sólo más propia, sino más sugerente, y con algo cuya falta se percibe en las traducciones señaladas; con un sentido teatral tan bien orientado, que no de apoyarse un momento en la acción.

Acaso por falta de una visión de este sentido teatral no se ha representado el "Mácbeth" durante tanto tiempo, que la visión escénica de la obra es desconocida para cuatro generaciones.

Vuelve, afortunadamente ahora, en momentos oportunísimos para demostrar que en lo terrible y en lo espantoso hay también belleza arrebatadora, y vuelve con todos los honores y en una máxima conjunción de aciertos. Es necesario no empequeñecer, sino engrandecer el ambiente de la obra, y se ha conseguido con un concepto de grandiosidad expresiva que culmina en la puerta grande del castillo, en la atmósfera de terrorífico misterio que envuelve los momentos del asesinato del Rey, modelo de suma emoción, tan sobria como profunda.

Este concepto se extiende a toda la obra en una equilibrada armonía de quietismo hierático, de plasticidad y de un movimiento tan estudiado que acentúa más el gran dinamismo interno de la tragedia, acierto en que se suman los esfuerzos de Cayetano Luca de Tena y de Sigfredo Burmann y que se enlaza con la vaguedad histórica y local del vestuario, sobrio de color, en el que se acentúan levemente notas escocesas que enlazan suavemente en algunas notas que recuerdan tipos normandos del tapiz de Bayena.

Esa elegante y expresiva quietud, que no quiere decir inmovilidad ni pasividad, fue, nota saliente de la interpretación, que utilizó con artística sobriedad Mercedes Prendes, sin perjuicio de conseguir certera expresión. Vicente Soler sintió sinceramente su tipo de Macbeth y lo transmitió de manera honda y depurada. Sería difícil anotar lo saliente del reparto; citamos con sincero elogio a Bruguera, a Félix Navarro, José Franco, Alfonso Horna, Juan Pereira y Francisco Alonso.

En el teatro lleno, una expectación respetuosísima que se fue haciendo emoción, admiración y entusiasmo y se manifestó en ovaciones, que obligaron a saludar en todas las jornadas al traductor, a los realizadores y a los intérpretes.”

Emilio Morales de Acevedo, *El Alcázar*, 12/02/1942:

“Merecedor de elogios es, desde luego, este intento de elevación de repertorios dramáticos. Sólo atreverse a llevar a la escena esta obra de Shakespeare, con el sin número de dificultades de realización material y espiritual que encierra, es mérito más que suficiente para tributarle los cálidos aplausos que sonaron anoche en honor del culto escritor Nicolás González Ruiz, traductor y adaptador de la inmortal tragedia, y de Cayetano Luca de Tena, desenredador de la compleja madeja del montaje.

A base de dos tonos, blanco y negro, a manera de símbolos han sido hechos los trajes. Sigfredo Burmamm ha construido un decorado corpóreo con sabor moderno alemán, de fuerte sintetismo, y en algunos cuadros, como el del asesinato de Duncan, de épica grandiosidad, muy en armonía con la situación patética. Bellas y fuertes también son las presentaciones de las escenas de la carta, del banquete, de la tienda de Malcom y Macduff, de las brujas y, en general, de las catorce en que se ha distribuido la obra. Inteligente el juego de luces, y laudable discreción en el agrupamiento de figuras.

El señor González Ruiz ha llevado con tino algunos pequeños cortes y suprimido el momento peligroso y espeluznante de mostrar Carduff la cabeza cercenada de Macbeth, aligerando el final en gracia al mejor afecto en las masas.

Todos los actores pusieron su voluntad en el empeño, sin pretender colocarse a la altura del drama. Mercedes Prendes, demasiado femenina y frívola en su tremendo papel de Lady Macbeth. Vicente Soler, pecando a ratos de encogido y plañidero; Macbeth es un bravo, tiene sangre real y su indómito valor ha decidido la batalla a favor de Duncan, cuando estaba ya a punto de perderse; por eso debe aparecer con empaque arrogante, erguido, y sólo cuando lo sobrenatural y los remordimientos le acometan abatirse o temer. Declaremos en honor a la justicia, que en otros varios pasajes vibró e hizo vibrar, como actor de primera fila, que todos le reconocemos. Julia Delgado Caro, Porfiria Sanchiz, y Margarita Esteban, muy justas en sus comprometidos papeles. Mención señalada merece el señor Bruguera, que encarnó un rey Duncan con toda la prestancia y majestad de un viejo soberano; semejaba una figura de Esquilo. José Franco, sobrio y justo; y con él, Félix Navarro, Alfonso Horna y la inacabable lista de intérpretes.

Con toda sinceridad enviamos nuestro reconocimiento por el magnífico festival de anoche al señor García Viñolas y a cuantos comparten con él y se desviven por la dignidad del arte dramático."

Cristóbal de Castro, *Madrid*, 12/02/1942:

"Fiesta mayor, con los atributos del arte y los tributos del fervor, señala una efemérides. Montar una obra como "Macbeth" en las presentes circunstancias tiene un significado de "paso honroso". Coronar tanto y tanto obstáculo de rutina literaria y artística, vulgo municipal y espeso, usos de folletín y costumbres de retruécano con un espectáculo sespiriano tan labrado como lucido, es oxigenarse y oxigenar. Emparejar la escena patria con las escenas capitanas del mundo. Situarse en la ruta prócer de los grandes exégetas de Shakespeare, en pos de Gordon Craig, de Lugné Poe,

de Max Reinhardt, de Bragalia. Porque es justo considerar los medios nuestros y los suyos, el ambiente suyo y el nuestro es justo registrar el triunfo de García Viñolas y de sus colaboradores fervorosos.

Las escuelas escenográficas ofrecen un modelo sintético, al modo clásico – “mesón”, “bosque”- sin luminarias ni colores, en la sencillez primitiva, y un sistema integral de amplias arquitecturas gran cromatismo y potente luminosidad. García Viñolas, hombre nuevo, pero también clásico atento a lo de fuera pero alerta con lo de casa, emplea alternativamente ambas técnicas con sagacidad y mesura, según marca el cuadrante. Y así en la montura de “Macbeth”, las brujas aparecen como un bajorrelieve, aisladas, estatuarias, sibilíticas, sin batón ni escoba, lejos del aquelarre sabático de las ilustraciones sepirianas. Lejos de la escenografía alemana, donde las interpretan hombres. Lejos de la pincelada de Saint Víctor que las llama “porteras del infierno”; “oes vieilles barbues, aux levres de parchemin”. En cambio, los dos príncipes, hijos de Duncan que en la escenografía inglesa tienen un indumento modestísimo, de la antigua Escocia, ofrecen en la escena del Español dos suntuosas figuras principescas. En ese eclecticismo está el imperativo categórico de las circunstancias servidas por García Viñolas con inteligente prudencia, que unas veces agrupa las figuras con dinamismo de batalla y otras con corros de guerreros inmóviles.

Sabido es que los más eximios comentaristas consideran en “Macbeth” la tragedia de las tragedias, por encima del “anaké” griego y del “odinismo” escandinavo. Su dramaticidad, según Malone, no sólo es de pensamiento como “Hamlet”, sino de acción, como “Ricardo III”. Es “la barbarie sobrehumana”, digna de Teutatés o de Atila. El horror corre por los personajes como la sangre por las venas. La palabra produce tanto espanto

como el puñal. Y en el "de profundis" escénico como en el oscuro dominio "Macbeth", varón, tiene sinuosidades y flaquezas de mujer. Tras el pánico ante la sombra de Banquo, se repone y grita "I am a man again" (Vuelvo a ser hombre). Lady Macbeth, mujer ante quienes Medea y Clytemnestra parecen mujercillas, es un virago formidable. Su crueldad moral es tan terrible como la de un tirano persa. Ante el esposo, feble como una hembra, se siente dura y fiera, como un varón. Y así increpa a los genios del mal: "¡Venid, venid, espíritus escoltas de los pensamientos de muerte. "Unsex me" (Desmujeridizadme)."

"Macbeth", como es sabido, está en verso. "La versión –dice González Ruiz– va en prosa, procurando, en lo que cabe en mí, la más rotunda y concisa expresión, entro de la fidelidad absoluta al pensamiento del poeta." El culto y fino traductor realiza el arduo y noble empeño con probidad fervorosa en una prosa fluida, rítmica, acorde, sin más versos que los de las brujas. Escritor consciente y solvente, ni tan personal como el arreglador, ni tan impersonal como el eco limita el cometido a parvas supresiones en el monólogo del portero y a algunos cambios de lugar, agentes de enlace. Toda la versión tiene fidelidad de concepto y dignidad de estilo, en feliz y triple alianza: memoria, entendimiento y voluntad.

Ya que hablamos de traducciones de "Macbeth" cuya cronología comienza por la de "Macbé o los remordimientos" de Manuel García –que la tradujo del francés en 1800, fecha de la representación, aún cuando la edición se imprimió en 1918, y acaba en 1920 con la magistral de Astrana Marín, sumando hasta las 22 entre ellas la cuidada y fiel de Francisco de Cossío, publicada en 1915 –hemos de señalar el fenómeno de que siendo el original de Shakespeare en verso, todas las traducciones españolas están en prosa.

Y no sólo las españolas, casi ninguna de poetas; sino la alemana, de Schiller, y la francesa de Maeter, poetas altísimos los dos.

La interpretación de la obra tan completa de pensamientos y sentimientos, que en el extranjero se representa siempre por actores especializados y habituados, se ha puesto aquí por una compañía aleatoria, de actores habituados a un repertorio poco relacionado con Shakespeare. Ello indica las dimensiones del esfuerzo y lo considerable del trabajo, que logró un conjunto entonado, certero y noble. Vicente Soler dio una versión inteligente, tensa e intensa, pese a lo abrumador del papel, no sólo en intención, sino en extensión. Mercedes Prendes se mantuvo en una digna sobriedad, no exenta en ocasiones del aliento trágico. Bruguera dio prestancia, sin énfasis al rey. Félix Navarro, delicadeza y emoción figura y apostura al príncipe. Julia Delgado, Porfiria Sanchiz y Amparo Reyes, entonaron las brujas con tono sibilítico y oracular. Todo el numeroso reparto rindió disciplinada y entusiasta asistencia.

Las decoraciones de Burmann, dignas del aparato de la tragedia, todas acordes al ambiente y algunas verdaderamente impresionantes. Muebles y armas, juego de luces y juego escénico, con una técnica cuidada y expresiva. Cayetano Luca de Tena, realizador, merece plácemes por su acierto.

El público, propicio a la atención y a la emoción, siguió todo el proceso trágico en anhelante afán sintiendo y presintiendo la terrible grandeza del espanto, señor de la obra. Nutridas y entusiastas ovaciones testimoniaron su contento, reclamando la presencia en escena de González Ruiz, Luca de Tena y Burmann, quienes saludaron con los intérpretes entre aclamaciones."

César Crespo, *Arriba*, 12/02/1942:

“Gran solemnidad, teatral y artística, fue la de anoche en el Español. Como un remanso para sosiego y honda meditación de los espíritus, la compañía titular, tan diestramente dirigida por García Viñolas, nos ofreció “La tragedia de Macbeth”.

“Macbeth” es la tragedia de la ambición, la tragedia más sublime de Shakespeare, en la que su nervio dramático, entre la verdad histórica y la bella fábula se ennoblece con caracteres dramáticos y épicos dentro de la más deslumbrante hermosura. Es de todas las obras del “dulce cisne del Avon”, como le llamaba Ben Jonson, la que los personajes hablan y sienten en una lucha más violenta y profunda entre las luces y las sombras de las más violentas pasiones.

Obra de misterio, de ejemplo y de madurez sespiriana, “Macbeth” pertenece al ciclo en que la vida del dramaturgo tiene ya un tinte de melancolía serena y rebotante de conocimiento. Si bien estos son dentro del sistema de creación de éste período –“Hamlet”, “Otelo”, “Julio César”, “El rey Lear”- los fuertes pilares de su imaginación poderosa, en “Macbeth” aparte la seguridad y la altura de tragedia incomparable en su línea vital y escénica, existen algunas contradicciones en algunos pasajes y baches notorios en el estilo. Conocido es el problema que planteó el descubrimiento de “La bruja”, de Middleton.

La versión que presenciamos anoche en el teatro Español nos pareció justamente interpretada. Nicolás González Ruiz, autor de aquélla, con un gran conocimiento de la obra sespiriana, ha sabido dar expresión exacta al pensamiento y la acción de la obra en toda su pureza. A este fin, ha suprimido esas escenas contradictorias, ha amenguado algunos pasajes de

la misma y ha modificado con absoluto respeto algunos cambios en el desarrollo.

De esta manera, la obra queda, en su expresión, limpiamente teatral, para una mayor comprensión y descanso en el espectador actual. Quede, pues, lo sustancial para mayor perfección en la línea del arte dramático. Así, como decía Schiller, al hablar de la perfección del estilo, ha sabido borrar las limitaciones específicas, sin suprimir las cualidades específicas, y empleando lo característico, le ha dado sentido universal.

El "Macbeth" que vimos anoche tiene cuadros y escenas de grandiosidad espectacular. Señalemos esto como detalle. En España todavía existían algunos residuos de eso que se llamó "decorado sintético" que tuvo gracia de renovación en Europa cuando el decorado de fin de siglo entorpecía o achicaba el desarrollo escénico de la comedia o la tragedia. Esto, que naturalmente fue un paso extraordinario en la representación del teatro moderno, sobre todo, con Piscator, Cordobray y Gastón Baty, se llegó a superar –salvo circunstancias especiales y necesarias– con mayor amplitud en la escena y en los decorados. Y es así que las grandes tragedias de la escena universal han tenido siempre amplio marco en donde la obra respire en una atmósfera ancha, compleja, e importante, con más calor de humanidad. Esto, así concebido, hizo posible anoche poder presenciar cuadros como el del banquete y otros de gran ambición espectacular, que es buen paso para nuevas tareas teatrales dentro de nuestro enmohecido teatro contemporáneo.

Con respecto a la interpretación, faltaron voces, "La tragedia de Macbeth", obra encendida de caracteres cósmicos, requiere en eso misterio de drama terreno y de ultratumba, una completa adaptación entre el gusto, el

ademán y la voz de todo el conjunto. Bajo el trueno y el relámpago, bajos los signos de la brujería y la batalla, los rasgos fuertes, expresivos de cada personaje han de ser más acentuados. En las grandes representaciones de "Macbeth" que se han dado en Alemania y en Francia, las brujas, por ejemplo, han sido interpretadas por hombres.

Con respecto a las primeras figuras, Mercedes Prendes realizó su papel de Lady Macbeth con acierto. Finalmente encarnado dio los tonos dramáticos, con justa dicción y con notable afán de superación en su cometido.

Bruguera, gran actor, en su papel de Duncan, Rey de Escocia, convincente y severo, Vicente Soler, en su papel de Macbeth, tuvo emoción y gesto, Pepe Franco, muy bien en su papel de Banquo; Amparo Reyes, Concha Campos, Julia Delgado, Porfiria Sánchez, Horna, Navarro, etc.

El maestro Manuel Paradas ha compuesto una adecuada partitura. El decorado de Burmann, excelente de realización y comprensión.

Señalemos la labor de Cayetano Luca de Tena, joven y entusiasta realizador escénico de ésta importante obra."

Francisco Castán Palomar, *Dígame*, 13/02/1942:

"Nicolás González Ruiz, escritor de recia formación -y de recia prestancia física también-, va a dar en el Español una versión escénica de "Macbeth", la famosa obra de Shakespeare.

Queremos del estimado compañero en la prensa la noticia de cómo ha hecho la versión, algo así como la autocrítica de su tarea.

-Nunca está de más-dice- una nueva traducción de "Macbeth", sin que ello suponga demérito para las que ya existen. En la imposibilidad de alcanzar plenamente, en todos los sentidos, la altura de la maravillosa obra original, cabe dirigir el esfuerzo, principalmente, en una o en otra dirección.

-En este caso, una versión escénica, ¿no es eso?

-Sí. Precisamente la denominación de "versión escénica" que doy a mi trabajo indica cual es la dirección principal en que he trabajado yo.

-Veamos, querido González Ruiz, qué dirección principal es ésta.

-Quiero decir, que no es una versión absolutamente literal, para desentrañar hasta el último matiz de cada palabra de Shakespeare, trabajo, por una parte, ocioso, existiendo la acabadísima traducción de don Luis Astrana Marín, y por otra lleno de escollos para el debido efecto escénico en castellano. Tampoco he querido llamar a mi obra "adaptación", porque dista mucho de esas versiones libres e irreverentes que se conocían con tal nombre entre nosotros. Lo mío es una versión escénica, es decir, sujeta al espíritu y en lo posible al armonioso y rotundo efecto de la palabra de Shakespeare, sin más licencias que las que he considerado necesarias para que ese efecto se consiga.

-Le citaré algunos ejemplos. En el tono general, la versión tiende a la concisión máxima, respetando el concepto y las imágenes bellísimas, pero realizando el intento de dar todo eso en castellano con las menos palabras posibles y la más armoniosa construcción que cabe en mis posibilidades. El ideal que me he propuesto y que sin duda no he alcanzado (Dios me libre de la fatuidad de suponer tal cosa) es que la versión castellana "suene" tan hermosamente como Shakespeare suena en inglés. Me habré quedado tan por debajo como se quiera de ese ideal, pero he seguido el único camino para transportar a Shakespeare a nuestra escena. Por lo demás, no he alterado el texto sino en lo referente a las contradicciones que se observan en el primer acto, debidas sin duda a la intervención de pluma ajena a la de Shakespeare, en puntos tan debatidos como el famoso monólogo del

portero y en lo indispensable para distribuir la acción, suprimiendo algunos cambios de lugar innecesarios para la misma y que llevarían casi a lo infinito el número de las mutaciones.

-Pero la traducción...

-Desde luego he traducido directamente del inglés sobre el texto de Cambridge, reproducido en una edición de Londres 1922, que poseo. Previamente realicé un detenido estudio de Menéndez Pelayo y Astrana Marín.

-Estoy satisfechísimo –añade González Ruiz- de la acogida dispensada a mi labor por la dirección y por la compañía del Español. El finísimo talento y agudo golpe de vista de García Viñolas ha designado para la realización escénica de "Macbeth" a Cayetano Luca de Tena, de cuyo excelente gusto y criterio y afán de perfección, creo que pueden prometerse los espectadores una tarea inolvidable.

-¿Y qué más?

-No tengo nada más de interés que decirle, suponiendo que tenga algún interés lo que va dicho. Me va usted a permitir solamente unas palabras que piden, de acuerdo, la justicia y el corazón. Que el primitivo encargo de realizar esta versión escénica para el Español, encargo confirmado después por García Viñolas, lo recibí e aquel amigo inolvidable, talento poderoso y pura vocación teatral, que se llamó Felipe Lluch Garín.

Y aquí acaba la rápida noticia que González Ruiz da de la versión escénica que va a ser representada en el Español.

La noble intención del escritor tendrá, seguramente, el premio de aplausos que merece y que de todas veras deseamos al admirado compañero en la Prensa."

Acorde, *Hoja del Lunes*, 16/02/1942:

“Cuando en la noche del pasado miércoles terminaba la primera parte de la tragedia shakesperiana “Macbeth” y salimos a la antesala del Español, alguien a nuestro lado emitió conceptos que, a nuestro entender, sintetizan plenamente el tono y la trascendencia de este memorable acontecimiento teatral: “Esto es algo –exclamó el aludido espectador- que induce al más frío de espíritus a proclamar su orgullo de ser español”. Suscribimos por entero esta frase y la servimos al público, en la seguridad de que con ello dejamos calificada nuestra impresión sobre la resurrección escénica de la obra cumbre del gran genio inglés, padre y señor de cuantos dramaturgos en el mundo han sido.

El lector comprenderá que soslayemos en estas impresiones el análisis de lo que “Macbeth” es en sí misma como tal obra, hito de la literatura dramática universal. Sentimos nuestra incompetencia, y comprendemos que nuestra misión, hoy menos que nunca, no es la de “descubrir Mediterráneos”. Así, pues, de la gran tragedia en sí ni de la versión que se sirvió al público madrileño desde la escena de nuestro primer teatro dramático -¡ahora sí que le va bien este título jerárquico!- sólo diremos que el señor González Ruiz ha dado muestra esplendorosa de su talento y de su buen gusto literario al hacer una adaptación que, sin restar ni en un ápice belleza y grandeza a lo que Shakespeare escribiera para asombro de mundos, alcanza muy loable virtud de eficacia al lograr en el público fácil comprensión y mantener pujante y creciente el interés del drama, incluso mejorando su lógica escénica al aliviarle de los parlamentos divagatorios y desplatadores que el original encierra: y no hay que decir que, tratándose

de un literato como es el señor González Ruiz, su versión del "Mácbeth" está escrita en espléndido castellano, prosa y verso.

Lo que interesa destacar, lo que conviene que el público sepa y luego compruebe con sus propios ojos es que el montaje, el movimiento escénico, el atuendo de los personajes, la luminotecnia y hasta el menor detalle de la postura escénica, no sólo es justo y soberbio, sino que alcanza términos hasta el presente no logrados en los pasados intentos de modernizar este difícil arte del buen sentido y servicio escénico de una obra dramática.

Lo que ha hecho el señor García Viñolas con sus colaboradores el señor Luca de Tena y el señor Burmann al montar su "Macbeth" no se había hecho nunca en nuestros teatros y, posiblemente, tampoco, en muchos de los extranjeros que llevan fama por su acierto al montar obras teatrales con pleno y depurado sentido de lo que puede y debe ser en nuestros tiempos la escenografía y la dirección artística de un verdadero teatro. Nunca con más oportunidad y justa ocasión deberían los hombres de teatro y de arte de nuestro país subrayar ese meritorio y triunfante esfuerzo de cumplido homenaje; mas por si éste no llega a organizarse, vaya por adelantado el nuestro, lleno de admiración y de gratitud como españoles atentos siempre a que en nuestra nación se registren aciertos tan magníficos y trascendentales como éste. Realmente, hay que confesar que no eran muchos los que confiaban en que la dirección del teatro Español llegase a mostrarnos su suficiencia inteligente en el grado superlativo que marca el "Macbeth" de García y Viñolas. Queda dicho todo ello a título de estímulo para este gran y celoso orientador de nuestro primer teatro.

Corre parejas en éxito y aciertos la labor del señor Luca de Tena, director de escena de esta obra. No hay un solo detalle -ni uno sólo- que no

merezca aplauso. El movimiento de las figuras, los efectos de luz, la sintética, pero elocuente aportación de atrezos, la colocación de las figuras y algunos momentos, como el genialísimo final del cuadro del regicidio, no admiten superación y alcanzan grados de portentosos. Asimismo los fondos musicales de Parada son muy buenos. Y es a todo esto a lo que, sin duda, el espectador entusiasta a que nos referimos en el primer párrafo, de estas impresiones, hacía alusión al destacar su caliente entusiasmo como español, porque, en realidad, de verdad digo y sostengo que esto honra a España y a su arte teatral.

Pero... Sí, lector; hay un pero que oponer. Siempre hay algún reparo y nosotros creemos que al aducirlo, sin ensañamiento, pero con sinceridad, contribuimos a que la labor artística alcance en todos los sentidos proporciones y éxitos de perfección. El reparo de hoy está en la interpretación. Y nos apresuramos a hacer constar que no hay que atribuir las deficiencias que en ella se notaron a los mismos cómicos. Ellos no tienen la culpa, ciertamente, de que se cargase sobre sus espaldas peso abrumador y desde luego muy superior a sus fuerzas artísticas. Y vaya en descargo de los posibles culpables el hecho, desgraciadamente evidente, de que hoy no existe entre la familia de la farándula, ni actores ni actrices capaces de incorporar, con los alientos necesarios, los trágicos personajes que Shakespeare ponía sobre la escena para servir la grandeza de sus pensamientos. No, no existe, o al menos nosotros no lo conocemos, actor capaz de interpretar adecuadamente el "Macbeth" o la "Lady Macbeth"; y del resto de los personajes no digamos. El señor Soler, primer actor del teatro Español, comediante comprensivo, de verdadero talento incluso, capaz de acertar en múltiples tipos y obras, no rebasa de categoría de un

galán joven de comedia moderna; incluso por su voz, de timbre excesivamente atenorado; incluso por su constitución corpórea, más propicia a sustentar el frac o la americana que a ceñirse lorigas y abrazar rodela o sostener tajantes espadas de las de puño, por sobre la cabeza del que la esgrime. El señor Soler comprendió perfectamente su psicología de Macbeth; denotó que había hecho un cabal estudio del trágico personaje, pero... cuando trató de hacer hablar, de mover al magnicida podrido de ambición y enloquecido por el miedo y los remordimientos, la voz no le acompañó, ni sus ademanes y apostura alcanzaron a convencer como correspondía a cada situación del drama interno que el alma de su personaje vivía. Tan percatado de estas insuficiencias físicas estaba este excelente actor, que hubo de forzar sus alientos, y así resultó que en los últimos cuadros de la tragedia su voz quedó empañada por penosa afonía, y dudamos mucho de que puedan resistir con integridad sus órganos vocales muchas representaciones del "Macbeth". Éramos muchos los que, sin desdoro o censura mortificante para el señor Soler, recordábamos, en la noche del estreno, a un Perrín, a un Borrás, a un Tallaví o a un Morano, y citamos sólo a estos grandes actores dramáticos modernos, relativamente, de la escena española, para no remontarnos a tiempos pretéritos de aún mayores esplendores de nuestra declamación teatral. La señora Prendes se defendió mejor –por cuidar más la mímica y porque, quizás, Lady Mácbeth no requiere los alientos y cambiantes de entonación de voz que el personaje protagonista-, estuvo constantemente dentro de la más absoluta corrección...; mas; ¡ay! Que en nuestro Teatro y para nuestra tragedia, los hombres ya maduros estamos acostumbrados a que las primeras actrices sobrepasaran lo correcto, lo discreto, para rayar en lo inspirado y genial... y

también se recordaba la noche del estreno a una María Guerrero, a una Carmen Cobeña, a una Matilde Moreno que, para duelo de nuestra escena, aún no han sido sustituidas y siguen siendo recordadas con la pesadumbre de lo que fue, y ya, por lo visto, no volverá a ser. Por decir estamos que sólo dos intérpretes dieron verdadera vida y voz conveniente a sus personajes: el niño Fernando M. Delgado y el señor Félix Navarro, ya que, entrambos, encontramos inspirados acentos para sus declamaciones. El resto de la Compañía, también discreta, y con el mérito de saberse a conciencia la obra; pero, en general, todos los que en ella intervinieron contraponían la esplendidez de sus atuendos y hasta la perfección de sus actitudes y gestos a la falta de brío, inspiración y vibración trágica, en sus decires. El señor García Viñolas será, seguramente, el primero en lamentar, como nosotros lo hacemos, la penuria de posibilidades interpretativas de nuestros cómicos; y seguro que es también el que más afanosamente pedirá, cuidará y contribuirá a que vuelva a resurgir una verdadera Escuela de Declamación, que pueda, en su ocasión, servir las necesidades de una tragedia de "Mácbeth".

Francisco Castán Palomar, *Dígame*, 17/02/1942:

Un alarde teatral que hasta ahora no había visto Madrid.

"Macbeth" en el Español.

"Señalábamos la fecha del 11 de febrero de 1942 como la más importante, en nuestro tiempo, para la escena española.

No solamente por la jerarquía artística del autor de la obra representada en el teatro Español, porque repetidamente Shakespeare ha tenido presencia en nuestros escenarios, sino por el espectáculo, grandioso, que se ha hecho de esa joya de la dramática universal, que es "Mácbeth".

Jamás vió Madrid un alarde escénico como el que acaba de hacerse el teatro Español, conjugados con acierto insuperable el talento literario de Nicolás González Ruiz, autor de la adaptación, y el brillante y auténtico concepto que del teatro tiene Cayetano Luca de Tena, director de escena en "Mácbeth"; Manuel Augusto García Viñolas, juventud vibrante y espíritu abierto a las mejores ventanas del mundo, ha conseguido que, bajo su dirección, el teatro Español presente un espectáculo de calidad tan alta, que hay que anotarlo con galas de galería y de orgullo en la historia de nuestro teatro.

Con la enhorabuena a cuantos han contribuido a esta máxima jornada de arte, la felicitación a Madrid por su teatro Español.

Creo que no queda nada por decir de "La tragedia de Mácbeth".

Lo que se hable acerca de esta representación de la obra de Shakespeare en el escenario del Español –según la versión de Nicolás Gómez Ruiz- será redundancia.

¿A usted, señor, le molesta mucho la redundancia?

Si no se enoja excesivamente, siga usted adelante. Si no, pase usted a la sección siguiente. De todas formas, le advierto que acerca de la obra no vamos ya a conversar; la tragedia de Shakespeare la conoce usted hace mucho tiempo; de la versión escénica que ha hecho González Ruiz ha hablado él, por anticipado, en estas mismas páginas; nada hay pues que decir acerca de ella; y así evitamos un poquito de esa redundancia que a usted, acaso, le agobia demasiado.

De la fastuosa y exacta visión espectacular que en "Mácbeth" se ha dado al público, sí que vamos a hablar.

Y es, claro, que con elogio y con aplauso.

Estamos ante una espléndida manifestación artística que denota la fina y concreta inquietud de la dirección del teatro Español para lograr estos grandes espectáculos, pariguales de los mejores del mundo.

Y estamos, también, ante ese otro gran acierto de Manuel Augusto García Viñolas de encomendar la dirección escénica de la tragedia a Cayetano Luca de Tena.

Prodigio de dirección; en una línea erizada de dificultades ha sido la otorgada a "Mácbeth". No ya en lo que es arte escenográfico –maravillosas interpretaciones de Burmann-, sino también en la colocación de los personajes, en la plasticidad que se obtiene con un juego certero de movimiento, en lo que subraya la situación; lance el carácter de la escena.

No puede hacerse más lindamente y con más rotundo brío lo que es composición, ambiente, rasgo mudo, y, al mismo tiempo, elocuente, de la acción escénica.

La luz juega en la escena del Español una función importantísima y capaz de lograr impresiones tremendas.

Aquilaten esto las empresas teatrales que todavía no se han dado cuenta de la transcendencia que tiene la luz en el escenario.

La demostración actual es bien poderosa.

Hay otra sorpresa en "La tragedia de Mácbeth". Otra sorpresa gratísima y que da gusto consignar. El fácil acoplamiento que la compañía del Español – sencillamente, una compañía de comedias- ha tenido para la tragedia. Esto parece que no es nada, y es mucho.

Y, además, se da el caso de que Vicente Soler, por ejemplo, está mucho mejor haciendo de Mácbeth que en un papel plácido cualquiera. Lo que

ocurre es que Vicente Soler va a tener que cuidarse mucho la garganta si sigue haciendo así la tragedia de la que es protagonista.

Mercedes Prendes representa también con mucho aguerrimiento su papel. Y cuidado que no parecía a propósito –con ser tan buena actriz- para una interpretación tan intensa.

De los otros artistas del Español, muy destacados Julia Delgado Caro, Porfiria Sánchez, Margarita Esteban, Bruguera, Franco, Félix Navarro y Horna.

Nicolás González Ruiz –un escritor de mucha calidad-, Cayetano Luca de Tena y Burmann, el escenógrafo, salieron al escenario entre ovaciones, repetidamente entusiastas.

Todo esto se ha dicho también.

Pero ya hemos quedado, lector, en que la redundancia es inevitable.

Y no íbamos a quedarnos con el gusto de registrar un éxito así.”

César Crespo, *Arriba*, 25/02/1942:

“Organizada por la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. y con la cooperación del teatro Español, tuvo lugar ayer tarde una representación especial de “Macbeth” dedicada a las afiliadas de la Sección Femenina de Madrid.

El teatro estaba totalmente lleno de un público femenino, que siguió con interés e ilusión las escenas de la tragedia inmortal del genial dramaturgo inglés en la magnífica versión del señor González Ruiz, tan inteligentemente llevada a escena por la dirección artística del Español.

Antes de comenzar el señor González Ruiz hizo una breve versión de Shakespeare.

La representación ha constituido un éxito, tanto para los realizadores como para la Sección Femenina, que de este modo se proclama en formar a sus afiliadas en las manifestaciones más concretas del arte y la cultura.”

Cristóbal de Castro, *Madrid*, 16/03/1942:

Por la dignidad del arte teatral.

“No todo huele a podrido entre el público que asiste al teatro. Cuando se pretenda en adelante generalizar sobre los que concurren a este espectáculo será necesario hacer justos y claros distinguos entre los que confunden lo bueno con lo mediocre y los que se entregan sólo a lo mejor sin mezcla alguna con lo vulgar.

El ejemplo de la tragedia “Macbeth”, que ha alcanzado ya casi 30 representaciones en el Español, y aún ha de gozar de mayor vida escénica, prueba hasta qué punto hay un extenso núcleo de espectadores capaces de interesarse por un argumento de literatura magistral, servido en un escenario puesto con arreglo a los más felices dictados del arte decorativo.

“Macbeth”, en esta ocasión, -repetimos-, es el triunfo de las letras aliadas al talento de los actores y al perfecto juego de luces, telas, mobiliario y arquitectura medieval; en una palabra, la tragedia, presentada en un ambiente de noble dignidad ambiental, ha tenido la virtud de atraer al público y darnos la tónica de éste, superior a la que muchos pesimistas van por ahí esparciendo con ligereza de razones sin razón.

La influencia práctica del buen teatro es innegable. A propósito de la obra de Shakespeare podríamos referir aquí más de una simpática anécdota; pero nos limitaremos a contar la siguiente: Hacíamos cola días pasados frente a la taquilla del Español; en la fila, delante de nosotros, una joven (bajo el brazo la carpeta de alumna, quizá universitaria) dijo a otra:

“Acércate a la taquilla y mira los precios.” Volvió esta en seguida y aclaró:
“No nos alcanza el dinero para butacas de patio. Iremos a otro asiento.”

Vimos cómo reunían ambas su papel-moneda y se sentían venturosas de poder asistir, aún desde modestas localidades, al gran espectáculo en que al remordimiento muerde con sus dientes de áspid el sueño real de la ambición.

Así, el público del Español es de un amplio y diverso matiz social, lo que equivale a afirmar que cuando a las muchedumbres se les ofrece la belleza del arte en un ambiente de parecida belleza, aquéllas se adelantan con su entusiasmo y su dinero.

Merece la pena que los autores y las Empresas vayan creyendo en la noble fuerza de esa verdad.”

La Vanguardia, 13/08/1942:

“Una representación shakesperiana es siempre una fiesta de arte, porque Shakespeare, clásico del arte dramático, forjador de escenas grandiosas en que las pasiones humanas –el amor, los celos, la ambición, la avaricia...- galopan con el desenfreno de un corcel enloquecido, para crear, en la transformación del arte, valores escénicos universales, representa una recreación literaria tan fecunda y tan trascendente, que cuando sus obras aparecen en la escena aplebeyada de continuo por las ineptias de los Torrado de Turno- se siente como si pasara por el teatro una ráfaga de aire puro. La representación de anoche, que añadía, por el destacable mérito de la interpretación y la traducción, nuevas calidades a la obra, aumentó el carácter selecto de la velada.

“Macbeth” es una de las obras en que el genio shakesperiano alcanza intensidad dramática digna del teatro griego. Mas sumario en juego

escénico que en otras obras suyas, las sobrepasa, sin embargo, por su vigor trágico y la hondura desgarradoramente humana de su tema –la fuerza infernal de la ambición- y sus bellezas literarias, que la pluma fácil de Nicolás González Ruiz, el expertísimo traductor y adaptador, ha sabido conservar en su prístina lozanía.

La compañía del teatro Español de Madrid, que tan brillante temporada artística viene realizando en el Tivoli, nos ofrece una magistral interpretación de “Macbeth”. Toda la alucinante emoción de este drama amargo e inquietante, lleno de palpitaciones de misterio, alcanza en la inteligente labor de los intérpretes expresión veracísima, realizada por el acierto de una puesta en escena rebosante de magnos aciertos, tanto en la escenografía –obra de Burmann- como en el vestuario, de una propiedad que no excusa la estilización ni la fantasía.

Vicente Soler supo infundir al personaje de “Macbeth”, psicología extraña y desgarrada, llena de ondulaciones anímicas, una habilísima plasmación, en la que la flexibilidad de su talento se acredita una vez más. A su lado Amparo Reyes, de robusto temperamento de actriz, encontró los acentos precisos para dar a Lady Macbeth la vibración trágica a que la lleva la locura de su ambición. Papel sostenido con gran fuerza emotiva, y que valió a la notable artista, junto con Vicente Soler, ovaciones verdaderamente fervorosas y merecidas.

De los demás intérprete hay que destacar la labor de José Franco, muy sobrio y justo en el personaje de Banquo, seguido, en orden de méritos por Bruguera, Félix Navarro y Alfonso de la Vega.

Para todos hubo muchos aplausos.

Lleno a rebosar el Tivoli por una concurrencia selecta y fervorosa, se demostró una vez más como puede atraerse a la multitud a la sala de un teatro, no obstante lo riguroso de la estación estival, cuando se le ofrece un espectáculo de severa dignidad artística.”

César Crespo, Arriba, 15/08/1942:

La compañía del teatro Español puso en escena “La tragedia de Macbeth”, en Barcelona.

Barcelona 12,- En el teatro Tivoli, la compañía titular del teatro Español de Madrid, de la que es primer actor Vicente Soler y primera actriz Amparo Reyes, puso en escena la obra, ya representada en Madrid, titulada “La tragedia de Macbeth”.

Asistieron las autoridades y numeroso público, que llenaba totalmente el teatro.

La interpretación ha sido magnífica, siendo muy aplaudida toda la compañía.”

Cristóbal de Castro, Madrid, 19/08/1942:

“La compañía del Español acaba de obtener en Barcelona bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena un entusiástico éxito con “La tragedia de Macbeth”. En Barcelona como en Madrid, la soberbia creación shakesperiana ha logrado interesar, a un mismo tiempo, al público selecto de minoría, y al gran público, a la masa que decide el éxito económico de toda la empresa teatral. La crítica ha elogiado con fervor unánime la realización escénica de la obra y ha tenido para Cayetano Luca de Tena la admiración que merecen su inteligencia, su talento, y su capacidad.”

Obra: *Macbeth*

Compañía: Compañía del Teatro Español

Temporada: 1943

Ficha completa: de William Shakespeare. Estreno: 11 de febrero de 1942. Reposición: 18 de junio de 1943 en el Teatro Español de Madrid. Cambios intérpretes: Ana María Noé, Alfonso Muñoz, Mario Berriatúa, José Luis Heredia, Juan Manchón, Fernando Martín, José Santoncha, Amparo Reyes, Fernando M. Delgado, Domingo Almendros, José Cuenca, Pilar Sala, Roberto Pérez Carpio, y Conrado Sanmartín. Observaciones: Función de Gala a beneficio de obras asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo. Fin de Fiesta: Mariemma y Enrique Iniesta (baile), Carmen Campos (soprano), Tordesillas (piano), Wienaniski y Antonio Medio (bailarines) y Coro del Teatro Reina Victoria.

Arriba, 18/06/1943:

“Esta noche, en el teatro Español, se celebrará un gran función, organizada por el Sindicato Nacional del Espectáculo, a beneficio de sus obras asistenciales, en la que la compañía titular de la Vicesecretaría de Educación Popular, que ha cedido además el teatro, pondrá en escena la inmortal obra dramática “Macbeth”.

Como fin de fiesta, será interpretado el dúo del segundo acto de “Doña Francisquita”, por Pepita Embil y Marcelino del Llano; el célebre bailarín francés Edmundo Dimbal interpretará el “ballet” “Mazurca”; el gran violinista Enrique Iniesta, que será acompañado al piano por José

Tordesillas, ejecutará "Schon Rosmain", de Kreisler, y "Aires bohemios", de Sarasate; unas bellas danzas serán presentadas por la gentil Mariemma, y, como final del espectáculo, por Antonio Medio y coro general, será interpretado el número de los "Valedores" de "Luisa Fernanda". El acompañamiento musical irá a cargo de la orquesta de Educación y Descanso, dirigida por los maestros Albar Cantón y Moreno Pavón.

Dado el fin benéfico de la fiesta todos los artistas actuarán desinteresadamente, y es de esperar que el público en atención a los mismos, acudirá en gran número, honrando así el magno festival organizado por el Sindicato Nacional del Espectáculo."

Arriba, 19/06/1943:

"En función a beneficio del fondo de Obras Asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo se repuso anoche en el teatro Español la versión escénica en cinco actos, dividida en trece escenas, "La tragedia de Macbeth", de la que ya en su día hicimos el oportuno comentario crítico. Todos los finales de escena fueron muy aplaudidos, mereciendo los aplausos particularmente Ana María Noé, en el papel de lady Macbeth, y Alfonso Muñoz, así como los demás intérpretes."

Alfredo Marqueríe, Informaciones, 19/06/1943:

"La tragedia de Macbeth", de Shakespeare, en su adaptación española de Nicolás Gonzáles Ruiz, fue la obra elegida para la función a beneficio del fondo de Obras Sociales del Sindicato Nacional del Espectáculo, que se celebró anoche en el teatro Español. Ya conocíamos la impecable interpretación que esta compañía dio de "Macbeth" en la temporada pasada y la excelente dirección escénica de Cayetano Luca de Tena; quedamos sólo por loar y encomiar la gran labor de Ana María Noé, que vivió el personaje

shakesperiano con todas las reacciones psicológicas en el gesto y en la figura, con las más exactas inflexiones de matiz en la voz, que realzaban la belleza de la frase.

Al terminar la representación hubo un fin de fiesta, en el que intervinieron Mariemma, que trenzó un bolero con su arte personalísimo; Enrique Iniesta, intérprete de Kreisler y Sarasate en sus más exactas sonoridades; Carmen de Campos, el maestro Tordesillas, el elegante bailarín Wienaniski y, finalmente, Antonio Medio, con el coro del Reina Victoria.

El numeroso público que llenaba el teatro aplaudió con entusiasmo a todos cuantos participaron en el espectáculo.”

Obra: *Romeo y Julieta*

Compañía: Teatro Español

Temporada: 1943

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Nicolás González Ruiz. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Emilio Burgos y Ressti. Figurines: Vicente Viudes. Orquesta del Teatro Español, dirección: Manuel Parada. Ballet del Teatro Lope de Rueda, dirección: Roberto Carpio. Intérpretes: Mercedes Prendes, Alfonso Muñoz, José María Seoane, Carlos M. de Tejada, César, Miguel Graneri, Juan Ibarra, José Santoncha, Adriano Domínguez, Miguel Miranda, Manuel Arias, Alfonso Horna, Josefina Santaularia, José Cuenca, Carmen Medina, Manuel Kayser, José Luis Caballero, Julia Delgado Caro, Demetrio Enebral, José Bruguera, José Villasante y Manuel Calvo. Estreno: 9 de diciembre de 1943 en el Teatro Español de Madrid.

Jorge de la Cueva, *Ya*, 19/06/1943:

“En función solemne a beneficio del fondo de Obras asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo se repuso con todos los honores la ya tantas veces aplaudida y sancionada por tantos públicos la tragedia shakesperiana, que en esta ocasión tenía el aliciente de que los principales intérpretes la hacían por primera vez en este teatro.

Ana María Noé consiguió el gran efecto de dar hieratismo a la pasión ambiciosa, con lo que le prestó un carácter trascendente y universal, que más que intérprete la hacía como encarnación honda y fuerte del pecado;

sus frases, más que incitaciones hechas a un hombre, parecía la tentación universal y la frase adquiriría una fuerza y un vigor insospechado.

Miguel Muñoz vio el tipo con un defecto de rudeza que se avenía muy bien con el personaje y con la época. La obsesión de haber perdido el sueño, perfectamente marcada; el asombro ante el remordimiento y la reacción de violencia y de maldad tuvieron aciertos convincentes.

Los demás actores, en papeles ya conocidos y trabajados, lograron un conjunto magnífico de acuerdo con la grandiosidad y los efectos plásticos y escénicos de la representación.

Tras los aplausos con que fue acogida sonaron los dedicados al exquisito fin de fiesta, fino y de arte depurado, en el que tomó parte la elegante y expresiva Mariemma, que destacó su arte en un bolero clásico; el gran Enrique Iniesta, que arrebató al público con obras de Kresisler y Sarasate; Carmen de Campos, magnífica de voz, de escuela y de sentimiento; el maestro Tordesillas magnífico concierto de piano, en el que bordó, entre otras obras, "La danza del fuego"; el magnífico bailarín Wienaniski, en una elegante mazurca, por último, Antonio Medio, que con el coro del Reina Victoria cantó la canción "Morena clara", del maestro Moreno Torroba. Todos fueron entusiasmos y aplausos."

Jorge de la Cueva, *Ya*, 28/10/1943:

LECTURA DE "ROMEO Y JULIETA" EN EL ESPAÑOL.

"Nicolás González Ruiz, que a su vasta cultura clásica y elegante estilo literario une un pleno conocimiento y dominio de la técnica teatral, manifestable en anteriores versiones de obras de Shakespeare y Schiller, de resonante éxito en la escena del teatro Español, ha realizado ahora una adaptación directa, en prosa y verso, de "Romeo y Julieta", ajustada a las

modernas exigencias de la técnica teatral, que es por todos los conceptos un acierto insuperable. La difícil versión del diálogo la consigue González Ruiz con una prosa y algunos pasajes versificados de sobrio y elegante empaque, infundidos de un sostenido acierto poético, en la que, no obstante la obligada economía dialéctica, se consagran todas las galas de pensamiento que enriquecen al original. Igualmente la reducción a tres de las cinco jornadas de que la tragedia consta, ha sido lograda con tal habilidad que en nada se interrumpe la sucesión de episodios y en toda momento conservan éstas su gran interés y fuerte expresión dramática.

La lectura, dada ayer tarde a la compañía del Español, y a la que asistieron también personalidades de la literatura y el periodismo madrileño, fue acogida con gran entusiasmo.

Cayetano Luca de Tena, antes de empezar la lectura, dirigió a todos unas breves palabras de no regatear esfuerzo alguno en el montaje de esta obra, cuya representación ha de superar con creces a las mejores representaciones de las anteriores temporadas.

"Romeo y Julieta" será el primer estreno que el Español nos dé después de la reposición de "El castigo sin venganza".

Juan Carlos Villacorta, *Madrid*, 01/12/1943:

"No, no son trabajos de amor perdidos, sino trabajos de amor ganados. Con su letra menudita, redonda y cerrada Nicolás González Ruiz viene dándonos cada año una versión ejemplar de los grandes clásicos. Un año es la novela cervantina de "Persiles y Segismunda", cuidadosamente anotada. Otro, "La tragedia de Macbeth", de Shakespeare o el "Peribáñez y el comendador de Ocaña", la tragedia de Lope.

Nicolás Gonzáles Ruiz, pesado, atento y tierno, reúne de vez en cuando a sus amigos. Entonces les lee una de sus traducciones. Sus grandes ojos se animan, a veces la boca, como si quisiera ser cruel, ironiza las frases. Entabla la conversación y ésta se hace rápida, directa, pimentada de intenciones y de gracia, nerviosa y erudita. Nicolás González Ruiz es un hacedor de la palabra escrita, pero tras sus gafas espesas se esconde siempre el crítico. Cada novedad bibliográfica acapara su atención. Ante cada estreno teatral suspende su extrañeza para formular un juicio siempre incisivo y certero.

Amigo fiel de Shakespeare González Ruiz nos ha traído este otoño una versión del "Romeo y Julieta" que la compañía del Español va a presentar en breve, tras una meritísima labor de estudio y montaje que honra a la escena española.

Merece este esfuerzo que dirige Cayetano Luca de Tena nuestro incondicional aplauso. Es la obra teatral de la Falange, que cada día nos ofrece nuevas razones en su favor. A la sombra del continuo desvelo con la cuida de la Vicesecretaría de Educación Popular, desvelo nunca mejor dedicado, el teatro de la Falange prospera de modo creciente como una verdad limpia en el medio sucio de la escena española. La verdad es que en España existe ya un teatro digno del más noble rango.

Ante el próximo estreno de "Romeo y Julieta" hemos hecho unas preguntas a Nicolás González Ruiz autor de la versión y de la adaptación de la obra de Shakespeare y secretario general del teatro español.

He aquí mis preguntas y sus respuestas:

-Entiendo, amigo Nicolás, que en el teatro de Shakespeare debemos considerar siempre una dimensión emocional y poética.

-No creo –me contesta- que ningún autor satisfaga tan plenamente, en esas dos dimensiones fundamentales el espíritu del espectador. De aquí la necesidad de dar frecuentemente a Shakespeare porque nadie iguala lo gigantesco de su concepción, lo tremendo de sus recursos dramáticos y lo genial de esas metáforas suyas con las que impone y hace trascender su enorme poesía, con la belleza profunda y el aparente desorden de un grandioso fenómeno natural desencadenado. Shakespeare es tan dramático y tan bello como una gran tormenta en el mar.

-¿Cuál es el sentido y la justificación de la versión española?

-Esas calidades shakespearianas obligan a una revisión y renovación constante de las versiones, sencillamente porque la entraña de la obra es inmortal y hay que acomodarla al gusto de cada momento para que tan gran tesoro no se pierda en una maraña de sutilezas y fidelidades arqueológicas. Lo que es gusto del tiempo de Shakespeare no es gusto del tiempo de hoy. Si guardamos una fidelidad a aquello se nos irá la sustancia mientras nos agotamos en la pesquisa inútil de una frase que nunca será exacta. Y es preciso trasladar lo sustancial de Shakespeare, emoción y poesía de manera que el público de hoy lo capte. Eso nada menos, pretende la versión de "Romeo y Julieta" completamente nueva, hecha sobre el texto de Cambridge; pero no traduciendo literalmente sino adaptando sin tener en cuenta ninguna de las versiones anteriores, que perseguían otro fin.

-¿Me podría decir usted algo sobre la realización escénica proyectada por Cayetano Luca de Tena?

-Cayetano Luca de Tena creo que logrará con su realización de "Romeo y Julieta", el mejor de sus éxitos, tan personales y tan justos. Superando dificultades casi invencibles, ha tendido a la decoración grandiosa y

corpórea de un realismo matizado poéticamente; pero sin evasiones hacia un sintetismo que sería la facilidad. Ha buscado la dificultad para resolverla y no para huirla. Su labor como director de escena en los momentos de conjunto y en detalles innumerables merecía por sí sola un estudio aparte por lo minuciosa y por lo original. No quiero adelantar noticias que el público debe percibir por sí mismo; pero creo que ésta realización será la más sensacional de las de Luca de Tena.

No escapo a la tentación de hacerle una sugestionante pregunta. Reciente está en el ánimo del espectador de España la versión cinematográfica del "Romeo y Julieta", incorporada por Leslie Howard y Norma Shearer.

-¿Qué le parece a usted, Nicolás, el "Romeo y Julieta" del cine?

-No soy de los que piensan que una cosa es el cine y otra el teatro. He reconocido que el teatro se va volviendo cine; pero el que niegue que el cine se va volviendo teatro no advierte la presencia de películas en las que el diálogo y la situación lo son casi todo. Y eso son valores teatrales. Me parece el "Romeo" cinematográfico muy bello y también muy cinematográficamente falseado. No digo que esto sea ilícito, puesto que la tragedia quedó muy bien servida, que es lo que importa. En el Español, sin desdeñar recurso alguno -la luminotecnia se ha perfeccionado con nuevas instalaciones expresamente para esta obra-, se servirá la tragedia de un modo "teatral".

Terminamos nuestra conversación. He aquí el texto de Cambridge. Libros, diccionarios, fichas, notas...

No. No son trabajos de amor perdidos sino trabajos de amor ganados."

Juan Carlos Villacorta, *Madrid*, 07/12/1943:

“Se ha fijado definitivamente la fecha del jueves 9, a las diez y cuarto en punto de la noche, para el estreno de la nueva versión de “Romeo y Julieta” en el teatro Español.”

Jorge de la Cueva, *Ya*, 10/12/1943:

“Han coincidido en un espléndido acorde de magnificencia y de belleza la labor del traductor y la de la realización escénica.

Señalábamos en otra ocasión el sutil y firme concepto que del trabajo difícilísimo del traductor tiene el señor González Ruiz, que se aparta tanto del servilismo al autor como del desdén; que reside principalmente en el sincero afán de dar a conocer y hacer asequible lo sustancial y permanente, el pensamiento del original, sin interpretaciones subjetivas ni interpolaciones caprichosas.

En la tragedia famosa de Romeo y Julieta, más difícil por más varia, por más sutil, por el propósito de acentuar el ambiente moral a través de una maravillosa pintura de tipos, que trasciende de los de primer término para llegar hasta los de segundo y aún tercero, la labor del traductor se ha hecho más flexible y más profunda, al mismo tiempo que más ágil. Todo lo que pensó y quiso hacer penoso y sentir el genio creador ha quedado en la traducción por un estudio de sintetismo, de la frase compendiosa y expresiva, que demuestra un conocimiento profundo del castellano, un dominio del léxico para encontrar la palabra precisa, vehículo castellano de la expresión inglesa, que muestra una labor más intensa que la de versificación, al mismo tiempo que el sentido de la sugerencia y del valor excesivo de cada palabra muestra un certero sentido del verdadero teatro.

La realización escénica muestra dos orientaciones nuevas tan felices como logradas, tanto que, como corresponde a un teatro de enseñanza y ejemplo como el Español, señala orientaciones que se habrán de tener presente siempre que se quiera hacer teatro digno y eficaz. Una de ellas, evidente, es la de la situación del director escénico ante la obra, con un propósito de valoración, de expresión, de subrayado plástico de todos y cada uno de los momentos, no ya de los culminantes, sino de todo el resto de manera aislada, pero que unidos nos dan la acción completa.

El otro acierto definitivo es el del sentido real que es fondo de la acción: ni tan fiel que sea la copia ni tan caprichoso que equivalga a un pensamiento de extravagancias y audacias en pugna con la serena permanencia, con la actualidad de siglos del pensamiento del autor.

Se ha logrado felicisísimamente una tranquila realidad, fondo y sostén e la comedia; late en toda la escenificación el sentido amplio y grande del renacimiento, sobre la magnificencia del buen gusto, elegancia en trajes, armonías pletóricas de telas y ropajes, y cuando el sentido moderno se impone, se da en la finísima elegancia del cuarto de Julieta, en la que el detalle del velador de alabastro, destacando sobre los suaves azules de las telas, es de una expresión tan honda, que desconcierta por la sencillez con que se logra.

Entre tantos momentos de plena belleza plástica destaca el del baile, todo elegancia, finura, fuerza poética y suavidad tal, que lo hace parecer como lejano, como momentos aislados de un friso decorativo.

Mercedes Prendes fue Julieta, no sólo por su extraña belleza, sino por su dulzura, por la verdad de su emoción, por la manera de decir, plena de sinceridad a través de inflexiones casi legendarias. José María Seoane ha

dado un gran paso en su carrera: seguro, ardiente, exaltado, dio con la entonación de cada frase. Alfonso Muñoz creó verdaderamente a un Mercurio alegre, irónico, superficial en la apariencia y que con esta apariencia llega a la muerte. Julia Delgado Caro hizo muy bien la nodriza, tan varia de matices, que va de lo cómico a lo trágico. Bruguera, en un magnífico fray Lorenzo, y con aplauso general Káiser, Carmen Medina, muy bien en un papel superior a sus merecimientos; Alfonso Horna, José Cuenca, Luis Caballero...Todo un magnífico conjunto.

Nota interesantísima la actitud del público, ganado por la obra; el acuerdo unánime en la emoción y en los aplausos y la coincidencia en largas y entusiastas ovaciones, a cuyo calor hubieron de salir a escena no sólo González Ruiz y Cayetano Luca de Tena, sino Burgos, el escenógrafo; Viudes, el figurinista; Paradas, autor de unas magníficas glosas musicales, y Roberto Caspio, director del baile.

Una noche de verdadero triunfo.”

Juan Carlos Villacorta, *Madrid*, 10/12/1943:

“El aliento que la Vicesecretaría de Educación Popular presta a la dignificación del teatro es una empresa nacional y merece la colaboración de todos.

En las críticas circunstancias de la escena –oscurecida y rebajada por un repertorio claudicante, deprimente, especulador del mal gusto, incubador de la incultura- hay que formar “el frente único” del Arte, excelso propulsor de la educación popular.

El Teatro no es sólo escuela de cultura directa, inmediata, personal para cada espectador, sino aula de conveniencia, de analogía, de cohesión para cada país. Ante el escenario, que absorbe profundamente los sentidos y el

ánimo del auditorio, desaparecen todos los motivos sectarios y aparecen, por el imperativo emocional, todos los impulsos unitarios. Letrados y aprendices, ricos y pobres se congregan en este lugar único con el mismo afán único. Porque mientras el Foro y la Agora –zonas polémicas- mueven los campos de batalla, el Teatro, solamente el Teatro, reúne a todas las clases y categorías en paz y fiesta de asambleas públicas.

“Romeo y Julieta” cifran el amor por antonomasia. En su juventud, que es plenitud. En su signo, que es el Idilio. En su sino, que es la Elegía. Y así como el Amor está en el Corán en la sombra de las espadas, en la tragedia sespiriana está a la sombra de la Muerte.

Desde la primera mirada los amantes sellan el pacto, intercambian los corazones, se lanzan el uno hacia el otro con la atracción irresistible de dos imanes, franquean de un empuje el río de sangre que separa a las dos familias. Como señala sutilmente Saint Víctor, “no son desconocidos que se abordan, sino prometidos que se funden. Tras las graciosas reverencias de su primer saludo surge el compromiso solemne, irrevocable. El intrépido beso que cambian consuma el súbito himeneo.

La tragedia se cierne sobre los amantes como la tempestad sobre el aprisco. En el jardín de Capuleto canta la alondra del Idilio. En la celda del confesor llora su sino la Elegía. Como el jinete de Durero,, el Amor va del lecho nupcial al túmulo, llevando en su grupa a la Muerte...Muerte de amor, muerte inmortal, bendita y alabada por eternidades de poesía en el amor de Julieta y Romeo, novios de eternidad, protomártires del Amor.

La tragedia de Shakespeare nos evoca la de Calixto y Melibea, cuyo idilio en el huerto tiene su Elegía en el túmulo, y la de “Los amantes de Teruel”, también trágicos e inmortales como los amantes de Verona.

"Romeo y Julieta" cuenta copiosas y curiosas versiones en idioma español. Desde la primera "Julieta y Romeo", traducida del francés Denis por D. Dionisio de Solís, en 1803, a la de Ambrosio Carrión, publicada ya en nuestros días, la espléndida tragedia sespiriana se ha representado y aplaudido en España millares de veces, refundición o arreglo, en tres, cuatro o cinco actos, con estupendas alteraciones, como la Víctor Balaguer, y versiones completas y magníficas, como las del alemán Jaime Clark, con prólogo de Valera, y las del inglés Macpherson, con el "Ensayo" de Benot. El maestro Menéndez y Pelayo publicó en 1891 una traducción literaria, no literal ni interlineal, "colocándome -dice- en las situaciones imaginadas por el gran poeta y sin omitir a sabiendas ninguno de sus pensamientos, ninguno de los matices de pasión o frase que esmaltan el diálogo, he procurado decir a los españoles, y en estilo de nuestro siglo, lo que en inglés del siglo XVI dijo el autor. No he añadido ningún vocablo de mi cosecha, ni creo haber suprimido nada esencial, característico y bello".

En el programa de la fiesta, coincidiendo de cierto modo con lo anterior, se explica la versión de González Ruiz como una acomodación a la actualidad, sin menoscabo de lo permanente, que en "Romeo y Julieta" es "la poesía del amor como efecto fulmíneo de una primera mirada" -concepto acorde con el ya citado de Saint Víctor.

González Ruiz, pues, ha procurado mantener el espíritu de la obra, podando lo accesorio y circunstancial, propio del gusto de la época, y abriendo paso a la grandiosa fábula con su poesía desbordante y su trágico desarrollo de las pasiones. Tal vez la supresión haya alcanzado alguna escena deseable; pero en cuanto a la fronda lírica -ejemplo, el largo pasaje en que Benvoglio desata los primeros cabellos del sol, etc.- el arreglador lo reduce a decir:

“Una hora antes del amanecer.” Otro tanto, con tino y guato, suprime el formidable engorro de retruécanos, equívocos, etc., en la jerga de servidores. Lástima que la traducción en prosa –alguna escena en verso blanco- no haya alcanzado en la poesía su propio, genuino lenguaje: el verso. De cualquier modo, la versión de González Ruiz –que ha operado directamente en el texto inglés, edición de Cambridge- tiene, amén de alcurnia literaria, notable eficacia teatral.

La presentación confirma y acrece el talento y temperamento de Luca de Tena, que ha conseguido el espectáculo más concertado, fino y hondo de la escenografía española. Todos los cuadros significan rotundo acierto en animación, movimiento, colorido, con una precisión admirable a la voz de una mando seguro. Singularmente la batalla de ambos bandos, en larga y complicada esgrima, y el baile de los Capuletos, llevado con la delicadeza y elegancia de sus “pausados giros”, causaron un efecto de magia. Los trajes, las decoraciones, las armas, tienen la gracia y el color de ciertos lienzos del Carpaccio. El triunfo de Luca de Tena fue rápido, unánime, total.

En la interpretación, Mercedes Prendes –figura y ternura- ofreció sus cabellos de cuerpo y espíritu, voz de Idilio y nervio de Elegía. Seoane, apuesto continente y penetrante comprensión, dio a Romeo fiereza y melancolía. Alfonso Muñoz realzó el Mercuccio con ironías matizadas. Buen acierto en el tipo y en la expresión de Fray Lorenzo el arte inteligente de Bruguera, Julia Delgado Caro, certera en el tipo y en los modos, podría suprimir el falsete. Y Josefina Santaularia, muy expresiva, acaso completase su misión poniéndose unos años más. Es una madre guapa, demasiado joven. Káyser, Caballero y Domínguez, terceto excelente. Y un novel, Zesar, desenvuelto, vivaz; mención honorífica.

El público, encantado, gozoso por el espectáculo magnífico, colmó de ovaciones a Nicolás Ruiz y a Luca de Tena y a los principales intérpretes.”

Arriba, 10/12/1943:

“Gran expectación ante el anuncio de “Romeo y Julieta”. La hermosa tragedia sepiriana no se ponía en España desde que el eminente actor Ricardo Calvo hizo una magnífica versión en Barcelona el año 1912.

Tragedia, pues, poco conocida en España en realizaciones teatrales, por su difícil montaje y comprensión escénica, se esperaba esta noche con ansia y temor. Pero he aquí que todas las inquietudes y ansias quedaron satisfechas. El público que llenaba la sala del Español escuchó y saboreó el exquisito cuidado que se ha puesto en toda la obra, y supo apreciar el enorme esfuerzo moral y material que se ha realizado para poder lograr una obra tan perfecta y tan para el gusto de todos. Obra para el gran público, obra para minorías. Emilio Burgos ha logrado una realización extraordinaria: escenografía, muebles, ornamentos, han sido logrados por su espíritu de gran artista, con gusto exquisito y una honradez artística digna del mayor elogio. De los muchos caminos para resolver esta obra cabía desde una reconstrucción arqueológica hasta un decorado hecho de pequeños elementos, para sugerir todos los cuadros.

Burgos ha buscado el camino intermedio, procurando elegir lo que mejor le ha parecido de cada sistema: elementos tomados de la realidad y composiciones de arte a base de inspiraciones renacentistas, fondos del Veronés y fantasía moderna con elementos y técnica del día. Emilio Burgos ha hecho una realización escénica de extraordinarias dimensiones artísticas. Y llegamos al movimiento escénico. A la labor del director sobre estos elementos ya logrados. El director trabajando con el actor, con el

escenógrafo, con el autor de la versión. Y sobre todo esto, unir elementos, afinar calidades, terminar detalles y recoger el espíritu de la obra sespiriana para dar vida en carne y hueso a la escena con evidencia, precisión y ritmo exacto ante el espectador.

Juan Carlos Villacorta, *Arriba*, 10/12/1943:

“Carta abierta a Nicolás González Ruiz.

Mi buen amigo González Ruiz:

Al saber que, a la hora de elegir una obra para el Teatro Español, usted se había metido por la selva encantada de Shakespeare en busca de una de sus geniales creaciones y que de su poético paseo se había traído de la mano a Romeo y Julieta pensé enviarle esta carta alegre y cordial.

Más tarde, cuando volvía a escuchar los líricos coloquios de los enamorados de Verona, ante la compañía del Español y la mirada inteligente de Cayetano Luca de Tena, en un ambiente de la más alta comprensión artística, decidí publicar la carta con el sobre abierto.

Le aseguro que la tarde de la lectura de su versión escénica me fue muy grata. De nuevo los años universitarios, que yacen en mi recuerdo, desconcertaron mi sangre. Y otra vez, como entonces, pude volver a soñar. Llegó a a mí todo el genial aturdimiento de Shakespeare con sus inquietudes y las congojas del amor, los odios de Capuletos y Montescos y el cumplimiento del destino de cada criatura, claroscuros del alma que sólo pueden ser logrados mezclando en ella lágrimas y risas, goce y dolor, noche y fiesta. Shakespeare tenía el secreto de esa divina mezcla porque tenía la gracia.

Entre esas vidas de moda, tan pueriles, de línea dramática tan simple, de conflictos domésticos tan resabidos, en general desnudas de toda fantasía,

desprovistas de todo ingenio, es difícil que la vida quimérica de Julieta pueda perfilarse rotundamente. Pero usted sabe que Julieta vive otro mundo, un mundo de alta poesía. Su claridad le traspasa la piel, se le derrama por todo el cuerpo, se hace tan visible que en ella quedan anegados cuantos viven y mueren en su derredor. Cuando asomada al balcón de Verona recita los versos inmortales, lo que hace es entregarnos una de las fábulas poéticas más importantes que ha conocido la humanidad. No vino Shakespeare a destruir tópicos, sino a dignificar los que atañen a la profunda sustancia humana. Su teatro resulta así la revelación de su profunda inquietud de hombre para quien los demás hombres con sus odios, sus amores y sus ímpetus existen.

El mismo Romeo es un tópico, pero un tópico perfecto. Su figura es una lección perenne de vida ensimismada, exaltación del hombre generoso, desprendido de la tierra hasta la sublime ridiculez, representación quizá de los cómicos de Oriente, pero ejemplo, acaso, de patética y humana melodía. Sé, porque conozco la elegancia de la versión que usted ha hecho de la obra de Shakespeare y conozco la pericia de Cayetano Luca de Tena y la disciplina y el entusiasmo de la compañía del Español, que representa el esfuerzo fervoroso de la Falange, que Romeo y Julieta volverán a encontrar en el público de España el más seguro éxito. Pero lo importante es que con la poética fábula de Shakespeare continúa aún viva entre las gentes, y esto es un síntoma de salud ante la epidemia terrible de la chabacanería que nos acosa. Porque unos hombres astutos han venido comerciando con ella y han querido eliminar las geniales creaciones poéticas, los divinos ensueños, las fábulas encantadas y fantásticas.

Por esto, por su trabajo y su afán, le felicito. Porque ha sido elegida una gran sorpresa de arte que se evade a las posibilidades teatrales, tristes y sin demasiado sentido de cualquier nota de sociedad.”

Alfredo Marqueríe, *Informaciones*, 10/12/1943:

“Comencemos por elogiar la actitud del público. Anoche los espectadores de “Romeo y Julieta” –el teatro Español totalmente lleno- estuvieron a la altura de la inmortal obra shakespiriana. Es este un signo gozoso que deseamos consignar. No sólo sonaron las ovaciones clamorosas y unánimes, cada vez que se corrían las cortinas al final de los cuadros, sino también cada vez que un acierto de presentación escénica marcaba la alta y difícil calidad de esta realización. Triunfal jornada de arte escénico la de anoche difícilmente desaparecerá de nuestra memoria. Cayetano Luca de Tena, Nicolás González Ruiz, Manuel Parada y sus colaboradores plásticos compartieron con los intérpretes, y desde el escenario el rotundo éxito. Hubieron de saludar muchas veces desde el palco escénico mientras el telón se alzaba incansablemente.

González Ruiz no sólo ha hecho una traducción impecable y llena de respeto, cuidadosa, estudiosa, inteligentísima. Ha hecho mucho más: ha dado a la prosa castellana –y al verso libre en que ha vertido los pasajes de mayor fuerza lírica- la grandeza y el empaque que tienen el pensamiento, el sentimiento y el lenguaje elocuente y metafórico y metafórico de Shakespeare. Sin anacronismos ni arcaísmos, con un tono y un tino lleno de justeza y de verdad, que quedarán como modelo y ejemplo de magistrales versiones.

Cayetano Luca de Tena, eficazmente secundado por los escenógrafos Burgos y Ressil y por el figurinista Viudes, por el maestro de baile del “Lope

de Rueda", Carpio, y por ese gran músico lleno de sensibilidad y de talento que es Manuel Parada, ha acometido y realizado la difícil empresa y ha triunfado en toda la línea. Esta versión escenográfica de "Romeo y Julieta" es, al mismo tiempo, realista y poética. Con dos primeros términos fijos de arquitectura renacentista que presiden toda la acción de un modo simbólico, y que en sendos escudos recogen las armas y blusones de Capuletos y Montescos, ha conjugado nueve decorados corpóreos y otros decorados de cortina y detalle para dar a la tragedia su ambiente y su clima perfectos y exactos.

Enumerar la larga serie de sus aciertos haría interminable esta crónica. Pero, por lo menos, deseamos consignar la maravillosa disposición de esa pieza de Verona, donde el fondo tiene tanto valor en la bellísima perspectiva como los primeros términos, y donde las figuras principales y la comparsa están colocadas y movidas en la escena del desafío y en todas las demás, con arreglo a una técnica espectacular y grandiosa, llena de fuerza, de vida y de armonía; el empleo del tríptico de embocadura, innovación genial, que sabe unir los valores plásticos primitivos con los más modernos, y que en la escena del baile con el delicioso artificio de unas cortinas de gasa subraya, en primer término, los apartes de Julieta y Romeo y deja en difuminado fondo el juego de las restantes figuras para que no entorpezcan ni distraigan la importancia del primer flechazo de amor de la inmortal pareja -clave de cuanto después sucede-; la armonía musical, perfectamente conseguida, de las despedidas de la nodriza y Mercuccio, en burlesco y ceremonioso paso de danza; el descenso de la lámpara al fin de la fiesta, y la graciosa disposición, también perfectamente musical, de los apagavelas, el destacado de la servidumbre compuesto rítmicamente en la

cámara mortuoria de Julieta, el entonado sintético y expresivísimo con elegantísimos contrastes en blanco y azul de la alcoba; la delicia primaveral de la escena del balcón y la sabia colocación final de los portadores de antorchas en el panteón, el empleo de los timbales como música de fondo para el anuncio de determinados personajes o pasajes, como dramático subrayado de fondo...

Ha revalidado Cayetano Luca de Tena, una vez más, su condición de PRIMER DIRECTOR Y REALIZADOR ESCÉNICO de España. Y en premio de estos afanes y logros estamos seguros de que se arbitrarán los créditos necesarios para que el Español tenga escenario giratorio y la súper instalación luminotécnica necesaria. Porque si con los actuales elementos se ha conseguido esta representación escénica que tendrá un eco en el mundo entero, ¡qué maravillas no se conseguirán el día en que no falte ni una sola ayuda técnica!

Y ahora hablamos de la interpretación, digno complemento de esta triunfal jornada: Mercedes Prendes encarnó y "vivió" una Julieta prodigiosa, llena de ternura y de candor en las primeras escenas, dulcemente herida y traspasada de amor después, con el puro aliento de la tragedia en los instantes dramáticos. Supo acentuar cada frase y cada palabra con el matiz más exquisito, y en la voz, en el gesto, en la mirada, en el ademán explicó todo un curso de magistral interpretación escénica. Ya nadie podrá arrebatarse a Mercedes Prendes el primer puesto en la incorporación de las grandes heroínas clásicas del teatro. A los personajes inolvidables que ha recreado se suma ahora esta Julieta, sin un fallo ni un desliz. Ni el crítico más exigente podría oponer el más pequeño reparo. El adjetivo de la perfección es el único que puede aplicarse a su labor.

Con Mercedes Prendes compartieron las delicias del éxito Alfonso Muñoz, que hizo un Mercuccio magnífico; José María Seoane, que encargó el Romeo con ternura y fuego, y el resto de la compañía, que trabajó sin apuntador - ¡Qué ejemplo!- y con arreglo a un reparto donde al lado de cada nombre hay que poner un elogio encendido.

El monólogo, Carlos M. Tejada; Pedro, César, Gregorio, Miguel Graneri; Baltasar, Juan Ibarra; Benvollo, José Santoncha; Teobaldo, Adriano Domínguez; Guardia primero, Miguel Miranda; guardia segundo, Manuel Arias; Capuleto, Alfonso Horna; la señora Capuleto, Josefina Santaularia; Montesco, José Cuenca; La señora Montesco, Carmen Medina; el príncipe, Manuel Káiser; París, José Luis Caballero; la nodriza, Julia Delgado Caro; un anciano pariente de Capuleto, Demetrio Enebral; padre Lorenzo, José Bruguera; un boticario, Demetrio Enebral; el hermano Juan, José Villasante; el paje de París, Manuel Calvo.

Damas, mujeres del pueblo, una anciana, paje de Mercuccio, cortejo de boda, caballería, acompañantes del príncipe, criados de Capuleto, guardias del príncipe, criados de Capuleto, criados de Montesco, guardias del príncipe, músicos, un caballero y un esclavo negro.”

Jorge de la Cueva, *Ya*, 11/12/1943:

“Fe de erratas.-En nuestra crónica de estreno de “Romeo y Julieta”, al hablar de la labor de la excelente actriz Carmen Medina, quisimos decir que había hecho un papel inferior a sus conocimientos. Salió la palabra superior, contra nuestro deseo y nuestra intención, claramente laudatoria, y contra la brillante historia teatral de la gentil actriz.”

Manuel Cisneros, *Arriba*, 19/12/1943:

“La tragedia de “Romeo y Julieta”, acontecimiento teatral de la temporada.

En el teatro Español se realiza a diario un verdadero prodigio de creación artística.

ALGUNOS PORMENORES DEL MONTAJE Y DIRECCIÓN DE LA OBRA SESPIRIANA.

El teatro Español, bajo la diestra dirección de Cayetano Luca de Tena, nos tiene acostumbrados, a lo largo de todas sus representaciones, a un depuradísimo buen gusto en cuanto a elección de obras y montaje de las mismas, así como a un refinado gusto y esmero en la expresión artística que las anima.

Desde hacía mucho tiempo, la dirección de este teatro, tenía en estudio la reposición de la gran tragedia de Shakespeare “Romeo y Julieta” era obra poco conocida en España en lo que a realización teatral se refiere, ya que la última vez que se puso en escena en nuestra Patria fue en Barcelona, el año 1912, por el eminente actor don Ricardo Calvo.

Así, pues, con verdadera ansia se esperaba esta reposición, y es por esto por lo que la dirección del Español ha venido durante largo tiempo estudiando sobre problemas de técnica teatral para acoplar a un escenario moderno las escenas y cuadros múltiples de la inmortal tragedia. Igualmente, y dadas las dificultades que el teatro original ofrece en lo que se refiere a expresiones anticuadas para el espectador de nuestros días, había que estudiar una versión moderna para acercar al público –al gran público- actual el vocabulario y las frases, en justa y exacta expresión.

Tres cosas, pues, habían de aparecer finalmente enlazadas: adaptación, realización escenográfica y dirección. Nicolás Gómez Ruiz, Emilio Burgos y

Cayetano Luca de Tena, en feliz conjunción, han lograda en ésta difícil empresa un éxito sin límites.

Y para que se vea hasta qué extremo de exactitud y cuidado han conseguido en este espectáculo, veamos algunos pormenores del montaje de esta obra.

Las dos escenas más fundamentales, en lo que se refiere a expresión escénica, nos la ofrecen la lucha en la plaza de Verona y el baile en el palacio de los Capuletos.

En la primera, sobre un fondo del Veronés, con laterales renacentistas de decorado corpóreo construido sólidamente con madera y escayolas, se nos aparece la lucha en la que varias parejas se desafían, en un perfecto encuentro, sin perder el ritmo ni el compás, y dando la sensación de una verdadera lucha, auténtica y reñida. Nada de frivolidades escénicas – sobradas en estos casos siempre por natural inexperiencia deportiva del actor – que constituyan un frío pasatiempo en el arte de la esgrima. Casi siempre que en el teatro ha habido necesidad de reproducir estas escenas o escenas semejantes, éstas se ha realizado a base de dos o tres parejas, que ligeramente han esbozado la batalla.

En la escena de "Romeo y Julieta" actual, son múltiples parejas las que actúan al mismo tiempo en escena, y cada una con distintos tiempos y figuras logran un conjunto lleno de enconado calor. El secreto de la difícil prueba está en que para esta escena, únicamente, un profesor de esgrima ha trabajado al frente de los muchachos y ha adiestrado en el manejo de la espada a los actores que intervienen en esta peligrosa contienda.

Por lo que respecta al baile, se ha conseguido un prodigio de belleza y buen gusto. Como se hizo con la escena anterior, aquí también han tenido su

maestro los que bailan. El profesor de baile Roberto Carpio ha dado lección de danza a los actores y actrices, les ha enseñado el ritmo de la danza, y de esta manera, estudiando tiempos y matices, ha logrado un cuerpo de baile disciplinado y perfecto. La más pura melodía resplandece en el más riguroso compás, y para que los tiempos y trayectorias marcados sean exactamente logrados con precisión matemática y seguridad en las parejas, cada caballero viste un traje de cada color, aunque de tonalidades distintas al de la dama que le corresponde.

Hay también otro dato curioso que consignar. La fuente de la plaza, al levantarse el telón, echa agua "de verdad". Mientras algunos personajes del pueblo comentan sentados en el borde de la fuente, es curioso observar el surtidor cristalino, con su rumor de agua auténtica. No puede negarse, pues, la indiscutible belleza plástica y realista de estas escenas, que por sí solas constituyen ya un verdadero y sensacional espectáculo.

Otra escena de fantástica alegría es la del balcón. Almendros en flor, flores y murmullos de frondas bajo la luz de la pálida luna, protegen el bello diálogo de Julieta con Romeo en una dulce sinfonía de colores, de amor, de auténtica poesía...

Sobre todos estos cuidados de dirección y adaptación no se ha escatimado nada en cuanto al lujo de detalles para presentar el espectáculo en toda su grandeza. La Vicesecretaría de Educación Popular, consciente de su misión educativa, no ha dudado en poner a disposición del teatro Español todos los apoyos morales y materiales para el feliz logro de todos sus proyectos.

Y he aquí que se ha conseguido una obra espléndida. La obra requiere una excelente luminotecnia, y todo el juego de luces que da brillantez y atracción a la escena está conseguido en bello derroche de armonía

decorativa. En el revestimiento de la cámara de Julieta se han empleado 300 metros de seda azul –maravilla de elegancia y buen gusto-, 200 metros de gasa para cortinas, y en la cortina con que se cierra el primer término se han invertido 100 metros.

Todos estos detalles y otros muchos más que a lo largo de la obra, en desfile incesante, se nos ofrecen, podrá apreciar el espectador –sobre la grandeza de este poema de amor de Shakespeare- la maravilla de una realización perfecta.

Un espectáculo asombroso, de realismo, sin la menor desfiguración. Unas deslumbrantes escenas de amor y de tragedia que alcanzan las cumbres de lo prodigioso. Una delicada sinfonía, en la que juegan sorprendentes hallazgos no conocidos hasta ahora en la escena española, hilvanados por los hilos de oro de la palabra sespiriana, expresados con maestría y primor por esos dos grandes artistas de nuestros teatros que son Mercedes Prendes y José María Seoane.

El público español tiene, pues en estos días un brillante espectáculo para regalo de su espíritu para su cultura y esparcimiento.

Como nunca puede también sentirse orgulloso de que su Patria haya logrado empresas teatrales de tan extensas magnitudes artísticas...”

Obra: *Romeo y Julieta*

Temporada: 1971

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Pablo Neruda. Dirección: José María Morera. Escenografía: Gerardo Vega y Andrea D´Odorico. Figurines: Miguel Narros. Música: José Ramón Aguirre. Luminotecnia: Hugo Benavente. Intérpretes: María José Goyanes, Eusebio Poncela, Rafaela Aparicio, Luis Peña, Francisco Guijar, Ernesto Auro, Vicente Vega, Narciso Ribas, Yolanda Farr, Modesto Fernández, Juan Hervás, José Antonio Ferrer, Ana Sillero, Fidel Almansa, Juan Llaneras, Vicente Cruañes, José Goyanes, Marina Valverde, Pilar González Barrera, Gerardo del Barco y María Luisa Rada. Estreno: 8 de octubre de 1971 en el Teatro Fígaro de Madrid.

Obra: *Otelo*

Compañía: Teatro Español

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Nicolás González Ruiz. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Emilio Burgos. Figurines: Manuel Comba y Eduardo Torre de la Fuente. Música: Manuel Parada. Intérpretes: Mercedes Prendes, José María Seoane, Alfonso Muñoz, Porfiria Sanchiz, Manuel Kayser, Adriano Domínguez, Rosita Yarza, Carlos M. de Tejada, Alfonso Horna, José Cuenca, Jesús Ramos, César Curva, Antonio García, José Luis Heredia, Antonio Amorós, Conrado San Martín, José Villasante, José María Dorado, José Santoncha, Demetrio Enebral, José Luis Heredia, y Jacinto Martín. Estreno: 16 de diciembre de 1944 en el Teatro Español de Madrid.

Jorge de la Cueva, *Ya*, 04/11/1944:

“Nicolás González Ruiz dio lectura ayer tarde en el saloncito del Español a una adaptación de la tragedia de Shakespeare “Otelo”, hecha con la dignidad, la elegancia de estilo y la exacta comprensión de las exigencias de la escena moderna que caracterizan siempre a estas versiones de clásicos extranjeros que el ilustre escritor viene sirviendo, con insuperable acierto, a la escena de nuestro primer coliseo.

Asistieron a la lectura el delegado nacional de Propaganda, camarada Jato; el jefe del Departamento de Cinematografía, Fraguas Saavedra; críticos de teatros y un numeroso grupo de escritores y artistas, que elogiaron con entusiasmo la labor realizada por Gonzáles Ruiz.

Los ensayos de "Otelo" comenzarán en seguida, y su presentación en dicho teatro, mostrada con el esplendor habitual en aquella empresa, tendrá lugar dentro de un mes."

Jorge de la Cueva, Ya, 08/12/1944:

"En nuestro primer teatro se están ultimando los preparativos para la presentación de la gran obra clásica universal que todos los años se nos ofrece en diciembre. Este año se trata de "Otelo", de Shakespeare. Nuevamente se congregan en torno de éste espectáculo los factores determinantes de anteriores éxitos del Español: bajo la dirección y con la realización de Cayetano Luca de Tena, unos decorados de Emilio Burgos, un vestuario de Manuel Comba, al servicio de la nueva versión y adaptación libre y directa de Nicolás González Ruiz, con música de fondo del maestro Manuel Parada. En los primeros papeles, Mercedes Prendes, Alfonso Muñoz y José María Séneca. Las noticias que se tienen del montaje y la interpretación de "Otelo" presagian una velada de supremo interés artístico para la semana próxima."

Arriba, 09/12/1944:

"En nuestro primer teatro se están ultimando los preparativos para la presentación de la gran obra clásica universal que todos los años se nos ofrece en diciembre. Este año se trata de "Otelo", de Shakespeare. Nuevamente se congregan en torno de este espectáculo los factores determinantes de anteriores éxitos del Español: bajo la dirección y con la realización de Cayetano Luca de Tena, unos decorados de Emilio Burgos, un vestuario de Manuel Comba, al servicio de la nueva versión y adaptación libre y directa de Nicolás González Ruiz, con música de fondo del maestro Manuel Parada. En los primeros papeles, Mercedes Prendes, Alfonso Muñoz

y José María Seoane. Las noticias que se tienen del montaje y la interpretación de "Otelo" presagian una velada de supremo interés artístico para la semana próxima."

Jorge de la Cueva, *Ya*, 17/12/1944:

"Pocas veces se ha dado un público de la índole especialísima del Español una incorporación tan efectiva, tan honda y tan constante a la escena; era una situación tan intensa, que se traducía en silencios profundos y prolongados, de tensión y de fuerza, indescriptibles.

A cualquiera que haya estudiado un poco las actitudes y reacciones del público bastaría esto como elogio absoluto y total de la representación. Demuestra que el señor González Ruiz ha acertado en sus propósitos de hacer asequible el sentido de Shakespeare a un público actual, porque si en su versión faltara algo capital, algo de la gradación con que el autor prepara y expone el drama, quedarían lagunas de interés, faltarían gradaciones de afectos y de partos y los afectos serían incongruentes con las causas.

Es una labor mínima de simplificación, que supone un conocimiento grande de la espiritualidad de cada personaje, del movimiento escénico y del valor teatral de los detalles, digna de los sinceros aplausos con que fue recibida.

Sobre ésta versión ágil han hecho su labor los actores. Mercedes Prendes fue la verdadera Desdémona, toda dulzura, inocencia y suavidad, tan ajena a lo malo y lo feo que, con raro talento, sobre todas las finas mentiras femeninas con que dio verdad su tipo y que más acentuó fue el de la sorpresa sincera ante la calumnia. José María Seoane dio, una vez más, esa lección de obediencia, de voluntad, de estímulo y de afición al servicio de un talento digno, dignamente logrado. Fue un Otelo convincente y sobrio,

digno de toda memoria, que marcó perfectamente en una bella escena el efecto de las envidias de Yago, directamente vertidas por Alfonso Muñoz. Luchamos con la desesperante falta de espacio, y ello, nos impide estudiar con detenimiento el extenso reparto: citamos con elogio a Porfiria Sanchiz, Rosita Yarza, Manuel Kayser, Adriano Domínguez...todo un conjunto dignísimo y completo.

La puesta en escena, no sólo magnífica, sino con la rara virtud de ser una explicación del ambiente de la obra, con espléndidos detalles y momentos de verdad y de plasticidad que van de las columnas a la escalera del fondo, del brocal del aljibe, detalle clásico de fortaleza, al grupo espléndido de borrachos; al efecto de las obras que acreditan a Cayetano Luca de Tena; a Burgos, como escenógrafo; a Comba y Torres de la Fuente...Todos ellos recibieron, con el adaptador y los intérpretes, las entusiastas ovaciones del público."

Gabriel García Espina, *Informaciones*, 18/12/1944:

"Una vez más el teatro Español descubre en silencio la ilustre cortina de su escenario para situarnos ante un espectáculo soberano. El suceso teatral que supuso esta impresionante representación de "Otelo" adquiere tan deslumbrantes matices que lo mismo cabe su relato en el reverente comentario de una cuartilla que en el más amplio desahogo de un folletón. Pierdo el sentido de la medida, y, de puro rendido, se desarman y ablandan en la fervorosa pluma del cronista los requiebros que en otras ocasiones brotan sólo a costa de esfuerzos increíbles.

Con los nombres de cuantos han trabajado de una manera o de otra en el montaje y el logro de este espectáculo se llenaría por completo el espacio habitual que ocupar suele la crónica de un estreno. La cita, además, sería

justa para todos, cobijados ahora bajo el manto del genio universal. Hay que conocer un poco el complicado quehacer de un teatro por dentro para darse cuenta del esfuerzo gigantesco, de las horas sin tregua, de los afanes que han de consumirse hasta poder decir con vibrante voz española: aquí tienen ustedes a Shakespeare y a "Otelo".

Cayetano Luca de Tena, aliento poderoso de estos esfuerzos, entregado constantemente a unos nobilísimos propósitos de superación, adelanta con esta obra muchos puntos sobre sus ya ilustres creaciones anteriores. Nicolás González Ruiz ha conseguido una adaptación perfecta de medida y de claridad, sin hurtar nada en el fundamental desarrollo del drama. Los decorados de Burgos, utilizando en ocasiones todo el fondo del escenario, resultaron de una plasticidad sorprendente. Y los figurines de Comba y Torre de la Fuente, prodigiosos de color, de finura y de riqueza.

José María Seoane, Mercedes Prendes y Alfonso Muñoz concertaron de magnífica manera el gran trío interpretativo. El drama inmortal salió de sus voces y de sus ademanes con todo el realce humano necesario. El Moro, Desdémona y Yago dijeron pues, otra vez, desde los tres ángulos eternos de sus cuitas, los relatos inmortales de sus desvaríos. Yo no quiero incurrir en el fácil recurso de montar aquí una consideración literaria sobre los paisajes humanos de esta obra gigantesca. Me conformo con dejar el testimonio de una emoción y de un aplauso poco frecuentes a los pies morenos de este "Otelo" inolvidable."

Madrid, 19/12/1944:

"Otelo cifra la pasión más terrible y fortuita del ser humano. Todos los días, todas las horas. Otelos de todos los países, clases y condiciones se duermen

en el paraíso del amor y despiertan en el infierno de los celos. ¿Qué árbol está libre de rayo?

Como el médico, rodeado de discípulos afanosos explica en el lienzo de Rembrandt, ante el cadáver en disección, su "Anatomía de los vasos". Shakespeare, rodeado de personajes angustiosos, explica ante el cadáver de Desdémona su "Anatomía de los celos". Todos los públicos del mundo están pendientes de la disección anímica, y singularmente el español. ¿No son los celos eje del teatro clásico, entrañas del honor calderoniano?

Así, desde que por primera vez aparece en España "Otelo", encarnado por Máiquez en la versión de Teodoro de la Calle (traducción de la traducción francesa de Ducis), el público de 1802 aplaude la tragedia con arrebató. Las ediciones se suceden con una profusión asombrosa. 1902, 1903, 1911, 1921, 1930 hasta más que mediado el siglo XIX. Otelo priva en nuestros escenarios. Años después, tras un paréntesis de crisis teatral, reaparece en Barcelona, interpretado por don Pedro Delgado en la versión, en verso, de Ruiz de Retés (1803). Y se reanudan las versiones directamente del inglés, firmadas por autoridades literarias como el marqués de Dos Hermanas, calidad erudita, y como Guillermo Machperson, investigación laboriosa, cuya versión de "Obras completas" sespirianas figura en la Biblioteca Clásica, dirigida por Menéndez Pelayo, siguen traducciones en tono menor, como las de Antonio Villasalba y Joaquín Lluria, y vuelve a levantarse Otelo con los nombres esclarecidos de Navarro Ledesma y José de Cubas, cuya versión estrena en la Princesa Emilio Thuiller (Otelo) y Comes (Yago). Y, en fin, hace unos años culmina en el teatro Español, con todos los honores en la magistral versión de Astrana Marín, máximo prestigio sespiriano,

interpretada por Enrique Borrás (Otelo) y Ricardo Calvo (Yago), máximos prestigios escénicos.

Tan magníficos precedentes de traductores, intérpretes y entusiasmo público han despejado los caminos y multiplicado los ejemplos. Así, en cuanto a la versión Navarro Ledesma y Astrana Marín señalan, en la letra y el espíritu, los cánones. De suerte que González Ruiz ha reducido su labor a una versión sintética, deja los cinco actos en tres y procura encuadrar la esencia en la circunstancia. Acaso hay cortes donde convendría ciertas largas, y largas donde fuera bueno algunas cortas. Pero, en cambio, no existe asomo ni indicio de colaborar con Shakespeare ni prestarle adornos retóricos para dorar similar al oro de ley.

Cuanto a la realización –lo dice el propio traductor en el programa– “no entraña los problemas secundarios de postura escénica. Si la escenografía –añade– colabora en algún caso, es para servir con humildad la profunda intención del drama”.

No obstante, la escenografía hace acto de presencia y potencia brillantísimo, muy singularmente en trajes, armas y muebles, y el público llamó a escena al realizador, presentándose Cayetano Luca de Tena con el traductor González Ruiz, entre aplausos nutridos.

Tocante a la interpretación –que también, aunque no se diga en el programa, debe servir como la escenografía, la profunda intención del drama– hemos de señalar lo poco brillante del conjunto, falto de hábito y alientos para interpretar el gran teatro. En cambio nos complace la delicada y sensitiva versión de Mercedes Prendes, esposa-novia, que en momentos como el la “Canción del Sauce”, evocaba en los trémolos de su voz quebrada en sollozo, al mito patético del cisne.

José María Seoane, viva y vivaz estampa del moro por fuera, sostuvo por dentro luchas sordas en busca de una posición sentimental. Era la juventud del actor, rebelde a la madurez del personaje. Los nervios, rechazando el nervio. Mas en tan espontánea "feliz culpa" está la disculpa feliz. Sobra de aliento, falta de hábito. Es fruto que promete madurez óptima. El público lo celebró con gran simpatía.

Porfiria Sanchiz, gentil figura y firme expresión, matizó los varios motivos de Emilia, la esposa de Yago. Y Rosita Yarza, perfil lindo y gracia agraciada de descaro, dio certera versión a la alocada amante de Casio, Káyser, entonado en el Dux, con estilo y modos, Domínguez, Cuenca y Horna, certeros.

La escenografía, de Burgos, vistosa, pero aparatosa de columnas y arcos. En los figurines de Comba y Torre, verdaderos primores de museo. La dirección de escena, cumplida. El público, arrebatado por las grandezas sespirianas, sin atención para otra cosa que la anatomía de los celos, los tormentos, angustias y desolaciones de un idilio trocado en elegía, prodigó aplausos entusiastas en un éxito grande, auténtico."

Diez Crespo, Arriba, 19/12/1944:

"Siguiendo el plan trazado por la Dirección del teatro Español, de dar a conocer a nuestro público las más grandes obras dramáticas de la literatura universal, anoche tocó su turno a la tragedia de Shakespeare "Otelo". Esta nueva versión se debe a Nicolás González Ruiz, que ha procurado ceñirse a la inmortal tragedia, tomando la esencia de la misma en sus frases, sentido y pensamientos, ofreciendo en prosa la moderna adaptación.

Nicolás González Ruiz ha logrado su alto empeño haciendo una síntesis de la tragedia, recogiendo su tremendo vendaval de celos y de pasiones en

marcos más reducidos, sin que por esto pierda su original sentido y se nos ofrezca con toda la pesadumbre de luces y de tinieblas que ahogan y azotan las almas desventuradas de Otelo y Desdémona. Y por tratarse de refundición personal, ha procurado acercarse lo más posible a la escena actual, suprimiendo mutaciones y ajustando, por ejemplo, el acto tercero y parte del cuarto primitivos en uno sólo sin cuadros, que en la ofrecida ayer constituyen el acto segundo. En otras ocasiones suena la canción, recogida del ambiente popular de la época, y otras, como el final del acto primero, parece como si sonase un alado endecasílabo que se pierde en la noche de la venganza de Yago.

Ha quedado, pues, una moderna versión, limpia y clara, que suena en el tablado con ritmo de eternidad y tiene consecuencias de buena literatura para meditación de nuestras generaciones, que pueden tener un pedestal para sus pensamientos en estas sespirianas meditaciones de fulgor y clamores cósmicos.

Escribió Shakespeare esta tragedia, tal vez la más real y humana de todo su teatro en su línea general de grandeza y concepción, ya entrado en su madurez (...) la situación de los personajes, el mundo entenebrecido por la violencia de las almas, la pintura del ambiente veneciano, la derrota de la Escuadra otomana; la sinfonía de amor y de poesía, entre los canales y el cielo; la canción y el poema unidos en la majestad del universo, que desarrolla su enigmática calma, mientras en la tierra arden los corazones, avivadas con sangre y lágrimas.

Cayetano Luca de Tena ha servido directamente estos procesos con simple expresión escénica, ajustando la magnitud de la tragedia al concepto más clásicamente deseado. Nos presenta los palacios venecianos, las cámaras

íntimas, la visión del canal, con aspecto clásicamente romántico, donde las columnas giran en volutas su sueño típicamente veneciano y hacen guiños en la fosforescencia de la noche estrellada a los dorados hipocampos. Ha logrado una dirección escénica medida y responde su ritmo no a caprichos de dirección, sino a normas y perfiles de sencilla y (...) entonación; Porfiria Sanchiz, Alfonso Horna, Adriano Domínguez, Manuel Káiser y toda la compañía, muy en acierto. Un gran éxito para todos.

El público reclamó la presencia de Nicolás González Ruiz y Cayetano Luca de Tena, que saludaron desde el palco escénico, rodeados de los principales intérpretes.”

La Prensa, 28/12/1944:

“Con motivo del estreno de la versión de “Otelo” hecha por N. González Ruiz, para el Teatro Español de Madrid, la Prensa de la capital de España recuerda las características de esta obra, que cifra la pasión más terrible y fortuita del ser humano. Todos los días, todas las horas, Otelos de todos los países, clases y condiciones, se duermen en el paraíso del amor y despiertan en el infierno de los celos. ¿Qué árbol está libre del rayo?

Como el médico, rodeado de discípulos afanosos, explica en el lienzo de Rembrandt, ante el cadáver en disección su “Anatomía de los celos”. Todos los públicos del mundo están pendientes de la disección anímica, y singularmente el español. ¿No son los celos eje del teatro clásico, entrañas del honor calderoniano?

Así, desde que por primera vez aparece en España “Otelo”, encarnado por Máiquez en la versión de Teodoro de la Calle (traducida de la traducción francesa de Ducis), el público de 1802 aplaude la tragedia con arrebatos. Las ediciones se suceden con una profusión asombrosa. 1802, 1803, 1811,

1821, 1830, hasta más que mediado el siglo XIX. "Otelo" priva en nuestros escenarios. Años después, tras un paréntesis de crisis teatral, reaparece en Barcelona, interpretado por don Pedro Delgado en la versión en verso, de Ruiz de Retes (1868). Y se reanudan las versiones directamente del inglés, firmadas por autoridades literarias, como el marqués de Dos Hermanas, calidad erudita, y como Guillermo Macpherson, investigación laboriosa, cuya versión de "Obras completas" sespirianas figura en la Biblioteca Clásica, dirigida por Menéndez y Pelayo. Siguen traducciones en tono menor, como las de Antonio Villasalba y Joaquín Lluria y vuelve a levantarse "Otelo" con los nombres esclarecidos de Navarro, Ledesma y José e Cubas, cuya versión estrena en la Princesa Emilio Thuiller ("Otelo") y Comes (Yago). Y, en fin, hace unos años culmina en el teatro Español con todos los honores en la magistral versión de Astrana Marín, máximo prestigio sespiriano, interpretada por Enrique Borrás ("Otelo") y Ricardo Calvo ("Yago"), máximos prestigios escénicos.

Tan magníficos precedentes de traductores, intérpretes y entusiasmo público han despejado los caminos y multiplicado los ejemplos. Así, en cuanto a la versión Navarro Ledesma y Astrana Marín señalan, en la letra y el espíritu los cánones. De suerte que González Ruiz ha reducido su labor a una versión sintética, deja los cinco actos en tres y procura encuadrar la esencia en la circunstancia."

Obra: *Otelo*

Compañía: Teatro Español

Temporada: 1971

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Ángel Fernández Santos. Dirección: Alberto González Vergel. Escenografía y figurines: Emilio Burgos. Música: Ernesto Halffter. Intérpretes: Lola Cardona, Carmen Rossi, Fiorella Faltoyano, Carlos Ballesteros, José María Prada, Javier Loyola, Andrés Mejuto, Roberto Martín, José Lahoz, Víctor Fuentes, Enrique Cerro, José María Navarro, José Burgos, Vicente Gisbert, Antonio Agustí, Rafael Gil Marcos, José Albiach, Gerardo Menéndez, Ángel Quesada, Ricardo Ramos, Guillermo Carmona y Dionisio Salamanca. Estreno: 30 de octubre de 1971 en el Teatro Español de Madrid.

Francisco García Pavón, *Críticas*, noviembre de 1971:

Autor: William Shakespeare

Versión Española: Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio

Dirección: Alberto González Vergel.

Reparto: Javier Loyola, José María Prada, Andrés Mejuto, Carlos Ballesteros. Roberto Martín, Gerardo Menéndez, José Lahoz. Rafael Gil Marcos, José Albiach, Antonio Agustí, Ángel Quesada, Vicente Gisbert. Lola Cardona, Víctor Fuentes. Ricardo Romanos, Guillermo Carmona, Dionisio Salamanca, Gerardo Menéndez. Carmen Rossi. José Burgos, Fiorella Faltoyano, Enrique Cerro y José María Navarro.

Música: Ernesto Halffter.

Se ha iniciado la temporada en el teatro Español con la reposición de "Otelo" En su texto completo. Los grandes dramas de Shakespeare corrientemente se han representado en España recortados adecuadamente para que cupiesen en el horario normal de nuestros teatros. La versión de "Otello" que comento dura tres horas y media y contiene todos los episodios del drama original, más algunos ligeros interludios de música y ballet, aportados por la nueva dirección.

Las viejas versiones españolas normalmente arrancaban con Otelo ya casado, en Chipre, mientras esta última, íntegra, se inicia en Venecia, horas después de haberse consumado el matrimonio secreto de Desdémona y Otelo. De esta suerte, queda mucho más clara para el espectador la posición "segregada" de Otelo dentro de la sociedad veneciana, y, por tanto, la virulencia de sus reacciones ante la sospecha de que Desdémona pueda engañarle con Cassio.

La nueva versión Española, debida a Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio, tiene gran dignidad, y con un son muy hodierno mantiene la gran garra y lirismo conceptual de Shakespeare. Aunque a veces -y me hago el cargo que es difícil de remediar en tan largo y empinado texto- hay escapes verbales triviales muy desacordes con el contexto general. Es posible modernizar y dinamizar un estilo sin necesidad de incurrir en el tópico coloquial. De todas formas tiene, en general. Gran altura y una clarificación muy conveniente para el espectador de hoy.

La puesta en escena esta resuelta magistralmente, con una gran sencillez a la vez que eficacia. Enorme espacio escénico, todo rojo. Ulla escalera móvil, algunos emblemas y una gran puerta do rada, Mediante juegos de tules, cortinas y muebles sencillísimos se consiguen todas las mutaciones de lugar

con rapidez y gracia. Los vestidos de época, muy estilizados y bellos, especialmente los de Otelo y Desdémona. Gran sobriedad de efectos y luces, enriquecidos por breves, graciosas, y sugerentes melodías de Ernesto Halffter.

La interpretación es de las más logradas que hemos visto en el Español en los últimos años. José María Prada, en el papel de Yago, resentido, embaucador, con todas las malas artes de hipócrita, obsesionado por destruir a quienes envidia, consiguió uno de los mayores éxitos de toda su carrera escénica. Casi tres horas en escena, con un papel pletórico de texto y que pide de actitudes extremas: de pasión, de rencor, de ironía, y doblez, mereció el reconocimiento del público, que le aplaudió varias veces la noche del pasado domingo.

Carlos Ballesteros, como Otelo, digno, con estupendo decir y precisa contención, llega al final de la obra, al momento de la afloración de los cielos locos, con un empuje y autenticidad que resulta un verdadero éxito...

Solo hay una pega, que podríamos llamar de reparto.

Otelo, el repudiado por "negro", por maduro e impropio de una mujer como Desdémona, tiene la mejor presencia del reparto masculino, y caracterizarlo de manera distinta y un poco medrosa, según la tradición.

Lola Cardona compuso una Desdémona dulce, anonadada por la sorpresa, vencida por un amor tierno, crédulo y casi infantil. El resto del reparto secundó la alta categoría escénica de esta puesta en escena, destacando muy especialmente: Andrés Mejuto, Javier Loyola, Roberto Martín, José Lahoz y Carmen Rossi.

González Vergel ha conseguido con este "Otelo" una alta meta en su gestión como director del primer teatro de España. Y ha dado una muestra de lo que deben ser las programaciones del Español.

El público "de pago" que estaba la noche que yo fui aplaudió sin reservas al final de la primera parte, y especialmente al concluir la función, a toda la compañía.

Florencio Martínez Ruiz, «OTELO», *TEATRO*, noviembre de 1971:

Con un éxito firme, indiscutible, redondo, se ha instalado una obra clásica en medio de la temporada teatral española, por encima de las mini-comedias o de los complejos dramas de turno: el «Otelo» de Shakespeare dirigido por Alberto González Vergel. Nada tendría de extraño el triunfo contado como se cuenta, con un texto inmortal «Cisne de Avon» considerado como una de las obras maestras del teatro de todos los tiempos. Pero ocurre que el «Otelo» ofrecido en el teatro Español concita la atención popular y ha prendido en los espectadores de una forma directa, contagiosa, emocionante. Sin traslaciones peligrosas de ambiente o de rito se ve el texto íntegro, respetando en todo momento la hondura psicológica de la tragedia Shakesperiana. ¿Cómo ha podido ocurrir? González Vergel, a través de la versión de Fernando Santos y Rubio, ha devuelto, sencillamente, la confianza a la palabra en el teatro como vehículo ideal para expresar las tormentas psicológicas y las pasiones humanas. Y, además, ha corporeizado sobre las tablas, a fuerza de soberanía sobre los elementos –escenografía, figurines, atrezzo, actores incluso-, el libre vuelo de los pensamientos, de las ideas, de toda esa gama psicológica de la traición, la duda, el equívoco, en una sinfonía de matices teatrales y humanos. Los celos, en todo su proceso interior, señorean por el escenario

y van tejiendo la tela de araña que prende a Yago, a Otelo, a Desdémona, a Casio, a todos los inmortales personajes que, su papel, desde su inquietud personal, ilustran la gran tragedia. Una tragedia, eso sí, que "no lo parece" hasta sus tramos finales, porque esta reducida a un drama de hombres y no a una venganza de dioses.

El gran mérito de González Vergel, ha sido el de dar una versión moderna de "Otelo" sin elementos entorpecedores, ya fueran las espectacularidades románticas o el reciente tono "modificador" de Old Vic. Y el público capta inmediatamente este nuevo procedimiento propio, hecho a su nivel de criaturas volteadas por las inquietudes y las traiciones y sostenido sobre un gran cuadro interpretativo.

Elías Gómez Picazo, *TEATRO ESPAÑOL*, noviembre de 1971:

"OTELO" DE SHAKESPEARE EN RARA VERSIÓN

Todo comienza por las extrañas interpretaciones que tanto los adaptadores -Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio- como el director de escena -Alberto González Vergel- hacen del "Otelo" de Shakespeare y según los cuales tanto Otelo como Yago son "dos desplazados, dos seres manipulados por una circunstancia política, social e histórica que les degrada y les convierte en instrumentos de algo que desprecian". Otelo es "sólo un mascarón de proa al servicio de una empresa de expansión de mercado". Yago es un "hombre del pueblo", un "agitador", un "oprimido consciente", un "revolucionario prematuro", que se indigna ante una injusticia; en suma, "un hombre pertrechado con un aparato crítico de tal potencia que le permite abatir con puñaladas invisibles ese burdo orden de burdos mercaderes que la aprisiona". En cuanto a la inocencia de Desdémona, adaptadores y director parecen estar de acuerdo en que ha sido

notablemente exagerada por la tradición romántica, y que hasta es posible que hubiera tenido sus devaneos antes de casarse con el berberisco. Lo dicen los adaptadores: "Desdémona no es inocente en el arranque del drama", sino que su inocencia vendrá después, como "un proceso de depuración". Es decir, como si Desdémona fuera una arrepentida que hubiera confundido el tálamo de Otelo con un convento de adoratrices.

Como nada hay nuevo bajo el sol, no creo que sea ésta la primera vez que se inventan y dicen cosas tan peregrinas del "Otelo" de Shakespeare. Según mis noticias el dúo Vittorio Gassman-Salvo Randoni intentó algo parecido en Roma el año 1956. Eso de descubrir aspectos inéditos de las obras clásicas ha tentado en toda época a muchas gentes, y es comprensible que de una sórdida tragedia de venganza, intriga y celos, cuya víctima es la encarnación de la inocencia y la fidelidad, se quiera hacer por algunos una especie de manifiesto contra la sociedad de consumo. Los rebeldes de hoy pueden ir al Español a ver cómo el "gran Yago", un ser "oprimido" "víctima de la sociedad en que vive", "muestra de un feudalismo capitalista"; un hombre "serio anodino y exteriormente pacífico", un hombre que "no es feliz", pero que sí es "puro contacto con la realidad", "ejemplar perfecto de la culta de la improvisación" y de "fascinante personalidad", de "inteligencia casi terrorífica" y "sensibilidad muy poderosa", reacciona "contra la opresión que se ejerce sobre él" y se venga del "aristócrata mauritano", que es, a sus ojos, "el usurpador". Ya tenemos así al "Otelo" de Shakespeare convertido en bandera revolucionaria de los pueblos oprimidos contra quienes usurpan el Poder para convertir a aquellos en esclavos. Hasta ahora nadie sabía que el lenguaje dramático de Shakespeare fuera tan de la mano de los editoriales políticos de "Pravda", pero ha sido descubierto a tiempo.

A partir de este momento, ya no se saldrá en una representación de "Otelo" pensando en la bella, delicada y frágil Desdémona, ni se llorará por su triste destino, víctima del rencor y de los celos. ¡Nada de eso!. Lo que la gente saldrá diciendo es: "Pero que mala es la sociedad de consumo. ¡Guerra a los imperialistas!". Y amaremos de corazón a los Yagos de ayer y de hoy, tanto por las angustias y sufrimientos que padecen como por su ardor revolucionario.

Si de la teoría pasamos a la realidad; es decir, a la representación, "Otelo" tal como se ofrece en el Español, encontraremos a un Yago protagonista – José María Prada- que hace todo el tiempo su papel en malo de melodrama con la mirada permanentemente torva como un personaje tópico de "grand guignol". Otelo –Carlos Ballesteros- dice su papel de corrido linealmente, sin matizar adecuadamente las palabras, agrisando el poético texto. Desdémona –Lola Cardona- se mueve en escena con la desenvoltura de una señorita de la calle de Serrano, lo que quiere decir que no lo hace como corresponde a Desdémona. Sólo en la escena de la canción del sauce tuvo cierta calidad su interpretación a la muy estimable de Carmen Rossi, que dio vida y vigor al personaje de Emilia. Al pobre Javier Loyola le obligan a hacer de payaso, de una manera lamentable, como lamentable es también, equivocada e inadmisibile la "burlesca" escena de las máscaras. Juntamente con Carmen Rossi, salvo a Roberto Martín, que hizo un Casio inteligible; a Víctor Fuentes, en Montano, y a José M. Navarro, en el papel de Graciano. La música, de Ernesto Halffter, es inspirada en algún momento. Y ya que hablo de música, me referiré a los "músico" de flauta que salen a escena, sin que la flauta suene pese a lo cual se les ordena que se callen. Los

decorados, de Emilio Burgos, aceptables: los figurines, del mismo, acertados en su conjunto.

Como la noche estaba de sorpresas, sorprendió incluso el enorme éxito de la representación, que acabo entre delirantes ovaciones y "¡bravos!" Shakespeare, como estaba muerto, no aplaudió.

Manuel Díez Crespo, "Un gran Otelo, en el Español", *El Alcázar*, 01/11/1971:

El primer acierto de Alberto González Vergel al ofrecernos la puesta de escena de "Otelo", de Shakespeare, ha sido presentar la tragedia íntegramente. No se debe tachar nada en ninguna obra del genio del teatro universal. Cada palabra de Shakespeare es un orbe. Y dentro de su obra general, tal vez sea "Otelo" la más perfecta, incluso en su construcción escénica. Sí, en la palabra del "dulce cisne del Avon" es un orbe. Hemos asistido a la representación completa de "Otelo", que viene a durar cerca de las tres horas y media. Y no hemos sentido en ningún momento la más leve impaciencia. Todo, todo es nuevo.. Todo es perfecto. Todo nos prende, nos emociona, nos arrebatata y hasta nos alegra. Tal es el milagro de las grandes tragedias. Los griegos hablaban de la alegría de la tragedia. Y esto habría de producirse con exactitud y grandeza al escribir Shakespeare sus tragedias. Por que la tristeza es propia de los dramas mediocres.

Tres horas y media metidos en ese mundo Shakespeariano, fabuloso, brillante, estremecedor, desgarrado, doloroso, alegre, palabra por palabra, poder mágico de la palabra, destructora del absurdo, creadora de mundos totales hasta producirnos la verdadera catarsis. Ver y escuchar "Otelo" es una honda y total purificación. Tragedia moderna -todo lo genial es moderno- donde aparecen en lucha enigmática y progresiva, las dos fuerzas

que pueden significar el principio y el fin de los acontecimientos sociales, políticos y puramente vitales de la existencia humana. Es increíble que "Otelo" haya sido juzgada como una obra de celos sin más ni más. Incluso es increíble que al dar un paso más sobre los celos, se haya visto de una manera esquemática la lucha entre el bien y el mal. O se haya visto en análisis que se han mostrado como modelos, a un Otelo tal un monstruo salvaje dominando su instinto de reflexión, cuando en realidad es todo lo contrario. Así, Paul de Saint-Víctor, el exquisito estudioso del teatro universal. No hay contradicciones en el alma de Otelo, como no las hay en la de Yago. Son dos fuerzas que se destruyen; la primera, entre luces, y la segunda, entre tinieblas.

Estamos así, ante un personaje victorioso que viene rodando con éxito y sin grandes esfuerzos, y el que ve tras algunas arbitrariedades y caprichos, la manera siniestra de alabar con ellas. Los celos empiezan en Yago al ver cómo considerándose de más valía para ascender a teniente, que Miguel Casio, al quien Yago considera como un "aritmético" que no sabe de guerra ni de maniobras, y sólo es un calculador para los ascensos, y un frívolo para andar con mujeres bonitas. Y ahí se inicia el curso de la tragedia, en toda su complejidad, rencor y dureza, con palabras como piedras preciosas. Arrojar alguna de estas al agua, o al cesto de papeles viejos, es infamante. De ahí que el primer acierto, insisto, de González Vergel, al poner a escena esta hermosa y difícil tragedia, ha sido el ofrecernos su texto integro. Por otra parte, la versión española de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio es asimismo admirable. El texto nos trae a través de las palabras castellanas toda la grandeza del original. Una versión sin el más reparo que oponerle.

Difícil tarea ésta tratándose de una versión de Shakespeare. En verdad, que aquí no hay "traición", sinónima a las veces, de traducción.

¿Qué novedades aporta en esta ocasión Alberto González Vergel a su labor directoria? Siempre a vueltas con "novedades", la primera novedad que tenemos que aplaudir es la de haber analizado al perfección el difícil texto, del que puede decirse que ha hecho casi un descubrimiento. ¿Puede darse mejor novedad? González Vergel, al analizar hondamente la obra y estudiar cada personaje llegando a sus últimos significados, se ha puesto a trabajar dentro de la más rigurosa disciplina hasta conseguir un "Otelo" abierto en el cuerpo y en el alma para que los espectadores puedan extender su visión por el inmenso campo de batalla, de amor, de ambición, de venganza y de arrepentimiento, que viene a ser esta complejísima tragedia. La problemática de la obra se nos muestra de la manera más clara y precisa. En cada escena vemos aparecer mundos nuevos a través de cada palabra y, desde luego, ayudados por este análisis escénico que ha realizado González Vergel. Jamás para el público español se ha ofrecido esta tragedia en toda su amplitud, hondura y complejidad. Con haber sido siempre grande el "Otelo" Shakespeariano, por esta vez lo hemos visto aún más crecido en toda su tremenda simbología. Y ésta es la "novedad" que nos ha traído el director del Español, sin salirse de los límites casi limitados de esta singular tragedia. ¡Bravo!

Asimismo podemos añadir tras el análisis o ensayo previo de la obra, la estupenda dirección de cada intérprete. Aquí no ha quedado ningún cabo suelto. A cada intérprete le ha sabido infundir calor, color y extensión humanas. El movimiento escénico está logrado, sin artificios ni recursos fáciles. Toda la acción carece de juegos preparados para "epatar" a públicos

“snobs”. Una seriedad llena de alegría escénica preside todo el curso de la obra. Un acontecimiento teatral, en fin, que puede calificarse como de modelo de arte dramático.

Como es sabido, aquí nos encontramos con tres “papeletas” graves a la hora de la verdad: son los papeles de Otelo, Yago y Desdémona. Y en verdad que los tres han logrado con brillantez su cometido. Carlos Ballesteros ha hecho un Otelo lleno de serenidad y apasionamiento, marcando los distintos tiempos y estados de espíritu con gran armonía interpretativa. Se trata –no vamos a descubrirlo- de uno de los grandes personajes de la dramaturgia universal. Y Carlos Ballesteros ha logrado una excelente interpretación. José María Prada, en el extraordinario papel de Yago, eje de la obra, sombra en torno a la luz, tremendo personaje de dificultades increíbles, ha llevado adelante su labor con honda, sutil e inteligente sinceridad. ¡Admirable!. La joven y encantadora Lola Cardona, sencillamente prodigiosa: sensibilidad, pasión, hondo dramatismo, sin llegar en ningún momento a rozar el melodramatismo efectista. Lola Cardona ha hecho una Desdémona de gran calidad.

Otra interpretación digna de ser subrayada es la de Carmen Rossi, en el papel de Emilia, la esposa de Yago. La escena final, de hondo y difícil dramatismo, tuvo en Carmen Rossi a la feliz intérprete. Muy bien Javier Loyola, que dio a su cometido la más exacta expresión. Andrés Mejuto, magnífico en papel de Bragancio. Y asimismo bien en su escenas el bufón José Burgos. Todos, en fin dentro de la mejor armonía. Roberto Martín, excelente de expresión, de actitudes, de ágil comprensión de su papel, un poco disminuido –será pasajera- por una afección catarla. Fiorella Faltoyano, deliciosa; Gerardo Menéndez, José Lahox, Rafael Gil Marcos, José

Albiach, Antonio Agustí, Ángel de Quesada, Vicente Gisbert, Víctor Fuentes, Ricardo Romanos, Guillermo Carmona, Dionisio Salamanca, Gerardo Menéndez, Enrique Cerro y José M. Navarro.

Los decorados y figurines de Emilio Burgos, espléndidos de belleza y armonía plástica. Para este gran espectáculo ha compuesto Ernesto Halffter una magnífica partitura adecuada en sentido y calidad musicales para las diversas escenas. Noche triunfal para todos. El público aplaudió calurosamente y lanzó ibravos! Para el director y los principales interpretes. El telón se alzó innumerables veces entre clamores.

Creo oportuna ahora aquella pregunta y aquella respuesta de Pushkin: "¿Cuál es la finalidad de la tragedia? El hombre y el pueblo." En verdad, esto se logró anoche en el Español.

Gabriel García Espina, *Teatro de lunes a viernes, noviembre de 1971:*

"OTELO" de SHAKESPEARE, en el Español

El moro de Venecia vuelve con su historia entera al escenario del Español. El escenario en los puros cueros todo en rojo de arriba abajo, es Venecia y es Chipre. Emilio Burgos se valió apenas de unos elementos móviles -unas escaleras, un dosel, un enorme portón en rojo dorado, unos fustes- para la mutación de los horizontes. En el escenario hay llanura de sobra para el juego imaginativo de la tragedia. El moro de Venecia y Yago y su coro estremecedor, vestido con la pompa del largo trance, pisan el suelo movedizo desde la primera calle veneciana que alerta a Brabancio hasta el borde empavorecedor del lecho postrero.

La nueva versión española de "Otelo", trabajo meditadoísimo de Ángel González Santos y Miguel Rubio, que abarca la obra completa, se resiente a veces por modo inevitable de flaquezas conceptuales que destemplan su

timbre. No hay manera de seguirle a Shakespeare en centelleo verbal sin decaimientos más que siendo otro Shakespeare capaz de escribir la historia del moro en castellano. Tiene uno tan sensible la oreja para la recepción de la tormenta poética que cualquier palabra que fuera de quicio desangela el misterio un momento hasta tomarle el riguroso andar otra vez. Fernández Santos y Rubio, no obstante esas dubitaciones irremediables enderezan su trazo con emoción sobre la obra sinuosa del genio. Otelo y Yago, cara y cruz de la pasión del hombre, enfrenta otra vez su querella. De ambos lo sabemos todo aunque acaso no sepamos nada. El drama parece nuevo siempre, recién desvelado siempre, desde la misma raíz sacada al aire por la azada sepiriana. Nunca se acaban de ver el frente y el envés de esos rostros taladrados por los ojos indagadores abiertos con pasmo o entornados con cautela sobre los pliegues serpenteantes de las conciencias. En el Shakespeare del Español, Yago y Otelo y la tremenda tropa, manejados por la estirada rienda de Alberto González Vergel, van echándole fuego a sus rigores según avanza la historia. Si en los cuadros venecianos tarda en templarse el acero de la tragedia y Yago no encuentra del todo el control de la introversión excedido en sus maneras, ni Otelo la gravedad de su apostura, poco a poco, en un crecimiento que los transfigura, van a dar de lleno con el tope admirable del acierto. Otelo y Yago en las escenas finales se yerguen magníficos antes de desplomarse en el terrible soplo. González Vergel ha montado un "Otelo" sobresaliente, largo en su enteriza medida, sin hurtarle nada y aún apuntalando las escenas en giro al remolino del centro con personales y ágiles interpretaciones en punto de dramático "ballet".

Carlos Ballesteros, casi moro cuarterón, lento en el calentamiento, ardió al final con pavorosa llama. José María Prada, actor espléndido, fue a más por momentos, y cuanto más se encerraba en la pasión torcida, más perceptible la hacía y más estremecedora. Lola Cardona hizo una Desdémona adorable hasta la orilla misma del lecho y de la muerte. A Carmen Rossi le aplaudieron su angustiada escena. Y Fiorella Faltoyano, Andrés Mejuto, Javier Loyola y Roberto Martín estuvieron a tono entre los mejores. González Vergel los llevo con puño de hierro por el carril de la dura disciplina. Ernesto Halffter hizo sonar en la lejanía unos acordes orquestales y corales con justas precisiones. Uno, a rato y como en sueños, oía también a Verdi, que imaginó su gran música dramática para el canto de la inmortal historia. Las ovaciones y los bravos retornaron en la madrugada del Español cuando ya Ludovico tornaba a Venecia con la pesadumbre de tan amargos sucesos.

Alfredo Marqueríe, "Un nuevo Oteló. Éxito rotundo de la versión de Fernández Santos y Rubio. Se inauguró la temporada oficial en el Teatro Español", *Pueblo*, 01-11-1971:

UN NUEVO "OTELÓ"

- **Éxito rotundo de la versión de Fernández Santos y Rubio**
- **Se inauguró la temporada oficial en el teatro Español**

Decorados y figurines de Emilio Burgos, que han sabido sumar fidelidad histórica y grandeza escenográfica; entonación colorista, trastos móviles, escaleras que se elevan o descienden, gran puerta dorada en la ¿escena?, elementos que se izan o arrían, escotillones bien usados, plataforma movibles que avanza hasta el primer termino o se aleja de él... todo al mejor servicio de la agilidad de los ¿cambios? de lugar y acción. Música

inspirada, sutil, conmovedora, de Ernesto Halffter; regiduría impecable de Eduardo de Latama, con la ayuda y asistencia de Domínguez Oliva y Starhemberg. En el Español se estrenó la versión de "Otelo", de Shakespeare escrita por Fernández Santos y Rubio, con alguna deliberada actualización moderna del lenguaje, pero con general fidelidad al texto. Éxito grande, rotundo, clamoroso, traducido en vítores y bravos y ovaciones a varios interpretes en los mutis, especialmente a Carlos Ballesteros, que encarnó magistral, esforzada y heroicamente al protagonista; Lola Cardona, impresionante Desdémona; Carmen Rossi, en una Emilia antológica; José María Prada, cuya incorporación de Yago quedará con huella perdurable. De la misma manera brillaron esplendorosamente Mejuto, Loyola, Roberto Martín, Fiorella Faltoyano, Salamanca, Víctor Fuentes, Enrique Cerro, Menéndez, Lanoz, Gil Marcos, Alblach, Agustí, Quesada, Gisbert, Romanos, Carmona, Navarro y José Burgos, en el bufón, así como la disciplina y numerosa comparsaría.

Al final, y en unión de sus colaboradores, saludó el director Alberto González Vergel, mientras se alzaba incontables veces el telón.

Haya más de cinco lustros Cayetano de Luca de Tena ofreció en este mismo escenario la versión de "Otelo" de González Ruiz. Fue, en aquel momento, algo inolvidable. El tiempo ha pasado. Hay modos y modas nuevas en el teatro, González Vergel nos ha brindado una realización que merece justa alabanza y elogios muy concretos: al tono y timbre de los acentos, a la composición, disposición y movimiento de las figuras, a las soluciones y resoluciones corales, a la luminoplastia perfecta, al uso del palco para la intervención primera de "Brabancio" y a la ruptura de la frontera de escenario y sala no solo de momentos cruciales de la acción, sino en

diversas intervenciones de Yago, que, al dirigirse directamente a los espectadores, no hace sino que continuar la tradición del tablado de El Globo, también acosado en el auditorio en tres de sus lados. Si las baladas escocesas que se cantan en el cuerpo de guardia han sido sustituidas por "trovos" murcianos, o si el uso de palmas flamencas o zapateados traducen para un público español de hoy las acotaciones melódicas de la obra, eso no sólo nos parece lícito, sino eficaz y funcional. El propósito del director se ha logrado y cumplido con creces. Le reiteramos nuestra admiración muy sincera.

Sólo nos permitimos disentir en el tono de farsa burlesca, de carnaval veneciano, que ha dado a la escena primera del acto quinto, cuyos peligros obvió Shakespeare al usar el recurso tenebrista de la oscuridad, donde por cierto, en el original, también aparece fugazmente le protagonista, Y en cuanto a la incorporación íntegra del texto, porque dado nuestro horario y no por otra cosa, va a ser muy difícil la acomodación. Tal vez sería oportuno imitar la experiencia de O'Neil cuando estrenó su "Electra"; dividirlo en dos sesiones. La función encierra tanto atractivo y tanto interés que valdría la pena intentarlo.

"Otelo", escrita en 1604 e impresa en 1622, eleva el cuento de Giraldi Cinthio a la suprema categoría trágica. Cuando Alfred de Vigny la tradujo al francés, en 1799, dio su versión alemana en Weimar, el "Otelo" males, rotundamente clásico, se desvirtuó románticamente. Creemos que Fernández Santos y Rubio, con la aportación magnífica de González Vergel, han recobrado en su esencia primordial, para que resplandezca en toda su grandeza, en su mezcla casi pavorosa de crudo realismo y de exaltado lirismo, esta pieza genial del teatro de todos los tiempos.

Valencia, *Teatro*, noviembre de 1971:

“OTELO”, EN EL ESPAÑOL

La representación de “Oteló” duró cuatro horas poco más o menos, y pasadas las dos y media de la madrugada del domingo salíamos del Español. Se había representado a Shakespeare en toda su integridad, cosa que está muy bien, porque Shakespeare no cansa jamás, aunque choque con nuestras costumbres teatrales, clásicos incluidos. Salvo muy leves cortes, el texto diose completo, aunque se eludió la breve e interna intervención del moro en el fallido asesinato de Casio, que tiene su importancia. El texto de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio no disiente mucho del de Astrana Marín sino para planificar algunos aspectos en que se vulgariza con sus ventajas e inconvenientes. Quizá esta vulgarización era un intento de adecuar la obra a las interpretaciones sociológicas de la versión de González Vergel. Bueno, Explícitas en sus notas explicativas de las bases de partida para montar el “Oteló” y, al parecer, implícitas en la versión en la que, a juicio mío, naufragaron por completo, porque no acerté a ver nada más un drama en el que no aparece ningún condicionamiento sociológico ni traído por los pelos. El resentimiento de Yago está clarísimo desde la primera escena: el patriciado mercantil veneciano le importa a Shakespeare un higo –un higo descriptivo se entiende-, y se limitó a tomarlo de la leve fuente italiana de donde extrajo la anécdota del drama en el que no hay una pincelada de carácter que no esté enfocada al aspecto individual de las pasiones. González Vergel es muy dueño de teorizar sobre ello de manera distinta, como cualquier otro pudiera hacerlo de modo diferente, con más o menos lentitud, prejuicio y no demasiada precisión histórica.

Son, en definitiva, posturas previas que a Shakespeare ni le alcanzan. El texto y la acción del drama hablan por él y cualquier filiación pegadiza le cae por fuera. Felizmente en este paso, el "parti pris" directivo ideológico no se notó apenas y, de no declararse, se podría haber ignorado viendo la versión, que es muy buena, excelente en sí en la mayor parte, sin más salvedad que la de hacer que Rodrigo, que es botarate atolondrado, y la de resolver enmascarada su escena final de muerte y acabamiento en asechanza de Casio. La versión integra nos da en cambio recuperado el carácter de Emilia, perfectamente interpretado por Carmen Rossi. Luego, el despliegue escénico es a la vez grande y sencillo, bien resuelto en las alusiones ambientales de los diversos escenarios y perfectamente en tonos rojos venecianos dominantes. Sobre este escenario, González Vergel ha movido a los intérpretes y ha dado a Carlos Ballesteros la ocasión de hacer el gran papel de su vida, levemente teñido de moro, quizá demasiado levemente, porque si es cierto que se trata de un islámico mediterráneo, no lo es menos que la alusión a su morería es constante y debía ser patente. Sir Laurence Oliver hacia de él –exageradamente– un negro perfectamente estudiado y descrito, y aquí Carlos Ballesteros se queda un poco corto de tinte agareno, porque, aunque es bien sabido que hubo árabes blanquísimos, la innovación parece una tremenda minucia. Pero más o menos teñido, Ballesteros actúa perfectamente y es el divo de la representación tanto en la majestad de su porte como en la magnitud de la crispación descriptiva de su ruina física y moral, todo perfectamente explicado con la voz y el gesto.

José María Prada hizo una creación más barroca, con poca apostura corporal (que Yago, un "tropeur" endurecido en la brega militar, debería tener), con

demasiado girar de ojos y zascandileo, a fuerza de querer hacer patente su maquinadora y vengativa doblez. Se puede mostrar su carácter de contrafigura de Otelo con más reserva y fuerza siniestra, o no se es contrafigura, sino figurín. Hizo un trabajo agotador, pero no convincente a mi juicio, y gastó en él su clara dicción. Lola Cardiona interpretó muy bien a Desdémona, porque la ampliación de su papel le permitió dar una psicológica solidez a la Desdémona convencional, y de Carmen Rossi ya hemos hablado. Todos fueron aplaudidos en mutis y escenas sueltas y también merecieron el aplauso el resto de los intérpretes: Andrés Mejuto, Javier Loyola (aunque le restase valía el embobamiento de su personaje), Roberto Martín, Enrique Cerro, Fiorella Faltoyano, Víctor Fuentes y tantos otros de un amplio reparto, que en conjunto ofrecieron el mejor "Otelo" visto entre nosotros en cantidad y calidad, con las ilustraciones de Halffter Ernesto y bajo la dirección de González Vergel. No hallamos en ésta más defecto que el dicho: los pegotes sociológicos, o más bien el prurito de ellos en obras que ni los necesitan ni los soportan, sino que los sepultan en su auténtica oceánica entidad. Pero ello aparte, me pareció un trabajo y un éxito estupendo, que el público no le regateó llamando a intérpretes, director y colaboradores, muchas veces, cerca de las tres de la madrugada. Creo no equivocarme si afirmo que el triunfo se debió a la calidad del "Otelo" más que a lo que piensa el director escénico sobre la sociedad a propósito de "Otelo", asunto por lo demás irrelevante.

Pablo Corbalán, "Otelo, de Shakespeare (Español)", *Informaciones*,
01/11/1971:

"OTELO" DE SHAKESPEARE (ESPAÑOL)

Recuerdo un artículo de Salvador de Madariaga, publicado ya hace algún tiempo en la revista "Destino", en el que, al estudiar la entidad dramática de Hamlet en su versión original, se refería a los estragos, a la mistificación cometida por el romanticismo, los románticos y los neorrománticos con el inmortal personaje Shakespeariano. Y creo –no lo recuerdo bien- que, como ilustración a su tesis, recordaba el ilustre ensayista las adulteraciones interpretativas de que había sido objeto el "Quijote" y el mismísimo Cervantes por parte de esos mismos románticos y sus seguidores, incluso después de la segunda guerra mundial, que ya es decir. Ciertamente, el romanticismo se cebó con Cervantes y con Shakespeare hasta convertir a este último –como el creador de don Alonso Quijano casi un romántico más. El resultado fue una desmodulación y una edulcoración de su inmensa y humanísima genialidad poética. El profundo compromiso humano, tanto del uno como del otro –raíz y fuste de los creadores verdaderos- fue volatilizado.

Al llevar ahora el escenario del Español las desventuras de Otelo. Alberto González Vergel -director de este teatro- ha querido, en primer lugar, intentar una reivindicación antirromántica de esta tragedia Shakespeariana recurriendo para ello –y con la colaboración de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio- a una versión íntegra de la obra, restituyéndola así a su originalidad al mismo tiempo que introducía en ella cierto análisis crítico de su realidad histórica, análisis imprescindible para la iluminación humana del conflicto y su comprensión por un público de nuestro tiempo. En definitiva,

lo que González Vergel ha conseguido con este "Otelo" es un descubrimiento de Shakespeare o –expresado de modo menos pedante y como ya he escrito- una restitución del genio inglés a la altura de las circunstancias presentes.

Ese redescubrimiento se realiza –y de una manera espléndida como se vio la noche del estreno, noche apoteósica, noche de victoria para el teatro- a través de la ruptura del viejo y empecinado tópico interpretativo de que la tragedia de Otelo es una tragedia provocada por sus celos "irracionales" y bárbaros. La tragedia culmina en tales irreprimibles impulsos, pero la cuestión fundamental de la obra no es esa, la cuestión fundamental se llama Yago y se encuentra, y se encuentra en su personalidad resentida en todo cuanto él siente como frustración, como obstáculo injusto para sus ambiciones. Los celos de Otelo son consecuencia de la existencia de Yago junto a él, y en este sentido Yago aparece como en verdadero personaje de la tragedia, puesto que es su organizador, su creador y su desencadenador. El corre su destino de resentido, pero además impone el destino a Otelo, a Desdémona, a Cassio y hasta a la misma República de Venecia. Yago es la auténtica criatura de Shakespeare, la criatura digna de su genio y por eso todo aparece bajo su dominio, la vida y la muerte.

El resentimiento de Yago –un ser enérgico intrigante, astuto, inteligente, imaginativo, culto y realista- procede de su condición social –es un desclasado, un hombre de abajo incrustado en otro medio- de su limitación profesional –sólo ha llegado a alférez y ha sido desplazado de "su" oportunidad por Otelo, a favor de Casio- y de su sentimiento de esposo - llegó a creer que su mujer lo engañaba con Otelo-. Todo ello, a partir del primer condicionamiento, lo enfrenta no sólo con el general berberisco –por

el que, siente aversión racista y al que sabe a pesar de su poder, débil e interiormente humillado- sino con la zafia sociedad mercantilista que rige la República de Venecia. Su desprecio por los dirigentes de la ciudad es parejo al odio que centra en Otelo. Y uno y otro actúan como motores de su enorme capacidad de intriga. Por su parte, Otelo no deja de ser mercenario, un guerrero a sueldo y como berberisco. Como moro algo hay en él de traidor a los turcos. El también tiene una desazón resentida a pesar de los honores que recibe y en esa desazón hay que buscar la conquista de Desdémona –a base de relatarse hazañas y peligros- y su casamiento con ella para salvar su culpabilidad y detener la acción de la justicia. El orgullo en el moro tampoco falta, el viene aunque berberisco de alta estirpe. Y no es un comerciante, no es un mercader. En sus debilidades y en sus actitudes cimentadas encuentra Yago, además de su personificación de su diana resentida, de su “hombre a abatir”, el complemento de su individualidad poderosa. Lo convexo de Yago encuentra lo cóncavo de Otelo. El resultado dialéctico es la tragedia.

No es cosa de reflejar en esta crónica de urgencia todos los entresijos del análisis que supone la versión de “Otelo” presentada por González Vergel y sus colaboradores del Español. En lo dicho he intentado recoger algunos puntos que me parecen esenciales en esta interpretación crítica de la célebre tragedia Shakespeariana. González Vergel ha sido hasta el límite lícito de su revisión escénica. Y lo logrado es algo realmente importante, porque se trata, nada menos, de una restitución de Shakespeare, de un redescubrimiento del genial inglés sobre el contexto histórico adecuado, limpio de tópicos y mixtificaciones. La tarea no era fácil. No sólo se oponían a ella las adherencias románticas, sino la complejidad del texto original. En

este punto hay que colocar aquí es elogio sin reservas a los traductores y autores de la versión literaria, Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio. Su honestidad, su profundo conocimiento del trabajo que iban a realizar y su concepto de lo que este trabajo debía ser a la luz de 1971, merece nuestro reconocimiento. Sobre esa base ha actuado González Vergel en un alarde de prudencia y de audacia, de sabiduría investigadora y de experiencia. Solo contando con estas armas se podía conseguir mantener en escena una tragedia de tres horas de duración y, más difícil todavía, comprometer a los espectadores a través del interés sostenido en la representación, sin cansancio y sin fatiga.

Con los intérpretes hay que hacer capítulo aparte, José María Prada fue Yago; Carlos Ballesteros fue Otelo. Espléndida pareja, acertado tándem. Prada se personificó de su papel hasta extremos de posesión absoluta; digamos, hasta lo repelente, hasta extraer de Yago sus humores sulfurosos, toda su sustancia de arácnido, toda su viscosidad. Y no era sólo su meticulosa vocalización y su espontaneidad recitativa, sino la expresión corporal toda, desde los ojos a las manos, desde la cintura al movimiento de las piernas. Y, sobre todo, el fulgor interno. Magnífico. Ballesteros fue el príncipe ilustre, aunque moro, contenido y digno que correspondía a la primera parte. Y fue al arrebató epiléptico y la hirviente caldera de la segunda. Intensamente fiel al personaje. Ballesteros obtuvo, según me parece, el gran éxito de su vida de actor. Ambos fueron aplaudidos en varios mutis. También lo fueron Lola Cardona (Desdémona), a la altura siempre de sus compañeros, y Carmen Rossi (Emilia). Habría que citar todos los nombres del largo reparto, pero resulta imposible detenerse en cada uno de ellos. Vayan aquí, para terminar, los más destacados: Javier

Loyola –siempre tan preciso y exacto-, Roberto Martín –desenvuelto y al mismo tiempo prudente en su eficacia- y Andrés Mejuto –flamante en su expresividad apasionada-. Los decorados y figurines de Emilio Burgos fueron la grandiosidad y la intensidad aliadas que correspondían a tan compleja obra. Estos mismos valores brillaron en las ilustraciones musicales de Ernesto Halffter.

La representación terminó con una ovación, que se sucedió a sí misma a lo largo de varios minutos, entre gritos constantes de “bravo”.

Salvador Vinicio, “Esta noche, estreno. Otelo abre una la nueva temporada del Español”, *El Alcázar*, 01/11/1971:

“OTELO”

ABRE LA NUEVA TEMPORADA DEL ESPAÑOL

- **“Es la primera obra de Shakespeare que se presenta en este país absolutamente integra”.**

Esta noche el teatro Español abre sus puertas a la nueva temporada con la tragedia de William Shakespeare –“Otelo”- puesta en escena por Alberto González Vergel.

- ¿Cómo ves la obra?
- Como una tragedia y no como un drama, y muchísimo menos como un drama romántico, como se venía representando desde el siglo pasado, al menos en este país.
- ¿Qué intentas destacar?
- El duelo del tándem Yago-Otelo, que me parece que es la obra en sí.
- Abunda
- Es decir, la tragedia de Otelo es la tragedia de la vinculación Yago-Otelo.

- La versión.
- Me parece una versión fidelísima en su esencia y en su integridad. Vamos a dar por primera vez no solamente "Otelo" integro sino la primera obra de Shakespeare que se represente en este país en su versión absolutamente integra.
- La dirección.
- Creo que es una obra muy difícil, como toda obra Shakespeariana. Muy difícil de poner en pie, porque todo está en función de la calidad y de las posibilidades de los interpretes. No hay una representación de Shakespeare sin actores. En un teatro que exige calidad y profundidad en la manera de hacerlo y entenderlo sobre el escenario. Es decir, no hay representación Shakespeariana buena sin actor.
- Entonces tu mayor preocupación.
- En primer lugar, la interpretación. Lograr que los interpretes fueran fieles a los personajes, en el sentido que yo quería imprimirle a la puesta en escena. Y te confieso que estoy muy contento de la interpretación. Realmente todos están, creo, perfectamente encajados y todos han hecho una labor de equipo, y todos, por supuesto merecen el éxito.
- Decorado.
- Espléndido y muy simple: esquematizado. Es de Emilio Burgos, como los trajes.
- La música.
- De Ernesto Halffter, extraordinaria.
- Finalmente, ante el estreno.
- Temo lo de siempre.

- A saber.
- No haber acertado. Defraudar a la gente que pueda seguirme y que pueda confiar en mí y a la responsabilidad que sobre mis hombros pesa en estos momentos. Y lo que espero, también, en el fondo, lo espero todo.
- Lo tendrás.

Bustamante, *Teatro*, noviembre de 1971:

YAGO-OTELO 71

Prada: aplausos en cada salida

Soy feliz haciendo Shakespeare

Y en verdad que aquí Yago es distinto. No mejor, pero sí más cercano e inteligible, con una mayor luz sobre unos sentimientos mezclados entre los que sus celos y su rencor, su envidia y su resentimiento, quedan en cabeza, pero donde tampoco se esconden su lucidez y su frialdad, la agudeza de su trama y sus ramalazos positivos que lo convierten, en ser humano.

Seguramente aquí reside la mayor novedad del actual "Otelo", en el primer piano que "Yago" ha rescatado. Por otro lado, son los aplausos insistentes con que cada salida de escena de José María Prada se corona el mejor dato sobre el peso que su interpretación presta a la obra. José María Prada, que los consiguió en el Marat de hace unas temporadas, y en el Tartufo de más tarde, y en..., para qué seguir, si todos ustedes saben de quien estoy hablando.

-Si; es evidente que es Yago quien enreda todo el engranaje de la obra. El insatisfecho adelantado a su tiempo que no consigue lo que cree le pertenece y monta la trama para salirse con la suya. El arma la máquina, y el tándem Otelo-Yago es inseparable. Como se puntualiza aquí, yo pienso

que, en efecto, Yago es un hombre moderno, adelantado a su tiempo, y Otelo un hombre que ha nacido después de tiempo.

RESENTIMIENTO

-Pero el resentimiento...

-El resentimiento es consecuencia directa de la injusticia, y esto en nuestro tiempo está muy claro. El resentimiento ha existido siempre, pero el enfoque es distintivo de nuestra época. Todo lo que hoy se adelanta, lo que se consigue, si no es para todos, no vale. Y ese resentimiento que el "no ser para todos" produce es muy bueno también para todos. José María Prada ya se ha repuesto de las dos horas largas que dura su presencia en escena. Hablando como un torrente, saltando, cantando, guiñando a la astucia, asomándose al corazón humano y conociendo los resortes para hacerle saltar. Vamos, este último no es José María, sino Yago, quien lo calcula:

-Yago es un personaje que me gusta mucho, pero al que esta temporada no pensaba representar. Luego conocí la versión y me entusiasmo. Me parece total, con lenguaje respetuoso y de hoy, con una tendencia, que está muy de acuerdo con lo que pienso y que me hizo decidirme sin dudar por la obra. A medida que transcurrían los ensayos me compenetraba más. Y ahora estoy realmente encantado de hacerlo.

ESTOY FELIZ

-¿Estas de acuerdo con esta versión intencionadamente anti-románica de Shakespeare?

-Mira: yo en estos años no puedo ver un Shakespeare romántico. Ni siquiera en "Otelo", Shakespeare es un autor donde está todo. Todo, es el primero, sin duda, el gigantesco. Todas sus obras son catedrales. De ellas se puede sacar lo que quieras porque para eso está todo allí. Yo he visto por

lo menos dos "Otelo" y tres "Hamlet", e infinidad de montajes de todas sus obras. He visto muchas en Inglaterra, y los ingleses hacen versiones muy diferentes y que, sin embargo, no traicionan al autor. Por eso, porque como él es un mundo, basta con que subrayes unas cosas u otras, todas presentes en él, para cambiar la intención. Aquí se ha hecho una versión fidelísima y completa. Antes, en España siempre se hizo el "Otelo" tradicional y cortadísimo.

Se detiene un momento para curarse un ojo que ha quedado herido en escena. Respira hondo y sigue:

-Yo estoy feliz haciendo Shakespeare. Pero hace ya años que yo no puedo verlo tradicional, sino desde otra vertiente, decir en nuestros años lo que él dijo en los suyos. En cualquier caso, este hombre tiene tal lenguaje, tales ideas, es un borbotón tal que cada día de representación descubres algo. Y este Yago es un alma increíble que es maravilloso poderlo hacer.

IDENTIFICADO CON SHAKESPEARE

Prada conoce a fondo lo que dice. Ha sido Ricardo III, y el protagonista de "La tempestad" y de "Medida por medida"...

-De papeles menores a mayores, pero lo cierto es que estoy muy identificado con Shakespeare.

-"Yago es un alma increíble".¿Y no resulta repulsivo, a pesar de todo?.

-Pienso que de presenta un Yago humano. Auténtico, no lo que representa, ni su idea, no el personaje, sino al hombre, el público lo verá como yo lo veo. Lo que no se puede dar es su pura abstracción, su caricatura: un resentido, a secas. Hay que dar al hombre, imperfecto, pero real, al hombre que se da cuenta que ha ido más allá de lo que él mismo

quiere... Yago tiene también momentos de ternura, y es preciso dar ese trasfondo humano.

-“El público lo verá como yo lo veo” ¿Y cómo lo ve Prada?

-Lo veo... un hombre como tantos otros, a los que te puedes encontrar a la vuelta de la esquina. Un hombre que pisa tierra y que puedes tropezarte en la plaza de Santa Ana. Yo lo ví siempre así. Y siempre me dio pena en algunos momentos. Es un hombre casi tierno en su maldad.

Y en su definición...

-Pienso que tengo tanto de Otelo como de Yago. Son hombres, y yo también. A veces me sale uno, a veces el otro... Depende de las circunstancias.

Obra: *Otelo*

Temporada: 1973

Ficha completa: Libro: Arrigo Boito, basado en la obra de William Shakespeare. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Antonello Madau Díaz. Dirección musical: Nino Sanzogno. Escenografía: Enzo Dehó. Orquesta Sinfónica y Coro de la RTV Española. Intérpretes: Charles Craigh, Peter Glossop, Franco Ricciardi, Antonio de Marco, Giovanni Foiani, Mirella Freni, Alicia Nafé, Francisco Matilla y Nico Carta. Estreno: 14 de junio de 1973.

Obra: *Sueño de una noche de verano*

Compañía: Teatro Español

Temporada: 1945

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Nicolás González Ruiz. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Vicente Viudes. Música: Manuel Parada. Coreografía: José Luis de Udaeta. Intérpretes: Mercedes Prendes, José María Seoane, José Rivero, Blanca de Silos, Aurora Bautista, Seliquín Torcal, Asunción Sancho, Carmen Bernardos, Maribel Ramos, Josefina Álvarez Segura, Manuel Kayser, Carlos M. de Tejada, Adriano Domínguez, José Santoncha, José Cuenca, Alfonso Horna, Conrado San Martín, Jacinto Martín, Jesús Ramos, Gabriel Miranda. Estreno: 7 de diciembre de 1945 en el Teatro Español de Madrid.

Emilio Morales de Acevedo, *El Alcázar*, 08/12/1945:

"Antes del estreno.

Por el cerco de los lentes se encaraman los ojos muy abiertos de Nicolás González Ruiz. Luego sonrío y suspira: -Ya he realizado mi sueño del "Sueño". Regalo y deleite espiritual que compensa el esfuerzo de muchas horas para huir del adagio italiano, "traduttore, tradittore". He puesto toda mi admiración y toda mi voluntad. Lo demás que puse, lo dirán ustedes. Terminado mi trabajo, lo dejé en manos de Cayetano Luca de Tena, con un gesto que podría tomarse con justicia como un "¡ahí queda eso!", ya que si mi tarea fue ardua, no lo era menos la que encomendaba al bravo realizador de montajes, teniendo que resolver ecuaciones de quinto grado

para presentar modernamente la más complicada de las obras del genio inglés.

-No tan complicada como imaginan-se apresura a rectificar Cayetano-. Acaso sea la de más fácil solución. Lo verdaderamente complicado es el bosque y, no obstante, ese vanguardista y clásico que se apellida Burmann nos ha traído lo que el curioso crítico puede ver.

Y me lleva del brazo ¿al escenario?, no; a la mismísima selva de Oberon y Titiana, cuajada de silfos y de elfos columpiándose en los hilos de arañas. Arbocorpóreos, frondosidad sorprendente, flores que se estremecen y exhalan aromas a la luz plenilunar, alfombras de verdura... un tablado convertido en naturaleza viva por arte de magia para una comedia de magia.

-¿Puede darse nada más sencillo? La clave estaba en esto y en otros dos cuadros anteriores para las primeras entregas del "Sueño de una noche de verano", cuadros de menor monta a los que dimos cabida en la ampliación del escenario que se traga las butacas de orquesta y una fila de las restantes. Todo orlado por esas columnas helénicas sobre las que barrocan unas guirnaldas de oro.

Efectivamente, una vez hallada la solución ¡qué fácil nos parece! Pero el lograrla supone las horas de meditación a que antes alude González Ruiz.

-Estamos en la tercera velada- termina, bostezando de sueño, Burmann. Mientras que carpinteros, maquinistas, tramoyistas y...jardineros de guardarropía clavan, atornillan, corren de una parte para otra cumpliendo órdenes de Cayetano y el escenógrafo.

La obra.

Tanto monta que se traduzca por "Sueño de una noche de verano", "Sueño de una noche de verbena" o "Sueño de una noche de San Juan". Nada afecta al valor de la comedia. Acaso le cuadra sobre las demás este último título, ya que en casi todo el viejo mundo cristiano la noche sanjuanera es la noche de los encantos y la más inefable noche después de la Natividad. Noche de milagros, de ilusiones y delicias. Noche a propósito para que el "cisne" inglés situara su reposo espiritual lejos de la tempestad de pasiones trágicas.

El poeta juega a su antojo a bellos juegos atenienses. Nada le preocupan impropiedades de lenguaje y tiempo. Es su imaginación desbordada, corriendo de una parte para otra como un rayo de luz de mundo en mundo. Técnicamente ninguna otra obra de Shakespeare aventaja a ésta. Deja en libertad a sus fantasmas para que en una sola pieza se desarrollen varias intrigas, capaces de constituir otras tantas comedias. Y así nos sorprende con el pasillo de los menestrales con Píramo y Tiebe, Hipólito y Teseo. Lisandro y Hermia Elena y Demetrio, Titania y Oberon y su cortejo de hadas. Saint-Víctor decía que esta obra es el sueño de un dios embriagado de néctar. En ella se dan mitología mezclada con magia, hechicería retozando en el aprisco; rondas de ninfas y danzas de elfos; amores de espíritus que se mecen entre la tierra y el cielo en una tela de araña plateada por la luna; hormigueros de intrigas microscópicas, que corretean entre briznas de hierba; Puck, que se desliza como un fuego fatuo; Cupido descarriado entre los genios, como una abeja de Himeto entre los colibríes de las praderas; la reina Mab parecida a la Venus de los átomos, marchando para visitar a los sueños de su cáscara de nuez cincelada por la ardilla; Titania, en fin, con las verbenas que coronan sus sienas.

Gracia y color, poesía inefable, oasis de felicidad, belleza helénica. ¡Qué fluidez de diálogo! ¡Qué aleteo de sutilezas y delicadezas! ¡Qué portento de construcción! Vasos de Eurípides y Aristófanes. Más conmovedor aún: en el "Sueño de una noche de verano" el vate convertido en un niño prodigio se toma sus vacaciones y se cuenta a sí mismo el más peregrino cuento. Adrede se emborracha de anacronismos, para hacer alusiones a sucesos de su época y para cometer chistosas equivocaciones. Quiere jugar en el bosque, formando parte de la rueda de gnomos de la mano de Puck. Es el sueño, en suma, plenilunio de inspiración.

No sabemos si, como sospecha Astrana Marín, se escribió o no para celebrar un matrimonio de alta sociedad, tal vez el de William Stanley, sexto conde Derby, con Elisabeth, hija de Eduardo de Vere, mas si así fue, pudieron alardear los desposados de haber recibido el más suntuoso regalo que idear pudiera un Gran Kan de Tartaria.

La versión.

El crítico siente esta vez como nunca haber sido manirroto y despilfarrador de elogios. ¿De qué vocabulario de adjetivos ditirámicos echará mano para lanzar a las nubes el espectáculo de supremo arte que nos brindó anoche el teatro Español, para orgullo nuestro y ejemplo de extraños? ¿Es bastante con dar a conocer la perplejidad del crítico? Pues quede todo dicho sin recurrir al diccionario.

La presentación asombra, como asombra el juego de luces, como asombra el vestuario -iesa caracterización insuperable del Oberón!- como asombra el juego escénico y como llega a su cénit el asombro al ver a una niña de apenas diez primaveras, Seliquín Torcal, decir, sentir y moverse por la escena en el personaje Puck, alma de la comedia, como una veterana

actriz. No creemos que en parte alguna se haya encontrado un duendecillo burlón más a propósito ni de mayor inteligencia. Corretea y realiza travesuras encantadoras como un auténtico duendecito entre las espesuras de un bosque auténtico. La deliciosa ficción adquiere carácter de verdad. Un sueño del que no quisiera uno despertar nunca. El primer cuadro, en el que se desarrolla la acción inicial de las promesas de Teseo e Hipólita, y la entrada, con ínfulas semiburlonas de tragedia griega, de Herminia. Egeo, Demetrio y Lisandro, tiene por fondo unos frisos helénicos que se pliegan después para dar comienzo a la divertida escena de los artesanos histriones. Estos fondos dejarán paso después a una visión entre gasas de la selva. Sobre el césped se mueve una figurita verde. Es Puck despertando a la noche del sueño. La impresión producida en el público fue inenarrable. Nunca se llegó a más ni nunca se dieron a un tiempo suntuosidad y buen gusto tan bien fundidos como ahora.

Nicolás Gómez Ruiz ha logrado en su versión superar a cuentas lleva hecha del teatro shakesperiano. Se advierte el amor con que efectuó su trabajo. Se emocionó a sí mismo, que es el mejor modo de emocionar a los demás. Se impuso como norma la máxima libertad con la máxima fidelidad esencial, libertad que adquiere sus perfiles más atrevidos con palabras suyas que las hacemos nuestras en las intervenciones de los artesanos, especialmente en la pantomima final. Acaso aquí se haya cargado excesivamente el tono bufo. Se ha respetado el texto y procurado dar la impresión más próxima del estilo original. Se ha entendido, en fin, hasta con la caracterización de Teseo, el carácter de la farsa.

Hacer la lista con el elogio de todos y cada uno de los intérpretes, sería abusar del espacio que se nos concede. El conjunto resultó perfecto.

Sigfredo Burmann, con la cooperación de Canet, se anotó el mayor triunfo en su carrera de aciertos. El maestro Manuel Parada intercaló unas atinadas ilustraciones musicales, amén del inefable "scherzo" y la marcha de bodas de la fantasía de Mendelssolm. Bien la coreografía de José Luis de Udaeta. Las ovaciones y salidas a escena al final de las dos jornadas en la que se nos presenta la obra, fueron incontables. Cayetano Luca de Tena ha logrado el más alto de sus propósitos."

Jorge de la Cueva, *Ya*, 08/12/1945:

"Comedia; pero al mismo tiempo, gracioso y delicado juguete rebosante de fantasía, de ingenio, en un escape hacia lo maravilloso; en un vuelo poético, en el que la imaginación de un genio del Norte pone algo de lo que le ha hecho sentir, pensar y desear la visión lejana de los mitos clásicos, y acaso también intento muy propio de un hombre de teatro, el deseo de demostrar que todo, hasta lo más irreal, puede tener representación plástica en la escena.

Esta libertad, que no sólo está en el pensamiento de la obra, sino en su expresión, en la que se mezcla y se confunde el más sutil y elevado pensamiento con la más zafia y tosca expresión, en un audaz contraste, es lo que hace más difícil la traducción de la obra, que exige, aparte de un conocimiento profundo del autor, un dominio profundo de nuestro léxico y un gran ingenio para dar de modo certero con el equivalente.

El señor González Ruiz, a quien sobran condiciones, ha triunfado plenamente en tan difícil intento y ha dejado una versión que habrá de tenerse presente.

Pero queda el problema de la escenificación, que ha sido resuelto maravillosamente por Cayetano Luca de Tena. El genio suele crear

problemas, cuya resolución exacta roza con lo genial. Aquí es la creación de un ambiente escénico que lo haga, no sólo posible la fantasía, sino que la ayude, dándole realidad en cierto modo. El gran talento de Sigfredo Burmann ha ayudado en gran manera con la visión de un bosque verdaderamente expresivo: el verdadero bosque de cuento de hadas, lleno de misterio, de poesía, de encanto, en el que se armonizan todas las características del bosque irreal, lleno de osadía evocadora y de llamadas a la fantasía. Todo el sueño del poeta es allí posible, y siempre la acción está apoyada y sostenida y hasta justificada.

Esta influencia se extiende a la representación, que fue cuidada y primorosa en movimiento y en expresión. Mercedes Prendes dio a su tipo Titania todo el difícil y lejano encanto, lleno de suavidad, propio de una reina de las hadas. Blanca de Silos atenuó bellamente la insistencia de enamorada tenaz. Aurora Bautista acertó a dar más recia humanidad a su personaje, con lo que dieron ambas el acorde perfecto.

Muy bien José María Seoane, seguro y dueño del papel, como Adriano Domínguez, sobrio y contenido; José Rivero dijo muy bien y logró marcar la dignidad, un poco ampulosa, de un personaje irreal, casi enlace con la fantasía, acertó plenamente en un énfasis sobrio y justo. Imposible citar a todos los actores del extenso reparto; todos dieron una impresión armónica en un conjunto magnífico. El vestuario de Viudes, original, fastuoso y elegante, a tono con el carácter de la obra; a la que sólo puede reprochársele la insistencia en la representación de la comedia de los artesanos, una vez marcada por la loa que dijo con gracia Alfonso Horna. El éxito, completo y triunfal, se reflejó en el aplauso admirativo del público, en

las llamadas a escena y en la ovación tan persistente, que obligó al señor González Ruiz a pronunciar unas frases de gratitud.”

Alfredo Marquerié, *Abc*, 08/12/1945:

“Si el adjetivo “sensacional” no estuviera tan desprestigiado en nuestro tiempo, ese sería el calificativo aplicable al estreno de anoche en el Español. La asistencia a la representación de *Sueño de una noche de verano* tal y como está dispuesta e interpretada en dicho teatro, debiera declararse obligatoria para cuantos sintieran un sincero afán de educar los ojos, la sensibilidad y el espíritu. No somos aficionados a los superlativos ni nuestra mano se halla habituada a echar las campanas al vuelo. Por eso creemos tener el suficiente margen de crédito y confianza para poder afirmar que el espectáculo presentado ayer por el joven y ya magistral director del Español, Cayetano Luca de Tena, carece de precedentes en nuestra escena y supera las propias y anteriores realizaciones logradas por él sobre el mismo escenario.

Sigfredo Burmann –poeta de la escenografía- ha sabido dar vida plástica al bosque mágico, ideado por la fantasía más pura y ardiente; los figurines de Viudes han servido exactamente a esta magnífica intención, lo mismo que la adaptación de Mendelssohn y los fondos originales del gran maestro Manuel Parada. El cuerpo de baile, exquisitamente dirigido por José Luis de Udaeta, donde descuella la actuación de la primera danzarina, auténtica revelación coreográfica. Y luces, maquinaria y regiduría de escena entran también en esta justa mención. Necesitamos condensar y sintetizar la oleada de nuestras emociones en esta inolvidable jornada teatral señalar el acierto de la impecable versión shakesperiana de Nicolás González Ruiz, tan bien probado en estas lides, y la interpretación ejemplar –sin ayuda de

apuntador- de Mercedes Prendes, prodigiosa Titania –dueña de todos los secretos de la expresión-; José María Seoane, apasionado Lisandro; José Rivero, Oberón insuperable; Blanca de Silos y Aurora Bautista, tan felizmente incorporadas, también con rango de primerísimas actrices a esta compañía; Seliquín Torcal, que dio vida deliciosa a un Puck imposible de mejorar. Porfiria Sanchiz, que encontró el más perfecto acento para la Reina de las Amazonas, y Asunción Sancho, Carmen Bernandos, Maribel Ramos, Josefina Álvarez Segura y los Sres. Kaiser, M. de Tejada, Domínguez, Santoncha, Cuenca, Horna, San Martín, Martín, Ramos y Miranda, a quienes corresponde, individual y colectivamente, el adjetivo más laudatorio.

Las soluciones de mecánica escénica, como el tríptico plegable –tan sencillo y difícil al mismo tiempo de encontrar-, la adecuación y correspondencia de colores y luces en el bosque, la presentación ideal de esta selva mágica sin descuidar los detalles de verismo, el estudio de gestos, ademanes y actitudes para lograr valores coreográficos y corales, rimando con la acción, la poesía y la música, el juego de los telones de gasa, las aladas e ingravidas intervenciones de los séquitos fastuosos y de los cortejos de hadas, cuanto puede colaborar a la delicia de la inteligencia y del sentido ha sido logrado por Cayetano Luca de Tuna y por cuanto han intervenido a sus órdenes en este estreno, que dejará hondísima huella en los anales del teatro y que no desmerece, sino que aventaja y supera, a las mejores realizaciones del extranjero.

Así lo entendió el público, que desde el comienzo de la representación hasta el fin no se cansó de prodigar sus más encendidas ovaciones en honor del director del Español y de todos los artistas.

Nicolás González Ruiz habló, requerido por el auditorio, para agradecer los aplausos, honrar el genio de Shakespeare y subrayar la labor de Cayetano Luca de Tena y la ayuda oficial en esta gran campaña escénica.

"A Midsummer-Night's Dream-título original de la obra que tradicionalmente ha sido conocida en castellano como "El sueño de una noche de verano", con traducción, un poco caprichosa literalmente, pero, a nuestro modesto entender, exacta en cuanto al sentido general de la producción shakesperiana, es, fundamentalmente una comedia ALEGRE. Y no extrañen ustedes que escribamos esta palabra en letras mayúsculas, porque, dentro de la órbita genial de la producción de Shakespeare, ese concepto bien merece el honor y el rango de las versales. Escrita entre 1594 y 1600- según los eruditos han podido discriminar exactamente por las clarísimas alusiones que en la producción existen a sucesos comprendidos entre esos años-, no cabe duda, como dice el encariñado y gran investigador Astrana Marín, que el autor compuso su comedia "en el mayor regocijo espiritual". La hechicería y el conjuro, los sueños que en la imaginación producen los delgados olores del mirto y el laurel y la verbena (planta y nombre-clave el de ésta última para interpretar rectamente el sentido de esta poética invención, se suman a cuanto constituye rito y mito, intervención de hadas y trastos, de duendes y silfos en la noche, pagana, primero, y sanamente cristianizada, después, donde las hogueras arden y mezclan en la danza de sus llamas y en los fantasmas de su humareda historia y leyenda, conseja y tradición, verdad humana y lírica fantasía. Ni la angustia obsesiva de los celos de "Otelo", ni el capital pecado de "El mercader de Venecia", ni las desatadas y ancestrales, antagónicas pasiones de "Romeo y Julieta", ni el hondo drama familiar de "El Rey Lear", ni la

duda metafísica de "Hamlet", ni...¿para qué seguir, si Shakespeare, padre de la dramaturgia universal, ha sabido abarcar y comprender todo en los límites de la ficción escénica?, tienen nada que ver con la *mágica comedia* de "El sueño de una noche"-ni de verbena, ni de San Juan, ni de estío, ni de primavera-, noche sin adjetivos, noche maravillosa, donde el alma se pone a soñar e inventa-como en las curvas ondulantes de esas llamas y de ese humo de los que antes hablábamos-, la más barroca y ardiente, la más oriental y rica gracia que puede imaginarse. En esta obra, Shakespeare, obediente a esa concepción de comedia alegre, de comedia de magia que alumbró su producción- y que ha sido comprendida con exquisita sensibilidad por su más joven y magistral realizador, Cayetano Luca de Tena-, se complace en saltar sobre todas las cronologías, en jugar deliberadamente con la gracia de los anacronismos, con citas, referencias y alusiones de imposible coincidencia en el tiempo y en el espacio. Pero, ¿qué importa?...Como no importa tampoco citar "La vida de Teseo", de Plutarco, o el "Knight's tale", de Chaucer, o "La Metamorfosis" de Ovidio, o "La Diana", de Montemayor, como antecedentes de los cinco argumentos que se entrelazan de un modo deliciosamente parasitario en el robusto tronco de la comedia. Lo interesante de esta obra es su enorme aliento creador, humano y poético: la fuerza con que su ficción y su palabra simbólica- es decir, eterna- ha llegado hasta nosotros y perdurará en las generaciones venideras con su Teseo y su Egeo, con los enamorados de Herminia, el director de festejos, el carpintero, el ebanista, el tejedor, el remendador, el calderero y el sastre- perdurable artesanía-, los caricaturescos atenienses, las hadas y los duendes, y esa acotación impresionante del genio que sitúa sobriamente la acción, diciendo esto: "Atenas y un bosque antiguo". Y

después de tres siglos y medio, la obra continúa siendo la más moderna, la más viva y actual de cuantas podemos ver”.

Manuel Díez Crespo, *Arriba*, 08/12/1945:

“De todas las obras de Shakespeare ésta es la más felizmente ligera, “Sueño de una noche de verano”, como suele llamarse en casi todas las traducciones, excepto en la de Astrana Marín, que la titula “Sueño de una noche de San Juan”.

“Sueño de una noche de verano” ha sido llevada por primera vez a la escena española por Nicolás González Ruiz. Y anoche se estrenó en el teatro Español con éxito grandioso.

La delicia poética de Shakespeare colma todas las ambiciones posibles en esta obra. Es como “un apocalipsis minúsculo y grotesco, deforme y gracioso; “sueño de un dios embriagado de néctar”, como dice Paul de Saint Víctor en su grandiosa obra “Las dos carátulas”.

La noche de luna en el bosque encantado preside este sueño, que tiene su emplazamiento mortal en la vieja Atenas. Y todo es un radiante fulgor plateado en esa proyección constante de la luna en el bosque, en el que Puck se desliza “como un fuego fatuo” y juega con el sueño y la realidad como un diablillo capaz de urdir las más ingeniosas, sutiles y graciosas tramas.

Dice el maestro Astrana Marín que esta ficción tiene raíces en “La vida de Teseo” de Plutarco; en las “Metamorfosis” de Ovidio, y el entremés que representan los menestrales recuerda “La Diana” de Montemayor.

Pero he aquí que lo grandioso de esta ficción está en la misteriosa fuerza poética que el genio de Shakespeare levanta para jugar con las hadas y la luna, con el bosque y el aterciopelado césped, en donde la gasa y los tules

se confunden con los átomos de esa brisa elocuente de la noche en el bosque.

Hay varios argumentos que se entrelazan en este alto sueño de poesía y de amor. Celos y tragedia, ironía y burla, baile y canción, metamorfosis de todas las cosas en el sueño, o bajo el sueño, guiados por la varita mágica de un pequeño dios, entre las ramas de árboles como espectros.

“Sueño de una noche de verano”, en donde todos van a coger ese trébol ideal que la felicidad ofrece a distancias estelares, y que el mundo sencillo del amor logrado alcanza con sólo levantar la débil mano. Poema de grandiosas dimensiones, nos da en su sencillo juego el nacimiento ingenuo de las cosas que el hombre pretende realizar. El trabajo de los menestrales, esa ingenua ficción que realiza su comedia, dentro de la propia comedia, es la más divertida trama del esfuerzo de los hombres en la gran comedia humana. Shakespeare nos da la medida del hombre vulgar, con burla y desenfado llenos de la mayor gracia. Coloca el espejo mágico de su invención irónica, para hacer ver el alma de los seres, fuera de la alta razón. Y sobre todo: celo, burlas, pasiones y encantos, la noche. Esa noche que enreda su música en el vuelo de las hadas, con las que juega un dios embriagado de néctar.

Nicolás González Ruiz nos ofrece una muy cuidada adaptación del “Sueño de una noche de verano”. Ha dado a los personajes un vocabulario recio, justo y elocuente, reduciendo algunos pasajes de la obra total.

Cayetano Luca de Tena ha acertado plenamente en esta realización de enorme grandeza poética, con admirable sentido de su difícilísima labor, y ha logrado la maravillosa entonación de todos los tiempos de la obra con fino y exquisito gusto escénico. El escenógrafo Burmann nos ofrece un

bosque corpóreo realizado con grandiosa concepción escénica; en este bosque luce el césped sobre escalonada tierra; se yerguen corpulentos árboles; florecen las más raras y bellas plantas; los otros decorados, en original invención sintética, cumplen su misión con plasticidad adecuada.

Vicente Viudes ha concebido unos figurines del más delicado gusto.

En cuanto a la interpretación, cuidadísima y esmerada por parte de todos. Mercedes Prendes ofreció su más delicada feminidad con el ritmo más logrado en todos sus momentos; sensible y emocionada, encantada y encantadora. Blanca de Silos, igualmente, dueña exquisita de la más primorosa expresión escénica; José Rivero, lleno de severa apostura, dijo con acento y expresión logradas el papel de Oberón; José María Seoane, en acertada y briosa juventud; Carlos María de Tejada, Adriano Domínguez, Porfiria Sanchiz, Aurora Bautista, Manuel Káiser, Horna, Santocha y la joven bailarina Maribel Ramos, que realizó su danza con deliciosa finura.

Dejemos mención especial para esa encantada criatura que es niño Seliquín Torcal, que el papel de Puck nos cautivó grandemente; Seliquín llevó la escena como un verdadero duende; gestos, ademanes, rasgos, en fin, llenos de cálidas ternuras que nos hicieron vivir la más honda y sencilla poesía.

El maestro Parada ha adaptado trozos de Mendelsohn, con algunos fondos originales.

El público aplaudió largamente; reclamó la presencia de Cayetano Luca de Tena, de Burmann y González Ruiz. Éste dirigió unas palabras de agradecimiento al público e hizo constar la ayuda del Estado español a nuestro primer teatro."

Francisco Castán Palomar, *Dígame*, 09/12/1945:

“Es como un feliz descubrimiento este hallazgo de un escenario en el que, aún sin personajes y sin palabras, la emoción del lugar vive tan vigorosa en la plástica y asume tan bien el espíritu de la obra shakespeariana, que sólo de su contemplación se obtiene ya la síntesis poética y se percibe la proximidad ed ese aliento de amor y de ingenio, de gracia y de fantasía, que en “Sueño de una noche de verano” arman una de las mejores magias del teatro universal. Nunca habíamos visto en nuestros teatros un acierto de presentación como el de este bosque encantado, en el que no sólo la forma en que está resuelto, sino lo emotivo de la expresión, con el baño de luz propicia en cada momento, constituye un alarde de gran espectáculo sencillamente colosal. Como decíamos, no serían menester la sesión, ni los personajes, ni el diálogo para encontrarnos prendidos en el encanto del bosque donde la reina de las hadas trazara sus signos sobre el musgo. Mil deliciosas sugerencias ofrece ese lugar que así ha sido armado en un escenario. Pero, además, en él está palpitando la trama apasionante de la comedia fantástica de Shakespeare, en la que Hermia y Elena, Titania y Operón, Lisardo y Demetrio, nos traen la red sutil y llena de garbo de sus intrigas desconcertantes y de sus sueños extraordinarios.

Y Puck... ¡Con qué agilidad puede moverse ese duendecillo en la realidad fantástica de este lugar!

Esta demostración escenográfica que el teatro Español hace en “Sueño de una noche de verano” es algo tan insólito en nuestros teatros, tan grandioso y tan admirable, que el público rompió espontáneamente en una formidable ovación, sobrecogido ante la grandiosidad del espectáculo que se le ofrecía.

Toda la función transcurrió entre grandes salvas de aplausos. La cortina se alzó multitud de veces en cada jornada. Fueron ovacionados también varios mutis. Y el señor González Ruiz-refundidor de la obra de Shakespeare- hubo de pronunciar unas palabras para agradecer tantos y tantos aplausos como la sala tuvo. Aplausos para la obra, para la irreprochable dirección artística de Cayetano Luca de Tena, para esa sensacional escenografía de Burmann, para la compañía del teatro Español, para el ilustrador musical Manuel Parada, para la escenografía de Udaeta, para el riquísimo vestuario de Viudes y Encarnación, para todos, en fin cuantos han tomado parte en este gran espectáculo, en el que es justo registrar también la colaboración de Francisco Landero, como jefe de maquinaria; la de Arturo Figueras, como jefe de electricidad; la de Eduardo de Lama, como regidor de escena, y la de Francisco Canet, en su cooperación con la escenografía de Burmann. Has sido un esfuerzo de todos, un entusiasmo de todos y un rotundo acierto de todos.

La extensión de "Sueño de una noche de verano" en el idioma original ha obligado al Sr. González Ruiz a cortar muchas escenas y a reducir notoriamente otras. Mas la refundición ha sido hecha con buen tino y se ha conservado escrupulosamente el carácter de la obra, que, por su peculiaridad dentro del teatro de William Shakespeare, exige un cuidado especial en toda versión que de ella se haga. Muy atento el señor González Ruiz a la plasticidad de las escenas, precisamente porque se trataba de hacer ese magnífico alarde a que hemos aludido, ha dado lugar a Cayetano Luca de Tena para una dirección escrupulosísima, en la que el movimiento de personajes tiene toda su eficiencia y logra momentos de verdadera intensidad descriptiva. Se trata, pues, de una valiosísima colaboración entre

el autor y el director, colaboración de resultados pluscuamperfectos y que el público calibró muy bien y aplaudió encendidamente.

Triunfaron también los intérpretes de "Sueño de una noche de verano". Mercedes Prendes, aún en un papel que no lleva consigo un gran lucimiento, mostróse una vez más la gran actriz que es siempre. José Rivero dio el justo empaque al rey de las hadas. José María Seoane dijo con fortuna su parte. Estuvo muy bien, absolutamente muy bien. Aurora Bautista en la enamorada Herminia, papel al que confirió una gran veracidad. Igualmente Blanca de Silos estuvo admirable en la parte de Elena. Manuel Káyser, uno de los mejores actores de nuestra escena, fue un magistral duque de Atenas. Porfiria Sanchíz estuvo acertadísima en la manera de representar a la reina de las Amazonas. Adriano Domínguez dio una vez más su nota de actor vibrante. Alfonso Horna, muy gracioso en su papel de Escofina, así como Carlos M. de Tejada, que dio un gran garbo al tipo de Calandria. Y un gran aplauso también para Seliquín Torcal, que hizo con un delicioso desparpajo y con una evidente seguridad el papel de Puck, dotándolo en todo momento de un gesto oportuno y de la expresión precisa.

Los restantes intérpretes, irreprochables también. Y notabilísimo el cuerpo de baile.

Y todos justamente ovacionados en una total unanimidad del auditorio".

Obra: *El Sueño de una noche de verano*

Temporada: 1964

Compañía: Compañía del Teatro Español

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Nicolás González Ruiz. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Vicente y Carlos Viudes. Música: Félix Mendelssohn. Adaptación musical: Manuel Parada. Intérpretes: Pastor Serrador, María José Fernández, Rafael Gil Marcos, Antonio Queipo, Maite Blasco, Francisco Valladares, Ángel de la Fuente, María José Alfonso, Félix Fernández, Juanjo Menéndez, Ricardo Merino, Jacinto Martín, José Caride, Carlos Alemán, Enrique San Francisco, María José Goyanes, Armando Calvo, Carmen Bernardos, Teresa Hurtado, Fernanda Hurtado y Amparo Rico. Estreno: 16 de enero de 1964 en el Teatro Español de Madrid. Observaciones: se celebraba el IV Centenario del nacimiento de William Shakespeare.

Enrique Llovet, *Abc*, viernes 17/01/1964:

Teatro: Español. Título: "El sueño de una noche de verano"

"El sueño de una noche de verano" es el mas grande ejemplo literario del teatro poético. La pureza de su escritura es tal, en un autor considerado a veces como muy "discursivo", que no hay un párrafo sustituible. El poeta y el hombre de teatro van juntos desde el comienzo de la comedia. Por la escena irrumpen desde las primeras líneas, amalgamadas, las noticias nupciales, la luna y la noche, el amor y la magia, la cadencia lírica de

Hermis y Lisandro, la serenidad arbitral de Teseo, la frialdad de Demetrio, la desesperación de Elena, la confusión de los artesanos actores con todo su cómico material, la alegría de soñar y la alegría de vivir.

Shakespeare, hombre de teatro, "gotea" anuncios o pequeños "ganchos" de lo que va a suceder para encantar a los espectadores desde que se alza el telón. La disputa de Titania y Oberón, la presentación de "Puck", pertenecen a ese mundillo revuelto que Shakespeare va a desplegar ante nosotros. Pienso que esta comedia es una deliciosa reducción a miniatura de las grandes historias trágicas del autor.

Los elementos de aquellas, sus estructuras, están aquí como barnizadas de dulcísima pesia que ha transformado a los fieros guerreros en niños querubines. En niños manejados por un poeta se entiende. Ni "Puck" dice nada infantil ni Oberon le habla como a un menor. La belleza en Shakespeare no es nunca elemental. La sencillez no es frívola. Oberon y Titania se enfadan de verdad y sus celos son auténticos. Shakespeare esta jugando, pero sus personajes no son de juguete. (Por eso es realmente difícil interpretar esta obra: Titania tiene que entender cada frase, tener sentido de la música, ser espontánea y cumplir una función dramática; Oberón necesita encarrilar a "Puck" con el virtuosismo de un filósofo tolerante que comprende la general desidia del mundo. Y así todos)

iY que personaje "PucK" i Este niño , Enrique San Francisco, al que Cayetano Luca de Tena, valerosamente, ha confiado el papel, es transparente: se aburre, se anima, se divierte, se asusta, se burla, se ríe. "Puck" es todo eso en el texto. Un contrapunto irreal a la debilidad y poco carácter de los cuatro enamorados. ¿Poco carácter? ¿Es esto un defecto de la obra? No. Shakespeare desea que sonriamos con el error de Puck, y eso

solo es posible si las damitas flotan un poco y si sus galanes conservan muchas dotas de masculina volubilidad. Demetrio ha abandonado a Elena por Hermia y el autor no se molesta en explicarnos las razones. La sombra de Ovidio protege los cambalaches, Shakespeare no se conmueve. Oberon, si. Es "Puck" son las hadas, es la magia quien confunde a los mortales. La prueba es la escena de la pelea femenina, contemplada después de la intervención de "Puck", que es una de las escenas de teatro que no ha fallado jamás desde que se estreno la obra. Shakespeare es un dramaturgo, un poeta y un actor. "El sueño de una noche de verano" utilizo todos sus recursos y nadie ha sido capaz de superar su fórmula.

La versión de González Ruiz trata la comedia casi como un cuento para niños. El montaje y la dirección de Cayetano Luca de Tena parte de este texto para buscar un clima fantástico del bosque y de la obra toda. Los efectos de dirección, tienden a trasvasar el texto en el recipiente de un espectáculo total. Sobre un hermoso decorado de Burmann, hay un mal recuerdo entre decorado y figurines, se va recubriendo el texto con danzas, encantamientos, luces y melodías. Yo entiendo que la ruptura de tonalidad que producen los artesanos, es algo lícito y "shakesperiano". Los comediantes del "globo" se pasaban porque Shakespeare escribió una burla de los aficionados que se hacen pasar por actores y es un error, que anoche no sucedió, que los actores interpreten esos papeles olvidando su intención caricaturesca. En el resto del reparto destacaban con buena luz la belleza de Carmen Bernardos y su bonita dicción, los tonos clarificadores de Armando Calvo, una Maite Blasco mas valiente y decidida y apasionada que otras veces, y muy bien en su primera escena de amor, un noble dramatismo en

María José Alonso y las diferencias muy matizadas, entre un Valladares sobrio y un La Fuente burlón.

Cayó el telón y se alzo entre las palabras del famoso elogio de Ben Jonson. El público se dividió con una pasión muy saludable y que andaba ausente de nuestros "acorazados" estrenos. Se aplaudió y se protesto casi con igual fervor. Luca de Tena no quiso salir a saludar y con ello hizo mal. Nadie negara su gran atarea de ajustador de un montaje tan difícil, ni su sensibilidad para el entendimiento de la obra. Creo adivinar que se protesto la parte humorística. Eso me entristecería. Ni el Español es un museo, ni Shakespeare esta polvoriento. Querer a Shakespeare es emocionarse donde él lo deseo, y reír donde él quiso que riéramos. Otra cosa es, en cambio, la perdida de cierto aire poético que existe, desde luego, y que pertenece, sin embargo, a la grandeza y miseria del arte de traducir.

Obra: *El Sueño de una noche de verano*

Temporada: 1964

Compañía: Compañía del Festival de Shakespeare

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Nicolás González Ruiz.
Dirección: Wendi Toye. Dirección de la compañía: Antoine Chardet Escenografía y figurines: Carl Toms.
Música: Félix Mendelssohn. Intérpretes: Bárbara Jefford, Rallph Richardson, Alan Magnaughtan, Phyllida Law, George Howe, Trevor Baxter, Patsy Byrne, Julián Glover, Alan Howard, Anthony Sharp, Terence Lodge, Rodney Bewes, Frederick Jaeger, Michael Bates, Roy Hoymannkins, Ann Penfold, Colin Jeavons, Mariel Forbes, Reacha Tait, Rosemary y AmPreus y Elisabeth Edmiston.
Estreno: 4 de mayo de 1964 en el Teatro Español de Madrid.

Obra: *Ricardo III*

Compañía: Teatro Español

Temporada: 1946

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Nicolás González Ruiz. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Fernando Chausa. Música: Manuel Parada. Intérpretes: Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, José Rivero, Porfiria Sanchiz, José Cuenca, Julia Delgado Caro, Aurora Bautista, Adriano Domínguez, Alfonso Córdoba, Carlos M. de Tejada, Antonio Amorós, Francisco Ortega, Jacinto Martín, Fernando M. Delgado, María Rosa Fernández Gil, Seliquín Torcal, José Luis San Juan, Alfonso Horna, Jesús Ramos, Alberto Bové, Alfonso Horna, Constante Viñas, José Santoncha, Miguel Miranda, Fernando Balcázar, Manuel Arias, y Ramón F. Patallo. Estreno: 13 de diciembre de 1946 en el Teatro Español de Madrid.

Emilio Morales de Acevedo, "Una lectura en el Español", *Marca*, 01/11/1946:

TEATRO

Por E. MORALES de ACEVEDO

ESPAÑOL.-La tragedia de Shakespeare " Ricardo III ", bajo la versión de Nicolás González Ruiz.

Fue el último acontecimiento de la semana anterior. El último y el único en lo que a la escena se refiere. Realmente puede considerarse la espeluznante tragedia del genio de Stratford como estreno en Madrid, ya que si bien es

cierto que se dio en el teatro del Príncipe en 1853, lo que ofrecieron fue una mutilación despiadada de la obra, un puñado de fragmentos.

La espantosa y repugnante figura del monarca inglés, cuya vida se desarrolló en una serie de crímenes en tiempos de una Inglaterra bárbara, dura y salvaje, donde el "clan" gobierna a su antojo, el terror sustituye a la ley y el crimen se torna familiar, aparece aquí con tal fuerza e intensidad tanta que se ha comido a la historia verdadera. Aquel duque de Gloucester primero, y de Cork más tarde, jiboso, con el brazo siniestro anquilosado y una pierna más corta que la otra, lo mejor que tuvo, sin embargo, fue la figura. En su interior albergaba todas las malas pasiones, predominando el resentimiento. Había nacido un guiñapo de carne, junto a familiares apuestos, que podían reinar y amar, y él se encargó de arrancarse conciencia y escrúpulos, tapando un asesinato con otro asesinato, un odio con otro odio, hasta caer cosido a lanzadas en la revancha de Bosworth, aullando como una fiera: "¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!".

Ninguna otra tragedia de Shakespeare encierra tanta sangre. Ningún monstruo de la literatura dramática puede compararse con este soberano sin Dios, y sin entrañas, que toda su inteligencia, todo su valor y toda su astucia la empleó para el mal, diciéndose así mismo aliado del demonio. La anécdota anonadante de atreverse a enamorar a la nuera del Rey Enrique VI, asesinados éste y su hijo a punta de puñal por el propio Ricardo, posee, con toda su osadía, sabor griego. El estudio psicológico que se hace del monstruo no tiene par. Es el ejemplo vivo de hasta dónde puede llegarse cuando en nuestro pecho no anida la fe y falta la conciencia que nos distingue de las bestias feroces.

La adaptación de González Ruiz constituye un "capo laboro ". Era muy arriesgado decidirse a presentar en diez cuadros de poco más de dos horas y media de duración un espectáculo que en su integridad pasaría de las cinco horas, y hacerlo sin merma del interés y sin supresiones lamentables de ideas y momentos. No sólo ha salido airoso de su empeño el notable escritor y erudito, sino que ha tenido espacio para añadir un prólogo, verdadero exponente del arte y fuerza expresiva, en el que con frases de la tercera parte del "Enrique VI " ha urdido esta pieza maravillosa.

Sólo citaremos entre los intérpretes, para no alargar excesivamente estas notas, al actor Manuel Dicenta, que con su encarnación del protagonista se ha colocado en primera fila entre los actores dramáticos de la actualidad. Todos los que intervinieron en la tragedia, irreprochablemente vertida y presentada con singular acierto, cumplieron con su deber y fueron reiteradamente aplaudidos.

Nos parece bien que Shakespeare siga reinando con preferencia en nuestra escena oficial, pero nos parecería aun mejor que el autor de " El mágico prodigioso ", " El Príncipe Constante " y " La devoción de la Cruz ", asomase su espíritu con cualquiera de estas tres obras en nuestro primer teatro dramático.

Manuel Díez Crespo, *Arriba*, 14/12/1946:

TEATROS

Español: una magnífica realización del "Ricardo III ", de Shakespeare.

Se estrenó anoche en el teatro Español la adaptación a nuestra escena, hecha por Nicolás González Ruiz, del "Ricardo III" de Shakespeare. Gran empeño éste, ya que es tal vez la obra del genio inglés en la que se

ofrecen mayores dificultades para verterla hacia una comprensión del pensamiento actual. La tremenda complejidad de la historia de Enrique III encontró el marco más amplio y poderoso para la imaginación poética de Shakespeare. Pero he aquí que el espectador moderno tendría que conocer a fondo la historia anterior de este reinado para darse perfecta cuenta de esta tremenda tragedia, en la que el egoísmo, la vanidad, la deformidad física y moral se unen en una persona para arrancar con el más fondo resentimiento hacia el poder. El poder lo alcanza Ricardo III merced a crímenes monstruosos y a venganzas llenas de tenebrosa pasión.

De aquí que el talento de la adaptación consista en hacer un prólogo, en el que el propio personaje central señale con el dedo (...) temblón de su ignominia a aquellos personajes que han de interponerse en su vida para alcanzar sus logros. Unos están en la obra anterior a "Ricardo III", es decir, en la tercera parte de "Enrique VI "; otros son personajes de la misma obra que se anticipan al espectador para aclarar su posterior sentido en este monstruoso enredo que es el "Ricardo III "shakesperiano. Se explica en el prólogo la batalla de las "dos rosas ", es decir, las contiendas, entre la Casa de Lancaster, con su rosa encarnada, y la Casa de York, con su rosa blanca. Batalla originada tras los desastres del hijo de Enrique V, es decir, Enrique VI, que perdió todo lo que su padre había ganado en la batalla de Francia. La versión de González Ruiz está realizada con esmero y nos ofrece casi en su total extensión. Las frases más oportunas y significativas de la obra original, en verso, se conservan en la prosa de esta difícil adaptación y las que no corresponden a la obra corresponden a ciertos pasajes de la obra inmediatamente anterior.

Todos los crímenes, de Ricardo III, todas sus contiendas y todos sus tenebrosos caminos de perfidia se ofrecen al espectador en un verdadero alarde de espectacularidad. Obra de pasiones y celos, nos da la medida del genio en este laberinto de poesía y de fiereza humana, hasta que las grandezas de la paz unen las dos rosas en la legítima autoridad de Enrique VII, que inicia la dinastía de los Tudor. Dice Pault de Saint Víctor que de los dos símbolos del mal que Shakespeare quiere pintar en su obra general, Yago y Ricardo III, éste se lleva la palma de las tinieblas. Es el horror, el tormento, el recelo sanguinario, la perfidia a que le lleva el resentimiento. Pero, como dice Astrana Martín, Shakespeare, en esta obra, se anticipa a la estética que proclamase más tarde Schiller en cuanto a la realización teatral de obras históricas. Shakespeare brinda los crímenes y el horror a la más alta poesía para superarse, e incluso altera episodios históricos con tal de que la belleza sobresalga y domine. Pero justo sea decir que hay en el "Ricardo III" una función moralizadora, un ejemplo para las conciencias- en un canto casi constante- y su proclama final de paz bajo los estrellados cielos.

El empeño, pues, salió adelante con gran brillantez. La puesta en escena, debida a la gran pericia del realizador Cayetano Luca de Tena, correspondió a los mejores éxitos logrados en el Español. Se ha querido simplificar todo el proceso de tanta mutación casi con un decorado, que sufre alternativas con cambios de luces o con la desaparición de algunos de sus elementos. En este sentido se nos ofrece como un andamiaje de esbozos medievales bellamente construido, en consonancia con la aspereza y la incertidumbre que pesa sobre el personaje. Si Ricardo III no tiene una proyección definitiva en ninguno sus pensamientos así los adaptadores han querido dar

la sensación de tránsito constante en su realización. Como en aquel verso de Villamediana "arbitro amor entre esperanza y miedo ", así aquí, con el temor, con la intranquilidad, entre la esperanza también y el miedo, Burmann ha realizado los decorados con esa perfección y ajuste que caracteriza todas sus producciones. Y el maestro Parada ha hilvanado con música inteligentemente lograda los momentos culminantes de la tragedia. Manuel Dicenta ha conseguido el equipo de "Ricardo III" con muy certera decisión. Sigue la línea clásica de los mejores creadores de esta obra shakesperiana, y tanto el gesto, el ademán como su mirada y compostura nos parecieron magníficos; Mercedes Prendes dio sensibilidad al empaque en su corto papel; Porfiria Sanchiz compuso con brío y adecuado carácter la figura que se le encomendaba; Aurora Bautista, admirable de acento y entonación en sus breves intervenciones, fue muy aplaudida en un mutis; José Rivero compuso la figura de Eduardo IV con digno empaque; Adriano Domínguez, muy bien en su intervención final, y Julia Delgado Caro, Seliquín Forcal, Alfonso Córdoba, Horna, Carlos M. Tejada, Santocha y toda la compañía trabajaron en magnífica disciplina. El público aplaudió con verdadero entusiasmo.

DIEZ CRESPO.

Alfredo Marqueríe, *Abc*, 14/12/1946:

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

En el Español se representó triunfalmente "Ricardo III ", de Shakespeare.

Anoche se representó en el Español Ricardo III, de Shakespeare en una adaptación castellana, tan fiel como certera, de Nicolás González Ruiz, que

ha añadido, además, un bello prólogo explicativo, conservando el modo y el estilo del autor.

Cayetano Luca de Tena, con magistral escenografía, de Burmann, bellísimos figurines de Chausa, e impresionante música de fondo de Manuel Parada, ha logrado un nuevo y rotundo triunfo de gran director y realizador, dando a la obra el clima preciso, colocando y disponiendo las figuras con grandeza, rango y majestad, inventando con la luz una atmósfera, tenebrista, unas veces, crudamente realista otras y jugando los términos verticales, los puentes, las graderías y los arcos con tanta pericia como ingenio y justeza, salvando, en suma, todas las ingentes dificultades que se ofrecían a esta reposición con una energía y una poesía digna del máximo elogio.

El tipo de Ricardo III, que encarnó por primera vez Ricardo Burbage, y que sirvió en el siglo XIX para el triunfo de Edmund Kean, es la máxima prueba a que puede ser sometido un actor. Manuel Dicenta le ha dado, la figura, el gesto, el ademán, la comprensión y, sobre todo, el acento, que le colocan a la altura de los mejores trágicos europeos.

Mercedes Prendes encarnó, de un modo insuperable, Ana de Warwick, con tanta fuerza dramática como profundo y conmovedor sentimiento, José Rivero dio al Enrique IV una de las mejores versiones. Dificultades de tiempo y espacio nos impiden mencionar al resto del nutridísimo reparto, pero todos los artistas que intervinieron- es de justicia decirlo- trabajaron con tanto tino como disciplina y entusiasmo.

En medio de la representación y al final de cada cuadro, unánimes y encendidas ovaciones subrayaron este admirable y memorable acontecimiento escénico

"The Life and Death of King Richard III" fue, en lo que ciertos críticos han distinguido como "segunda parte" de la obra de Shakespeare, un paso gigantesco en lo que se refiere, no sólo a la construcción dramática, sino también a la libertad y soltura de expresión, al empleo del verso libre, del verso sin rima, e incluso de la prosa en alguna de sus escenas. El ciclo histórico completo- aunque escrito en diversas épocas- que hoy se nos ofrece con "Ricardo III", "Enrique IV", "Enrique V" y "Enrique VI", aclara y define de manera terminante, como afirma Joseph Gregor, la incubación de ese tremendo carácter que Ricardo III representa, herencia de una espíritu de venganza enlazado a las luchas entre los York y los Lancaster, resultante de venganza de las Dos Rosas, pero al mismo tiempo encarnación de la energía y del valor, que no se detiene ante el crimen continuado de un sentido y de un sentimiento de superioridad intelectual y fantaseado aquí por la imaginación del poeta- del complejo de inferioridad física, que en la realidad no tuvo tanta importancia.

Pero como afirma muy certeramente el gran investigador shakesperiano Astrana Marín, lo importante en el drama no es que el protagonista fuese como quiso reivindicarse Horacio Walpole, ni "la encarnación del egoísmo y del despotismo", como se atrevió a sostener Schiller. La figura recreada por el poeta es la que ha pasado a la historia. Y lo mismo da que la fuente inicial brotara de Marlene o de la Historia de Tomás Moro o de la Crónica de Holinshed. Después de todo, Ricardo III murió en 1485, y la primera edición de la tragedia shakesperiana se publicó en 1597, con poco más de un siglo de distancia. Los hechos estaban, pues, relativamente próximos. Si Shakespeare comprime, por razón de tiempo, espacio y libertad de fantasía escénica esos hechos substanciales, "la esencia es la misma", dice

Leopoldo Ranke. Quiere decirse que sobre el somero cañamazo histórico, lo importante es el bordado y lo que esplende, conmueve y maravilla es el aliento inmortal del genio que, tanto por el estudio de los caracteres, como por la idea que lo anima, y por la presentación de las situaciones y de los choques trágicos, como por el vigor y la altura de su verbo- más sencillo, llano y directo que en otras de sus obras, pero sin perder ni un ápice de su grandiosidad- nos ofrece esta pieza maestra, sin edad ni vejez posible, como todos los monumentos del teatro inmortal.- **Alfredo MARQUERIE.**

Jorge de la Cueva, *Ya*, 14/12/1946:

TEATROS

ESPAÑOL

"RICARDO III"

TRAGEDIA DE SHAKESPEARE, VERSIÓN DE DON NICOLÁS GONZÁLEZ RUIZ.

En la maravillosa pintura de pasiones, acaso el mayor motivo de la gloria de Shakespeare, es la ambición acaso la que más le atrae por su complejidad y la variedad de aspectos, más que suficientes para estimular a tan formidable analizador del corazón humano: también le atraen los motivos y los aspectos de la maldad. Acaso los dos tipos más acabados de maldad, del teatro de Shakespeare, sean Yago y Ricardo III; en el primero nos pinta el autor el malo porque sí; en una visión más profunda, aun la que casi llega a las modernas investigaciones sobre la maldad patológica, nos pinta en Ricardo III el malo por despechos y resentimientos, por su deformidad y la ambición; más que como objeto principal, es un medio de venganza y de orgullo.

Y esto es acaso lo más atrayente e importante del drama, porque el malvado va transparentando sus más íntimos sentimientos, unas veces en soliloquios, otras en frases y expresiones y otras en la acción: admirable fuente de estudio para los autores que obligan a los personajes a servirles de altavoces.

El fondo es la época de la guerra de las dos rosas, que agitaron tan duramente a Inglaterra, y qué está llena de evocaciones; nosotros leímos el "Ricardo III" conmovidos por el asesinato de los hijos de Eduardo y recordamos la impresión de un cuadro magnífico en el que Tymel, después de apuñalarlos, los ahoga con la almohada.

El señor González Ruiz, en su difícil e inteligente labor sintética, y en busca del interés teatral moderno, ha sabido destacar en toda su fuerza estos episodios, que, aun prescindiendo del verbo y la forma del autor, tienen por sí un evidente valor dramático y sentimental. Ya Shakespeare, con su maravillosa visión teatral, los subrayó también. Toda la magnífica fuerza de su verbo, que se hace acre, duro y tajante, está al servicio del momento trágico: una sucesión de apóstrofes tremendos, de maldiciones estruendosas, de augurios espantosos, en los que asoma otra pasión como la venganza.

Lo avanzado de la hora a que terminó el espectáculo y la falta de espacio, nos obliga a ser más concisos de lo que quisiéramos y de lo que la obra merece. Rápidamente, pues, hemos de decir que las enormes dificultades de la localización de las escenas, que el autor cambia caprichosamente, está conseguida con gran fortuna gracias a un montaje sintético, en el que siempre se consigue un efecto de fuerza y de grandeza, que se conserva en trajes, en decorado y en todos los elementos de la representación.

Dicenta acertó en la visión del tipo, lo caracterizó y lo expresó formidablemente, lo dijo y lo vivió, y por esa coincidencia que se da siempre que se hace arte puro, hubo momentos en que nos recordó figuras gloriosas del teatro. Mercedes Prendes no tuvo el papel que ella merece, pero en todas sus intervenciones mostró el arte inconfundible de su manera y logró la verdad íntima de la expresión.

Muy bien, en una conversación rápida, Porfiria Sanchiz, Julia Delgado Caro, Aurora Bautista, Adriano Domínguez, Alfonso Córdoba, Carlos M. de Tejada, Antonio Almorox y todo el conjunto muy bien movido, acusando una acertada dirección.

Hubo interés, incorporación total a la obra, aplausos en los finales, que se sumaron todos en una larga ovación final al traductor, al director, al gran Burmann, acertado, justo y expresivo, y a los intérpretes.

Jorge DE LA CUEVA.

Francisco Castán Palomar, *Dígame*, 17/12/1946:

“Ricardo III”, de Shakespeare, en el Español

Persistiendo el teatro Español en la revisión de las obras del glorioso escritor inglés William Shakespeare, acaba de presentar al público “Ricardo III”, en una versión de don Nicolás González Ruiz, que ya hizo, -y con gran aplauso- las versiones de las otras obras shakesperianas que se han venido representando en este teatro.

En esta ocasión, la labor del señor González Ruiz ha vuelto a ser muy celebrada y aplaudida. La sala batió palmas repetidamente durante el curso de la obra y, sobre todo al final al final de la obra, y, a pesar de lo avanzado de la hora, permaneció largo rato aplaudiendo.

"Ricardo III" es, sin embargo, una de las obras más duras, ásperas y confusas de Shakespeare. La obstinación del mal, la repetición de los crímenes, la implacable ambición del duque de Gloucester y la inexorable sentencia para cuantos se oponen a sus propósitos, crean unas escenas, tan puntiagudas y dolorosas, que confieren a la obra un carácter sombrío, agrio y desagradable; reflejo es todo ello lo desagradable, agrio y sombrío del personaje central: el hombre rencoroso por su inferioridad física, el hombre que quiere vengar en los demás hombres su fracaso, el hombre que sólo porque sea rey podrá tener dominio sobre la ajena voluntad.

El genio colosal de Shakespeare logró muy bien que toda la tragedia estuviera empeñada por ese espíritu luzbelino del duque de Gloucester. Se trataba -es indudable- de conseguir este efecto tremendo. Y lo obtuvo cumplidamente.

Pero fuera de alcanzar este resultado impresionante, de mostrar constantemente una teatralidad de robusto trazo y de marcar con su maestría admirable el carácter de cada personaje. "Ricardo III" no es una de las obras cumbres de Shakespeare, no obstante los primores de frase en que abunda y la técnica teatral con que el asunto está conducido.

Se ha dicho que acaso sea la propia acidez de la obra lo que ha hecho que esta triste historia de la antigua Inglaterra no haya otorgado a esta tragedia la popularidad de otros títulos de la producción shakesperiana; y se ha añadido que a los valores de la tragedia en nada debía afectar lo torvo del asunto, sino que estaban por encima de la propia intención argumental. Todo esto es posible. Pero no lo es menos que cuesta mucho separar, aislar y no relacionar ya nunca una y otra circunstancia: el mérito intrínseco del drama como obra literaria y lo desagradable de su proceso como

espectáculo de multitudes. Una y otra características se aprietan, anudadas en la misma obra, y con una fuerza de muchos siglos para intentar que se deshaga en el comentario.

Por otra parte, la obra tiene unas dimensiones muy superiores a las del teatro actual. Y aún con todo el esfuerzo de González Ruiz, en una paciente labor de síntesis, para aligerar "Ricardo III", su larga duración produce cierta fatiga.

Decimos que esa tarea de reducir la obra shakespeariana era ardua y hemos de agregar que contribuía a esa dificultad resumidora la forma, un tanto enrevesada, en que se suceden algunas de las escenas originales. Para dotar de mayor claridad el fin de la tragedia, ha hecho el adaptador un prólogo, que está muy bien conseguido y que constituye un magnífico acierto.

La presentación de "Ricardo III" tuvo también el extraño concierto de lo redundante y de lo diverso.

Redundante en cuanto a la forzada repetición de los motivos básicos, que en algunas escenas llevan lo convencional a lo inverosímil. (Un trono, por ejemplo, en lo alto de un puente no suele verse en todos los reinos.) Y, por otra parte, la presentación de "Ricardo III" tuvo una marcada variedad en cuanto al acierto espectacular y grandioso de algunos cuadros y el desaliño contradictorio de otros.

Hay que elogiar mucho aquellos aciertos, en los que Burmann ha mostrado una vez más su inteligente arte escenográfico. Y no es cosa -porque el espacio escasea- de señalar minuciosamente reparos.

Manuel Dicenta, de quien siempre hemos dicho que es un actor magnífico, obtuvo en "Ricardo III" un triunfo completo, sólido y definitivo. Estuvo

magistral en el gesto, en el modo de decir, en la intención que dio a cada frase, en la demostración, en suma, que hizo de su exacta comprensión del personaje.

Mercedes Prendes, que tiene en esta obra un papel reducido, lo representó muy bien. Rivero hizo la parte de Ricardo IV notablemente. Muy acertada Porfiria Sanchiz en su papel. Adriano Domínguez, con su peculiar buen estilo de actor. Aurora Bautista y Julia Delgado Caro representaron sus personajes concienzudamente. Y así también actuaron Alfonso Horna, José Cuenca, José Santoncha, Jacinto Martín, Selequín Torcal, José Luis San Juan, Francisco Ortega, Alfonso Córdoba y todos los restantes elementos que dieron vida en el escenario del Español a la tragedia de William Shakespeare.

Obra: *El Mercader de Venecia*

Temporada: 1947

Compañía: Teatro Español

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Nicolás González Ruiz.
Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Fernando Chausa. Música: Manuel Parada. Intérpretes: José Rivero, Mercedes Prendes, Enrique Guitart, Porfiria Sanchiz, Asunción Sancho, Fulgencio Nogueras, Adriano Domínguez, Alfonso Horna, Carlos M. de Tejada, Alberto Bové, Jesús Ramos, José Cuenca, José Santoncha, Jacinto Martín, Antonio Almorós, Rafael Gil Marcos, y Fernando M. Delgado.
Estreno: 6 de diciembre de 1947 en el Teatro Español de Madrid.

Obra: *El Mercader de Venecia*

Temporada: 1964

Compañía: Compañía del Festival de Shakespeare

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Nicolás González Ruiz.
Dirección: David Williams. Escenografía: Carl Toms. Figurines: David Worker. Música: Félix Mendelssohn. Intérpretes: Ralph Richardson, Bárbara Jefford, Alan Magnaughtan, Trevor Baxter, George Howe, Alan Howard, Bernard Finch, Frederick Jaeger, Patsy Byrne, León Shepperdson, Julian Glover, Michael Bates, Terence Lodge, Valerie Sarruf, Colin Jeavons, Raimond Llewellyn, Michel Kent, Brian Coburn, Rodney Bewes y Anthony

Sharp. Estreno: 5 de mayo de 1964 en el Teatro Español de Madrid.

La Vanguardia Española, miércoles 02/12/1964:

LAS COMMEMORACIONES SHAKESPERIANAS

"El mercader de Venecia, en traducción de Sagarra, en la Escuela de Arte Dramático "Adria Gual""

Esta noche la compañía de la Escuela de Arte Dramático "Adria Gual" pondrá en escena con carácter riguroso estreno "El mercader de Venecia" de Shakespeare en la versión catalana de José M^a de Sagarra. Con las representaciones de hoy noche, y mañana noche (2 y 3 de diciembre). La Escuela de arte dramático "Adria Gual" se une a los actos conmemorativos del IV centenario del nacimiento de Shakespeare. Ha sido elegido para tal acontecimiento, la obra "El Mercader de Venecia", no sólo porque es la menos representada, sino también porque se ha querido incorporar a la conmemoración del Centenario de la labor del escritor que más ha trabajado en Cataluña para dar a conocer a Shakespeare.

La obra de Sagarra es en sí, por su labor política, una obra de gran calidad. Por esta razón y por fidelidad al homenaje shakesperiano, la Escuela ha decidido dar la obra entera.

El montaje y dirección escénicos son de M^a Aurelia Campmany. Los figurines y decorados de Vicente Caralto y el comentario musical de Manuel Falla.

La Vanguardia Española, sábado 05/12/1964:

PALACIO DE LA MUSICA

Representación de "El Mercader de Venecia" en la traducción catalana de José M^a Sagarra.

Los brillantes elementos agrupados en la Escuela de Arte Dramático "Adria Gual" se han asociado al ciclo universal de representaciones shakesperianas presentando, con todos los honores, en el Palacio de la Música, el drama "El Mercader de Venecia", una de las obras del gran escritor Stratford que aun siendo de enorme fama universal no era excesivamente conocida en Barcelona.

La versión presentada es la que nos legara José M^a de Sagarra, uno de los escritores catalanes que más ha contribuido a la difusión de la obra shakesperiana entre nosotros. Esta versión es de una belleza literaria, una expresividad y una fidelidad al texto original verdaderamente excepcionales. No es exagerado decir que fue uno de los esfuerzos literarios más concienzudos del ilustre y llorado autor de "El hostal de la Gloria".

El fondo musical, obra de Manuel Valla, tiene una gran fuerza sugerente y el decorado de Cerralto dio mucho "clima" a la representación.

Del nutrido grupo de intérpretes se distinguieron Pepa Palau, Pilar Aymerich, Francisco Alba, Adrián Gual, María Teresa Lores, José Montañés y Manuel Bartomeu.

María Aurelia Capmany y el grupo de interpretes fue objeto de reiteradas y entusiásticas manifestaciones de aprobación por parte del selecto auditorio que asistía a la velada.

J. Pedret Muntarola, *La Vanguardia Española*, jueves 31/12/1964:

IV CENTENARIO DE SHAKESPEARE

«NO ES CORDERO... QUE ES CORDERA»,

EN EL PALACIO DE LAS NACIONES

Sabemos muy bien que el titulo que encabeza esta nota crítica no corresponde a ninguna obra de Shakespeare. Pero, ¿qué quieren ustedes

que le hagamos? Tal es el nombre de la obra que se puso en escena en la segunda sesión de gala del ciclo conmemorativo del IV centenario del nacimiento de William Shakespeare. Claro está que "No es cordero es cordera", constituye una adaptación, nada desdeñable por cierto, debida al poeta español León Felipe Camino y Galicia, quien confiesa haber vertido al cal castellano. "Twelfth nights" (Noche de reyes o de Epifanía), con una libertad que va mas allá de la paráfrasis.

Esta libertad del «adaptador» se traduce, según se expresa en el prólogo, en una reducción del texto a tres jornadas –la original tiene cinco actos-: he interpolado nuevos personajes, ha suprimido el episodio burlesco de Malvolio, y «ha dado a la comedia otra medida y otro aliento, es decir, que ha contado de otro modo el viejo cuento ...», Como se ve, pues, en esta segunda sesión el homenaje a Shakespeare ha consistido en representar una obra inspirada en otra debida a su pluma con no menos liberalidad de como el poeta de Stratford se inspiraba en las obras de Mateo Bandello, pongamos por caso.

Como con lo dicho creemos que queda ya suficientemente aclarado el tono de este festival Shakesperiano –por lo menos en su segunda sesión -, zanjaremos la cuestión señalando una última y no menos chocante anomalía: en el programa de mano se anuncia «Noche de reyes o Como gustéis» como si se tratara de una misma obra cuando es bien sabido que el segundo título que corresponde a «Noche de reyes» es «Como queráis» (Según Astrana Marín), Porque «Como queráis» es la denominación de otra obra del cisne de Avon, que nada tiene que ver con la que nos ocupa.

«No es cordero... que es corderas, hace gala de una admirable calidad ética que entona muy bien con el desarrollo de la acción, en la que se

combinan atinadamente lo dramático y lo sentimental. La obra es amena, graciosa y poseedora de un tornasolado matiz artístico que le presta suma dignidad escénica. Lastima que de nuevo el escenario del Palacio de las Naciones mostrara su inagotable capacidad por borrar matices, deslucir cualidades y minimizar hasta un extremo abrumador los laudables e inteligentes esfuerzos realizados por Esteban Polls y su conjunto, para dar relieve a la interpretación. Aunque en este caso el mal, por los conceptos antes apuntados en cuanto a la trascendencia del intento, no revistió la gravedad que tuvo en «Macbeth». Por cierto que los decorados corpóreos de aquella tragedia volvieron a aparecer débilmente camuflados y «enriquecidos» con algunos retoques de colorido, en esta segunda sesión.

Una gratísima sorpresa la dio la calidad de la interpretación, que tuvo un tono general excelente, Ana María Barbany merece encabezar el capítulo de elogios por su gran flexibilidad artística, su seguridad y la feliz adecuación de tono, mímica y actitudes que hizo gala en todo momento al representar en doble papel de Viola y Cesáreo el principal cometido de la comedia. Todo permite asegurar a esta joven intérprete una brillante carrera escénica. Josefina Güell estuvo asimismo plenamente afortunada en su personaje sobre el que se cargaron intencionadamente las tintas a base de un vedetismo de mucha picardía. De José Martín hemos de decir que compuso un conde Orsino que constituyó una nueva muestra de su talento. Con Sergio Dore, muy afortunado en el papel de bufón, compartieron relevantes aciertos María Dolores Díaz, Natalia Ardevol, Carlos Lucena, Enrique Navas, Mario Bustos, Felipe Bailo, Sergio Dore (hijo) y demás componentes del elenco.

La actuación de Esteban Polls como director fue, en general, excelente, por tanto hubo de luchar contra las condiciones adversas del local a las que en muchos momentos se sobrepuso. La utilización de las luces fue acertada. Por el contrario, el vestuario revistió tan heterogénea variedad que, como comento humorísticamente un admirado compañero de crítica. «Vino a constituir una síntesis de la historia del traje».

En resumen nos pareció como el de Shakespeare – al igual que el de Banquo, en Macbeth- nos anduviera rondando la escena con talante recriminatorio. El público se divirtió y agradeció el pasatiempo con calidos aplausos.

La Vanguardia Española, domingo 20/12/1964:

Ciclo de representaciones shakesperianas

Dará comienzo el próximo día 26

Finalmente Barcelona va a tener su ciclo de teatro en honor de Shakespeare. Los próximos días 26, 27 y 30 de diciembre la compañía «Teatro Popular» de Barcelona representara varias obras del gran escritor de Stratford, cuyo cuarto centenario se está celebrando en todo el mundo. Será representada la tragedia «Macbeth», la comedia Noche de Reyes» y el drama historio «Julio César», este ultimo en versión cainiana de José María de Sagarra.

Las representaciones tendrán lugar en el Palacio de las Naciones, de Montjuich, y estarán dirigidas por Esteban Polls, principal animador de «Teatro Popular».

Participaran en las diversas representaciones María Matilde Almendros, Josefina Güell, Ana María Barbary, Pablo Garanball, José Martín, Carlos

Lucena, Conchita Bardem, María Dolores Díaz, y otros distinguidos comediantes.

Como remate de este ciclo conmemorativo habrá un concierto sobre temas Shakesperianos por la orquesta Municipal de Barcelona, dirigida por el maestro Rafael Ferrer, con la colaboración de la capilla clásica polifónica del F.A.D. Dirigirá la Orquesta el maestro Enrique Ribó.

Obra: *Hamlet*

Compañía: Teatro Español

Temporada: 1949

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: José María Pemán. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Emilio Burgos. Figurines: Fernando Chausa. Música: Manuel Parada. Intérpretes: Guillermo Marín, Mercedes Prendes, Adriano Domínguez, Rafael Bardem, Alfonso Horna, José Cuenca, Fernando M. Delgado, Manuel Alexandre, Jacinto Martín, Alberto Bové, Rafael Gil Marcos, Carlos Díaz de Mendoza, Miguel Miranda, Fulgencio Noguerras, Seliquín Torcal, Cipriano López, Antonio Amorós, Carlos M. de Tejada y Jesús Ramos. Estreno: 28 de abril de 1949 en el Teatro Español de Madrid.

Jorge de la Cueva, *Ya*, 29/04/1949:

TEATROS

ESPAÑOL

"HAMLET"

Versión libre, en verso, de don José María Pemán.

Toda nueva versión de una obra del relieve y la significación de "Hamlet", leída, releída y meditada, choca en el espíritu del espectador con algo tan íntimo y tan propio como es la primera impresión que nos produjo su lectura, con una imagen espiritual y hasta física de los personajes y de la acción que queda en el pensamiento, en la memoria y hasta en el sentimiento no solo como una emoción, sino también como un recuerdo,

acaso también embellecido por la distancia y por las lejanas circunstancias que rodearon aquella nuestra emoción primera.

El forcejeo entre aquellas impresiones y las que vamos recibiendo, según su intensidad y según su resultado, son un índice fiel del acierto de lo que vemos, porque ya hay una tendencia instintiva a defender cuando en la versión propia hay de grande, de profundo y de trascendental, contra todo cuanto tienda a empequeñecer lo que ya queremos y guardamos en nuestra interpretación particular, y muchas veces nos abrazamos a lo propio y rechazamos hasta con coraje lo que nos ofrecen.

No ha sido grande nuestra lucha precisamente porque consideremos a Hamlet como el símbolo de la duda y de la indecisión, tanto, que muchas veces lo veíamos asociados a las nebulosidades del cuarto tiempo de la "Quinta sinfonía", de Beethoven; lo hemos reconocido en seguida en la versión de Pemán, que en cierto modo muy sutil parece como que lo recibe del ambiente que lo rodea y de la corporeidad como para acentuar su fuerza de símbolo.

Y esto quizás se deba precisamente a la versión libre, que es una manera de no dar demasiada importancia a la frase, a lo que determinadamente dejó el autor para con magnífica amplitud dar el concepto sustancial. Esta impresión nuestra, esta para nosotros feliz coincidencia con el poeta, se nos hizo clara y patente en el famoso monólogo, en el que veíamos todo el pensamiento del atormentado príncipe, y ya todo fuera para nosotros como una grata emoción de encuentro y de alegría al ver que frase por frase nuestra verdad se afirmaba y a veces se engrandecía por lo que oíamos.

Otra grata impresión fue la de la grandeza, magnificencia y majestad. En un marco así soñamos siempre a nuestro héroe, y era grato verlo sobre

aquellos fondos lejanos y profundos, en los que el efecto de realeza era constante, y donde veíamos a Hamlet mas aislado y más solo con el peso de su terrible secreto y con el peso abrumador de la duda y el impulso terrible del castigo y de la venganza.

Guillermo Martín fue nuestro Hamlet en varias ocasiones; lo sentimos así en el monólogo, en sus escenas con Horacio, en el cementerio cuando la calavera de Yorik le endulza con recuerdos de la infancia; se nos alejó un tanto en los consejos a Ofelia, que sentíamos nosotros llenos de desgarradora y que nos parecieron conminativos y bruscos; pero fueron más las veces en que lo sentimos, y ya esto es un triunfo de importancia, porque era lucha con recuerdos gloriosos.

Y apenas nos queda tiempo para aplaudir a Mercedes Prendes por su modestia y por su labor dignísima; a Asunción Sancho, por la inefable dulzura de Ofelia; a Rafael Bardem, por su magnífica versión del rey, y a todo el reparto en general por su eficacia y por la dignidad de todos los momentos.

El público, sorprendido por tanta magnificencia por tan bien entendido lujo, por la expresiva sonoridad y efusión del verso, aplaudió constantemente, subrayo momentos y efectos, y tan grandes fueron las ovaciones al terminar, que obligó a hablar al señor Pemán, a Guillermo Marín y a Cayetano Luca de Tena como premio a su espléndida labor.

Jorge de la Cueva

Alberto Vasallo, *Signo*, 14/05/1949:

"HAMLET"

Tragedia de William Shakespeare versión libre en verso de don José María Pemán, estrenada en el teatro Español el 28 de abril de 1949

por la compañía titular. Censura moral: S. Rosa. (Solo para mayores).

No es un autor don José María Pemán de esos que eluden las dificultades ni las tareas ingratas, sino que, por el contrario, hacen eso; lo que ya nadie sino él, se atreve a realizar. Si meritorio es en extremo el hecho de escribir una pieza teatral con sello personal y tema original, mucho más lo es el hacer una nueva versión de "Hamlet", después de veintitantas existentes; que ésta de Pemán sea la mejor y que lleve su firma, cuando es autor probado y sobrado de ingenio para producir las originales.

Y hemos de seguir insistiendo en la labor que don José María Pemán ha realizado. La obra ha sido totalmente respetada, al extremo de que, cotejados el original de la obra y la edición de esta versión poética, difícilmente se encuentran ideas y pensamientos desterrados. En un verso puro, ceñido, sonoro, Peman ha condensado todo "Hamlet". Si nos paramos a cotejar con otras versiones-la de Martínez Sierra por ejemplo- encontramos que la de Pemán encierra mayor hondura teatral, psicológica y hasta teológica. Teatralmente-mucho con la cooperación de la escenografía y la tramoya-, esta versión es la superior.

Conocido de todos es el argumento de esta pieza inmortal, por la que no ahorramos el exponerlo. De todas formas, conviene que hagamos resaltar los pasajes y los efectos que Pemán hace sobresalir. En primer lugar, el personaje de Hamlet, príncipe de Dinamarca, que da definido claramente en el desenlace, su falsa demencia le lleva a la real locura, Hamlet no es un vengativo vulgar y de baja intención, es un hombre que ama a la justicia y que como brazo de esta actúa y más que por sí por la fuerza de la revelación que ha tenido, Hamlet es un poeta que nació para el amor y los

romances y el sino le hizo protagonista de una tragedia singular. Admitamos las escenas de los sepultureros, la del entierro de Ofelia, y ahí podremos comprender, como es un ejercicio práctico todo el sentido, la hondura, la duda, la preocupación y el significado del celebre monólogo.

“Ser o no ser” es la cuestión y de la escena siguiente, maravilloso diálogo con Ofelia. Pemán ha dejado aquí una de las mejores páginas del teatro poético. La utilización de distintas medidas en el verso y la sonoridad rotunda de estos, acoplados, elegidos mejor dicho, para cada escena, son, al servicio del texto original de la obra, el mejor homenaje que el nombre de Shakespeare puede haber recibido en sus tantas veces centenaria fama.

La realización escénica es extraordinaria, Cayetano Luca de Tena con sus ya habituales colaboradores, Burgos (decorados), Chausa (trajes) y Paradas (música), han conseguido la matrícula de honor de su carrera artística. Es cierto que continúa repitiéndose en la concepción de su realización, utilizando motivos fijos y efectos de reposición, pero también lo es que todo en esta ocasión sirve a la obra con justeza. El sacar a un primer plano al actor para lograr mayor efecto de intimidad, de auténtico monólogo, es un acierto que podríamos llamar cinematográfico... Impresionante el cortejo fúnebre y grandioso el efecto de la sala, donde se representan comedias y se asesinan reyes.

De la interpretación solo citaremos a Guillermo Marín, ya que a todos los demás hemos de darle nuestro más encendido aplauso. Marín que es un actor excepcional, se confía demasiado en la interpretación de estos papeles clásicos. Lo decimos y no sin razón. Tanto en “Hamlet” como en el Segismundo de “La vida es sueño” que hace años le vimos, se toma la licencia de interpretar ciertos pasajes con aire humorista, por lo que sí por

un lado hace sonreír a la sala, por otro rompe el ambiente, que en estas obras concretamente es parte fundamental.

Cerramos felicitándonos porque ya tenemos un espectáculo que deje personalidad a esta temporada teatral.

Alberto Vasallo.

Eduardo Haro Tecglen, *Informaciones*, 29/04/1949:

INFORMACIONES TEATRALES

“HAMLET”

Una versión de Pemán se estrenó anoche en el teatro Español.

Obtuvo un clamoroso éxito.

Por el ancho camino del verso castellano discurrió anoche el pensamiento de Shakespeare: el teatro Español estrenó la versión libre de “Hamlet”, escrita esta vez por José María Pemán, y realizada su plástica por Cayetano Luca de Tena, con la colaboración de Burgos- decorador-, Chausa- figurinista-, y Parada- músico-. Fue un grande, rotundo éxito: al final, el público, puesto en pie, ovacionó a todos. Habló Pemán, habló Guillermo Marín, habló Cayetano Luca de Tena... Alguien pudo echar de menos en aquellos discursos un sencillito recuerdo a Shakespeare. Pero no importa: el fantasma del Gran Hill estuvo presente en toda la memorable noche.

Forzosamente no hemos de estar conformes con esta versión, que nos pareció descoyuntada y fría. La necesidad de reducir a unos términos razonables de tiempo, el poderoso desarrollo de la tragedia deja su aliento un poco entrecortado; la precisión de las mutaciones, aumenta aun más esta sensación de salto en el vacío. En cuanto al verso, sonoro y jugoso en unas ocasiones, más débil en otras, está un poco forzado por el buen deseo de Pemán de conservar no sólo el pensamiento, sino también la palabra

original en una rima que es inflexible, la mayor parte de las veces. Con su gran capacidad de poeta, Pemán ha salvado en gran parte esas dificultades, pero no siempre consiguió desprenderse de una cierta frialdad. La poesía no es sólo camino, sino también vehículo. No basta con que sobre ella discurren, acción, palabra, pensamiento; ha de desbordarse a si misma para llegar a lo más íntimo quien la oye, y esta necesidad se advierte más en la poesía dramática que en la lírica. Todo estaba bien pensado. El ilustre traductor eligió la métrica conveniente para cada escena; la cortó hábilmente en el diálogo para que sonara siempre bien; limpió en cuanto pudo el verso de ripio y cascote... Pero lo inefable no se estudia ni se premedita. Surge o no surge, y en este caso no ha surgido. Pemán ha llegado ha mucho más, poéticamente, en sus obras originales que en esta versión, lo cual sólo prueba que tiene una potente personalidad propia, que cuando, que cuando intenta asimilarse a otros, pensamientos- aunque éstos sean de Shakespeare-, no produce la necesaria germinación. Por eso, de esto que nosotros consideramos un error, no se desprende demérito para el excelente autor español, sino que, al contrario, sirve para contrastar su individualidad. Un acierto hemos de señalar, y ése es de los cantorcillos de Ofelia, de melancólica ingenuidad.

Tampoco pudo gustarnos- y pedimos perdón por tanta intemperancia-, la realización escénica. No estamos acostumbrados a que el teatro Español presente dioramas en que se advierte la arruga del dobléz, ni a que en los fingidos muros se advierta antes que nada la calidad del cartón y la del papel, ni a que la colocación de los personajes sea imperfecta. En la escena del cementerio, por ejemplo, se consigue una estética de cuadro en algún instante; pero el movimiento de las figuras es arrítmico, y al desaparecer la

estática desaparece también la estética. Los aciertos, precisamente, residen en los momentos de inmovilidad. Pongamos, por ejemplo, la primera aparición de Fontibrás con sus guerreros; la escena de la representación teatral en la Corte e incluso el final. Elogio aparte hemos de hacer de la presentación del monólogo del Príncipe intelectual, quien entra en el público desde lejano fondo hasta una visera que avanza del escenario, y allí recita con luz desde bajo sus pies.

La interpretación de Guillermo Marín fue sobria y discreta en muchos momentos; exagerada otros- se irá corrigiendo en sucesivas representaciones-, y, aunque con algunos defectos de dicción, en general fue clara y entera. Sir Lawrence Olivier, cuando terminó su "Hamlet" dijo de sí mismo esta frase; "Cuando un actor representa "Hamlet", siempre es "Hamlet" quien sale perdiendo". Guillermo Marín, sin salirse de esta regla general, sobrepasa la vulgaridad con su interpretación. Asunción Sancho fue una "dulce Ofelia", cálida, ingenua e infantil; su maravillosa belleza la ayudó en el triunfo. Mercedes Prendes estuvo tan bien como siempre en su breve papel, José Rivero, Rafael Bardem, y el resto de un extenso reparto, ayudaron a la representación con eficacia y solvencia.

Eduardo HARO TECGLÉN.

Leocadio Mejías, "El estreno entre bastidores", *Madrid*, 30/04/1949:

AUTORES Y ESCENARIOS

EL ESTRENO, ENTRE BASTIDORES

Cómo nos sobrecoge lo grandiosamente espectacular: Al tener que emitir nuestras observaciones entre bastidores sobre el "Hamlet" presentado en el Español, sentimos una sensación de cómo si de pronto se nos hubiese quedado muy estrecho el chaleco y la nuez nos engordara dentro del

tragadero de un modo terrible. Acogotado por la magnitud del suceso, está uno como esos niños vergonzosos a los que una mamá gorda y testaruda se obstina en obligarles a que hagan una gracia delante de un caballero grandón y severísimo para que éste la celebre. Así, ante "Hamlet", este "Hamlet" imponente que acaban de presentarnos, nuestra sección, consagrada a la risa, nos exige también; "¡Anda, hijo, haz graciecita para que la celebre el lector!". Y como aquí no vale escurrir el bulto, cubiertos de miedo, apretamos las meninges con todas las fuerzas de la voluntad, aun a sabiendas de que el escaso zumo de ideas que gotee sobre las cuartillas resultará inodoro, incoloro e insípido para pintar la cosa a tono con el caso. Es como si pretendiéramos cosquillar la planta de la pata de un elefante con una leve pluma de colibrí- colibrí; pájaro que se cría en la India, come garbanzos y, como todo el que come de estas cosas, vuela a muy poca altura-. Sea, pues, compasivo el lectorcito para el desgajado bufón de lo solemne. "¡Animal de costumbres es el hombre, que cava una tumba cantando!".

Los cinco actos clásicos de "Hamlet" fueron fundidos en tres. Bien sabe Pemán, buen perfumista de lo dramático, que en los modernos tiempos hay que concentrar mucho las esencias para que el reloj no las desarome: "Lo que se traduce no es el poema, sino su belleza", nos dijo don José María, y nos lo dijo el hombre con los labios y con la obra. El lenguaje del eterno "Hamlet" vibró en sonoros versos españoles, dubitativos como fuegos fatuos en boca del Príncipe de Dinamarca; blancos, luminosos y saltarines en Ofelia; coruscantes en Fortimbras; suaves y disolventes en Gertrudis... ¡Perfecto envase para tan fuerte aroma! Mr. Starkie, ese gran sabedor de secretos gitanos, de literarios caminos abiertos hacia el pretérito y el

futuro., allí estaba y elogió por escrito la versión de Pemán. Al terminar el primer acto, don José María saludó en el proscenio; salió al escenario con una mancha de cal, como una rosa blanca, en el centro de la americana. No le adornaba, pero le hacía más simpático. Estos pequeños descuidos de los grandes poetas tienen también para el público sus encantos. En el segundo acto ya no sacó la mancha.

-Don José María, ¿se queda usted aquí, entre bastidores?

-No; estoy viendo la representación escondido en un patio.

La sencilla e impresionante suntuosidad de los decorados de Burgos prestaba al verso ecos catedralicios y daba resonancia y empaque a la emoción intensa de cada momento. Ofelia era una florecilla de primavera en la soledad románica de un claustro en tinieblas. Claudio, una sierpe bien cebada, y la Sombra, más sombra. ¡Bien se lució el figurinista Fernando Chausa, que tradujo en telas y colores pensamientos y sentimientos!

Es la primera vez que de "Hamlet" se interpreta una versión en verso, y ello, para nuestro honor, sucede en España. Se hacía sin concha isin apuntador!; a tanto llega el estudio y disciplina de esta formidable compañía titular del teatro Español. Henos aquí, en un entreacto; ahora en el saloncillo. Hamlet reparte abrazos a diestro y siniestro. ¡Qué bien se maquilla este granuja de Guillermo Marín! ¿Pues no parece un muchacho de quince años? Las glándulas de Voronoff son una solemne porquería comparadas con el mágico artificio rejuvenecedor de este actor maravilloso, que, con su inimitable interpretación del Príncipe de Dinamarca, consigue hoy escalar la más alta categoría escénica entre nuestros actores.

-¡Sin apuntador, qué miedo estarás pasando, Guillermo!

-¡Terrible!

Cayetano Luca de Tena, el mejor director escénico español de todos los tiempos, paliducho de no dormir y en alpargatas, deambulaba por el teatro como dentro de una nube invisible saturada de corrientes eléctricas; "¡Chico, tengo unos nervios que no puedo aguantarme ni a mi mismo!", nos dijo al pasar. Pesaba sobre su cabeza la mole inmensa de una responsabilidad histórica. Que en los frívolos tiempos actuales termine una tragedia con cuatro muertos sobre el escenario y ello no provoque la sonrisa del espectador, ya es un dato, aunque el más simple y vulgar, para calibrar la fuerza del montaje que de principio a fin se mantiene tensa, llena de sabiduría y de un alto sentido estético y plástico. Cayetano Luca de Tena ha realizado con este "Hamlet" extraordinario colocar un hilo en la universal historia del teatro.

La linda e ingenua Asunción Sancho cristalizó en Ofelia la magnífica actriz que ya latía en promesas y esperanzas. Gran interpretación la de Mercedes Prendes, la de Rafael Bardem, la de José Rivero, la de Adriano Domínguez y Fulgencio Noguerras...Al final, el público hizo hablar, con sus clamorosas ovaciones, en el proscenio a don José María Pemán, a Cayetano Luca de Tena y a Guillermo Marín. Fue una jornada indescriptible.

LEOCADIO MEJÍAS.

Abad Oujel, *La Tarde*, 29/04/1949:

LA ESCENA

ESPAÑOL

Éxito de "Hamlet, Príncipe de Dinamarca" en Versión de Pemán.

SHAKESPEARE Y "HAMLET".- Que las primeras críticas españolas de Shakespeare y su obra fueron adversas- como inspiradas en los sarcasmos

de Voltaire-, quedó inscrito hace un par de días en nuestras columnas (1). Más bastó que la opinión francesa de los románticos volcase sus loores sobre el poeta inglés para que quedase consagrado, por siempre, genio supremo.

"Shakespeare es en la Historia Natural- escribía Emerson- una producción del globo que anuncia nuevas mejoras; alguna casta nueva, con relación a la cual seamos los hombres de los demás lo que el mono es con relación al hombre. Había que ser filósofo naturalista para escribir semejante sandez, pero como Víctor Hugo estaba en la misma línea de exegetas desorbitados, esto fue suficiente y Shakespeare entró en la categoría de los semidioses.

En este punto, la duda que atormenta al príncipe danés empieza a torturar a nuestros ingenios. Seguramente es Valera quien, en el prólogo a la edición española de James Clark, centra mejor el problema: "Confieso que el análisis que hace Voltaire del "Hamlet" me ha arrancado varias veces lágrimas de risa: mas no por eso he dado nunca la razón a Voltaire. Ya se que lo sublime, lo bello, lo grande, es lo que se presta a la parodia."

Y la interrogante queda abierta en estos términos. ¿Hasta qué punto eran requisito indispensable, condición precisa de todo lo que hay de profundo y de íntimamente verdadero en el "Hamlet", las rarezas del estilo, las excentricidades de que el príncipe se muestra acompañado?.

Los críticos de hoy en España reivindican para "Hamlet" la más absoluta corrección lógica. González Ruiz lo presenta como un intelectual-universitario en Wrttemberg- que necesita comprobar la verdad del mensaje de la sombra, y en esta comprobación utiliza la fingida locura y la fingida reconstitución del crimen- y, imiren por donde Shakespeare se anticipó en mucho a los autores de novelas policíacas!-. Su propio ánimo vacilante le

ayudó después a no actuar cuando en la cámara del rey se ofrece la ocasión de homicidio que no se consuma por no dar la salvación eterna al asesino. Pero, ¿después?, ¿Por qué no actúa el vengador? ¿Por qué la muerte de Ofelia parece ser el "Deus ex machina" que desata el huracán de la tragedia?. Y aquí se para la crítica universal para confesar que en el alma de los héroes literarios- extracto y quinta esencia del alma humana- nadie puede llegar al fondo. El genio los traza, sin llegarlos a calar a punto fijo. Y aprovechemos la presencia espiritual de Pirandello en Madrid, para decir con él; "Así es, si así os parece", mientras dejamos a "Hamlet" alzado sobre el pavés en que lleva a la tumba su secreto.

PEMÁN Y SU VERSIÓN.- Nunca creí que Pemán se sometiese tan humilde y franciscanamente a la letra original del drama. Su versión libre en verso ha eliminado un riesgo al no dejar campo a las críticas de los hablistas. ¿Está bien comprendida tal palabra?. ¿Aquel giro está vertido al español con todos sus matices expresivos? ¿Cómo traduciríamos mejor "question"? ¿Cuestión, dilema, alternativa, problema?

Todo esto quedó eliminado por fuero y privilegio de poesía. Mas en la construcción dramática, en la traslación de belleza, en el respeto a las ideas originales, José María Pemán se ha permitido muy escasas licencias. La acción va servida fielmente por verso fluyente e inspirado. Sólo en los monólogos de "Hamlet", salvada casi siempre la idea, el poeta que Pemán lleva dentro ha construido por entero su propia y heterodoxa estancia lírica. Y aún hay un punto de sal gaditana- pura, genuina y española- en el canturreo del enterrador del acto quinto:

"¡Al huésped de más honor le amueblan su última casa un pico y un azadón!"

¡Qué les van a enseñar a los andaluces y a su cante de la auténtica filosofía de la muerte!

Versión poética, fiel a Shakespeare y cantada en verso que se escucha con agrado en su hondura y levedad. Construcción dramática demasiado fiel. A veces son preferibles las grandes síntesis al minucioso y humilde servicio.

CAYETANO LUCA DE TENA Y SU MONTAJE.- Grandiosa la sala del trono. No hemos visto en nuestra vida una perspectiva tan colosal. Lo cual, si es en beneficio del ambiente y de la plástica, enfría levemente la vida del personaje. Esfuerzo tremendo el de este montaje escénico en que Cayetano Luca de Tena,- sin ofrecer novedades, pues su obra escénica tiene la más elevada ejecutoria-, ha superado sus más afortunados momentos.

La visión de Burgos, en los decorados, fue mas espacial que inspirada. Creó en la escena grandes espacios aéreos, cruzados por apuntamientos y nervaduras del bosque nórdico. Pero el clima dramático queda sacrificado a la dimensión. Burgos aun puede lograr más.

Entonados- quizá demasiado recargados de estolas y adornos- los figurines de Chausa. Los soldados noruegos de Fortimbras oscilaban demasiado entre vikingos y tártaros.

No me gusta,- es criterio personal-, el efecto buscado para el monólogo del tercer acto, el universalmente conocido "To be or not to be". El drama queda roto en su equilibrio clásico. El juego de primerísimo plano y luz de foso más parece propio, por ejemplo, para los desdoblamientos que O´Neill exige en su "Extraño interludio". Hubo vacilaciones, de estreno, en la luz.

Sonó con inspiración la música de fondo del maestro Parada.

Nuevos leves reparos de matiz no empañan, ni por un momento, el éxito excepcional de montaje, ni rebajan el muy alto nivel de dirección.

GUILLERMO MARÍN Y SU PERSONAJE.- Meditado, profundo e intensamente sentido por Guillermo Marín ha sido este "Hamlet", punto culminante de las ambiciones de la carrera de un actor. De un gran actor, como es el protagonista del teatro Español.

En la actitud, en el estar en escena, nos trajo recuerdos de otra versión que, por fuerza, ha de ser para Guillermo Marín muy familiar. Con evidente talento, con estudio casi agotador, llegó a cumplir un cometido para el que, evidentemente, está bien capacitado.

Ayer, Guillermo Marín realizó una de las ilusiones de su vida, y el público refrendó esta entrega total de su buen arte con fervientes aplausos.

¿Sería mucho pedirle que a las dos palabras del célebre monólogo "no ser", les dé más fuerza?. Es en el "no ser" donde está la esencia de la tragedia humana.

Mercedes Prendes, magnífica en la reina Gertrudis. Destacó un personaje que rara vez adquirió tanta importancia como anoche en las versiones que he llegado a conocer. Delicada y lírica Asunción Sancho, una de las más favorecidas por el público, en la Ofelia. Excelentes, Rafael Bardem y José Rivero, en el rey Claudio y la sombra del muerto rey Hamlet. Entonado, Adriano Domínguez, y equivocado, en nuestro concepto, Alfonso Horna.

EN RESUMEN- Jornada de grandes dimensiones en el Español. El éxito tuvo estas mismas proporciones tremendas. Plácemes y palabras de gratitud al final de la jornada.

ABAD

OJUEL.

Alfredo Marquerie, *Abc*, 29/04/1949:

EN EL ESPAÑOL SE ESTRENÓ LA VERSIÓN LIBRE DE "HAMLET", DE PEMÁN.

La inmortal obra de Shakespeare fue presentada con un rango escénico extraordinario.

AUTOCRÍTICA DEL ESTRENO DE ESTA NOCHE EN EL MARÍA GUERRERO

Proyección de nuevas películas en los "cines" Rex e Imperial.

Bajo la dirección escénica de Cayetano Luca de Tena, que ha sabido resolver con tanto lujo y grandeza como exquisita sensibilidad todos los problemas que el montaje escénico suponía, se estrenó anoche en el Español la versión libre realizada por José María Pemán de la inmortal obra de Shakespeare "Hamlet".

El clima escenográfico, la belleza de los trajes, atenedos a una línea de rigor nórdico que encaja exactamente con el espíritu de la obra, el valor arquitectónico conferido a la chácena del escenario, la impresionante atmósfera del castillo de Elsinor y de la aparición del fantasma, la originalidad audaz de presentar el monólogo del "ser o no ser" como desdoblado del tablado, y subrayado con oportuna luz de foso; la disposición y movimiento de las figuras principales y de la copiosísima comparsaría y muchos aciertos más, así como la soberbia de fondo que preside la acción con ritmo orquestal, merecen el más encendido elogio, extensivo a los colaboradores de la dirección, Burgos, Chausa y Paradas. Cuando el propósito escenográfico es tan noblemente ambicioso, cualquier error o deficiencia parciales quedan borrados por el logro general.

Guillermo Marín creó un "Hamlet" de tan perfecto estudio como impecable compostura. Sintió, vivió y dijo su papel con entrega total de todas las potencias de su espíritu al personaje que encarnaba, sin una concesión a lo fácil, sin un fallo ni un error de concepto, revalidando así sus méritos de primerísimo actor de nuestra escena. Mercedes Prendes supo adelantar hasta un primer plano la interpretación de la Reina Gertrudis con el valor magistral de su acento y de su ademán y con los sutiles matices de su declamación, expresión, magnífica del alma complejísima de su criatura de ficción.

Rivero, Bardem, Domínguez Bové, Horna, Asunción Sancho en la dulce Ofelia, y el resto del numeroso reparto contribuyeron ejemplarmente al éxito. El público se sintió ganado por la emoción del genio de Shakespeare, al que Pemán ha prestado con su adaptación admirable la fuerza y el lirismo, la mezcla sorprendente de tremendo realismo y de cautivadora poesía que requiere la tragedia. El premio de las más resonantes ovaciones jalonó el triunfal espectáculo.

Al final de la representación y a requerimiento del auditorio, Pemán, Cayetano Luca de Tena y Guillermo Marín, pronunciaron sentidas palabras de gratitud.

Desde la primera versión de "Hamlet" en España (que fue la que hizo D. Ramón de la Cruz, siguiendo la adaptación francesa de Ducis, en 1772 y para la actriz Rita Luna) hasta el intento de un "Hamlet" contemporáneo, al que Fernando de la Milla se atrevió en 1928, el bibliógrafo Alfonso Par recoge veintidós traducciones diferentes de esta obra de Shakespeare. Durante mucho tiempo, la que gozó más boga fue la de Moratín. Tanto ésta

como la de Carnerero, la de Avesilla, Martínez Artabeytia e incluso la abreviada de López Ballesteros y González Llana- que fue durante mucho tiempo, a partir de 1963 la más usada en nuestros escenarios- llevan la impronta gala y la deformación escénica consiguiente que impone la sumisión al llamado principio de las tres unidades. Carlos Coello estrenó precisamente en el Español de Madrid, y en 1872, una traducción en verso, bastante mala, que había escrito para Antonio Vico y que el gran actor salvó con sus admirables dotes de declamador.

La Tragedia del Príncipe de Dinamarca se empieza a conocer esa pureza en España a través de las traducciones de Jaime Clark, de Macpherson, Pompeyo Gener, Martínez Lafuente, el padre Celso García Morán, e íntegramente con la magistral labor realizada por Astrana Marín. Pero así como Telma había hecho triunfar en París, y Vico en Madrid, la inmortal creación shakesperiana, "a pesar de" la equivocada calidad de las traducciones, es obligado reconocer también que una versión muy pulcra de "Hamlet" a veces carece de eficacia escénica, porque una cosa es ceñirse y adaptarse con fidelidad al pensamiento original y otra muy distinta conseguir en el vocabulario y en el estilo aquella eficacia, aquel principio inefable de comunicación que exige el tablado en relación con los espectadores.

Y esto es lo que ha logrado plenamente José María Pemán con su versión libre de la inmortal creación. Después de haber conseguido que el acento poético de Sófocles se conservara sin perder empaque, aliento ni grandeza en su "Antígona", ahora aborda y sale triunfal de la experiencia, no menos en categoría, de trasladar al verso castellano las estrofas del "Hamlet", utilizando para ello, no sólo diverso metros y medidas y acopladas

sabiamente a la condición de escenas y situaciones, sino también, y lo que es más importante, poniendo al servicio de esta tarea todo el fervor de su inspiración- de la que es prenda, por solo citar dos ejemplos, el famoso monólogo y el diálogo que le sigue entre el protagonista y Ofelia-. Así brilla y esplende en toda su pureza el pensamiento y la intención del genial dramaturgo inglés, unidos a la destreza, al garbo, al brío, a la gracia, y en muchas ocasiones a la más romántica y musical melodía del verso de Pemán. Una conjunción feliz que sirve a la mayor gloria y honor del teatro universal.

El procedimiento que Pemán ha seguido para realizar su ingente trabajo quedó explicado en su sincera autocrítica. Nosotros solo hemos de añadir que si acaso peca de algo la versión es- sin perder intensidad- de exceso de respeto al texto íntegro, o dicho en una palabra, de extensión. Sin remontarnos a los conocidos orígenes de la obra- la crónica de Saxo Gramaticus o el texto de Bellaforest- lo cierto es que Nash en 1587, y Lodge en 1596, es decir, años antes del estreno y de la tan debatida primera acción del "Hamlet", nos confirman la existencia de esta obra teatral. Lo importante en ella no es, pues, el desarrollo del asunto, o la técnica escénica fluctuantes desde hace más de tres siglos y medio, sino la soberbia invención y el contenido metafísico de la tragedia, que en la adaptación de Pemán se conserva de un modo impresionante y magistral. Por primera vez en la historia de nuestros tablados, el angustiado Príncipe, a medio camino entre la razón y la locura, entre el pensamiento y la acción, encarnación del Sino trágico, que como dice Fortinbrás, "hubiera sido un gran rey", habla en verso esplendoroso y no es rima fría y erudita o en alejandrino traducido del

francés. Al gran poeta José María Pemán se lo debemos. No le ahorremos nuestra gratitud.-

ALFREDO MARQUERIE.

Obra: *Hamlet*

Temporada: 1961

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: Antonio Buero Vallejo. Dirección: José Tamayo. Ayudante de dirección: Roberto Carpio. Escenografía y figurines: Vicente Viudes. Música: Cristóbal Halffter. Intérpretes: José María Ramonet, Enrique Ciurana, Ángel de la Fuente, Francisco Carrasco, Manuel Andrés, José María Escuer, Luis Alberto Piay, Arturo López, Antonio Gandía, Adolfo Marsillach, Tina Gascó, Mercedes Alonso, Daniel Dicenta, Santiago Bares, José Bastida, Manuel Gómez, Pedro Carlos Estecha, Mauricio de la Peña, Francisco Portes, Aurora Peña, Ricardo Merino, Laureano Franco, Rafael Guerrero, Antonio Soto, José Guijarro, Gregorio Díaz Valero, Luis Morris, y Ramón Reparaz. Estreno: 15 de diciembre de 1961 en el Teatro Español de Madrid.

A. Martínez Tomas, *La Vanguardia Española*, sábado 07/10/1961:

EL III Ciclo de Teatro Latino.

**Representación de "HAMLET OU LES SUITES DE LA PITIE FILIALE"
de Jules Lafargue.**

Con la representación de "Hamlet ou les suites de la pitié filiale", de Jules Lafargue, el Ciclo de Teatro Latino ha llegado a su término. Mucho más concurrido que en las tres ediciones anteriores, el ciclo de este año ha

tenido, paradójicamente, menos calidad y brillantez. La representación francesa, que siempre había sido la más considerable, no ha pasado este año de límites modestos, y la italiana no rebasó lo que era previsible en una formación puramente "amateur", aun cuando brillante y entusiasta. Los belgas del "Theatre de Poche", de Bruselas, fueron una excepción sumamente loable, pero su labor, expresada a través de la representación de una pieza alemana –si bien traducida en francés impecable– resultó ciertamente, muy poco "latina".

Hay que esperar que en años sucesivos el Ciclo vuelva a readquirir la calidad espléndida que tuviera en 1959 y 1960, y aun superarla. Los estímulos recibidos este año, por parte del público, son alentadores. Nos hacemos cargo de que en un empeño artístico de esta magnitud no siempre es posible hacer lo que se quiere. Pero hay que intentar por todos los medios que no se produzcan retrocesos.

Este "Hamlet" representado por un grupo del "Theatre des Arts", que cerró el Ciclo, no es el "Hamlet" clásico. En lugar de un príncipe de leyenda poética y dramática, es un personaje bastante pintoresco, vestido de modo atrabiliario, un poco al modo de los existencialistas actuales, y con una sobrecarga de humor y de "speech", que es de lo que carece el Hamlet de verdad.

Presintiendo a Ionesco con setenta años de anticipación. Lafargue que produjo algunas obras poéticas entre 1880 y 1887, año en el que murió en plena juventud –no había cumplido aun los 28– escogió el Hamlet shakespeariano para imaginar una farsa ocurrente y divertida, pero que solo alcanza este propósito de raro en raro.

El escritor francés establece un cierto paralelo entre su personaje y la figura que imaginara Shakespeare, pero las diferencias que separan a uno y otro son infinitamente mayores que las similitudes. El príncipe danés solo dice un par de monólogos a lo largo de un drama hondo, desgarrado y sobrecogedor. El Hamlet imaginado por Lafargue es un ser displicente, irónico y trivial que se pasa todo el tiempo monologando, pero que no consigue interesarnos con lo que dice nunca.

Si la figura central de la obra es así el resto de la misma, no pasa de ser una parodia irrespetuosa y frívola, en la que predomina lo grotesco.

Lafargue ha situado su farsa en mil ochocientos y tantos, es decir, por los años en los que él vivió y por consiguiente, las cosas que dicen sus criaturas son las que se le podrían ocurrir a un joven escritor decimonónico, afanoso de "epatar" al buen burgués francés con su "modernismo". Exactamente igual que ocurre ahora.

La interpretación dada a este Hamlet –diferentes tuvo-, dentro de una excentricidad deliberada, calidad y ritmo. Fue a nuestro juicio, lo mejor de la representación.

Manuel Pombo Angulo, *La Vanguardia Española*, domingo 17/12/1961:

Hamlet, en el teatro Español.

¿Cómo es en realidad Hamlet? Igual que todos los personajes literarios auténticos Hamlet es, un poco, como queremos que sea. Sus problemas en cierto clima, son los nuestros, porque si no, no los sentiríamos. Y sus interpretaciones varían tanto como el número de ingenios que le conmoverán. Ni el mismo Lawrence Olivier –en su terreno de actos- logró una interpretación libre de críticas, ni el mismo Astrana Madrid –tan cuidadoso y documentado- consiguió tampoco una versión que todos

aceptasen. Aunque de las que conocemos nos parezca la más completa y respetuosa con el original.

Ayer, Buero Vallejo presentó su versión de Hamlet en colaboración con Adolfo Marsillach. Escribimos esto, aun a sabiendas de que solamente la pluma de Buero Vallejo dio perfil a la obra, porque el mismo Shakespeare insistía ya en la imprescindible colaboración del actor. Marsillach hizo una interpretación muy personal, renacentista casi en algunos movimientos –las manos, tan decorativas-, dramática y atormentada en los momentos decisivos. Para nuestro gusto, fue la voz lo menos logrado, pero no cabe duda que su Hamlet indica un estudio profundo y unas grandes condiciones de actor.

Tuvo, además, la suerte –aunque quizás él no lo considere así- de encrespar la representación. El príncipe de Dinamarca podrá dudar de muchas cosas, menos que de ayer el teatro Español semejaba haberse decidido por la autodeterminación... con todas las consecuencias. Las alturas protestaron –parece que en las alturas se había descifrado el hasta ahora indescifrable secreto de cómo era Hamlet- y el patio de butacas y el redondel de los palcos, mostró su conformidad, e increpo de paso, a las alturas. Adolfo Marsillach hubiese ganado, sin necesidad de otras intervenciones, la batalla. Pero a sus compañeros se les ocurrió la inaudita idea de cogerle en hombros, al fin de la representación, y pasearle por el escenario. Semejante intromisión taurina en la seriedad de un casi estreno, desconcertó a los partidarios y exacerbó a los disconformes. Adolfo Marsillach no cortó por eso –siquiera fuera metafóricamente- las orejas, y aun estuvo a punto de que le tirasen de las suyas.

El resto de los intérpretes, vacilantes y, lo que es peor, intentaban seguirle sin conseguirlo. Podríamos salvar a Mercedes Alonso, que abandono su tono primero -de burla equivocada, a nuestro juicio- para terminar bien y entonada.

La versión de Buero, correcta, aunque a nuestro juicio también, resulto vano pretender modernizar a Hamlet. En esto opinó bien, sin saberlo, la mujer del guardarropa, que, cuando le preguntaron si aquella noche tenía lugar el estreno -había habido otra función por la tarde-, contestó:

-Sí, eso dicen. Pero "esto" se dio ya aquí hace catorce años.

Salvando la cronología, quizá tuviese razón.

Obra: *La Tempestad*

Temporada: 1963

Ficha completa: de William Shakespeare. Versión: José Hierro. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía y figurines: Emilio Burgos. Música: Gerardo Gombau. Intérpretes: Carmen Bernardos, Maite Blasco, María Paz Ballesteros, María Saavedra, María José Fernández, Carlos Lemos, Armando Calvo, Miguel Ángel, Antonio Gandía, Javier Loyola, Vicente Ros, José María Prada, Jacinto Martín, Marcelo Arroita Jaúregui, José Luis Sanjuán, José Caride y Ramón Navarro. Estreno: 20 de abril de 1963 en el Teatro Español de Madrid.

Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica*, 21 de abril de 1963:

“LA TEMPESTAD”

De Shakespeare, en versión de José Hierro, estrenada en el teatro español, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, por los siguientes intérpretes Carmen Bernardos, Maite Blasco, María Paz Ballesteros, María Saavedra, María José Fernández; Carlos Lemos, Armando Calvo, Miguel Ángel, Antonio Gandía, Javier Loyola, Vicente Ros, José María Prada, Jacinto Martín, Marcelo Arroita Jáuregui, José Luis Sanjuán, José Caride y Ramón Navarro. Decorados y figurines de Emilio Burgos. Canciones de Gerardo Gambáu.

EL ESPECTADOR.-“La Tempestad” probablemente escrita en la segunda mitad del siglo XVII, es decir, en las postrimerías de la vida de Shakespeare, es obra más para ser leída que representada, y esto por la dificultad que supone levantar sobre la escena la fabulosa invención de un poeta máximo que domina todos los acordes y mezcla y “confunde” a su

antojo realidad y fantasía sin detrimento de la belleza, pero con peligro para ser trasladado al "libre "juego de la escena. Como dice muy bien el adaptador de esta magnífica versión castellana. "La isla de "La tempestad" esta más cerca del sueño que de la realidad, de lo mágico que de lo lógico, de lo lírico que de lo dramático". Entre las diez y seis comedias que Shakespeare "inspiró" en los cuentistas italianos y que, en contra de lo ocurrido con las tragedias, tardaron bastante en ser apreciadas en el extranjero. A pesar de que en ellas brilla siempre la luz del genio, las hay de todas las clases y matices: realistas, novelescas, fantásticas e incluso de magia como "La tempestad" y "El sueño de una noche de verano".

"La tempestad" es riguroso estreno en España, y Cayetano Luca de Tena, que nos ha dado de Shakespeare versiones inolvidables, ha cargado con tan grande responsabilidad.

"INFOMACIONES".-Desde luego. Y debemos agradecerérselo. Claro que yo esperaba que la representación hubiese tenido un acento más acusadamente irreal, que hubiese más misterio, que las voces no fuesen tan rotundas, que los términos no se dibujasen con tanta nitidez.

"A B C".- ¡Hombre!... ¿Cómo es posible echarle barroquismo y realismo a un cuento de magia? ¿Qué losa ha caído sobre una de las comedias más encantadoras de Shakespeare? ¿Cómo es posible un error tan enorme? "La tempestad", representada sin vibración, tratada con un naturalismo muy inconveniente, muy mal dirigida, se convierte en el Español en algo tan fastidioso que, de verdad, no hay quien lo resista.

"INFORMACIONES".- Sin apasionamientos. Yo creo que, a pesar de todo "La tempestad" es un espléndido espectáculo, al que le faltaron la noche del estreno algunos de los recursos mecánicos. Hubo muchas vacilaciones. La

representación se desarrollo sin aquella fluidez que prueba la plena madurez de los preparativos. Tales fallos desaparecerán probablemente en el curso de los próximos días.

"A B C".-Bueno...

"INFORMACIONES".- Por otra parte hay que preguntarse si una fielmente fantasmagórica hubiera sido tolerada por nuestros espectadores, tan apegados al naturalismo.

"A B C".- Pues en esta el público estuvo cortes y helado.

"Arriba".- Aplaudió bastante, por menos de lo que debía.

"A B C".- Bueno..., otra vez.

EL ESPECTADOR.- Siga, siga usted.

"A B C".- "Mejor es no meneallo".

EL ESPECTADOR.- En este caso... Usted me parece estar impaciente.

"MARCA".- Me urge decir que Cayetano Luca de Tena ha acreditado uno de los mejores trabajos escénicos que recordamos. Su encuadre visual escenográfico y el movimiento de la obra no admite discrepancia, a nuestro juicio, que no sea basada en razones de gusto personal, "La tempestad", obra de fantasía, puede ser vista así o de otra manera, pero la del Español es valiosísima, excelentemente resuelta, entonada de ritmo y color, rica, en fin, de sugerencias en que se apoya la poesía de Shakespeare.

"A B C".- ¿Qué me dicen ustedes de la delirante escena de las ninfas representada como en una función de fin de curso?

"INFORMACIONES".- Efectivamente. Esa puede ser la única grave objeción.

"A B C".- ¿Y la banalidad de todas las apoyaturas realistas? ¿Y la falta de ritmo, la fúnebre colaboración, la rigidez de casi todos los actores, con

excepción de Carmen Bernardos, Ariel muy genial que libró una brava batalla, y algunas frases de ternura de Maite Blasco...?

"YA".- A mi modo de ver. Cayetano Luca de Tena, consigue en "La tempestad" un acercamiento total a lo que es el concepto shakesperiano de la interpretación, en la que Carlos Lemos dijo y accionó su parte con perfecta dignidad, como Carmen Bernardos y "Calibán", verdaderamente monstruoso y diabólico en la interpretación de Miguel Ángel.

EL ESPECTADOR.- No asisten al estreno todos los críticos o no los "he visto": El de "Pueblo", "El Alcázar", "Madrid", "Arriba"...

"ARRIBA".- Servidor de usted.

EL ESPECTADOR.- Menos mal. ¿Al lado de quien se coloca?

"ARRIBA".- El tema de "Hadas" precisaba importantísimas, casi geniales apoyaturas: lenguaje, decorados, músicas, danzas, fabulosa interpretación y cuantos otros ingredientes puedan cuajar un ambiente de irrealidad, de poesía..., casi sinfónico. En "La tempestad" todos los riesgos son posibles, dijo Cayetano Luca de Tena. Y es cierto. Pero su empeño alzado en este mundo teatral filisteo en general, merece todo respeto y reconocimiento.

EL ESPECTADOR.- Hablemos un poco de "La tempestad", comedia, para los no iniciados.

"INFORMACIONES".- En primer lugar hay que hablar de la versión con la que José Hierro se ha apuntado un triunfo de primer orden. Es un texto soberbio, con una dignidad de lenguaje, con un ritmo y una gracia que raramente se encuentran en empresas literarias de este género.

EL ESPECTADOR.- ¿En verso y prosa?

"INFORMACIONES".- Sí. Por lo que el genio de Shakespeare nos penetra en toda su magnificencia y armonía.

"ARRIBA".- En cuanto a la obra shakesperiana, es casi un cuento de hadas, sugerida, según parece, por la narración que hicieron unos marineros ingleses, que navegando por Virginia, naufragaron en las Bermudas.

EL ESPECTADOR.- Astrana Marín anota que "La Tempestad" debió escribirse para alguna festividad nupcial y representarse privadamente. La "Mascarada" del acto cuarto -dice- corrobora la sospecha. El comentarista Holl cree que el matrimonio a que el autor desea tantas venturas por boca de Juno y de Ceres, podría ser el del joven conde Essen, que se casó en 1611 con Lady Frances Howard, esponsales arreglados en 1606 y diferidos por los viajes del conde o quizás por la mocedad de los contrayentes. En la escena aludida de la "Mascarada" hay una insistencia de mucha significación en la castidad que han prometido guardarse los jóvenes esposos hasta el completo cumplimiento de las ceremonias necesarias.

"YA".- Esto aparte, la verdad es que cuando Shakespeare escribió "La tempestad", se hallaba próximo al fin de su vida. De ahí, quizás que contemple el mundo con ojos cada vez más serenos y su corazón se llene de magnanimidad mientras su fantasía se eleva y se depura. Al tremendo espectáculo de la venganza o la ejemplaridad espantosa del castigo prefiere la dulzura del perdón. Así se forja la categoría moral de Próspero, que, dueño por sus poderosas artes de la nave donde van sus enemigos y de la persona de éstos, no ejecuta ninguna sanción y se conforma con que la justicia se manifieste y el puro amor triunfe.

EL ESPECTADOR.- De donde usted deduce...

"YA".- Que al poeta le complace perdonar tal vez porque el hombre presente próximo el momento en el que a su vez habrá de ser perdonado.

EL ESPECTADOR.- "Dentro" del genio "cabe todo". Desde la cósmica duda de Hamlet a esta alada y vagarosa fantasía que, efectivamente puede ser compendio y resumen de la "realidad" y los sueños del dramaturgo y el poeta.

J. Pedret Muntañola, *La Vanguardia Española*, viernes 19/07/1963:

FESTIVALES DE VERANO EN EL TEATRO GRIEGO

LA TEMPESTAD

De William Shakespeare

Que sepamos, es la primera vez que se representa en Barcelona por una compañía profesional "La Tempestad" de Shakespeare. La titánica empresa ha sido realizada en el marco incomparable del Teatro Griego, de Monjuich, por la compañía del Teatro Español, de Madrid, que dirige Cayetano Luca de Tena.

La comedia, la última que escribiera el genial dramaturgo inglés, concretamente en 1611, antes de retirarse de la escena, es una realización de madurez, de fondo sereno y melancólico. Refleja un mundo imaginario, espiritual, fino y delicado, en el que sobresalen los entes de Ariel, el espíritu del bien, y Calibán, semidemonio, y entre ambos Prospero, el hombre sabio, arbitro entre las dos tendencias, que a lo largo de la obra sigue un camino de expiación y perdón, en versos de excelsa gravedad y dulzura.

Se combinan en la comedia la irrealidad, llena de ideas y de imágenes bellísimas, con un hermoso cuento en el que se refiere la historia de Prospero, el duque de Milán, destronado por su hermano, que halla refugio en una isla en compañía de su hija Miranda. Impulsada por una tempestad que provoca Prospero, poseedor de poderes mágicos, la nave en que viajan el rey de Nápoles, su hijo Fernando, Antonio, hermano de Prospero y

usurpador de su ducado, cortesanos y marineros, zozobra ante la isla, en la que buscan refugio los navegantes. De aquí parte la acción, que ofrece la triple vertiente del mago, rigiendo por medio de Ariel los errantes pasos de los náufragos; los amores de Miranda y de Fernando, hijo del rey, y de los esfuerzos de Calibán, salvaje hijo de una bruja y primitivo morador del lugar, que con la ayuda de un marinero y un bufón, intenta librarse del poder que sobre él ejerce el mago. Un final feliz de perdón y reconciliación resuelve el conflicto.

La obra armoniza los distintos elementos que la configuran en una plasmación genial o irradia una serenidad que se refugia en la sabiduría humana, contemplativa y brillante, pero fría. Esta frialdad, eminentemente filosófica, es la que, a nuestro juicio, hace discutible la oportunidad de presentarla para el público de nuestros días. Pese a la indudable vigencia de sus valores artísticos, la casi absoluta ausencia de elementos dramáticos "reales", de un conflicto directo de pasiones, suscita en muchos espectadores una cierta pasividad, no exenta de fatiga. Les es difícil captar el interés y hallar amenidad en una alegoría hermética y distante, aunque en varios momentos la atención sea fuertemente atraída por la calidad del lenguaje poético y por las metáforas, llenas de delicada sensibilidad. Hay situaciones, empero, como las que se dan entre Calibán, el marinero borracho y el bufón, que tienen toda la fuerza dramática y hasta vigorosa comicidad del fabuloso revelador de pasiones que es el poeta, que aquí se inspira sin duda en las tendencias de la "Commedia dell'arte". Señalemos también que ésta es la única creación sespiriana que se conforma a las famosas unidades de lugar, tiempo y acción.

El hecho de que los personajes tengan aquí un perfil humano muy esquematizado y que sirvan a la intención de crear un mundo de ensueño y fantasía, hace más difícil el disfrutar con la obra, pues quien le ve tiene que esforzarse en penetrar en el laberinto de sus alegorías y de sus complejos factores artísticos. La continuidad, con solo un descanso, tiene sin duda por objeto facilitar esa identificación, pero ofrece el inconveniente de embotar por cansancio la sensibilidad al faltarle el aliciente de un verdadero conflicto.

La adaptación al castellano de José Hierro es muy de elogiar, así como es válido el motivo que el da de haber usado el verso en muchos pasajes ajustándose al original inglés. Las podas, siempre lamentables, nos parecen aquí justificadas, hasta cierto punto, en gracia a la concisión y comprensión de la obra.

Cayetano Luca de Tena nos da aquí otra muestra de su buen saber y hacer como director. Ha logrado superar dificultades que hubieran arredrado a otros menos decididos. Las instalaciones técnicas han podido beneficiarse de las condiciones de lugar y tiempo de la obra para dotar la representación de unos decorados únicos, en los que, junto con los figurines, Emilio Burgos nos ha dado una nueva prueba de gran competencia y seguro instinto. Pero en la escenificación hemos de atribuir a Luca de Tena el más importante de los aciertos, aparte de la perfecta adecuación de los movimientos de los intérpretes, que es la diferenciación armónica de los aspectos reales y fantásticos que intervienen en la comedia, lo que aleja el riesgo de una acción confusa o deformada.

Carlos Lemos encuentra en el papel de Prospero un nuevo reto a sus facultades, que resuelve con talento y acierto indiscutibles. Carmen

Bernardos reafirma su prestigio entre nosotros con una portentosa creación de Ariel y Miguel Ángel sorprende y admira en la difícilísima versión de Calibán, al que aporta matices insospechados.

Son de destacar también las actuaciones de José María Prada, José Caride, Armando Calvo, Javier Loyola, Antonio Gandia, Vicente Ros, Maite Blanco, Jacinto Martín, Ramón Navarro y demás componentes de la compañía que se mostró a un gran nivel artístico.

El público, muy numeroso premio varios mutis y al final tributo a todos los intérpretes prolongados y cálidos aplausos.

Obra: *La Fierrecilla domada*

Compañía: The Young Vic

Temporada: 1971

Ficha completa: de William Shakespeare. Dirección: Frank Dunlop. Escenografía: Carl Toms. Coreografía: Sheila O´Neil. Luminotecnia: Derek J. Brown. Música: Michael Lankester. Intérpretes: Jim Dale, Seymour Matthews, Andrew Robertson, Sam Kelly, Harry Lomax, Nicky Henson, Desmond McNamara, Paul Brooke, Julia McCarthy, Edward Jewsbury, Gavin Reed, Joanna Wake y Alison Groves. Estreno: 11 de octubre de 1971. Observaciones: dentro del II Festival Internacional de Teatro.

Francisco García Pavón, *Nuevo Diario*, 13/10/1971:

Autor: William Shakespeare.

Director: Frank Dunlop.

Reparto: Seymour Matthens, Andrew Robertson, Sam Kelly, Edward Jewsbury, Harry Lomax, Gavin Reed, Alison Groves, Joanna Wake, Jim Dale, Nicky Henson, Desmond McNamara, Paul Brooke, Julia McCarthy, Barbara Courtnev, W. David Wyman, Hanna Framcis y M. Lankester.

Decoradores: Michael Lankester.

Coreografía: Sheila O`Neil.

Con la presentación del The Young Vic, del Teatro Nacional de Gran Bretaña, ha continuado el II Festival Internacional de Teatro, con la puesta en escena de "La fierrecilla domada". The Young Vic, de reciente creación, tiene como propósito el experimentar obras de todos los tiempos para

jóvenes. La puesta en escena de "La fierecilla domada" nos muestra su criterio para las adaptaciones de obras clásicas. Criterio que sería muy digno de tener en cuenta por tanto desmelenamiento, ignorancia e improvisación como suelen darse a la hora de actualizar los textos clásicos. Con frecuencia suele olvidarse que para la acertada adaptación de un texto antiguo, hace falta casi tanto talento como para escribirle. Digo esto, porque la versión que vimos de "La fierecilla domada" conserva intactas las esencias de la comedia de Shakespeare, y de ha limitado a retoques formales-como en la introducción- que alegran y agilizan una fábula y unos decires, que difícilmente pueden ser superados por cualquiera. Es más importante la labor del director que también ha obrado con cautela. Ha funcionalizado la escena como conviene al ritmo que hoy gusta y, sobre todo- y en esta consiste su verdadera creación-, le ha infundido en todas sus partes una alegría juvenil- que para jóvenes está orientada-, un gozo y un dinamismo, controlados por una mano que sabe lo que quiere. Como en el viejo tablado cervantino hoy, toda afectación sigue siendo mala y al retocar los textos venerables hay que huir de ella.

Toda la puesta en escena, por este júbilo y agilidad, es un verdadero encanto. Otro mérito importantísimo, aparte de este perfecto maridaje entre novación y tradición, es la calidad de los actores. Si teatro joven. Si modernidad, en los comportamientos y actitudes. Si, modernidad en toda la puesta en escena... Pero con verdaderos profesionales que saben hacer y decir. Que se les oye, que se les ve, que se les aprecia un ritmo unificado, una coherencia plástica. Expresión corporal a veces de verdaderos acróbatas. Pantomima y caricatura, pero todo medido, acorde, con unos criterios armónicos que nunca deben faltar. Katherina y Petrucho, pongo por

caso de papeles que precisan las actitudes más extremas y no digamos Grumio, el criado de Petrucho, cumplen su cometido con una disciplina y moderación verdaderamente ejemplares.

Este viejo texto de 1594 cuyo antecedente más concreto es la "Historia del mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy brava", "El conde de Lucanor", de don Juan Manuel, pese a su doctrina, digamos antifeminista, que tanto indignó a ciertas críticas, sigue siendo una farsa divertida, llena de vitalidad, de tipos de la Padua del siglo XVI donde se sitúa la acción; y semeja una ciudad renacentista. En "El conde de Lucanor", el mancebo atemoriza a la esposa mostrando fiereza contra los animales que les rodean. A ella no la toca ni le dice nada hasta que no le ha demostrado adónde puede llegar su saña cuando le desobedecen. En "La fierecilla" de Shakespeare, el marido "procura martirizar a la esposa con amabilidad", utilizando en parte los procedimientos que don Pedro Recio y Abuelo, el médico de Tiricafuera con Sancho panza, cuando fue gobernador de la ínsula Barataria. En "El conde de Lucanor" el padre sólo tiene a su hija bravía, de la que quiere deshacerse como fuere. En Shakespeare se complica la acción, ya que el padre, que tiene dos hijas- la más pequeña bella y dulce-, promete no casar a la menor, tan codiciada, hasta que no coloque a la mayor, tan hosca y brava. De esta suerte, los muchos codiciosos de la dulce, procuran buscarle al tiempo pretendiendo a la "fierecilla".

Toda la representación fue una delicia, y el público que llenaba la sala de la Zarzuela, una vez más, al cabo de casi de cinco siglos, se solazó con la vieja fábula y aplaudió con entusiasmo a todos los componentes del The Young Vic.

Ramón Barce, "La Fierecilla domada, en versión del Young Vic, en el II Festival Internacional", *Ya*, 14/10/1971:

CRONICA DEL TEATRO

"La fierecilla domada", en versión del
Young Vic, en el Festival
Internacional

Teatro de la Zarzuela, II Festival Internacional de Teatro de Madrid: "The Taming of the Shrew" ("La fierecilla domada."), comedia en cinco actos de William Shakespeare. Interpretes: Jim Dale, Joanna Wake, Edward Jewsbury, Seymour Matthews, Andrew Robertson, Sam Kelly, Harry Lomax, Gavin Reed, Alison Groves, Nicky Henson, Desmond McNamara, Paul Brooke, Julia McMarthy. Dirección, Frank Dunlop. Escenografía, Carl Toma. Coreografía, Sheila O`Neil. Luminotecnia, Derek J. Brown. Música, Michael Lankester. Estreno, 11 de octubre de 1971.

Es "La fierecilla domada" (o, como traduce Astrana Marín, "La doma de la bravía"), una de las comedias más populares de Shakespeare, si bien no me imprimió en vida del autor, sino solamente en 1623. El tema que ha corrido por toda la literatura europea, procede de "Lo que contesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava", de 'El conde Lucanor de nuestro infante Juan Manuel. No fue Shakespeare el primero en utilizar teatralmente este asunto en Inglaterra. Sabemos que en 1594 se representó y se imprimió en Londres otra comedia del mismo título que conservamos y que se daba ya realmente como refundición de un argumento antiguo. Shakespeare refunde la obra, dotándola de un vigor que falta a veces en el original, pero descuidando en cambio recursos escénicos eficacísimos que daban a la comedia primitiva una sorprendente

modernidad casi emparentable con el distanciamiento brechtiano. Tan es así que en la versión ofrecida por el Young Vic en la Zarzuela se añadió al texto de Shakespeare la escena final-casi imprescindible-de la versión de 1594, que hace volver al espectador a la realidad de la cervecería donde el bribón y borracho Sly ha dormido y ha sido víctima de la burla del lord, que le hace despertar en su propio palacio rodeado de lujo, haciéndole creer que es un aristócrata que ha estado sumido quince años en un sueño. Este enredo previo—claramente entroncado con 'La vida en sueño', de Calderón, y que proviene quizá de alguna fuente común oriental—es interrumpido por una representación que los cómicos hacen y que constituye el cuerpo de la obra.

La versión del Young Vic-conjunto teatral juvenil del Teatro Nacional Inglés, que tiene tan solo un año de existencia y cuyo presidente es Laurence Olivier—es desigual y presenta logros e ingenuidades en similar proporción. Lo menos atractivo resultan las incursiones por el anacronismo y los intentos de novedad. Así, Sly en el prólogo, ha venido a ver el fútbol; y un grupo de jóvenes espectadores está durante toda la obra instalados en unas gradas sin motivación aparente y sin ningún cometido especial. En algún caso, los actores, pasan por la sala de butacas sin que esto signifique tampoco ninguna aportación característica al movimiento escénico. La falta de alguna escenografía adecuada se hace sentir también injustificadamente. Lo mismo puede decirse de las ilustraciones musicales, muy poco convincentes, con la aparición graciosa pero innecesaria de un "botellófono" en la escena final.

Lo positivo del Young Vic son, sobre todo los actores. Poseen todos un alto grado de expresión corporal; llenan la escena, se mueven ágilmente y se

expresan mímicamente con una naturalidad adecuada al clima de farsa casi barroca que la obra pide. Jim Dale es un Petruchio con nervio y picardía; Joanna Wake es una tensa y encantadora Fierrecilla. Hay que destacar también a Harry Lomax. A Gavin Reed y a Seymour Matthews. Si en algunos de los actores hay que censurar cierto convencionalismo, hay que alabar en cambio, sin reservas, su clara y pulida dicción. En conjunto, el Young Vic da la sensación de un excelente adiestramiento y de una cantera o taller de ensayo—, y esa es sin duda su meta—, más pera la formación de actores que para la realización definitiva de representaciones cara al gran público.

Unos auriculares, por los que se escuchaba una improvisada lectura, más o menos concomitante con los acontecimientos en la escena, del texto castellano de Astrana Marín, resultaron muy útiles para los espectadores que no podían seguir íntegramente la representación en inglés.

Manuel Díaz Crespo, "El Young Vic, de Londres, en la Zarzuela, con La fierrecilla domada", *El Alcázar*, 12/10/1971:

TEATRO

El Young Vic, de Londres, en la Zarzuela,

Con <<La fierrecilla domada>>

Dentro del curso del II Festival Internacional de Teatro de Madrid se representó ayer por la tarde, en la Zarzuela, el Young Vic Teatro de Londres con "La fierrecilla domada", de Shakespeare. Sin duda, y dentro de su gracia belleza, es ésta una de las obras más ligeras de Shakespeare. Ligereza en Shakespeare, cuya significación no podrá nunca tomarse en sentido peyorativo. Porque es una delicia y así mismo porque ya viene a plantear a fines del siglo XVI escénicamente un tema un tema de indudable

trascendencia: el de la lucha de sexos. No estará demás volver a recordar sus antecedentes hispánicos: así en el "ejemplo" XXXV, del "Conde Lucanor" que se refiere al mancebo que casó con mujer brava. Con esos Y otros antecedentes, Shakespeare, compuso esta comedia ligera llena de las más agudas observaciones y desvergüenzas. Y canta las formas del espíritu que son las que iluminan el cuerpo. Observación que hace Petrucho a Katherina, cuando ésta brava ya reducida, se lamenta de un vestido harapiento. Y tantas cosas más en este juego tan lleno de sensibilidad y picardía.

El director Frank Dunlop da comienzo a su puesta en escena con la entrada del vagabundo a la manera del clown circense. Las escenas de este personaje ante un público ya preparado rudimentariamente en el propio escenario tienen un singular encanto. Después entramos en el juego de la obra. Se inicia la farsa presenciada desde dentro al estilo de una representación sobre la propia representación. Creo que lo más acertado del director Dunlop es el "primitivismo" que ha dado con verdadera autenticidad al curso de ésta obra. Puede decirse que estamos ante un Shakespeare muy puro. Una representación como podría haberla dirigido el mismo Shakespeare. En su tiempo los cómicos andaban entre el público; se desenvolvían de una manera elemental; el curso escénico-sobre todo en este tipo de obras- intercalaba posibilidades circenses. Y he aquí cómo precisamente en esta "fierecilla domada" hay muchas posibilidades e incluso insinuaciones del genial artista para llevar adelante el curso escénicos con esa alegría, sin el menor énfasis.

Es una maravilla ver a estos autores ingleses actuar con esa espontaneidad, si estudiada, tan estudiada que parece pura improvisación. De otro lado las voces dentro de una armonía perfecta. Toda la

representación discurre con esa gracia y esa frescura permanentes dentro de la mayor sencillez. Una sencillez que –insistimos– se nos da con un primitivismo, de vuelta de grandilocuencias y énfasis. No quiere decir esto que a todas las obras de Shakespeare se les deba aplicar ese método. Ahora bien, en cuanto a la obra que juzgamos, esa sencillez, tan difícil de lograr, le va como anillo al dedo. Y toda esa rusticidad primaria es un verdadero encanto.

En este curso, de voces perfectamente armonizadas, de movimientos logrados y de expresiones espirituales y corporales deliciosas, hemos visto una “Fierrecilla domada”, sin recursos fáciles. No hay por que dar brutalidad al personaje Perucho, brutalidad para la doma de la bravía. Cuando –ya hemos apuntado– el mismo autor le hace decir que las formas del espíritu son las que hacen las del cuerpo.

Lo que nos gustó menos fue el andamiaje de madera. Ya nos hemos mostrado partidarios de la “elementalidad” madura de esta representación. Pero tal vez sobrasen los palos de ese cuerpo escenográfico del que por otra parte apenas hacen uso los personajes. La acción está siempre en el plano primero del escenario o en la sala. Más sobre todo esto, los actores. Esto es con lo que habrá que contar siempre. Todos aquí están en la mejor forma. Destaquemos a Joanna Wake y Jim Dale, pareja de “domador” y “bravía”; con Harry Lomas, Jewsbury, Gravin Reed, Alison Groves, entre otros, Un delicioso espectáculo shakesperiano.

Pablo Corbalán, “La fierrecilla domada, interpretada por el grupo teatral The Young Vic”, *Informaciones*, 12/10/1971:

<<LA FIERECILLA DOMADA>>

INTERPRETADA POR EL GRUPO TEATRAL THE YOUNG VIC

Unos cuantos nombres. ¿Por cuál empezar? ¿Cuál colocar en el principio de la lista? ¿El del director, Frank Dunlop: los de los intérpretes, Jim Dale, Seymour Matthews, Gavin Reed, Joanna Wake, Alison Groves, etc.? No se puede ni se debe destacar ninguno entre todos los que figuran en la cartelera, de la espléndida, de la lúcida de la inteligente y la lozana versión que de "La fierecilla domada", ofreció ayer tarde en el teatro de la Zarzuela la agrupación The Young Vic perteneciente al Teatro Nacional de Gran Bretaña- Difícilmente —y en el sentido en que tal versión es orientada— podrá superarse el espectáculo —el gran espectáculo; insistamos en lo de gran espectáculo- al que asistimos ayer. Shakespeare devuelto a su frescura, a su vitalidad, a su juventud apasionada. Shakespeare en toda su jugosidad e impetuosidad pimpante, puesto al día —al día de ayer y al día de hoy— por un director y unos actores fielmente adictos a un arte que viene de los siglos y al que han dotado de un torrente de imaginación creadora y de enciclopédica técnica dramática.

Apoiada en un sencillo artilugio— solo una escalera, pudiera decirse—, ofrecida a cuerpo limpio y sin ninguna prevención clásica o asumiendo todas las prevenciones posibles y añadiéndole todas aquellas que pudieran venir a cuento, la versión de <La fierecilla domada> del Young Vic sorprende y maravilla por una y primordial razón: porque esta agrupación ha llegado a la plenitud de la técnica interpretativa y la ha fundido con la imaginación más desencadenante. El resultado es una veneración de la vida, de frescor, de dinamismo y de arte. Todo esto fundido en un solo chorro de auténtica dramaticidad. Pocas veces se había visto en Madrid nada parecido.

Me refería anteriormente a la espectacularidad de la representación —la primera extranjera en el ciclo del actual II Festival Internacional de Teatro—

. Y a éste respecto hay que decir que “La fierecilla domada” que vimos ayer tiende, aunque dentro de ciertos límites, al espectáculo total. Hay canciones, hay pantomima, hay baile, hay parodia y se rozan los límites mismos de lo circense. A veces el espectador se sorprende ante el clown o el augusto; otras, ante la voltereta del atleta. Pero la sorpresa se queda en el asombro admirativo y nunca puede pasar a la extrañeza, porque se comprende, porque se nos hace aceptar que aquello es el sentido mismo — uno de los sentidos posibles y aceptables— de la regocijante farsa del divertido juego de Shakespeare.

Hablaba de la técnica. Imposible le hubiera sido a Dunlop la realización de este espectáculo sin unos actores como los que figuran en el reparto, todos ellos primeras figuras, aunque encarnen personajes de tercera categoría. Actores que empiezan por poseer una profunda preparación física, actores con expresividad corporal, actores que se han cultivado como tales hasta en los más nimios aspectos, actores totales todos ellos, en conjunto e individualmente. Uno entre sus compañeros, Jim Dale, resulta una potencia interpretativa desde la voz hasta el salto gimnástico; uno queda asombrado ante él. Pero si destacamos su nombre no es porque le vayan a la zaga sus compañeros o sus compañeras, por ejemplo, esa increíble Joanna Wake.

Claro está que no se trata aquí de hacer una crítica. Se trata de ofrecer una impresión de urgencia. Para la crítica faltan tiempo y espacio periodísticos. Pero quede aquí este pequeño testimonio de alguien que todavía se siente profundamente conmovido por lo que vio ayer en la Zarzuela.

Obra: *La Nueva fierecilla domada*

Temporada: 1975

Ficha completa: De Juan Guerrero Zamora. Basado en la obra de William Shakespeare. Dirección: Juan Guerrero Zamora. Escenografía: Jaime Queralt. Figurines: Matías Montero. Coreografía: Sandra Le Broq. Intérpretes: Nuria Torray, Margarita Calahorra, Mary Merche, Carlos Ballesteros, Guillermo Marín, Roberto Marín, José María Caffarel, Antonio Medina, Enrique Arredondo, Vicente Vega, Teófilo Calle y José Caride. Estreno: 31 de marzo de 1975 en el Teatro Español de Madrid.

Pablo Corbalán, "La nueva fierecilla domada, de Shakespeare-Guerrero Zamora (Español), *Informaciones*, 04/04/1975:

Teatro por Pablo Corbalán. "La nueva fierecilla domada", de Shakespeare – Guerrero Zamora.

Las adaptaciones de obras clásicas al gusto moderno, de cualquier orden que sean, literarias y pictóricas, es cosa que ya no pueden escandalizar a nadie. Nuestro tiempo se caracteriza por su actitud crítica y revisionista. Todo está en cuestión. Y nada se acepta si no es sometido a la interpretación nueva, buscándole conexiones con las inquietudes y las tendencias actuales. Picasso, por ejemplo más ilustre, se enfrentaba con "Las Meninas" y nos daba su propia visión del gran lienzo velazqueño en toda una serie de estudios, en la que llegó a hacer suya la escena pintada por el gran sevillano del siglo XVII. Suya y del siglo XX.

En el teatro, la adaptación y el trasplante de lo clásico a lo actual, del pasado al presente, aunque sigue provocando mayores sorpresas e

indignaciones por razones obvias de difusión. Ahora se ha producido en el Español uno de estos hechos. En el mismo escenario, y en esta misma temporada, habíamos asistido a otra experimentación realizada por Jaime Capmany sobre una pieza de Tirso de Molina. Su éxito, a pesar de todas las reservas, fue indudable a escala popular. Juan Guerrero Zamora, el mismo adaptador de "La fierecilla domada", presentada estos días en el teatro nacional, hizo una adaptación muy viva de Goldoni hace cosa de un año, poco más o menos. La acogida que mereció fue también muy amplia. El éxito obtenido entonces quizá no sea ajeno a esta nueva aventura suya. Y lo digo porque para su trabajo, como adaptador y director de "La fierecilla", ha seguido la misma pauta y orientación que para aquella "Mirandolina" goldoniana. Las adaptaciones, los "arreglos", las revisiones de los clásicos están, pues, a la orden del día en los teatros de todo el mundo. No es moda, manía o tendencia-nosotros tan conservadores- sólo de españoles. Al contrario; la inspiración nos llega de fuera.

Digo que Guerrero Zamora ha seguido la misma tendencia en el caso de "La fierecilla" que en la que le animó en su tratamiento de la pieza de Goldoni, porque resulta evidente la aplicación en una y otra de las premisas del "teatro total", de convertir la representación en espectáculo abierto en el sentido más generoso del término -canciones, danzas, pantomimas- y en dotarla de un sentido crítico a través del cual el significado del texto original revierte a la circunstancia presente. Además, el concepto todo de la obra adquiere una multitudinaria presencia popular;

Las virtudes y errores de esta nueva aventura teatral de Guerrero Zamora hay que explicarla por esa reiteración de enfoque y de lenguaje escénicos. Goldoni no es Shakespeare, y esto hubiera debido tenerlo en cuenta un

hombre tan experimentado y conocedor del teatro como él. En el caso de Goldoni todo era más sencillo; en el Shakespeare todo es más complejo. Y al aplicarles a uno y otro la misma pauta, el resultado ha sido distinto. Pienso que si para Goldoni sirvió para aclararlo y explicarlo, en el caso del inglés se ha producido confusión y desvirtuación. No me refiero a la tesis feminista en sí –tan noble y tan legítima–, sino al conjunto del espectáculo, en el que la constante intercesión de lo multitudinario- la obra se desarrolla toda ella, en esta versión, en la plaza pública de Papua, en un mercado-, los diálogos, es decir, la columna vertebral de la representación, se diluye a veces, quedando disminuidos entre las voces de las canciones y el guirigay populista. La impresión general es que quedan en segundo término, como subsidiarios, constantemente fragmentados por el encendido ambiente callejero que pasa a primer plano. De ahí una cierta confusión. La libertad lúdica que inspiró al adaptador, y más al director, debía haber hallado unos límites compensadores y armónicos, un rigor moderador entre la materia, digámoslo así, prima y su aportación experimentalista.

De todos moda y atendiendo al sentido de la espectacularidad que animó al director Guerrero Zamora “La nueva fierecilla domada”-este es el nuevo título de la versión- consigue todos sus objetivos propuestos, objetivos que pueden resumirse en la presentación de una multicolor y dinámica fiesta reivindicativa de los derechos femeninos, fiesta que se inserta en la actual coyuntura del año Internacional de la Mujer. No es que se trate de una acción oportunista, puesto que tal reivindicación es una de las corrientes liberadoras de nuestro tiempo y se halla presente en la agudiza sensibilidad actual. Fiesta estentórea de casi manifestación popular, en la que las canciones adquieren fuerza himnica y llegan a culminar con un himno, tal y

como en la versión que el mismo Guerrero Zamora hizo de "Mirandolina", todo concluía con un "Bella Chao" entonado en frente abierto sobre las candilejas. En este experimento de "La fierecilla", Shakespeare acompaña al adaptador y le sirve de inspirador, pero el espectáculo se separa del texto shakesperiano para reorganizarse sobre un plano más amplio y abierto y de intención contestataria con arreglo a las premisas ideológicas y sociales del pasado. Tal amplitud tiene su espacio escénico en un bello decorado debido a Jaime Queralt, verdadero hallazgo ambiental de multitudes y de luminosidad paduana, mediterránea. El esfuerzo y el talento dirigente de Guerrero Zamora, como distribuidor y agitador de masas en la escena resulta indudable y hasta parece increíble. Entre los actores hay que destacar a Nuria Torray, de nuevo en alarde de facultades interpretativas, de nuevo revelada como cantante, justamente acompañada por Carlos Ballesteros y la veteranía de Guillermo Marín, quien presta su experiencia y su sensibilidad al juvenil y tremendo acorde del dinámico espectáculo. Todos ellos, secundados por una masa de veinte, treinta actores, fueron largamente aplaudidos junto al adaptador y director de escena.

Anexo 7.

Resumen de información de la censura en torno a las obras shakespearianas representadas durante la dictadura de Franco.

Fuente: Archivo General de la Administración:

En ***Las tres arquillas o El mercader de Venecia***, versión de Ramón Enguidanos, 1942, el censor aboga por "Sustituir en la página 68 la expresión "me gozó" por otra menos cruda. Asimismo en la página 69 la palabra "acostarse" por otra", apuntando tachaduras en las páginas 37, 47, 51, 68, 69.

De ***Romeo y Julieta***, versión de Nicolás González Ruiz, 1943, se comenta que

El final de la obra de Shakespeare es francamente inmoral, aunque el autor quiso estimar este final desastroso para dejar más patente el castigo que sufren y acarrear los odios y enemistades. Dado lo conocido de la obra y su clasicismo, así como el ambiente antiguo en que se desarrolla, y la formación del público, un poco selecta, que gusta de esta clase de espectáculos, podría tolerarse su representación, considerándola siempre como un espectáculo de arte.

Ésta última idea ("lo conocido de la obra y su clasicismo") es lo que primará sobre los informes de censura de todas las representaciones shakespearianas. Es como una especie de acuerdo tácito para permitir la representación de esta clase de obras (al igual que en la Alemania nazi) dirigida a un tipo de público muy determinado (burgués).

En ***La fierecilla domada***, versión de José M^a Jordá y Luis de Zulueta, 1944, podemos leer las siguientes tachaduras: Páginas: 11 acto 3º. Donde dice "Es como Dios que". Páginas: 33 acto 4º. "Un Dios en lugar de Mi Dios.

En **Hamlet**, (véase 9.28 Anexo 28), en 1947, se encuentran las siguientes tachaduras: página 13 acto 3º, escena 7ª: "Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella" ¿Qué decís señor?".

La dama y la doma, versión de Joaquín D'igalmar (Joaquín Pérez Madrigal) y Fernando Egea (Fernando Granada), 1951, tiene la siguiente consideración del censor en cuanto al matiz religioso de la obra:

Creemos que todo lo que se relaciona con la boda que señalan las páginas debe suprimirse. En nuestra opinión la comedia puede arreglarse sin que tenga lugar el casamiento simulado, que significa el consentimiento de Catalina a pesar de ser ella católica. No creemos oportuno bromear con los Sacramentos; aunque el desenlace demuestra que todo ello fue una burla y que, una vez domada la fierecilla, la ceremonia tendrá lugar de nuevo. Esta cuestión de una ceremonia herética no puede ser cosa de broma. No creemos que deba autorizarse sin las aludidas correcciones.

por lo que la obra presenta tachaduras en 17 (3º), y correcciones en las páginas 4, 8, 11, 12, 13 (1º); 2, 3, 4, 6, 8, 9 (2º); 2, 3, 4, 7, 12, 18 (3º); 5, 9, 13, 19, 20 (4º).

En el informe del censor respecto a **Otelo**, versión de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio, 1971, se dice: "Versión de la obra de Shakespeare escrita con ciertas licencias y acentuando la crudeza de ciertas represiones. Pág. 27: "Eso que llamamos amor es una mierda" (Astrana dice "es un esqueje"). Pág. 86: "Putá" (Astrana "impúdica". Podría ponerse para 14 suprimiendo mierda y puta, poco educativos, y poniendo vg. "asco" y "tía tirada" puesto que el traductor da a su versión tono actual. Una nueva versión del título de Shakespeare que, si bien no he cotejado con otras, no parece ofrecer otras variantes que las propias de cada traducción. APROBADA."

La tragedia de Macbeth, versión de M. Fernández Villanova, 1972, presenta problemas para el censor en cuanto que: "Sin más correcciones que las marcadas en las tachaduras que se indican en las págs. 14 y 15,

debiendo sustituirse la palabra "jesuita" y derivados por otras expresiones, pues no se debe contribuir a hacer la propaganda a la Enciclopedia".

En la obra **Timón de Atenas**, versión de Ramiro Bacompte, de 1973, hay una supresión en la página 18: ...toda erección". En el informe de la censura se dice expresamente:

Obra clásica. La versión se mantiene fiel a la tragedia original de Shakespeare. No hay pretensiones de adaptación y modernización. Considero que hay términos que se han traducido quizá demasiado libremente y que, tal vez, sea conveniente suavizarlos: "putañero" "puta" y debe suprimirse la expresión "fuente de toda erección" que se refiere directamente a lo sexual en la pág. 18. MAYORES DE 18 AÑOS CON VISADO, aunque no parece imprescindible.

El aparato crítico de los censores en cuanto a los libretos de las obras es notoriamente escaso y carente, en muchos casos, de fundamento alguno. Así, el valor literario de **Otelo**, versión de B. Medina Martín, 1940, es "mucho". **Otelo, el moro de Venecia**, versión de Tomás Borrás Bermejo, 1957, tiene un valor literario "positivo" y teatral "indiscutible", destacando la consideración: "La presente versión, como realizado por un auténtico literato, es tan estimable como de sencilla realización. Tal es su principal mérito, aunque el humilde lector eche de menos el original en su pureza. Sin problemas". **Otelo**, versión de Ramón Juan Guillén, 1970, "La gran obra shakespeariana, limitada aquí y resumida, sigue sin ofrecer dificultades. El tema del adulterio (aunque este sea sólo imaginado), así como la violencia -asesinato, suicidio, etc.- determinan que la obra sólo sea permisible para mayores de 18 años". **Otelo**, versión de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio, 1971, "Versión de la obra de Shakespeare escrita con ciertas licencias y acentuando la crudeza de ciertas represiones. Una nueva versión del título de Shakespeare que, si bien no he cotejado con otras, no parece ofrecer otras variantes que las propias de cada traducción.

APROBADA.”. **Otelo**, versión de C. A. Jordana, 1971, considerada como una “Nueva versión catalana de “Otelo”. Nada que objetar. APROBADA.”.

Romeo y Julieta, versión de Nicolás González Ruiz, 1943, presenta un valor literario expresado en los siguientes términos: “todos saben el relieve que en la literatura universal tiene esta obra del magno poeta inglés. La adaptación está hecha con gran pericia y finura literaria”. En cuanto a su valor teatral es “Enorme. En la adaptación están suprimidos aquellos parlamentos y aún escenas que desdican del gusto actual”. **Romeo y Julieta**, versión de Joaquín Dicenta, 1956, tiene un valor “discreto”, siendo una “Escueta adaptación de la tragedia Romeo y Julieta que sigue la línea clásica”. **Romeo y Julieta**, versión de Pablo Neruda, 1971,

Magnífica traducción de un gran poeta por otro gran poeta. La obra, por sobradamente conocida, puede autorizarse para mayores de 14 años, con algunas supresiones que se indican. En caso de no aceptarse tales supresiones, habría que darla para mayores de 18 años. En cualquier caso y dada la categoría del texto literario, me uno a la mayoría y siempre en el sentido más favorable.

La fierecilla domada, versión de José M^a Jordá y Luis de Zulueta, 1944, tiene un valor literario “Muy notable en la adaptación presentada.”. Asimismo, **Como una malva**, versión de Nicolás Navarro, 1945, tiene un valor “corriente”, y “Es una adaptación más de las muchas que esta obra ha tenido, y quizá sea algo mejor que las otras. La obra es tolerable desde un punto de vista estético”. **La dama y la doma**, versión de Joaquín D’igalmar (Joaquín Pérez Madrigal) y Fernando Egea (Fernando Granada), 1951, tiene un valor literario “Discreto, en su levedad.” **La fierecilla domada**, versión de José Luis Alonso, 1954, tiene un valor teatral “positivo”, “La versión es francamente bella, escrita en buen castellano y con positivo sabor. Sin reparos”. **La fierecilla domada**, versión de Víctor Ruiz Iriarte, 1958, es una “Versión muy libre de la obra de Shakespeare.

Inteligente y ágil, en ritmo de farsa y ballet. Cuidadas y limpias las escenas peligrosas. Autorizar, sin el menor reparo”.

Para otro censor, **Hamlet**, versión de Luis Astrana y Enrique Guitart, 1945, “Todo cuanto se diga de la hermosura de esta obra, resulta verdad.”.

En **El mercader de Venecia**, versión de Mercedes Jordá, 1946,

El carácter clásico de la obra excusa al lector de la exposición de su argumento así como su enjuiciamiento literario y teatral, sólo indico que la versión de Mercedes Jordá está hecha con acierto y fidelidad. Puede autorizarse. Únicamente para mayores de 16 años,

confirmando la idea de la benevolencia del régimen por las obras clásicas, y en este caso, por las de Shakespeare.

Hamlet, versión de José María Pemán, 1949, tiene un valor literario “intenso”, siendo “Una de las más hermosas producciones escénicas de todos los tiempos.”. **Hamlet**, versión de Tomás Borrás Bermejo y Alejandro García Ulloa, 1951, es “Bueno. La adaptación y traducción está desarrollada con corrección y dignidad.”. **Hamlet**, versión de Luis Astrana Marín y Tomás Borrás, 1966, tiene un valor literario “bueno”. **Hamlet**, versión de José Méndez Herrera, 1973, es una “Nueva e interesante versión de la genial obra de Shakespeare”.

El **Cuento de amor**, de Jacinto Benavente, 1952, es “Un encanto de galanura y pureza. Sin reparos”.

Titus Andronicus, versión de José Segarra, 1958, es una “Deficiente adaptación sin problemas a efectos de censura”.

No es cordero... que es cordera, versión libre de *Noche de Reyes* por León Felipe, 1961, tiene un valor literario “notable” y un valor teatral “excelente”, siendo un

Cuento de capricho en el que se exalta el amor, en un ambiente de pícaros equívocos pero sin peligrosidad ninguna ya que el espectador identifica desde el principio al verdadero personaje. Gracia en el decir y agudeza en el concepto. Sin más problemas.

La Tempestad, versión de José Hierro, 1963, es una "Buena versión, de gran dignidad literaria. Puede autorizarse para todos los públicos.". **El rey Lear**, versión de Jacinto Benavente, 1967, es "Un título de prestigio; una adaptación que ofrece interés; alguna palabra usual en el teatro clásico. Sin reparo de ninguna índole. APROBADA."

Antonio y Cleopatra, versión de Ángeles Rubio Argüelles, 1968, construida

Sobre el conocido texto de Shakespeare, esta versión añade la infamia de una traducción precipitada. Pero el fondo es el mismo y Antonio muere al saber la traición de Cleopatra, por su propia espada y Cleopatra se deja morder por el áspid del Nilo por amor a Antonio. Existe sin duda una idealista apología del suicidio, concebido como un acto límite y hermoso. Pero creemos que el tiempo actúa con su capacidad aislante y el egregio autor ampara a sus niveles, la breve tragedia.

El **Sueño de una noche de verano**, versión de Jaime Batiste, 1970, es una

Versión catalana muy estimable del texto de Shakespeare, al servicio de un teatro juvenil. Lástima que el fondo de la anécdota no permita su autorización para todos los públicos. Aprobada. Para mayores de 14 años. Se trata de una adaptación de la conocida obra muy bien conseguida. Bellos los diálogos y la concepción de las escenas. Nada a objetar.

Macbeth, versión de José María de Sagarra, 1970, "Se trata de una excelente versión. Sagarra supo conservar, al realizarla, el clima, los caracteres y la belleza que Shakespeare puso en su creación. Nada a objetar. Debe autorizarse tal como está". **Macbeth**, versión de Rafael Balbín y N. de Prado, 1975, es "Una versión libre del Macbeth shakespeariano. La pasión, la ambición de poder, y el castigo final. Adaptación de la famosa e inmortal obra de Shakespeare para los alumnos de un Instituto de Córdoba. Lo pongo para 14 años porque Shakespeare se estudia en el Bachillerato".

Las alegres casadas de Windsor, versión de Josep María de Sagarra, 1972,

Se trata de una traducción, y no de una versión o adaptación de la obra de Shakespeare. No he encontrado nada que desdiga del texto original. Como no lo he comparado, espero conocer otras opiniones. En principio, pudiera caber la autorización para mayores de 14 años. Con un visado prudencial. Versión correcta y casi literal, con afortunadas ambivalencias. Visado cautelar. Muy buena versión catalana de "The Merry Wives of Windsor". APROBADA.

La duodécima noche, versión de León Felipe, 1972, tuvo la siguiente consideración del censor: "La traducción es buena, y todo encaja normalmente en esta forma teatral shakespeariana. El visado debe garantizar de posibles "abusos escénicos".

Timón de Atenas, versión de Ramiro Bacompte, de 1973, fue considerada "Obra clásica. La versión se mantiene fiel a la tragedia original de Shakespeare. No hay pretensiones de adaptación y modernización."

Anexo 8.

Información detallada por años de la censura sobre las obras shakespearianas representadas durante la dictadura de Franco.

Fuente: Archivo General de la Administración.

Año 1940
Obras: <i>Antonio y Cleopatra, Otelo</i>

Obra <i>Antonio y Cleopatra</i> , versión de Tomás Borrás y Luis Astrana Marín, 1940
Valor literario o artístico Notable. Adaptación aceptable.

Obra <i>Otelo</i> , versión de B. Medina Martín, 1940
Valor literario o artístico Mucho.
Matiz político Ninguno.
Otras observaciones Tragedia de Shakespeare. No creemos necesario emitir un juicio sobre obra tan conocida y juzgada. Puede representarse.

Año 1942

Obra: *Las tres arquillas o El Mercader de Venecia*

Obra

Las tres arquillas o El mercader de Venecia, versión de Ramón Enguidanos, 1942

Breve exposición del argumento

Traducción y adaptación de la obra de Shakespeare.

Juicio general que merece el Censor

La traducción y adaptación de la obra de Shakespeare.

Observaciones

Sustituir en la página 68 la expresión "me gozó" por otra menos cruda. Asimismo en la página 69 la palabra "acostarse" por otra.

Tachaduras en las páginas

37-47-51-68-69

Año 1943

Obra: *Romeo y Julieta*

Obra

Romeo y Julieta, versión de Nicolás González Ruiz, 1943

Breve exposición del argumento

Sobre la famosa historia de los amantes de Verona, Romeo y Julieta, cuyas familias por enemistad se oponían al amor de ambos novios. Un piadoso subterfugio – un narcótico – causa la desesperación y muerte del otro amante y, de rechazo, la de ambos.

Valor puramente literario

Todos saben el relieve que en la literatura universal tiene esta obra del magno poeta inglés. La adaptación está hecha con gran pericia y finura literaria.

Valor teatral

Enorme. En la adaptación están suprimidos aquellos parlamentos y aún escenas que desdican del gusto actual.

Juicio general que merece el censor

Adaptación que respeta la sustancia poética de la obra shakespeariana y la pone al alcance estético de nuestros gustos actuales.

Juicio que merece el censor respecto a la posibilidad de su representación

Representable

Nota de servicio interior

De JEFE DE LA SECCION DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

A JEFE DE LA SECCIÓN DE LA CENSURA DE LIBROS

ASUNTO De orden de nuestro Delegado Nacional de Propaganda te remito la obra de Shakespeare, "ROMEO Y JULIETA", adaptación de Nicolás González Ruiz, con objeto de que sea leída por el Censor Eclesiástico de esa Sección a tu cargo a fin de que dictamine si el final de la misma está adaptado de una manera tolerable. Nuestra superior Jerarquía me encarece la mayor brevedad posible en su tramitación.

RESPUESTA El final de la obra de Shakespeare es francamente inmoral, aunque el autor quiso estimar este final desastroso para dejar más patente el castigo que sufren y acarrear los odios y enemistades. Dado lo conocido de la obra y su clasicismo, así como el ambiente antiguo en que se desarrolla, y la formación del público, un poco selecta, que gusta de esta clase de espectáculos, podría tolerarse su representación, considerándola siempre como un espectáculo de arte.

F. E. T. y de las J. O. N. S.

VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR

TEATRO ESPAÑOL

Tengo el honor de poner en su conocimiento que están efectuándose los preparativos para la obra "ROMEO Y JULIETA". Están en vías de realización

los trajes que alcanzan aproximadamente la cantidad de ochenta. Los ocho decorados que tiene la Tragedia, así como las estatuas, pórticos, escaleras, balaustradas, macizos, que completan los mismos también se hallan en camino de ser realizados. Los ensayos prosiguen su curso y confío en que para el día 3 de diciembre aproximadamente podamos ofrecer ese estreno. Iré poniendo en tu conocimiento todas las novedades que durante el desarrollo de estos trabajos sean dignas de mención.
Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista.
Madrid 15 de noviembre de 1943.
EL DIRECTOR
Firmado: C. Luca de Tena

Año 1944

Obra: *La fierecilla domada*

Obra

La fierecilla domada, versión de José M^a Jorda y Luis de Zulueta, 1944

Tachaduras en la obra *La fierecilla domada*

Páginas: 11 acto 3^o. Donde dice "Es como Dios que"

Páginas: 33 acto 4^o. "Un Dios en lugar de Mi Dios.

Breve exposición del argumento

Lo conocido de la obra exime al lector de un extracto argumental de la misma. Todo queda reducido al cambio que en el carácter de Catalina consigue Petruccio, hombre dotado de gran voluntad y que al casarse con ella la convierte en dulce y apacible esposa de fiera indomable que antes de su matrimonio era.

Tesis

Carece.

Valor puramente literario

Muy notable en la adaptación presentada.

Matiz político

Carece

Matiz religioso

Carece

Año 1945

Obra: *Como una malva*

Obra

Como una malva, versión de Nicolás Navarro, 1945

Breve exposición del argumento

Un padre tiene dos hijas, una humilde y bondadosa y otra soberbia y altanera. La primera tiene novio, pero el padre no la autoriza a casarse hasta que no se haya casado la otra, cosa difícilísima, por su inaguantable carácter. El novio de la buena, presenta a un pretendiente a la mano de la otra y el padre lo acepta aunque no cree que la boda se realice en cuanto el pretendiente conozca el carácter de la chica, pero no es así; se casan y el marido en pocos días la vuelve juiciosa y razonable.

Es una versión paródica de la famosa comedia de Shakespeare "La doma de la bravía". Se trata de dos hermanas: una, es una fiera que todos temen; otra es la dulzura personificada. El padre decide que la segunda, a la que muchos galanteadores buscan, no se casará hasta que se haya casado la primera. Aparece, por fin, el valiente y a fuerza de desplantes logra dominarla y atemorizarla hasta conseguir de ella una esposa modelo.

Valor puramente literario

Corriente.

Valor teatral

Bueno.

Los tipos conservan energía y destacan su carácter.

Juicio general que merece el Censor

Es una adaptación más de las muchas que esta obra ha tenido, y quizá sea algo mejor que las otras.

La obra es tolerable desde un punto de vista estético. Moralmente, sin reparos.

Posibilidad de su representación

Puede autorizarse.

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?

Tolerable.

Valor puramente literario

La imitación despoja al original del buen humor que posee; parece más bien una parodia que una adaptación.

Matiz político

Carece

Matiz religioso

Carece

Obra

Hamlet, versión de Luis Astrana y Enrique Guitart, 1945

Breve exposición del argumento

El padre de Hamlet – príncipe de Dinamarca – ha muerto envenenado por

<p>el que ahora es rey y se ha casado con la que fue esposa del rey muerto. Hamlet recibe de labios de una sombra, en la noche, la revelación terrible. Duda si será verdad y para cerciorarse hace representar ante el rey un drama, al que ha añadido una explicación de un asesinato como el perpetrado por el rey intruso; este palidece. Hamlet decide vengarse, pero el rey lo manda a Inglaterra. Unos piratas lo apresan y lo dejan de nuevo en Dinamarca. En torneo con Laertes – un espadachín que se ha puesto de acuerdo con el rey – Hamlet mata a Laertes, que declara. Hamlet entonces mata al rey y él muere también, herido por la espada envenenada de Laertes</p>
<p>Valor puramente literario Todo cuanto se diga de la hermosura de esta obra, resulta verdad.</p>
<p>Valor teatral Incomparable. Acaso la más alta expresión del arte trágico.</p>
<p>Matiz político Carece</p>
<p>Matiz religioso Carece</p>
<p>Juicio general que merece al Censor La adaptación está hecha respetando la distribución en cinco actos. Resulta acaso en demasía larga para el tiempo que hoy se estila en las representaciones.</p>
<p>Posibilidad de su representación Autorizable</p>
<p>Tachaduras en las páginas 13 acto tercero</p>
<p>¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores? No</p>

Año 1946

Obras: *El mercader de Venecia, Julio César*

Obra

El mercader de Venecia, versión de Mercedes Jordá, 1946

El carácter clásico de la obra excusa al lector de la exposición de su argumento así como su enjuiciamiento literario y teatral, sólo indico que la versión de Mercedes Jordá está hecha con acierto y fidelidad. Puede autorizarse. Únicamente para mayores de 16 años.

Obra

Julio César, versión de J. Andrés de Prada, 1946

Breve exposición del argumento

Julio César es asesinado en el Capitolio por unos conjurados, a cuyo frente figuran Bruto y Casio. En las exequias asume Marco Antonio la tarea de rendir tributo al César, y su palabra es tan convincente que el pueblo incendia las casas de los conspiradores. Marco Antonio y Octavio consiguen derrotar a Bruto y Casio y éstos dos mueren a manos de los esclavos.

Valor puramente literario

La refundición tiene valor literario; hay un respeto hacia la versión original.

Valor teatral

Ágil y hueca de diálogos; el ambiente cuidado; la acción de adecuado ritmo y plasticidad hacen de esta refundición una pieza bastante aceptable desde el punto de vista escénico.

Juicio general que ofrece el Censor

No ofrece reparos.

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?

Mayores.

Año 1947
Obra: <i>Hamlet</i>

Obra
<i>Hamlet, 1947</i>
Autorizada a la compañía Ulloa Campoy representación de la obra "Hamlet" con las tachaduras siguientes: página 13 acto 3º, escena 7ª: "Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella" ¿Qué decís señor?". Clasificada para mayores de 16 años.

Año 1949

Obra: *Hamlet*

Obra

Hamlet, versión de José María Pemán, 1949

Propuesta de la Sección de Cinematografía y Teatro

Se propone su autorización. Para mayores de 18 años. Sin tachaduras.

Breve exposición del argumento

De sobra conocido el fratricidio adúltero del Rey Claudio en complicidad con la madre del Príncipe Hamlet y la venganza de este ordenada por la sombra del rey muerto.

Valor puramente literario

Intenso.

Valor teatral

Una de las más hermosas producciones escénicas de todos los tiempos.

Juicio general que merece al Censor

La versión realizada por Pemán es francamente magnífica y de honradez perfecta. Sería insensatez y excesiva petulancia poner reparos de ningún orden a esta obra.

Posibilidad de representación

Puede representarse

Año 1951

Obras: *Hamlet, La doma de la indomable, La dama y la doma*

Obra

Hamlet, versión de Tomás Borrás Bermejo y Alejandro García Ulloa, 1951

Propuesta de la Sección de Cinematografía y Teatro

Propongo su autorización para mayores de 16 años. Sin tachaduras.

Valor puramente literario

Bueno. La adaptación y traducción está desarrollada con corrección y dignidad.

Posibilidad de su representación

Puede autorizarse.

Obra

La doma de la indomable, versión de Tomás Borrás y Alejandro García Ulloa, 1951

Breve exposición del argumento

Catalina, mujer de muy mal genio y carácter, es conquistada por Petruchio, el cual emplea con ella métodos contundentes, y la dejan suave como un guante.

Valor puramente literario

Una adaptación de la conocida obra de Shakespeare "La doma de la bravía", fiel a la versión original y muy fina en su traducción, por lo que conserva todos sus valores.

Valor teatral

La puesta en escena está muy bien trazada, con un depurado criterio moderno. Consideramos ésta como la mejor adaptación que se haya hecho de la conocida comedia, y ello por su cuidada matización literaria, ritmo escénico y originalidad plástica.

Informe de la Sección de Teatro

Esta sección ratifica el informe y la propuesta de autorización que formula el lector de este Departamento D. Gumersindo Montes Agudo sobre la comedia original de W. Shakespeare, adaptación de D. Tomás Borrás y Alejandro García Ulloa, titulada "LA DOMA DE LA INDOMABLE".

TACHADURAS: Ninguna

Clasificación: Para mayores de 16 años.

No obstante V. I. con mejor criterio resolverá lo más acertado.

<p>Obra <i>La dama y la doma</i>, versión de Joaquín D' igalmar (Joaquín Pérez Madrigal) y Fernando Egea (Fernando Granada),1951</p>
<p>Propuesta de la Sección de Cinematografía y Teatro Propongo su autorización. Para mayores de 16 años. Sin tachaduras.</p>
<p>Breve exposición del argumento Catalina tiene un carácter insufrible. Cuando se presenta un pretendiente – D. Álvaro – todos suponen que lo destrozará llevada por un genio atroz. Pero D. Álvaro se impone a ella por la fuerza, la obliga a casarse por un Pastor protestante, la encierra en casa. Cuando la tiene domada le confiese que su boda fue una farsa, pues el es también católico y ahora que se ha impuesto a ella es cuando decide celebrar su boda según el rito católico.</p>
<p>Valor puramente literario Discreto, en su levedad.</p>
<p>Valor teatral Ágil y distraída, en un tono de farsa que se mantiene en un cauce de ironía y desparpajo.</p>
<p>Matiz religioso Creemos que todo lo que se relaciona con la boda que señalan las páginas debe suprimirse. En nuestra opinión la comedia puede arreglarse sin que tenga lugar el casamiento simulado, que significa el consentimiento de de Catalina a pesar de ser ella católica. No creemos oportuno bromear con los Sacramentos; aunque el desenlace demuestra que todo ello fue una burla y que, una vez domada la fierecilla, la ceremonia tendrá lugar de nuevo. Esta cuestión de una ceremonia herética no puede ser cosa de broma. No creemos que deba autorizarse sin las aludidas correcciones.</p>
<p>Tachaduras en las páginas 17 (3º)</p>
<p>Correcciones en las páginas 4, 8, 11, 12, 13 (1º) 2, 3, 4, 6, 8, 9 (2º) 2, 3, 4, 7, 12, 18 (3º) 5, 9, 13, 19, 20 (4º)</p>
<p>Juicio general que merece el Censor Su carácter de farsa quita trascendencia a la obra, que por otra parte no ofrece dificultad grave moral.</p>
<p>Posibilidad de su representación Puede tolerarse su autorización.</p>

Año 1952

Obra: *Cuento de amor*

Obra

Cuento de amor, de Jacinto Benavente, 1952

Breve exposición del argumento

Sobre la deliciosa historia de Shakespeare se ha construido esta obra delicadísima basada en la vieja historia del enorme parecido de dos hermanos – aquí Florisel y Elena – enamorados, respectivamente, del duque de Florencia y la Condesa Olivia. Un gracioso juego troca en felicidad lo que tuvo apariencias dramáticas.

Juicio general que merece el censor

Un encanto de galanura y pureza. Sin reparos.

Posibilidad de representación

Puede representarse

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?

Mayores

Informe

Se propone autorización para mayores de 16 años sin tachaduras.

Año 1954

Obra: *La fierecilla domada*

Obra

La fierecilla domada, versión de José Luis Alonso, 1954

Informe de la Sección de Teatro

TACHADURAS: Ninguna.

Clasificación: Para mayores de 16 años.

Posibilidad de su radiación: Radiable.

Breve exposición del argumento

Es la deliciosa farsa de Shakespeare "La fierecilla domada" o "La doma de la tarasca", en la que Petruchio logra convertir a Catalina, mujer arisca y voluntariosa, en un manso cordero. Comienza con el encantador relato de la aventura del desarrapado borracho Sly, al que le gastan la broma que tuvo antecedentes en la verídica del viejo de la montaña, despertándole convertido en un lord y haciéndole presenciar una historia de cómicos.

Valor teatral

Positivo.

Matiz político

No.

Matiz religioso

No.

Juicio general que merece el Censor

La versión es francamente bella, escrita en buen castellano y con positivo sabor. Sin reparos.

Posibilidad de su representación

Puede representarse.

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?

Mayores.

Otras observaciones del Censor

Apta para la radiación.

Año 1956

Obra: *Romeo y Julieta*

Obra

Romeo y Julieta, versión de Joaquín Dicenta, 1956

Juicio general que merece el Censor

Escueta adaptación de la tragedia *Romeo y Julieta* que sigue la línea clásica.

Posibilidad de su representación

Puede representarse.

Valor puramente literario

Discreto.

Informe de la Sección de Teatro

TACHADURAS: Ninguna.

Clasificación: Para mayores de 16 años.

Posibilidad de su radiación: Radiable.

Año 1957

Obras: *El mercader de Venecia, Romeo y Julieta, Otelo, el moro de Venecia*

Obra

El mercader de Venecia, versión de Antonio de Cabo, 1957

Informe de la Sección de Teatro

Esta Sección ratifica el informe y propuesta de autorización que formula el lector de este Departamento D. Emilio Morales de Acevedo, sobre la obra original de W. Shakespeare, adaptación de D. Antonio de Cabo, titulada "EL MERCADER DE VENECIA".

TACHADURAS: Ninguna

Clasificación: Para mayores de 16 años.

Posibilidad de su radiación: Radiable.

No obstante V. I. con mejor criterio resolverá lo más acertado.

Juicio general que merece al Censor

No contiene deslíz alguno. Sólo un poco de concisión para la más sencilla realización escénica.

Breve exposición del argumento

Una versión de la conocida obra dramática de Shakespeare, realización sin punibles consideraciones.

Posibilidad de su representación

Puede representarse.

Obra

Romeo y Julieta, versión de Víctor Andrés Catena, 1957

Breve exposición del argumento

Es tan universalmente conocido el argumento de la obra de W. Shakespeare "Romeo y Julieta", que no entramos en el detalle de la exposición que este apartado se interesa. Solamente tiene ligerísimas adaptaciones en supresión de diálogo al objeto de acortar la duración de la obra. No hacemos mención alguna del valor literario, teatral, matices, juicio del censor, etc., pues como decimos al principio, es perfectamente conocido el drama de los amantes de Verona. El censor que suscribe, no ve inconveniente alguno que esta obra pueda ser representada por el Teatro Universitario de Cámara durante las festividades del próximo Corpus Cristo. La representación se llevará a cabo en el maravilloso marco renacentista del Palacio de Carlos V dentro del recinto de la Alhambra.

Informe de la Sección de Teatro

Esta sección visto el informe emitido por el Sr. Delegado Provincial de Información y Turismo en Granada, sobre la obra original de W. Shakespeare, titulada "ROMEO Y JULIETA", tiene el honor de proponer la autorización de la misma.

Clasificación: Para mayores de 16 años.

Tachaduras: Ninguna.

Posibilidad de su radiación: Radiable.

No obstante V. I. con mejor criterio resolverá lo más acertado.

Obra

Otelo, el moro de Venecia, versión de Tomás Borrás Bermejo, 1957

Breve exposición del argumento

Harto conocido: Yago, comido por la envidia y el despecho, envenena el alma noble del valiente Otelo, con el terrible filtro de los celos. Otelo estrangula a la inocente Desdémona, su esposa. Al conocer la verdad, se mate.

Valor puramente literario

Positivo

Valor teatral

Indiscutible

Matiz político

No

Matiz religioso

No

Juicio general que merece el Censor

La presente versión, como realizado por un auténtico literato, es tan estimable como de sencilla realización. Tal es su principal mérito, aunque el humilde lector eche de menos el original en su pureza. Sin problemas.

Posibilidad de su representación

Puede representarse.

Informe de la Sección de Teatro

TACHADURAS: Ninguna.

Clasificación: Para mayores de 16 años.

Posibilidad de su radiación: Radiable.

Año 1958

Obras: *Titus Andronicus, La fierecilla domada*

Obra

Titus Andronicus, versión de José Segarra, 1958

Informe de la Sección de Teatro

Esta Sección, de acuerdo con el informe que se acompaña, tiene el honor de proponer la autorización de la obra original de William Shakespeare, adaptación de José Segura, titulada "TITUS ANDRONICUS", para ser representada por el Teatro de Ensayo "La comedia española" bajo las siguientes condiciones.

TACHADURAS: ninguna

CORRECCIONES: ninguna

CLASIFICACION:

POSIBILIDAD DE SURADIACIÓN: no radiable

Breve exposición del argumento

La conocida tragedia en la que William Shakespeare acumula una serie de sucesos trágicos que rayan en el melodrama

Juicio general que merece al Censor

Deficiente adaptación sin problemas a efectos de censura

Posibilidad de su representación

Puede representarse

¿Se juzga tolerable o recomendable para menores?

Para mayores de 16 años

Otras observaciones del Censor

Radiable

Obra

La fierecilla domada, versión de Víctor Ruiz Iriarte, 1958

Breve exposición del argumento

Petruchio impone su voluntad a Catalina dominándola y haciendo de ella una esposa sumisa.

Juicio general que merece el Censor

Versión muy libre de la obra de Shakespeare. Inteligente y ágil, en ritmo de farsa y ballet. Cuidadas y limpias las escenas peligrosas. Autorizar, sin el menor reparo.

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?

Mayores.

Informe de la Sección de Teatro

TACHADURAS: Ninguna.

Clasificación: Para mayores de 18 años.

Posibilidad de su radiación: No radiable.

Año 1960

Obras: *Julio César, Hamlet*

Obra

Julio César, versión de José María Pemán, 1960

Breve exposición del argumento

La muerte de César a manos de la conjura de Casio, Bruto, etc. Da lugar a que Antonio reivindique al muerto y lance al pueblo contra los asesinos. Antonio y Octavio, aliados, derrotan en Filipos a los conjurados, y éstos mueren trágicamente.

Juicio general que merece al Censor

La traducción, a través de otras traducciones, es floja y resta grandeza al texto original. Pero el verso está logrado con soltura y buen oficio. La obra es demasiado extensa, aunque ya el adaptador la ha cortado de largas tiradas de la segunda parte: tras la muerte de César.

Posibilidad de su representación

Autorizable

Otras observaciones del Censor

Radiable

Informe de la Sección de Teatro

Esta sección ratifica el informe y propuesta de autorización que formula el Lector de este Departamento, D. Bartolomé Mostaza, sobre la obra original de Shakespeare, adaptación de D. José María Pemán, titulada "JULIO CESAR"

ADAPTACIONES: Ninguna

CLASIFICACION: Tolerada menores

POSIBILIDAD DE SU RADIACION: Radiable

Obra

Hamlet, versión de Nicolás González Ruiz, 1960

Informe de la Sección de Teatro

Adaptaciones: Ninguna.

Clasificación: Mayores de 18 años.

Posibilidad de su radiación: No radiable.

Año 1961

Obra: *No es cordero... que es cordera*

Obra

No es cordero... que es cordera, versión libre de *Noche de Reyes* por León Felipe, 1961

Breve exposición del argumento

Una ciudad encantada y marinera llamada Iliria. En la época de los cuentos de hadas, de juglares y bufones. Víctimas de un naufragio arriban los hermanos Cesáreo y Viola. Esta se coloca como paje en casa del Duque Orsino que vive perdidamente enamorado de Olivia, la hermosa Condesa. Viola se ha vestido de hombre con el nombre de su hermano al que considera desaparecido en el naufragio. Al ir a llevar recados amorosos de parte del duque a Olivia, ésta se enamora de él. Ocurren una serie de peripecias y equívocos, pero al fin todo se resuelve con la felicidad de todos. El duque se casa con Viola y Olivia se casa con Cesáreo pero el verdadero, que no había perecido en el naufragio.

Valor puramente literario

Notable.

Valor teatral

Excelente.

Juicio general que merece el Censor

Cuento de capricho en el que se exalta el amor, en un ambiente de pícaros equívocos pero sin peligrosidad ninguna ya que el espectador identifica desde el principio al verdadero personaje. Gracia en el decir y agudeza en el concepto. Sin más problemas.

Posibilidad de su representación

Para mayores de 18 años. Radiable.

Tachaduras en las páginas

Atención a las páginas 19, 20, 6, de los actos 1º, 2º y 3º.

Informe de la Sección de Teatro

TACHADURAS: Ninguna previa consulta con la superioridad.

Clasificación: Mayores de 18 años.

Posibilidad de su radiación: No radiable.

Año 1962

Obra: *La noche de reyes*

Obra

La noche de reyes, versión de José Luis Alonso Mañas, 1962

Informe de la Sección de Teatro

Adaptaciones: Ninguna.

Clasificación: Mayores de 18 años.

Posibilidad de su radiación: No radiable.

Breve exposición del argumento

Con la sola diferencia de algún nombre, el argumento es el mismo de la obra del mismo autor, un cuento milenario dramáticamente contado en inglés y con el título de "No es cordero... que es cordera" adaptación castellana de León Felipe, que informé con fecha 23 de febrero de 1961.

Juicio general que merece el Censor

Me suscribo al juicio que emití en la citada fecha, pero anulando las tachaduras que entonces indicaba, pues en la adaptación actual no estimo necesaria realizar ninguna.

Posibilidad de su representación

Mayores de 18 años. No radiable.

Tachaduras en las páginas

Ninguna.

Año 1963

Obra: *La Tempestad*

Obra

La Tempestad, versión de José Hierro, 1963

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de ____ años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

Radiable: si

A reserva del visado del ensayo general: no

Argumento

El duque de Milán, desposeído de su trono por su hermano, consigue como conocedor de las ciencias ocultas poner a su servicio al genio Ariel, en la isla adónde llegó con su hija Miranda. El duque provoca una tempestad y hace que los traidores vengan a parar a la misma isla, donde las artes mágicas logran restablecer la justicia.

El drama, ya clásico del depuesto Duque de Milán, maravillosamente salvado del naufragio y refugiado en una isla. El mágico naufragio de sus enemigos, el encuentro en la isla; el perdón y recobramiento de la dignidad del Duque de Milán.

Informe

Vale como está. Nada hay en esta versión que sea moralmente discutible. Buena versión, de gran dignidad literaria. Puede autorizarse para todos los públicos.

Año 1964

Obras: *Julio César, El sueño de una noche de verano, Mucho ruido y pocas nueces, Catalina de Aragón*

Obra

Julio César, versión de José María Pemán, 1964

Informe de la Sección de Licencias e Inspección

La Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 12 del corriente mes de mayo, según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de William Shakespeare, adaptación de José María Pemán, titulada "JULIO CESAR", aprobando su representación bajo las siguientes normas complementarias.

CLASIFICACION: Autorizada para mayores de 14 años

SUPRESIONES: Ninguna

RADIABLE: Sí

SIN REQUISITO PREVIO DE VISADO DEL ENSAYO GENERAL

Propuesta del servicio de Teatro

Considerando el informe de la Sección y el dictamen de la Junta de Censura Teatral, este Servicio, tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad, y se proceda, en consecuencia, a expedir la reglamentaria guía de representación a favor de la obra "JULIO CESAR", bajo las normas complementarias acordadas.

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 14 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

Radiable: si

A reserva del visado del ensayo general: no

Obra

El sueño de una noche de verano, versión de Nicolás González Ruiz, 1964

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de ____ años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: La Junta acuerda autorizar *El sueño de una noche de verano* para todos los públicos.

NOTA: En el visado de ensayo se cuidará especialmente que la acción se desarrolle en el ambiente de la época a que se refiere el texto y sin posibles actualizaciones

Radiable:

A reserva del visado de ensayo general:

Obra <i>Mucho ruido y pocas nueces</i> , versión de Enrique Ortenbach, 1964
Informe de la Sección de Licencias e Inspección CLASIFICACIÓN: Autorizada para mayores de 14 años. Supresiones: Ninguna. Radiable: sí. Con requisito previo de visado de ensayo general.
Argumento Típica comedia de enredo amoroso. Hero, hija de Leonato, gobernador de Mesina, se enamora y es correspondida por Claudio, joven florentino del séquito de Don Pedro de Aragón, mientras Don Juan, hermano bastardo del príncipe, celoso de Claudio, intenta hacer fracasar esos amores, para lo que urde una patraña: pero todo termina bien. Como contrapunto de humor, los amores de Beatriz y Benedicto, ambos muy ingeniosos.
Informe Nada que oponer a la obra, que incluso podría ser para todos los públicos suprimiéndole ciertas expresiones pícaras. Tal y como está, para mayores de 14 años. Teatro clásico. Los culpables y calumniadores quedan descubiertos, tras el consiguiente enredo de la trama.

Obra <i>Catalina de Aragón</i> , versión de Piedad Salas, 1964
Informe de la Sección de Licencias e Inspección CLASIFICACIÓN: Autorizada para mayores de 14 años. Supresiones: Ninguna. Radiable: Si. Sin requisito previo de ensayo general.
Argumento Extracción de cuanto concierne a Catalina de Aragón del drama de Shakespeare Enrique VIII. Numerosos pasajes son literalmente de Shakespeare.
Informe En ningún aspecto, nada que objetar. APROBADA. Versión reducida de la obra "Enrique VIII" de Shakespeare en la que se recoge sólo lo que concierne a la figura de la reina de origen español. Se ha cuidado especialmente el texto en el que se destaca la dignidad del personaje. Autorizada sin adaptaciones y sin la necesidad de previo ensayo.

Año 1966
Obra: <i>Hamlet</i>

Obra
<i>Hamlet</i> , versión de Luis Astrana Marín y Tomás Borrás, 1966
Dictamen acordado
Valor literario o artístico: bueno. Valor documental: sí. Tachaduras (con referencia a las páginas): 1.

Año 1967

Obra: *Noche de Reyes, El rey Lear,*

Obra

Noche de Reyes, versión e José Carlos Plaza, 1967

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: puede autorizarse para 14 años con supresiones en la pág. 5 y las referencias a la cama y a acostarse

Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Informe

Puede autorizarse para mayores de 18 años. Puede autorizarse para mayores de 14 años suprimiendo algunas palabras de la escena IX.

Versión bastante fiel al original de Shakespeare, con trasposición de escenas que no afectan al contenido de la obra. Únicamente en la pág. 5 de la 1ª parte, podría suprimirse una frase en la que se utiliza el verbo acostar, donde en la versión de Astrana se emplea acometer. Más adelante surge otra incitación a irse a la cama, pero ésta figura en la traducción de Astrana. No es por el huevo, sino por el fuero del respeto debido a los clásicos.

Puede autorizarse para 14 si se hacen las supresiones.

Supresiones

ACTO 1º págs. 5

ACTO 2º págs. Otra (sin foliar) si se autoriza para 14.

Argumento

Un barco naufraga en las costas de Iliria. Se salva Viola, hermana gemela de Sebastián, hijos del rey de Messalina, y haciéndose pasar por hombre contra el servicio del Duque, que está enamorado de Olivia. El Duque manda a Viola, en su calidad de paje, con recados, y Olivia se enamora de él, sin saber que es una mujer. Acabará apareciendo también Sebastián, el hermano de Viola, el cual, como se parece tanto a ella, se casa con Olivia. A su vez, Viola, que está enamorada del Duque, acabará casándose con él. Hay otra serie de personajes menores como María, doncella de Olivia, Sir Tobías, tío de Olivia, Malvolio, etc., que intervienen en la acción siempre con los jugosos juegos de palabras e ideas de Shakespeare.

Obra

El rey Lear, versión de Jacinto Benavente, 1967

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

Radiable:

A reserva del visado del ensayo general: si

Informe

Por su temática y por la crudeza de ciertas expresiones queda para mayores de 18 años.

Un título de prestigio; una adaptación que ofrece interés; alguna palabra usual en el teatro clásico. Sin reparo de ninguna índole. APROBADA.

Año 1968

Obra: *Medida por medida, Antonio y Cleopatra, Juli Cesar, Nit de Reis o el que vulgueu*

Obra

Medida por medida, versión de Enrique Llovet, 1968

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
 2. Autorizada para mayores de 18 años
 3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
 4. Prohibida
- Supresiones: ninguna
Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Argumento

Ángelo condena a Claudia por haber dejado encinta a Julieta. Entre la posibilidad de perdón, la monja Isabel, hermana de Claudio pide audiencia a Ángelo para pedirle clemencia por su hermana. Pero, en definitiva, le dice que lo perdonará si ella accede a entregarse a él. La monja le dice al hermano que no debe pedirle que haga esa infamia, pero Claudio le dice que se entregue. Entonces ella lo maldice y da por buena la sentencia de muerte. Pero el duque aconseja valerse de una treta para conseguir el perdón de Claudio y es que Mariana, la antigua dependienta y desposada con Ángelo, se haga pasar por Isabel. La trama se complica pero el final es "muy justiciero" y feliz.

Informe

Para mayores de 18 años. Es un tratamiento sobrio pero entero, donde no se adornan las crudezas de la vida, pero donde la idea de justicia y honor – todo parece muy calderoniano – prevalecen aún dentro de la misericordia.

Obra

Antonio y Cleopatra, versión de Ángeles Rubio Argüelles, 1968

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
 2. Autorizada para mayores de 18 años
 3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
 4. Prohibida
- Supresiones: ninguna
Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Informe

Sobre el conocido texto de Shakespeare, esta versión añade la infamia de una traducción precipitada. Pero el fondo es el mismo y Antonio muere al saber la traición de Cleopatra, por su propia espada y Cleopatra se deja morder por el áspid del Nilo por amor a Antonio. Existe sin duda una idealista apología del suicidio, concebido como un acto límite y hermoso. Pero creemos que el tiempo actúa con su capacidad aislante y el egregio autor ampara a sus niveles, la breve tragedia.

Argumento

La famosa obra de Shakespeare, en nueva versión sin problemas que ofrezcan peligro para la censura.

Obra

Juli Cesar, versión de José María de Sagarra, 1968

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
 2. Autorizada para mayores de 14 años
 3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
 4. Prohibida
- Supresiones: ninguna
Radiable: si

A reserva del visado del ensayo general: si

Argumento

De todos conocida es la muerte de Julio César en pleno Senado en los idus de marzo y si se excluye el aliento genial del teatro shakespeariano, el encadenamiento de los hechos queda reducido a un hecho histórico. Asistimos, en él, al entusiasmo de la multitud, en Roma, al paso del César, de quien algunos murmuran, sin embargo, que quiere dar fin a la República, proclamándose Rey, y a quien un Adivino, entre los grupos que le siguen, avisa "que no debe fiarse de los idus de marzo". En efecto, se está tramando contra él una conjura de la que es jefe Cayo Casio y que alcanza la mayor probabilidad de triunfo, cuando Casio logra atraer a Marco Bruto, carácter nobilísimo, muy querido y apreciado de las gentes, que es, por añadidura, ahijado de César, a quien quiere... aunque por encima de este afecto ponga su lealtad a las instituciones romanas. Instrumento de Casio, la adhesión de Bruto decide al resto de los conjurados: el golpe decisivo se dará al día siguiente, idus de marzo, en el Senado. Llegado el día, Calpurnia, mujer de César, le ruega que no salga; él no hace caso de ella ni de ninguno de los malos presagios... Ya en el Senado, a una señal de Casio, los conspiradores rodean a César, Casio lo apuñala, el primero; después, todos los demás, incluso Bruto, con cuyo nombre en los labios muere César. Luego traman colocar a César en un túmulo de honor, explicar al pueblo las razones de haberle dado muerte recorrer la ciudad a los gritos de "¡libertad, independencia!" El pueblo no parece difícil de convencer: más lo serán Antonio y Octavio, lugartenientes de César... Antonio, sin embargo, parece convencido e incluso se ofrece a arengar al pueblo, después de que lo haga Bruto. Mas... su discurso – pieza maestra de la obra – tiene el efecto contrario del que los conjurados esperaban: levantar al pueblo en contra de los asesinos. Huyen éstos: se inicia una

guerra y en el campo de batalla de Filipos quedan Antonio y Octavio vencedores de Casio y Bruto. Mátase éste arrojándose sobre su propia espada. Antonio, vencedor, pronunciará su elogiosa oración fúnebre, pues si los otros conjurados obraron como lo hicieron por envidia del gran Julio César, él se unió a ellos por el que creía bien de la República.

Informe

Creo que lo han dado las generaciones a través de tres siglos, reputando el "Julio César" como una de las cimas de la obra total de Shakespeare. El verso fácil, el lenguaje rico del traductor catalán, José María de Sagarra, nos hace accesibles sus bellezas.

El peculiar estilo de Sagarra ofrece una versión espiritualmente fiel del Julio César shakespeareano. APROBADA.

Aunque, a diferencia de la traducción en prosa de Astrana, la de Sagarra la ha hecho en verso en casi su totalidad, los conceptos son los mismos e idéntico su desarrollo. Queda claro que, de todos los conjurados contra César, sólo Bruto lo hizo por patriotismo. Los demás, envidiosos y arrivistas

Obra

Nit de Reis o el que vulgheu, versión de José María de Sagarra, 1968

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: no

Argumento

En el ducado de Iliria. El duque Orsino está locamente enamorado de Olivia, ilustre dama, que, desde que murió su único hermano, sólo vive para llorarle. Desdeña, pues, las pretensiones del duque, como las de Sir Maldegalta, pretendiente ricachón, viejo y ridículo, a quien protege Sir Tobías Rat, tío de la hermosa. A todo esto, llega a Iliria, Viola, acompañada de unos marineros: es linda e ingeniosa doncella, a quien aquellos han salvado de un naufragio en el que – suponen – ha perecido su hermano gemelo, Sebastián. Ya en Iliria, Viola se encuentra con el duque Orsino y no sabiendo como introducirse en su Corte, se disfraza de paje y pretende entrar al servicio del duque, lo que el magnate acepta. Pronto es, por su ingenio ágil, la persona de confianza del duque bajo el nombre de Cesáreo quien le encarga de la misión más delicada: visitar a Olivia, hablarle de la pasión de su señor, concertar una entrevista... Pese al cerco que rodea a Olivia, Viola (el falso Cesáreo) logra llegar hasta ella y es tan convincente en la pintura del amor, que Olivia se enamora... del falso paje, creyéndole varón. Ello pone a Viola en un doble compromiso: para con su señor y para consigo misma, ya que, siendo mujer, no puede corresponder a Olivia...

Sabemos, a todo esto, que Sebastián, el hermano gemelo de Viola, fue, a su vez, salvado del naufragio... y a su vez, llega a Iliaria, acompañado de Antonio, el capitán del barco que le salvó cuando se ahogaba. En ocasión de haber desafiado el ridículo Sir Tobías al falso paje Cesáreo (Olivia), cuando están ambos cruzando las espadas, pasa el capitán Antonio e interviene a favor del que cree su amigo Sebastián y que no es sino su hermana gemela disfrazada de hombre. Como ella, naturalmente, no le reconoce, el marino se indigna. Paralelamente, el Bufón de Olivia ha encontrado a Sebastián y confundiéndole con el falso paje, y cumpliendo órdenes de su señora a casa de ésta, que se arroja en sus brazos. Sebastián responde a la pasión de Olivia, que envía a buscar un sacerdote para que les una en secreto matrimonio. Esto da lugar a nuevos equívocos, pues Olivia aparece en la corte del Duque proclamando que el paje Cesáreo es su esposo, a lo que Viola, el falso paje, desmiente... La aparición de Sebastián, el mutuo reconocimiento de los hermanos, desenredan la enredadísima madeja. No puede silenciarse que la obra incluye una importante parte cómica a cargo del Bufón, los dos viejos, la criada María, y, sobre todo, el intendente Malvolio, a quien los citados hacen creer que Olivia, su señora, está enamorada de él, lo que le hace incurrir en mil locuras.

Informe

Es, entre las comedias shakespearianas, una de las más divertidas al estilo italiano, de que tanto gustaba su insigne autor. Abundan en ella las graciosas canciones y las disquisiciones en torno al amor. Emparentada, por su tema, con la "Comedia de las equivocaciones" resulta más elegante y sutil, cualidades – en lo posible – mantenidas por la bella traducción del poeta.

Sagarra efectuó una buena y fidedigna traducción, con algunas supresiones de escenas secundarias. El tema de los dos gemelos de distinto sexo y la escena en la que Olivia declara su amor a Viola, creyéndola Cesáreo, especialmente, hacen aconsejable la limitación a 18 años.

Adaptación al verso y prosa catalanes de la obra de Shakespeare "Twelfth-Night or What you will". Creo recordar que está ya calificada en castellano, con el título de "Noche de Epifanía", por lo que la edad debiera ser la misma. Por lo demás, aprobada.

Año 1969

Obras: *El mercader de Venecia, Otelo*

Obra

El mercader de Venecia, versión de Jordi Voltas, 1969

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
 2. Autorizada para mayores de ___ años
 3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
 4. Prohibida
- Supresiones: ninguna
Radiable: si

A reserva del visado del ensayo general: no

Argumento

Un judío, mercader en Venecia, presta una cantidad a Antonio con destino a Bassanio – enamorado de Porfia – que necesita el dinero para ir a enamorarla. Si en la fecha señalada, Antonio, rico naviero, no devuelve la cantidad el mercader tiene derecho a cortarle una libra de carne de su cuerpo. La pérdida de barcos hace imposible la devolución. El mercader reclama justicia. Dos historias de amor: la ya apuntada y la de Jessica – hija del judío – y Lorenzo complican y resuelven la comedia que termina bien. La justicia, gracias al ingenio de Porcia que se hace pasar por secretario del Juez, cae sobre el vengativo judío que se ve obligado a aceptar la renuncia a su malvado deseo y a perdonar a su hija que había huido para casarse, nombrándola su heredera. Porcia y Bassanio se casan, no sin antes tener que resolverse favorablemente un acertijo.

Informe

Se trata de una adaptación para el público infantil de la conocida obra de Shakespeare. Los cortes en la acción y los saltos de un escenario a otro puede que dificulten a los niños seguir el desarrollo de la trama. Nada a objetar.

“Adaptación infantil”, llama el autor a esta versión de “El mercader de Venecia”. Aunque la moraleja final todo lo deja aclarado, el reiterado juicio cruel sobre los judíos – tan superado hoy día -, no me parece hacer aconsejable esta versión para niños; mi opinión es que podría darse para catorce años; sin embargo, en la duda, me atengo a la opinión – si es concorde – de los otros dos lectores.

Obra

Otelo, versión de José María de Sagarra, 1969

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
 2. Autorizada para mayores de 18 años
 3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
 4. Prohibida
- Supresiones: ninguna
Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Argumento

De todos es conocido, es el drama de los celos (*Otelo*) y de la perfidia (*Yago*). Al comenzar la obra, en Venecia, Yago confía a Roderigo su enojo y su rencor hacia Otelo – generalísimo de las tropas venecianas contra los turcos, que han invadido Chipre – de quien esperaba le nombrase su lugarteniente y que ha concedido este honor al florentino Casio. Jura vengarse de ambos y, para empezar, alborota a la puerta del senador Brabantio, comunicándole que le ha sido robada su hija Desdémona. La ha robado Otelo, el Moro... Más este aparece y noblemente declara haberse casado con ella; la propia Desdémona apacigua el furor de su padre, diciendo que no ha sido raptada; que ama a Otelo y le ha seguido por propia voluntad. Brabantio accede a aquella unión... tanto más cuanto que, en aquel momento, Otelo es el personaje más importante de Venecia. Enviado con plenos poderes a Chipre (Desdémona le acompaña) Otelo vence a los turcos en toda línea. En la noche de la celebración de la victoria, Yago, que se finge amigo de Casio, incita a éste a beber y con la complicidad de Roderigo (que, a su vez, está enamorado de Desdémona) le lleva a promover un gran escándalo, con alborotos, desafíos, etc. Acude el propio Otelo, reprende duramente a Casio, al que juzga culpable, y lo desposee de su cargo. Desesperado, Casio se confía a Yago quien le aconseja que recurra a Desdémona, para que interceda a favor suyo con su esposo, que no sabe negarle nada. Hácese así, y, desde aquel instante, Yago no esa de influir en el ánimo de Otelo, despertando sus celos hasta convencerle de que Casio y Desdémona son amantes. El interés, puramente amistoso que Desdémona muestra porque Casio sea rehabilitado, los apartes de ambos siempre al mismo inocente objeto, y, finalmente, la intriga urdida en torno a un pañuelo que habiéndoselo regalado Otelo a su esposa, aparece en poder de Casio, llevan al ánimo del Moro la convicción de la culpabilidad de su mujer. Asistimos a la tortura y desesperación del celoso, que culmina al estrangular éste a Desdémona en su propio lecho. Acude gente, horrorizada ante la espantosa escena. Emilia, esposa de Yago, aporta pruebas convincentes de la inocencia de Desdémona. Otelo se degüella con su alfanje.

Informe

Lo creo casi inútil, pues varias generaciones han juzgado este drama como uno de los más hermosos de Shakespeare. La sutil perfidia de Yago, la pasión de los celos adueñándose del ánimo del moro, son acaso los procesos psicológicos más certeros y acabados que jamás se hayan llevado

a la escena. El trazo de humano de los personajes, la composición de la trama, la perfección formal del texto, son admirables; la versión catalana, tan jugosa y tan rica, de José María de Sagarra, nos la transmite en toda su fuerza dramática. Siempre que se trata de un clásico consagrado creo mi deber proponerlo como "autorizado para todos los públicos".

La conocida obra de Shakespeare, en versificación de Sagarra y que debe recibir la misma calificación que la versión castellana.

El verso de Sagarra consigue en la versión la dulzura y la fuerza que reclaman los personajes. Nada a objetar.

Año 1970**Obras:** *Sueño de una noche de verano, Otelo, Macbeth***Obra***Sueño de una noche de verano*, versión de Jaime Batiste, 1970**Dictamen acordado**

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 14 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

Radiable: si

A reserva del visado del ensayo general: si

Breve exposición del argumento

Muy buena adaptación y traducción de la obra de Shakespeare. Acción: en un bosque a las afueras de Atenas y en el palacio de Teseo. Unos siglos antes de Cristo. Desarrolla la fábula de la enemistad ocasional de Oberón y Titania mezclada con los amores de dos parejas y el ensayo y presentación de una obra teatral –los amores de Tisbes y Píramo– realizada por un grupo de campesinos en el palacio del Duque de Atenas, Teseo

Informe

Versión catalana muy estimable del texto de Shakespeare, al servicio de un teatro juvenil. Lástima que el fondo de la anécdota no permita su autorización para todos los públicos. Aprobada. Para mayores de 14 años. Se trata de una adaptación de la conocida obra muy bien conseguida. Bellos los diálogos y la concepción de las escenas. Nada a objetar.

Obra*Otelo*, versión de Ramón Juan Guillén, 1970**Dictamen acordado**

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Argumento

La famosa tragedia de Shakespeare sin novedades en su versión. Otelo, el moro de Venecia, azuzado por Yago, se llena de dudas sobre la infidelidad de su esposa con Casio, uno de sus segundos. Un pañuelo que Otelo habrá regalado a Desdémona, se le cae a ésta y Yago se hace con él y lo esgrime como cuerpo del delito. Otelo, mata a Desdémona y cuando aclara los hechos se da muerte. Ya conocido. Sin comparar con el original, creo que se han abreviado algunos pasajes.

Informe

La gran obra shakespeariana, limitada aquí y resumida, sigue sin ofrecer dificultades.

El tema del adulterio (aunque este sea sólo imaginado), así como la violencia –asesinato, suicidio, etc.- determinan que la obra sólo sea permisible para mayores de 18 años.

Obra

Macbeth, versión de José María de Sagarra, 1970

Dictamen propuesto

1. Autorizada para todos los públicos
 2. Autorizada para mayores de 18 años
 3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
 4. Prohibida: no
- Supresiones: ninguna
Radiable: si

A reserva del visado del ensayo general: no

Argumento

Por tratarse de una versión fidedigna al catalán de la obra de Shakespeare, ya autorizada en castellano, omito la explicación del argumento, sobradamente conocido.

Es una traducción de la obra de Shakespeare muy nueva. Creo que puede autorizarse sin cortes, pero ante la tendencia del teatro actual de establecer paralelismos, en las situaciones, quiero expresar mis dudas en las frases que subrayo en las páginas 44, 45, 46, 47,48, 50, 53 y 59.

Informe

Se trata de una excelente versión. Sagarra supo conservar, al realizarla, el clima, los caracteres y la belleza que Shakespeare puso en su creación. Nada a objetar. Debe autorizarse tal como está.

Año 1971

Obras: *Otelo (2 veces), Romeo y Julieta*

Obra

Otelo, versión de Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio, 1971

Sinopsis argumental

Otelo, moro al servicio de la República Veneciana, triunfador sobre los turcos, se enamora de la hija del senador Brabacio, Desdémona, quien para casarse con el celoso capitán desafía las iras de su reseco padre. La paraje ha de marcharse a Chipre donde es destinado Otelo por el Dux ante una amenaza de sus enemigos los turcos. Pero la envidia acecha, personificada en el florentino Yago, que alimenta un odio implacable contra su capitán porque éste ha ascendido al lugarteniente de Casio, y no a él. Yago excita los celos de Otelo, decidido a destruir su vida y su felicidad. Este impulsivo e inferior, no tiene defensa contra las pérfidas insinuaciones de Yago, quien imbuye en su ánimo la sospecha de una supuesta infidelidad de la joven esposa con Casio. Desdémona en realidad es la más devota de las mujeres, y su misma cándida honestidad y fidelidad la hace indefensa ante aquella perfidia, así defendiendo ella, de perfecta buena fe, la causa de Casio, injustamente degradado, sus palabras suenan como con hipocresía e impudor en los oídos de Otelo, oscurecida su mente por la pasión. Y cuando Yago con una débil estratagema encuentra el modo de que un pañuelo, regalo de Otelo a su esposa, sea hallado junto a Casio, el Moro no abriga más dudas. Presa de la desesperación, estrangula a Desdémona en el lecho, sordo a las imploraciones de ella y a sus protestas de inocencia. Otelo descubre el trágico engaño de que ha sido víctima. Emilia acude a su marido Yago y sus maquinaciones. Otelo se suicida desesperado.

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

NOTA: En el visado de ensayo se cuidará especialmente que la acción se desarrolla en el ambiente de la época a que se refiere el texto y sin posibles actualizaciones

Radiable: no

A reserva del visado de ensayo general: si

Informe

Versión de la obra de Shakespeare escrita con ciertas licencias y acentuando la crudeza de ciertas represiones.

Pág. 27: "Eso que llamamos amor es una mierda" (Astrana dice "es un

esqueje”).
Pág. 86: “Putá” (Astrana “impúdica”).
Podría ponerse para 14 suprimiendo mierda y puta, poco educativos, y poniendo vg. “asco” y “tía tirada” puesto que el traductor da a su versión tono actual.
Una nueva versión del título de Shakespeare que, si bien no he cotejado con otras, no parece ofrecer otras variantes que las propias de cada traducción. APROBADA.

Obra

Otelo, versión de C. A. Jordana, 1971

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: no

Radiable: no

A reserva del visado de ensayo general: si

Breve exposición del argumento

Versión reducida, por supresión de escenas secundarias y corte de párrafos extensos. Alguna palabra no es del todo equivalente, como la de “caudillo” donde Shakespeare escribió “comandante” (pág. 149/50), pero no creo que haya intencionalidad

Informe

Nueva versión catalana de “Otelo”. Nada que objetar. APROBADA.

Juicio general que merece al Censor

Para 18, sin supresiones y a reserva de visado de ensayo general

Obra

Romeo y Julieta, versión de Pablo Neruda, 1971

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: no

Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Informe

Magnífica traducción de un gran poeta por otro gran poeta. La obra, por sobradamente conocida, puede autorizarse para mayores de 14 años, con algunas supresiones que se indican. En caso de no aceptarse tales

supresiones, habría que darla para mayores de 18 años. En cualquier caso y dada la categoría del texto literario, me uno a la mayoría y siempre en el sentido más favorable.

Supresiones

Acto 1º pág. 44

Acto 2º pág. 64, 74

Acto 3º pág. 76

Argumento

Nueva versión de la famosa obra de Shakespeare, alternando verso y prosa con algunas palabras e invenciones personales del autor de la versión, sobre todo en lo referente al amor y a la paz.

Informe

Sin problemas de censura. Creo que los conocidos personajes más libres de Shakespeare son aceptables para mayores de 18 años.

Año 1972

Obras: *La tragedia de Macbeth*, *La fierecilla domada*, *Las alegres casadas de Windsor*, *Esos seres humanos*, *La duodécima noche*

Obra

La tragedia de Macbeth, versión de M. Fernández Villanova, 1972

Breve exposición del argumento

Es de sobra conocido el argumento de esta tragedia del gran dramaturgo inglés en la que se pinta con inimitable maestría la pasión de la ambición en toda su hondura y complejidad humanas.

Juicio general que merece el Censor

Sin más correcciones que las marcadas en las tachaduras que se indican en las págs. 14 y 15, debiendo sustituirse la palabra "jesuita" y derivados por otras expresiones, pues no se debe contribuir a hacer la propaganda a la Enciclopedia.

Tachaduras en las páginas

Págs. 14 y 15 del acto 2º.

Informe de la Sección de Teatro

Adaptaciones: Págs. 14 y 15 del acto 2º.

Correcciones: Ninguna.

Posibilidad de su radiación: No radiable.

Obra

La fierecilla domada, versión de Víctor Ruiz Iriarte, 1972

Clasificación: Autorizada para mayores de 18 años.

Radiable: No.

Supresiones: Ninguna.

Obra

Las alegres casadas de Windsor, versión de Joseph María de Sagarra, 1972

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: no

Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Breve exposición del argumento

Ya conocido por la Junta

Informe

Se trata de una traducción, y no de una versión o adaptación de la obra de Shakespeare. No he encontrado nada que desdiga del texto original. Como no lo he comparado, espero conocer otras opiniones. En principio, pudiera caber la autorización para mayores de 14 años. Con un visado prudencial. Versión correcta y casi literal, con afortunadas ambivalencias. Visado cautelar.

Muy buena versión catalana de "The Merry Wives of Windsor". APROBADA.

Obra

Esos seres humanos, versión de Astrana Marín, 1972

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 14 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: no

Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Breve exposición del argumento

Son seis fragmentos de otras tantas obras de Shakespeare: "Macbeth", "Romeo y Julieta", "Otelo", "Hamlet", "Ricardo III" y "Julio César"

Informe

Dudo un poco en la calificación en cuanto a la edad permisible, porque algunos pasajes parecen elegidos por su carácter violento. ¿14 años? ¿18 años? Podemos contrastar los pareceres.

Dada la índole del espectáculo – propenso a tergiversaciones actualizadoras – y el lugar de representación – un colegio de Orense –, he cotejado las 6 escenas significadas que eligieron de Shakespeare, y responden, literalmente, a la traducción de Astrana Marín para Aguilar.

Seis de los más famosos pasajes de Shakespeare. Sin problemas de censura. Hay en el parlamento de Otelo la palabra "puta" pero, por lo demás, para mayores de 18 años o, incluso de 14.

Obra

La duodécima noche, versión de León Felipe, 1972

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 14 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: no

Radiable: si

A reserva del visado del ensayo general: si

Argumento

Ya conocido por la Junta.

Informe

Es la comedia "Twelfth-Night" or "What you will", titulada en otras versiones "Noche de Reyes" o "Noche de Epifanía o lo que queráis". Última obra de la llamada "trilogía romántica", que completan "Mucho ruido y pocas nueces" y "Como gustéis". La traducción es buena, y todo encaja normalmente en esta forma teatral shakespeariana. El visado debe garantizar de posibles "abusos escénicos".

Transformación libre de "Noche de Reyes", de Shakespeare, con los amores del Príncipe Orsino y los hermanos gemelos y un final feliz. La tarea de León Felipe, magnífica. Un bellissimo cuento, por el enredo tradicional y por la forma y el ritmo de los versos. Una pequeña obra maestra. Para mayores de 14 años.

Bellísima versión de la comedia de Shakespeare. No hay problemas de censura. Puede autorizarse para mayores de 18 años y aún de 14 si la ejecución mantiene el nivel para evitar que el juego del equivocado sexo de los protagonistas no caiga en equívoca postura. Pero, en conjunto, me inclino para mayores de 18 años.

Año 1973

Obras: *Timón de Atenas, Hamlet, La comedia del error*

Obra

Timón de Atenas, versión de Ramiro Bacompte, de 1973

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 18 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: página 18: ...toda erección

Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: si

Argumento

Versión de "Timón de Atenas", según la edición de Aguilar con ligeras modificaciones

Informe

Obra clásica.

La versión se mantiene fiel a la tragedia original de Shakespeare. No hay pretensiones de adaptación y modernización. Considero que hay términos que se han traducido quizá demasiado libremente y que, tal vez, sea conveniente suavizarlos: "putañero" "puta" y debe suprimirse la expresión "fuente de toda erección" que se refiere directamente a lo sexual en la pág. 18. MAYORES DE 18 AÑOS CON VISADO, aunque no parece imprescindible.

Obra

Hamlet, versión de José Méndez Herrera, 1973

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 14 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: no

Radiable: si

A reserva del visado del ensayo general: no

Informe

Una nueva versión de Hamlet con un diferente enfoque estilístico y en la que se suprime toda la larga escena final del duelo mortal, concluyendo con la meditación de Hamlet en el cementerio sobre la fugacidad de la vida y la mísera condición humana. APROBADA.

Argumento

Nueva e interesante versión de la genial obra de Shakespeare.

Obra

La comedia del errors, versión de José María de Sagarra, 1973

Dictamen propuesto

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 14 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: no

Radiable: no

A reserva del visado del ensayo general: no

Informe

Versión catalana de la "Comedia de las equivocaciones". APROBADA.

Argumento

Ya conocido. Es la famosa "The comedy of errors", título traducido habitualmente por "La comedia de las equivocaciones". Éstos se derivan de la idea, sacada de Plauto, de jugar con el enorme parecido de dos hermanos gemelos. Esto sale del "Anfitrión". Shakespeare agrega dos gemelos más, los criados. Predomina el carácter de farsa.

Informe

Por ciertos pasajes y expresiones, la obra parece adecuada para mayores de 18 años, no para menores. De todos modos, quiero conocer otros criterios. La traducción al catalán, en verso, es de gran calidad. Al copiar el texto se han producido algunas equivocaciones.

Año 1975

Obras: *Macbeth*

Obra

Macbeth, versión de Rafael Balbín y N. de Prado, 1975

Sinopsis

Tres hijas anuncian a Macbeth que será rey. Enardecido por esta promesa, mata – ayudado por su mujer – al monarca de Escocia, para usurpar su trono, iniciando así una cadena de crímenes que, finalmente, pagará.

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 14 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

NOTA: En el visado de ensayo se cuidará especialmente que la acción se desarrolla en el ambiente de la época a que se refiere el texto y sin posibles actualizaciones

Radiable: no

A reserva del visado de ensayo general: no

Argumento

Una versión libre del *Macbeth* shakespeariano. La pasión, la ambición de poder, y el castigo final.

Adaptación de la famosa e inmortal obra de Shakespeare para los alumnos de un Instituto de Córdoba.

Informe

Lo pongo para 14 años porque Shakespeare se estudia en el Bachillerato.

Año 1979

Obra: *Coriolano*

Obra

Coriolano, versión de Bertolt Brecht, 1979

Sinopsis argumental

Obra basada en el personaje Cayo Marcio, general romano y héroe de innumerables batallas, sobre todo contra los volscos. La acción se centra en sus batallas y sobre todo en la que ganó la ciudad de Corioles, ganándose el nombre de Coriolano. Como general desea ser nombrado cónsul, pero los tribunos del pueblo se oponen y consiguen que el pueblo expulse a éste de Roma. En el destierro se une a su más feroz enemigo, Aufidio, Jefe de los volscos e intenta tomar Roma. Sus amigos interceden sin conseguirlo, por lo que los romanos envían a su madre y ésta lo consigue. Los volscos al ver que no pueden tomar Roma, matan a Coriolano, con lo que termina la obra.

Dictamen acordado

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para mayores de 14 años
3. Autorizada únicamente para sesiones de cámara
4. Prohibida

Supresiones: ninguna

NOTA: En el visado de ensayo se cuidará especialmente que la acción se desarrolla en el ambiente de la época a que se refiere el texto y sin posibles actualizaciones

Radiable: no

A reserva del visado de ensayo general: si

7. Notas.

Capítulo 1.

¹ Sobre esta obra y demás representaciones en esta franja temporal, hay un estudio realizado por el autor y publicado por la Real Academia Alfonso X El Sabio (Montalbán 2006: 109-146).

² De esta obra comenta Par: "Da grima tener que rechazar como obra representativa de esta etapa, todo un *Macbeth* traducido directamente del original y representado por Julián Romea y Matilde Díez, con las circunstancias en su favor, de ser además la única traducción castellana llevada a las tablas hasta hace poco tiempo; pero tal representación fracasó, y en su hundimiento se vino abajo también el prestigio de Shakespeare en el escenario español, ya que se le consideró inadaptable a nuestros pretensos gustos y exigencias". (1936a: 148).

³ Par menciona en su obra citada a Ristori, Rossi, Salvini, Emmanuel, Duse, Novelli, Prosperi, Mayeroni, Capella y Testero entre otros. (1936b: 7).

⁴ Fundamentalmente Manfred Pfister, Roger Bauer, Dirk Delabastita, Lieven D´Hulst, Mick Hattaway, Boika Sokolova, Derek Roper y Brian Vickers.

⁵ En este proyecto hay una selección de 114 textos escritos en español o por españoles entre los años 1764 y 1916.

⁶ En relación a este asunto, Pujante comenta que de la información en Antología de Blinn´s Anthology (1793-1827), concretamente en el segundo período, hay una preeminencia por los siguientes textos: *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *King Lear*, *Othello* y *Julius Caesar*. En otras palabras, hay claros paralelismos entre España y Francia y Alemania, en

cuanto a las tragedias se trata, pero con una clara preferencia en el período por *Hamlet* en Alemania y *Othello* en España.

⁷ Ambas citas provienen de Par (1936b: 85-86). La primera de ellas referida a *Otelo* tiene su origen en el *Diario de Barcelona*, 26 de julio de 1886 y fue escrita por F. Miquel y Baldía. La segunda, referida a *Hamlet*, es del mismo diario con fecha 31 de julio de 1866.

⁸ Se denomina dictadura de Primo de Rivera al régimen político que hubo en España desde el golpe de Estado del capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, el 13 de septiembre de 1923, hasta su dimisión el 28 de enero en 1930, con su posterior sustitución por la llamada Dictablanda del general Dámaso Berenguer. En algunas fuentes se citan ciertos esfuerzos de regeneración, además de un cierto avance económico y de las infraestructuras, suprimiendo por la fuerza todas las disputas políticas durante un largo periodo. A finales de este período se produjo una crisis política importante que desprestigió al rey Alfonso XIII y allanó el camino a la II República.

⁹ Se denomina Segunda República Española al estado democrático y republicano que existió en España desde el 14 de abril de 1931, fecha de proclamación de la misma y de la salida de España del rey Alfonso XIII, y el 1 de abril de 1939, fecha de la victoria definitiva de las tropas denominadas nacionalistas de Francisco Franco en la Guerra Civil Española que siguió al golpe de estado del 18 de julio de 1936.

¹⁰ Estas consideraciones provienen del artículo "El teatro universitario La Barraca", escrito por Rafael R. Rapun, en *Almanaque Literario*, 1935, así como del "Manifiesto" del grupo, publicados ambos en *La Barraca y su entorno teatral* (1975: 4 y 8).

¹¹ Resumen de las ideas del proyecto de Max Aub que aparecen en *La Barraca y su entorno teatral* (1975: 41-44).

¹² El TEA, o Teatro-Escuela de Arte, creado por Cipriano de Rivas Cherif, fue calificado como "una alternativa ejemplar a la incultura secular y al conservadurismo dominante entre la profesión teatral española" en Aznar (1997: 53).

¹³ *El Mono Azul* fue la revista de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y la columna vertebral de la acción purificadora sobre la basura que no sólo sobrevivió en los escenarios españoles sino que los ocupaba en su mayor parte, procedía del período 31-36, y que éste había heredado a su vez de la Restauración Monárquica y de la Dictadura de Primo de Rivera, a pesar de los esfuerzos de grandes escritores amantes de la escena, como Valle Inclán, Azorín o Miguel de Unamuno y luego de los escritores de la llamada "generación de 1927", que contó, efectivamente, con grandes escritores dramáticos como Lorca, Alberti, Aub y Claudio de la Torre. Cita del artículo en Sastre (2007).

Capítulo 2.

¹ Puntos iniciales de la Falange Española, nº 1 referido a España, *FE*, Madrid 7 de diciembre de 1933: 6-7, reproducción de la citada revista en del Río (1976) (<http://www.filosofia.org/hem/193/fes/fe0106.htm>). Dirección principal en *Obras completas de José Antonio Primo de Rivera*, (<http://www.rumbos.net/ocja/index.htm>.)

² En el propio discurso de la fundación de La Falange, Primo de Rivera, refiriéndose a la violencia, afirmó: "Porque, ¿quién ha dicho –al hablar de `todo menos la violencia´ – que la suprema jerarquía de los valores morales reside en la amabilidad? ¿Quién ha dicho que cuando insultan nuestros

sentimientos, antes que reaccionar como hombres, estamos obligados a ser amables? Bien está, sí, la dialéctica como primer instrumento de comunicación. Pero no hay más dialéctica admisible que la dialéctica de los puños y de las pistolas cuando se ofende a la justicia o a la Patria." (*Obras completas de José Antonio Primo de Rivera*, (<http://www.rumbos.net/ocja/index.htm>).

³ Como muy bien expresó Primo de Rivera en su defensa frente al Tribunal Popular que lo juzgó en abril de 1936 en Alicante: "En esto de las dictaduras como oposición de todo régimen democrático, tengo que hacer constar una cosa, señor Fiscal. Cuando se produce un movimiento, lo mismo de derechas que de extremas izquierdas, que conviene para implantar un régimen revolucionario, por avanzado que sea, hay que pasar por un período dictatorial por la sencilla razón de que a un pueblo como el español, al que se ha tenido sumido en la miseria, no se le puede hacer la burla de soltarle y decirle: 'Arréglate con tus propias disponibilidades'. Eso es burlarle." Interrogatorio de José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, en el proceso celebrado en Alicante, el 16 de noviembre de 1936. (En misma fuente anterior.)

⁴ Abogado y político. Inició su carrera durante la Segunda República. Fue dirigente de las Juventudes de Acción Popular (JAP) y fue diputado por la CEDA de 1933 a 1936. Mantuvo amistad con Gil Robles y con José Antonio Primo de Rivera. Se casó con Ramona Polo, hermana de Carmen Polo, mujer de Franco. Por este vínculo familiar, fue conocido por sus críticos como el "cuñadísimo" en los primeros tiempos de la dictadura. Encarcelado en Madrid en julio de 1936, consiguió evadirse en 1937 hacia la zona nacional. Fue una figura clave de la España franquista durante la guerra y,

sobre todo, en los primeros años de la dictadura. Ministro en varias carteras, destacó en su labor como ministro de asuntos exteriores donde desplegó una política claramente pro-Eje, lo que le llevó a celebrar diversos encuentros con Hitler y Mussolini y otros jefes de los regímenes nacionalsocialista y fascista. Con su célebre discurso en el que proclamó que la culpabilidad de nuestra guerra civil la tenía Rusia, promovió el envío de la "División Azul" a luchar junto a las tropas nazis en el frente ruso. Con el cambio estratégico de la guerra en favor de los Aliados y tras unos incidentes entre falangistas y carlistas en Bilbao, Franco destituyó a su cuñado del cargo en 1942. En adelante, aunque fue durante años procurador en las Cortes de la dictadura, Serrano Súñer se mantuvo apartado de la política. Es autor de dos obras: *Entre Hendaya y Gibraltar* (1949) y *Entre el silencio y la propaganda* (1977). (Cita de Historiasiglo20.org. <http://www.historiasiglo20.org/BIO/serranosuner.htm>.)

⁵ "Quizás no haya llegado el momento de prescindir totalmente de la censura, pero sí de iniciar una serie de medidas que, dejando a salvo la el respeto debido a los principios fundamentales del Estado español, permitan a los periódicos una mayor amplitud" (Oliva 2002: 143.)

⁶ Para distinguir entre el bien y el mal en el tema de información, Gabriel Arias-Salgado publicó cuatro artículos en el semanario *El Español*, nº 287-290.

⁷ Manuel Fraga permitió por primera vez desde el final de la Guerra Civil la publicación de textos marxistas, pero sólo en el caso de que se trataran de obras teóricas clásicas, sin referencia alguna a la realidad española. Ni Lenin, ni Trotski, ni Rosa Luxemburgo, ni referencias a la Revolución cubana, Mayo del 68 o a la Revolución china.

⁸ Puntos iniciales de la Falange Española, *FE* (Madrid 7 de diciembre de 1933: 6-7), reproducción de la citada revista en <http://www.filosofia.org/hem/193/fes/fe0106.htm>. Dirección principal en *Obras completas de José Antonio Primo de Rivera* (<http://www.rumbos.net/ocja/index.htm>.)

⁹ Autores como Jiménez Caballero, Pedro Murlane Michelena, Eugenio d'Ors, Eugenio Montes, José María Alfaro, Luys Santa Marina, Leopoldo Panero, etc., también deben ser incluidos en la lista.

¹⁰ Hortmann alude en su obra que tampoco corrían mejor suerte aquellos que se encontraban fuera de Alemania: "Alfred Rotter, one of the Jewish Rotter brothers, was kidnapped in Liechtenstein and killed in the process. The persecution for ideological and racial reasons was kept up during the whole of the Nazi period, even if it took less violent forms, such as pressure against actors to divorce their Jewish spouses, dismissals of 'half-' and (sometimes also) of 'quarter-Jews' interrogations, and threats (sometimes carried out) of internment in a concentration camp". (1998: 113).

¹¹ Hilpert había introducido una cierta experimentación en sus representaciones teatrales en los veinte, y su producción de comedias en Volksbühne "had earned him the dubious reputation of mixing styles and breaking with conventions in order to create lively burlesques full of broad humour and gambolling fun" (1998: 124). Las Comedias debían ser una manifestación vital y festiva, exentas de cualquier sombra de tragedia. Conforme se sucedieron los acontecimientos en la Alemania nazi, su concepción del teatro se volvió "more definite and philosophical sense, distinct turn towards clarity and order" (124).

¹² Estilo y forma fueron las características definitorias del estilo de dirigir de Gründgens, que previamente se destacó como actor "of intelligence and taut nerves, brilliant in his impersonation of superior villains and snobs, but also a gifted charmer and chansonnier in light popular entertainments, operetas and movies" (127-128).

¹³ Heinrich George no se distinguió precisamente como director escénico, pero fue un actor "with the gift of attracting a whole play into the orbit of his personality and, when cast for corresponding parts, was able to work miracles of transformation" (134).

¹⁴ Heinrich George, responsable del Schillertheater, fue considerado como diametralmente opuesto a Gründgens (otro exponente de éste período) en sus producciones teatrales. Descrito por Hortmann como "politically improvident and an easy gull for Goebbels and his propaganda. Yet as an actor was unique" (132)

¹⁵ Citando a Hortmann: "Qualities most frequently attributed to Engel's work are rationality, clarity, coolness, precision. They denote an approach at the furthest remove from Jürgen Fehling and his visionary, dark, chaotic, stormy, far-ranging grasp. Herbert Ihering sees Engel's treatment of the texts informed by a scientific method, analytic and precise, allergic to mere lyricisms, verbal ornaments and anything blurred or hazy. Engel pruned the romantic translations, excising incomprehensible passages and bringing light into dark ones, he took away the merest suggestion of sentimentality and carefully modernized the poetic usage of the permitted versions" (148-149).

¹⁶ Ioannis Metazas (12 de abril de 1871 - 29 de enero de 1941) fue un general y político griego que el 4 de agosto de 1936 estableció un gobierno de carácter fascista en Grecia, que hizo perdurar hasta su muerte en 1941.

¹⁷ Georgopolou, Bárbara (1998), "Ethniki kai koinoniki Prosfora ton Ellinon Ethopoion, 1940-1947" [National and Social contribution of the Greek actors]. 80 Chronia S[omaterio] E[llinon] E [thopoion]. Athens: Ed. Ch. Vassilakou-Stamatopoulou (Krontiris 2007).

¹⁸ Registro nº 8830 de los archivos de la Comisión para el Examen y Clasificación de Obras (Torre do Combo / Museu Nacional de Teatro). Cita incluida en el estudio de Rui Pina Coelho.

Capítulo 4.

¹ Mercedes Prendes nació en Gijón en 1903 y murió en Madrid el 2 de julio de 1981. Debutó en 1926 con la obra *La extraña aventura* en la compañía de Josefina Díaz. A partir de este momento llegó a ser una de las actrices más destacadas de la escena española durante los años cuarenta y cincuenta. En los años cuarenta sobresale por sus representaciones en las obras que dirigió Luca de Tena, formando con su marido una compañía en 1949. En 1955 obtuvo la cátedra de declamación en el Real Conservatorio de Madrid. Desde principios de los años sesenta hasta su fallecimiento actuó en numerosas obras de teatro en televisión en *Estudio 1 o Novela*.

² Para el estudio de *Macbeth* se ha utilizado una comunicación denominada "Shakespeare's reception under Franco: Luca de Tena's *Macbeth* (1942). Strategies for a Francoist pedagogy", la cual presenté en el XVII Congreso de SEDERI, en Cáceres, 6 de abril de 2006.

³ Para expresar esta asunción se toma como base el propio libreto de la obra, conservado en el fondo documental del Centro de Documentación Teatral.

⁴ Fernando Chausa, dibujante madrileño que nació en 1918, y dibujó en la mayoría de las revistas que se publican en España entre 1940 y 1960. Murió el 11 de febrero de 2005 en Madrid. Fue militante falangista defensor del Cuartel de la Montaña. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo el premio extraordinario en el Concurso Nacional de Dibujo de vestuario para teatro, faceta en la que destacaría como figurinista.

⁵ Para el estudio de *Romeo y Julieta* se ha empleado la comunicación presentada por mí en el XVIII Congreso de SEDERI denominada "Drama analysis. Shakespeare reception under Franco: Luca de Tena's and Morera's *Romeo and Juliet* (1943 and 1971 respectively). Strategies for a Francoist pedagogy", en Cádiz, el 9 de marzo de 2007.

⁶ Emilio Burgos nació en Madrid en 1911, y falleció en febrero de 2003. Sus estudios de arquitectura (carrera que nunca acabó) le proporcionaron una base técnica y un estilo de proyección teatral que utilizó en sus decorados. Trabajó con directores como Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, Humberto Pérez de la Ossa y José Tamayo. Se dice que fue él el primero en incorporar elementos corpóreos en un montaje (*Lo que el viento se llevó*, 1941), y también el primero en emplear la plataforma giratoria (*La dama duende*, 1942). Recibió el Premio Nacional de Teatro en 1989. Tras la guerra civil comenzó en el teatro profesional. Su firma aparece en zarzuelas, óperas, dramas y comedias, pero siempre mostró preferencia por el teatro clásico español.

⁷ Manuel Parada fue músico cinematográfico que nació el 26 de junio de 1911. En el transcurso de la Guerra Civil Española, se incorporó a las filas nacionales, desempeñando el puesto de pianista en una banda militar. Tras la guerra civil, gracias a su amistad con José Luis Sáenz de Heredia, inició su primera colaboración en el cine con la película *Raza* (1941). Es entonces cuando se dedica por completo a la música para el cine y el teatro, llegando a escribir más de diez bandas sonoras por año. En los años cuarenta y cincuenta tiene un estilo sinfónico-romántico. A partir de los años sesenta se deja influir por el jazz y el pop.

⁸ José María Seoane nació en Vigo en 1913, y murió en Madrid en julio de 1989. Empezó su carrera teatral en plena guerra civil española, incorporándose a la compañía de Luis Escobar. Al terminar la guerra se incorporó al Teatro Nacional María Guerrero como primer actor en verso.

⁹ José María Pemán y Pemartín (Cádiz, 1898-1981) Novelista, poeta, dramaturgo, guionista y ensayista español. Se dedicó a todos los géneros literarios, destacando por su teatro poético y sus comedias de ambiente andaluz. Su tradicionalismo religioso y sus convicciones monárquicas lo convirtieron en representante de los sectores conservadores, especialmente de la rebelión franquista. Colaboró con asiduidad en prensa, y redactó comedias costumbristas y de corte castizo, que fueron representadas en algunos teatros de Madrid. *La casa* (1946), *Callados como muertos* (1952), *Los tres etcéteras de Don Simón* (1958) y *La viudita naviera* (1960) son algunas de las obras más exitosas del literato. Anteriormente, el intelectual derechista había escrito los dramas históricos *El divino impaciente*, de 1933 -dedicado a la figura de San Francisco Javier-, *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934) y *Cisneros* (1934).

Pemán fue, además, el guionista de varias películas representativas del nacional-catolicismo.

¹⁰ En un debate auspiciado por Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica*, en fecha siguiente al estreno. En este debate participaron los diarios *Informaciones, Marca, Ya, El Espectador, ABC y Arriba*, de lo que se da cuenta en este apartado.

8. Bibliografía.

- AA.VV. (1988), "El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época", en Lissorgues (1988), 257-258.
- AA.VV. (1975), *La Barraca y su entorno teatral*. Madrid: Galería Multitud.
- Azkarate, Iñaki y Gil Fombellida, Mari Karmen, Eduardo Ugarte (2005), *Por las rutas del teatro*. San Sebastián: Editorial Saturrarán.
- Aznar Soler, Manuel (1997), "El Teatro Español durante la II República (1931-1939)", *Monteagudo 2*, 45-58.
- Balbitúa, Miguel (1987), "El teatro durante la Segunda República y la Guerra Civil", en *Literatura y Guerra Civil, VII Debates de crítica joven*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Bermejo Sánchez, B. (1991), *La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un "ministerio" de propaganda en manos de la Falange*. Madrid: Espacio, tiempo y forma.
- Bezzola Lambert, Ladina y Engler, Balz (eds.) (2004), *Shifting the Scene: Shakespeare in European Culture*. Newark: University of Delaware Press.
- Blinkhorn, Martin (2000), *Fascism and the Right in Europe, 1919-1945*. Harlow: Longman.
- Buffery, Helena (2007), *Shakespeare in Catalan: Translating Imperialism*. Cardiff: University of Wales Press.
- Calvo, Clara (2006), "De-foreignising Shakespeare: *Otelo* in Romantic Spain", en González (2006), 117-29.
- Cardoso Pires, José (1972), "Le régime de la censure". *Esprit*. Paris: Isako, 237-253.

- Chuliá, E. (2001), *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cisquella Georgina, Erviti, José Luis y Sorolla, José A. (2002), *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Madrid: Editorial Anagrama.
- Coelho, Rui Pina (2008), "Shakespeare Surveilled by Salazar: Anatomy of a Censorship's Story", en Seruya y Lin (2008), 47-60
- Delabastita, Dirk, De Vos, Jozef y Franssen, Paul, (eds.) (2008), *Shakespeare and European Politics*. Newark: University of Delaware Press.
- Del Río Cisneros, Agustín (1976) *Obras completas de José Antonio Primo de Rivera*. Madrid: Edit. Instituto de Estudios Políticos.
- Doménech, R. (1973), *El teatro de Buero Vallejo, una meditación española*. Madrid: Gredos.
- Dougherty Dru y Vilches, María Francisca (1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926, Análisis y documentación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gies, David T. (ed.) (1999), *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Gil Fombellida, María del Carmen (2003), *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la Segunda República*. Madrid: Fundamentos.
- Gil Fombellida, María del Carmen (1999), "Federico García Lorca y Cipriano Rivas Cherif: Una experiencia renovadora en el teatro

- profesional (1920-1935)". *Cuadernos de Filología Hispánica* 17, 63-68.
- González, José Manuel (ed.) (2006), *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Newark: University of Delaware Press.
- González, Luis M. (1996), "La escena madrileña durante la II República (1931-1939)", *Teatro revista de estudios teatrales* 9/10, 7-627.
- González Ruiz, Nicolás (1941): "Función social de la crítica". *Escorial* 14, 274-384.
- González Ruiz, Nicolás (1957), "El teatro católico difícil", *Teatro* 21, 12.
- Gracia García, Jordi y Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (2001), *La España de Franco (1939-1975) Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gregor, Keith (2009), "Shakespeare at the Español: Franco and the construction of a 'national' culture". *Multicultural Shakespeare* 4, 29-36.
- Gregor, Keith (2010), *Shakespeare in the Spanish Theatre: 1772 to the Present*. London & New York: Continuum.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso, Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Hortmann, Wilhelm (1998), *Shakespeare on the German Stage: the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jerez Riesco, José Antonio (2003), *José Antonio, fascista*. Barcelona: Ediciones Nueva República.
- John J. Joughin (ed.) (1997), *Shakespeare and National Culture*. Manchester: Manchester University Press.

- Juliá Martínez, Eduardo (1918), *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencias de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Revista de Archivos y Bibliotecas.
- Kennedy, Dennis (ed.) (1993), *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, Dennis (1993), "Introduction: Shakespeare without his Language", en Kennedy (1993), 1-18.
- Kennedy, Dennis (2001), *Looking at Shakespeare: a Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krontiris, Tina (2007), "The Brief Appearance of *Henry V* and *Richard II* on the Greek Stage in the 1940s", *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 4, 37-49.
- Lain Entralgo, P. (1943), *Sobre la cultura española. Confesiones de este tiempo*. Madrid: Editora Nacional.
- Lain Entralgo, Pedro (1989), *Descargo de conciencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Larson, Ken (1988), "How Large was the Shakespeare Canon?" (<http://aurora.wells.edu/~klarson/papers/mla88.htm>).
- Lentricchia, Frank (1980), *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lissorgues, Yvan (ed.) (1988), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos.
- Lizcano, Domingo y Garcinuño, Antonio (2011), "Efectos especiales en el cine español" (<http://www.galeon.com/fxespana/efectoslibro>).

- Loff, Manuel (1999), "La política cultural de los `Estados nuevos´ español y portugués (1936-1945): tradicionalismo, modernidad y confesionalización", *Revista de Occidente* 223, 41-62.
- López, Daniel (1883), "Shakespeare en España", *La ilustración española y americana* 25, 11-75.
- López Martín, Fernando (1928), "La desorientación de los autores dramáticos españoles", *Nuevo Mundo* 1791, s.p.
- Luca de Tena, Cayetano (1952a), "Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena). I", *Teatro* 1, 36-39.
- Luca de Tena, Cayetano (1952b), "Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena). II", *Teatro* 1, 36-41.
- Luca de Tena, Cayetano (1952c), "Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena). III", *Teatro* 3, 45-48.
- Luca de Tena, Cayetano (1953a), "Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena). V", *Teatro* 5, 28-32.
- Luca de Tena, Cayetano (1953b), "Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena). VI", *Teatro* 6, 40-44.
- Luca de Tena, Cayetano (1954), "Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena). VII", *Teatro* 7, 58-59.
- Massai, Sonia (ed.) (2005), *World-wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Matei-Chesnoiu, Monica (ed.) (2007), *Shakespeare in Romania, 1900-1950*. Bucarest: Humanitas.

- Montalbán Martínez, Nicolás (2006), "Análisis teatral: veinte años de manifestaciones shakespearianas en la Murcia del siglo XIX. Una didáctica finisecular", *Revista Murgetana* 115, 109-146.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994), *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Oliva, César (2002), *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Par, Alfonso (1936a), *Representaciones shakespearianas en España. Tomo I: época galoclásica, época romántica*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez. Barcelona: Biblioteca Balmes.
- Par, Alfonso (1936b), *Representaciones shakespearianas en España. Tomo II: época realista y tiempos actuales*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez. Barcelona: Biblioteca Balmes.
- Par, Alfonso (1935), *Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Payne, Stanley G. (1995), *A History of Fascism, 1914-1945*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Pemble, John (2005). *Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France*. Londres y Nueva York: Hambledon & London.
- Pozuelo Yvancos, José María, y Aradra Sánchez, Rosa María (2000), *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Procházka, Martin y Čermák, Jan (eds.) (2008), *Shakespeare between the Middle Ages and Modernism: from Translator's Art to Academic Discourse*. Prague: Charles University.

- Pujante, Ángel Luis and Hoenselaars, Ton (eds) (2003), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark & London: University of Delaware Press/Associated University Presses.
- Pujante, Ángel Luis y Campillo, Laura (eds) (2007), *Shakespeare en España: Textos 1764-1996*. Murcia y Granada: Editum.
- Pujante, Ángel Luis (2008), "The Spanish Shakespeare Canon up to 1916", en Procházka & Čermák (2008), 142-52.
- Pujante, Ángel-Luis (1995a), *William Shakespeare. Macbeth*. Madrid: Colección Austral.
- Pujante, Ángel-Luis (1995b), *William Shakespeare. Romeo y Julieta*. Madrid: Colección Austral.
- R. (1932), "Lo que opinan acerca de la evolución del arte escenográfico los señores Fontanals, Burmann y Mignoni", *Nuevo Mundo*, 1983, s.p.
- Rayner, Fran (2008), "Shakespeare and the Censors: Translation and Performance Strategies under the Portuguese Dictatorship", en Seruya y Lin (2008), 61-73.
- Reig Tapia, Alberto (1999), "La ideología de la victoria: la justificación ideológica de la represión franquista", *Revista de Occidente* 223, 25-40.
- Riccoboni, L. (1738), *Réflexions sur les différents théâtres de l'Europe*. Paris: Impr. De J. Guerin.
- Rodríguez, Evangelina (ed.) (1997), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Vol. II. Valencia: Universidad de Valencia.
- Rodríguez Puértolas, J. (1986), *Literatura Fascista Española 1/Historia*. Madrid: Editorial Akal.

- Ruiz Bautista, Eduardo (2005), *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer fascismo (1939-1945)*. Gijón: Trea, D.L.
- Ruppert y Ujaravi, Ricardo (1920), *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencias de las obras de Shakespeare en la literatura Española*. Madrid: Revista de Archivos y Bibliotecas.
- Sastre, Alfonso (2007), "República para qué (Recuerdos y esperanzas de un teatro republicano)" (<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=49669>).
- Schulze Schneider (1995), "Éxitos y fracasos de la propaganda alemana en España (1939-1944)", *Mélanges de la Casa Velázquez* 33, 197-217.
- Seruya, Teresa y Lin Moniz, Maria (eds.) (2008), *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Shurbanov, Alexander y Sokolova, Boika (eds.) (2001), *Painting Shakespeare Red: an East-European Appropriation*. Newark: University of Delaware Press.
- Stribny, Zdenek (2000), *Shakespeare and Eastern Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Tussel, Javier (1996), *La dictadura de Franco*. Barcelona: Ediciones Altaya.
- Tussel, J. (ed.) (1997), *Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Vela Cervera, David (1995), "El estreno en Madrid del 'Señor de Pigmalión'", *Anales de la literatura española contemporánea* 20, 439-462.

- Vela Cervera, David (2004), *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes.
- Vellón Lahoz, Javier (1997), "El 'justo medio' del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos", en Rodríguez (1997), 311-337.
- Vickers, Brian (1994), *Appropriating Shakespeare: Contemporary Critical Quarrels*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Vickers, Brian (ed.) (1975), *Shakespeare: the Critical Heritage*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Vilches de Frutos, María Francisca y Dougherty, Dru (1997), *La escena madrileña entre 1926 y 1931, un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Voltaire (1734), *Lettres philosophiques*. France: Basile.
- Wahnón, Sultana (1998), *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*. Amsterdam: Rodopi.
- Zatlin, Phyllis (1999), "Theatre and Culture, 1936-1939", en Gies (1999), 222-236.

Prensa diaria y otras publicaciones

consultadas:

Diario de Barcelona, Heraldo de Madrid, El Imparcial, La Voz, El Sol, FE, Arriba, BOE, El Español, Ya, Madrid, Informaciones, Ya, ABC, Gol, Pueblo, El Alcázar, Arriba, Dígame, Críticas, Teatro Español, El Alcázar, Marca, Signo, La Vanguardia Española, El espectador y la crítica, Nuevo Diario, El teatro católico difícil, La Tarde, FE.