

INTRODUCCIÓN

LAS NUEVAS INVESTIGACIONES TEATRALES

Los últimos estudios teatrales han empezado a dar la importancia que merece al elemento de la representación de una obra de teatro. Hasta hace unas décadas, el teatro era considerado una parte de la literatura (junto con poesía y novela, principalmente), un género con sus propias características. El factor de la representación de una obra teatral empieza a cobrar importancia con las ideas de Antonin Artaud. El autor francés niega el valor literario del teatro, rechaza la necesidad de un autor que componga un texto teatral y hace hincapié en la labor del director para el elemento representacional de la obra teatral. El debate ya estaba abierto: autor frente a director.

La aparición del director en el ámbito teatral del S.XX, no como mero adaptador de un texto a las tablas, sino como un "autor" que da un nuevo giro al significado y a la estética de la obra escrita, conmociona el mundo teatral de tal forma que la representación de una obra en las tablas se debe a la participación de un conjunto de personas con sus propias habilidades. El actor, el decorador, el compositor, etc. son especialistas en su materia y son necesarios para realizar un buen montaje de una obra; ya son considerados profesionales, cada uno en su campo.

Si antes del S.XX el texto era lo principal en el teatro, si en los primeros 50 ó 60 años de este siglo la representación se impuso sobre aquél, desde hace unos años la semiótica teatral, la estética de la recepción y la teoría de las mentalidades han realizado una justa y completa valoración del hecho teatral, armonizando los extremos del teatro de texto y del teatro de representación, integrando factores externos como el público o la mentalidad de una época, en definitiva, dando una visión completa del hecho teatral. Los estudios teatrales han de buscar la relación activa entre lo que es la práctica

teatral y la teoría teatral, donde la semiótica juega un papel al que Helbo llama propedeúico¹.

También se reordena la relación entre el público y la obra y pasamos del distanciamiento y acomodamiento del espectador burgués en su localidad a una relación cercana y estrecha entre el propio espectador y el actor², ambas se mezclan de tal forma que el propio espectador forma parte de la obra en sí. Son los estudios de la estética de la recepción los que recogen la respuesta de ese nuevo público a la obra teatral.

La atención hacia un texto separado de su representación plantea nuevas perspectivas del escritor que debe visionar su obra no sólo como texto susceptible de ser representado, sino también como representación en sí separada de su texto. Ambos se unen en los estudios de semiótica para formar el concepto actual de obra teatral.

En fin, los nuevos avances técnicos incorporados paulatinamente a los escenarios, como el halógeno en la iluminación, la cámara de vídeo, la pantalla para las proyecciones... han enriquecido el concepto actual de teatro hasta tal punto que los estudios teatrales también se han adaptado a estas circunstancias para indagar en la complejidad y totalidad del fenómeno teatral.

No es mi intención realizar un repaso a la ya extensa bibliografía sobre semiótica teatral existente, pero sí mostrar que esos factores se integran en el proyecto de investigación que aquí se presenta, gracias a los planteamientos teóricos de la propia semiótica. El director, el autor, el actor, los decorados, el público, etc. son factores que cobran nueva significación a raíz de los últimos estudios teatrales. Bajo esta perspectiva queremos presentar los cambios que dichos factores experimentan integrados en el período histórico de los últimos años de la Dictadura franquista en el marco de los escenarios madrileños.

¹ "... interconectará varias ciencias del espectáculo cuya relevancia deberá ser probada. Esta función interactiva podrá utilizarse también cuando se aplica la semiótica del teatro a la práctica teatral". André Helbo, *Teoría de espectáculo: el paradigma espectacular*, Galerna, Buenos Aires, 1989, p. 66.

² "El actor y el espectador se unen por una puerta abierta: el tiempo indefinido, intemporal, presente, instantáneo". Peter Brook, *La puerta abierta*, Alba Editorial, Barcelona, 1994, p. 114.

Antes, una presentación de la situación en España de los factores políticos, económicos y culturales, para mostrar alrededor de qué ambiente se manifiesta el teatro en Madrid. Indudablemente, estos hechos que vamos a resumir influyen en la vida cultural española y, más concretamente, en la producción teatral de estos años.

1. LÍMITES ESPACIO-TEMPORALES

1.1. MARCO POLÍTICO

El 22 de julio de 1969 se proclama en las Cortes el nombramiento de D. Juan Carlos de Borbón como heredero de la Corona de España. Con esta decisión, Franco culmina todo el proceso de aperturismo que había iniciado durante esa época de los años 60. A partir de aquí, el gobierno de Franco se ve dividido de una manera evidente entre los partidarios de un gobierno continuador de la época gloriosa del franquismo y aquellos que querían un proceso progresivo de adaptación del Régimen a un sistema democrático bajo la autoridad del futuro rey D. Juan Carlos.

Así, el primer enfrentamiento se produce en septiembre de 1969, cuando algunos ministros que proporcionaron ese aperturismo del Régimen fueron destituidos de sus cargos por la posibilidad de preparar lo que sería considerado un escándalo político. Cayeron el ministro de Economía, Espinosa San Martín, el ministro de Comercio, García Moncó, el de Información, Fraga Iribarne y Solís como secretario general del Movimiento. Los nuevos miembros del gabinete procedían del Opus Dei y de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, dos grupos conservadores que siempre presionaron a Franco. La figura más relevante era la de Torcuato Fernández Miranda, cercano a Juan Carlos y partidario de la "desfalangización" del Movimiento.

Este gobierno parecía afianzar el futuro, pero la oposición de la facción más dura del franquismo y, sobre todo, la incapacidad de este gobierno para solucionar la creciente agitación social ocasionaría posteriormente que Franco retornara a una política más dura. En el proceso de Burgos de 1970 la inicial pena de muerte para los tres miembros de ETA es conmutada por penas de prisión. Esta decisión es tomada como signo de aperturismo por los sectores de la oposición y de la Iglesia.

El llamado "búnker" o sector más inmovilista del franquismo no estaba dispuesto a dejarse vencer por sus oponentes. De este modo, preparan grandes

manifestaciones que le recuerden a Franco su época gloriosa. Esto, unido a la serie de asesinatos de policías o de los atentados de ETA originan un cambio en la política de Franco: nombra a Carrero Blanco presidente del consejo de ministros a mediados de 1973. El nuevo gabinete de Carrero Blanco contaba con unos componentes partidarios de la línea dura del franquismo, excepto Torcuato Fernández Miranda y López Rodo, que fueron escogidos para dar cierta apariencia moderada. El gobierno de Carrero Blanco fue duro: ante los disturbios industriales de Asturias, Cataluña y País Vasco se respondió con fuertes medidas de represión. Su asesinato por ETA el 20 de diciembre de 1973 desencadenó la total cuesta abajo del régimen franquista: a los frecuentes períodos de enfermedad de Franco, junto con su menor capacidad de raciocinio, se añadía la feroz lucha por el poder entre la línea del "búnker" y la línea más aperturista.

Para el papel de sucesor de Carrero se preparó en principio al almirante Pedro Nieto Antúnez, frente al aperturista Fernández Miranda. Sin embargo, en última instancia, Arias Navarro fue nombrado, gracias a las presiones de la mujer de Franco. Arias Navarro funciona como "cajón de sastre" para los partidarios de la línea dura y para los aperturistas; por aquéllos destacaba José Utrera Molina, falangista leal, y por éstos Pío Cabanillas, el nuevo ministro de Información.

El intento aperturista de Arias Navarro en su discurso del "espíritu del 12 del febrero" no sentó bien a la línea dura que convenía fácilmente a un enfermo Franco de los intentos traidores de algunos miembros del gobierno. Arias oscilaba entre una tolerancia con la oposición moderada y una brutal represión en ambientes obreros y estudiantiles.

Los acontecimientos negativos para el Régimen se sucedían, el 2 de marzo de 1974 son ejecutados un anarquista catalán y un delincuente común, lo que ocasiona protestas internacionales. En verano de ese mismo año se hace pública la enfermedad de Parkinson de Franco, el cual se recupera de su estancia en el hospital con renovadas ilusiones. La línea dura informa a Franco de la posibilidad de la confabulación de Juan Carlos con su padre y, por otro lado, de la creencia de que Pío Cabanillas estuviera planeando utilizar la noción de "asociaciones políticas" para llegar a la de partidos políticos y disolver el Movimiento. Cabanillas fue destituido por esta razón y porque impidió que la

prensa se cebara contra el hermano de Franco, Nicolás, por un supuesto fraude con las reservas estatales de aceite de oliva.

En 1975 los acontecimientos se desarrollan de forma vertiginosa: penas de muerte a miembros de ETA y del FRAP con la consiguiente y fuerte protesta mundial que llevó a la retirada de varios embajadores extranjeros en España como fórmula de protesta; la definitiva desaparición española en el Sahara con la "marcha verde"; las luchas por la sucesión entre las dos líneas franquistas que desembocan en la figura de Juan Carlos, gracias a la victoria de la línea aperturista que impide la renovación del cargo de Rodríguez Valcárcel como principal sucesor del gobierno del Régimen de Franco.

1.2. MARCO ECONÓMICO

Los años sesenta potenciaron de forma espectacular la economía española, de tal forma que a principios de los años 70 España podía calificarse como potencia industrial. Sin embargo, la bonanza de la economía española contrastaba con una política anclada en estructuras de tipo dictatorial que, frecuentemente, eran lavadas con la imagen de mínimas concesiones que no hacían sino poner en mayor evidencia la contradicción entre una España oficial, con toda la parafernalia del Régimen, y una España real que pedía mayores libertades.

La esencia del plan tenía sus inconvenientes. Frente a la creciente subida de precios el gobierno realiza una congelación de sueldos que obliga a muchos cabezas de familia a emigrar a Europa o a los núcleos menores de las provincias para poder subsistir.

La aceptación del Plan de Desarrollo por parte de Franco permitió el gran avance de la economía española. La política de inversiones fue supervisada por Laureano López Rodó, gran adalid del éxito del plan. Las inversiones del capital oficial y privado se dirigieron hacia determinadas áreas de producción y hacia delimitadas zonas geográficas del país. En 1967 el balance del primer plan se cumple con creces en todos los campos, excepto en el de la agricultura, lo que origina una necesidad de importar productos agrarios, que tuvieron una influencia negativa en las previsiones del déficit exterior. Negativo también fue el hecho de acentuar las grandes distancias entre el nivel de vida de zonas rurales y urbanas, entre unas regiones más ricas que otras y entre una gran masa de gente que era muy pobre frente a una minoría que vivía mucho mejor.

Los dos planes siguientes (1969-1972 y 1973-1975) intentaron solucionar parte de los desequilibrios causados por el plan anterior. Así, el segundo plan realizó amplias inversiones públicas en el sector de la educación básica, destinado a conseguir la plena escolarización de niños entre 6 y 14 años.

El crecimiento de la economía española se vio favorecido en esta época por la extraordinaria coyuntura económica en el mundo occidental. Los ingresos provenientes del turismo, de la inversión extranjera, del dinero procedente de una gran masa de emigrantes permiten sujetar el déficit exterior y financiar la infraestructura productiva del país.

Este desarrollo económico supuso un conjunto de reivindicaciones por parte de los obreros y de la burguesía industrial. Ambos pedían un cambio en las estructuras políticas que les permitiera un marco laboral más flexible, eficaz y moderno que el existente. Además, se pedía la entrada en la Comunidad Europea, hecho imposible mientras subsistiera el régimen político vigente.

La economía se resiente fuertemente en 1973 debido a dos causas principales: los buenos momentos de la economía mundial pasan factura y llega una crisis económica mundial de la que ningún país se escapa; por otro lado, el Régimen estaba inmerso en graves acontecimientos políticos que desestabilizaban la economía y, a su vez, le impedía ocuparse debidamente de ella. En el segundo semestre de 1974 se dejan notar ya los síntomas de la recesión económica ante la que el gobierno no aplica medidas eficaces, como otros países hicieron para la crisis económica, de tal forma que la época de la democracia hereda estos problemas económicos, que resultan de difícil solución para la época de la Transición.

1.3. MARCO CULTURAL

La cultura española sufre una importante variación con la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Esta ley supone cierto aperturismo de la hasta entonces férrea política de la censura. Tras la aprobación de la ley surge una gran cantidad de nuevas publicaciones en lo que es una esperanza de un nuevo clima de apertura cultural. Sin embargo, esta ley suprimía la censura previa (se mandaban los ejemplares de las publicaciones al Ministerio que era el que daba el visto bueno para su publicación), pero no decía nada de la censura a posteriori, hecho frecuente que llevó incluso el cierre de diarios (el diario *Madrid*, el 25 de noviembre de 1971).

La inestabilidad de la cultura en España puede deberse a los constantes cambios al frente del Ministerio de Información y Turismo. Sólo en nuestro período cuatro hombres se ocupan de este Ministerio³, lo que da idea de lo importante que se consideraba, ya que las dificultades del Régimen debían cubrirse con el velo de la censura, sobre todo en los periódicos, y evitar que en el pueblo hubiera cierta sensación de malestar social.

Pese a todo, la censura en las publicaciones de libros resulta mucho menor, sobre todo porque ésta se centra ahora en aquellas obras políticamente contrarias al Régimen, mientras aspectos entroncados con la rancia moral de antaño del franquismo (que partía de la raíz católica más conservadora) son descuidados o permitidos. Así, se inicia el fenómeno del "destape" en el vodevil que aparece en publicaciones, cine y teatro, fenómeno cultural que fue aprovechado por todos los españoles porque lo veían como un signo de libertad que antes no tenían. Es significativo que, en este período, el cine sufre una fuerte baja de espectadores mientras el teatro no sólo la mantiene, sino que la aumenta.

Los españoles se sumergen paulatinamente en la sociedad de consumo y en los valores de la modernización, procesos que se aceleran e instauran rápidamente y que tienen reflejo en actitudes teatrales del espectador (la moda del café-teatro) y en formas dramáticas que unen la confusión del momento con la audacia de sus teorías (grupos independientes).

Los Festivales Internacionales y las Campañas Nacionales de Teatro sujetan cierto grado de calidad de teatro, pero cuando a partir de 1973 aquéllos son suspendidos y éstos recortados en presupuesto y presencia de compañías, el teatro español cae en el abordaje del vodevil exhibicionista y en la despreocupación del Estado a la hora de su promoción.

En el ámbito puramente literario, Torrente Ballester publica *La saga/fuga* de J.B. en 1972, Cela *Oficio de Tinieblas* y Caballero Bonald *Ágata, ojo de gato* en 1973 y Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta* en 1974, novelas de cierto tono de distanciamiento con la situación del momento. La poesía cuenta con nombres como Ángel González, Guillermo Carnero y Antonio Colinas, pero es importante la antología de J.M. Castellet sobre los

³ Concretamente, Alfredo Sánchez Bella, Fernando de Liñán y Zofio, Pío Cabanillas y León Herrera Esteban.

poetas "novísimos", que consagra a este grupo poético.

En 1973 mueren Pablo Casals y Pablo Picasso en su exilio francés, mientras los exiliados en América ven cercana la posibilidad de la vuelta a España y algunos realizan pequeños viajes para pronunciar algunas conferencias (Max Aub).

1.4. MADRID (1970-1974)

En primer lugar, la elección de estos cinco años (obras estrenadas entre el 1 de enero de 1970 y 31 de diciembre de 1974) que marcan el final de la Dictadura no es caprichosa. Los trabajos de Paloma Cuesta Martínez y de Manuel Pérez Jiménez, que han estudiado los períodos 1960-1969 y 1975-1982 respectivamente, nos han dejado estos cinco años que nos parecen importantísimos para encontrar el comportamiento del teatro ante los últimos años del régimen dictatorial en España.

Son años de cierta incertidumbre a raíz de las sucesivas muestras de debilidad del Régimen que es atacado fuertemente desde el interior (huelgas, manifestaciones, terrorismo) y desde el exterior (sucesivas muestras de protesta por las ejecuciones). El teatro quiere abrirse paso ante los acontecimientos y no son pocos los que lo consiguen, mientras otros deben esperar a la democracia para su estreno.

El empresario aprovecha la desidia del Estado para incluir en sus teatros programaciones de amplio interés comercial (el vodevil), más que cultural o artístico, hecho que repercute en el teatro español posterior.

Y en este período, ante una concepción centralista del Estado, es de suponer que Madrid es el centro del teatro en España. Aunque existe un centro alternativo de gran importancia y experiencia teatral como Barcelona (cuya actividad decrece claramente durante nuestro período), es Madrid el lugar por el que pasan la mayoría de las obras que se representan en el territorio español. Todas las obras que se estrenan en provincias terminan por llegar a la capital, donde confirman su éxito o fracaso para futuras representaciones o contrataciones.

Así, si consultamos la nómina de grupos y compañías que adjuntamos en la tablas VII y IX, podemos observar que la representación de grupos y compañías en este período es suficientemente importante como para juzgar que

los datos obtenidos dan fe de la importancia del lugar (Madrid) y del período elegidos.

2. EL TEATRO MADRILEÑO A FINALES DE LA DICTADURA: 1970-1974

El final de la Dictadura en España afecta de una forma muy particular al teatro de la capital. Antes de presentar el funcionamiento de la ficha descriptiva con los datos recogidos en la investigación, quiero anticipar aquellos factores que han intervenido en el hecho de que nos encontremos este gran corpus de nombres y fechas. Son elementos imprescindibles en la práctica teatral el director, el autor, el lugar de la representación, la fecha del estreno, etc., pero también aparecen otros factores que repercuten indudablemente en el estreno o la marcha de la obra, tal es el caso de la censura (particularmente importante en nuestro período), el crítico teatral y el público. Algunos de estos factores aparecerán reflejados directa y puntualmente en la ficha que proponemos (director, autor, etc.), otros, sin embargo, son factores que no hemos podido sistematizar dentro de nuestra ficha (censura, crítica, etc.).

Por ello, los siguientes apartados son una primera y breve valoración de todos estos factores, su influencia y presencia a la hora de recoger los datos y sus características más generales que nos informan del funcionamiento del teatro en Madrid. Creemos que no es necesario, ni nuestro propósito, atender a una explicación semiótica de cada término que vayamos a describir, ya que este propósito se reflejará en la descripción de los campos de la ficha.

2.1. EL TEXTO Y LA REPRESENTACIÓN

Como señalábamos anteriormente, la historia del teatro ha señalado las diferencias entre uno y otro concepto. Podemos dividir la obra teatral⁴ en "texto dramático" (signos escritos para ser leídos), "texto de producción" (signos para la escenificación) y "texto teatral" (la suma de los dos anteriores)⁵. En nuestro

⁴ En general, toda la semiótica actual admite esta división entre texto y espectáculo. Nosotros tomamos ésta de André Helbo porque, dentro de su simplicidad, nos parece la más completa a la hora de definir la obra teatral, aunque quizá resulte más difícil englobar en ella fenómenos como la respuesta del público. André Helbo, *op. cit.*, pp. 52-53.

período, la presencia de espectáculos basados en la concepción escenográfica de un director-autor es relativamente frecuente, sobre todo por parte de los grupos independientes. En estos espectáculos, la representación precede al texto⁶ (muchos de los cuales son publicados en la revista *Primer Acto* o en la colección *Escelicer*), por lo tanto, la concepción de la obra de teatro resulta diferente a la tradicional, el concepto de autor cambia (ver nuestro comentario a los distintos grados de director en el apartado 2.3.) ya que no es el tradicional de autor literario que todos conocemos.

Una de las grandes particularidades del texto dramático es su carácter fijo e inmutable⁷ y es el texto de producción el que cambia su lenguaje, adaptado muchas de las veces a las circunstancias ideológicas o estéticas de la época (puesta en escena vanguardista, expresionista, realista, etc. de un texto literario). Estas modificaciones pueden caer en el error de crear unos montajes muy espectaculares, pero lejanos a cualquier idea que transmita el texto, de tal modo que se cae en la pura vistosidad de un espectáculo. Éste es un fenómeno que en nuestra ficha descriptiva será recogido con la expresión "estreno de este montaje" (ver apartado 4.10.), es decir, el texto dramático ya fue representado alguna otra vez, pero el texto de producción es la novedad en la representación.

Incluso en aquellos autores que escriben obras durante este período se aprecia una mayor preocupación por el texto de producción, hecho que es expresado lo más posible en las acotaciones del texto escrito, cada vez más abundantes, informativas y delimitadoras de lo que será la representación en el escenario. No son acotaciones de tipo literario al modo valleinclinés, sino

⁵ Por ejemplo, Bobes Naves utiliza otra terminología de similares significaciones: "texto literario" (texto escrito), "texto espectacular" (trabajo en el escenario) y "texto dramático" (la suma de los anteriores). Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, p. 209.

⁶ Para Anne Ubersfeld el texto incluye virtualmente la(s) representación(es) posible(s) de una obra, pero en este caso, el concepto tradicional de texto resulta ignorado en principio, ya que, posteriormente, suele ser publicado. Ubersfeld, *Lire le theatre*, Ed. Sociales, París, 1977.

⁷ El escritor literario escribe un texto en unas determinadas circunstancias sociales, bajo las cuales el texto tiene sentido. La actualidad o vigencia de un texto siempre depende del tema tratado por el autor. Así, los dramas calderonianos siempre serán representables pues tratan temas universales y permanentes en el género humano.

que poseen un carácter informador⁸, dirigido principalmente a director y a actores. En este sentido, destacan las obras de Buero Vallejo y su abundante acotación, debido principalmente a la abundancia de signos extralingüísticos que aparecen en sus obras⁹.

Si hemos hablado de representaciones sin texto previo y de texto y representación unidos, nos queda por hablar de aquellos textos escritos que no obtuvieron representación por falta de posibilidades técnicas o por censura¹⁰. Son textos que encontrarán su oportunidad en la democracia o que no se habrán representado hasta la fecha, muchas veces porque son textos fijados excesivamente a nuestra período (ver nota 7), que no tienen un montaje posible si no es por razones culturales (razón de poco peso en nuestro teatro contemporáneo). Un autor como Jerónimo López Mozo es ensalzado por toda la crítica, pero apenas si se han representado obras suyas en montajes de cierta entidad.

Por otro lado, es interesante el estudio de las obras de autores españoles que tienen problemas con la censura. Si hablamos de texto y de representación en una obra, en estos autores, existe un "subtexto" y una "subforma" en los que se esconde su crítica a la sociedad y su pericia para sortear al censor de la época. Este es un hecho de gran importancia porque, al representar la obra, hay que conseguir que el espectador sea consciente de lo que se dice, sin creer que se trata de un simple y raro experimento (me refiero concretamente a las obras de Ruibal, de Martínez Ballesteros, de Rodolfo Hernández y a Buero Vallejo). De este modo, una Fundación para la investigación es en realidad una cárcel (*La*

⁸ No quiere decir realista, sino que, ante la presencia de nuevas teorías y técnicas teatrales, el autor quiere delimitar lo mejor posible aquello que desea que se represente en el escenario. Así, esta circunstancia se aprecia frecuentemente en los autores más vanguardistas de la época, el caso de Martínez Ballesteros, Romero Esteo y Ruibal.

⁹ Ya es famosa la afirmación de Iglesias Feijoo, gran estudioso de la obra bueriana, de que Buero Vallejo "no concibe textos, sino espectáculos", en el sentido que nosotros utilizamos aquí de "texto teatral".

¹⁰ En este caso, podemos tomar el concepto antes señalado de Ubersfeld que considera que el texto incluye virtualmente la representación. Bobes Naves sigue esta teoría afirmando que "el teatro es texto y representación, virtual o de hecho". *Op. cit.* p. 15.

Fundación de Buero), el rabo de un perro es símbolo de poder (*El rabo de Ruibal*), una tienda de mercería que no tiene ningún producto para el público es simbólicamente un país incapaz de servir al pueblo y encerrado en su pasivo y rutinario quehacer diario (*La tienda* de Germán Ubillos).

A pesar del centralismo evidente en la vida española, aparecen algunas obras representadas en el idioma original de alguna otra cultura española (catalana, gallega), situación que ocasiona algunas protestas del público.

Por último, hacer constar que todavía se suelen realizar lecturas de las obras ante un público formado por amigos del autor (autores cómicos consolidados como Pemán), fenómeno que aparece reseñado con frecuencia en la prensa, seguramente, por motivos publicitarios. Es un fenómeno que podemos calificar como de "pre-representación".

2.2. TIPOS DE LUGARES TEATRALES

Durante los años que estudiamos nos vamos a encontrar con tres tipos de lugares bien diferenciados donde se desarrolla la actividad teatral: los teatros comerciales, los cafés-teatro y los lugares ocasionales del circuito minoritario. Han de enfrentarse a los problemas de licencia que algunos de ellos tienen, problemas provocados tanto por las autoridades gubernativas como por algunos empresarios para evitar la competencia. Los cafés-teatro son los que mayores dificultades tienen porque la presencia en sus locales de un espectáculo teatral suele ocasionar protestas de los empresarios de locales dedicados exclusivamente al teatro. De este modo, los cafés-teatro deben pagar un impuesto adicional que, si el espectáculo no triunfa, evitan y subsisten como nacieron originariamente, como discoteca o como sala de fiestas (ver en el punto 3.2. lista de cafés-teatro que presentaron pocas obras en cartel). La mayoría de los cafés-teatro pondrán fin a su andadura teatral después de la dictadura, cuando la liberalización total en la escena no suponía que los pequeños escenarios nocturnos acogieran espectáculos que ya no se pudieran ver en los grandes teatros.

El Pequeño Teatro Magallanes aparece en las carteleras primeramente en el apartado de cafés-teatro¹¹, luego se incluye en la nómina de teatros

¹¹ La capacidad del local era de unos cien asientos, con lo cual, y debido a una ley de 1918, es un local de capacidad insuficiente para ser considerado edificio teatral comercial.

comerciales, por lo que paga su impuesto correspondiente, a pesar de ser un local de capacidad mínima (a efectos de nuestro trabajo, consideraremos este local como uno más del circuito mayoritario, ya que así aparece en las carteleras).

Las características de estos locales son:

1. **Los teatros comerciales.** Son teatros con una gran capacidad que les permite acoger los montajes, a priori, más espectaculares y atrayentes. En España, los teatros comerciales están en manos de empresas privadas. Son estos empresarios los que marcan la pauta de la cartelera teatral, ya que invertirán su capital en obras que tengan rendimiento económico. Afortunadamente, existen obras de calidad (las de Buero Vallejo, Brecht, Gala, Büchner) a las que asisten un gran número de espectadores, esto es lo que impide que la cartelera esté bañada totalmente por obras cómicas de argumentos conocidos. Los dos teatros oficiales de la administración, el María Guerrero y el Español, son los locales que mejor programación incluyen y que conciben el teatro no como un hecho comercial, sino como un hecho cultural necesario para la sociedad.

2. **Los cafés-teatro.** Es una moda traída de Francia que entra por Barcelona y llega a Madrid con la inauguración del Lady Pepa en 1969. El café-teatro tiene otros atractivos: aparte de la representación de una obra (generalmente de breve duración), permite charlar con los amigos y tomar una copa. Es una fórmula teatral que cambia la calidad de los espectáculos por un ambiente más distendido y variado. Responde a los cambios de la sociedad, una sociedad mecanizada en la que no hay tiempo para todo (en este caso, para ir al teatro más de dos horas).

3. **Lugares ocasionales.** Son las representaciones en donde participa más el amor desinteresado al teatro, donde se dispone de pocos medios económicos y de pequeños espacios. Una pequeña subvención de una institución con un interés cultural permite la representación ocasional de una obra a la que el público suele acudir con frecuencia¹², obras generalmente de autores noveles, obras desconocidas de autores más famosos u obras conocidas,

¹² Destacan estas representaciones si van encuadradas dentro de un ciclo a lo largo de la temporada, como es el caso de el Teatro-Club Pueblo y su ciclos "Teatro difícil" y "El otro teatro", ciclos que tuvieron un gran interés por parte del público ante las representaciones que eran únicas y gratuitas.

pero bajo montajes de pequeños grupos aficionados de teatro¹³.

Aparte de estos lugares teatrales, no existe una total libertad de la autoridad competente para las representaciones en lugares que no sean los ya señalados. Así, no se permite el teatro desarrollado en lugares al aire libre (tenemos noticias de alguna representación ocasional en la Plaza Mayor y durante las fiestas de San Isidro) o de espectáculos realizados en la calle.

Consúltese el punto 3 de ese trabajo donde mostramos un breve historial y catálogo de todos los lugares teatrales de nuestro período, así como la Tabla XIII donde aparecen el número de obras representadas en cada teatro comercial durante este período.

2.3. EL DIRECTOR

El director tiene una gran presencia en el teatro español de la época y, al contrario que antiguamente en que el propio autor dirigía su obra¹⁴, la aceptación del director como un profesional del teatro ha hecho que se reconozca su importancia en el hecho teatral.

Sito Alba presenta tres tipos de actitudes del director¹⁵ de una obra:

1. Fidelidad total del director a la idea que el autor tenía cuando escribió su manuscrito. Es el comportamiento general que se produce en obras de tipo cómico, donde lo que más puede cambiar es la construcción de un decorado. En estos casos, la labor de dirección a los actores resulta casi gratuita, pues la interpretación corre a cargo de figuras consagradas a las que la obra no les

¹³ Es aquí donde las teorías de la semiótica alcanzan un alto grado de justificación. En los circuitos minoritarios suelen aparecer representaciones de obras conocidas (bajo otras representaciones más comerciales y espectaculares) u obras que nunca se habían representado en los escenarios. Así, podemos afirmar que tal texto se ha completado como obra teatral con su representación en el escenario y, por otro lado, la aparición de un nuevo montaje explica las multilecturas que pueden generar un texto teatral, como es el caso de las frecuentes apariciones de Pablo Villamar con obras de Lope de Rueda que adapta a la época de los setenta con tintes dramático-trágicos. Estamos ante la esencia de que el teatro tiene un "texto" fijo, pero una "representación" mudable y variable.

¹⁴ Fenómeno que aparece en este período con autores-directores como Alonso Millán y Enrique Bariego.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 89.

exige ningún estilo diferente del que han utilizado otras veces. Si el autor vive, apenas participa en el montaje de la obra, o es el propio autor quien la dirige (hecho frecuente en el circuito del café-teatro).

2. En el segundo caso, podemos establecer cierta gradación comparada con el primero: el director realiza pequeños cambios en la escena, el texto se respeta íntegramente, salvo pequeñas aportaciones del director que no son más que la adaptación de las circunstancias del texto al momento histórico en que se representa. En este caso, la adaptación del texto es realizada por otra persona (en nuestra ficha es recogido este dato como "Adaptación" y "Traducción"), mientras el director realiza alguna aportación gracias a los nuevos medios técnicos que posee. El caso más representativo es el de José Tamayo y su adaptación de obras de Brecht y Valle-Inclán. En cualquier caso, la obra no tiene grandes cambios si no es al ser representada. La mayoría de las obras que en nuestra ficha concebimos como "Estreno de este montaje", "Estreno en España" y "Estreno en Madrid" responderían a este tipo que describimos (ver apartado 4.10.). Muchas de ellas son obras extranjeras u obras ya estrenadas en España y que tienen el aliciente de presentarse bajo un nuevo montaje (de ahí la importancia del hecho teatral como texto y representación que más arriba indicábamos, un texto teatral permite que disfrutemos de varias lecturas, aunque sean con cambios mínimos).

3. Por último, el director se sirve del texto para realizar una nueva creación en escena, le sirve de excusa y de texto previo para su representación en las tablas¹⁶. Durante nuestro período este hecho es poco frecuente, tan sólo textos literarios que no son teatrales (novela, épica, poesía, etc.,) dan origen a montajes que son total responsabilidad del director.

Un ejemplo es la versión de *La malquerida* de Benavente a cargo de Juan Guerrero Zamora en la que hay una concepción totalmente trágica (al estilo griego) de la representación; en éste y otros casos, esta circunstancia se

¹⁶ Urrutia, siguiendo a Ubersfeld, distingue entre "texto escrito" y "texto de la representación" un tercer texto, "un texto dramático preparado, cuya función sería la de materializar al máximo el drama, y que sería fruto ya no del literato, sino del director de escena. El texto intermedio es, por lo tanto, una manipulación cuyos efectos sufrirá el espectador. Entre el dramaturgo y el espectador hay, al menos, otro lector". Urrutia, "El público en el teatro", *Cuenta y Razón*, nº 14, 1983, p. 65.

reflejará con la expresión "Estreno de esta versión".

Fuera de esta distinción aparece el director-autor de la obra que muchas veces se esconde en el anonimato del grupo independiente. Es en estos casos donde aquel que aparece como director de la obra suele ser el máximo responsable de la creación de la misma (Albert Boadella en *Els Joglars*, Salvador Távora en *La Cuadra...*).

Como es lógico, si se reconoce la importancia del director en una representación, también se empezará a atacar su trabajo en las tablas por parte de la crítica especializada, de tal forma que nos encontraremos referencias a grandes textos que han fracasado por la concepción de la puesta en escena ideada por el director.

2.4. LOS PRODUCTORES

Es uno de los aspectos teatrales lejanos a lo que han sido los últimos estudios semióticos del teatro. Sin embargo, el fenómeno de la responsabilidad económica del teatro comienza a ser importantísimo y, a veces, primordial en el momento de lanzarse a la preparación del montaje de una obra. La actitud que se refleja en el período que aquí estudiamos comienza a ser la que actualmente es norma general. El teatro no es considerado un bien cultural necesario, sino un negocio. Algunas características del fenómeno de la producción teatral durante nuestros años:

1. El empresario teatral contrata obras que demanda el público. Ya que es un mercado de competencia, si en un teatro triunfa el vodevil o la comedia de boulevard, el empresario tiende a incluir ese tipo de espectáculos en su programación. Tal es la explicación de los frecuentes cambios de obras de un teatro a otro, ante la llegada de otra obra ya contratada para iniciar cualquier parte de la temporada teatral (la llegada de Paco Martínez Soria al Teatro Eslava obliga a que la obra que estaba en cartel en ese momento se retire, obra que es acogida por otro teatro si el empresario ve que tiene una gran aceptación de público).
2. Si el empresario obtiene amplios beneficios con una obra (generalmente, cómica o vodevil) suele arriesgarse a estrenar montajes de obras más arriesgadas (tanto por la novedad del autor como por el atrevimiento de su revolucionario montaje). Pero la frecuentemente poca rentabilidad de estos montajes obliga al empresario a volver a la línea inicial de espectáculos

comerciales. La compañía Andrés Magdaleno y Natalia Silva se hacen cargo del Teatro Muñoz Seca e inician la temporada con la presentación de *El labrador de más aire* de Miguel Hernández, montaje arriesgadísimo que tiene buen éxito de público, pero no es suficiente para mantener el teatro y, ante la moda del vodevil, presenta *Sin la polonesa nada*, vodevil cubano que permanece en cartel más de un año ininterrumpido.

3. El Estado (es decir, el Ministerio de Información y Turismo¹⁷) acoge amplios y espectaculares montajes en el María Guerrero y en el Español, además de en los Festivales Internacionales (pero éstos últimos resultan relativamente baratos, pues sólo se producen una o dos representaciones de cada obra contratada). Los montajes bajo responsabilidad estatal son de gran calidad y de amplia aceptación de público. A partir de 1973 se suprimen los Festivales Internacionales de Teatro y las Campañas Nacionales de Teatro debido a las dificultades económicas y políticas por las que pasa el Régimen. Así, la mediana labor cultural del Estado resulta prácticamente anulada y el teatro está más que nunca en manos de los empresarios que se deciden por el fenómeno del vodevil¹⁸.

4. Es un fenómeno que no se aprecia en excesivo en nuestro período, pero el autor empieza a tener en cuenta que la menor presencia de personajes en su obra permitirá una mayor posibilidad de que la obra sea aceptada por el

¹⁷ Concretamente, uno de sus departamentos, la Dirección General de Espectáculos, departamento que tuvo otros nombres como Dirección General de Teatros o Dirección General de Cinematografía y Teatro.

¹⁸ Resulta polémica durante todo el siglo la responsabilidad del Estado en el teatro: es el Estado responsable de una educación teatral (no sólo a nivel productor, sino también a nivel educativo y escolar) o es el público el único responsable de lo que quiere ver. Tras un primer análisis de la situación de nuestro período, el gran bajón de público hacia obras de calidad se produce porque desaparece la atención estatal para mostrar espectáculos de calidad, es decir, no hay una mínima educación teatral y el público se inclina hacia aquello que se le ha prohibido (obras de carácter sexual), hecho que puede ser propiciado por el Estado para eliminar la atención del español hacia problemas sociales del momento.

Por otro lado, el tema del llamado "teatro popular". Los comentarios constantes en las publicaciones de la necesidad de un teatro popular solía ocasionar, en la mayoría de los casos, que se presentaran espectáculos más de corte populista que popular, rebajando considerablemente la calidad de las representaciones.

empresario (que tendrá que pagar a menos actores). Por ello, es fácil observar que en las obras de café-teatro o en las representaciones ocasionales se ofrecen obras en las que actúan dúos, tríos o cuartetos de actores, hecho que responde a criterios económicos.

5. Como casi siempre, el teatro independiente sirve de tabla de salvamento para elevar el nivel de calidad de los espectáculos, pero se enfrentan a la mentalidad económica del empresario (un grupo como Los Goliardos obtiene gran éxito con *La boda de los pequeños burgueses* de Brecht, pero no así con *Historias de Juan de Buena alma*, tanto en crítica como en público), con lo que son poquísimos los que pueden permanecer tiempo en un teatro comercial y su labor se reduce a representaciones ocasionales (es importante indicar la gran labor en este sentido del Teatro-Club Pueblo), a certámenes independientes (Festival Internacional de Grupos Independientes de Teatro) o a la propiedad de algún teatro, el caso del trabajo del T.E.I. en el Pequeño Teatro Magallanes, que actúa de compañía y de empresario.

Los grupos independientes abren en estos años el debate de la creación de salas dentro de un circuito independiente alternativo al teatro comercial. Sólo triunfa el caso del T.E.I., el resto de grupos deben esperar a la llegada de la Democracia para poder abrir más salas teatrales que darán cabida al teatro defendido por las teorías de estos grupos independientes.

6. Los ingresos en taquilla son repartidos al cincuenta por ciento entre el empresario y la compañía. Además, existen unas subvenciones concedidas por la Administración para el sustento anual de teatros y compañías, aunque Cantalapiedra nos informa de que estas subvenciones, no son concedidas¹⁹.

7. Fenómeno que se inicia en 1974 es el de la división del papel del empresario: si antes se encargaba del teatro y de contratar la compañía, en ese año, aparece la figura del productor nato que compra un determinado espectáculo y lo vende a un determinado teatro; en este caso, el propietario del teatro se ocupa de los gastos del edificio (impuestos y medios técnicos principalmente) y el productor de la compañía y sus necesidades. Tal experiencia tiene a Manuel Collado como uno de los primeros representantes (caso que podemos recoger con el término de "promotor teatral").

¹⁹ Cantalapiedra, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socioeconómico*, p. 56.

uno de los primeros representantes (caso que podemos recoger con el término de "promotor teatral").

De cualquier modo, ya hemos señalado que los grandes teatros están en posesión de empresarios que llevan varios años al frente de los teatros (Fraga y sus sucesores) o que regentan varios teatros (Muñoz Lusarreta), de tal forma que la posible variedad de espectáculos resulta prácticamente inexistente ante empresarios de gran experiencia en su trabajo, la cual les dice que el primer mandamiento es el beneficio económico (ver tabla XII donde aparecen los empresarios propietarios de los teatros comerciales durante estos cinco años). Algunas ocasiones el empresario disfraza su propiedad con el nombre de una empresa (por ejemplo, Producciones teatrales S.A.).

2.5. EL ACTOR

El panorama del actor en el teatro español depende en excesivo de la instituciones culturales del país, pero si estas instituciones dedican poca atención y medios a la preparación del actor, la situación laboral resulta lamentable en general: más del 80 % de los actores españoles están sin trabajo²⁰

Veamos más problemas del actor español:

1. Las enseñanzas se basan en métodos tradicionales y desacordes con las teorías y técnicas teatrales de la época. Así, resulta reseñado por el crítico el gran trabajo de espectáculos que vienen de fuera, incluso con actores españoles (el caso de José Luis Gómez y su actuación en *Un informe para la academia* y en *Gaspar*, obras que amplían mínimamente su presencia en cartel debido al éxito de público). Es decir, la mejor forma de aprender, de renovarse o de estar a la altura del teatro europeo es estudiar fuera del ámbito académico, ya sea en el extranjero o bajo la labor de un grupo independiente o de cámara y ensayo.
2. Hay un total olvido del teatro dentro de la escuela y de la universidad (que actualmente empieza a subsanarse), con una falta de planes de estudio dedicados a la especialidad teatral. En nuestro trabajo no hemos encontrado representaciones en locales de las universidades, si bien, la mayoría de las obras preparadas por este ámbito eran presentadas en Colegios Mayores, de los cuales hemos encontrado algún montaje.

²⁰ Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 15.

3. Aunque existe un centro de formación, la Real Escuela Superior de Arte Dramático, el presupuesto dedicado es cada vez menor (provocando algunas huelgas de protesta), indudablemente por el generalizado descuido del gobierno de la Dictadura hacia proyectos culturales, proyectos que se suelen iniciar pero que luego no se continúan cuidando. Por ello, no es extraño que tan sólo el 10 % de los actores haya pasado por una escuela de arte dramático; el 85 % realiza su aprendizaje en el interior de una compañía comercial y son suficientes seis meses para obtener el carnet de profesional²¹ del sindicato.

4. Si algunos actores consiguen abrirse paso en el mundo de la escena, suelen ser rechazados por los medios más profesionales del teatro (el teatro comercial). De este modo, actores como Josefina Calatayud, Paloma Paso Jardiel, Valentín de Hojas y otros inician su carrera en el café-teatro y en representaciones ocasionales, consiguiendo algunas veces dar el salto a obras estrenadas en teatros comerciales. Estos casos son esporádicos.

5. Unido al punto anterior, la distancia entre el actor divo y el nuevo actor es abismal. De hecho, el actor de experiencia copa la totalidad de los escenarios e incluso las pantallas de televisión, de tal modo que se llega a un agotamiento que repercute en la calidad de su trabajo²². Ese actor de típica comedia de consumo, (Paco Martínez Soria, Arturo Fernández, Andrés Pajares, Lina Morgan, etc.) con un registro limitado y repetitivo, se encuentra en un callejón sin salida, ya que, para cuando intenta hacer algo más serio y de mayor calidad, está ya fijado su estilo, de tal forma que el público lo ve raro y no lo acepta si no es en su acostumbrado papel cómico.

Por otro lado, es importante señalar que el actor consigue una gran reivindicación el 21 de febrero de 1971: se reduce la jornada laboral a seis días semanales²³, con un día de descanso, tanto para los locales comerciales como

²¹ Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 16.

²² Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 15.

²³ El hecho se inicia cuando Concha Velasco y Juan Diego tienen que renovar su contrato en el Teatro Lara en las representaciones de *Llegada de los dioses* de Buero Vallejo. Exigen un día semanal de descanso que les es rechazado. Similar caso ocurre con José María Rodero y *Luces de bohemia* que, al volver de gira a Madrid, es sustituido por Carlos Lemos al no aceptar las condiciones de trabajo. Si en un principio los actores que se "rebelaban" eran sustituidos, poco a

para las compañías por provincias y los cafés-teatro. Fue el comienzo de unas medidas que afectaban al actor, si bien quedaban muchas otras por aclarar y conseguir²⁴.

2.6. GRUPOS Y COMPAÑÍAS

Las compañías de teatro representan al llamado "teatro profesional" con una evidente intención comercial. Las obras presentadas corresponden a una necesidad de obtener el mayor beneficio económico. Por ello, estas compañías representan obras de corte cómico o dramático²⁵ de autores ya consagrados, tanto extranjeros como españoles (Pemán, Luca de Tena, Shaffer, Cooney, Chapman, Dorin) y si se produce un atrevimiento con autores de mayor valía (Shaw, Pinter) se eligen aquellas obras de corte burgués, fácilmente aceptables para el público. Es realmente sintomático el concepto de éxito que tienen estas compañías por el hecho de que nunca se arriesgan a montajes de obras de autores clásicos como Calderón o Lope de Vega, autores de cierta presencia porque mínimamente son recuperados por las compañías dependientes de los teatros estatales.

Es precisamente la compañía comercial la que, obligada por las circunstancias económicas, empieza a cambiar el tipo de obras que lleva al escenario. Son obras con menor número de actores, ya que el actor principal que da nombre a la compañía muchas veces se inscribe como tal para una única obra, experiencia que repite si la obra se representó con éxito (Jesús Puente crea su compañía gracias a los beneficios que obtiene con el éxito de *Juegos de sociedad*).

poco, la solidaridad de todos permitió el avance de las negociaciones. Tras sucesivas reuniones entre actores y empresarios se llega al acuerdo principal de que cada semana el actor posea un día de descanso, marcado por cada teatro según sus intereses. Es importante señalar la gran difusión en medios de comunicación que tuvo esta noticia.

²⁴ Como el pago de los ensayos, pensiones, seguro de paro, sueldos mínimos...

²⁵ Cantalapiedra nos da datos de la preferencia de géneros del público: un 39% prefiere el género cómico, un 32% elige la revista y un 24% se decide por el drama. No es extraño que haya tanta tradición de revista en España si una tercera parte del público que va al teatro lo considera su género preferido. Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 133.

Es muy importante indicar que las pocas mejoras del actor español se empiezan a obtener con la implantación de los grupos de teatro independiente en España, el cual hace tomar conciencia al actor del teatro comercial de su condición de proletario empresario.

Con el nacimiento de los grupos independientes de teatro, el panorama del teatro español se enriquece de las teorías y técnicas del extranjero. Son estos grupos los que incorporan una nueva y actual concepción del teatro: desde ataque a la tiranía del autor tradicional hasta organización económica autónoma.

Se abren paso en funciones únicas dentro del circuito minoritario de cámara y ensayo y son pocos los que acceden al circuito comercial (Tábano, T.E.I., Los Goliardos, Els Joglars), pero cuando lo hacen tienen una gran aceptación de público y crítica.

Por contra, muchos de sus montajes son un tanto ingenuos ya que no hacen sino mostrar teorías exteriores sin el debido reciclaje de la originalidad, mientras sus intenciones políticas traen como consecuencia una fuerte censura que les impide subsistir.

En el último eslabón de la cadena se encuentran los grupos aficionados movidos con el único afán cultural y artístico. Son grupos formados en agrupaciones (Agrupación Álvarez Quintero), clubes (Club Don Hilarión) y entidades (Cuadro Artístico Banco Hispano Americano) que se autofinancian y poseen un local propio para la representación. Rara vez se desplazan fuera de Madrid. Son representaciones con escasos medios, por lo tanto, de poca originalidad o novedad. Generalmente, las obras son cortas, de autores poco conocidos u obras de rara facilidad para verse en los escenarios por su brevedad de tiempo. En cualquier caso, sí es frecuente alguna obra conocida con un montaje discreto.

Las tablas correspondientes a este apartado las hemos dividido en "compañías profesionales" españolas en la Tabla VIII (generalmente llamadas con el nombre del actor principal), "grupos" españoles en la Tabla IX (incluyendo a grupos independientes y de carácter aficionado conjuntamente, por la imposibilidad muchas veces de diferenciarlos) y compañías o grupos extranjeros en la Tabla X.

Consultando y analizando estas tablas observamos que los datos proporcionados presentan dos principales ideas:

a). la abundancia y variedad de grupos independientes y aficionados de teatro, algunos de los cuales representan hasta cinco obras diferentes durante estos años.

b). la parca representación de compañías y grupos extranjeros de teatro, la mayoría de los cuales realizan una sola visita a Madrid.

Por lo tanto, el fenómeno del teatro independiente seguía en ferviente actividad con más de un montaje que representaban en todo el territorio, mientras las compañías profesionales que actuaban en teatros comerciales aprovechaban un montaje de una obra para representarlo durante dos o tres años por todo el país.

2.7. EL PÚBLICO

Es indudable que uno de los factores que sustenta el teatro es el público. La permanencia en cartel de una obra es, en la mayoría de los casos del circuito comercial, un signo de éxito de la obra representada.

Desde este punto de vista, la evaluación justa y precisa de una obra resulta difícil. Aquí se enfrentan dos conceptos principales: el "éxito" y la "calidad" de la obra. Durante estos años son conceptos enfrentados hasta extremos insospechados. *Romeo y Julieta* de Shakespeare, obra de magníficas críticas en su estreno, apenas llega al mes en el Teatro Español²⁶. Las más de 1700 representaciones ininterrumpidas de *La sopera* de Lamoreux es un ejemplo de ello. Esta obra no tiene ningún aliciente escénico ni textual (hay otras obras cómicas estrenadas en la época con más valores dramáticos), sin embargo, obtiene un éxito desmesurado en el Teatro Club. Podríamos seguir citando muchos más ejemplos que nos indicarían unos resultados similares a los comentados.

En cuanto al segundo caso, ha de tenerse en cuenta la posibilidad segura de que fueron muchos los espectadores que repetían varias veces la asistencia a las representaciones, hecho que todos conocemos su existencia en ésta y otras

²⁶ Para Peter Brook, lo importante en el teatro es la chispa de la actuación, por ello se puede explicar que un espectáculo comercial pueda tener más vida que una obra de Shakespeare mal interpretada (obra que exige más concentración en el público para comprenderla, circunstancia que puede explicar el fracaso del montaje del Español). Peter Brook, *op. cit.*, p. 23.

épocas, pero de difícil certificación con cifras numéricas²⁷. Si en estas obras el público sabe lo que va a ocurrir y disfruta con ello, también podemos encontrarnos casos (este hecho es mucho menos frecuente) en los que el espectador acuda dos o tres veces a una obra debido a que la propia representación ha mejorado con la repetición del espectáculo²⁸.

El caso del público del café-teatro es un caso singular. Ruibal estrena unas pequeñas obras escritas precisamente para estos locales. En ellas, concibe un teatro en el que haya una relación actor-espectador de identidad en la obra²⁹, situación que, según la crítica, no se produce³⁰, de tal forma que el café-teatro

²⁷ El autor teatral Jesús Campos, en un reciente curso de doctorado al que asistí, expuso una teoría que me parece muy acertada en cuanto a la explicación de por qué el público gustaba de asistir no una, sino varias veces, a la representación de la misma obra: el autor decía que el público era el dueño de la obra porque sabía lo que iba a pasar en cualquier momento, anticipándose a los hechos de la obra (el descubrimiento del amante debajo de la cama, etc.). No es el caso de un público que funcione como coro al modo concebido por Grotowski, pero tampoco es un público estático que observa los acontecimientos de la representación: es un público de tipo intermedio que vive la obra (no participa en ella) con gran nerviosismo e interés, porque espera con ansia lo que sabe que va a ocurrir en la escena. También hay que considerar el papel de actor-divo, actor que influye la mayoría de las veces para que el espectador vaya a verlo, pues este actor suele utilizar un registro parecido en todas sus obras.

Por otro lado, Helbo distingue entre dos tipos de público según su función: el "público de la percepción" (sabe que una obra es ficticia, aunque se incluye en ella como si fuera real) y el "público observador-participante" (forma parte de la obra, al modo de los montajes de Grotowsky). Helbo, *op.cit.*, p. 57.

²⁸ Nuevamente Brook nos avisa de que una obra puede ganar en su representación si el público aporta su participación con gestos, con risas, con llantos, etc, en estos casos, hay una mayor motivación hacia el actor que puede ocasionar la mejora del espectáculo, hecho que puede también explicar parte de lo que señalábamos en la nota 2.

²⁹ "En el café-teatro el espectáculo no surge frente ni en medio del público, sino entre el público. El actor ha de moverse en un medio ajeno al de la representación". Ruibal, *El mono piadoso y Seis piezas de café-teatro*, Escelicer, n° 632, p. 7.

³⁰ A este respecto, Lorenzo López Sancho indica que lo que se representa en estos locales no es café-teatro, sino miniteatro porque hay una barrera invisible entre el espectáculo y el espectador. "Esperando a Godofredo, falsa pieza de café-teatro, en Lady Pepa", *ABC*, 6 de junio de 1969, p.85.

español se apartaría de la corriente europea para centrarse en obras de corte cómico-musical y con un público más pasivo que activo en las representaciones³¹.

Uno de los hechos que influye para la poca presencia de público en el teatro es el alto precio de la entrada (en las representaciones ocasionales con entrada gratuita, la asistencia del público es masiva, a veces, obliga a reponer la obra en otro lugar teatral ante la demanda pública), de tal forma que restringe la posibilidad de asistir al teatro a un cierto grupo social (en tan breve espacio de este trabajo no queremos entrar en la problemática de la necesidad de un teatro para un público "burgués" o "popular", etc.).

La masiva afluencia de público a espectáculos de línea exhibicionista que continúan con la llegada de la Democracia en el fenómeno del "destape" ocasionó cierto agotamiento en los espectadores que, ante la poca variedad y novedad de obras en cartel, comienza por abandonar los teatros para acudir con mayor frecuencia a las salas de cine.

La efemeridad o pervivencia de una obra en cartel puede responder a motivos comerciales (la obra no ha triunfado ya sea por los actores, por la obra en sí o por el montaje), o a su programación dentro de un ciclo o de una representación extraordinaria (la mayoría de las obras representadas en el circuito minoritario). En este sentido, el lugar teatral es importante e influye en la decisión del público de ir al teatro.

2.8. LA CRÍTICA TEATRAL

Hemos indicado que el lugar teatral puede influir en el público a la hora de asistir al teatro. Sin embargo, en nuestra época, la publicidad de los medios periodísticos es mucho más determinante.

Sabido es que, en un ambiente hermético como era el de la Dictadura, una parte importante de la crítica teatral censuraba algunos montajes más por los motivos morales que atacaban al cerrado Régimen que por los valores

artísticos de la obra³². Pero no faltan los casos de periódicos que realizan una crítica objetiva, mucho más si se tiene en cuenta que poseen más de una persona dedicada a este trabajo³³ (en *ABC* Lorenzo López Sancho, Adolfo Prego y Ángel Laborda).

La influencia de la opinión de un crítico en el público es notoria, de tal forma que, tras el estreno de una obra, las carteleras aparecen con una breve opinión de dos o tres críticos de periódicos (a modo de "Impresionante puesta en escena", "La mejor obra de tal autor", "Divertida y audaz"). Estos juicios no significan que nos encontremos ante un gran montaje porque generalmente son emitidos por críticos periodísticos afiliados al Régimen y que proceden de otras disciplinas periodísticas; pero cuando se incluyen opiniones de críticos teatrales de revistas especializadas (el caso de José Monleón en *Primer Acto*) nos encontramos ante juicios de valor más fiables. Por lo tanto, la crítica teatral ha de dividirse en dos grupos:

a). la crítica rápida de un periódico tras un estreno, elaborada con precipitación para que fuera publicada al día siguiente. b). la de la revista especializada³⁴, mucho más meditada y más completa, pues recoge tanto aspectos del texto como de la representación.

Evidentemente, aquellos juicios que no sean favorables a la obra no se presentan. Pero hay un fenómeno muy curioso que indica hasta qué punto el

³² Ángel Berenguer señala que los críticos teatrales "proponen pero no disponen, plantean pero no sancionan". ("La crítica teatral", p. 59, en Ángel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro. (Estudios sobre crítica y teoría teatral)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1991). Esta actitud es poco frecuente en los periódicos de ámbito nacional (quizás merezca salvar de la quema a Lorenzo López Sancho de *ABC*) y sólo la encontraremos en las revistas especializadas.

³³ Ángel Berenguer indica que la presencia de más de un crítico en un medio de comunicación es necesaria y fructífera porque se logra una "mayor objetividad y seguridad". *Op. cit.*, p. 59.

³⁴ Para Peter Brook la labor de crítico es fundamental porque avisa de aquellas obras encuadradas dentro de la incompetencia, tanto en la obra en sí como en aquello que rodea a la obra: "El crítico debe marcar el camino para el público, pero también debe intervenir más en la vida de los que hacen el teatro: actores, directores, etc. Brook, *El espacio vacío*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987, p. 22.

crítico teatral puede influir en el público: la proliferación de comedias de línea erótica llega a ser criticada negativamente por todos los círculos críticos teatrales (tanto periodísticos como de revista especializada) y, sin embargo, el público (en esta ocasión, sin verse influido por el crítico especializado) acude masivamente a este tipo obras.

Por otro lado, existen críticos teatrales (por ejemplo, Juan Emilio Aragonés en *La Estafeta Literaria* y Manuel Díez Crespo en *El Alcázar*) que además de desarrollar una crítica periódica de espectáculos teatrales, también actúan como censores de obras dramáticas, lo que es un síntoma de hasta donde llega la influencia de estos críticos y el grado de fiabilidad de sus comentarios.

2.9. LA CENSURA

El fenómeno de la censura sufre un proceso de permisividad cada vez mayor a lo largo de la Dictadura. En los últimos años, la evaluación de una obra por la censura resulta de lo más contradictorio e incoherente. He aquí algunas particularidades de la censura de estos años:

1. Es relativamente frecuente dar luz verde a representaciones de una obra en una capital como Madrid, pero se prohíbe en provincias, o se permite su representación en el circuito minoritario y se censura en el circuito comercial³⁵. Por supuesto, también se permiten obras que, tras unos días en cartel, son retiradas por la autoridad (*El retablo del flautista* por el grupo Tábano es retirada tras dos o tres representaciones por ataques a la Iglesia, *Castañuela 70* por Los Goliardos es prohibida por la censura tras casi cien representaciones), principalmente porque la primera representación, a la que acude algún censor, suele ser más "suave" que el resto de las representaciones que pueden ser nuevamente vigiladas y, si son más críticas con el Régimen, retiradas de cartel.
2. El autor puede adoptar diferentes posturas ante la censura a la que se ve sometido: encerrarse en su estilo teatral y radicalizar su postura no permitiendo

³⁵ Este descontrol censor se debe a que lo que la censura general no consideraba como objeto de ser censurado, alguna censura local sí lo consideraba objeto de censura y así lo entendía y aplicaba.

el estreno de la obra si no se respeta su original íntegramente (Francisco Nieva³⁶ no estrena ninguna obra en este período). Otros sortean y eluden la censura mediante las metáforas y simbolismos que incluye en su obra (el caso de Buero Vallejo; aquí entraríamos en el tema del "posibilismo", debate iniciado en los años sesenta entre el propio Buero y Alfonso Sastre). El tercer caso se produce con aquellos autores que aceptan las reglas del juego porque se ven impotentes para evitarlas, si bien su primer intento fue el de transgredirlas (Alfonso Paso). Por otro lado, existe la posibilidad de que el autor aproveche el retraso del estreno de su obra, debido a la censura, para una mayor publicidad ante el público y un mejor y más amplio recibimiento del espectador cuando consigue que se lleve a las tablas.

3. A partir de 1973, la censura se centra principal y casi únicamente en el plano de lo ideológico, sobre todo, en lo político y social. De este modo, se puede comprender la gran liberalización de obras de exhibicionismo femenino, si bien no se produce en los textos de las obras (si nosotros leemos una de estas obras, no vemos que existe tal exhibicionismo como el que luego aparece en la escena, por lo tanto, nuevamente, y a propósito del concepto de teatro, la representación es necesaria para darnos una idea total y completa de lo que es una obra de teatro). Hay una censura en el texto, pero no en la escena³⁷.

En cualquier caso, la censura ha permitido observar (con la distancia de los años) unas conclusiones:

1. Algunos autores han desaparecido con la democracia (López Mozo), sus quejas eran infundadas, ya que ahora no se encuentran obras suyas por ninguna parte. Quizá eran obras encuadradas para un determinado período ante el que se rebelaban, y que en la Democracia ya no tiene sentido su representación si no es considerándolas como un hecho artístico y no con implicaciones sociales como

³⁶ *Pelo de tormenta* (1972) y *Coranada y el toro* (1974) son obras no estrenadas por problemas con la censura.

³⁷ Existe la posibilidad de entender esta liberalización como una forma de distraer la atención el público respecto de los graves acontecimientos que vive el público. La permisividad de la censura puede ser una fórmula de presentar un estado de bienestar para la sociedad, al igual que en los años 50 y 60 el fútbol y los toros servían de diversión y olvido de los males de cada día. Por otro lado, el fenómeno del exhibicionismo que desembocaría en el "destape" tras la Dictadura, también responde a motivos económicos de los empresarios teatrales.

lo sería en su tiempo de escritura. En cualquier caso, tampoco han realizado un teatro adaptado a los cambios de la sociedad española.

2. Por otro lado, aquellos autores que no estrenaron durante la Dictadura y sí lo han hecho en la democracia han sido coherentes con su permanente forma de pensar (Francisco Nieva,). Además, sus obras tenían una forma y un fondo que, incluso en Democracia, tenían sentido sus representaciones, sobre todo por el carácter innovador de la técnica teatral, traída del extranjero en la mayoría de los casos, pero adaptada y reformada por el autor de tal modo que crea un estilo propio y original.

3. Por último, nos hemos encontrado con autores que "en" y "después" de la Dictadura siguen escribiendo, de tal forma que la censura fue para ellos un reto más que un obstáculo (Buero Vallejo, Gala).

Por lo tanto, el fenómeno de la censura no ha sido tan negativo como se pudiera pensar, ha tenido sus "pros" y sus "contras" y se ha visto envuelto en la complejidad del mundo teatral (autores, empresarios, autoridades, etc.).

La censura también era un medio de ingresos económicos para el Estado. Según indica Fernando Cantalapiedra³⁸, las subvenciones estatales dirigidas al teatro eran cada vez menores y aumenta el número de multas a los directores o actores con motivo de la censura, con lo cual la labor teatral estatal comienza a ser un negocio para la propia Administración que se sirve del teatro para servirle.

2.10. LOS GÉNEROS DE LAS OBRAS

Remitimos a la Tabla V para la mejor comprensión de nuestras explicaciones sobre la presencia de los distintos géneros en la escena madrileña. También es conveniente consultar la descripción del campo "Género" de nuestra ficha (punto 4.6. del índice) para comprender el proceso de generalización que con respecto a la idea de género se ha realizado.

1. Como era de esperar el género que goza de mayor presencia es la comedia con 206 obras, que suponen una cuarta parte del total de las obras de este periodo.

³⁸ Este autor nos ofrece un amplio estudio con cifras de las subvenciones del Estado a las compañías y de las "subvenciones" o multas al actor, director o compañía que tenían que pagar al Estado. *Op. cit.*, pp. 56-64.

Tras la comedia, le siguen a gran distancia varios géneros puramente dramáticos como el drama (46 obras, más 28 dramas con alguna connotación especial), la farsa (48), la tragedia (22) y el frecuente vodevil (32), que junto con la revista musical (31) ocupan los escenarios madrileños no sólo en una apreciable cantidad, sino también en una gran extensión en el tiempo de permanencia en cartel.

El drama sufre un progresivo descenso a lo largo de estos años, a pesar de la gravedad de acontecimientos que vive el Régimen, siendo la tragedia el género que sustituye la seriedad que teóricamente un drama puede abordar, de tal forma que sólo en 1974 se estrenan la mitad de las tragedias de nuestro período (11).

Por otro lado, la farsa es un género de alta presencia en esta época, ya que su juego seriedad-comicidad permite a los autores encubrir sus críticas más difíciles de mostrar en otros géneros.

Contrariamente a lo que se suele pensar, la presencia de revistas musicales y de vodeviles no es mucho mayor en los últimos dos años (al contrario, si se consulta la tabla se puede observar que estos géneros sufren el generalizado proceso de reducción de géneros en el año 1974). Lo que sucede es que en 1970 ó 1971 el vodevil permanecía apenas tres meses en cartelera; sin embargo, en 1974, un vodevil puede representarse durante casi un año (el caso de *Sin la polonesa, nada* en el Muñoz Seca), con lo cual, resta posible presencia a obras de otros géneros, de hecho, es lo que explica que en 1974 haya el menor número de obras presentadas en el escenario madrileño de la época que estudiamos. La revista musical protagoniza un caso parecido.

2. Géneros dramáticos menores como el teatro infantil (28) y la pantomima (17) también tienen una amplia representación en la escena de este período. Estas cifras indican la aceptación del público de los montajes de los teatros nacionales (Español y María Guerrero) para el público infantil con obras como *Platero y yo* y *El Juglarón*; es ciertamente significativo el éxito del Teatro Nacional Polaco de Wroclaw con sus frecuentes apariciones en Madrid para representar obras de pantomima que tuvieron gran éxito de público.

3. Los géneros afines al teatro como la ópera (45) y el ballet (38) aparecen en Madrid bajo el exclusivo patrocinio estatal a través de festivales o de la temporada del Teatro de la Zarzuela para ópera. Es significativo que un género tan español como la zarzuela no llegue a la decena de obras durante el período,

cuando en otras épocas del teatro español (por ejemplo, los años 30) la zarzuela era el género por excelencia en los escenarios de Madrid.

En conjunto, el género de las obras que se representaron en nuestro período goza de una amplia gama de tipos que responde a gustos de público, a autores y también a la labor estatal, labor que prácticamente desaparece en 1974 y eso se nota en la calidad y variedad de los espectáculos de este año.

2.11. AUTORES ESPAÑOLES

Siguen apareciendo en escena las obras de autores tan conocidos como Pemán y Luca de Tena con obras totalmente identificadas* con el Régimen franquista y con poca carga crítica hacia el mismo.

Si consultamos la Tabla III correspondiente a autores españoles con mayor número de obras representadas en este período dos autores destacan del resto: Juan José Alonso Millán y Alfonso Paso con 15 y 20 obras respectivamente. Son autores que escriben obras de corte cómico, cuyo éxito influye en otros autores para realizar obras de patrón parecido. Estos dos autores estrenan obras en el circuito comercial en el café-teatro, pero ninguna de sus obras es representada en el circuito minoritario, lo que da idea de no ser precisamente autores de culto, sino de éxito comercial fácil.

Sin llegar a la comedia de entretenimiento de Paso o Millán, autores como Salom y Moncada escriben un teatro con cierta carga crítica, pero no hacia el Régimen, sino a situaciones propias del vivir de la época. Son autores que gozan de una gran aceptación de público, de tal modo que sus obras permanecen unos seis meses en cartelera.

* Tomamos la terminología que utiliza Ángel Berenguer para el estudio del teatro español de la posguerra en un libro de próxima aparición cuyo manuscrito me ha cedido para consultar. En este estudio, partiendo de presupuestos históricos (mediación histórica), sociales (mediación social) y estéticos (mediación estética), se divide el teatro en diversos periodos históricos en los que aparece la división de autores con obras a) identificadas e integradas en el Régimen, b) reformistas y opuestas al sistema político vigente y c) rupturistas y exiliadas del sistema. Con estos tres grupos funcionaremos principalmente en este apartado. Para ver cómo funciona esta propuesta de Ángel Berenguer consultar su libro *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)* incluido en *Historia crítica de la literatura hispánica*, Taurus, Madrid, 1988, mediante el cual, estudia este período teatral español partiendo de las mismas ideas generales.

En la línea de los dos autores mencionados, pero con una mayor novedad y originalidad en ideas aparece Gala. Antonio Gala obtiene gran éxito con obras en la línea del teatro realista con cierta carga simbolista, en el caso de *Los buenos días perdidos*, o de revisiones a la historia en *Anillos para una dama*.

Buero Vallejo alcanza su máxima cota como autor teatral con dos obras: *El sueño de la razón* y *La Fundación*. Son dos obras en las que el autor alcarreño alcanza aquello que se suele denominar "teatro total", por la amplitud de planos y niveles que aparecen en las obras, tanto a nivel ideológico (recurre a otro período histórico para criticar hechos de la época que él vive), como a nivel formal (*La Fundación* es un excelente trabajo que estudia la función del público en la obra de teatro); es un autor de una línea constante marcada por una constante reforma y oposición a los momentos de la vida española que vive.

La llamada "generación realista" se agotó en la década anterior y tan sólo Lauro Olmo estrena *Historia de un pechicidío* y *Cronicón del medievo* con ayuda de algún grupo independiente. Mientras tanto, el radicalismo político de Alfonso Sastre impide que podamos ver alguna obra nueva suya en los escenarios madrileños de este período.

El teatro de autores nuevos (la llamada generación "underground") tiene unos primeros comienzos prometedores con los estrenos en café-teatro de Ruibal, con el éxito de las *Farsas Contemporáneas* de Martínez Ballesteros, de Matilla en el circuito de cámara, incluso alguno da el salto a la escena comercial, con resultados muy positivos en los casos de Martínez Mediero con *El bebé furioso*, Bellido con *Milagro en Londres* y Juan Antonio de Castro con *Tiempo de 98*. Sin embargo, algunos de ellos desaparecen del panorama teatral, la mayoría por motivos de censura (Ver apartado 2.9. La censura). Son autores que mantiene una actitud de reforma y oposición a la época vivida que, en algunos casos (Ruibal), evolucionará hacia la ruptura total con el exilio.

Si en el párrafo anterior encontrábamos autores de una línea de oposición, cuya evolución llega hasta la ruptura total y el exilio, grupos independientes como Els Joglars y La Cuadra han mantenido siempre una actitud rupturista en sus espectáculos (tanto en el fondo como en las formas), pero con tal originalidad que son capaces de sortear hábilmente la censura, hecho que no sucede con otros grupos independientes como Tábano.

De entre los autores ya fallecidos destacan la presencia de Valle-Inclán y Lorca. Siguiendo el proceso de recuperación de estos autores que se había llevado a cabo a mediados de los años 60, se abordan obras inéditas en los escenarios españoles o se presentan atrevidos montajes de clásicos. Así, el estreno de *Luces de bohemia* bajo la dirección de José Tamayo obtiene gran éxito por provincias y a su llegada a Madrid. Además, se realiza una versión teatral de su novela *Tirano Banderas* en 1974, presentada en un montaje con evidentes tintes de esperpento que no satisfizo a toda la crítica.

El atrevido montaje de *Yerma* realizado por Víctor García en 1971 tampoco se quedó sin algunos reparos de la crítica, si bien tuvo gran éxito tanto en España como en el extranjero.

El teatro clásico español es insignificante porque sólo el Estado aborda obras clásicas para la escena comercial. Tirso de Molina y Lope de Vega aparecen con un par de obras en esta época, mientras Lope de Rueda, Calderón y Cervantes son representados en algún circuito de cámara, generalmente con obras menores. Ningún teatro y compañía comercial estrena una obra de estos autores durante este período, indudablemente, porque existe la idea de que son obras que tendrán poco éxito entre el público.

El circuito del café-teatro también tiene sus autores de éxito y de frecuente presencia en varios de estos escenarios. Así, Concha Llorca, Alonso Millán y Bariego son autores que escriben frecuentemente para alimentar el café-teatro de la época. Como es de esperar son obras de inspiración cómica que fustigan los vicios de la sociedad de la época de forma irónica, hasta tal punto que muchas veces sorprende que la censura no actúe sobre ellas. En 1974, las obras del café-teatro han desembocado en un minivodevil de destape que tiene la música como elemento esencial.

2.12. AUTORES EXTRANJEROS

Existe una generalizada protesta de los autores españoles ante el hecho de que son muchos los autores extranjeros elegidos por los empresarios para representar en los distintos escenarios, incluso autores de contraria ideología al Régimen como Berthold Brecht no sólo aparecen con cierta frecuencia, sino que además tienen gran éxito de público.

Después de realizar un recuento de las obras que presentamos posteriormente en las fichas descriptivas, aproximadamente aparecen 300 obras

diferentes de autores extranjeros, mientras las obras de autores españoles se acercan al número de las 470.

Evidentemente, es cierto que la presencia de teatro extranjero es muy abundante, hecho que desde nuestra perspectiva actual nos parece más positiva que negativa para el teatro de la época. Por otro lado, las obras extranjeras tiene un mayor éxito de público que las obras españolas (consúltense y compárense las Tablas VI y VII, en las cuales se aprecia que ninguna obra española sobrepasa las mil representaciones, mientras este hecho se produce en cinco obras extranjeras) lo que explica las decisiones de los empresarios que ya vimos que eran casi exclusivamente comerciales. Además, la obra extranjera gana la partida al autor español en géneros de gran fecundidad española: la comedia y el vodevil. Por lo tanto, quizás habría que explicar que son la baja calidad de las obras españolas lo que restan el interés del público y de empresarios.

Si consultamos la Tabla IV se puede apreciar la abundante nómina de autores extranjeros que tienen cierta relevancia en la escena madrileña. Los Estados Unidos están representados por autores clásicos como Albee, Miller (se estrena *El precio* con gran éxito) y Coward, y de la nueva hornada como Kopit y Jones. Pero son autores como Neil Simon los que más éxito obtienen ante el público.

Inglaterra y Francia se disputan la escena madrileña con sus obras cómicas y sus vodeviles. Así, los ingleses Ayckbourn, Cooney y Chapman por un lado, y los franceses Camoletti, Dorin y Lamoreux presentan comedias y vodeviles que permanecen más de un año en cartelera, ya sea en uno o en varios teatros.

Estos dos países tienen en Ionesco y Pinter a los autores contemporáneos con mayor número de obras representadas tanto en el circuito comercial como en el circuito de cámara. Clásicos como Shakespeare y Moliere son poco aceptados a la hora de preparar un montaje por una compañía comercial.

Ya hemos indicado que uno de los autores extranjeros más representados es Brecht: *La boda de los pequeños burgueses*, *Terror y miserias del Tercer Reich* y *El círculo de tiza caucásico* en el circuito comercial con alta presencia de público y con críticas positivas (exceptuando a José Monleón que cree que no se es fiel en estas obras a la idea de teatro del autor alemán).

Otros autores alemanes con cierta importancia fueron Frisch (*La muralla china*) y Büchner (*La muerte de Danton*) con montajes bajo patrocinio estatal.

El teatro italiano está pobremente representado y tan sólo en alguna ocasión se recurre a obras de la comedia del arte en la figura de Goldoni.

Hedda Gabler y *Un enemigo del pueblo* de Ibsen obtienen gran éxito de crítica y público, en parte por la gran actuación de los actores, en especial Fernando Fernán Gómez en la segunda de ellas; también es importante el montaje de *La señorita Julia* de Strindberg, dirigida por Adolfo Marsillach.

Por último, señalar que el teatro hispanoamericano tiene una pequeña presencia con obras de corte vanguardista de autores chilenos como Morales y Díaz estrenadas en el circuito minoritario.

2. 13. CONCLUSIONES

El panorama del teatro madrileño en estos últimos años de la Dictadura no hace sino reflejar la agonía del Régimen en todos sus aspectos. A partir del año 1973 se observa un amplio descenso de la actividad teatral en los escenarios madrileños. Las más de doscientas obras distintas que el público pudo presenciar durante 1971, se reducen a casi un centenar en 1973 y 1974. Las razones de este descenso se deben principalmente a una perceptible desidia de las instituciones públicas a la hora de subvencionar espectáculos (la grave situación política y económica resta mucho presupuesto al Ministerio de Información y Turismo), momento que aprovecha el teatro comercial, principalmente la figura del empresario, para ofrecer al público parte de lo que antes se le prohibía (comedias de "destape" y de divorcio), gracias, indudablemente a que la censura de años anteriores ya no afecta a fenómenos morales, sino únicamente a aspectos de evidente protesta en contra del Régimen.

En este fenómeno de apertura hay que destacar que es el circuito del café-teatro el que marca el parámetro que sigue el teatro comercial en años posteriores (73-74); sus horarios de madrugada y su aislamiento de la visita de los censores permitió que desarrollaran un teatro comercial alternativo al de los teatros de siempre, sin embargo, el café-teatro no fue la alternativa a técnicas, teorías y espacios para la práctica teatral de grupos independientes porque, como siempre, el interés comercial venció al interés artístico y, tras unos

comienzos esperanzadores estrenando pequeñas obras de autores extranjeros (Dürrenmatt) y autores españoles nuevos (Ruibal), se decantó por un teatro cercano a la comedia musical.

De este modo, el teatro independiente no encuentra lugares en los que desarrollar su actividad. La excepción hecha con el Teatro Experimental Independiente (T.E.I.) es insuficiente y la mayoría de los grupos independientes han de conformarse con representaciones extraordinarias en Colegios Mayores, el Ateneo y, sobre todo, el Teatro-Club Pueblo, local que acoge las propuestas teatrales más novedosas tanto en textos como en montajes. La presencia de algunos grupos en algunos teatros comerciales (Los Goliardos, Tábano, La Cuadra) confirma que el proyecto de autosuficiencia del teatro independiente es una utopía, ya que necesita del apoyo económico exterior para subsistir con éxito.

El público madrileño muestra una actitud favorable hacia el teatro (incluso descende el número de espectadores en el cine), a pesar de los altos precios del teatro comercial, pero ante las dificultades políticas de los últimos años, se observa que el público necesita de unas instituciones públicas que guíen su interés cultural. Cuando el servicio a la cultura desaparece, el público se haya a merced del ya referido interés comercial del empresario. Por ello, en los últimos dos años, el público es dominado por el divismo de algunos actores y por compañías que cultivan su éxito cómico con un interés comercial y no cultural, siempre con obras interpretadas mediante un mismo amaneramiento interpretativo.

La calidad del teatro representado en estos cinco años también va unida a los acontecimientos políticos del momento. La llamada generación "underground" se defiende de la censura con representaciones en el circuito de cámara (Luis Matilla) y en el café-teatro (Ruibal), pero desaparece prácticamente a partir de 1973, para volver después de la muerte de Franco. La presencia de autores ya clásicos en la escena española (Paso, Luca de Tena, Pemán) copan el interés de público y empresarios, pero no tanto como la oleada de vodeviles franceses e ingleses que arrasan en cuanto a permanencia en cartelera. Por otro lado, un autor como Buero Vallejo representa el teatro español de mayor calidad e ideas a todos los niveles.

Las protestas de los autores españoles por la excesiva presencia de obras extranjeras en los escenarios de Madrid alcanza cierta justificación, pero los

autores españoles escribían obras más peligrosas para la situación política que las obras extranjeras. Sin embargo, existen muchos autores españoles que escriben obras de fácil comicidad y poco interés, que unido a un constante interés del empresario y del público por lo que es extranjero, puede explicar esta situación, aunque no explica que la censura que se aplica a los autores españoles no se aplique con el mismo rasero a autores extranjeros con ideas mucho más que ofensivas al Régimen (el fenómeno del teatro de Brecht).

En el aspecto de la censura ocupa un importante papel el director de la obra. Su influencia en el montaje de la obra resulta determinante para que un texto signifique otra cosa a la hora de ser representado y no son raros los casos de multas a directores e incluso a actores; éstos se rebelan contra el empresario a primeros de 1971 para exigir demandas laborales que no alcanzarían plenamente hasta años después.

Como habrá podido observarse, cuando hemos presentado los principales factores del teatro madrileño a finales de la Dictadura, las palabras referidas a un determinado apartado siempre remitían a otro de los puntos que hemos descrito (el público al local teatral, el autor al director, la censura a las compañías y grupos, etc.), ello se debe a la multiplicidad de signos y factores que forman una obra teatral, signos interdependientes unos de otros y remitentes éstos a aquéllos. Por este motivo, nuestro estudio pretende ser lo más completo posible a la hora de presentar el teatro madrileño en este período de los últimos años de la Dictadura y ver su comportamiento.

3. LOS LUGARES TEATRALES

A continuación presentamos un breve historial de los lugares en los que se desarrolló el teatro madrileño en este período. En primer lugar, los teatros del ámbito comercial en los que nos remitimos a su fundación y a aquellas obras de nuestro período que fueron más representativas. En segundo lugar, los cafés-teatro, más importantes en este caso porque no existe ninguna recopilación de datos sobre estos locales, no sólo sobre su aparición en la escena madrileña, sino también otros aspectos como sus directores artísticos. En el tercer caso, los lugares ocasionales o de circuito de cámara únicamente son nombrados e incluimos entre paréntesis el número de obras que se representaron en cada uno de ellos.

Enumeramos cada local, de tal forma que al final obtendremos el número total de locales distintos que alguna vez representaron una obra de teatro en sus instalaciones.

3.1. TEATROS

1. TEATRO ALCÁZAR. Fue inaugurado en enero de 1925 (entonces el nombre era Alkázar y desde esa época sigue regentado por Fraga y sus herederos). Es un teatro que casi siempre ha acogido espectáculos de tipo frívolo: revista musical, sainete, vodevil y comedia. Durante el período que nos ocupa, compañías como las de Zori y Santos o las de Antonio Garisa copan la gran mayoría de las obras estrenadas en este local. El aforo del local se acercaba a los mil asientos. El mayor éxito lo protagonizó la obra de Alfonso Paso *Los ladrones están de moda*, que superó las 800 representaciones.

2. TEATRO ALFIL. Este local se inaugura para la práctica teatral el 14 de mayo de 1971 con la obra *Elena de las mentiras* de Alfonso Paso. Anteriormente funcionaba como cine y es remodelado para estos fines escénicos. Durante nuestro período el local pasa por varias manos empresariales. Obtiene gran éxito *Cita los sábados* de Salom (270 representaciones), programación alternativa de grupos independientes los días de descanso de la compañía ("Los miércoles del Alfil") y la acogida del I Festival Internacional de Teatro Independiente de Madrid.

3. TEATRO ARLEQUÍN. Aprovechando el gran interés del público madrileño por el teatro de mediados de los años sesenta, este local surge como transformación de su antigua sala de fiestas en otoño de 1965. La programación del teatro es muy variopinta, si bien es dado a obras de sencilla aceptación de público y, por lo tanto, de gran duración en cartel. Así, la obra *Tres testigos* de Pemán supera las 800 representaciones en este teatro. La dirección empresarial corre a cargo de los hermanos Gómez Ezquerro.

4. TEATRO ARNICHES. Teatro que, como en su origen (años veinte de este siglo), vuelve a la actividad teatral en 1965 tras un paréntesis dedicado al cine. La programación del Arniches fue muy variada y heterogénea, desde obras de Dürrenmatt hasta comedias musicales y vodeviles. *Superboieng* de

Camoletti llegó a las 370 representaciones. La dirección pasó por manos de empresas como S.I.T.A.S.A. El aforo del teatro es de los más reducidos de los teatros madrileños (423 localidades).

5. TEATRO BEATRIZ. Durante el período que nos ocupa este teatro es de los que menos obras acoge en su programación (11 estrenos y tres reposiciones), sin embargo, es uno de los teatros con mayor continuidad de funcionamiento desde que se inauguró en 1931, fecha desde la que hasta nuestros días es regentado por la Empresa Fraga de Espectáculos S.A. Su aforo es de 750 butacas. Ana Diosdado estrenó en este teatro su obra *Usted también podrá disfrutar de ella*, la obra más exitosa de este período en este local (476 representaciones).

6. TEATRO BELLAS ARTES. Fue inaugurado en 1961 y desde entonces está regido por los hermanos Tamayo. Su aforo se acerca a las quinientas localidades (496). En nuestro período es uno de los teatros que menos obras ofrece en cartel (9 estrenos y dos reposiciones), a pesar de funcionar los cinco años, ello se debe a la calidad de los montajes (montajes dirigidos en su gran mayoría por José Tamayo y preparados con exhaustiva laboriosidad) que proporcionaba un éxito de la obra y su permanencia en cartel al menos media temporada. Por el local desfilan las más importantes obras y autores como Pirandello, Buero Vallejo y Valle-Inclán. *Los peces rojos* de Anouilh se acercó a las 800 representaciones en este teatro.

7. TEATRO BENAVENTE. El local se inaugura en 1971 bajo la mano del empresario Apolinar Sanz Pascual, tras funcionar anteriormente como cine. La anexión de un local situado a su lado permite crear un teatro donde hay una parte para representación y público y otra para el ensayo, ballet y espectáculos experimentales, muy bien dotado de aparatos sonoros y lumínicos. La programación del Benavente es escasa, pero con autores y obras de gran importancia (Buero Vallejo, Coward, Brecht...). El día de su estreno se presenta la obra de Lorenzo López Sancho *Aurelia o la libertad de soñar*, pero el mayor éxito llega con *Canción para un atardecer* de Coward (278 representaciones).

8. TEATRO CALDERÓN. Es uno de los locales de más continuada trayectoria teatral. Es el local con más localidades, 1685, aunque casi el millar pertenecen a los lugares más incómodos (pero más económicos) del teatro. La labor empresarial es llevada por Francisco Muñoz Lusarreta, empresario que, durante nuestra época, se dedica más a espectáculos tangenciales al teatro (conciertos, bailes folclóricos, etc.) o a géneros teatrales de poca relevancia (vodevil y revista musical, de espectáculos puramente teatrales acoge 7 estrenos y 3 reposiciones durante nuestro período). Por todo ello, podemos decir que es un local de los más heterogéneos en el corpus de espectáculos que presenta en su escenario. El mayor éxito de esta época lo protagonizó *Palomita, palomita, palomera*, revista musical de Tony Leblanc que se acercó a las 600 representaciones.

9. TEATRO CLUB. Uno de los locales con menor aforo (396 localidades, todas butacas) que se inauguró en 1962. Durante nuestro período Francisco Muñoz Lusarreta se encarga de la regencia del teatro. Por su escenario desfilaron generalmente comedias ligeras y juguetes cómicos, de tal forma que el éxito no se debía a la obra en sí, sino a los actores y actrices protagonistas como por ejemplo las hermanas Gutiérrez Caba. Es el teatro que acoge la obra de mayor éxito y duración en cartel de la época que estudiamos, la milenaria *La sopera* de Lamoureux, bajo la interpretación de Manolo Gómez Bur y Aurora Redondo, que llegó a las 1786 representaciones ininterrumpidas en este teatro.

10. TEATRO CÓMICO. El aforo del local es de 1000 localidades. Su empresario es también Muñoz Lusarreta, pero luego pasa a manos del Ministerio de Información y Turismo. En 1971 acoge el II Ciclo de Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Su mayor éxito lo constituye *Gigi* de Colett, que llegó a las 342 representaciones. En este período, es uno de los locales que peor balance hace en un año, concretamente en 1972, cuando todas las obras que presenta (4) son reposiciones.

11. TEATRO DE LA COMEDIA. El local fue inaugurado el siglo pasado, (1875) y desde entonces ha presentado su continuada oferta teatral. Tirso García Escudero es el encargado de la empresa y la dirección del local. En

este período es uno de los locales que más estrenos ofrece (15), siendo *Las cítaras colgadas de los árboles* de Gala su mayor éxito (superó las 400 representaciones).

12. TEATRO ESLAVA. Antes que el Teatro de la Comedia es inaugurado el Teatro Eslava, en 1871, y desde entonces ha extendido su actividad teatral a todos los ámbitos y géneros del teatro. En 1971, celebra el teatro sus cien años de supervivencia con el espectáculo *Eslava 101*, en el que participan importantes actores, actrices y cantantes del momento para homenajear la historia del teatro. La dirección se debe a Luis Escobar. Hay que destacar la cita anual durante dieciséis temporadas ininterrumpidas del actor cómico Paco Martínez Soria. Con todo, el mayor éxito en este teatro se debe a *La vida en un hilo* de Neville con 355 representaciones.

13. TEATRO ESPAÑOL. Es el teatro más antiguo, pero también el que más incendios y demoliciones ha sufrido. Ya que pertenece al ámbito estatal, es el teatro que más número de obras presenta en nuestro período (36 estrenos y 8 reposiciones) junto con el María Guerrero, también bajo patrocinio estatal. En el único local que presenta montajes de autores clásicos españoles como Calderón o Lope de Vega, o espectáculos de teatro infantil en sesiones de sobremesa. *Marta la piadosa*, obra de Tirso de Molina adaptada con música "rock" alcanza las 260 representaciones.

14. TEATRO FÍGARO. Reinaugurado en octubre de 1969, tras su actividad cinematográfica, es un local con un aforo cercano al millar de localidades (935). La calidad de las obras representadas es muy alta, aunque las obras son en su mayoría de autores extranjeros. En nuestro período pasan autores como Arthur Miller, Anouilh y Shakespeare. Merece destacarse la exitosa representación de la obra *La Fundación* de Buero Vallejo. Sin embargo, *Una noche en su casa, señora* de Letraz superó las 1000 representaciones en este teatro.

15. TEATRO GOYA. En 1972 se celebra el III Festival Internacional de Teatro y en 1974 no ofrece ningún estreno o reposición. El gran éxito de esta época lo protagoniza *Juegos de sociedad* de Alonso Millán al frente del

actor Jesús Puente, llegando a superar las 700 representaciones ininterrumpidas con el aforo completo más de la mitad de ellas. En esta época que estudiamos acoge tanto obras de Wesker (*La cocina*), como un espectáculo sobre obras de Arniches (*Arniches super-star*).

16. TEATRO INFANTA ISABEL. Teatro inaugurado en 1909 y dirigido desde entonces por el apellido Serrano (Arturo, hijo, en los años que nos ocupa). El aforo del local es de 800 butacas. La programación del local es de tipo medio, es decir, acoge obras de entretenimiento y relajación para un público burgués, no encontraremos ni grandes obras, ni tampoco espectáculos como revista. Durante nuestro período se representan 8 estrenos y tres reposiciones. La obra que triunfa en este período es *Pato a la naranja* de Douglas-Home, interpretada por Arturo Fernández y que en tres temporadas roza las 1300 representaciones.

17. TEATRO LARA. Inaugurado en 1890, recibe el nombre popular de "la bombonera" por su reducido aforo (500 localidades) y por su aspecto físico con tres antesalas que sirven para insonorizar el recinto. La actividad empresarial y de dirección corre a cargo de Conrado Blanco. Durante nuestro período se caracteriza por su alto número de estrenos (14 en total) y por no ofrecer ninguna obra que sea reposición. *Los buenos días perdidos* de Gala alcanza más de 400 representaciones en una temporada.

18. TEATRO LA LATINA. Anteriormente cine, en 1925 es inaugurado como teatro. El local, de 1400 localidades, es regido por Matías Colsada quien, en el período que estudiamos, dedica el teatro al género de la revista musical con actores como Juanito Navarro, Lina Morgan y Vicky Lusson. *Llévame a París* de Giménez, Allen y Dolz alcanzó las 668 representaciones.

19. TEATRO MARAVILLAS. Es inaugurado como teatro en 1887 y, como otros teatros, vio interrumpida su actividad teatral con la dedicación al cine. El aforo es de 873 localidades. Las obras que presenta son de corte humorístico o policíaco. *Sé infiel y no mires con quién* de Cooney y Chapman rozó las 1600 representaciones en tres temporadas en cartel.

20. TEATRO MARÍA GUERRERO. Al igual que el Teatro Español, es un local que funciona como teatro nacional subvencionado por el Estado. Como aquél, acoge el gran número de obras en su programación (33 estrenos y 11 reposiciones) y espectáculos menores como sesiones de teatro infantil. Es inaugurado en 1885 y su dirección artística pasa por manos de Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa y José Luis Alonso. *Romance de lobos* de Valle-Inclán y *Misericordia* de Galdós, interpretadas por José Bódalo, junto a obras de Ionesco y Brecht es lo más destacado de esta época.

21. TEATRO MARQUINA. En 1962 se inaugura este local para la actividad teatral. Su aforo era de 500 localidades. Bajo la dirección de Andrés Kramer, el teatro tiene un gran éxito con tres obras: *La casa de las chivas*, estrenada a principios de 1969 y ya en nuestro período, *Las mariposas son libres* de Gershe (casi 900 representaciones) y *La noche de los cien pájaros* de Salom.

22. TEATRO MARTÍN. Fue inaugurado hacia 1870. Es el teatro que hace la competencia al Teatro La Latina (y en menor medida al Calderón), ya que se dedica exclusivamente al género de la revista musical, hasta tal punto que en nuestro período, ambos teatros ofrecen 10 estrenos y una reposición. El vodevil *Una noche de "strep-tease"* de Pertwee superó las 800 representaciones en dos temporadas en cartel.

23. TEATRO MONUMENTAL. El local era anteriormente un cine y en 1974 comienza su andadura teatral con el mayor aforo de todos los teatros madrileños (1950, aunque reducido a 1600 cuando se necesita instalar parte del aparato técnico). En su año de estreno acoge 2 estrenos y una reposición; se estrena con *Últimos días de soledad de Robinson Crusoe* de Savary.

24. TEATRO MUÑOZ SECA. Anteriormente local dedicado al cine, Andrés Magdaleno y Natalia Silva, directores y actores, abordan su remodelación y estreno en 1971 con la obra *Hedda Gabler* de Ibsen. Su programación fue de gran interés hasta que las necesidades económicas obligaron a la adopción de géneros más frívolos como la revista musical: *Sin la*

polonesa, nada de Reorul y Barré es un vodevil que superó las 850 representaciones. Su aforo es muy reducido (405 localidades).

25. PEQUEÑO TEATRO MAGALLANES. Aunque su reducido espacio supondría la consideración de "sala" y no teatro, ya que es el único caso que encontramos en nuestro período, y ya que las carteleras lo incluyen dentro del circuito comercial mayoritario, así lo consideraremos nosotros. Fue inaugurado en 1971 con su obra de mayor éxito *Lo que te dé la gana*, adaptación de *Noche de Reyes* de Shakespeare (332 representaciones), y tuvo una programación de gran calidad y cantidad (20 estrenos y 5 reposiciones). Fue regentado, y dirigido por el T.E.I., Teatro Experimental Independiente, que era el intérprete de las obras montadas.

26. TEATRO REINA VICTORIA. Se inauguró en 1916 y fue reformado en 1942 para darle un aforo de unas 1000 plazas. En este teatro se expone un programa de gran interés con autores como Chejov, Bernard Shaw, Buero Vallejo (*El sueño de la razón*), Priestley y el polémico *El retablo del flautista* de Jordi Teixidor por el grupo "Tábano". Sin embargo, la mayor permanencia en cartel la protagonizó *Una noche en su casa, señora* de Letraz, obra obtiene mucho mayor éxito en el teatro Figaro, a pesar de proceder de este teatro.

27. TEATRO VALLE-INCLÁN. Fue inaugurado el 14 de marzo de 1962. Teatro que acogió una programación inicial de cierto interés (Chejov, Diodado), pero que luego cae en las "comedias de divorcio", típicas desde el año 1973. Su mayor permanencia en cartel lo obtiene la obra *No te pases de la raya, cariño* de Camoletti con 588 representaciones.

28. TEATRO DE LA ZARZUELA. Inaugurado en octubre de 1856, es el segundo en antigüedad después del Español. Su aforo inicial fue de 3000 asientos, reducidos a 1250 tras una remodelación. El local pasa a manos del Ministerio del Ministerio de Información y Turismo en 1970 y acoge principalmente los festivales internacionales de género lírico (ópera y zarzuela) y ballet, si bien, merece destacarse la acogida el año 1971 del II Festival Internacional de Teatro.

3.2. CAFÉS-TEATRO

29. ALES. (Calle Veneras, 6). Es uno de los locales de café-teatro con mayor regularidad y consistencia en sus programaciones. Se estrena teatralmente el 6 de diciembre de 1971 con la obra *Quijotella* de Juan Antonio Castro. La frecuencia con la que aparece en cartelera con alguna obra se debe a el corto número de representaciones semanales, generalmente 8, que permitía una mayor permanencia de la obra en la cartelera. Como muchos de estos locales, poseía discoteca que funcionaba tras las representaciones. Hasta que se consolidó el nombre definitivo de Ales, tuvo otros nombres con los que aparecía en las carteleras de los periódicos: Alex-Club, Funny Ales y Ales-Boite. La obra que mayor éxito tuvo fue *Los castos novios de Lilian* de Arthur y Julme. La dirección artística de la mayoría de los espectáculos corrió a cargo de Eloy Arenas.

30. BIOMBO CHINO. (Calle Isabel la Católica, 6). Este local ya existía como sala de fiestas y se apunta a la moda del café-teatro con el estreno de *Los hijos del pecado* de Carlos Ballesteros y Andrés Pajares el 29 de septiembre de 1971. Con frecuencia, recogía una programación en la que se representaban dos obras distintas, posteriormente, a altas horas de la madrugada presentaba espectáculos de corte erótico. En la mayoría de las obras que se representaron había una participación directa de Andrés Pajares, ya fuera como autor, intérprete o director de las piezas. Con autores como Carlos Ballesteros se probaron nuevos géneros como el "café-revista", aunque el gran éxito de público se debía a la popularidad de Andrés Pajares y al tono "picante" de las obras. El mayor éxito en cartel fue *Yermo*, con el propio Andrés Pajares como autor e intérprete.

31. BOITE EL PINTOR. (Calle Goya, 79). Aunque durante nuestro período sólo presentó cuatro obras en cartel, lo hemos incluido por el gran despliegue publicitario que realizaba en las carteleras teatrales, (uno de sus reclamos era: "Ante la moda de ir a Perpignan a ver cine, venga a Boite el Pintor"). Inicia su andadura teatral con *Guitarrazos* de Jorge Llopis el 11 de octubre de 1973. Su programación es mucho más inconstante que la de los otros cafés-teatro, ofreciéndose exclusivamente como sala de fiestas o discoteca

durante varios meses.

32. CEREBRO MUSIC-HALL. (Calle Princesa, 5). Es un local que nace con la famosísima y exitosa obra americana *The Rocky Horror Show* de Richard O'Brian. La obra fue estrenada el 12 de septiembre de 1974 sobrepasó las quinientas representaciones en este mismo local. El éxito de la obra es curioso no por su carácter musical, sino por tratar un tema tan poco frecuente en los escenarios como el de el terror. Es de las pocas obras de café-teatro que son adoptadas por un teatro comercial para su representación (el Teatro Valle-Inclán en 1975 y el Teatro Martín en 1978). El local tuvo un funcionamiento irregular tras este inicio esplendoroso.

33. FOLIES. (Bajos del cine Albéniz, Calle Paz, 11). Este local ya existía anteriormente como sala de fiestas. Se estrena el 27 de octubre de 1970 como local dedicado al teatro con la obra *Mentiras entre hombres y mujeres* de Alfonso Paso. Es uno de los locales que más pronto desiste de continuar con la moda del café-teatro ya que a principios de 1972 se dedica exclusivamente a su actividad anterior. Su obra de mayor éxito fue la anteriormente señalada de Alfonso Paso. Su número de representaciones semanales fluctuó entre 7 y 14.

34. ISMAEL. (Plaza Santa Ana, 9). Sin duda alguna es uno de los locales con mayor dedicación, calidad y regularidad de los dedicados al café-teatro. Su estreno como local teatral (algunos meses antes ya existía como "pub") se produce el 29 de enero de 1970 con la obra *La muerte alegre* del ruso Nicolai Evreinov. La dirección artística corrió a cargo de Xavier Lafleur, cuya adaptación de la obra de John Desain-Sampio, *¿Quiere usted ser polígamo?*, fue el mayor éxito de este local y de muchos otros de otras provincias españolas. A pesar de su reducido espacio, es de los locales más frecuentados y, junto a Lady Pepa y Stéfanis, es el local con mayor número de obras en cartel durante este período. En cuanto al número de representaciones, es de los pocos locales que se adapta a el régimen que siguen los teatros comerciales, 14 y 13 representaciones semanales hasta el cambio de primeros del año 1971, donde la compañía tiene un día de descanso y 12 representaciones semanales, al igual que en el circuito comercial de teatros mayoritarios.

35. JALEO. (Calle Padilla, 5). Es uno de los cafés-teatro más irregulares en cuanto a su permanencia en cartel. Tal sólo alberga cuatro obras durante este período. Su primer estreno es la obra *Sssspichote* de Nicolás Romero y Juan González el 20 de diciembre de 1971, su obra de mayor éxito fue *La Forfarina* de Juan Antonio Gil Albors. El local adoptó nombres alternativos como El Jaleo y El Jaleo de Mari Paz Pondal, de hecho, la directora artística fue la propia Mari Paz Pondal.

36. KING-BOITE. (Avenida José Antonio, 34). Este local alternaba diariamente los espectáculos teatrales con la música de su discoteca. Es uno de los locales más sólidos, ya que las obras que trae en cartel tienen una gran aceptación de público, de tal forma que hay obras que permanecen en funcionamiento más de medio año. La primera obra se estrenó el 18 de diciembre de 1970. Fue todo un acontecimiento, pues era la primera obra para café-teatro de un autor que ya tenía nombre en el teatro y que se consagraría en poco tiempo: Antonio Gala y su *Spain's Strip-Tease*. Sin embargo, el mayor éxito lo protagonizó la obra *Don Joaquín y la corista* de Jaime de Armiñán. Al igual que el Ismael, adopta el número de representaciones semanales del circuito comercial de grandes teatros (14 y, a partir de 1971, 12 con un día de descanso). La dirección artística del local corría a cargo de José Francisco Tamarit.

37. LA FONTANA. (Calle Orense, 11). Es otro de los cafés-teatro clásicos de este período. Tan sólo acoge cuatro obras durante esta época, sin embargo, esto se debe al gran éxito de sus obras y a que tan sólo se representaba siete veces semanalmente. La dirección artística era de Juan José Alonso Millán, autor también de las cuatro obras, todas ellas bajo el género de la comedia musical. Alonso Millán no hizo más que, bajo un mismo patrón, construir obras de crítica a la realidad cotidiana de la sociedad española de la época. El local realizó su lanzamiento con el eslogan "1ª marisquería-restaurant-teatro-boite de Madrid", es decir, no era solamente un mero local de copas. La primera obra estrenada fue *Cantando se entiende la gente*, mientras que el mayor éxito fue para *¿A que nos quitan lo "bailao"?* En demérito de las obras hay que señalar que la prensa señala la afluencia de público más por el hecho de poder cenar y menos por la posible aceptación o reclamo de la obra.

38. LADY PEPA. (Calle San Lorenzo, 5). Es el primer café-teatro de Madrid (así se anuncia en su publicidad) que se suma a la moda llegada de Barcelona. Su prometedor estreno se realiza con obras cortas de José Ruibal a mediados de 1969. Quizás es el café-teatro que mayor vocación teatral tiene de todos por su idea de presentar gran cantidad de títulos y por la formación de una compañía titular que representaba las obras en otros cafés-teatro de otras ciudades. Durante un primer período llega a poseer tres representaciones diarias, posteriormente se adapta al régimen del circuito teatral mayoritario. La dirección artística corrió a cargo de Concha Llorca, autora también de algunas de las obras que se representaron. La desaparición del Lady Pepa se produjo hacia marzo-abril de 1972. Las razones fueron varias: la escasa rentabilidad económica, limitaciones de la censura (razón que podríamos aplicar a el resto de locales), restricciones de permisos para establecimientos que no eran salas de fiestas (quizás la principal razón, ya que los otros locales nacían primeramente como locales de fiestas o discotecas) y, por último, la programación última dedicada al vodevil musical, género todavía con poca aceptación (irónicamente, sería hacia finales de 1973 cuando el vodevil es el género más representado en los locales teatrales mayoritarios). El mayor éxito de Lady Pepa fue *El conde von Parkus* de Manuel Santos Peña, que sobrepasó las cuatrocientas representaciones.

39. LE CANOTIER. (Calle Tetuán, 27). Lorenzo López Sancho señala que el local parece tener el "aura pícara y legendaria de la Chelito de los tiempos del *Chanteclair*". Es otro de los locales con regularidad en funcionamiento que se adapta al funcionamiento del circuito de los grandes teatros. Se inaugura teatralmente con la obra *¿Quiere usted jugar con mí?* del francés Marcel Achard, mientras que su mayor éxito se produce con la obra *Carambainas* de Carlos Ballesteros. A finales de 1974 cambia de propietario y de nombre (el nuevo sería River Club), cesando prácticamente su actividad teatral.

40. LONG-PLAY. (Plaza Vázquez Mella, 2). Local que durante algún tiempo tuvo el nombre de Auditorio-Teatro Long-Play, tenía como oferta para sus clientes la posibilidad de aparcamiento gratuito. Se inicia en el teatro con la obra de Xavier Lafleur *¡Pompa pop!*, estrenada el 21 de diciembre de 1971.

Durante 1972 cesa su actividad y vuelve en 1973 con la obra que mayor tiempo permaneció en cartel, *El último tango de Rodolfo Valentino y Marilyn Monroe* de Romano Villalba. Ignacio de Paúl se encargaba de la dirección artística del local.

41. STÉFANIS. (Calle Bravo Murillo, 28). Junto a Ismael y Lady Pepa es el café-teatro más clásico e interesante por la calidad y cantidad de obras. Inicia su andadura el 24 de septiembre de 1970 con la obra *Almas que mueren* de Horacio Ruiz de la Fuente, obra sobre la drogadicción de la juventud. La obra de mayor permanencia en cartel fue *El escarabajo de la felicidad* de Antonio de Jaén. Es un local con un escenario mínimo, aunque bien decorado y bien dotado de efectos luminotécnicos. Pastor Serrador es el empresario del local y el supervisor de la labor artística. Alterna las representaciones diarias con algunas horas dedicadas a su discoteca.

42. TRANQUILINO. (Calle Jardines, 3). Es de los primeros cafés-teatro en aparecer y también de los primeros en abandonar su repertorio teatral para pasar a la actividad de pequeños conciertos y bailes. Sus eslóganes eran "El rincón de las familias" y "Teatro íntimo". Regido por Tranquilino y dirigido artísticamente por Pastor Serrador, comienza su labor teatral con la obra de Dürrenmatt *Proceso por la sombra de un burro* en sesión única. Posteriormente acoge obras de otros locales que mantiene poco tiempo en cartel. En mayo de 1971 cesa su actividad teatral.

43. VERONA. (Plaza del rey, 7). Se inicia a finales del período que estudiamos, si bien continúa con cierta asiduidad posteriormente. La única obra de este período es *Decamerón*, basada en los cuentos de Boccaccio, adaptada por Juan José Alonso Millán. Se estrenó el 17 de octubre de 1973. La obra permanece en cartel más de medio año y supera las cuatrocientas representaciones. La dirección artística se debe a Pastor Serrador. Hay que destacar la gran aparición en cartelera de este local y obra, no sólo en títulos, sino también en cartel publicitario. Es el único café-teatro que señala su fuente de producción: Producciones Verona.

44. VILLA ROSA. (Plaza Santa Ana, 15). Su aparición y permanencia en funcionamiento es similar al del anterior café-teatro. El 26 de octubre de 1973 estrena la única obra de este período, *Arsa pilili*, obra de Andrés Pajares y Enrique Bariego. Como puede observarse es un local dedicado a obras de corte humorístico, en este caso, el local se autocalifica como "primer café-teatro de humor flamenco".

Otros cafés-teatro

Son locales que existían como salas de fiestas y que se suman a la moda del café-teatro, pero que, ya sea por falta de obras, por falta de escenario mínimamente aceptable, o por escasos beneficios económicos, abandonan la experiencia teatral. Son los siguientes (entre paréntesis se indica el número de obras que se representaron en ellos):

- 45. Caravelle, (1).**
- 46. Club del Arte de Madrid, (2).**
- 47. El Subterráneo, (1).**
- 48. J.J., (3).**
- 49. Jardiel, (1).**
- 50. La Strada, (1).**
- 51. Micheleta, (3).**
- 52. Morocco, (1).**
- 53. Musical Deva, (1).**
- 54. Nueva Romana, (1).**
- 55. Parrilla Hotel Nacional, (1).**
- 56. Patio de Reyes, (1).**
- 57. Playa de Madrid, (1).**
- 58. Recoletos, (1).**
- 59. River Club, (1).**
- 60. Topaz, (1).**
- 61. Yulia, (2).**

3.3. LUGARES OCASIONALES

Son lugares habilitados para la práctica teatral con el fin de mostrar un acto cultural. La gran mayoría de las obras se pueden considerar "teatro de cámara", ya que poseen las siguientes particularidades:

1. Presentan obras de una única función.
2. Los locales han de ser preparados expresamente para esa representación, pues generalmente su cometido principal es otro.
3. La mayoría de las obras representadas podemos dividir las en tres tipos:
 - obras de autores noveles que quieren darse a conocer.
 - obras de autores poco representados en el circuito comercial por el rechazo de éste a un teatro demasiado experimental.
 - recuperación de obras de autores clásicos para dar oportunidad a nuevos grupos de teatro.
4. Menor control al que es sometido por las autoridades de la censura, (a pesar de que son varias de sus instituciones las subvencionan estas representaciones).
5. Ausencia del interés comercial.

Son de destacar las labores realizada por el Aula de Teatro del Ateneo de Madrid, por el Club Don Hilarión y por el Teatro-Club Pueblo, lugares que acogen la mayor cantidad y calidad de las obras representadas en este apartado de teatro minoritario y en los que actúan grupos de teatro semiprofesionales o profesionales, pero no aficionados como en el resto de lugares. He aquí la reseña de los lugares (entre paréntesis el número de obras que se representaron en cada uno de ellos):

62. AULA DE TEATRO DEL ATENEO DE MADRID, (16).
63. AUDITORIO MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO, (1).
64. AULA DE CULTURA DE LA CAJA DE AHORROS SALAMANCA, (1).
65. CASA DE LA MANCHA, (3).
66. CASA DE MÁLAGA, (1).
67. CENTRO ASTURIANO, (1).
68. CENTRO CUBANO, (1).
69. CENTRO PARROQUIAL VILLA ROSA, (1).
70. CLUB DON HILARIÓN, (11).
71. COLEGIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS MARAVILLAS, (1).
72. COLEGIO DEL LORETO, (3).

73. COLEGIO MAYOR ALFONSO X EL SABIO, (1).
74. COLEGIO MAYOR CALASANZ, (2).
75. COLEGIO MAYOR ELÍAS AHÚJA, (1).
76. COLEGIO MAYOR SAN SIAO, (1).
77. COLEGIO SANTA CRISTINA, (2).
78. CRIPTA DE JESÚS DE MEDINACELI, (1).
79. CRIPTA DEL PERPETUO SOCORRO, (1).
80. CRIPTA DE SAN SEBASTIÁN, (1).
81. DELEGACIÓN NACIONAL DE CULTURA, (1).
82. DISCOTECA EL ALMA, (1).
83. HERMANDADES DEL TRABAJO, (2).
84. IGLESIA DE LOS DOLORES, (1).
85. IGLESIA NUESTRA SEÑORA DE LAS DELICIAS, (1).
86. IGLESIA DE LOS SAGRADOS CORAZONES, (1).
87. IGLESIA DE SAN JUAN CRISÓSTOMO, (1).
88. IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN, (1).
89. INSTITUTO ALEMÁN, (3).
90. INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA, (1).
91. INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA, (2).
92. LICEO FRANCÉS, (1).
93. MARY WARD, (3).
94. MONTEPIÓ COMERCIAL E INDUSTRIAL, (9).
95. PADRE PIQUER, (2).
96. PALACIO DE LOS DEPORTES, (1).
97. PALACIO DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS, (2).
98. PARQUE MÓVIL DE LOS MINISTERIOS, (4).
99. PEQUEÑO TEATRO DE MADRID, (2).
100. PLAZA MAYOR DE MADRID, (2).
101. PLAZA SANTA ANA, (1).
102. PUB-TEATRO YE GOLDEN COCK, (1).
103. PUENTE CULTURAL DE MADRID, (4).
104. REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO, (6).
105. SALA BORJA, (1).
106. SALA PLAZA ROMA, (1).
107. SALÓN DE LA EDITORIAL AGUILAR, (1).

108. SALÓN DE TAPICES DE LA CASA CISNEROS, (1).
109. SALÓN DE TELEFÓNICA, (4).
110. TEATRO ALCALÁ, (1).
111. TEATRO CINE NIZA, (1).
112. TEATRO CIRCO, (1).
113. TEATRO-CLUB PUEBLO, (35).
114. TEATRO DEL AIRE, (1).
115. TEATRO D.N.C., (1).
116. TEATRO INFANTA CLARA EUGENIA, (1).
117. TEATRO LEPANTO, (1).
118. TEATROTEL BONG-BING, (3).

4. DESCRIPCIÓN DE LOS CAMPOS DE LA FICHA**

4.1. TÍTULO

Recoge el nombre del espectáculo del mismo modo que aparece en las fuentes investigadas. En ocasiones, aparece un título muy general que alberga tres o cuatro títulos de obras diferentes; en tales casos, los títulos de esas obras se anotarán en el apartado "Observaciones". Otras veces, no existe un título recopilatorio que una las obras que se van a representar en la misma función; en este caso, se adoptará la postura de crear una ficha para cada obra, ya que, algunas veces, son obras de distinto género y autor.

Cuando los títulos aparecen en otras lenguas que no es el español quiere decir que la representación se realizó en el idioma original.

Presentamos como título el nombre de los espectáculos de danza que vienen nombrados por la denominación de la compañía (Ballet de Budapest). En estos casos, el apartado "ballet" de la ficha resulta redundante y por ello se elimina.

4.2. AUTOR

Con este apartado damos cuenta del creador del texto (generalmente, la creación del espectáculo corre a cargo del director) que sirve de base para el espectáculo. Primero transcribimos los apellidos y luego el nombre. En ocasiones, se trata de textos denominados "leyenda" o "cuento" que son originales de la cultura de un país: borramos directamente el campo. Los casos en los que no consta el nombre del autor dejaremos vacío el apartado correspondiente. En otras ocasiones, únicamente sabemos el apellido del autor y por lo tanto es el único que anotaremos (en letras mayúsculas, como el resto).

** Los siguientes campos de la ficha siguen básicamente la propuesta por Manuel Pérez en su estudio del teatro madrileño entre 1975 y 1982 (ver en bibliografía, "La escena madrileña en la transición política (1975-1982)"), por lo tanto, remitimos a este trabajo ante cualquier duda, ya que tan sólo incluimos algún campo diferenciado ("Figurines", "Ballet",...). De todas formas, creemos conveniente delimitar cómo hemos entendido y utilizado cada campo en nuestra investigación, pues existen pequeñas diferencias lógicas. Tal es el propósito de este apartado y de los distintos puntos de los que consta.

Cuando aparece un título general que recoge obras de varios autores, los nombres de los creadores son recogidos bajo el nombre "AA.VV", indicando en el apartado "Observaciones" la nómina de autores y sus correspondientes obras.

En el caso de los grupos independientes nunca aparece el autor, por lo tanto se adopta la fórmula "Colectivo" para dar referencia de una autoría conjunta que se corresponde con el nombre del grupo de teatro, el cual presentamos entre paréntesis.

Cuando son autores mucho más conocidos por el apodo que por el nombre, se mostrará ese apodo (no tiene sentido transcribir Jean Bautiste Poquelin en lugar de Moliere).

Si son dos los autores de los textos, se presentan uno seguido del otro, ambos pueden encontrarse en el índice final de autores.

4.3. PAÍS

Informamos de la nacionalidad del apartado anterior, atendiendo a los nombres de los actuales estados, sin distinción de tipo regional o autonómico. De este modo se puede realizar un estudio comparativo de la proporción de teatro español y extranjero que se representa en España, dato importante pues la mayoría de los autores españoles se quejan durante este período de la mayor permisividad de la censura hacia obras extranjeras que hacia obras españolas, a pesar de que las obras extranjeras poseen temas tan censurables como los de las obras españolas.

4.4. ADAPTACIÓN

Se ha elegido el término "adaptación" frente a "versión" para evitar la confusión que crea este último término. En la mayoría de las obras extranjeras que son traducidas aparece el nombre del responsable junto a la fórmula "adaptación", "versión" y "versión al castellano". En estos casos, "adaptadores" o "versionadores" como Enrique Llovet o Emilio Romero son los que han realizado la traducción del original, sin que sepamos a ciencia cierta hasta qué punto se respeta o se traiciona las ideas y las formas del original. Por lo tanto, tomamos al adaptador como traductor cuando no aparece explícitamente que es el responsable de la traducción. En otros casos, aparece el nombre del traductor, con lo que suponemos que se ha limitado a traducir el original y es el montaje a cargo del director el que presenta los cambios respecto al original.

Algunas veces, se indica en las carteleras que se trata de una nueva versión del original, en tal caso, se marcará en el apartado "Carácter de la 1ª representación" con la fórmula "estreno de esta versión" (cuyo autor aparece en este apartado de "Adaptación"), frente al más común "estreno de este montaje" que da cuenta de obras ya estrenadas, pero presentadas bajo las directrices de una nueva dirección y montaje.

4.5. TRADUCCIÓN

Unido al apartado anterior, este campo define la mera transcripción de una obra de un idioma extranjero al español, con los cambios de contextos culturales y lingüísticos que ello implica.

Son pocas las veces que aparece el nombre del traductor porque o son obras ya traducidas anteriormente (y es con esta traducción sobre la que se monta la obra), o es el director o el adaptador el responsable de la traducción, aunque no aparece explícito.

4.6. GÉNERO

El problema para la definición, delimitación y homogeneización de este apartado se debe a que no existe una unanimidad entre la crítica para definir los espectáculos. Con el fin de realizar una presentación lo más útil posible para observar las preferencias del público y de los empresarios, hemos definido los espectáculos de una manera muy general: tragedia, drama, comedia, sainete, revista musical, vodevil, etc. (Ver punto 2.10 y Tabla V), añadiendo algún adjetivo más al género cuando la diferenciación resultaba fácil de apreciar y mostraba un rasgo que definía y distinguía esa obra de otras (es el caso de "comedia musical"). Evidentemente, son definiciones basadas principalmente en el texto de la obra y no en la puesta en escena, pero son lo suficientemente generales para no dañar lo que es la obra en escena, ya que tomando un texto al que calificamos como "drama", su puesta en escena puede significar que se le denomine "drama expresionista", calificación más precisa, pero de la que carecemos frecuentemente (otras veces, el autor entra en una definición tan detallista y personal que apenas tiene valor para nosotros) y que, en último término, la ausencia de este adjetivo, no daña la idea general que marca el término "drama", frente a "comedia" o "tragedia".

4.7. LUGAR TEATRAL

Define el espacio donde se lleva a cabo la representación, entendiendo como tal el recinto, casi siempre cerrado durante esta época, donde actúan los intérpretes y el lugar destinado al público que asiste a la representación.

En otro lugar hemos indicado la división de espacios en tres categorías principales: teatros de ámbito comercial, locales ocasionales dedicados a funciones únicas y cafés-teatro.

4.8. INICIO y 4.9. FINAL

Recogemos el primer y último día en el que la obra aparece en cartelera. Los dos primeros dígitos corresponden al día, los dos segundos al mes y los terceros al año.

Para el caso de las representaciones en los lugares ocasionales, debido a lo escaso de la información, se presupone función única, hecho que se puede constatar en algunos lugares (Teatro-Club Pueblo, Ateneo de Madrid), por ello, el día de inicio y de final es el mismo.

La fecha de inicio es la que se anuncia en las carteleras, fecha que en la gran mayoría de los casos, no se distingue si es representación al público o pase para la prensa.

Cuando se habla de final de la obra presentamos la fecha en la cual apareció por última vez el espectáculo en la cartelera. En la mayoría de los casos se anuncia con antelación el último día en el que se representará la obra.

4.10. CARÁCTER DE LA 1ª REPRESENTACIÓN

La dificultad que plantea la definición de este campo se expresa por su confusión de términos, que van desde "reposición" hasta "revisión" o "estreno". Se ha querido solventar estos problemas con una clasificación que recoge tanto aspectos geográficos ("estreno en Madrid"), como aspectos técnicos ("estreno de este montaje").

"Estreno" es el término elegido para la obra que aparece en un escenario por primera vez, ya sea nacional o extranjero. Así sucede con cualquier obra de Alfonso Paso o de Buero Vallejo, autores que estrenan prácticamente toda su obra en Madrid. Resulta difícil encontrar obras extranjeras que se estrenen mundialmente en España, tan sólo algunos autores hispanoamericanos afincados en España (el chileno Jorge Díaz).

"Estreno en España" es una fórmula que nos indica que es una obra extranjera estrenada por primera vez en territorio español y que, en este caso, coincide que se estrena en Madrid. También es difícil encontrar en este período obras españolas estrenadas anteriormente en el extranjero (*El labrador de más aire* de Miguel Hernández se estrenó en Toulouse en 1960). Resulta difícil saber si una obra extranjera se ha representado ya en territorio español, pero nosotros hemos investigado en diversas fuentes y bibliografía, de tal forma que consideraremos "estreno en España" de una obra extranjera si no fue representada nunca en España anteriormente mediante algún montaje de cierta entidad, ya fuera a través de una compañía profesional o de un grupo independiente, ya que saber si un grupo aficionado montó alguna vez una obra de un autor extranjero, todavía no estrenada en España, resulta prácticamente imposible.

"Estreno en Madrid" nos muestra que la obra ya se ha estrenado anteriormente en algún lugar del territorio español, hecho que, si poseemos los datos, indicamos con un asterisco (*) y remitimos al apartado "Observaciones" en el cual damos los mayores datos posibles de cuándo y dónde se estreno la obra en territorio español (símbolo que también utilizamos como llamada de atención para aportar algún dato más sobre cualquiera de las otras fórmulas de este apartado).

"Estreno de este montaje" y "estreno de esta versión" son fórmulas que nos indican la renovación de la obra bajo algún aspecto técnico o textual. Evidentemente, son puestas en escena que no se han estrenado antes en otro lugar, pero tienen la única novedad de su puesta en escena. Ya que Madrid es el centro teatral de este período, será poco frecuente encontrar obras que estrenen el montaje antes en otro lugar que no sea en Madrid; en cualquier caso, si no es así, se indicará con un asterisco.

"Reposición" es el término que designa la recuperación en el mismo o en otro teatro de una obra ya representada, incluso, la mayoría de las ocasiones, con los mismos intérpretes, dirección y montaje en general, ya sea en este período o en fechas cercanas al mismo.

Consúltese la Tabla I en la que mostramos el funcionamiento de esta terminología a lo largo de los distintos años del período que aquí estudiamos. Esta terminología no es adoptada para los espectáculos líricos (ópera y zarzuela) ni para los espectáculos de danza, ya que son obras muy conocidas o

representadas con frecuencia.

Así, estas fórmulas muestran su funcionamiento en la siguiente enumeración englobadora, de tal forma que una obra "estreno" es también "estreno en España", etc., y una obra "estreno en Madrid" es también "estreno de este montaje". La principal distinción es "estreno" y "reposición":

1. ESTRENO

1.1. ESTRENO EN ESPAÑA

1.1.1. ESTRENO EN MADRID

1.1.1.1. ESTRENO DE ESTE MONTAJE ESTRENO DE ESTA VERSIÓN

2. REPOSICIÓN

4.11. REPRESENTACIONES SEMANALES

La presentación de este apartado es imprescindible para conocer la regularidad de las representaciones de una obra. Así, hay obras que se representan diariamente en una o dos funciones y otras obras que tienen un día o dos fijos para su representación. Con este apartado se puede explicar que una obra esté un año en cartel, pero tenga un número inferior de representaciones a otra que ha estado en cartel medio año, pero con un número de representaciones semanales superior a el doble que la obra anterior. Muchas veces, la representación única diaria responde a motivos económicos, sobre todo en los cafés-teatro. Cuando las representaciones semanales varían, se hace notar en este apartado indicando ambos números separados por una barra (/), ocurre con frecuencia en las representaciones de teatro infantil, ya que llegadas las fiestas de Navidad suelen aumentar su frecuencia de representaciones.

En cuanto al circuito comercial, la mayoría de los teatros fluctuaban entre 14 y 13 representaciones semanales hasta que en febrero de 1971 los actores consiguen el ya comentado más arriba día de descanso (ver apartado 2.5. y nota 23 donde hablamos de los actores), reduciéndose casi unánimemente las representaciones a 12 semanalmente, con un día de descanso semanal. Este cambio también afecta a los cafés-teatro más clásicos.

En el caso de los teatros bajo patrocinio estatal (Español, María Guerrero y Zarzuela) las representaciones variaban entre 10 y 8 representaciones semanales.

4.12. SEMANAS EN CARTEL

Como complemento del apartado anterior, se indican las semanas que permanece el espectáculo en cartelera, de tal forma que el primer dígito indica las semanas en cartel y entre paréntesis aparece el número de días de la última semana que la obra apura su estancia. En el caso de las representaciones únicas, el cero indica que no permanece ninguna semana en cartel (entendida como un número total de siete días) y entre paréntesis el número de días que se representa, ya sean seguidos o con intervalos de uno o dos días³⁹.

4.13. DIRECCIÓN

Ya hemos indicado en su apartado correspondiente que el papel del director⁴⁰ en el teatro actual es importante, sobre todo en los espectáculos comerciales, pero tampoco es extraño encontrarlo en las representaciones del

³⁹ Puesto que nuestro trabajo quiere ser lo más riguroso científicamente no hemos incluido un campo que se denominaría "Nº de Representaciones", el cual resultaría de la multiplicación del número de representaciones semanales por el de semanas en cartel, ya que nos obligaría a dar una cifra precisa de representaciones que no podemos asegurar con exactitud, pues el cálculo indicado no tendría en cuenta posibles suspensiones temporales mínimas de la obra por algún pequeño accidente en la representación o alguna fiesta nacional (sobre todo en Semana Santa y Navidad). Sin embargo, hemos comprobado algunos títulos en fuentes que dan el número total de representaciones que la cifra de representaciones que nosotros calculamos con nuestro método y el que aparece en esas fuentes (es más frecuente poder conseguir la cifra exacta de los teatros nacionales) varía como mucho 10 representaciones arriba o abajo. Por lo tanto, si utilizaremos nuestro sistema para estudios posteriores con el fin de señalar aquellas obras de más éxito y aquellas que se retiraron prematuramente de cartel por la poca aceptación de público. Pueden consultarse las Tablas VI y VII en las que mostramos aquellas obras españolas y extranjeras que mayor número de representaciones tuvieron en nuestro período.

⁴⁰ Patrice Pavis define al director como el "responsable de la puesta en escena", definición que se corresponde con el sentido que aparece en las fuentes de investigación. Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 139.

círculo minoritario. Cuando nos encontramos con obras referentes a óperas o zarzuelas también utilizamos este campo para el llamado director escénico, frente al director musical del que damos cuenta en el apartado "Música".

Los casos de creaciones colectivas no presentan con frecuencia el nombre del director (de hecho, va en contra del espíritu igualitario y anónimo de la creación del grupo independiente), a pesar de ello, todos sabemos que el máximo responsable de los espectáculos de Els Joglars es Albert Boadella o que Ángel Facio lo es de Los Goliardos. Por lo tanto, en estos casos la fórmula será "colectivo" cuando así aparezca en las fuentes e indicaremos el nombre del director en aquellos casos en los que se nos informe de él.

En ocasiones, aparece el nombre de un director que no se corresponde con la labor de dirección de la obra en sí, sino con la dirección de un certamen, ciclo o festival. En tales casos, evitamos mencionar este nombre, ya que la llegada de un grupo de otra provincia implica que trae su propio montaje y, por añadidura, su propio director de escena.

Por último, es relativamente frecuente encontrar el nombre de un "ayudante de dirección", sobre todo en obras de gran envergadura. En estos casos, indicamos el nombre del ayudante entre paréntesis y detrás del principal responsable de la dirección.

4.14. PRODUCCIÓN

En la mayoría de los casos, suele aparecer el término "patrocinador" para designar al responsable económico de la obra teatral (el ejemplo de "Patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo").

Es una de las informaciones que menos aparece en cartel (información más frecuente en 1974) debido a que se presupone que el empresario⁴¹ del local teatral es el encargado de todos los gastos que ocasionan la preparación del montaje y el pago a los actores, director, utilleros, etc. Posteriormente, aparece el productor propiamente dicho que reparte beneficios y gastos con el empresario propietario del teatro (ya hemos comentado más arriba que el caso más representativo de este tipo de productor es Manuel Collado). Para

⁴¹ Consultar lista de empresarios, presentada en Tabla XII, de los locales teatrales comerciales durante este período.

diferenciar una producción privada de una producción pública hemos elegido la siguiente nomenclatura:

1. "E" = producción estatal o de cualquier organismo público español o extranjero (embajadas, casas provinciales, institutos, etc.) / (nombre de la entidad que lo patrocina).
2. "P" = producción privada / (nombre del productor o de la empresa privada).

En ocasiones, una obra no es subvencionada directamente por el organismo, sino que acoge la obra dentro de una programación de actos culturales (por ejemplo, un ciclo de cultura argentina que incluye conferencias, conciertos y una obra de teatro), en tales casos se seguirá utilizando la nomenclatura arriba explicada, ya que nos resulta imposible saber el grado de responsabilidad económica del organismo en el que se representan los actos culturales.

Cuando las obras pertenecen a un ciclo o a un certamen internacional, el título de ese ciclo o certamen será el utilizado como productor, con la "P" o la "E" precediéndolos para mostrar su carácter privado o público.

4.15. ESCENOGRAFÍA y 4.16. DECORADOS

En la actualidad esta palabra tiende a sustituir a la de "decorado" ya que la escenografía concibe el espacio tridimensional, mientras el decorado funciona en dos dimensiones⁴².

La diferencia entre "escenografía" y "decorados" en nuestro período es bastante clara:

1. Los montajes de poca relevancia tienen un encargado de diseñar el decorado de la obra que se suele ajustar generalmente a la idea de dar el mayor realismo posible a un paisaje, una habitación o una calle. En estos casos, nos podemos encontrar con el diseñador del decorado (a través de dibujos) y, menos frecuentemente, el realizador del decorado, es decir, el encargado de dar vida

⁴² Esta definición de escenografía no responde más que a la necesidad de dar respuesta a las nuevas teorías y técnicas teatrales en las que "la escenografía concibe su función no ya como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como dispositivo propicio para iluminar (y no para ilustrar) el texto y la acción humana, para figurar una situación de enunciación (y no ya un lugar fijo), y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio entre un espacio y un texto". Pavis, *op. cit.*, p. 173.

material al diseño mediante carpintería y pintura. Cuando así se produzca, aparecerá el nombre del diseñador (Emilio Burgos, Javier Artiñano) en primer lugar y entre paréntesis (si consta) el encargado de la realización del decorado⁴³ (Manuel López). Otras veces sólo consta el nombre del realizador, que es el que recogemos en la ficha.

Un trasunto de decorado y escenografía es la fórmula "decorados y ambientación" en la que se aprecia mayor presencia y responsabilidad en la concepción de la obra en las tablas.

2. La escenografía plantea un amplio campo de trabajo en la escena, ya que no sólo se ocupa del escenario en sí (decorados, inmobiliario, luces, etc.), sino que también tiene en cuenta la relación de la escena con la sala e incluso con el edificio teatral en general. Las fórmulas que aparecen son varias: "espacio escénico", "escenografía", "concepción escenográfica", todos ellos serán recogidos en la ficha bajo el campo que comentamos.

4.17. VESTUARIO y 4.18. FIGURINES

En el período que estudiamos comienza a ser importante la presencia de los encargados de la labor de vestuario debido a esa conciencia de profesional que aparece en el teatro, en la que existe un especialista o encargado para cada elemento del montaje de una obra⁴⁴.

Los trabajos de vestuario y figurines tienen una diferencia que se establecida en la idea de que el figurinista diseña mediante dibujos aquel vestuario que considera acorde para la época o actitud de los personajes de la obra. El campo vestuario recoge a el encargado de dar vida material a los diseños del figurinista, es decir, se encarga de la labor de sastrería. Estos dos trabajos son difíciles de encontrar simultáneamente en una ficha, sólo en los montajes de gran envergadura aparecen ambos. Lo más frecuente es encontrar el responsable de los figurines (Emilio Burgos, Julio Torres). Cuando

⁴³ Como a continuación veremos, el "decorado" y los "figurines" son trabajos de diseño mediante dibujos a los que el realizador del decorado y el realizador del vestuario dan vida en el escenario.

⁴⁴ "Se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos". Pavis, *op. cit.*, p. 536.

encontramos el nombre del encargado del vestuario (más frecuente la expresión "realización del vestuario") es fácil imaginar que también es el responsable del diseño de figurines, sin embargo, no lo anotamos así porque no poseemos el dato con absoluta certeza⁴⁵.

4.19. COREOGRAFÍA

Son excasísimos los espectáculos en los que aparece el encargado de la coreografía de una obra, por ejemplo, toda revista musical tiene un ballet, sin embargo no suele aparecer el nombre del coreógrafo, es decir, el responsable de los movimientos de los bailarines ya sea en espectáculos exclusivamente de ballet, ya sea en los de danza.

4.20. BALLET

No es frecuente encontrar grupos de ballet integrados en la obra teatral en sí, pero cuando un espectáculo incluye algún baile u otro tipo de coreografía sí es frecuente su aparición en las fuentes de investigación. Los podemos encontrar en todas las representaciones de revista musical o para alguna representación de compañías extranjeras. Prácticamente todos los ballets que aparecen en la escena española son extranjeros (en la revista musical este hecho es un motivo de atracción para el público), ya que a nivel estatal está muy abandonado y a nivel privado no existe.

Por otro lado, las representaciones de ballet se restringen casi exclusivamente a los festivales internacionales que todos los años se realizaban en Madrid.

Como ya hemos indicado, este apartado se suprime en el caso de reseñar obras referidas a una representación de "ballet" (considerado éste como género), ya que utilizamos el nombre del ballet para dar el título a la ficha que recoge el espectáculo.

⁴⁵ El caso más representativo es el de Fabiá Puigserver, que suele aparecer como responsable del vestuario, pero que también sabemos su gran aportación en el diseño de figurines.

4.21. ILUMINACIÓN

Uno de los campos que menos veces aparece completo es éste de la iluminación. Generalmente, se suele considerar al escenógrafo el encargado de las luces de la obra, sin embargo, en algunos casos suele aparecer el nombre del responsable del diseño de luces, con lo que la responsabilidad a la hora de crear una atmósfera o clima adecuados y también la importancia que se le da al manejo de las luces para ambientar el escenario empieza a ser considerada una labor autónoma dentro del teatro, como lo es la del encargado de vestuario o la del compositor de la música. Por ejemplo, varios locales de café-teatro aprovechan su luminotecnia de la discoteca para la representación de la obra de teatro. La terminología utilizada en estos casos presenta fórmulas como "diseño de luces", "espacio lumínico" y "luminotecnia".

4.22. MÚSICA

Es frecuente encontrar el autor de este apartado, ya que son también numerosos los espectáculos con ingredientes musicales. Se indica el autor de la música de la obra. En el caso de ópera o zarzuela, incluimos en este apartado al director musical de la obra en el momento en que se representa, ya que el autor de la música (Verdi, Bach, etc.) aparece en el apartado "Autor".

4.23. REALIZACIÓN

Corresponde al nombre del conjunto teatral que interpreta la obra y es un dato que aparece con relativa frecuencia. Distinguimos dos grandes apartados:

1. "grupos", referidos al nombre del grupo teatral, generalmente de corte independiente o aficionado, compuesto normalmente por intérpretes y director (ver Tabla IX).
2. "compañías", nombres de compañías profesionales que actúan exclusivamente en el circuito comercial mayoritario. Con frecuencia poseen el nombre de los actores que figuran en cabeza de cartel (ver Tabla VIII).

En cualquier caso, muchas veces nos resulta difícil diferenciar entre grupo independiente y grupo aficionado, por lo tanto, es la fuente de información la que nos da el dato y así lo presentaremos cuando de ello dispongamos.

En la Tabla X incluimos un tercer grupo en el que figuran las compañías o grupos extranjeros que representaron alguna obra en Madrid en nuestro período.

4.24. PROCEDENCIA

Es el lugar de donde procede la compañía o grupo que interpreta la obra. Cuando se trata de compañías extranjeras indicamos la ciudad y entre paréntesis el país al que pertenecen. En el caso de los grupos españoles señalamos su ciudad de origen. Las compañías de nivel comercial no tienen un ámbito geográfico de origen, aunque la mayoría se adscriben a Madrid, pero nosotros no lo marcamos así en la ficha.

4.25. INTÉRPRETES

Los participantes y componentes del grupo o compañía se ven reflejados en este apartado. La ordenación elegida muestra en primer lugar los nombres de las actrices y posteriormente el de los actores (en ambos aparecen primero los apellidos y luego el nombre).

Cuando aparece al final de los nombres la coletilla "y otros" quiere decir que intervienen otros actores o actrices, pero que por no mostrar una extensa lista, por su poca relevancia, se omiten en la cartelera de este trabajo. Cuando se da el caso de que no aparezca la anterior coletilla, quiere decir que intervienen únicamente en la obra los nombres transcritos.

Para los espectáculos de tipo operístico o de danza no se incluyen los nombres de los intérpretes por separarse de la labor de actor, es decir, su profesión está más cercana a las de cantante y bailarín exclusivamente.

4.26. OBSERVACIONES

En los apartados anteriores se ha hecho referencia a este apartado, el cual funciona a modo de "cajón de sastre" para recoger las llamadas de atención realizadas mediante asterisco (*). También se utiliza para indicar alguna particularidad de la obra: premio, obras y autores participantes en un espectáculo más general, estreno de la obra en otra ciudad, algún hecho referente a la censura, etc.

5. PRESENTACIÓN DE LA FICHA

La recogida de datos queda presentada en el modelo de ficha que a continuación reproducimos. Parecida a la propuesta de Manuel Pérez, hemos dividido esa ficha en cuatro subapartados:

1. Texto: engloba aquellos campos que se refieren principalmente a aquellos datos que han servido para la preparación del montaje, es decir, campos que nos muestran la primera delimitación de la obra (autor, título, género y posible traductor o adaptador).
2. Montaje: lugar y tiempo: nos presenta aquellos campos que nos dan la referencia espacio-temporal de la(s) representación(es) de la obra, que marca las diferencias en cuanto a otros lugares y fechas de representación.
3. Montaje: responsabilidades: el montaje y la representación de la obra es llevada a cabo por unos responsables de los que los campos de este apartado nos informan.
4. Observaciones: ya hemos indicado su valor de "cajón de sastre" para diferentes datos o informaciones que no podemos presentar en ningún patrón de los anteriores campos.

De este modo, cada ficha descriptiva posee todos los datos encontrados de una obra representada. El corpus de fichas que forman la segunda parte de este trabajo (Años 1970 a 1974) es el catálogo que presentamos de obras representadas durante el período que aquí estudiamos.

A continuación presentamos el modelo de ficha que contiene los datos que resultan de nuestra investigación de las fuentes, entre paréntesis, la abreviación que utilizamos para algunos de los campos:

(Nº FICHA). TÍTULO

TEXTO

AUTOR

PAÍS

ADAPTACIÓN

TRADUCCIÓN

GÉNERO

MONTAJE: LUGAR Y TIEMPO

LUGAR TEATRAL / (L. TEATRAL)

INICIO

FINAL

CARÁCTER DE LA 1ª REPRESENTACIÓN / (C. 1ª REP)

REPRESENTACIONES SEMANALES / (REP SEM)

SEMANAS EN CARTEL / (SEM CARTEL)

MONTAJE: RESPONSABILIDADES

DIRECCIÓN

PRODUCCIÓN

ESCENOGRAFÍA (ESCENOGRAF)

DECORADOS

VESTUARIO

FIGURINES

COREOGRAFÍA

BALLET

ILUMINACIÓN

MÚSICA

REALIZACIÓN

PROCEDENCIA

INTÉRPRETES

OBSERVACIONES (OBSERVACIO)

6. FUENTES DE INVESTIGACIÓN

Las principales fuentes de investigación han sido las carteleras de los periódicos diarios, en nuestro caso, los periódicos consultados han sido *ABC*, *Pueblo*, *Ya*, *El Alcázar* e *Informaciones*, junto con *La Hoja del Lunes* (periódico que cubría el día de descanso de algunos de los anteriores periódicos).

La carteleras dan noticias del teatro, obra, autor e intérpretes de la obra, datos que completamos en nuestra ficha con las frecuentes críticas teatrales que se hacen a la mayoría de los estrenos, por lo tanto, el seguimiento de las carteleras ha sido diario en el periódico *ABC* (por ser el que más información aportaba), mientras hemos utilizado los otros periódicos para completar algún dato de las fichas que aparecía en las críticas o en las carteleras. Sin embargo, algunos de ellos no incluyen en su apartado alguna referencia a los cafés-teatro, fenómeno y locales a los que damos importancia en nuestro estudio. Por otro lado, cada periódico tiene un apartado dedicado a la información de espectáculos que además de constar con una crítica (o varias), también posee pequeños recuadros que dan breves noticias de un estreno en un colegio o en lugar ocasional, del que extraemos pocos datos (obra, autor, lugar y, ocasionalmente, director e intérpretes), pero nos sirve para dar cuenta de la abundante vida teatral en Madrid.

El segundo punto de apoyo ha sido la consulta de revistas especializadas en teatro, concretamente *Primer Acto*, *Segismundo* y *El espectador y la Crítica*, cuyos números correspondientes al período que investigamos ha resultado provechoso para completar pequeños datos que no encontrábamos en las carteleras y en las críticas (el nombre de un decorador, la fecha del primer estreno de una obra, etc.). En el caso de la última revista, gran labor del profesor Francisco Álvaro desde Valladolid, nos ha permitido comprobar que su ingente trabajo presenta algunos errores y carece de algunos datos u obras que nosotros sí nos permitimos recoger en las fuentes periodísticas y transmitirlos; de cualquier modo, es una revista imprescindible para éste y estudios posteriores.

La colección *Escelicer*, dedicada exclusivamente a la publicación casi momentánea de las obras estrenadas, no sólo nos va a permitir una profundización posterior en las obras en sí, sino que también aportan datos del tipo de obras que se estrenaban en España, ya que es el mejor material para

saber qué teatro acogía Madrid. La revista *Primer Acto* nos ha proporcionado la publicación de obras estrenadas en nuestro período que la editorial antes mencionada no editaba, con lo que la posibilidad de obtener los textos representados durante nuestro período es relativamente posible en la mayoría de los espectáculos que incluimos en nuestras fichas.

A las publicaciones ya citadas debemos añadir otra que hemos utilizado de forma esporádica para completar la recogida de datos, como son *Triunfo* y *La Gaceta Literaria*.

7. ORDENACIÓN DE LOS DATOS

A pesar de que las carteleras teatrales se suelen regir por el criterio de temporada teatral (desde septiembre a junio del año siguiente), hemos elegido la ordenación de las fichas mediante años naturales porque nuestro período estaba ya definido por los trabajos⁴⁶ que estudiaban la década de los sesenta y el período del 75 al 82. Por otro lado, el criterio del año natural recoge todas las etapas de la temporada teatral, generalmente, tres: el inicio en septiembre, la segunda etapa en Navidades y la tercera en Semana Santa, pero además, nos permite presentar el teatro que permanece activo durante el verano.

Una vez indicada la división del período en años naturales, cada año presentará las fichas estrenadas durante ese año por orden alfabético de títulos, de tal forma que con los índices finales de títulos y autores será fácil acceder a la consulta de las fichas de las obras.

Presentaremos las fichas con aquellos campos de los que tengamos algún dato; no nos parece necesario presentar los campos vacíos, ya sea por falta de datos o porque el espectáculo en sí carece de alguno de ellos, por lo tanto los eliminamos.

Alguno de los nombres de los campos aparecen transcritos de forma abreviada por motivos de espacio. Para alguna duda remitimos al punto 5.

En el caso de las obras que sean "reposición" dentro de nuestro período, mostraremos una ficha en la que aparece sólo el título de la obra y del autor, junto con el resto de campos que signifiquen nuevos datos de responsabilidades o de límites espacio-temporales. Para realizar un seguimiento de las distintas reposiciones de la obra se puede consultar el índice final de títulos y autores. En el caso del índice de autores, cada cifra en negrita corresponde a cada título distinto al resto; las cifras entre paréntesis que en alguna ocasión siguen al referido número en negrita se corresponden con las sucesivas reposiciones de ese mismo título.

⁴⁶ Ya hemos indicado que el presente trabajo recoge obras estrenadas desde el 1 de enero de 1970 al 31 de diciembre de 1974. Incluimos, por lo tanto, todas las obras que se estrenan en 1974 y siguen representándose en 1975, a pesar de que Manuel Pérez incluye algunas de ellas en su trabajo de la Transición. La razón es la de presentar todos los estrenos que se produjeron en Madrid en 1974 para establecer comparaciones con el resto de los años de nuestro período.

8. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica*, los siguientes números:

Año XIII (El teatro en España en 1970), Prensa Española S.A., Madrid, 1971.

Año XIV (El teatro en España en 1971), Prensa Española S.A., Madrid, 1972.

Año XV (El teatro en España en 1972), Prensa Española S.A., Madrid, 1973.

Año XVI (El teatro en España en 1973), Prensa Española S.A., Madrid, 1974.

Año XVII (El teatro en España en 1974), Prensa Española S.A., Madrid, 1975.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978.

BERENGUER, Ángel, *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1991.

BOBES NAVES, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987.

BROOK, Peter, *La puerta abierta*, Alba Editorial, Barcelona, 1994.

BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987.

CANTALAPIEDRA, Fernando, *El teatro español de 1960 a 1975: Estudio socioeconómico*, Reichenberger, INO-Reproducciones, Problemata literaria, nº 5, Kassel (Alemania), Zaragoza, 1991.

CUESTA MARTÍNEZ, Paloma, *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)*, Tesis doctoral publicada por la Universidad Complutense de Madrid, 1988.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Teoría Escénica. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1987.

GARCÍA, Crisógono, *Estrenos teatrales en el Madrid de las últimas décadas*, Madrid, Grupo Libro 88, 1993.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L., "Escritura / Actuación. Para una teoría del teatro", *Segismundo*, nº XV (1-2), 1981, pp. 9-50.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985.

- GARCÍA LORENZO, Luciano, *El teatro español, hoy*, Planeta, Barcelona, 1975.
- GARCÍA TEMPLADO, José, *Literatura de la postguerra: el teatro*, Cincel, Madrid, 1989.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno Editores, 1970.
- HELBO, André, *Teoría del espectáculo: el paradigma espectacular*, Galerna, Buenos Aires, 1989.
- HISTORIA DEL FRANQUISMO (II). Franco, su Régimen y la oposición*. Diario 16, Grupo 16, Madrid, 1976.
- ISASI ANGULO, *Diálogos del teatro español de postguerra*. Amando, Editorial Ayuso, Madrid, 1974.
- MAYORAL, José Antonio, (ed.), *Estética de la recepción*, Arcolibros, Madrid, 1987.
- MIRALLES, Alberto, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Villalar, Madrid, 1977.
- MONLEÓN, José, *Las limitaciones del teatro español contemporáneo*, Colección: Damos la palabra, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993.
- MORALEDA GARCÍA, Pilar, "El estudio de la literatura dramática, hoy", *Alfinge*, II, 1984, pp. 143-154.
- OLIVA, César, *El teatro español desde 1936*.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.
- PÉREZ, Manuel, *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*, Teatro.Revista de Estudios Teatrales, núms. 3-4, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1993.
- PÉREZ-STANSFIELD, M^a Pilar, *Direcciones del teatro español de postguerra. Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Porrúa, Madrid, 1983.
- PÖRTL, Klaus, (ed.), *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, Niemeyer, 1986.
- PRIMER ACTO. Treinta años*, Centro de Documentación teatral, Madrid, 1991.
- RUIBAL, José, *Teatro sobre teatro*, Cátedra, Madrid, 1971.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, "El drama del teatro español contemporáneo", *ALEC*, 17, 1992, pp. 11-36.
- SÁNCHEZ, Roberto A., "Literatura y arte escénico", *ALEC*, 17, 1992.

- SITO ALBA, M., *Análisis de la semiótica teatral*, UNED, Madrid, 1987.
- TEATRO ESPAÑOL ACTUAL, Fundación Juan March y Cátedra, Madrid, 1977.
- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro*, Galerna, Buenos Aires, 1987.
- TRAPERO, A. Patricia, *Introducción a la semiótica teatral*, Documentación Filología. Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, 1989.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra, Universidad de Murcia, Murcia, 1989.
- URRUTIA, J., "El público en el teatro", *Cuenta y Razón*, nº 14, 1983, pp. 57-67.
- URRUTIA, J., "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario", en Díez Borque y García Lorenzo, Eds., *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, pp. 269-291.
- WELLWARTH, George A., *Spanish Underground Drama (Teatro Español Underground)*, Villalar, Madrid, 1978.