

INTRODUCCIÓN

1. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Una importante corriente de investigación, dentro del panorama más reciente de la teoría teatral, lo constituye la que se ha dado en llamar *estética de la recepción*, denominación de resonancias provenientes tanto de la semiótica como de la teoría de la comunicación.

A despecho del sentido primigenio del término,¹ la estética dramática ha buscado tradicionalmente en la obra las estructuras de significación, descuidando las estructuras mentales y sociológicas del público y la contribución de éste a la constitución del sentido del drama.

Sin embargo, el pensamiento dramático más avanzado reivindica hoy desde múltiples frentes la atención al público teatral como elemento que condiciona, en virtud de su específica configuración social e ideológica, el carácter mismo de la significación aportada por la obra. En un libro de reciente publicación,² Ángel Berenguer destaca la validez de las fórmulas teatrales que tienen como referencia incuestionable al auditorio y afirma que el teatro debe establecer con el público otro tipo de relación diferente a la mera pasividad catártica tradicional,³

¹ "La estética es, etimológicamente, el estudio de las sensaciones y del impacto de la obra de arte en el sujeto perceptor." (Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 404). Como señalamos en el apartado correspondiente a la bibliografía, en adelante citaremos esta obra abreviadamente, mediante las siglas *DT*.

² Ángel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, 1991.

³ A propósito de la práctica escolar del teatro, Berenguer propone volver "al concepto de coro original que no está ausente de los experimentos con la disposición del público que realizó Grotowsky. En ellos, el director polaco se esforzaba por inmiscuir al público en la acción físicamente. El objetivo era crear una atmósfera de participación en la imagen del conflicto, que era subrayada por la inminencia del cuerpo exaltado del actor. Todo ello, naturalmente, colocaba en otro lugar de la experiencia dramática el elemento letárgico que conlleva el éxtasis de la catarsis teatral." (*Ibid.*, p. 32)

permitiendo al espectador zafarse de su éxtasis⁴ y participar en el aspecto transgresor que toda creación teatral importante debe conllevar.⁵

La moderna atención a estos aspectos justifica, para Pavis, la elaboración de la *estética de la recepción* (equivalente, en cierto sentido, a lo que Brecht denomina "arte del espectador").⁶

El núcleo central del posicionamiento ideológico que anima esta corriente teórica pudiera resumirse en el siguiente postulado: "la obra no está en la escena, sino en la mente".⁷ J. L. Styan, pionero en esta línea de investigación, analiza la forma en que la obra dramática (formada por elementos destinados a construir secuencias de impresiones, ritmos y patrones, necesarios para que el público entienda la representación) es comparada por el público con su propia experiencia de la vida, dando lugar a un juicio que convierte al espectador en artista creativo. En posteriores investigaciones, este teórico norteamericano aborda (desde presupuestos próximos a la corriente estructuralista desarrollada en EE.UU. durante los años setenta) el estudio de la comunicación teatral a través de estructuras verbales y no verbales; estudio que, en todo caso, deberá ser realizado teniendo siempre presente el análisis de las actitudes del público.⁸

En direcciones no del todo ajenas a las propuestas de Styan, pero gestadas desde una orientación sociológica dentro del campo de la doctrina teatral, se sitúan las investigaciones del teórico alemán Claus Bremer, quien propugna la apertura del teatro hacia el público, suprimiendo de ese modo la jerarquización autor-actor-espectador (de forma que cada uno asuma funciones del otro), así como las barreras entre escena y auditorio.⁹

⁴ "Toda producción teatral pretende conseguir esa letargia propia del éxtasis a que nos hemos referido.(...) El arte teatral debe, ante todo, suscitar la emoción (no la aquiescencia) del espectador." (*Ibid.*, p. 37)

⁵ "Una fórmula a no olvidar, en esta tradición teatral de la experiencia colectiva que promueve la participación del individuo, es la actuación del coro clásico, que se convertiría aquí en espectador ideal y perfecto porque combinaría el carácter "voyeur" del público con su activa implicación en el espectáculo, previamente discutida y adecuadamente establecida." (*Ibid.*, p. 33)

⁶ Patrice Pavis, *DT*, p. 404.

⁷ La expresión inglesa, que me he permitido traducir, dice exactamente: "The play is not on the stage but in the mind", y pertenece a la obra de J. L. Styan, *The Elements of Drama*, Cambridge, 1963, p. 288.

⁸ Los trabajos teóricos desarrollados en esta línea por J. L. Styan aparecen recogidos en su libro *Drama, Stage, and Audience*, Londres, 1975.

⁹ Claus Bremer desarrolla estos presupuestos teóricos en su obra *Thema Theater*, Frankfurt, 1969.

Esta atención hacia el estudio del auditorio, considerado como elemento activo del hecho teatral, ha encontrado cultivo apropiado en el seno de la más fecunda de las modernas corrientes de aproximación al estudio del teatro: nos referimos a las teorías semiológicas o semióticas, que abordan el análisis del hecho dramático considerando a éste como un conjunto de elementos o acontecimientos con significado que, por ello, funcionan como signos. La semiótica teatral, iniciada desde presupuestos teóricos próximos a los aplicados en el terreno de la lingüística, experimenta en su desarrollo un progresivo acercamiento a la consideración del teatro como objeto propio y específico, evolución que desemboca en los intentos (realizados por investigadores como Kowsan, Pavis y Anne Ubersfeld) de crear una semiótica teatral exenta y autónoma.¹⁰

A partir de 1980 comienza a desarrollarse una nueva orientación en el estudio semiótico del teatro. Superadas definitivamente las aproximaciones de carácter estructural o lingüístico, se suceden estudios que abordan cuestiones tales como la representación teatral, las relaciones entre representación y texto o la dinámica de la recepción del hecho teatral por parte del público. La última década conoce, en efecto, un creciente interés de los semióticos teatrales por el estudio del auditorio.

Así, Gerald Hinkle expone su consideración del teatro como acontecimiento y, a la vez, punto de partida para la participación;¹¹ para Eschbach, el elemento básico de la semiótica teatral es la "acción", que, a su vez, debe ser considerada dentro del proceso de recepción;¹² por su parte, Ross Chambers piensa que el teatro debe ser abordado mediante una "teoría relacional" que estudie las relaciones entre escena y público, y entiende la representación como un "yo te invito a interpretarme".¹³ Los estudios sobre el papel del público en el hecho teatral habían cobrado importancia en Alemania ya desde los años setenta, particularmente por parte de teóricos tales como Wolfgang Iser, Rainer Warning y Hans Robert Jauss, quien basa su teorización en el doble carácter abierto-cerrado del texto.

¹⁰ Las líneas generales de esta evolución aparecen claramente trazadas por el profesor norteamericano Marvin Carlson en su libro *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, 1984. De esta excelente obra nos hemos servido para acceder a varios de los títulos no castellanos que citamos en nuestras notas y en la bibliografía final.

¹¹ Gerald Hinkle, *Art as Event*, Washington, 1979, p. 40.

¹² Achim Eschbach, *Pragmasemiotik und Theater*, Tübingen, 1979, p. 146.

¹³ Ross Chambers, "Le masque et le miroir", en *Etudes littéraires*, número 13 (Dic. 1980), pp. 402-403.

El cambio de orientación producido en la semiótica teatral se muestra bien patente en dos colecciones de artículos, publicadas ambas en 1981: el número especial de la revista *Poetics Today* (cuyo título general es "Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective");¹⁴ y el volumen titulado *La relation théâtrale* (editado bajo la dirección de Régis Durand),¹⁵ que contiene trabajos de Monique Dubar, Claude Gauvin, Vitor Bourgy, Richard Schechner, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis y André Helbo, cada uno de los cuales aborda algún aspecto de la relación entre texto y auditorio.

En esta misma dirección aparecen orientadas obras tan importantes como *Languages of the Stage*¹⁶ (cuyo autor, Patrice Pavis, considera al público miembro final del "equipo teatral" semiótico que participa en la representación); y, sobre todo, *L'école du spectateur*,¹⁷ de Anne Ubersfeld. Esta última describe el texto dramático como incompleto y considera las implicaciones dinámicas de ese rasgo. Así, el espectador es visto como sujeto de la acción, como artesano de una praxis que es continuamente desarrollada en el escenario. La autora señala diferentes formas en las que el espectador representa su actividad, de donde derivan distintas fuentes de placer para público: el placer del descubrimiento, el de analizar los signos de la representación, el de la invención, el de la identificación, el de experimentar la temporalidad, y el del distanciamiento que conduce a la paz. Finalmente, las tendencias que podemos considerar como "novísimas" dentro de la teoría teatral (y que se presentan como la dirección en que probablemente van a orientarse en un futuro próximo las investigaciones en el campo de la teoría literaria en general) tienen presente también, de un modo u otro, la recepción de la obra de teatro por parte del auditorio. Así, los trabajos de Féral (deudores del postestructuralismo francés y del concepto de "destrucción" de Derrida) conciben la "teatralidad" como un compuesto de dos partes diferentes: la parte teatral (que inscribe al sujeto en lo simbólico, en los "códigos teatrales") y la parte de la representación (que deshace estos códigos y "competencias", permitiendo el flujo del deseo del sujeto hacia la palabra). La primera crea estructuras, que son destruidas por la segunda.¹⁸

¹⁴ *Poetics Today*, núm. 2 (Spring, 1981).

¹⁵ Régis Durand, ed., *La relation théâtrale*, Lille, 1980.

¹⁶ Patrice Pavis, *Languages of the Stage*, New York, 1982.

¹⁷ Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, París, 1982, p. 7.

¹⁸ Josette Féral, "Performance and Theatricality", en *Modern Drama*, número 25 (Mar. 1982), p. 178.

La semiótica teatral en España también ha producido en los años ochenta algunos trabajos dedicados al análisis del auditorio teatral. En un libro de carácter panorámico (cuyas páginas incluyen el más completo repertorio bibliográfico sobre semiótica teatral en España),¹⁹ José Romera cita los nombres de J. Urrutia, A. Tordera, M. Cueto, M. Sito Alba, E. Forgas y F. Poyatos como autores de artículos o trabajos breves sobre el público del teatro.²⁰ Más abundantes y extensos han sido los trabajos elaborados en nuestro país desde una consideración del teatro como espectáculo y como representación; a los nombres señeros de María del Carmen Bobes y Manuel Sito Alba, añade Romera los de García Barrientos, M. Cueto, J. Urrutia y A. Tordera.²¹

El trabajo que presentamos espera hallar justificación teórica, si no directa dependencia científica, en las directrices ideológicas y especulativas que, a grandes líneas, hemos esbozado.

En consecuencia, son dos los rasgos que, inspirados en la *estética de la recepción*, informan el fin y el método de nuestras investigaciones: en primer lugar, la atención a los aspectos escénicos del hecho teatral, materializada en el análisis, no de los textos, sino de las representaciones de las obras.²² En segundo lugar, la intención de poner de relieve el fenómeno de la recepción de la obra por parte del público, analizando el grado de acogida de tales representaciones por el receptor al que van destinadas. Los elementos y datos cuantitativos que introducimos en la descripción de cada espectáculo,²³ pretenden dar pie a explicaciones de un hecho que, como el teatral, depende en gran manera del espectador que acude a las representaciones y conlleva, anejas a su ya de por sí compleja entidad como fenómeno artístico y hecho de comunicación, implicaciones

¹⁹ José Romera Castillo, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger, 1988. (El autor esboza las líneas generales de la génesis y el desarrollo de las investigaciones semióticas - literarias y teatrales - en España, desde los inicios en los años sesenta y los primeros trabajos publicados en la década siguiente, hasta la eclosión de esta corriente teórica en la década de los ochenta.)

²⁰ *Ibid.*, p. 130.

²¹ *Ibid.*, p. 128.

²² Me atengo en este punto a una premisa que puede ser ejemplificada de modo preciso con las siguientes palabras de Patrice Pavis: "El texto dramático existe como escrito, pero siempre apuntando a una escena viva. Sólo adquiere su sentido en la representación (presentación escénica o puesta en escena)." (*DT*, p. 423)

²³ Cfr. el capítulo 7, en el que explicamos la configuración de las fichas descriptivas que forman la parte segunda de este libro.

de indiscutible relevancia en el plano económico, que lo convierten hoy en producto de consumo parangonable a los derivados de la industria en general.

La conjunción de estas dos características convierten, pensamos, el resultado de nuestra investigación en punto de partida propiciador de una amplia gama de reflexiones y análisis posteriores. En efecto, un estudio moderno del hecho teatral deberá aunar (a la luz de las consideraciones teóricas apuntadas) los dos aspectos que, para Pavis, posee el término *recepción*: "el estudio histórico de la acogida de una obra por una época y un público" será complemento imprescindible para el estudio de "la interpretación de la obra por el espectador (análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo)".²⁴ En consecuencia (y ateniéndonos al período de la historia teatral que analizamos) se hallarán plenamente comprendidos dentro de la *estética de la recepción* aspectos - a cuya comprensión puede ayudar nuestro trabajo- tales como volumen de representaciones, autores más representados, géneros preferidos por el público, presencia cuantitativa de autores, grupos y obras extranjeros; nóminas de profesionales participantes en el montaje de los espectáculos; y perduración efectiva de éstos en las carteleras, reflejada en datos objetivos (semanas de permanencia y número de representaciones realizadas). En definitiva, intentos de cuantificación de esa entelequia que intuitivamente es entendida como "éxito" en el mundo del teatro.²⁵

²⁴ *DT*, p. 404.

²⁵ Naturalmente, habrá que tener en cuenta, para cada espectáculo concreto, las razones de una presencia breve en las carteleras. La permanencia no es, en muchos casos, fiel indicador de éxito, sino efecto de una programación previa a la que se presupone de antemano un determinado nivel de calidad.

2. OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO

Manteniendo como referencia los principios de carácter teórico expuestos, este libro pretende llevar a cabo el análisis del teatro representado en Madrid durante el período de la transición política española (1975-1982), dando cuenta del hecho teatral en su faceta de *representación*, de actividad artística que implica a unos profesionales en un proceso de producción que desemboca en su exhibición ante un auditorio;²⁶ en definitiva, analizamos el hecho teatral en aquello que éste tiene de *espectáculo*.

Por lo tanto, no tendremos en cuenta, a la hora de abordar el estudio del hecho teatral, puntos de vista tales como la publicación y edición de textos dramáticos, la valoración de las cualidades literarias de los mismos, o el agrupamiento de los autores para su estudio (bien sea a base de tendencias, generaciones, estilos, géneros cultivados o cualquier otro criterio de los empleados en manuales y tratados). El hecho dramático no aparece considerado aquí primordialmente como hecho literario. Analizamos el espectáculo teatral, no la literatura dramática²⁷ (por más que nuestros resultados incluyan datos relativos al texto, habitualmente comprendidos en los estudios literarios del teatro).

En consecuencia, este libro describe y sistematiza el corpus de los espectáculos dramáticos producidos en los correspondientes lugares teatrales, si bien se hace necesario introducir ya una serie de precisiones, para salir al paso de ambigüedades que amenazan con desdibujar el campo de nuestro estudio. En primer lugar, resulta evidente que el concepto de espectáculo desborda por su

²⁶ Patrice Pavis pone de relieve este carácter de "presentación escénica de la obra" al analizar las denominaciones empleadas por diferentes lenguas para aludir al concepto de *representación*. Así, los términos francés y castellano expresan el doble matiz de repetición (re-presentación de algo que ya existe bajo forma textual) y de "presentificación" (hacer presente el texto creando en ese instante el acontecimiento escénico). Por su parte, la palabra inglesa *performance* [bien diferenciada de *play*] indica la idea de una acción (realizada en el acto mismo de su presentación), e implica a la vez a la escena (*stage*) y a la sala. (Cfr. *DT*, p. 423)

²⁷ Insistimos en este punto para salir al paso de un prejuicio de siglos, contra el que advierte Ángel Berenguer: "La didáctica de la literatura, con su cúmulo de prestigios y prejuicios historicistas, ha insistido en el género literario dramático, quizás como resultado de la preeminencia de este aspecto en un concepto teatral hoy desfasado. Por ello, las aulas se han empeñado en promocionar la importancia indudable del factor literario." (*Op. cit.*, p. 33). En el capítulo segundo de esta obra (titulado "La enseñanza del teatro en escuelas e institutos", y al que pertenece el texto que acabo de transcribir), Berenguer brinda un método encaminado a introducir en las aulas cauces de apreciación global de un espectáculo teatral, considerado éste como un conjunto de factores que rebasan ampliamente el mero aspecto textual o literario.

amplitud el objeto específico de nuestro interés, que, como hemos dicho, es el teatro. Además, en él tienen cabida, junto a otras muy diferentes, actividades públicas de carácter artístico (circo, danzas, conciertos, etc.) cuyos límites con el teatro no son siempre fáciles de establecer. Por otra parte, estos espectáculos de carácter artístico comparten frecuentemente con los espectáculos teatrales el espacio físico de su realización: la alternancia (y convivencia, a veces) de unos y otros en un mismo lugar teatral contribuye a acentuar el riesgo de confusión a la hora de deslindar identidades.

Conviene, por todo ello, aclarar de manera previa y general cuáles son los espectáculos artísticos recogidos y analizados en este trabajo. El primer criterio delimitador se basa en el lugar teatral. Adoptamos tal denominación, como se explica más adelante,²⁸ para designar el recinto físico en donde tiene lugar la representación. Así, para el período que estudiamos, los lugares teatrales serán teatros comerciales, salas no incluidas en el circuito comercial y lugares ocasionales (algunos de ellos, al aire libre).²⁹ El segundo criterio se refiere a la determinación de aquel rasgo que entendemos como "teatral" cuando lo referimos a espectáculos. Con el riesgo que supone adentrarse en terrenos tan imbricados entre sí como son los de danza, ballet, espectáculos musicales, ópera, zarzuela, recitación y similares, debemos establecer como rasgo *sine que non*, para la consideración de tales espectáculos como teatrales, la presencia en los mismos de *representación e interpretación*: simulación de unos personajes y una situación, de un conflicto con su desarrollo.³⁰

Teniendo en cuenta la conjunción de ambos criterios, hemos procedido de la manera siguiente: analizamos, de un lado, todos los espectáculos (teatrales o no) que han tenido lugar, durante este período, en lugares teatrales *ad hoc*, es decir, en lugares teatrales que habitualmente nutren una cartelera con predominio de espectáculos dramáticos. Así, incluimos decididamente cualquier espectáculo (concierto, recital, homenaje poético,...) producido en los teatros comerciales o en las salas teatrales habituales. Este primer criterio no ofrece excepciones; si

²⁸ Cfr. infra párrafo 6.7. (lugar teatral).

²⁹ Cfr. el esbozo de clasificación ofrecido en el párrafo 4.2.

³⁰ Los términos *representación e interpretación* deben ser referidos aquí a sus acepciones más próximas al entendimiento general de ambos por parte del hablante común. Para el primero, estimamos que la nota de 'presentificación' es la que más conviene a la delimitación intuitiva que pretendemos en este punto para el rasgo de "teatral" (cfr. nota 27). En el empleo más general del término *interpretación* predominan las notas de "transposición personal de la obra, recreación total del actor (...) [el cual] asume su rol de usuario y transformador del mensaje a transmitir", convirtiéndose así la interpretación en "el lugar donde se fabrica totalmente la significación" (Patrice Pavis, *DT*, p. 275).

acaso, algún acto aislado, de carácter manifiestamente ajeno al arte (asamblea, mitin, conferencia) que ocasionalmente acontezca en dichos lugares teatrales. Nuestro trabajo dará cuenta, pues, de la producción total de los lugares teatrales habituales. De otro lado, pretendemos abarcar cualquier espectáculo de carácter teatral o dramático (en el sentido establecido en el segundo de los criterios apuntados) que tenga lugar en espacios físicos que habitualmente no funcionan como lugares teatrales. Así, recogemos todo tipo de representación dramática (ocasional) que se produzca en palacios de deportes, edificios religiosos o civiles y lugares al aire libre. Esta precisión espacial nos lleva a excluir de nuestro estudio cualquier otro tipo de acto o espectáculo de carácter no dramático (sea artístico o no) que tenga lugar en tales lugares habitualmente no teatrales. Daremos cuenta, pues, tan sólo de la producción parcial de estos lugares teatrales ocasionales.

Naturalmente, el lector podrá identificar fácilmente, a través de los datos recogidos en la ficha correspondiente a un espectáculo, las características de éste y calificarlo, según sus propios criterios, como hecho teatral o manifestación artística no dramática.³¹

3. LÍMITES ESPACIO-TEMPORALES

3.1. Período histórico abarcado

La naturaleza del objeto de estudio que acabamos de describir y su referencia a un ámbito histórico bien determinado, impone la elección de unos límites temporales muy concretos. En efecto, los años 1975 y 1982 (términos *a quo* y *ante quem*, respectivamente) son hitos que pretenden acotar, a los efectos de nuestro trabajo, las lindes de un período de nuestra historia reciente tan impreciso en sus límites como complejo en su evolución.

Sin entrar en el terreno del debate histórico, que desbordaría con mucho nuestras pretensiones, pensamos no obstante que las fechas elegidas poseen significación específica y son por ello suficientemente representativas (a la par que

³¹ No obstante, hemos creído de interés la inclusión, en las fichas descriptivas de los espectáculos presuntamente no teatrales, de unas denominaciones que pretenden orientar (sin ánimo de afirmación absoluta) acerca de la naturaleza artística de tales actividades (cfr. párrafo 7.3.)

comúnmente aceptadas) de la alternancia de momentos y modos bien diferentes en la vida común de nuestro país.³²

Cuando a finales de 1975 sobreviene la desaparición física de la dictadura (culminando un proceso de agónica expectación y agotamiento de las estructuras del régimen), comienzan a activarse los mecanismos que van a desembocar, desmontados progresivamente los resortes del poder autoritario y tras la celebración de las primeras elecciones libres en 1977, en las formas plurales de convivencia política codificadas en la constitución democrática de 1978. La garantía que la carta magna supone para las libertades en todos los ámbitos de la actividad nacional, conlleva la posibilidad de que el teatro asiente su existencia sobre unas bases diferentes a las que hasta este momento lo sustentaban. Pero, al mismo tiempo, la inercia inherente a la rápida evolución del momento histórico produce procesos de ajuste, rápida erosión de formas y temas, vertiginosa asimilación de novedades y riesgo final de desorientación en el campo teatral. Precisamente, pensamos que un trabajo como el nuestro puede contribuir a despejar el panorama nebuloso de un período de nuestra historia teatral que contempla (una vez suprimida la censura y cristalizado el convencimiento, en capas sociales cada vez más amplias, de que el teatro es medio clarificador de la propia vida) la recuperación -a veces, con el riesgo de indigestión que conlleva el afán de desquitarse del tiempo perdido- de eminentes autores sociales; un período que ve también la fugaz aparición (e inclemente eliminación sobre los escenarios) de una pléyade de nuevos autores que pugnan a la vez con la generación anterior y con las estructuras teatrales establecidas; presencia asimismo, en un torbellino vertiginoso, el efervescente sarpullido de multitud de grupos, de carácter vocacional, semiprofesional e independiente, que con frecuencia comparten con los nuevos autores -a veces- las posiciones ideológicas de la creación teatral y -siempre- la rebeldía contra las formas comerciales; advierte -andando el tiempo- la pervivencia de antiguos grupos, confortablemente instalados ahora en la cúspide de la pirámide teatral (tras haber pasado, desde la precariedad de su acción antifranquista, a ser elementos establecidos y con poder en la nueva situación); es testigo también con ansiado asombro de la irrupción de obras y grupos de vanguardia, europeos y americanos, cuya presencia en nuestros escenarios equivale a un cataclismo vivificador; y asiste, por último, a un estado de cierta confusión, de pérdida de horizontes y perspectivas, que (aliado a veces con consideraciones

³² No corresponde tampoco aquí el análisis de procesos económicos de carácter general, pese a la repercusión añadida que puedan tener sobre una actividad que, como la teatral, se inscribe parcialmente en el ámbito de la producción de mercado (oferta y demanda); pasaremos por alto, pues, consideraciones en torno a la depresión derivada de la crisis del petróleo del año 73, cuyas secuelas económicas constituyen en buena medida un rasgo caracterizador del período histórico referido.

de carácter más político e ideológico que teatral) se traduce en cierta dosis de desorientación en las programaciones y actividades de nuestro teatro. Solamente el paso del tiempo y el remansarse de los procesos históricos (sobre los que se sustenta la producción teatral) conseguirá restablecer en ésta un ritmo concorde y pausado, tanto, que será mucho menos vivo de lo que lo fue durante aquellos hirvientes años de ilusionada incertidumbre y, en el campo teatral, experimentación sin límites.

La fecha de 1982, término de nuestro estudio, puede simbolizar, a los efectos del objeto investigado, el comienzo de un *tempo* y modo diferentes en el terreno teatral, inicio que a su vez acota el final del período de transición estudiado. En el ámbito sociopolítico general, esta fecha posee, mirada desde el momento actual, la virtualidad de marcar el comienzo de una etapa que, siendo diferente de la que le precede, se dilata hasta los días mismos que contemplan la redacción de este trabajo: en efecto, la permanencia ininterrumpida en las estructuras del poder de la formación política que accede a ella tras las elecciones de 1982, es razón a nuestro juicio suficiente para dotar de uniformidad a una etapa que, por lo mismo, delimita el fin de la transición política y reclama, por ello, un estudio propio -y diferenciado de éste- para su teatro.

3.2. **Ámbito geográfico**

Nuestra investigación se atiene también a unos límites espaciales muy concretos. Abarca, de forma absoluta pero exclusiva, las representaciones producidas en Madrid, es decir, realizadas en los teatros, salas y lugares ocasionales de la capital del Estado.

Tal criterio, aparentemente restrictivo si se adopta un punto de vista geográfico, posee sin embargo la virtud de la antonomasia, que convierte nuestro trabajo en un estudio fidedigno de la producción teatral española del período, si no en su totalidad cuantitativa, sí en su más representativa especificidad. En efecto, dejando al margen la actividad teatral acontecida en la ciudad de Barcelona (cuyo análisis ofrece materia de estudio para, al menos, otro trabajo similar a éste), la realidad es que la producción dramática española de carácter comercial alienta en estos años mayoritariamente en Madrid, siendo la del resto del Estado reflejo de la misma:³³ el teatro se estrena y comercializa en los escenarios madrileños; las giras por otras ciudades son complementos (previos o posteriores) de la producción de la capital. Por otra parte, los grupos y artistas que realizan

³³ Estas afirmaciones deben ser entendidas sin menoscabo de la excelente y cada día más abundante actividad teatral de los centros autonómicos de las distintas comunidades y regiones.

actividades teatrales en provincias (organizados en esta época en grupos vocacionales o en grupos independientes) pasan en su mayor parte por la capital y, en el período concreto que estudiamos, son muchos (pensamos que, tal vez, los más representativos) los que hacen acto de presencia en los varios ciclos, muestras y festivales que en estos años se organizan en Madrid.

Debemos señalar dos excepciones a la aplicación de este criterio limitador de carácter geográfico. Nos referimos a la inclusión de espectáculos teatrales acontecidos en Getafe y en San Lorenzo del Escorial. Los primeros, muy escasos en nuestras fichas, tienen lugar sobre todo en la Casa de Cultura de la ciudad getafense, fuera, por tanto, de los límites estrictos de la capital madrileña. No obstante, los hemos incluido porque, al aparecer reseñados varias veces en las críticas teatrales de los diarios madrileños, parece evidente que se dirigen de algún modo al público de la capital, funcionando a tales efectos la referida sala como una más de las periféricas del período. En el segundo caso, las circunstancias son bien diferentes, primero porque se trata de un teatro nacional y, además, porque sus espectáculos aparecen con regularidad en la cartelera madrileña desde el momento mismo de su rehabilitación y acondicionamiento para espectáculos artísticos diversos.³⁴ Su oferta (limitada casi siempre al fin de semana) se realiza evidentemente pensando en el público madrileño, dado que en la cartelera se indican los medios de transporte públicos aptos para desplazarse desde la capital. Se trata de una sala que ha ofrecido regularmente interesantes espectáculos teatrales, con frecuencia inmediateamente *ante* o *post* su representación en Madrid; tienen lugar, además, en ella representaciones de carácter vocacional, sobre todo de algún grupo local. Sin embargo, son muy abundantes allí, durante este período, las actividades artísticas no teatrales, especialmente las de carácter musical, que abarcan desde la celebración de conciertos hasta la realización de ciclos y cursos de carácter variado escolar. Ante tal estado de cosas, damos cuenta solamente de aquellos espectáculos de carácter teatral (en la acepción explicada antes) que hayan tenido lugar en el Real Coliseo Carlos III, excluyendo sistemáticamente todos los demás.

³⁴ Cfr. el capítulo 4.

4. LUGARES TEATRALES: LAS DISTINTAS ESCENAS DE MADRID

4.1. Características generales

El período de la transición política española conoce una extraordinaria proliferación de lugares teatrales (de naturaleza y características muy diversas), cuya actividad experimenta en esos años una notable variedad de situaciones.

En efecto, el primer dato que llama la atención del investigador es el del elevado número de lugares teatrales de Madrid. Estos conocen un buen momento cuantitativo desde mediados de los años sesenta (son convertidas en teatro varias salas destinadas antes a otros usos -cine y salas de fiestas-), y van a verse numéricamente incrementados durante la transición política con la transformación en teatros de nuevas salas, la inauguración de locales nuevos y la extensión de la oferta dramática a otros lugares teatrales de muy diversa condición. Pero, junto a esta tendencia, hallamos también los casos de varios teatros que, durante este período, cierran sus puertas, unos temporalmente y otros para no volverlas a abrir más.

Estos fenómenos confieren, a nuestro juicio, un notable dinamismo (no exento de cierta desorientación y de la adopción de algunas iniciativas precipitadas) a la vida de los lugares que sustentan físicamente la infraestructura del desarrollo teatral del momento.

En los párrafos que siguen nos proponemos esbozar las líneas generales de la actividad de estos lugares teatrales, ofreciendo en primer lugar un intento de clasificación, seguido de una tabla indicadora de su funcionamiento por años y, finalmente, de la relación de los mismos (con la somera descripción de algunos de los principales).

4.2. Clasificación de los lugares teatrales

Distinguimos, en primer lugar, entre lugares habituales y lugares ocasionales.

A) Llamamos *lugares habituales* a aquellos edificios o recintos cuya dedicación preferente es la actividad teatral, brindando por ello con cierta regularidad una oferta de espectáculos dramáticos dirigida, desde una perspectiva fundamentalmente comercial, al público en general. Tal dedicación se manifiesta a través de la presencia frecuente en la cartelera teatral de los espectáculos ofrecidos por estos locales. En general, salvo cierres estivales y contados períodos de cambio de programación, la mención de tales lugares está regularmente presente en la cartelera, aunque el período estudiado es rico en sobresaltos tales

como aperturas, cierres temporales, amenazas de clausura y clausuras definitivas. Los lugares teatrales habituales son, durante la transición política, locales cerrados, de capacidades y condiciones materiales (como vamos a ver enseguida) muy diferentes según los casos.

Dentro del grupo de los lugares teatrales habituales hemos aventurado la siguiente división:

a) *Teatros*: Incluimos en este apartado la mayor parte de los lugares teatrales habituales. Las fuentes de investigación secundarias³⁵ anteponen la palabra "teatro" al nombre oficial de cada uno (excepto para el Centro Cultural de la Villa), aunque las carteleras abrevian, omitiendo aquélla. En las críticas teatrales de prensa son frecuentes las referencias que resaltan el carácter comercial de estos lugares teatrales convencionales (así, la denominación "teatros comerciales"). Presentan, no obstante, diferencias notables entre ellos, tanto de programación, cuanto de gestión (se incluyen aquí los teatros nacionales).

b) *Salas*: La cartelera y el resto de las fuentes examinadas anteponen siempre la palabra "sala" a la denominación de estos lugares teatrales (es frecuente, incluso, encontrar "Sala Magallanes"). Se trata de locales que surgen precisamente en el período que estudiamos, y cuya voluntad diferenciadora (con relación a los "teatros" convencionales, los del "circuito comercial") constituye uno de los rasgos característicos de la actividad teatral durante la transición política. En su programación van a dar cabida, además, a los llamados grupos vocaciones o independientes (cuya existencia y actividad caracterizan también el período).

Sin entrar en profundidades (por otra parte, muy complejas y aún no bien dilucidadas) relativas al carácter comercial y profesional de los gestores de estas salas y de los grupos que acogen, así como a su evolución posterior,³⁶ estimamos que las circunstancias esbozadas pueden sustentar la pertinencia metodológica de la diferenciación que acabamos de establecer.

B) Es notablemente amplia la relación de lugares en los que sólo ocasionalmente se llevan a cabo espectáculos de carácter teatral. Se trata de los que hemos denominado *lugares teatrales ocasionales*, los cuales revisten naturaleza y características muy diferentes entre sí. Su aparición en la cartelera es muy esporádica, ceñida en todos los casos a representaciones de carácter aislado o estacional. Cuando se trata de locales pertenecientes a entidades de carácter

³⁵ Cfr. infra el párrafo 5.2.

³⁶ "Con el tiempo (...) el teatro independiente ha ido encontrando sus propios cauces de comercialización y distribución, a menudo por medio de subvenciones oficiales o de una plena profesionalización." (Rafael Portillo y Jesús Casado, *Abecedario del teatro*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pág. 149). Tal y como advertimos en la bibliografía (capítulo 8), nos permitimos abreviar esta obra en próximas citas empleando las siglas *ABT*.

cultural o social específico, sus espectáculos no aparecen nunca en la cartelera (es de suponer que la oferta se reduce al círculo social de los miembros de cada entidad), aunque las críticas de la prensa dan cuenta de aquellos que ofrecen o prometen un cierto grado de calidad.

Hemos omitido, en la relación de estos lugares ocasionales, la descripción de las características particulares de los mismos, si bien los hemos dividido en los dos grupos siguientes: a) *locales*; b) *lugares al aire libre*.

Aunque los modelos de gestión y explotación comercial de los lugares teatrales habituales son muy variados (en las descripciones particulares que siguen se hacen breves alusiones a estos aspectos), resulta obvia la diferenciación entre los de carácter privado y aquellos cuya propiedad y gestión incumben a organismos públicos. De estos últimos, el Teatro Español y el Centro Cultural de la Villa pertenecen al Ayuntamiento de Madrid, que nombra a sus respectivos directores. Los teatros estatales, durante la época que tratamos, dependen del Ministerio de Cultura. Así, el María Guerrero (denominado durante todo el período "Teatro Nacional"), el Teatro de la Zarzuela y el Real Coliseo Carlos III (de San Lorenzo del Escorial). Todos ellos, junto con el Teatro Bellas Artes y - durante el año 1980- el Teatro del Círculo de Bellas Artes, ocupan en la cartelera, a partir de 1978, un espacio propio (el del apartado titulado "Teatros Nacionales"). Para el María Guerrero y el Teatro Bellas Artes la cartelera incluye, tras el nombre del teatro, la indicación "Centro Dramático Nacional"; junto al Círculo de Bellas Artes se halla la indicación "Centro de Documentación Teatral".

4.3. Cuadro de funcionamiento

La tabla que sigue pretende ofrecer una visión comparativa del funcionamiento de los lugares teatrales madrileños durante el período de la transición política española. Han sido excluidos aquellos que hemos denominado "lugares teatrales ocasionales", por las mismas razones de provisionalidad que apuntamos al hablar de su clasificación.

Se ofrecen los nombres abreviados (tal y como aparecen en la cartelera) y en ellos se basa la ordenación alfabética. (El signo \times indica actividad -total o parcial- durante el año correspondiente; el punto, ausencia de funcionamiento; la indicación tn alude a la aparición en la cartelera bajo el rótulo "Teatros Nacionales").

AÑOS:	75	76	77	78	79	80	81	82
-------	----	----	----	----	----	----	----	----

Teatros:

Alcalá Palace	x	x	x	x	x	x	x	x
Alcázar	x	x	x	x	x	x	x	x
Alfil	x	x	x	x	x	x	x	x
Arlequín	x	x	x	x	x	x	.	.
Arniches	x	x	x	x
Barceló	x	x	x	x	x	.	.	.
Beatriz	x	x	x	x	x	x	x	x
Bellas Artes	x	x	x	xtn	tn	tn	tnx	x
Benavente	x	x	x	x	.	.	x	x
Calderón	x	x	x	x	x	x	x	x
Centro C. de la Villa	.	.	x	x	x	x	x	x
Círculo de Bellas Artes	tn	.	.
Club	x	x	x	x
Comedia	x	x	x	x	x	x	x	x
Cómico	x	x	x	x	x	x	x	x
Eslava	x	x	x	x	x	.	.	.
Español	x	x	x	x
Espronedada 34	x	x	x	x
Fíguro	x	x	x	x	x	x	x	x
Fuencarral	x	x
Infanta Isabel	x	x	x	x	x	x	x	x
La Latina	x	x	x	x	x	x	x	x
Lara	x	x	x	x	x	x	x	x
Lavapiés	x	x	x	x
Maravillas	x	x	x	x	x	x	x	x
María Guerrero	x	x	x	xtn	tn	tn	tn	tn
Marquina	x	x	x	x	x	x	x	x
Martín	x	x	x	x	x	x	x	x
Monumental	x	x	x	x	x	x	x	x
Muñoz Seca	x	x	x	x	x	x	x	x
Palacio Progreso	x
Príncipe	.	.	x	x	x	x	x	x
Real Coliseo Carlos III	xtn	tn	tn	tn
Reina Victoria	x	x	x	x	x	x	x	x
Valle-Inclán	x	x	x	x	x	x	x	.
Zarzuela	x	x	x	xtn	tn	tn	tn	tn

Salas:

Pequeño Teatro	x	x
Sala Cáceres	x	x	.	.
Sala Cadarso	.	x	x	x	x	x	x	x
Sala El Gayo Vallecano	.	.	.	x	x	x	x	x
Sala Olimpia	x	x	x	x

4.4. Descripción

A) Lugares habituales:

a) Teatros:

1. **CENTRO CULTURAL DE LA VILLA:** Desde su inauguración, el 15 de mayo de 1977, ha funcionado ininterrumpidamente hasta 1982 y sigue haciéndolo en la actualidad. Consta de los siguientes ámbitos: auditorio (776 butacas, para el público; dos palcos de 16 asientos y otros dos de 14, para autoridades, invitados y críticos); sala pequeña (306 butacas), y sala tercera (carece de asientos). Es propiedad del Ayuntamiento de Madrid, quien lo gestiona también como empresa. Acoge una programación variada, adaptada a las distintas salas. Habitualmente ofrece espectáculos dramáticos, pero tienen cabida también espectáculos infantiles, ballet, recitales, conciertos y otros actos y manifestaciones artísticas (es complejo cultural). Durante los veranos suelen programarse aquí ciclos de zarzuelas.

2. **REAL COLISEO CARLOS III:** Situado en San Lorenzo del Escorial, funciona durante la segunda mitad del período de la transición política. En el capítulo anterior hicimos referencia a las singularidades de su programación, así como a las razones que nos han llevado a incluirlo en el estudio de la escena madrileña.

3. **TEATRO ALCALÁ PALACE:** Aunque, interrogados al respecto en 1978, sus responsables lo definían "a todos los efectos como cine",³⁷ la realidad es que este local ha aparecido en la sección de teatro de las carteleras durante todos los años del período estudiado, si bien es verdad que, a veces, con prolongados intervalos de ausencia.

Sus espectáculos no siempre han sido teatrales y, aunque sin diferenciarse excesivamente en su programación del común de las salas, el Alcalá Palace ha mostrado cierta tendencia a los musicales (entre los que destacó, por su aceptación y permanencia en la cartelera, el titulado *Jesucristo Superstar*).

4. **TEATRO ALCÁZAR:** El edificio, situado en el número 20 de la calle de Alcalá, fue inaugurado como teatro en 1925. Ofreció espectáculos durante los ocho años del período, aunque llegó a cerrar el 31 de diciembre de 1981. Tras la

³⁷ Cfr. la serie de breves reportajes firmados por Juan Emilio Aragonés, que, bajo el título general de "Los teatros de Madrid", publicó el diario *Ya* entre el 3 de Marzo de 1978 y el 9 de Febrero de 1979. El entrecomillado al que corresponde esta nota aparece en el número del 3 de Marzo.

reapertura, la Empresa Fraga de Espectáculos, habitual hasta ese momento, deja su lugar a Vijuesca. El aforo era, aproximadamente, de un millar de localidades. La programación, híbrida, ofreció cierta tendencia a la comedia, revista y sainete (en líneas generales, lo que se dió en llamar "género frívolo").

5. **TEATRO ALFIL:** La sala del antiguo cine Pez (en la calle del mismo nombre) es inaugurada como teatro en mayo de 1971, habiéndose mantenido en esa función a lo largo de todo el período al que se refiere nuestro estudio. Desde el año 1974 es empresaria del local la Compañía Morgan de Teatro (tras la que se hallan el novelista José Luis Martín Vigil y su socio, Pedro Velázquez). Durante esa época fue director Ángel García Moreno, que dirigió también casi todas las obras representadas. Fueron notables dos iniciativas de la empresa: el ciclo "Los miércoles del Alfíl" (en el día de descanso semanal de la compañía titular se cedía el local a grupos independientes de Madrid y provincias); y la organización de los dos "Festivales Internacionales de Teatro Independiente de Madrid" (años 1974 y 1975; el segundo quedó truncado por suspensión gubernativa). Esta situación se prolongó hasta que en 1980 cambió la empresa, haciéndose cargo de la misma y de la dirección del teatro Antonio D. Olano.

6. **TEATRO ARLEQUÍN:** En 1965 se inauguró como teatro esta sala de fiestas reconvertida. Mantuvo su oferta teatral hasta los comienzos del año 1980, en que cerró. Fueron empresarios, durante todo este tiempo, los Hermanos Gómez Ezquerro. La crítica juzgó su programación como contradictoria en cierto grado (en 1978 mantenía en cartel una obra de extrema derecha).

7. **TEATRO ARNICHES:** La dedicación del local a espectáculos teatrales supuso un paréntesis (desde 1965, en que es inaugurada como teatro, hasta finales de 1978, momento de su reconversión en cine) en su función cinematográfica anterior y posterior. Su aforo era de 423 localidades (repartidas entre butacas, entresuelo y principal). Fueron empresas del local S.I.T.A.S.A. y Producciones Teatrales S.A. La programación ofrecida en los años de vida teatral comprendidos en nuestro estudio resultó considerablemente variada.

8. **TEATRO BARCELÓ:** Inaugurado en 1975, prolongó sus actividades teatrales hasta el año 1979, en que fue cerrado. Su aforo era de 849 localidades (571 butacas y 4 palcos). Fueron co-empresarios Juan José Alonso Millán y Rafael Mateo Tarf. El propósito inicial de éstos era convertirlo en catedral de los grandes espectáculos musicales (le construyeron un escenario amplísimo), pero en realidad ofreció una programación fluctuante, que intentó casi todo y vino a desembocar en el predominio de comedia y revista (las de Lina Morgan fueron los primeros espectáculos rentables que ofreció).

9. **TEATRO BELLAS ARTES:** Inaugurado como teatro en 1961, su aforo es de 496 localidades (patio de butacas y club). Fueron empresarios, desde sus comienzos, los hermanos Tamayo: Ramón y José (como director este último, que hasta entonces lo había sido del Español). Esta situación, mantenida hasta 1982,

conoció el paréntesis de los años 1978 a 1981, en que el local quedó adscrito al Centro Dramático Nacional, empresa oficial que, mientras dirigió la sala, mantuvo una programación oscilante entre la experimentación elitista y el espectáculo de consumo. Las carteleras, durante este período, sitúan su mención bajo el apartado, recién estrenado, de "Teatros Nacionales". Los hermanos Tamayo realizaron una programación propia de "un director de autores" (como lo era José Tamayo): programación atenta a creaciones de autorías españolas o extranjeras notables: Valle-Inclán, Buero, Brecht, Casona, Camus, Mrozek, Pirandello, Frisch, Millar Behan, Anouilh, Patrick, Nieva.

10. **TEATRO BENAVENTE:** El edificio fue inaugurado en octubre de 1971. Fue empresario, desde entonces, Apolinar Sanz Pascual. Llegó a ser cerrado como teatro y convertido en cine a finales de 1978, pero retornó a sus funciones teatrales en el año 1981. Ofreció una programación de autores notables y algún recital de cantautores: "ductilidad programática aliada con exigencia."³⁸

11. **TEATRO CALDERÓN:** El local, de rancia trayectoria teatral, presentaba un gran aforo: 1685 localidades (587, en el patio de butacas y palcos plateas; el resto, entresuelo, principal y anfiteatro segundo). Funcionó también ininterrumpidamente como teatro durante el período que nos ocupa, siendo su empresario Francisco Muñoz Lusarreta. Su programación abarcó todos los géneros, caracterizándose en cierto modo por la tendencia a la revista y al folklore.

12. **TEATRO CÍRCULO DE BELLAS ARTES:** Funcionó solamente durante el año 1980. En las carteleras apareció, en ese período, en el apartado de "Teatros Nacionales".

13. **TEATRO CLUB:** Fue inaugurado en 1962 y se mantuvo abierto hasta mediados de 1978. Su aforo era de 396 localidades, todas butacas. En la empresa, Juan José Alonso Millán había sucedido a Francisco Muñoz Lusarreta. Mantuvo una programación de carácter consumista y burgués (salvo excepciones), así como unos precios elevados.

14. **TEATRO CÓMICO:** Este teatro, situado en el Paseo de las Delicias, fue inaugurado en enero de 1970 y mantuvo su oferta teatral durante la totalidad del período estudiado. Su aforo, situado en el punto medio de los de las salas del circuito comercial, es de 1000 localidades (800 butacas más 200 de entresuelo). Fue empresario Francisco Muñoz Lusarreta y mantuvo una programación admisible para toda la diversidad de públicos que, del populismo del barrio en que se enclava, cabía esperar. Así, realizó reposiciones de éxito y, junto a ellas, algunos estrenos. Había acogido dos ciclos de teatro de cámara (en 1971 y 1973),

³⁸ Juan Emilio Aragonés, *Ibd.*, número del 28 de Mayo de 1978.

promovidos por el Ministerio de Información y Turismo; en ellos se llevaban a cabo actuaciones de grupos vocacionales en el día de descanso semanal.

15. **TEATRO DE LA COMEDIA:** El local de la calle del Príncipe, uno más de los que ven continuada su actividad teatral durante el período completo de la transición, fue inaugurado allá por el lejano 1875. Su aforo era de 1035 localidades (butacas, palcos, entresuelo, anfiteatro principal y segundo anfiteatro). La empresa y dirección, en los años que nos interesan, estuvieron a cargo de Tirso García Escudero.

16. **TEATRO DE LA LATINA:** El local, sito en la Plaza de la Cebada, debe al parecer su denominación a doña Beatriz Galindo (así sobrenombrada por sus saberes clásicos). Cine desde 1919, fue convertido en teatro en 1925 y conservó su vigor durante todo el período que abarca nuestro estudio. Su aforo, de acuerdo con los géneros preferentemente cultivados, es amplio: 1400 localidades (500, patio de butacas; además, palcos, entresuelo y pisos). Su empresario en este período, Matías Colsada, lo dedicó preferentemente al género frívolo, especialmente la revista.

17. **TEATRO DE LA ZARZUELA:** Fue edificado, en la calle de Jovellanos, en el año 1856, para ser dedicado exclusivamente al género lírico. Presenta un aforo de 1250 localidades (que llegaban hasta las 3000 antes de la última reforma efectuada en el local). Durante la transición fue siempre empresa oficial (ya desde 1970 dependía del Ministerio de Información y Turismo), y estuvo dirigido por José Tamayo. En la cartelera comienza a aparecer bajo el rótulo "Teatros Nacionales" en 1978, manteniéndose en este apartado hasta el final del período. De acuerdo con su dedicación inicial, mantuvo una programación configurada a base de zarzuela, ópera y ballet.

18. **TEATRO ESLAVA:** Teatro cuya inauguración data de 1871, el Eslava entra en el período de nuestro estudio bajo empresa y dirección de Luis Escobar. Sin embargo, cierra a mediados del año 1979, y ya no recobrará su actividad. Su programación, en ese momento, estaba caracterizada por la presencia (durante dieciséis temporadas) de los espectáculos del actor Paco Martínez Soria.

19. **TEATRO ESPAÑOL:** Este teatro arrastra sufriendamente una ingrata existencia plagada de incendios y demoliciones. En su solar se asentaron, antes que él, el Corral de la Pacheca y, desde 1745, el teatro del Príncipe. Durante el período de la transición política su actividad se ve reducida a la mitad, dado que permaneció cerrado durante cuatro de estos ocho años. Destruído por un incendio en un aciago domingo de octubre de 1975 (mientras se ensayaba una obra del Premio Lope de Vega, Jesús Campos García), no recobró su pulso hasta el año 1980. Es propiedad del Ayuntamiento de Madrid, que nombró como primer director del nuevo período a José Luis Gómez. En su programación figuraban los compromisos, frecuentemente demorados, de representación de las obras ganadoras del premio teatral instituido por el Ayuntamiento.

20. **TEATRO ESPRONCEDA 34:** Situado en la calle del mismo nombre, fue convertido en teatro en 1979, pero cerró en los últimos meses de 1982.

21. **TEATRO FÍGARO:** La dedicación de este local es muestra de la pugna entre actividades teatrales y cinematográficas que se observa en la vida de muchos de los lugares teatrales analizados. El Fígaro, nacido como teatro, se convirtió en sala de cine ya en su segunda temporada y fue reinaugurado como teatro en octubre de 1969. Desde entonces, estuvo dedicado a las actividades teatrales durante todos los años comprendidos en nuestro estudio. Su aforo era de 935 localidades, repartidas entre un amplio patio de butacas y un entresuelo. A la empresa García Ramos-Anabitarte sucedió, en 1980, la dirección del dramaturgo Julio Mathias. Al menos durante el período de gestión de aquellos, la programación fue de elevada calidad artística, en general; y (salvo algunas concesiones) estuvo basada en criterios más estéticos que comerciales.

22. **TEATRO FUENCARRAL:** Aparece en las carteleras teatrales solamente durante los dos primeros años de nuestro período. En su oferta, los espectáculos de carácter musical y de otros tipos predominaban sobre los estrictamente teatrales.

23. **TEATRO INFANTA BEATRIZ:** Fue gestionado y dirigido, desde 1931, por la empresa Fraga. Su aforo era de 750 butacas (tras la reforma que sustituyó las anteriores por otras más amplias). Funcionó continuadamente durante la transición.

24. **TEATRO INFANTA ISABEL:** Comenzó a ser teatro en 1909, con un aforo de 800 localidades (385, patio de butacas; resto: palcos y entresuelo). La empresa y dirección corren a cargo de Arturo Serrano, y la vigencia teatral de la sala se mantiene durante los ocho años de nuestro estudio. Su programación se caracterizó, en tiempos anteriores, por un teatro consumista y de humor, que incluía nombres de autores ilustres.

25. **TEATRO LARA:** Inaugurado en 1890, se le llamó "la bombonera", por su aforo (500 localidades: 324 butacas; resto, palcos y tres pisos) y porque preceden a la sala tres vestíbulos sucesivos, diseñados con el objetivo de insonorizarla. Funcionó durante todo el período, siendo empresario y director Conrado Blanco (en régimen de arrendamiento al Patronato Lara). Su programación se caracterizó por cierto divismo de autores e intérpretes; en estos años acogió a Buero, Brecht y TEI. Dio cabida, paralelamente, a las actividades líricas "Alforjas para la Poesía".

26. **TEATRO LAVAPIÉS:** Comienza a funcionar en el año 1979, dentro del Centro Cultural de la Asociación de Actores. Mantuvo una programación que trataba de aunar innovación y exigencias de supervivencia, dentro de una tónica sostenida de calidad. Ofreció programación paralela de espectáculos infantiles.

27. **TEATRO MARAVILLAS:** Situado en la calle Manuela Malasaña, fue inaugurado como teatro ya en 1887, si bien conoció períodos intermedios de

dedicación cinematográfica. Su aforo puede considerarse normal: 873 localidades (515 butacas; más palcos y entresuelo). En el período que nos ocupa funcionó de manera continuada, siendo su empresario Luis García Ramos (y algunos socios más). Ofreció una programación de tipo popular: Martínez Soria, Florinda Chico, Emilio Laguna, etc.

28. TEATRO MARQUINA: El teatro de la calle Prim fue inaugurado (tercero de ese año) en diciembre de 1962 y prolongó su existencia durante todo el período, si bien llegó a cerrar a finales de 1982. Su aforo era de 500 localidades (353 butacas, más club). Bajo la gestión y dirección de Andrés Kramer conoció una época dorada (especialmente, con tres obras de prolongado éxito) y, algo más tarde, acogió al TEC (Teatro Estable Castellano).

29. TEATRO MARTÍN: Era uno de los más antiguos, pues su inauguración, de fecha imprecisa, se produjo en el último tercio del siglo pasado. Situado en la calle Santa Brígida, estuvo dedicado durante casi toda su historia al género revisteril. Entra en el período de la transición teniendo como empresa a los sucesores de Muñoz Román, pero desde 1978 ésta pasa a Rafael Mateo Tarí y Juan José Alonso Millán, quienes ensanchan el horizonte de la programación (como sucede, por otra parte y en esta época, en casi todos los teatros) programando, junto a la comedia y revista, espectáculos de Brecht, Beckett y Fernando Arrabal. Actuó en él una compañía estable, dirigida por Vicente Sáinz de la Peña.

30. TEATRO MONUMENTAL: En el año 1974 fue transformado de cine en teatro, convirtiéndose en el de mayor aforo: 1950 localidades (800 butacas), que pueden ser reducidas por exigencias técnicas a 1600. Los empresarios eran Matías Colsada y Arturo Castilla. Su programación permaneció ocupada largamente, a partir del año 1977, por la comedia musical, de gran éxito, *El diluvio que viene*.

31. TEATRO MUÑOZ SECA: Fue construido en 1922, sobre el solar de un teatrillo de variedades, antiguo mercado. Funcionó como cine durante los años sesenta. La empresa, durante el período de la transición, fue la de Natalia Silva y Andrés Magdaleno, quienes programaron obras de Emilio Romero, Miguel Hernández, Martín Vigil, pero, también, otras como la titulada *Nuevo Madrid...*, *pecado mortal* (esta última, por exigencias de recaudación, al decir de los empresarios).

32. TEATRO NACIONAL MARÍA GUERRERO: Inaugurado en 1885, fue durante los ocho años de nuestro estudio, teatro nacional, del Centro Dramático Nacional; en las carteleras aparece bajo tal denominación a partir de 1978, ocupando este nuevo espacio de las mismas junto a los nombres de los teatros Bellas Artes y Zarzuela. Desde 1981 es encomendada la dirección a José Luis Alonso (a éste habían precedido Luis Escobar y Pérez de la Ossa). La programación se caracterizó, en general, por su carácter avanzado, si bien la

crítica cuestionó en ocasiones la validez de tales intentos. Paralelamente, acogió algunos espectáculos de teatro infantil.

33. TEATRO PALACIO DEL PROGRESO: Abrió sus puertas en 1982, en el límite final del período de nuestro estudio, con empresa dirigida por Carmen Troitiño.

34. TEATRO PRÍNCIPE: Es otro de los teatros que nacen en este período, ya que fue inaugurado en abril de 1977. Con sala de amplio aforo (patio de butacas y asientos de club) y perfecta acústica, estaba dotado de la más moderna tecnología de luz y sonido, así como de escenario giratorio. La empresa (Carmen Troitiño y Diego Hurtado) inició su andadura programando tres espectáculos musicales extranjeros.

35. TEATRO REINA VICTORIA: Situado en la Carrera de San Jerónimo, fue inaugurado en 1916 y reformado en 1942. Con un aforo de 1000 localidades y siendo su empresario durante el período Francisco Muñoz Lusarreta, ofreció una programación variopinta (desde *Las Leandras* hasta Buero, Alberti y Sastre).

36. TEATRO VALLE-INCLÁN: Inaugurado en marzo de 1962, se hallaba en el edificio conocido bajo el nombre de Torre de Madrid. Cerró en los primeros meses de 1981. Su empresa era una sociedad anónima, cuyo director general acabó siendo Mateo Tarí, no sin multitud de cambios anteriores. Ofreció por ello una programación extraordinariamente variada, destacando, en 1975, *Las hermanas de Buffalo Bill*, a la que siguió de nuevo un cierto desbarajuste.

b) Salas :

37. PEQUEÑO TEATRO MAGALLANES: Fue un local gestionado y dirigido por el Teatro Experimental Independiente (T.E.I.). Denominado también Sala Magallanes (por emplazarse en la calle de este nombre), se hallaba más cerca de las salas independientes que de los teatros comerciales al uso. Mantuvo una programación innovadora y de elevada calidad, hasta que se vió obligado a cerrar cuando había cumplido sólo dos temporadas dentro del período de la transición.

38. SALA CÁCERES: Funcionó solamente durante los años 1979 y 1980.

39. SALA CADARSO: Fue la única sala madrileña que, al margen del circuito comercial, dilató su actividad durante casi todo el período (había sido inaugurada en febrero de 1976, en local acondicionado por el grupo Tábano). Figuró como empresario Carlos Sánchez (ex miembro de Tábano). Desde agosto de 1977 promovió sus actividades teatrales el Centro Cultural La Corrala. En la programación se propuso y logró mantener sus objetivos en una línea de populismo; acogió a numerosos grupos experimentales (marginados de las salas comerciales), así como a cooperativas teatrales. Organizó también la I Muestra de Teatro Independiente. Durante el período sufrió tres clausuras gubernativas y dos

atentados (por organizaciones presumiblemente de extrema derecha), "que hay que interpretar como síntomas ciertos de vitalidad".³⁹

40. **SALA EL GAYO VALLECANO**: Situada en la Avenida de San Diego, fue inaugurada como teatro en diciembre de 1978, en el edificio de la anterior casa de cultura (que había sido cerrada por falta de medios económicos). Durante el resto del período que nos ocupa funciona como Teatro Estable, dentro del Centro Cultural Ciudadano Fuenteovejuna (fundado por un grupo de jóvenes profesionales del teatro y coordinado por Juan Margallo). Ofreció, por ello, un amplio abanico de iniciativas culturales, sobre todo, la música (jueves musicales). La sala tenía un aforo de 700 butacas de madera; amplio escenario y catorce focos. La programación estaba presidida por un afán descentralizador, tanto en sentido comercial como geográfico (La Cuadra y el grupo vasco Cómicos).

41. **SALA OLIMPIA**: Situada en la plaza de Lavapiés, esta sala comienza a funcionar en 1979 (y aún lo hace hoy, bajo tutela estatal).

B) Lugares ocasionales:

a) Locales:

42. AGRUPACIÓN MADRILEÑA DE ARTE
43. AULA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
44. AULA DE TEATRO DEL ATENEO
45. AULA DE TEATRO DEL INSTITUTO VOX
46. BARRIADA DE VALLECAS
47. CAPILLA DEL OBISPO
48. CASA DE LA CULTURA DE GETAFE
49. CENTRO ASTURIANO DE MADRID
50. CÍRCULO CATALÁN
51. CLUB PHILIPS
52. CLUB PUEBLO
53. CLUB URBIS
54. COLEGIO FRAY LUIS DE LEÓN
55. COLEGIO MAYOR ALFONSO EL SABIO
56. COLEGIO MAYOR ELÍAS AHÚJA
57. COLEGIO MAYOR PÍO XII
58. COLEGIO MAYOR SAN JUAN EVANGELISTA
59. COLEGIO MAYOR SANTA MARÍA DEL PINO

³⁹ Juan Emilio Aragonés, *Ibd.*, número del 5 de Mayo de 1978.

60. COLEGIO NTRA. SEÑORA DE LA MERCED
61. COLEGIO SAGRADA FAMILIA
62. EL CHAPITO-TEATRO CIRCO
63. EL PAVO REAL
64. FÁBRICA DE HARINAS (GETAFE)
65. FORO TEATRAL
66. FUNDACIÓN CALDEIRO
67. IMPERIO
68. INSTITUTO ALEMÁN DE MADRID
69. INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
70. INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA
71. INSTITUTO FRANCÉS
72. INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA
73. KARPAS
74. LA MANDRÁGORA
75. LONJA DE MORTALAZ
76. NUEVO ATENEO POLITÉCNICO
77. PABELLÓN DE DEPORTES DEL REAL MADRID
78. PALACIO DE LOS DEPORTES
79. PARROQUIA NTRA. SRA. DE LA VISITACIÓN
80. PROSPERIDAD
81. REAL BASÍLICA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE
82. REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
83. TEATRO REAL
84. TEATRO-CINE SALAMANCA
85. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
86. VIHUELA

b) Aire libre:

87. GRAN FERIA MÁGICA
88. JARDINES DE FERRAZ
89. JARDINES DEL GENERAL PERÓN
90. LA CORRALA
91. LAS VISTILLAS
92. PALACIO DE CRISTAL DEL RETIRO
93. PARQUE DEL RETIRO
94. PLAZA DE PARÍS
95. PLAZA DE SANTA ANA
96. PLAZA DE TOROS DE LAS VENTAS

97. PLAZA GABRIEL MIRÓ
98. PLAZA MAYOR
99. PLAZA VÁZQUEZ DE MELLA
100. PLAZA VIEJA DE VALLECAS
101. TEMPLO DE DEBOD
102. TREN DE LA JUVENTUD
103. ZOO DE LA CASA DE CAMPO

5. FUENTES DE INVESTIGACIÓN

5.1. Las carteleras teatrales

En la tarea de investigación que ha precedido a la redacción de este libro, la fuente básica de análisis y obtención de datos la han constituido las carteleras teatrales aparecidas durante la transición política en la prensa periódica.

Como es sabido, las carteleras consisten en determinadas páginas pertenecientes a las secciones comerciales de la prensa diaria, que con frecuencia preceden a otras en las que se inserta el tipo de publicidad que ha dado en llamarse comúnmente "anuncios breves" o "anuncios por palabras". Las carteleras comprenden generalmente varias secciones (referidas a los distintos tipos de espectáculos: cines, salas de fiesta, restaurantes espectáculo, galerías de arte, etc.), de las cuales nos interesa para nuestro estudio el apartado correspondiente a las carteleras teatrales.

Éstas presentan un listado alfabéticamente ordenado de los lugares teatrales (teatros comerciales, salas y lugares teatrales ocasionales) que ofrecen funciones al público, indicando habitualmente la localización de la sala, el título del espectáculo y el horario de las funciones, amén de otros datos de carácter optativo, como son el calendario inmediato de representaciones, el nombre del autor, el cuadro de profesionales que intervienen en la representación e indicaciones varias orientadas a encauzar la atención del público (descripciones comerciales del espectáculo, extractos de las críticas de prensa aparecidas, precios y días con descuento, etc.).

En todo caso, conviene tener presente que las carteleras son secciones de carácter publicitario, pagadas por el anunciante, quien las remite (bien directamente, bien a través de una agencia) al responsable de las mismas en la sección de publicidad del periódico, el cual se limita a confeccionar la relación

respetando los datos (y el texto del anuncio) enviados por la empresa que produce el espectáculo. Es de esperar que ésta ponga el máximo interés en que las representaciones resulten suficientemente conocidas y adecuadamente publicadas, de manera que las carteleras vienen a constituir la manifestación pública más apreciable de cuantos elementos del espectáculo deban ser conocidos y ofrecidos al espectador-consumidor.

En consecuencia, pensamos que el análisis metódico y sistemáticamente organizado de la cartelera teatral constituye una vía de investigación adecuada, enmarcada metodológicamente en las corrientes teóricas de la recepción (en las que, como hemos señalado, se inspira este trabajo).⁴⁰

El análisis practicado (que hubiera adquirido proporciones casi inabarcables de haber consistido en el examen minucioso de todas las carteleras que aparecieron diariamente en la prensa del período estudiado) ha adoptado un modo de selección basado en la revisión semanal de las carteleras. Después de haber realizado un estudio específico sobre este punto y contando, además, con la opinión de los responsables de la confección de la cartelera en varios medios de la prensa diaria, llegamos a la conclusión de que es el número del viernes aquel que habitualmente recoge con mayor asiduidad las modificaciones y novedades producidas, de manera que en él se suele reflejar la programación de todo el fin de semana (período en el que, como es lógico, se produce mayor demanda de espectáculos, coincidiendo con los días de ocio de la mayor parte del público) y también la del período laborable de la semana siguiente.⁴¹ Consecuentemente, hemos analizado de manera sistemática la oferta teatral contenida en las carteleras del número del viernes de cada semana de las del período estudiado. Teniendo en cuenta el carácter comercial y el procedimiento descrito de confección de estas secciones, parece cuestión evidente que las carteleras de espectáculos no presentarán diferencias de un periódico a otro, siendo por el contrario coincidentes en todos aquellos que las incluyan y que presenten una edición y distribución normales. Esta identidad absoluta ha quedado sobradamente corroborada en nuestro análisis,

⁴⁰ Cfr. capítulo 1.

⁴¹ Debemos pensar que tal práctica se ha convertido en habitual en nuestros días, hasta el punto de que la mayor parte de los periódicos ofrecen con su número diario del viernes un suplemento de ocio, en el que se incluye la programación de espectáculos para toda la semana (hasta el viernes siguiente).

que ha incluido abundantes comparaciones entre las carteleras publicadas en fechas idénticas por diversos medios de prensa escrita.⁴²

5.2. Fuentes auxiliares

El propósito señalado de abarcar en nuestro estudio la escena madrileña del período 1975-1982 de la manera más completa posible, impone a nuestro análisis la exigencia de un grado de objetividad tan elevado como el que pueda derivarse de la comparación entre diversas fuentes de investigación y del cotejo de los datos por ellas ofrecidos.

El examen, tras el vaciado exhaustivo de las carteleras (fuentes primarias de nuestra investigación), de otras fuentes auxiliares posee la virtualidad de conferir el necesario rigor metodológico a la labor investigadora que se halla en la base de nuestra descripción de la escena de Madrid.

Dichas fuentes auxiliares o secundarias pueden ser clasificadas en tres órdenes:

En primer lugar, las críticas teatrales aparecidas en la prensa periódica, las cuales, además de los juicios cualitativos sobre texto y espectáculo, contienen frecuentemente datos que suelen ser omitidos en las carteleras.⁴³

En segundo lugar, las páginas de información ofrecidas por los diarios, en las que, bajo el título general de "espectáculos", se incluyen (además de las críticas) referencias teatrales en forma de "avisos" o informaciones previas a los estrenos y reposiciones inmediatos, así como noticias y gacetillas relativas a diversos aspectos de la vida teatral en general.

Por último, el afán de exhaustividad perseguido en este libro nos ha llevado al manejo de otra fuente: los volúmenes, correspondientes a los años del período estudiado, de la serie que don Francisco Álvaro publicó bajo el título general *El*

⁴² Creemos llegado el momento de manifestar nuestra más sincera gratitud al diario *Ya*, que, entre todos, fue el medio que puso a nuestra disposición un mayor caudal de amabilidades y servicios. Sin la actitud, favorablemente abierta a la investigación, del entonces director del periódico y sin las facilidades que nos fueron brindadas por el jefe de archivo y documentación, ciertamente no hubiésemos podido llevar a cabo, con la comodidad y presteza que disfrutamos, nuestra labor investigadora durante dilatados meses de los años 1990 y 1991.

⁴³ Las críticas teatrales (en cuanto género periodístico bien determinado) han sido minuciosamente analizadas al menos en cinco medios de prensa distintos para cada espectáculo descrito.

Espectador y la Crítica.⁴⁴ El acceso directo a la información (producido simultáneamente a la realización de los espectáculos que describe) permite al ilustre investigador vallisoletano el frecuente manejo de los programas de mano, que incluyen fichas artísticas y técnicas de los participantes en el espectáculo. En consecuencia, la consulta de estos volúmenes nos ha permitido, sobre todo, completar datos acerca de intérpretes, escenógrafos y otros campos con intervención múltiple de participantes.

Confiamos en que el examen de estas fuentes secundarias haya conferido a nuestro trabajo el rigor que, de una comprobación minuciosa y basada en el empleo de fuentes distintas y complementarias, cabe esperar.⁴⁵

⁴⁴ En el capítulo 8 (*Bibliografía*) ofrecemos la reseña completa de los libros que don Francisco Álvaro dedicó a los años comprendidos en el período que estudiamos.

⁴⁵ De hecho, tras el análisis minucioso de todas las fuentes auxiliares, han sido escasas las menciones de espectáculos halladas que no hubieran aparecido antes en el examen de las carteleras; sin embargo, en los avisos y críticas sí hemos encontrado datos que en aquellas no aparecían, por lo que la consulta de estas fuentes secundarias ha resultado fecunda en lo que al propósito de exhaustividad se refiere.

6. ORGANIZACIÓN DE LOS DATOS: DEFINICIÓN DE CAMPOS

La descripción de cada espectáculo reseñado en la segunda parte de este libro⁴⁶ consiste en la exposición de una serie de datos relativos a los diversos aspectos de la creación, producción y realización del espectáculo. Estos aspectos constituyen los apartados en que se basa la organización del análisis. Tales apartados, pues, estructuran la exposición de estos datos en las descripciones de los diferentes espectáculos.

En los párrafos que siguen hemos incluido la relación completa de tales campos o apartados, poniendo de manifiesto el sentido que los mismos poseen y realizando las precisiones terminológicas necesarias para la completa definición de cada campo. Añadimos, asimismo, ciertas indicaciones sobre los procedimientos de transcripción de datos empleados en los distintos campos o apartados.⁴⁷

1. TÍTULO

Es la denominación del espectáculo reseñado, tal y como aparece en las fuentes de investigación. En los casos de disparidad (casi siempre, parcial y nimia) entre fuentes, nos regimos por la coincidencia de dos de ellas o, en alguna ocasión, por la opción que estimamos más lógica. Alguna vez, el título del espectáculo difiere del título del texto que le sirve de punto de partida (por ejemplo: "Un tal Macbeth", espectáculo que parte del texto de Shakespeare). Concedemos primacía al nombre del espectáculo y hacemos constar la disparidad en el apartado "observaciones" (campo 26). También transcribimos allí el subtítulo de aquellos espectáculos que lo poseen.

⁴⁶ Cfr. las explicaciones ofrecidas en el capítulo 7.

⁴⁷ La razón de ser de la numeración que antecede a cada uno de los campos siguientes está explicada en el capítulo 7. El mismo incluye, ampliadas, las referencias relativas a los procedimientos de transcripción empleados en las fichas descriptivas de los distintos espectáculos de la segunda parte.

2. AUTOR

Este apartado da cuenta del nombre del creador del espectáculo, con todas las reservas que dicho empeño comporta.⁴⁸ En efecto, en ciertos casos la determinación del grado de responsabilidad que, en el proceso de creación, es atribuible al autor del texto -incluso, si es un texto dramático- o al director nos introduce en un terreno tan resbaladizo en la práctica como fértil en el ámbito de la teoría teatral. Téngase en cuenta, a este respecto, que cada representación es irrepetible y, casi siempre, inaprehensible e imposible de fijar.⁴⁹ Las repeticiones de un espectáculo no son sino variaciones enlazadas por un único elemento común: el *texto* escrito (la mayor parte de las veces) o, al menos, un somero "guión" que rija el desarrollo de la representación. Determinar en qué medida ese texto existe y ha sido "escrito" por un creador resulta en numerosas ocasiones labor casi imposible de acometer.

De manera general, damos como nombre del autor el de quien firma la obra (habitualmente, la persona -o personas- a quien se debe el "texto" que ha servido de base para el espectáculo). Coincidimos así con la definición que del término "autor" ofrece el *Abecedario del teatro* ("La persona que escribe la obra, también llamado autor dramático o dramaturgo"),⁵⁰ y nos atenemos a lo indicado por Pavis ("En la actualidad se prefiere emplear este término, en vez de dramaturgo y de poeta dramático").⁵¹

Sin embargo, estimamos oportuno precisar lo más posible, en este punto de nuestro análisis, el alcance de algunas expresiones usadas con relativa frecuencia

⁴⁸ Creemos especialmente iluminadoras a este respecto las palabras escritas por Ángel Berenguer a propósito del *autor* de un espectáculo teatral: "En general se trata de la persona que ha escrito la base literaria que sustenta el espectáculo. Sin embargo, debe ya considerarse como autor también quien realiza el resultado final que aparece en el escenario. Así, por ejemplo, ocurre con directores/autores como Kantor, Távora, Foreman, y otros que aprovechan, ordenan y escriben desde su propia inspiración y la experiencia de un trabajo colectivo como Boadella, Savary, Ping-Chong, etc. Tampoco deben olvidarse los directores que transforman en propia la obra literaria de otro, como consecuencia de su gran personalidad y deseo de adecuar a su modo de hacer la narración ajena: Bob Wilson, Arrabal, o Peter Zadek, por ejemplo." (*Op. cit.*, p. 34).

⁴⁹ Patrice Pavis pone de manifiesto este carácter afirmando que "el teatro es el único arte figurativo que se 'presenta' al espectador *sólo una vez*, aunque utilice como medios de expresión los de una multitud de sistemas exteriores"; y, más adelante, insiste en este carácter de *acontecimiento único*: "La representación sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador. Esto es lo que diferencia al teatro de otras formas de artes figurativas y de la literatura, donde la representación no está vinculada a un momento puntual de recepción." (*DT*, pp. 422-423).

⁵⁰ *ABT*, p. 21. Entendemos el término en el sentido contenido en esta definición, salvo las precisiones que, a propósito del término *dramaturgo*, realizamos enseguida.

⁵¹ *DT*, pág. 43.

(y con rigor y uniformidad escasos) en el campo de la mención de autoría, declarando al mismo tiempo cuál es nuestro criterio ante tales situaciones. Es evidente que, en el caso de los textos concebidos expresamente para la escena, los términos "autor" y "dramaturgo" resultan intercambiables.⁵² No sucede lo mismo, sin embargo, cuando un espectáculo parte de una idea contenida en un texto no teatral (que ha debido, por tanto, ser objeto de una "adaptación escénica").⁵³ Así pues, los términos "dramaturgo" y "dramaturgia" ofrecen un cierto sentido anfibológico, cuya aclaración conviene intentar.

La dramaturgia, en su sentido más general, "es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra" y que "examina exclusivamente el trabajo del autor,⁵⁴ sin preocuparse directamente por la realización escénica del espectáculo".⁵⁵ A partir de Brecht, el término adquiere un sentido más moderno, "referido a la vez al texto original y a los modos escénicos de la puesta en escena"; la dramaturgia, actividad del *dramaturgista*, designa entonces "el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar".⁵⁶

En nuestras fichas descriptivas, esta denominación aparece a veces referida a espectáculos realizados por grupos independientes (así, en el ejemplo citado arriba, hallamos "una dramaturgia de Tábano a partir del texto de Shakespeare"). Es evidente que en tales casos el término debe ser entendido en su acepción más actualizada, significando entonces "el diseño y organización de todo el espectáculo, en el que toman parte dramaturgo y director, con el asesoramiento constante de los diseñadores de luces, decorado, sonido, vestuario, etc."⁵⁷

En otras ocasiones (muy numerosas) se indica, a propósito de una determinada creación, que ésta ha sido realizada a partir de (o "sobre") un texto previo (teatral o no, generalmente de autor conocido), pero claramente distinto del "texto" que ha servido como guión o base inmediata para la representación. Resulta verdaderamente problemático deslindar, en ciertas ocasiones, qué porción de "autoría" es imputable al autor de cada texto, y las atribuciones de las carteleras no siempre son acertadas ni siempre coincidentes con otras fuentes.

⁵² "El dramaturgo es el autor de dramas" (*DT*, p. 162).

⁵³ Cfr. *infra* 6.4. (campo "adaptación").

⁵⁴ "En sentido estricto, es el arte de componer textos dramáticos, y comprende la creación de la parte 'literaria' de la representación teatral." (*ABT*, p. 61)

⁵⁵ Pavis, *DT*, pp. 155-157.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *ABT*, p. 61.

Hemos procedido, en unos y otros casos citados, anotando como autor el nombre del creador del texto que ha servido como base para la representación, incluso cuando este texto tenía un carácter no dramático. Sin embargo, hemos considerado oportuno proceder con suma prudencia, para lo cual recurrimos a dos pautas auxiliares: por una parte, la atención estricta al título del espectáculo (y a su identidad o diferencia con el título del texto de partida). En segundo lugar, la sujeción rigurosa a las indicaciones aportadas en este terreno por las fuentes (excepto en los casos de omisión de datos, ambigüedad o contradicción entre las mismas). En todo caso, los campos 4 (adaptación) y -en ocasiones- 26 (observaciones) nos han servido para dar cuenta fidedigna de la problemática apuntada, así como de las soluciones intuitas.

Menos dificultosos han resultado aquellos casos en que se alude a la denominada "creación colectiva", proceso por lo demás particularmente característico del período que analizamos. En la mayor parte de estas ocasiones, la crítica insiste -casi en tono de queja- en que la omisión de toda mención fragmentada de responsabilidades en la creación del espectáculo constituye una barrera infranqueable para delimitar el reparto o atribución individual de las mismas. Cuando se trata (como en el ejemplo aportado arriba) de una creación colectiva, aparecerá, lógicamente, como autor el colectivo que firma el espectáculo.⁵⁸

En el caso de dos o tres autores, se da el apellido y, a continuación (tras coma), el nombre (éste, a veces, sólo con iniciales) de cada uno, separados mediante punto y coma. Si los autores son más numerosos, se anotan las siglas AAVV. En las zarzuelas es costumbre introducir como coautores a los de texto (libro) y música juntamente; indicamos entonces esta circunstancia entre paréntesis (aunque, por regla general, la mención del autor de la música aparece en el campo 24).

⁵⁸ En el apartado 2 (autor) de las fichas indicamos, en estos casos, "Creación colectiva" y, a continuación y entre paréntesis, el nombre del grupo correspondiente.

3. NACIONALIDAD

Da cuenta del país de nacimiento del autor. Este dato nos informará luminosamente acerca de la procedencia de los espectáculos elegidos y facilitará estudios encaminados a determinar la proporción de presencia extranjera en las carteleras españolas.

La información sobre este punto casi siempre falta en la fuente principal y, con gran frecuencia, también en las secundarias. Transcribimos este apartado ateniéndonos al nombre oficial del estado (en el período que nos ocupa) y prescindiendo por tanto de alusiones a país, nacionalidad, autonomía, etc.

4. ADAPTACIÓN y 5. TRADUCCIÓN

Ambos conceptos presentan riesgos evidentes de ambigüedad, sobre todo teniendo en cuenta la confusión terminológica introducida por el empleo frecuente, con sentidos diferentes cada vez, del término "versión".

Este último vocablo se emplea unas veces para referirse a una simple traducción al español de un texto originalmente escrito en otro idioma ("versión española"); en otras ocasiones se refiere a una verdadera adaptación, que comporta modificaciones en el texto y en el espectáculo respecto a su concepción original por el autor; se emplea también esta palabra para referirse a nuevas puestas en escena, nuevos montajes de un mismo texto, equivaliendo en este caso a cada nueva *lectura* que el director de escena realiza sobre el texto original; por último, el término "versión" es empleado también, con significado muy amplio y nada sujeto a rigores terminológicos, para referirse, indistinta y sucesivamente, a cualquiera de los sentidos anteriores.⁵⁹

Con el término "adaptación" nos referimos aquí a la transformación del texto original, que implica una cierta actividad creadora (o re-creadora) en el adaptador,⁶⁰ con vistas a una puesta en escena determinada. Cuando esta tarea se realiza a partir de "un texto dramático que es necesario adecuar a las necesidades de tiempo, espacio o medios, el texto definitivo que se escenifica es una

⁵⁹ Así lo hace Francisco Nieva en un reciente artículo, en donde, tras referirse a las tareas de "traducción" y "adaptación" (en el mismo sentido en que son empleados estos términos en este libro), finaliza hablando en general de "versiones", refiriéndose entonces a esos mismos procesos y a otros posibles y más generales. ("El mundo azaroso de la adaptación", en *Primer Acto*, número 237, Enero-Febrero 1991, pp. 77-79).

⁶⁰ Según indica Patrice Pavis, en la adaptación escénica de textos dramáticos o de relatos "todas las maniobras imaginables están permitidas"; y, más abajo, [la adaptación] "plantea un problema dramático, puesto que las rupturas, las reducciones de personajes, la concentración dramática, obligatoriamente modifican la forma y el sentido de la obra original". (*DT*, p. 23).

'adaptación'"⁶¹ y nosotros hablamos simplemente de *adaptación*; si se da forma teatral a uno o varios textos no dramáticos en su origen, nos hallaremos ante una *adaptación escénica*,⁶² y lo indicaremos escribiendo (*esc.*) inmediatamente antes del apellido del responsable de la adaptación. En todos los casos de adaptaciones, damos como autor al creador del texto original (sea o no dramático) y como adaptador al responsable de las transformaciones.

Utilizamos el término "traducción" para designar el simple trasvase idiomático de un texto ("operación que consiste en traducir un texto extranjero, adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua al que es vertido."⁶³ Hemos preferido mantener siempre la diferenciación, pese a las dificultades derivadas de la tendencia en las fuentes a reducir la distinción (con frecuencia las fuentes emplean el término "versión", sin especificar en qué consiste la intervención del responsable de la misma).⁶⁴

En la escena del período que analizamos destacan adaptadores tan notables y prolíficos como Enrique Llovet y Juan José Arteché, el segundo de los cuales frecuentemente ve cómo son representadas simultáneamente varias obras que han pasado por sus manos. Son casos singulares de adaptación las recreaciones practicadas por los grupos independientes, en los que frecuentemente un texto original presta la idea que inspira la posterior labor colectiva de creación (cuyo resultado a veces difiere notablemente de la idea primitiva). Hemos procurado hacer constar siempre tales circunstancias (escribiendo, en el campo 4, "colectiva" y añadiendo, entre paréntesis, el nombre del grupo).

6. GÉNERO

Es este un apartado cuya determinación para cada espectáculo encierra una importante problemática, no sólo en los casos de omisión del dato, sino también -

⁶¹ *ABT*, p. 13.

⁶² Seguimos en este punto la distinción efectuada por *ABT* en su página 13. La modalidad de "adaptación escénica" es definida por Pavis (que no emplea nuestra denominación) de la siguiente manera: "Transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena). Este tipo de adaptación es generalmente una simple traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos". (*DT*, p. 23).

⁶³ Pavis, *DT*, p. 24.

⁶⁴ Hay que tener en cuenta que, según Patrice Pavis, "en la actualidad la mayoría de las traducciones se llaman adaptaciones, lo cual tiende a acreditar el hecho de que toda intervención, desde la traducción hasta el trabajo de reescritura dramática, es una recreación, que la transferencia de formas de un género a otro jamás es inocente, sino que implica la producción del sentido mismo." (*Ibidem*)

y con solución no menos ardua- en aquellos espectáculos para los que aparecen referencias en la cartelera o en las fuentes secundarias.

Los críticos tratan casi siempre de definir el espectáculo desde un punto de vista genérico, aplicando al mismo denominaciones que intentan clasificarlo en categorías más o menos próximas a la llamada "literatura dramática", propósito que si es ya de por sí suficientemente resbaladizo y suscitador de debates en el ámbito de la teoría literaria, se torna a veces impracticable y pantanoso cuando aparece referido a creaciones "literarias" de carácter teatral.⁶⁵

Patrice Pavis da cuenta de esta problemática al tratar el término en su *Diccionario del teatro*,⁶⁶ poniendo de relieve la incapacidad de la categorización genérica para la clasificación tanto de las formas literarias cuanto de las teatrales. En efecto, aunque "el sistema más corriente es el de los tres grandes géneros o formas naturales de la poesía: lírica, épica y dramática", sin embargo, "la confusión terminológica se explica por la multitud de criterios de distinción."

Dentro ya del ámbito teatral, la cuestión de los géneros ofrece dificultades aún mayores si cabe,⁶⁷ las cuales se agravan cuando se trata de un período de la historia teatral que, como en el caso del que estudiamos, halla en la experimentación y en la presencia de intentos vanguardistas dos de sus rasgos más característicos: "En cuanto a la escritura teatral contemporánea, ésta apela a una multitud de formas, a una mezcla de criterios y de materiales (...), aunque las categorías heredadas de la historia sean de poca utilidad para captar su originalidad".⁶⁸ Por todo ello, se emplean hoy expresiones alternativas, como

⁶⁵ Ya hemos advertido, con palabras de Ángel Berenguer, contra los peligros derivados de la apropiación del teatro por parte de la preceptiva literaria (cfr. supra capítulo 2). Permítasenos reproducir de nuevo la frase que, en este punto, estimamos más reveladora: "La didáctica de la literatura, con su cúmulo de prestigios y prejuicios historicistas, ha insistido en el género literario dramático, quizás como resultado de la preeminencia de este aspecto en un concepto teatral hoy desfasado." (*Op. cit.*, p. 33)

⁶⁶ Cfr. Pavis, *DT*. Las citas que siguen corresponden a las páginas 233-238.

⁶⁷ "En el interior del género dramático, es también difícil trazar divisiones fundadas en criterios de discursos. El peso de la historia y las normas impuestas por las poéticas es aquí considerable, y las *especies* se definen casi siempre en la oposición comedia/tragedia, en función de contenidos y de técnicas de composición (de aquí los diversos tipos de comedia y de tragedia) que extiende sus potencialidades sin cuestionar esta división." (*DT*, p. 235)

⁶⁸ *DT*, p. 236. Y, más abajo, añade: "Las explicaciones más complejas y discutibles con respecto a las causas del abandono de ciertos géneros en favor de otros, han sido intentos para explicar la dinámica de los géneros. Así, para Dürrenmatt, sólo la comedia es adecuada para nuestro mundo *grotesco* y carente de un sistema filosófico. La tragedia, que presuponia la culpabilidad, la responsabilidad y la armonía, ya no es adecuada para nuestra época y cae en desuso." (p. 237)

*forma teatral*⁶⁹ o *categoría teatral*⁷⁰ que, sin embargo, no consiguen despejar el complicado panorama de la distinción genérica.

Sin pretensiones aparentes de profundizar en la problemática apuntada, el *Abecedario del teatro* sí ofrece una definición de *género*⁷¹ y una enumeración de *subgéneros* teatrales que, pese a todo, aparecen con frecuencia no despreciable en las calificaciones genéricas aplicadas por los críticos a nuestros espectáculos teatrales.

En nuestro análisis hallamos que, con suma frecuencia, las denominaciones genéricas aplicadas por los diferentes críticos a un mismo espectáculo difieren, fenómeno que se repite especialmente en el caso de creaciones presididas por una cierta voluntad vanguardista, más aún si se trata de espectáculos no textuales.

Por otra parte, las carteleras incluyen frecuentemente menciones que deben ser entendidas como "descripciones comerciales", expresiones más o menos hiperbólicas destinadas a captar el interés del consumidor. Su consideración como pauta de clasificación del espectáculo debe ser aceptada con grandes reservas. Sin embargo, ofrecen el interés de manifestar la concepción que el productor posee del espectáculo o la idea que del mismo pretende difundir.

En este trabajo hemos prescindido de toda consideración teórica previa o tipología genérica ya establecida, adoptando y transcribiendo como denominaciones genéricas principales las aportadas por los críticos (con todas las dificultades de elección apuntadas), pero hemos añadido (introducidas por el signo # y entre paréntesis) las descripciones de carácter comercial aparecidas en la cartelera.

⁶⁹ "La expresión *forma teatral* se emplea a menudo en nuestros días para renovar el gastado término de *género* y para distinguir tipos de obras y de representación más precisos que los grandes géneros (*tragedia, comedia, drama*). La actual mezcla de géneros (...) ha facilitado grandemente el empleo de este término. *Forma* indica de entrada el aspecto eminentemente móvil y transformable de los tipos de espectáculos en función de objetivos y de circunstancias nuevas que hacen imposible una definición canónica y estática de los *géneros*." (*DT*, p. 230)

⁷⁰ Término empleado a veces para designar lo *cómico*, lo *trágico*, lo *tragicómico*, lo *melodramático*, etc. Estos conceptos rebasan el marco de la obra de arte al abarcar actitudes fundamentales del hombre ante la existencia." (*DT*, p. 55)

⁷¹ "Cada uno de los grandes apartados en que se dividen las obras literarias y, por extensión, tipo o categoría de obra dramática y de espectáculo. Una obra dramática suele clasificarse como *tragedia, comedia, melodrama, farsa o drama*; un espectáculo es *dramático, musical o de variedades*." Y entre los subgéneros, los autores mencionan los siguientes: "auto, cabaret, café cantante, café-teatro, comedia del arte, comedia musical, entremés, género chico, misterio, music-hall, ópera, opereta, paso, revista, sainete, teatro de títeres, tragicomedia, variedades, vodevil y zarzuela." (*ABT*, p. 78)

7. LUGAR TEATRAL⁷²

Se trata del recinto físico en donde se desarrolla la representación (comprende a su vez el espacio escénico⁷³ y el espacio del espectador o sala⁷⁴).

El período de la transición política ofrece una manifiesta diversidad de lugares teatrales para los espectáculos representados en Madrid. El análisis detallado de estos lugares teatrales madrileños lo hemos realizado en un capítulo anterior de este trabajo,⁷⁵ en donde ofrecemos una clasificación que distingue entre teatros comerciales, salas al margen del circuito comercial y lugares teatrales ocasionales (entre los que se incluyen, de un lado, edificios de función y naturaleza diversa y, de otro, espacios al aire libre).

Tal diversidad de lugares dramáticos nos ha movido a elegir (en nuestras fichas descriptivas) la denominación "lugar", en vez de otras, de carácter claramente más restrictivo, como "sala" o "teatro". Coincidimos en ello con la indicación, ofrecida por Pavis, de que la expresión *lugar teatral* es un "término que en la actualidad suele reemplazar a *teatro*."⁷⁶

En nuestras descripciones de espectáculos transcribimos, de manera completa y literal, la denominación oficial del edificio teatral, no la abreviada que ofrece la cartelera.

⁷² Es preciso evitar en este punto cualquier tentación de carácter especulativo que trascienda los meros intentos de precisión terminológica que aquí pretendemos. En efecto, la cuestión del espacio en el teatro reviste unos caracteres de complejidad de los que puede dar idea la distinción, practicada por Patrice Pavis, entre cuatro tipos de espacio en el teatro: espacio dramático, espacio escénico o teatral, espacio escenográfico y espacio lúdico o gestual. A grandes líneas, los tipos segundo y tercero vienen a corresponderse con los que aquí denominamos, respectivamente, espacio escénico y espacio del espectador o sala. El propio autor reconoce que "en la práctica escénica esta discriminación es una empresa tan vana como desesperada." (*Op. cit.*, pp. 177 y ss.)

⁷³ "El ámbito donde se representa la acción. Constituye el punto de atención visual para el público y suele localizarse en el escenario." (*ABT*, p. 69). Tal definición es coincidente con la que, para la expresión *lugar escénico*, ofrece Pavis: "Término de empleo actual para denominar la escena o la zona de representación." (*DT.*, p. 295).

⁷⁴ "Lugar destinado al público, desde donde éste contempla el espectáculo." (*ABT*, p. 134)

⁷⁵ Cfr. *supra* capítulo 4.

⁷⁶ Y aún añade: "Con la transformación de la arquitectura teatral -en particular el repliegue de la escena a la italiana o frontal- y la aparición de nuevos espacios: escuelas, fábricas, plazas, mercados, etc., el teatro se instala donde le parece mejor, buscando ante todo un contacto más íntimo con un grupo social, e intentando escapar de los círculos tradicionales de la actividad teatral." (*DT*, p. 295)

8. SEMANA INICIAL y 9. SEMANA FINAL

Estas dos variables se refieren respectivamente al ordinal que corresponde, dentro del año natural, a la semana en que comienza la presencia del espectáculo en la cartelera y a la semana en que dicha presencia finaliza.

El criterio adoptado para determinar la semana inicial responde estrictamente a la aparición del espectáculo en la cartelera, como manifiestamente ofertado para un período determinado y coincidente total o parcialmente con la semana de referencia. Para el caso de la semana final, la norma seguida ha sido la de anotar aquella semana en que el espectáculo es ofrecido en cartelera por última vez, es decir, se ha adoptado como término de su presencia en la cartelera la semana inmediatamente anterior a aquella en la que el espectáculo falta por primera vez de la cartelera tras un período de presencia en la misma.

Para la transcripción de los datos comprendidos en estos dos apartados utilizamos la cifra del año correspondiente, seguida, tras guión, de la cifra del ordinal de la semana inicial o final.

La adopción de la semana como indicador del comienzo y final de la presencia de un espectáculo y, por tanto, como unidad de medida de su permanencia en cartel -éxito o fracaso- ha sido justificada más arriba.⁷⁷ Una objeción posible a tal adopción sería la consideración del riesgo de que nuestro análisis no llegue a registrar un cierto número de espectáculos puntuales, desarrollados bajo la modalidad denominada "función única". Para eliminar ese peligro hemos practicado la consulta sistemática de las fuentes secundarias,⁷⁸ comprobando así que eran muy raros y escasamente significativos los casos de funciones que habían pasado inadvertidas en el análisis de las fuentes principales. La explicación de esta circunstancia deriva de que la mayor parte de espectáculos (sobre todo, teatrales) realizados en "función única" acontecen en el marco de lo que podemos llamar "programaciones accidentales" (festivales, ciclos, muestras, certámenes), en cuyo caso la cartelera da cuenta de los espectáculos que componen la programación completa de las mismas, así como del calendario y horario de estos espectáculos. Son habituales asimismo los anuncios, en la cartelera del viernes, de espectáculos que van a tener lugar en días aislados de la semana próxima.

En todo caso, el recurso a las fuentes secundarias o auxiliares ha sido concebido como dispositivo de corrección frente a tales hipotéticas carencias.

⁷⁷ Cfr. supra 5.1.

⁷⁸ Cfr. supra 5.2.

10. SEMANAS EN CARTEL

Corresponde este dato a la diferencia entre las dos variables temporales anteriores. Esta cifra nos permite una aproximación intuitiva fidedigna a la idea de permanencia o continuidad en que se basa el éxito de un espectáculo.

La posible falta de precisión que pudiera ser imputada a esta variable resulta muy atenuada con la introducción de los campos 13 (funciones diarias) y 14 (días por semana), que pretenden dar idea, lo más exacta posible, del número de representaciones de un espectáculo.

Como señalamos en otro lugar,⁷⁹ para el caso de los espectáculos que se mantienen ininterrumpidos entre dos años naturales, el cálculo se realiza teniendo en cuenta solamente las semanas correspondientes a cada año (por tanto, en estos casos, siempre será semana final, en la primera ficha, la última del año saliente y, en la siguiente ficha, será semana inicial la primera del entrante).

11. FECHA DE LA PRIMERA REPRESENTACIÓN

El dato relativo a la primera representación de un montaje dramático posee, a nuestro entender, un valor más simbólico y orientativo que necesario. El conocimiento de este dato podrá ayudar, en posteriores fases de investigación, a localizar crónicas, opiniones y documentación previa y posterior al espectáculo. Se trata, por otra parte, de un dato de manejo relativamente frecuente en tratados, manuales y prensa teatral.

Sin embargo, la determinación de tal fecha no es siempre posible ni, en consecuencia, fácil de establecer. En primer lugar, se topa con los desacuerdos establecidos a propósito de lo que se considera como primera representación: ésta puede ser la primera abierta al público, la destinada a la prensa (que a su vez suele preceder a aquella, aunque alguna vez es posterior) o incluso alguna función de carácter intermedio entre la representación comercial y el ensayo general (al modo de los "previous", frecuentes en el teatro norteamericano y cada vez más extendidos en nuestra práctica teatral). En segundo lugar, tal estado de cosas se refleja en la frecuente disparidad existente entre las fechas que, a veces, son anunciadas en las carteleras (ejemplo, "a partir del próximo día 21", fecha que en ocasiones va siendo demorada si hay retrasos en la preparación del espectáculo) y las que aparecen en las crónicas de prensa y otras fuentes secundarias; a menudo, además, estas últimas no se corresponden tampoco con la semana en la que el espectáculo comienza a ser anunciado como presente en las carteleras.

Mediante el empleo del signo de interrogación (?) tras la fecha, intentamos dar idea de estas contradicciones.

⁷⁹ Cfr. infra 7.4.

12. CARÁCTER DE LA PRIMERA REPRESENTACIÓN

Este dato resulta de gran importancia para la descripción de un espectáculo, aunque su determinación encierra dificultades de altura que derivan, ante todo, de la confusión terminológica que existe en este campo. En efecto, los términos "estreno" y "reposición" (que empleamos en nuestro trabajo) son, de por sí, ambiguos en la práctica, y poseen varias acepciones y sentidos relativos que se articulan en una triple dimensión: en primer lugar, el ámbito geográfico que abarcan (ciudad, país o la totalidad de los lugares tetrales del mundo); en segundo lugar, la derivada del objeto a que se aplican (obra, montaje, espectáculo); por último, la relativa a las atribuciones de autoría y adaptación (términos que, sin embargo, hemos procurado dejar claros para este trabajo en sus apartados correspondientes), que viene a entrecruzarse con las anteriores.

Para paliar estos inconvenientes terminológicos, en la práctica se emplean expresiones añadidas, tales como "estreno absoluto", "estreno mundial",⁸⁰ "estreno en Madrid"; expresiones que, sin embargo, cuando proceden de la cartelera, conllevan necesariamente el riesgo de inexactitud derivada del afán comercial del anunciante.

Nuestro tratamiento de la cuestión pretende, antes que nada, mantener una coherencia a lo largo de todo el trabajo, ateniéndonos a unos criterios simples y, por tanto, extensamente definitorios, aunque sin hacer por ello tabla rasa de matices que deban ser tenidos en cuenta. Antes que nada, es preciso advertir que la cuestión del ámbito geográfico resulta determinante en nuestra consideración, toda vez que el objeto de nuestro estudio es, de modo bien concreto y definido, la escena madrileña. Por tanto, hablaremos de "reposición" si ha habido representación previa en Madrid (en cualquier ocasión) y, por contra, de "estreno en Madrid" si la obra es representada por primera vez en la capital. Diremos solamente "estreno" si, además, no ha habido nunca representación alguna (de la que tengamos conocimiento) de tal obra en cualquier parte y, por tanto, esta primera representación madrileña es también la primera absoluta de la obra.⁸¹ Por otra parte, el objeto de nuestro interés alcanza a la obra toda y no solamente al montaje o representación de la misma.⁸² Por tanto, será "reposición" la

⁸⁰ Cfr. *ABT*, p. 69.

⁸¹ En este contexto, expresiones añadidas tales como "estreno en España" o "estreno mundial" no son, a nuestro entender, más que intensificaciones de cierto gusto comercial.

⁸² Pavis, al definir el término *estreno*, habla del espectáculo, mientras que el *Abecedario del teatro* se refiere a "una obra nueva" o a "un nuevo montaje" (p. 69). Nosotros hemos preferido prescindir en este caso de tales definiciones, aplicando en este punto al concepto de 'obra' el sentido de la definición del término ofrecida por el *Abecedario del teatro*: "Texto escrito de una representación que suele constar de diálogo y acotaciones." (p. 110).

representación de una obra (o título) previamente representada, mientras que el término "estreno" lo aplicaremos a la primera representación de una obra que no haya sido llevada nunca a los escenarios (madrileños, en nuestro caso).

Por último, en relación con las cuestiones de autoría y adaptación, seguimos aquí criterios idénticos a los expuestos en los apartados correspondientes (campos 2 y 4). Los términos "estreno" y "reposición" deben ser aplicados al texto original, sea o no dramático, cuyo autor aparece en la mención de autoría. Si estamos ante la primera presentación escénica de un texto hablaremos de "estreno"; si nos hallamos ante la representación de un texto que ya ha sido representado (en nuestro caso, en Madrid), tendremos una reposición (sin entrar en consideraciones sobre adaptación, montaje, nueva compañía o reposición por el mismo grupo).⁸³ No consideramos, pues, estreno la primera representación de la adaptación de una obra ya representada antes. Ahora bien, en este último caso, hacemos constar (tras asterisco y en el campo "observaciones") que se trata del estreno (madrileño o general) de esa adaptación concreta realizada por el correspondiente adaptador.

En resumen, en los datos ofrecidos en nuestro trabajo: "*Reposición*" significa: primera representación de una obra que ya había sido representada previamente en Madrid. "*Estreno*" significa: primera representación de una obra que no había sido llevada nunca a los escenarios. "*Estreno en Madrid*" significa: primera representación de una obra que no había sido representada nunca en los escenarios madrileños, aunque sí en cualquier otro lugar de España o del extranjero.⁸⁴

13. FUNCIONES DIARIAS y 14. DÍAS POR SEMANA

Ambas variables tratan de dar cuenta de la frecuencia con que se han producido las representaciones de un espectáculo durante su permanencia en cartel. Su cómputo exacto no siempre resulta posible: imprevistos, interrupciones,

⁸³ El *Abecedario del teatro* se sirve, para definir el término *reposición*, del criterio relativo a la compañía que vuelve a representar el espectáculo (cfr. p. 130). En la práctica, pensamos, tal criterio ofrece serias dificultades, toda vez que es frecuente en el periodo estudiado la disolución de un grupo tras el montaje de una obra y la creación de nuevos grupos (a veces, mediante un simple cambio de nombre). En todo caso, creemos que el modelo de presentación adoptado en nuestro trabajo para las descripciones de espectáculos permite dar cuenta de este tipo de matizaciones.

⁸⁴ Hemos evitado el término "reestreno" por considerarlo, debido a su ambigüedad, suscitador de posibles confusiones. Así, mientras Pavis lo define de manera general como "reposición de un espectáculo", el *Abecedario del teatro* acentúa la importancia del lugar teatral: "Primera función (...) en un lugar determinado (...) de una nueva obra o un nuevo montaje previamente estrenado en otro local de la misma ciudad." (p. 128). En cualquier caso, la propia disposición de las fichas descriptivas de espectáculos en nuestro trabajo permite realizar con facilidad el seguimiento del periplo de un espectáculo a través de diferentes lugares teatrales.

suspensiones diversas, comienzos y retiradas de los espectáculos (de los que no se da cuenta casi nunca) en cualquier día de la semana y otras circunstancias de índole similar dificultan hasta lo insalvable cualquier pretensión de ilimitada exhaustividad. Pero, sobre todo, dichos datos (en el caso hipotético de que pudieran ser obtenidos con exactitud absoluta) no ofrecerían interés más que para la fría estadística o la interesada relación comercial. Para el investigador o el estudioso del teatro de la transición política ofrecen, sin embargo, un interés relativo. Los datos que ofrecemos en este trabajo pueden, por sí mismos, dar idea adecuada del objetivo que los justifica: poner de manifiesto la frecuencia de las funciones de un espectáculo durante su período de permanencia en un escenario.

Para el caso del número de funciones⁸⁵ por día, predominan los módulos uno o dos, que vienen reflejados en la cartelera mediante la indicación de la hora u horas de comienzo del espectáculo. Algunas veces (muy pocas) se realizan tres representaciones, y tan sólo hemos encontrado uno o dos casos de espectáculos en "sesión continua", con cinco representaciones a lo largo del día. Predominan los espectáculos de una sola representación por día en las "salas" (antes que en los "teatros"),⁸⁶ en las "programaciones accidentales" (ciclos, festivales, muestras) y en ciertos casos de programación "paralela" (dos espectáculos por día, uno vespertino y otro nocturno), ensayada sobre todo en algún teatro nacional.

La expresión "función única" se emplea ambigüamente, significando tanto una sola representación por cada día cuanto una única representación de ese espectáculo en ese lugar teatral. En su sentido propio, son espectáculos de función única gran parte de los catalogados como "no teatrales" (especificación que aparece, entre llaves, en el apartado "observaciones" -campo 26-).⁸⁷

Más dificultades en cuanto a su determinación encierra el apartado relativo al número de días por semana. En primer lugar, son muchos (mayoría, casi) los anuncios de espectáculos que omiten esta circunstancia. Así, aparece solamente la palabra "hoy", seguida por la indicación horaria. Otras veces, falta toda referencia o indicio de este dato. Como quiera que son también muchos, sobre todo en la segunda mitad del período que estudiamos, los anuncios que indican expresamente que en un día determinado de la semana no habrá funciones (casi siempre, por descanso de la compañía), hemos adoptado como norma el considerar estos últimos casos como indicadores de seis días de función a la semana, entendiendo por contra que en aquellos casos en que se omite este tipo de indicaciones se trata

⁸⁵ Entendemos el término "función" en la acepción ofrecida por el *Abecedario del teatro*: "Cada una de las representaciones de un espectáculo que se dan en un teatro en un sólo día." (p. 76)

⁸⁶ Cfr. supra campo 7 (lugar teatral).

⁸⁷ Cfr. infra 7.3.

de frecuencias de siete días por semana. Se exceptúan, naturalmente, los casos evidentes tales como muestras, ciclos o festivales, donde la frecuencia similar de los espectáculos permite deducir el número de días (generalmente, uno solo).

Esta periodicidad de siete días por semana es más frecuente de lo que pudiera pensarse a primera vista, y viene confirmada por anuncios en los que se dice expresamente "todos los días". Es este un aspecto del máximo interés para aproximaciones de carácter predominantemente sociológico o comercial al fenómeno teatral, y su estudio -que desborda con mucho los propósitos y límites de este libro- revelaría sin duda interesantes puntos de contacto con fenómenos tales como los procesos reivindicativos del sector, el avance cronológico -en esta etapa de cambios sociopolíticos y laborales acelerados- y el modelo de explotación del espectáculo por parte de los elementos implicados en su producción.

A veces la cartelera indica con precisión el número de días, sobre todo en el caso de los ciclos o producciones, anunciando las fechas de comienzo y final de las representaciones de cada espectáculo. A veces, también, se indica expresamente en qué días de la semana tienen lugar las representaciones (sobre todo, si hay horarios diferentes de unos días a otros, por lo que resulta necesario anunciarlos individualmente). Por último, es necesario avisar acerca de la credibilidad de ciertas referencias, de carácter más comercial que informativo, las cuales indican desde el comienzo un número de días (con frecuencia, "improrrogables"), lo cual, sin embargo, casi nunca viene a corresponderse con la realidad.

15. DIRECCIÓN

Esta mención es una de las que aparecen en las carteleras con regularidad mayor. Entendemos el término *director* en la misma acepción contenida en la siguiente definición: "Persona encargada de coordinar y controlar los diferentes aspectos de una puesta en escena y, por lo tanto, el máximo responsable del espectáculo."⁸⁸

⁸⁸ *ABT*, p. 58. Tal definición coincide con la ofrecida por Patrice Pavis: "Director se denomina actualmente al responsable de la puesta en escena, es decir, la función que en francés lleva el nombre de *metteur en scène* (*escenificador*), término cuya aparición se sitúa generalmente en la primera mitad del siglo XIX." (*DT*, p. 139). A pesar de que históricamente la función de máxima responsabilidad en la escenificación del espectáculo ha venido recayendo en personas diferentes, la significación que aquí atribuimos al término *director* es hoy aceptada de forma mayoritaria.

Hemos encontrado que, en algunos casos, la labor del director aparece mencionada con la expresión "puesta en escena".⁸⁹ En las descripciones de espectáculos hacemos constar este rasgo de nomenclatura, escribiéndolo entre paréntesis.

En los espectáculos de zarzuela (y de ópera), damos como director al que en la cartelera es mencionado como "director escénico",⁹⁰ mientras que hemos reservado otro apartado para el que aparece, en estos casos, como "director musical" (véase el campo 25).

A veces se mencionan también directores de empresas teatrales (sobre todo, "empresarios de local") o de compañías (de zarzuela, sobre todo),⁹¹ o bien de organismos teatrales de carácter público (el Centro Dramático Nacional, por ejemplo); sin embargo, procuramos aclarar en tales casos cuál es el director del espectáculo descrito, reflejando expresamente la mención del mismo.

Por otra parte, las obras que aparecen firmadas por la creación colectiva de un grupo suelen implicar también una dirección igualmente colectiva, sin mención individual de esta responsabilidad. En los grupos independientes, sobre todo, no suele aparecer mención de dirección, entendiéndose entonces que tanto ésta como,

⁸⁹ El *Abecedario del teatro* define este término como el "resultado final de un montaje (...) como producto acabado que se le ofrece al público durante la representación", señalando las concomitancias con otros tales como "aparato escénico", "montaje" y "representación de una obra" (p. 127). Como ya hemos indicado, el responsable de la "puesta en escena" es, en el teatro moderno, el director, por lo que en nuestras descripciones asignamos tal función al responsable de la dirección del espectáculo. Coincidimos en ello con Pavis, quien (tras señalar que "la noción misma de puesta en escena es reciente, ya que sólo data de la segunda mitad del siglo XIX"), indica que tal expresión es "traducción literal del término francés *mise en scène*. Su uso se ha generalizado muy tarde en el ámbito hispánico (mediados del siglo XX), y aún hoy sigue siendo más frecuente el término *dirección*, tanto en la crítica como en carteles y programas." (*DT*, p. 284).

⁹⁰ Tal denominación, que presenta evidentes riesgos de ambigüedad, debe ser entendida en estos casos exclusivamente por oposición al director musical; por tanto, entendemos que se refiere al director del espectáculo (en el sentido definido más arriba para este término).

⁹¹ "La dirección de un teatro la desempeña la persona o el departamento que controla todos los aspectos administrativos y de programación de la sala. El director de una compañía es quien rige el funcionamiento de la compañía, generalmente una primera figura que, a menudo, dirige también los espectáculos." (*ABT*, p. 58)

casi siempre, la creación, son colectivas.⁹² En todos estos casos, transcribimos tal circunstancia escribiendo en el campo 15 la indicación: "Colectiva".

Ciertas compañías de las denominadas "de actor" no suelen mencionar la labor de dirección; casi siempre se entiende que el cabeza de la compañía (el autor que le da nombre) es entonces director de sus espectáculos.

Con relativa frecuencia encontramos la mención del ayudante de dirección; transcribimos entonces su nombre tras el signo # y la anotación (ayte. d.). Lo dicho es aplicable a la mención, mucho menos frecuente que la anterior, del "adjunto a la dirección".

Falta, en cambio, en las fuentes toda mención al regidor.⁹³ Sin embargo, esta figura se mantiene, al parecer, como elemento imprescindible (que al fin y al cabo es) en el desarrollo cotidiano de muchos espectáculos actuales. En efecto, representa la versión española del *stage manager*, aunque restringido su cometido en relación con el habitual entre quienes desempeñan esta función en el teatro anglosajón.⁹⁴

16. PRODUCCIÓN

Es responsabilidad escasamente mencionada en las carteleras y cuya atribución no suele ser aclarada. La misma complejidad de los aspectos financieros del espectáculo explica en parte esta falta de transparencia. Además, se entremezclan,

⁹² "Muchas compañías, en especial de teatro independiente, defienden el término *creación colectiva* para esta tarea de diseño y configuración de la puesta en escena." (*ABT*, p. 58). Patrice Pavis escribe lo siguiente: "Es difícil estatuir de una manera definitiva la conveniencia e importancia del director en la creación teatral, porque, en último término, los argumentos se reducen siempre a una cuestión de gusto y de ideología y no a un debate estético objetivo. (...) Esto no impide que se vea impugnado repetidamente por otros 'colegas': el actor que se siente aprisionado por directivas demasiado tiránicas; el escenógrafo que intenta atrapar con su artificio al equipo artístico y al público; el 'colectivo' que rehúsa las distinciones en el grupo, toma a su cargo el espectáculo y propone una *creación colectiva* (...)". (*DT*, p. 140)

⁹³ Patrice Pavis define la *regiduría* como la "organización material del espectáculo realizada por el *regidor* o *jefe de escenario*. Antes de la aparición de la puesta en escena, en el siglo XIX, el trabajo escénico se concebía como la única actividad extra-literaria, y el "director de escena" organizaba las tareas prácticas (...). Después de la toma de conciencia de la necesidad de un control global de los medios artísticos, la función del director de escena se escindió en director, como responsable artístico, y regidor, en el sentido actual, como encargado del escenario durante los ensayos y representaciones." (*DT*, p. 410).

⁹⁴ La función del regidor ("gerente de escenario") es tan específica que convierte en inexplicable la afirmación de que "En España, al regidor se le denomina, a veces, 'director de escena'" (*ABT*, pp. 59 y 129). La imprecisión que tal aserto comporta deriva del olvido de la perspectiva histórica y de la evolución posterior de la figura del "director de escena" (magistralmente puestas de relieve por Pavis en la cita que hemos transcrito en la nota anterior).

según los casos, los sectores de producción que corresponden al local, a la compañía o a la representación,⁹⁵ y la delimitación de sus aportaciones no siempre es asunto de dominio público.

En las carteleras aparece algunas veces la mención del productor de una manera expresa (por ejemplo: "Producciones Juanjo Seoane") y, en estos casos, la transcribimos literalmente. En otras ocasiones, el productor aparece más o menos enmascarado tras la expresión "presenta", a la que sigue el nombre de una compañía o de uno o varios actores. Sin embargo, no siempre queda claro si esta mención aparece referida más bien a la propia compañía ni qué parte de la producción corre, en tal caso, a cargo de la compañía y qué porción a cargo del empresario de local u otro elemento diferente.

Son casos claros los de representaciones realizadas en centros públicos (los "teatros nacionales") y los que indican expresamente la responsabilidad de organismos (Ayuntamiento, Ministerio de Cultura). En estos últimos hallamos a veces la mención de "colaboración", que no nos aclara el grado de responsabilidad económica de tales organismos. Hemos transcrito esta circunstancia adjuntando al nombre del organismo la expresión (*colab.*). En un período muy concreto y reducido (verano de 1980) es relativamente frecuente encontrar en las carteleras la indicación "promoción de espectadores del Ministerio de Cultura", referida a una cierta bonificación o rebaja parcial del precio de las localidades, previa retirada en taquilla de los vales correspondientes. Lo hemos hecho constar escribiendo esta indicación entre paréntesis.

Hemos considerado como productores de los espectáculos que en ellas se representan a los organizadores de las que hemos llamado "programaciones accidentales": ciclos, festivales, muestras, certámenes, etc.

En cualquier caso, se desprende de todo lo anterior que la atribución de "producción" debe ser aceptada con ciertas reservas y algunas prevenciones.

17. REALIZACIÓN

Esta denominación no está tomada en la acepción con que se emplea en medios tales como el cine o la televisión. Aquí nos referimos, en general, al conjunto de personas (no necesariamente vinculadas al local y, generalmente, con entidad jurídica propia) que intervienen en la representación del espectáculo. Comprende habitualmente a los intérpretes (campo 19) y al director, aunque no

⁹⁵ Así lo indica el *Abecedario del teatro*, que define el término *producción* como la "sección económica de un teatro, una compañía o un montaje. Es el departamento encargado de financiar los proyectos y de controlar los ingresos"; y el de *productor* como "persona encargada de la producción de un teatro, una compañía o un montaje. Su cometido es económico, a diferencia del director, que se encarga de la parte artística." (p. 124).

siempre queda clara la vinculación de otros especialistas y técnicos (escenógrafo, vestuario, etc.).

En nuestro trabajo nos encontramos, sobre todo, con dos tipos de realización: la que se denomina "compañía" y la que aparece bajo la nominación de "grupo".⁹⁶ Aquella suele estar vinculada con el teatro de carácter comercial y con frecuencia toma nombre propio de un actor consagrado. Los "grupos" surgen como modos de producción y realización teatral propios del período que estudiamos, a veces con carácter voluntariamente distinto -en naturaleza y propósitos- de las compañías comerciales, y frecuentemente identificados con el llamado teatro independiente.⁹⁷

En buen número de espectáculos no aparece mención alguna de grupo o compañía, sino la individualizada de los actores que intervienen en la representación. Alguna vez encontramos una compañía temporalmente ligada a un local, llamándose entonces "compañía titular". Aparecen con frecuencia denominaciones con pretensiones claramente comerciales (ejemplo: "gran compañía de comedias cómicas"), que no revelan la verdadera entidad o composición de los medios humanos que intervienen en la representación.

En todo caso, bajo cualquier denominación se oculta siempre un inmenso e inexplotado material para una investigación que, desde puntos de vista sociológicos y económicos, analice el entramado material de los espectáculos aquí reseñados.

18. PROCEDENCIA

Este apartado se refiere al origen geográfico de los grupos y compañías. Los datos en él contenidos ofrecen amplias posibilidades de investigación en relación

⁹⁶ El *Abecedario del teatro* ofrece la siguiente genérica definición de *compañía*: "En la actualidad es una agrupación de actores, actrices y técnicos que trabajan supervisados artísticamente por un director y son contratados por un empresario o dependen económicamente de un productor." (p. 43). Y omite toda referencia al término *grupo*. Por su parte, el repertorio de Pavis (*DT*) no recoge ninguna de las dos denominaciones. Sin embargo, del análisis de las carteleras y críticas se deduce que, en el período estudiado, ambas expresiones encierran una evidente carga ideológica y funcional. Hemos creído conveniente, por ello, adoptar la denominación más general de *realización*, transcribiendo literalmente en este apartado el nombre completo del conjunto responsable de la misma (ya se trate de un grupo, o de una compañía).

⁹⁷ El *Abecedario del teatro* realiza la siguiente referencia al llamado "teatro independiente": "Se conoce así el teatro que se hace al margen de los circuitos comerciales. Durante el siglo XX, cada país y cada tradición teatral ha visto surgir un movimiento renovador, de planteamientos artísticos y sociales avanzados, que se oponía al teatro oficial, sujeto a estrechas condiciones comerciales, y de ideología más conservadora. (...) Con el tiempo (...) el teatro independiente ha ido encontrando sus propios cauces de comercialización y distribución, a menudo por medio de subvenciones oficiales o de una plena profesionalización." (p. 147)

con la circulación de grupos extranjeros y de comunidades autónomas en el teatro de la capital de España.

Hemos indicado (siempre que ha sido posible) el país de procedencia cuando se trata de agrupaciones extranjeras; nuevamente hemos querido unificar criterios eligiendo el nombre del estado. Para los grupos españoles ofrecemos (siempre entre paréntesis) la referencia geográfica más concreta posible (ciudad, región o comunidad autónoma). Las compañías comerciales carecen de mención en este sentido y, en la práctica, deben ser adscritas casi siempre a Madrid.⁹⁸

19. INTÉRPRETES

En este apartado se contienen las menciones individualizadas de las personas que componen el conjunto reseñado en el apartado anterior. Aunque el término "reparto" resulta equivalente, prescindimos de esta denominación porque no aparece nunca en las carteleras del período que estudiamos.⁹⁹

Este campo comprende, en los espectáculos específicamente teatrales, a los actores. En otros tipos de espectáculos se refiere también a los cantantes, recitadores y músicos¹⁰⁰ que ejecutan sus partituras sobre el escenario; en estos casos incluimos la especificación oportuna (entre paréntesis, tras el nombre del intérprete).

Un problema evidente, en relación con este apartado, es el de la inclusión de la nómina completa de intérpretes de cada espectáculo. Las carteleras no la ofrecen casi nunca, y menos en aquellos espectáculos en que aparecen indicaciones tales como "y hasta un total de cuarenta actores". El orden en que aparece la relación es diverso, aunque predominan las listas que comienzan por los primeros actores (los de más prestigio o mayor importancia dentro de la compañía o del espectáculo) y, en segundo término, las que ofrecen una ordenación alfabética o el orden de intervención (circunstancias ambas expresamente manifiestas en la cartelera, aunque no en todos los casos).

⁹⁸ Cfr. las precisiones que realizamos, a propósito de la transcripción de estos datos, en el párrafo 7.6.

⁹⁹ El *Abecedario del teatro* define así el término "reparto": "Distribución de los papeles de una obra entre los actores de la compañía y, por extensión, la lista de personajes y actores que figuran en el programa." (p. 131).

¹⁰⁰ El *Abecedario del teatro* entiende también que "los mismos términos de interpretación e intérprete se usan en el terreno musical" y que interpretar consiste en "hacerse cargo de un papel en la obra (...) o de una pieza musical para ejecutarla en un concierto o espectáculo." (p. 85). Tanto este repertorio como el *DT*, contienen reflexiones relativas a la implicación del intérprete en su trabajo y al grado de identificación con el personaje que representa.

Hemos procurado completar al máximo las relaciones de intérpretes, acudiendo en muchas ocasiones a las fuentes secundarias. No obstante, advertimos siempre (añadiendo y otros tras el punto y coma que sigue al nombre del último actor consignado) de los casos en que, por limitaciones de espacio u otra circunstancia, incumplimos esa norma.

Por supuesto, los espectáculos de realización colectiva omiten también toda mención de responsabilidad en el terreno de la interpretación. Indicamos entonces que se trata de una "interpretación colectiva", excepto cuando esta circunstancia se desprende de la indicación de "creación colectiva" incluida en el campo 2 (autor).

Finalmente, hay que destacar que no siempre es posible detectar los cambios producidos en el plantel de intérpretes; circunstancias como el traslado de la compañía y del espectáculo a otro lugar teatral conllevan menciones de tales cambios (si se producen), pero la realidad es que tales menciones son minoritarias, por lo que habrá que proceder con reservas en este terreno. Sin embargo, tampoco aquí debe esperarse ni buscarse una exactitud milimétrica, pues tal pretensión rebasaría nuestros objetivos y desbordaría el interés de cualquier estudio aproximador a la realidad del teatro de la transición política española.

Transcribimos (como siempre que, en cualquier campo, se hace necesaria la mención de varias personas que compartan una misma función) la relación de intérpretes poniendo en primer lugar el apellido de cada uno, separado del nombre mediante coma; el punto y coma divide las menciones de intérpretes diferentes. Hago constar las menciones de intervención especial de alguno de ellos indicándolas entre paréntesis a continuación del nombre.

20. ESCENOGRAFÍA

Las carteleras ofrecen principalmente tres tipos de expresiones para referirse a esta labor: "escenografía", "espacio escénico" y "decorados".

Tales denominaciones obedecen a dos concepciones diferentes de la actividad escenográfica: la que corresponde a una actitud creadora (escenógrafos o responsables del espacio escénico que realizan una interpretación más o menos personal del lugar escénico, de forma que éste potencia toda la puesta en escena); y aquella adoptada por los "decoradores" (que se limitan a dar forma plástica a la idea escenográfica indicada por el director, desde una concepción de la escena como mero "contenedor" o "recipiente" de la acción, sin significado específico

propio). Esta distinción coincide con las realizadas por los repertorios citados,¹⁰¹ pero en la práctica no siempre es posible saber cuándo nos hallamos ante una u otra concepción escénica en los espectáculos del período estudiado, por lo que la nomenclatura adoptada en la cartelera (cuya finalidad comercial la hace especialmente permeable a los términos de moda) debe ser acogida con reservas.

Nosotros hemos procurado dar cuenta en lo posible de estas realidades, incluyendo en este apartado la especificación (decor.) cuando en las fuentes aparece el término "decorados". En las ocasiones, más bien escasas, en que aparece en las carteleras, hemos escrito, junto al nombre del escenógrafo, la indicación (espacio escénico).¹⁰² Por otra parte, hacemos mención expresa de la llamada "realización de la escenografía" (realiz., tras signo #), siempre que hallamos tal dato en nuestros análisis. Esta denominación aparece referida a la del técnico o profesional que ejecuta materialmente el diseño trazado por el creador del espacio escénico.

Finalmente hemos hecho constar intervenciones específicas relacionadas con la escenografía, tales como utilería o diseño de objetos especiales (por ejemplo, un robot), poniendo (tras el signo #) el nombre del responsable, seguido de la indicación correspondiente a su intervención (ésta, entre paréntesis).

Aunque son relativamente frecuentes los casos de omisión de este tipo de responsabilidades (que, muchas veces, son realizadas por personal de la plantilla de técnicos del local mientras, en otras muchas, razones de ahorro económico han llevado al aprovechamiento o alquiler de elementos escenográficos previos), no hay que perder de vista que nos hallamos en un período en el que las figuras del "director" y del "escenógrafo" tienen ya en España una cierta relevancia, debida, en parte, a la influencia -algo demorada- del exterior y, en parte, a la extensión de concepciones escénicas en las que prima el espectáculo representado sobre el texto previo.

¹⁰¹ "Modernamente se tiende a subrayar el término escenografía y escenógrafo frente a decorado, ya que éste aún sugiere el escenario 'decorado' con telones pintados como simple fondo de la acción, mientras que aquéllos se refieren a la concepción moderna del decorado como elemento expresivo en sí mismo." (*ABT*, p. 67). Por su parte, Pavis señala que "en la actualidad, la palabra [escenografía] se impone cada vez más reemplazando a decorado, para superar la noción de ornamentación y de envoltura que todavía se atribuye a la concepción anticuada del teatro como decorado." Tras definir la escenografía, en el sentido moderno, como "la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral", indica que "la escenografía marca adecuadamente su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional (al cual incluso habría que añadirle la dimensión temporal), y no ya un arte pictórico del telón de fondo", para acabar afirmando que "la escenografía es el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena." (*DT*, p. 173).

¹⁰² Nuestro deseo, al transcribir esta expresión, no es otro que el de guardar fidelidad a los datos hallados en las fuentes. Sin embargo, reiteramos las prevenciones expuestas.

21. VESTUARIO

Es una denominación de carácter general,¹⁰³ que a veces aparece precisada con la introducción de las expresiones "figurines" (término referido sobre todo al diseñador y creador de los vestidos)¹⁰⁴ y "realización del vestuario" (expresión equivalente a su homónima del apartado escenográfico).¹⁰⁵

Incluimos, siempre que aparecen, ambas especificaciones, escribiendo (figur.) y # (realiz.), respectivamente, junto al nombre correspondiente.

Las menciones de este apartado faltan en gran número de ocasiones; sabido es que sólo los espectáculos que cuentan con presupuestos de cierta altura consiguen incluir el diseño y ejecución de un vestuario específico. El resto debe nutrirse de procedimientos tales como el alquiler o el aprovechamiento de roperos anteriores, propios o ajenos.

22. ILUMINACIÓN

Esta mención, correspondiente al responsable artístico del diseño de luces de un espectáculo, es relativamente infrecuente en las carteleras del período que estudiamos. Cabe pensar que sólo aparece cuando se trata de una labor no realizada por el escenógrafo, quien, en general, es también el encargado de llevarla a cabo.¹⁰⁶ Podemos encontrar la atribución de tal responsabilidad bajo

¹⁰³ Pavis escribe lo siguiente: "En la puesta en escena contemporánea, el vestuario juega un papel variado y de gran importancia, transformándose verdaderamente en esa 'segunda piel del actor' de la que hablaba Tairov.(...) Actualmente, el vestuario [como signo en el seno de la representación] multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece en escena, la vestimenta se transforma en vestuario teatral." (*DT*, p. 537)

¹⁰⁴ El *Abecedario del teatro* define la labor del *figurinista* o "persona encargada de diseñar los figurines" como el "dibujo de cada uno de los trajes del vestuario en un determinado espectáculo." (p. 743).

¹⁰⁵ El *Abecedario del teatro* señala que del diseño de los trajes que se exhiben en un espectáculo se encarga el figurinista, mientras que de su realización y conservación se encargan el ayuda de cámara y el sastre. (p. 163)

¹⁰⁶ Cfr. *ABT*, p. 83. Como se ha indicado en el apartado correspondiente (campo 20), el sentido actual de la escenografía implica una concepción total del espacio escénico y de la forma de crearlo, por lo que son también responsabilidades del escenógrafo los decorados y las luces, así como la organización de "marcos cada vez más grandes (la escena y su configuración, la relación escena-sala, la inscripción de la sala en el edificio teatral o en el lugar social, el acceso inmediato a la zona de representación y al edificio teatral." (El entrecomillado pertenece a *DT*, p. 174).

expresiones diversas: "iluminación", "luminotecnia", "diseño de luces", "diseño de iluminación", etc.¹⁰⁷

23. COREOGRAFÍA

Las menciones incluidas en este apartado corresponden a una tarea muy específica y limitada a aquellos espectáculos que contienen números de baile o de danza.¹⁰⁸ Se refieren al creador del plan de movimientos de los bailarines (coreógrafo), que suele ser también el director de la realización práctica de la coreografía (si no es así, especificamos en nuestras descripciones la mención del director de la misma).

24. MÚSICA

Es la mención del autor de las partituras de aquellas melodías que forman parte del espectáculo, bien como texto cantado, bien como complemento de la acción o bien como fondo musical.¹⁰⁹

Sin embargo, no siempre parece claro el contenido de esta mención, ya que se aplica, no sólo al creador de la música, sino también a quien la selecciona (sin ser autor de la misma) y la adecua, según un plan, al desarrollo del espectáculo. Puede ser utilizada, incluso, para designar al intérprete (vocal o instrumental) de una melodía previamente grabada, que se oye en el escenario, pero sin la intervención directa de aquel en el espectáculo; en este caso hacemos constar entre paréntesis, tras el nombre del músico, la responsabilidad específica que le corresponde (canción, guitarra, piano, etc.).¹¹⁰

¹⁰⁷ De la importancia de la iluminación en el teatro moderno pueden dar idea las siguientes palabras de Patrice Pavis: "Con el progreso de la tecnología escénica, paradójicamente la iluminación ya no cumple sólo el papel de iluminar al actor y de hacer visible el decorado o la acción. Se ha transformado en un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmósfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de 'iluminar' la psicología de los personajes." (*DT*, p. 265)

¹⁰⁸ La "coreografía" es la "creación artística y diseño de los movimientos y de todos los efectos de un número concreto o de todo un espectáculo de danza o ballet.(...) La persona que diseña una coreografía (el autor de la misma) se llama *coreógrafo*." (*ABT*, p. 46).

¹⁰⁹ "Cuando aparece la palabra 'música' en la ficha artística de un montaje, alude al autor de la partitura." (*ABT*, p. 105).

¹¹⁰ Pero conviene aquí recordar que, si la mención se refiere a intervenciones musicales directas (en las que el intérprete ejecuta su actuación musical sobre el escenario durante el desarrollo del espectáculo), la incluiremos en el campo 19 (intérpretes). Reservamos, pues, para el apartado 24 (música) las menciones de creación, diseño y, también, de ejecución de piezas grabadas.

En los casos de teatro musical (ópera, zarzuela, comedia musical) suele incluirse la distinción entre el creador de la música y el autor del texto ("libro"). Como ya hemos explicado, es usual que ambas responsabilidades aparezcan mencionadas indistintamente en el apartado de la autoría.¹¹¹

En espectáculos de creación moderna es frecuente la mención "canciones" para referirse al autor de letra y melodía de piezas musicales que aparecen intercaladas en la acción, formando o no parte del texto principal de la misma. Precisamos tal circunstancia mediante la expresión canc. (situada entre paréntesis).

Por último, también incluimos en este apartado las menciones (verdaderamente escasas) alusivas a los efectos de sonido de un espectáculo.

25. DIRECCIÓN MUSICAL

Esta mención la hallamos sobre todo en los espectáculos dramáticos de carácter musical (óperas y zarzuelas), diferenciada de la mención del director del espectáculo (que, en estos casos, es identificado mediante la expresión "director escénico").¹¹² Se refiere al responsable de la coordinación de los cantantes (solistas y coros) y de la orquesta (parte instrumental).¹¹³

26. OBSERVACIONES

Este apartado de las fichas incluye datos que no han tenido cabida (por extensión excesiva o imposibilidad de clasificación) en los apartados anteriores. Transcribimos estas referencias siempre tras uno o varios asteriscos, los cuales constituyen "llamadas" que remiten a alguno de los campos precedentes, en donde un número de asteriscos similar al de la observación indica la procedencia de la misma.

Añadimos también aquí cualquier otro dato de carácter anecdótico o accesorio cuya introducción pueda resultar oportuna o aclaratoria.

Entre corchetes ([]) y con mayúsculas hemos situado, dentro también del apartado "observaciones", expresiones que intentan orientar acerca de la naturaleza del espectáculo descrito, cuando se trata de espectáculos no propiamente teatrales.

¹¹¹ Cfr. supra campo 2 (autor). El habitual estado de indefinición en la mención de ambas autorías nos ha movido a ofrecer, al final del libro, un índice detallado de los abundantes espectáculos de zarzuela (y otros afines) representados durante el período. En este *Índice de zarzuelas* presentamos -con la precisión que no siempre ofrecen las carteleras- los nombres de los responsables de texto y música de cada obra.

¹¹² Cfr. supra, en el campo 15 (dirección), las precisiones realizadas al respecto.

¹¹³ El director musical es, según el *Abecedario del teatro*, la "persona que se encarga de dirigir y coordinar toda la parte musical de una revista o comedia musical." (p. 59).

Estas denominaciones, de carácter fijo y número limitado, ayudan a identificar de forma rápida e intuitiva las propiedades y naturaleza de tales espectáculos.¹¹⁴

7. PRESENTACIÓN DE LOS DATOS

7.1. Campos y datos

En tanto que estudio de los escenarios madrileños durante el período de la transición política, el objeto de este libro está constituido, pues, por los lugares teatrales de la capital (teatros, salas y lugares ocasionales) y por los espectáculos representados en estos lugares.

En consecuencia, la materialización de este objeto vendrá dada por conjuntos de datos que describan, de la manera más completa posible, cada uno de los espectáculos reseñados. Estos datos están organizados en apartados o campos, que se corresponden con los distintos aspectos de la creación y realización del espectáculo teatral (concebido éste como un compuesto de códigos de comunicación en el que cada uno de sus elementos funciona como signo).

La definición del carácter de cada uno de los veintiséis campos ha sido establecida en el capítulo precedente. La ordenación de los mismos dentro de la ficha descriptiva se basa en su adscripción a alguno de los siguientes aspectos de la representación dramática (conformadores de la totalidad del espectáculo):

Texto: Este grupo incluye aquellos campos de datos que describen la parte de la obra que posee existencia propia e independiente de los posibles montajes y sucesivas representaciones de la misma. Estos datos se refieren a los textos (dramáticos o no) que han servido de base para la representación.

Montaje: lugar y tiempo: Comprende aquellos campos cuyos datos revelan las circunstancias espacio-temporales de realización del espectáculo descrito y, sobre todo, el carácter y medida de su recepción y aceptación por parte del público.

¹¹⁴ Cfr. infra el párrafo 7.3.

Montaje: responsabilidades:¹¹⁵ Los campos de este apartado contienen la nómina de los participantes en las distintas tareas que conlleva el proceso de realización y representación de un espectáculo.

7.2. La ficha descriptiva

El conjunto de campos que contienen los datos de un espectáculo constituye la ficha del mismo, de manera que cada espectáculo reseñado aparecerá descrito mediante una ficha específica. La sucesión de estas fichas de descripción de espectáculos compone la segunda parte del libro. En ella podrá hallarse un catálogo de los espectáculos teatrales representados durante el período, en el que constan todos aquellos datos que existían en las fuentes de investigación.

Reproducimos a continuación el modelo de ficha utilizado, que contiene la relación de campos en que se organiza la exposición de datos.

¹¹⁵ El término *responsabilidades*, inusual en el campo de la descripción dramática, tiene por el contrario consolidada aceptación en disciplinas como la biblioteconomía, donde forma parte importante de la descripción bibliográfica. En nuestro trabajo el término carece, por supuesto, de cualquier connotación ética, y designa a los diferentes artistas, profesionales casi siempre, que participan en el ciclo de representaciones comprendidas en cada montaje.

Modelo de ficha descriptiva de un espectáculo:

(Nº FICHA)

(ABREVIACIÓN LUGAR TEATRAL)

1 (TÍTULO:)

TEXTO

2 AUTOR:

3 NACIONALIDAD:

4 ADAPTACIÓN:

5 TRADUCCIÓN:

6 GÉNERO:

MONTAJE: LUGAR Y TIEMPO

7 LUGAR TEATRAL:

8 SEMANA INICIAL:

9 SEMANA FINAL:

10 SEMANAS EN CARTEL:

11 FECHA 1ª. REPRESENTACIÓN:

12 CARÁCTER 1ª. REPRESENTACIÓN:

13 FUNCIONES DIARIAS:

14 DÍAS POR SEMANA:

MONTAJE: RESPONSABILIDADES

15 DIRECCIÓN:

16 PRODUCCIÓN:

17 REALIZACIÓN:

18 PROCEDENCIA:

19 INTÉRPRETES:

20 ESCENOGRAFÍA:

21 VESTUARIO:

22 ILUMINACIÓN:

23 COREOGRAFÍA:

24 MÚSICA:

25 DIRECCIÓN MUSICAL:

26 OBSERVACIONES:

Hemos creído conveniente omitir en las fichas la mención de aquellos apartados o campos cuyos datos no constaban en las fuentes. Incluimos en el modelo la numeración de los diferentes campos, que se corresponde exactamente con la que les precede en el capítulo 6. Sin embargo, no hemos considerado necesario reproducir el número de cada campo en cada una de las fichas descriptivas de la parte segunda. Por otra parte, hemos destacado tipográficamente el título de cada espectáculo, lo que nos ha llevado a suprimir el término en el campo 1 de las fichas. En cuanto al número de ficha, es preciso advertir que la numeración es correlativa dentro de cada año natural de los del período. Con el propósito de facilitar la localización (en las páginas que constituyen la segunda parte de este trabajo) de las fichas correspondientes a cada lugar teatral, hemos considerado oportuna la inclusión, en el ángulo superior derecho de cada ficha, de una abreviatura referida al lugar teatral respectivo.

7.3. Fichas particulares

La ficha que ofrecemos como modelo contiene la descripción ideal de un espectáculo teatral propiamente dicho. Sin embargo, como hemos señalado,¹¹⁶ los espectáculos llevados a cabo en los escenarios madrileños no son todos teatrales, y ofrecen además una gran diversidad. Los campos de la ficha modelo, confeccionada con carácter de exhaustividad, no son, pues, aplicables por igual a uno y otro tipo de espectáculos y muchos de sus datos resultan irrelevantes al ser referidos a espectáculos no dramáticos.

En consecuencia, diferenciamos los espectáculos no teatrales, aventurando una posible clasificación basada en la naturaleza de los mismos. Así pues, hemos asignado a cada uno de ellos alguna de las siguientes calificaciones:

{DANZA Y BALLET}
{DIVERSOS}
{INFANTIL}
{MIMO}
{MÚSICA Y CANCIÓN}
{ÓPERA}
{RECITACIÓN}
{ZARZUELA}

¹¹⁶ Cfr. *supra* capítulo 2.

Estas etiquetas, calificadoras de los espectáculos no teatrales, aparecen en el campo 26 (observaciones) de la ficha descriptiva correspondiente, encerradas siempre entre llaves ({ }). Los espectáculos así designados (que, lógicamente, carecerán de la mención de género teatral (campo 6)), ofrecerán las siguientes variaciones en sus fichas descriptivas:

ÓPERA, ZARZUELA:

Aparecen sistemáticamente omitidas las indicaciones de los campos siguientes:

3 (nacionalidad), 4 (adaptación) y 5 (traducción): Por cuanto los autores de tales espectáculos son casi siempre españoles.

6 (género): Su carácter de ópera o de zarzuela constituye su mejor clasificación genérica como "teatro musical".

11 (fecha de la primera representación) y 12 (carácter de la primera representación): Las óperas y zarzuelas constituyen repertorios de carácter más o menos cerrado y, habitualmente, las funciones se componen de títulos ya representados en numerosas ocasiones y, con frecuencia, bien conocidos por el público.

19 (intérpretes): La relación de los mismos suele ser difícil de establecer, ya que estos espectáculos no aparecen en las críticas teatrales. Hay que tener en cuenta, además, que se trata de artistas que son, ante todo, cantantes y músicos (el núcleo específico de interés para nuestro trabajo lo constituyen, sin embargo, los espectáculos de carácter teatral).

Por tratarse de un inventario de títulos más o menos cerrado y consabido, suelen faltar, además, las menciones de autoría (campo 2).

Las compañías de repertorio omiten también las menciones de los campos 20 (escenografía), 21 (vestuario), 22 (iluminación) y 23 (coreografía); sin embargo, las hemos mantenido siempre que ha sido posible.

MÚSICA Y CANCIÓN, DANZA Y BALLE, INFANTIL:

En las fichas correspondientes a estos tipos de espectáculos solamente los campos siguientes aparecen con cierta regularidad:

1 (título), 7 (lugar teatral), 8 (semana inicial), 9 (semana final), 17 (realización) o 19 (intérpretes), 18 (procedencia) y 26 (observaciones). Los datos comprendidos en estos campos son suficientes para dar idea de la proporción de estos espectáculos en el conjunto general, así como del carácter y evolución de las programaciones de los diferentes lugares teatrales.

Los campos restantes, cuya mención suele faltar sistemáticamente en las fuentes, tampoco ofrecerían, en caso de aparecer, un interés relevante para la descripción de estos espectáculos.¹¹⁷

MIMO, RECITACIÓN, DIVERSOS:

Los espectáculos de estos tipos ofrecen una casuística muy variada. Aunque procuramos completar siempre los campos, la realidad es que suelen faltar los datos de casi todos, excepto de los principales, por lo que en las fichas sólo son regulares los siguientes: 1 (título), 7 (lugar teatral), 8 (semana inicial), 9 (semana final), 17 (realización), 18 (procedencia), 19 (intérpretes) y 26 (observaciones).

7.4. Fichas de títulos repetidos

Algunas de nuestras fichas acogen -con cierta frecuencia- descripciones de espectáculos ya reseñados en fichas cronológicamente anteriores, aunque comprendidas dentro del período que analizamos.

Hemos considerado pertinente la consignación de esta particularidad, por cuanto informa acerca del volumen y frecuencia de espectáculos repuestos y permite, además, realizar un seguimiento de la trayectoria de un mismo espectáculo a través de los distintos años y lugares teatrales.

La mención de esta circunstancia aparece expresada dentro del campo 26 (observaciones), mediante una referencia encerrada entre corchetes. Esta referencia indica que el título del espectáculo (en cuya ficha descriptiva se contiene aquella) ha aparecido ya en una ficha anterior, para cuya localización se ofrece, en primer lugar, la abreviación del lugar teatral, seguida por la indicación del año y del ordinal de la semana en la que se inician las representaciones del espectáculo referido.

Dentro de estos espectáculos cuya ficha descriptiva contiene una alusión (del tipo mencionado) a otra ficha anterior, podemos establecer la siguiente diferenciación: de un lado, aquellos que constituyen reposiciones de espectáculos que ya han sido representados anteriormente.¹¹⁸ De otro lado, espectáculos que han sido representados continuadamente en las semanas finales de un año natural

¹¹⁷ Piénsese, como ejemplo, en el dato relativo al número de semanas en cartel aplicado a un espectáculo de carácter infantil: las coordenadas comerciales son aquí muy singulares y, además, estas representaciones suelen realizarse sobre todo durante los fines de semana, alternando su programación con la de los espectáculos habituales en la cartelera en ese momento.

¹¹⁸ Cfr., a propósito del término *reposición* (y de lo que consideramos como tal en este trabajo), lo indicado en el campo "carácter de la primera representación" (capítulo 6.12.).

y en las iniciales del siguiente. Como ya he señalado,¹¹⁹ en el caso de estos espectáculos (cuya permanencia en cartel se extiende, sin interrupción, a lo largo de un período que coincide -total o parcialmente- con varios años naturales), hemos asignado al espectáculo distintas fichas (una para el período correspondiente a cada año), de modo que a la primera de ellas remitan las siguientes (en la forma explicada). El cómputo de semanas es realizado, en cada ficha, como si de espectáculos diferentes se tratara: en la primera ficha, será semana final la última de ese año; en la ficha segunda, constará como semana inicial la primera del nuevo año. En ambos casos, la nueva ficha excluye los datos referidos al texto (campos 2-6), excepto si se trata de una nueva adaptación o traducción. Sin embargo, mantienen todo su interés los campos relativos al lugar teatral y a la duración del ciclo de representaciones al que la nueva ficha se refiere (campos 7-10 y 13-14), por lo que incluimos sus datos en todos los casos. Los datos correspondientes a las responsabilidades de la representación (campos 15-25) aparecen en las fuentes muy escasamente, y ello sólo cuando se trata de un nuevo montaje (que implica, por tanto, la colaboración de nuevos participantes).

7.5. Ordenación

La ordenación del material descrito persigue dar cuenta, ante todo, del funcionamiento de los diferentes lugares teatrales, subrayando la sucesión temporal de espectáculos que cada uno acoge y reflejando la permanencia en cartel de los mismos.¹²⁰

Así pues, los tres criterios que articulan la ordenación de las fichas en la segunda parte de este trabajo son, por este orden: el año natural, el lugar teatral y la semana inicial de cada espectáculo. Hemos organizado, pues, la sucesión de fichas por años naturales. Dentro de cada año, hemos ordenado las fichas agrupando las de cada lugar teatral y presentándolas por el orden alfabético de los lugares teatrales. Las fichas de un mismo mismo lugar teatral siguen el orden cronológico del comienzo de las representaciones (semana inicial).

¹¹⁹ Cfr. supra 6.10. (campo "semanas en cartel").

¹²⁰ A este mismo propósito obedece la inclusión, al final del libro, de un índice que dé cuenta del número de espectáculos de carácter teatral producidos en cada uno de los lugares teatrales madrileños durante el período que nos ocupa. Ello no obstante, hemos considerado de gran interés ofrecer al lector otro índice final que organice la extensa relación de autores que aparecen en las fichas.

7.6. Observaciones sobre transcripción

Es preciso tener en cuenta, en las fichas descriptivas, las siguientes observaciones generales relativas a la transcripción y notación de datos:

1ª.) Los signos [] (corchetes) acotan siempre frases o expresiones debidas al redactor de este trabajo, y no a las fuentes consultadas (o -en la parte primera- al autor de la cita en que suelen aparecer).

2ª.) Los signos * (asteriscos) corresponden, en el campo 26 (observaciones) a llamadas procedentes de los campos anteriores (llamada y observación presentan el mismo número de asteriscos).

3ª.) Signos () (paréntesis): Su utilización, muy heterogénea, ha sido ya explicada, para cada campo particular, en el capítulo anterior. De manera general podemos establecer que, cuando la especificación que encierran va colocada al comienzo de un campo, ésta se refiere a todos los nombres que la siguen; si la indicación sigue a un nombre, se entenderá entonces referida solamente a él.

4ª.) El signo # indica una variante notable de información, aunque relacionada con el título general del campo en el que aparece (así, por ejemplo, en el campo 15 (dirección), el signo # introduce la mención del ayudante de dirección).

5ª.) El signo ? (interrogación simple) indica vacilación o duda en el dato correspondiente. La interrogación doble (??) expresa carencia absoluta de información sobre ese dato.

6ª.) Como ya hemos indicado, se suprimen en las fichas los nombres de aquellos campos cuyos datos no aparecen en las fuentes de investigación.

Asimismo, consideramos pertinentes las siguientes observaciones específicas de campos concretos:

- 3 (nacionalidad): Aparece indicada siempre cuando el país es España. Falta a menudo en autores extranjeros y también, como es lógico, en los casos de autoría incógnita.

- 8 (semana inicial) y 9 (semana final): Estos datos aparecen consignados mediante las cuatro cifras del año correspondiente, seguidas, tras un guión, por las dos cifras del ordinal de la semana dentro del año natural.

- 18 (procedencia): No la indicamos cuando se trata de compañías o grupos de carácter internacional. Ni, en el caso de España, cuando es éste el único dato que constaba en las fuentes (así, para las compañías comerciales -radicadas, casi siempre, en Madrid- o para los grupos de concreta procedencia regional o local no especificada en las fuentes de investigación).

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Obras citadas

ÁLVARO, Francisco, *El Espectador y la Crítica*.

(De la treintena de libros comprendidos en esta serie, los correspondientes al período de nuestro estudio son los siguientes:

- Año XVIII (El Teatro en España en 1975), Madrid, Prensa Española, S.A., 1976.
- Año XIX (ídem en 1976), Madrid, Prensa Española, 1977.
- Año XX (ídem en 1977), Valladolid, Edición del autor, 1978.
- Año XXI (ídem en 1978), Valladolid, Edición del autor, 1979.
- Año XXII (ídem en 1979), Valladolid, Edición del autor, 1980.
- Año XXIII (ídem en 1980), Valladolid, Edición del autor, 1981.
- Año XXIV (ídem en 1981), Valladolid, Edición del autor, 1982.
- Año XXV (ídem en 1982), Valladolid, Edición del autor, 1983.)

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

BREMER, Claus, *Thema Theater*, Frankfurt, 1969.

CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1984.

CHAMBERS, Ross, "Le masque et le miroir", *Etudes littéraires*, 13, 3 (Dic. 1980).

DURAND, Regis, ed., *La relation théâtrale*, Lille, 1980.

ESCHBACH, Achim, *Pragmasemiotik und Theater*, Tübingen, 1979.

FÉRAL, Jossette, "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, número 25, 1 (Mar. 1982).

HINKLE, Gerald, *Art as Event*, Washington, 1979.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983. [En las citas, hemos abreviado esta obra con las siglas DT].

---, *Languages of the Stage*, New York, 1982.

PORTILLO, Rafael y CASADO, Jesús, *Abecedario del teatro*, Madrid, Centro de Documentación Teatral (INAEM, Ministerio de Cultura), 1988. [Nos hemos servido de las siglas ABT para abreviar la referencia de esta obra en nuestras citas].

ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.

STYAN, J. L., *Drama, Stage, and Audience*, London, 1975.

---, *The Elements of Drama*, Cambridge, 1963.

UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, 1982.

8.2. Otras referencias bibliográficas

a) Sobre el espectáculo dramático:

- BOBES NAVES, M^a C., "La unidad de la obra dramática: los signos de representación", *Serta Philologica. F. Lázaro Carreter*, n^o 11, 1983, Cátedra, Madrid.
- BOBES NAVES, M^a C., "Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo", *Bulletin Hispanique*, LXXXVII (3-4), 1985, pp. 305-335.
- BOBES NAVES, M^a C., "Posibilidades de una semiología del teatro", *Estudios Humanísticos*, n^o 3, 1981, León, pp. 11-26.
- BOBES NAVES, M^a C., *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987.
- CASTAGNINO, R. H., *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1981.
- CUETO, M., "La doble enunciación del texto dramático", *Lingüística Española Actual*, n^o VIII (2), 1986, pp. 195-207.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L., "Escritura / Actuación. Para una teoría del Teatro", *Segismundo*, n^o XV (1-2), 1981, pp. 9-50.
- HELBO, André et al., *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- SALVAT, Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo*, Montesinos, Barcelona, 1983.
- SITO ALBA, M., *Análisis de semiótica teatral*, UNED, Madrid, 1987.
- TORDERA, A., "Actor, Espacio, Espectador, el Teatro", *Cuadernos de Filología*, n^o I, Valencia, 1979, pp. 143-158.
- TORDERA, A., "Teoría y técnica del análisis teatral", en J. Taléns et alii, *Elementos para una teoría del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 155-199.
- TORDERA, A., *Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral*. Tesis de doctorado (inédita), Universidad de Valencia, 1979.
- UBBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia (Signo e imagen), Madrid, 1989.
- 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.
- URRUTIA, J., *Semió(pt)ica*, Fundación Instituto Shakespeare / Instituto de Cine y Radiotelevisión / Eds. Hiperión, Valencia, 1985.

b) Sobre el público teatral:

- CUETO, M., "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", *Archivum*, nº XXXVI, 1986.
- DOAT, Jan, *Teatro y público*, Compañía General Futrie Editora, Buenos Aires, 1961.
- POYATOS, F., "Nonverbal Communication in the Theatre: the Play-Wright / Actor / Spectator-Relationship, en E. Hess-Lüttich, ed., *Multimedial Communication*, Narr, Tübingen, 1981, pp. 96-122.
- SITO ALBA, M., "El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público", en L. García Lorenzo, ed., *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 149-163 (incluido en 1987).
- URRUTIA, J., "El público en el teatro", *Cuenta y Razón*, núm. 14, 1983, pp. 57-67.

b) Sobre aspectos diversos contenidos en este libro:

- DUVIGNAUD, Jean, *Spectacle et Société*, Denoël/Gonthier, París, 1970.
- MATHEWS, Brander, *A Study of the Drama*, The Riverside Press Co., Boston, 1910.
- MATHEWS, Brander, *The Development of the Drama*, Charles Scribners's Sons, New York, 1924.