

EL TEATRO DE ARTE

El pavo real, Manuel Fontanals, 1922. Museo Nacional del Teatro.



Hay quien ha llamado a la zarzuela “artefacto” cultural tratando de explicar que son muchas las perspectivas del género y apenas ninguna de ellas suficientemente pura como para compartimentar los modelos. Para las Jornadas de zarzuela, que organiza la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, la idea es un principio, de manera que si el año pasado se propuso explorar el mestizaje del género chico poniendo en escena una depurada mezcla de costumbrismo y cosmopolita divertimento como es *El terrible Pérez* (1903), este año la programación se ha abierto hacia El teatro de arte, proyecto de vanguardia promovido por Gregorio Martínez Sierra. Cuáles eran sus características, cuál fue su espacio y contexto de desarrollo, cuáles sus secuelas intelectuales y estéticas... de cómo la zarzuela se hizo sensible a sus propuestas, son algunas de las preguntas que trataron de resolverse en Cuenca, siempre con la mirada dirigida a la recuperación escénica de *El sapo enamorado* y *El corregidor y la molinera*.

Hacerlo posible significaba seguir trabajando fieles

a una realización musical y teatral ajena a clichés consolidados. Sobre lo primero algo se explicó en el número de septiembre de Scherzo, dedicando “Con nombre propio” al director musical Nacho de Paz. De lo segundo se habla en este dossier en el que la directora escénica Rita Cosentino relata los argumentos que dieron forma a la producción conquesa, Fernando Delgado García da cuenta del ambiente vivido alrededor del histórico estreno de las dos pantomimas, mientras Emilio Peral Vega contextualiza el trabajo de Martínez Sierra al hilo de la modernidad europea. Un primer artículo trata de dibujar la personalidad y singularidades del Teatro Eslava, el lugar de trabajo. De las Jornadas de zarzuela van quedando algunas secuelas perdurables: las grabaciones audiovisuales de los espectáculos o un libro en el que se recogen las ponencias y debates que dan forma a los encuentros. Los de este año bien pueden resumirse en este dossier.



Alberto González Lapuente
Coordinador del dossier

PANTOMIMA Y MODERNIDAD TEATRAL

El Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra

Cuando en 1916 Gregorio Martínez Sierra decide inaugurar el Teatro de Arte, con el muy loable propósito de abrir la escena española a los lenguajes dramáticos de la modernidad europea, apenas ninguna huella de pantomima podía rastrearse en nuestra tradición más inmediata. Los continuos viajes a París que nuestros más ilustres dramaturgos —Gregorio y María Martínez Sierra incluidos— realizaron como “rito de iniciación” preceptivo para ser considerados en la capital española permitieron, qué duda cabe, pulsar en primera persona el prolijo desarrollo de este género en el país vecino; un cultivo que se remontaba a los años treinta del ochocientos cuando Jean-Gaspard Deburau hiciera de él la expresión más viva de la sugerencia poética¹. En un hecho casi sin precedentes un actor —y más concretamente un “mimo” de origen húngaro que se convirtió en cabeza de cartel de un teatro de mala reputación, el famoso Théâtre des Funambules, sito en el Boulevard du Crime— concitaba el consenso de los dramaturgos, hasta el punto de que muchos de ellos cambiaron el rumbo de su estética y se enfangaron en el cultivo de una pantomima —denominada *pantomime blanche*— con Pierrot como máximo protagonista y con toques de un tardorromanticismo algo cínico y socarrón.

Cuando Benavente, Manuel Machado, Santiago Rusiñol o Adrià Gual llegaron a París a finales del XIX, como avanzadilla de esa España que, a pesar de su crisis identitaria, se lanzaba a la modernidad, la *pantomime blanche* era ya, sin embargo, un vestigio apenas residual de esplendores pasados. La estética *fin-de-siècle* había heredado a Pierrot, fascinada por la condición desclasada, marginal y perdedora del personaje; e incluso había heredado su querencia hacia la pantomima. Sin embargo, como consecuencia del influjo de su vertiente inglesa —encabezada por los estrofalarios Hanlon-Lees—, el blanco prototípico de Pierrot se había teñido de negro, y las cuitas amorosas del payaso habían sido sustituidas por exhibiciones macabras y perversas de un Pierrot que se negaba a seguir siendo un pelele y un cornudo a manos de Colombina. Ejemplos palmarios de este viraje truculento de la pantomima francesa son *Pierrot, sceptique* de Joris-Karl Huysmans —autor de esa Biblia del decadentismo que es *À rebours*— y Léon Hennique, pieza estrenada en el Folies-Bergère en 1879, y *Pierrot, assassin de sa femme* (1882) de Paul Margueritte.

No hay duda de que estos españoles afrancesados quedaron atrapados por la elocuencia silente de la pantomima como género privilegiado para apartarse de los códigos realistas y para regenerar el viciado oficio de la actuación. Prueba de ello son las copiosas crónicas que le dedicaron en diversos medios patrios². Sin embargo, este magnetismo

estético no se tradujo, más bien al contrario, en un cultivo continuado del género y mucho menos en una recepción escénica que debe considerarse absolutamente inexistente entre el final del ochocientos y el arranque del siglo XX. Si exceptuamos las aportaciones primerizas de Jacinto Benavente —la pantomima *La blancura de Pierrot* y el intermedio también silente de *Cuento de primavera*, incluidos en el *Teatro fantástico* (1892), banco de pruebas con que el autor madrileño principia su carrera dramática—, las pantomimas sensuales que, a partir de 1909, Ramón Gómez de la Serna publicó en *Prometeo*, en las que rendía explícito homenaje a dos bailarinas —Colette Willy y La Polaire, cuyos espectáculos desinhibidos y provocadores, preñados de la exhibición corpórea del cuerpo femenino, había presenciado el propio autor en su viaje iniciático a París—, y las evocadoras piezas insertas en *El libro de las danzarinas* (1915), de Ramón Goy de Silva, el panorama es prácticamente yermo.

No debe extrañarnos, pues, el diagnóstico que Alejandro Miquis —mentor de uno de los teatros de arte y ensayo que, con título homónimo al de los Martínez Sierra, lo precedieron— realiza en 1908:

Para implantar aquí la pantomima sería necesario devolver al público la sencillez, cualidad indispensable para el arte, y que, poco a poco, nos han ido robando a todos los melodramas comprimidos y las demás lindezas *eiusdem fur-*

furis del género chico, y esa ni es tarea para un día ni, menos aún, es tarea para hecha por empresarios que tengan necesidad de defender su negocio³.

Este diagnóstico apresurado no hace sino evidenciar el riesgo que asumía Martínez Sierra cuando en 1916 apuesta por la pantomima como punta de lanza de su Teatro de Arte. Creo que la clave para aceptar el envite se encuentra en dos acontecimientos acaecidos entre el referido artículo de Alejandro Miquis y el arranque de la empresa que nos ocupa. El primero, y más importante, es la llegada de los Ballets Russes a París, y el comienzo de sus actividades, a partir de 1909, en el Théâtre du Châtelet. La compañía de Diaghilev supone una revolución escénica sin precedentes. Sirviéndose de los mejores compositores, demuestra la viabilidad de la “fantasía” escénica y las enormes posibilidades escenográficas y de figurinismo de una propuesta definitivamente

apartada de la convención realista. Pero, más allá de los aspectos técnicos, y desde una perspectiva genérica, los Ballets Russes exhiben las virtualidades narratológicas del ballet moderno, convertido así ya no en la sucesión de cuadros de virtuosismo sino en verdadera pantomima danzada. Martínez Sierra, siempre atento a las novedades foráneas y convencido de la necesidad de naturalizarlas para el gusto español, tiente sus posibilidades —y es este el segundo hito



Jean-Charles Deburau (1796-1846), por Nadar

al que me refería— el camino con *El amor brujo*, estrenada el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid⁴. El argumento de los Martínez Sierra sobre el que compuso la inmortal partitura el maestro Falla cabe ser calificado como el primer intento del empresario por desarrollar el lenguaje de la pantomima en España. Poco importa ahora que se prefiriera el término de “gitanería” como subtítulo y sí, por el contrario, la concepción del espectáculo como una narración danzada que relata la lucha de Candelas por enfrentarse al recuerdo de su difunto amante. Y eso a pesar de la falta de contundencia en la adopción del género que mostró el empresario, como bien advirtió Adolfo Salazar algunos meses después del estreno, pues que su “intención [...] era seguramente la de haber hecho simplemente una pantomima, pero [...] no [lo] había creído conveniente, o pensó que era demasiado atrevido presentarla absolutamente desprovista de letra [...] y añadió pequeños fragmentos poéticos”⁵, los cuales —añado yo— constituyeron un lastre para el conjunto global.

Decidido, pues, a cifrar en el silencio su apuesta por una convención antirrealista, Martínez Sierra decide llevar al escenario del Teatro Eslava *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás, con escenografía y figurines de José Zamora, y música del maestro Luna⁶. El texto de Borrás, una *féerie* con resabios románticos, se inserta de lleno en una de las corrientes más prolíficas del simbolismo teatral español, aquella que delega en animales los papeles protagonistas con el objetivo de evitar la identificación inmediata del espectador y, también, de incrementar el sentido simbólico de la pieza. En esta línea cabría citar, entre otras, *La corte del cuervo blanco* (1908), del ya citado Goy de Silva, para la que el propio José Zamora realizó unos maravillosos figurines. El Sapo, un personaje para el que Borrás no oculta su filiación con el Pierrot idealista del XIX bebe los vientos por Bella, incapaz de encontrar en el envoltorio grotesco del batracio nada más que repulsión⁷. Las tornas cambiarán cuando la mujer sienta la punzante lanza de los celos y, con ellos, la posibilidad de perder definitivamente las atenciones que el Sapo puede ofrecerle. Con todo, más que detenernos en la sencilla trama de la pantomima, me interesa llamar la atención sobre las dificultades a las que se enfrentaba Martínez Sierra, cifradas fundamentalmente en la carencia de actores formados de forma específica en la expresión facial y corporal; se vio obligado, así, a recurrir a un elenco procedente de géneros mucho más convencionales, muchos de cuyos integrantes arrastraban vicios de los que no se pudieron desprender del todo. Para el papel del Sapo acabó por elegir a Fernando Aguirre, un joven actor especializado en el teatro cómico de texto, quien, pese a la falta de formación en un género sin referentes escénicos en España, fue, si tenemos a bien el juicio de Filócrita para las páginas de España, el más destacado de la función:

“El único que interpretó perfectamente su papel fue el Sr. Aguirre, que estuvo bien de gesto, de expresión y de sentido musical. Porque las pantomimas son música, y esto quizás parezca una perogrullada, exigen en los movimien-

tos de sus intérpretes una adaptación al ritmo de la música y una ligereza, una agilidad, una finura que sólo la consiguen los bailarines profesionales”⁸.

No es difícil deducir en las palabras prudentes del crítico la inadecuación de los actores al *tempo* y al *modus* que requería la pantomima de Borrás, al fin un “cuento de hadas” que necesitaba evocar más que mostrar. Así las cosas, el peso de la función recayó en un grandilocuente manierismo escénico evidente tanto en el escenario, a la altura —y eso pese a los condicionantes espaciales, no pequeños, del Teatro Eslava— del exhibido por los Ballets Russes en sus giras europeas; en segundo término, en un vestuario exquisito en el que Zamora dejó impresadas muestras inequívocas de su formación en la altura costura francesa, truncada por el principio de la Primera Guerra Mundial⁹.

A pesar de los resultados medianos de *El sapo enamorado*, Martínez Sierra siguió decidido a continuar explorando los caminos de la pantomima, razón por la cual emprende el estreno de *Navidad*, el 21 de diciembre de 1916. Se trataba de un misterio en tres cuadros con música de Joaquín Turina, que contó con críticas muy elogiosas, entre las que extracto la del siempre exigente Pérez de Ayala:

“Y, sin embargo..., se levantó el telón, y a los pocos instantes el misterio gravitaba sobre mi alma, dándome a gustar una emoción penetrativa aplaciente, de linaje purísimo, como lo he sentido contadas veces en el teatro”¹⁰.

Navidad presenta una disposición mixta, puesto que los dos primeros cuadros son mimados y el tercero da paso a la palabra. Retomando los procesos de vivificación de la materia inerte iniciados, teatralmente hablando, por Benavente en *El encanto de una hora* (1892) —una de las piecicillas incluidas en *Teatro fantástico*—, el espectador presencia el nacimiento a la vida de las figuras que integran el retablo de una catedral gótica, con la Virgen y el Niño Jesús como miembros principales. Asistimos a una integración armónica de todas las artes, pues que “durante toda esta primera parte del cuadro, los tradicionales cánticos de Navidad, acompañados por música alegre y pastoril”¹¹ se solapan con la partitura principal, la interpretación de los actores y unos efectos luminotécnicos perfectamente acompasados con el avance de la acción: “se difunde por el templo [...] una luz de misterio y de milagro: una luz de clara luna de enero que, entrando por los vidrios de colores de los ventanales, y quebrándose en el horno de incienso, se irisa en nacarados y plateados reflejos”¹². Sin embargo, Martínez Sierra se muestra, nuevamente, incapaz de apostar sin ambages por la pantomima y de trascender un texto —muy seguramente escrito íntegramente por su mujer— cuya parte final —amén de abandonar el silencio— pierde todo sentido simbólico para dirigirse hacia el melodrama lastimero: la Virgen, el Niño y los Arcángeles abandonan el templo para dirigirse a la zona marginal de la ciudad y ejercer la caridad con un niño desprotegido.

La última de las apuestas de Martínez Sierra por la pantomima fue *El corregidor y la molinera*, farsa mímica en dos actos, estrenada el 7 de abril de 1917 y basada en la obra de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*



Gregorio Martínez Sierra



Programa del Teatro Real de Madrid, 1917. Ilustración: Schéhérazade.



Catalina Bárcena interpretando *Navidad*, poema de Martínez Sierra con música de Joaquín Turina. Teatro Eslava, Madrid, 21/12/1916.



Cartel de Fontanals para la Compañía dramática Martínez-Sierra.

(1874), con música de Manuel de Falla. Los decorados corrieron a cargo de Amorós y Blancas, mientras que los figurines fueron diseñados por Rafael de Penagos. Dejando al margen la dimensión universal de la música, convertida en un clásico luego de su adopción por los Ballets Russes para su espectáculo *El sombrero de tres picos* (1919), me interesa hacer notar aquí cómo Martínez Sierra parecía haber diseñado un itinerario complejo y completo de la pantomima como banco de pruebas para su empresa teatral, nacida y desarrollada *sub specie* simbolista. A través del “silencio escénico” el empresario transita las principales líneas del teatro simbolista español y europeo, pero dando un paso adelante y configurándolas a través del componente añadido de la ausencia de la palabra: de un lado, el drama de animales, cultivado, entre otros, por el ya citado Ramón Goy de Silva en *La corte del cuervo blanco* (1908); de otro, el drama simbolista de impronta religiosa, que encuentra en el Jacinto Grau de *La rendición de Judas* (1902) y en el Tomás Morales de *La cena de Betania* (1910) sus principales valedores; por último, la reconfiguración del folclorismo andaluz llevada a cabo por el propio Martínez Sierra y Manuel de Falla en *El amor brujo* (1915), y también reflejada pictóricamente por Julio Romero de Torres. A estas tres líneas mayores responden, en una sucesión ininterrumpida, *El sapo enamorado*, *Navidad* y *El corregidor y la molinera*, respectivamente. Y, aunque en sentido estricto, no volvería el Eslava a programar una pantomima, lo cierto es que alguna propuesta acabó sirviéndose de ella: pongo por caso la pantomima filmada que fue incluida en *Christus*, un espectáculo estrenado el 21 de marzo de 1917.

El camino de modernización escénico pergeñado por Martínez Sierra pudo, sin duda, mantenerse en el tiempo y servir de contrapunto a la deriva, cada vez más convencional, transitada por el Teatro de Arte. Sin embargo, y más allá de sus deseos estéticos, las exigencias empresariales pesaban, máxime cuando el dinero que se colocaba sobre la mesa era el suyo propio. Sería injusto, en consecuencia, proyectar sobre Martínez Sierra un escalpelo demasiado incisivo, pues en rigor fue él el único capaz de soportar escénicamente propuestas que por lo común

acabaron por alicatar ese cajón de sastre que mi añorado compañero de aulas, José Paulino, bautizó con acierto “drama sin escenario”¹³.

Emilio Peral Vega

NOTAS:

- ¹ Véanse los estudios de STOREY, Robert, *Pierrots on the Stage of Desire. Nineteenth-Century French Literature Artists and the Comic Pantomime* Princeton: Princeton University Press, 1985, y DE PALACIO Jean, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*. París: Seguir, 1990.
- ² Remito para ello a mi ensayo *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- ³ “La pantomima. La garra de Holmes. Teatro del Arte”. En *Nuevo Mundo*, 755, p. 6.
- ⁴ Sigue siendo de consulta obligada la monografía de GALLEGO, Antonio, *Manuel de Falla y “El amor brujo”*. Madrid: Alianza Música, 1990.
- ⁵ «La música en España». En *Revista Musical Hispano-Americana*, núm. 17-18-19, julio-septiembre 1915, p. 11.
- ⁶ Vaya desde aquí el reconocimiento a quienes han hecho posible la recuperación de la obra presentada dentro de las Jornadas de zarzuela 2015 celebradas los pasados 25, 26 y 27 de septiembre en Cuenca.
- ⁷ Véase *De un teatro sin palabras...*, p. 79-81.
- ⁸ «La semana teatral». En *España*, núm. 99, 14-12-1916), p. 12-13.
- ⁹ Remito para el papel de José Zamora en la función al artículo de mi autoría que será publicado en el *Teatro de Arte. Libro de las Jornadas de zarzuela 2015*, que editará la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero [en preparación].
- ¹⁰ PÉREZ DE AYALA, Ramón. “Navidad. Misterio de don Gregorio Martínez Sierra, con la música del maestro Torroba”, En *Las máscaras*. Madrid: Aguilar, 1966, p. 428.
- ¹¹ *Navidad*. Madrid: Renacimiento, 1916, p. 11.
- ¹² *Ibidem*, p. 15.
- ¹³ PAULINO, José. “Drama sin escenario”. *Literatura dramática de Galdós a Valle-Inclán*. Madrid: Antígona, 2014.

SE SUPLICA IMAGINACIÓN

El sapo enamorado (1916) y la renovación de la escena teatral madrileña

En el verano de 1914, de un modo casi inadvertido, las principales naciones europeas se embarcaron en un conflicto bélico que cambió el curso de la historia. Con su enorme coste humano, extraordinaria movilización de recursos materiales e inesperadas consecuencias socio-políticas, la Primera Guerra Mundial (1914-1918) inauguró una nueva era, una etapa histórica distinta a la que llamamos siglo XX. También los estudios más influyentes sobre historia de la música occidental señalan la Gran Guerra como clausura del relevante ciclo histórico decimonónico y origen del mundo musical moderno. Incluso en los países que no participaron directamente en el conflicto, este supuso el punto de partida para una nueva agenda política, social y cultural. En este contexto, no es casual que, en la temporada 1914-1915, se produjesen profundos cambios en el panorama musical español: en la capital, se fundaron nuevas instituciones de concierto (como la Orquesta Filarmónica de Madrid y la Sociedad Nacional de Música) que apostaron decididamente por una renovación del repertorio; al mismo tiempo, la guerra europea provocó la inmediata repatriación de músicos españoles residentes en París. El más importante de todos ellos, Manuel de Falla, estrenó a su vuelta obras fundamentales que establecieron un nuevo concepto de música española. En la primera temporada tras el estallido bélico, Falla presentó en Madrid *La vida breve* (1913), las *Siete canciones populares españolas* (1914) y la primera versión de *El amor brujo* (1915); en la siguiente, las *Noches en los jardines de España* (1916); finalmente, en el año teatral 1916-1917, la pantomima *El corregidor y la molinera* (1917). Como símbolo de la renovación artística nacional, las propuestas de Falla marcaron, durante medio siglo, el desarrollo de nuestra música.

Como en la obra de cualquier creador, la producción musical de Falla sólo puede ser cabalmente comprendida en el entorno en la que se produjo, un fértil panorama artístico cruzado por poderosas corrientes de renovación. Parti-

vergenia de artes diversas. Directamente derivada de las concepciones teatrales wagnerianas, la *reteatralización* relegaba el elemento literario por la nueva importancia otorgada a los demás componentes del espectáculo¹. Sin duda, el género en el que se apreció con mayor radicalidad el nuevo papel otorgado al texto en el conjunto teatral fue la pantomima: representación en la que la acción se desarrolla por figura o gesto, sin que intervengan palabras. En ella, lo literario no es más que un subtexto de un espectáculo resuelto en sonidos, imágenes, luces y mímica. Con *El corregidor y la molinera*, Manuel de Falla contribuyó sobresalientemente a estas experiencias. Sin embargo, no es posible comprender plenamente el significado de esta obra sin profundizar en el proyecto artístico en el que se enmarca: la recuperación de *El sapo enamorado*, primer eslabón de esa aventura teatral, ilumina significados inesperados tanto en la partitura de Falla como en el ambiente artístico del momento.

Por su propia ontología, es comprometido comentar cualquier experiencia artística pasada que se ha desarrollado en el tiempo. El compromiso se acrecienta en el caso de la pantomima, ya que ésta, por su propia naturaleza, pone el acento en los elementos más “efímeros” del espectáculo (escenografía, vestuario, recursos de iluminación, gestualidad, danza...). Aquí no es posible, como se ha hecho frecuentemente con la ópera y el teatro, supeditar el resto de los componentes escénicos a dos textos supuestamente más estables, el literario y el musical. De modo que, para ser fieles a su espíritu, los interesados en acercarse al universo de la pantomima están obligado a imaginar una realidad para la que, como señala el aviso que precede el libreto de *El sapo enamorado*, “se suplica la imaginación”.

Un estreno

La noche del 2 de diciembre de 1916, tras la representación de la comedia *Madrigal*, está todo preparado para el estreno de la pantomima *El sapo enamorado*. Mientras un actor recita el prólogo literario de la farsa, dos jóvenes periodistas atraviesan el foso de la orquesta, salvan un grupo de “mimos” sentados en la escalera y se sitúan tras la cortina negra que cubre los laterales del decorado. Desde allí siguen la representación y ven cómo, al tiempo que se pronuncian las últimas frases del prólogo “una luz blanca, lechosa; una luz de luna” llena la escena. Al día siguiente, uno de ellos relata en su diario el espectáculo inhabitual que se ofrece a sus ojos:

Detrás del lienzo negro, el agujero del telón muestra al público sumido en la oscuridad. Las caras aparecen borrosas, los cuerpos han perdido las líneas; es todo un fondo oscuro, una gran mancha de tinta, de la que emerge la blanca pechera de Luna, su diestra, que mueve la batuta, y la faz inalterable del maestro, que a veces lleva el compás y que otras se balancea, imprimiendo movimiento a su cuerpo².

Ante los ojos del espectador, ha aparecido un bosque misterioso de grandes árboles negros y blancos. Los troncos destacan su silueta con una luz interior débil y azulada, que “flota en la atmósfera como un sutil vapor de colores³”. En el centro, hay un casita de cuento en la que destaca una gran ventana de lienzo blanco; en él se proyectan las silue-



Escena de *El corregidor y la molinera*, pantomima estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, el 7 de abril de 1917. Foto Vidal.

cularmente sus proyectos escénicos se vincularon con una profunda transformación del arte teatral que, desde el impulso simbolista y su progresivo abandono del realismo, se había puesto en marcha. Dicha transformación consistió, esencialmente, en una *reteatralización* que buscaba nuevas posibilidades en la práctica escénica, insistiendo en la importancia de la representación y considerándola una con-

tas de los personajes que están en su interior. Sobre la casita, una estrella azul que preside el desarrollo de una fábula ingenua —quizás sólo en apariencia— de sapos y bellas, genios y gnomos, guerreros y esclavas.

El director de escena y responsable general del montaje era Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), una figura que gozaba del máximo prestigio en el mundo literario y que, tras resonantes éxitos como autor dramático, acababa de presentarse en Madrid como empresario teatral⁴. Su compañía venía fraguándose desde el verano de 1915 pero será ahora, en la temporada 1916-1917, cuando se presente al público madrileño sobre las tablas del Teatro Eslava. Durante una década, el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra iba a convertir la sala de la calle Arenal en el centro de innovación teatral más prestigioso de la capital de España, bajo una fórmula que combinaba dignidad artística, novedad estética y rentabilidad económica. La primera dificultad que debía vencer la nueva empresa teatral estribaba en la asociación que el público establecía entre el Teatro Eslava y los espectáculos musicales “ligeros”. Aunque originalmente concebida como sala de conciertos de la editorial de Bonifacio Eslava, se convirtió pronto en un teatro comercial y popular “por horas” en el que se estrenaron éxitos del género chico como *El tambor de granaderos* (1896), *La marcha de Cádiz* (1896) y *La alegría de la huerta* (1900). Desde los primeros años del XX, la sala fue dirigida por Vicente Lleó que la orientó francamente al género sicalíptico y que triunfó sobre su escenario con la opereta bíblica *La corte de Faraón* (1910).

La inauguración de la primera temporada del Teatro de Arte tuvo lugar el 22 de septiembre de 1916, con el estreno de *El reino de Dios*, comedia en tres actos del propio Martínez Sierra. Antes de la presentación de *El sapo enamorado* —a principios de diciembre—, la compañía ofreció 138 funciones en las que alternaron textos del empresario-autor (además de *El reino de Dios*, *Amanecer*, *Mamá* y *Madame Pepita*) con un par de traducciones del italiano (*¡Adiós juventud!* de Sandro Camassio y Nino Oxilia y *Mario y María* de Sabatino Lopez) y el clásico *Tenorio* de Zorrilla⁵. El estreno de la pantomima no fue un acontecimiento menor para la compañía sino una iniciativa que obligó a cambiar la orientación general de su trabajo. *El sapo enamorado* se representó veintiocho veces, prácticamente en todas las sesiones entre el 2 y el 17 de diciembre de 1916. En todas las ocasiones, la pantomima completaba funciones en las que se ofrecía también una obra teatral y, en consecuencia obligó a modificar el repertorio general ofrecido al público. Mientras que hasta su estreno sólo se habían inter-



Escena de *El sapo enamorado*, pantomima estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, el 2 de diciembre de 1916.

pretado comedias en tres actos, ahora se prefieren textos en dos para equilibrar la duración de los espectáculos⁶. Las representaciones de *El sapo enamorado* sólo cesaron para dejar paso a un nuevo espectáculo pantomímico preparado por la compañía, el milagro o poema escénico *Navidad* con música de Joaquín Turina y texto de Martínez Sierra. A lo largo de la temporada, un tercer montaje sin palabras —*El corregidor y la molinera*, con la música de Falla— completó el inusual proyecto artístico del Teatro de Arte.

Como se ha señalado, “el montaje de pantomimas fue uno de los aspectos más evidentes de la renovación teatral ofrecida en el Teatro Eslava”⁷. Su representación fue precedida por una notable campaña de prensa que se basaba en la justificación histórica del género, resaltando sus raíces clásicas. Pero más allá de prestigiosos antecedentes, la iniciativa mímica contaba con tres precedentes mucho más inmediatos: por un lado, la importante actividad pantomímica desarrollada en la escena simbolista parisina, que tuvo una notable incidencia en la literatura española de cambio de siglo (Benavente, Gómez de la Serna); de otro, el cine mudo (hasta el punto de que las pantomimas del Eslava fueron calificadas irónicamente como “películas de relieve”⁸); finalmente, el impacto reciente de los Ballets Rusos, que habían galvanizado al público madrileño en el final de la temporada 1915-1916⁹. No por casualidad, la edición del texto de *El sapo enamorado* apareció dedicada a la bailarina Lydia Lopokojos¹⁰, una de las estrellas de la *troupe* de Diaghilev.

Modernidad decadente

Significativamente, dos de los miembros del equipo artístico de *El sapo enamorado* procedían del entorno de Ramón Gómez de la Serna: el libretista Tomás Borrás (1891-1976) y el figurinista y decorador José de Zamora (1889-1971). Borrás no sólo figura en el lienzo de Solana que inmortalizó la célebre cripta de Pombo sino que reclamaba para sí el honor de haber dado a conocer a Ramón al gran público¹¹. En el momento en que estrenó la pantomima para el Eslava, Borrás era un conocido periodista del diario *La tribuna*, en el que se encargaba de la sección de crítica teatral. Como sus compañeros de la bohemia madrileña finisecular, escribía versos, publicaba cuentos y traducía literatura francesa. Al estallar la Gran Guerra, fue enviado como corresponsal de guerra al frente austro-ruso: al no poder llegar a su destino, durante cuatro meses, envió vivísimas crónicas de los combates desde su pensión de Génova. A su

regreso a Madrid, encontró una ciudad en plena renovación y participó de ella en todos los aspectos, desde los más intelectuales a los más mundanos.

Un campeón de la moderna mundanidad madrileña fue, sin duda, José de Zamora, responsable de decorado y vestuario en *El sapo enamorado*¹². Tras iniciar su carrera como precoz ilustrador de las revistas de la capital, marchó a París para trabajar en el taller del modisto Paul Poiret, el “rey de la moda” durante la *Belle Époque*. Según relató a la periodista Colombine, durante sus años en París se formó como bailarín en la *Akademia* de Raymond Duncan, una innovadora institución que ofrecía enseñanza gratuita en danzas, artes y artesanías de la Grecia clásica. Tras ello, su formación coreográfica se continuó con artistas de cabaré, danzarinas exóticas, contorsionistas y actrices de cine mudo¹³. El estallido de la guerra le obligó a regresar a España donde, además de sus trabajos para la escena, desarrolló una importante actividad en el mundo de la costura como “creador directo de la moda, aquí donde los demás suelen ser intérpretes provincianos de ella”¹⁴. Al tiempo, participaba no sólo de las reuniones en la sagrada cripta de Pombo sino también de los ambientes literarios más “galantes”, frívolos y decadentes de la ciudad.

Pese a que dos de sus principales impulsores pertenecían al círculo de Ramón, sería erróneo considerar *El sapo enamorado* como un espectáculo de vanguardia. Como toda la literatura de Borrás, el libreto de la pantomima tiene una postura ideológica y estéticamente ambivalente con respecto a la modernidad. Los estudiosos de su obra han destacado la tendencia romántica que la recorre y cómo su refinado esteticismo lírico es un refugio ante las vivencias de transformación sociopolítica del mundo moderno. En realidad, los calificativos de “neomodernista decadente” o “modernista reaccionario” con los que Borrás ha sido definido podrían servir bien para su colaborador plástico en “El sapo” y, por extensión, para el proyecto general del espectáculo pantomímico citado¹⁵.

Más allá del texto y del diseño coreográfico, para el montaje de la pantomima Gregorio Martínez Sierra tuvo que reforzar la compañía con algunos bailarines y un grupo de músicos procedentes de la Orquesta Filarmónica: la dirección coreográfica recayó en María Ros, danzarina del Teatro Real (quien también interpretó un papel); la dirección orquestal estuvo a cargo de Joaquín Turina, músico muy cercano al empresario. En el aspecto técnico, la empresa encargó “a una casa de Milán seis reflectores, cuatro linternas, aparatos de vapor, luna con cabrilleo —como en *Marina*—, amaneceres, relámpagos, rayos, truenos y qué sé yo cuántas cosas más”¹⁶.

Pablo enamorado o el sapo y la luna

“...el Sapo, el más sentimental de los animales, feo y músico.”

“...la luna de la pantomima es una careta humana, es la luna que ha copiado la cara de Pierrot, es la luna de cartón, la luna-payaso, que en vez de luz tiene literatura.”

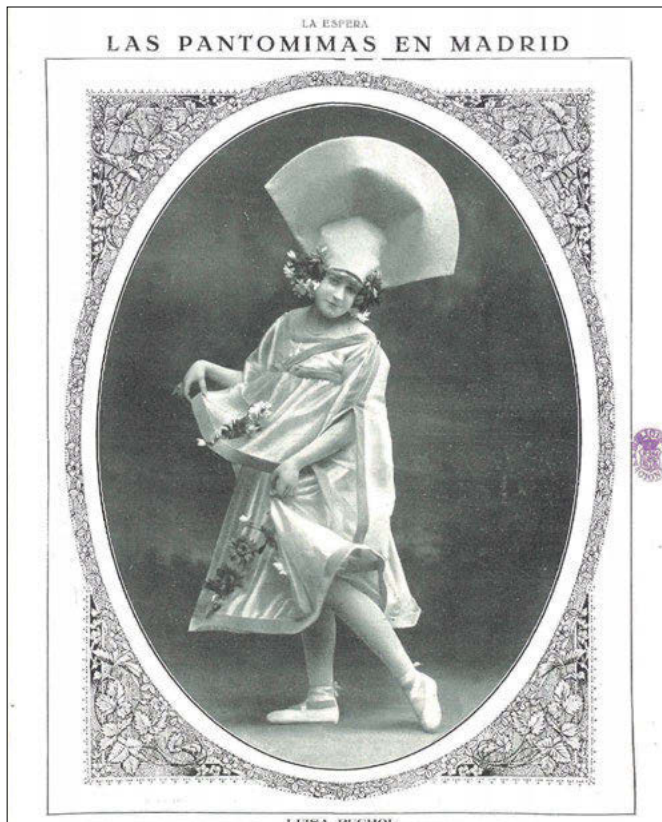
Tomás Borrás, *El sapo enamorado*

El papel subalterno que ocupa el texto en una pantomima se evidencia en el caso de *El sapo enamorado*. De este se conservan dos versiones muy significativamente diferenciadas: de un lado, la que figura sobre la partitura musical manuscrita de la obra, resuelta paradójicamente en modo dialógico, como si de una obra teatral al uso se tratase; de otro, la publicada por Borrás en el mismo año de 1916, totalmente descriptiva y de mayor vuelo literario. Si la primera versión da la sensación de ser el punto de partida textual del espectáculo, la segunda parece haber sido escrita tras verlo, como una descripción poética del mismo, y aporta preciosas informaciones sobre gestualidad, movimientos escénicos y cambio lumínicos. En contraste, en su inmaterialidad, la música participa de la representación como elemento de naturaleza más estable y juega un papel fundamental en su resultado final de la representación. En la línea de las poéticas simbolistas, el prólogo literario de la pantomima reconoce que

...esto se dice sin palabras. Las palabras ya no tienen claro sentido, de tanto desfigurarse entre los labios mentirosos. Esto se dice con la Expresión, que es el lenguaje perfecto y sin disimulo, y con la Música, que es el ritmo con que se mueven solemnes los astros, la palpitation diversa y clara de la fiebre de este mundo, el habla de lo desconocido, la voz inarticulada de lo íntimo¹⁷.

En un primer momento, la elección de Pablo Luna (1879-1942) para escribir la música de *El sapo enamorado* pudiera resultar llamativa. Como recordaba la esposa de Martínez Sierra en sus memorias, precisamente durante esos años, tras el éxito de *Las gOLONdrinas* (1914), “los músicos ‘sabios’ que hasta entonces se habían mantenido desdenosamente alejados del teatro”¹⁸ habían sido atraídos a la órbita del matrimonio de dramaturgos.

Entre estos autores “sabios”, se encontraban los colaboradores musicales que completaron el proyecto de pantomimas del Eslava: Joaquín Turina y Manuel de Falla, recientemente llegados de París y ansiosos de encontrar acomodo profesional en España. En contraste, por aquellos años, Pablo Luna era ya un compositor de reconocido éxito en el teatro musical; un profesional formado en el medio escénico y



Luisa Puchol, intérprete del papel de la Bella en el estreno de *el sapo enamorado*. Foto Kaulak.



Análisis de Julio Casares sobre la música compuesta por Pablo Luna para *El sapo enamorado*. La nación, 8/12/1916.

con una trayectoria más cercana a los medios musicales “populares” que a los cenáculos filarmónicos “sabios”.

Hijo de un teniente de la Guardia Civil, Pablo Luna realizó sus estudios musicales (violín, armonía, composición) en la Zaragoza de finales del XIX¹⁹. Muy pronto, se insertó en la vida musical local como intérprete en teatros, cafés, hoteles y cines. En 1905, desde la orquesta del Teatro Principal de Zaragoza, se trasladó al Teatro de la Zarzuela de Madrid con los cargos de concertador y director. Aunque venía presentándose como compositor desde su etapa aragonesa, el éxito no le alcanzaría hasta la opereta *Molinos de viento* (1910). Tras ella y hasta el estreno de *El sapo enamorado*, estrenó una veintena de piezas entre las que triunfaron *La canción húngara* (1911), *Canto de primavera* (1912), *Los cadetes de la reina* (1913) y *El asombro de Damasco* (1916). Reconocido como máximo representante de la opereta española, la dinámica teatral le llevó a transitar frecuentemente hacia el género chico y sus derivaciones. Lamentándose de esta circunstancia, poco después de su muerte, un crítico imaginaba que “de haber vivido en otro clima artístico que el nuestro, hubiera sido el rival de Franz Lehár”²⁰.

Al comienzo de la temporada 1914-1915, tuvo lugar una notable coincidencia artística entre Pablo Luna y los futuros componentes del Teatro de Arte; una confluencia de intereses escénicos que podría explicar el recurso a Luna para el proyecto de pantomimas. Desde el final del anterior año teatral, el exitoso compositor aragonés había formado compañía para explotar comercialmente el Teatro de la Zarzuela

la. El ambicioso proyecto artístico que presentó incluía estrenos absolutos de obras de gran calado (*Maruxa* de Amadeo Vives, *La flor del agua* de Conrado del Campo, *Becqueriana* de María Rodrigo) y la *première* en Madrid de dos partituras fundamentales de las estéticas nacientes: *Mirentxu* (1910) de Jesús Guridi y, en especial, *La vida breve* de Manuel de Falla. Durante esta campaña teatral, los Martínez Sierra estuvieron muy presentes por la recurrente programación de *Las golondrinas* y, en especial, por el estreno de la comedia lírica *Margot* (1914), con música de Joaquín Turina y texto de su autoría. Más elementos que participarán en la creación de *El sapo enamorado* intervinieron en las temporadas de Luna en la Zarzuela: el joven periodista Tomás Borrás dio en ella sus primeros pasos como escritor teatral al encargarse de los cantables de *Una mujer indecisa* (1915), opereta de Rafael Millán; los instrumentistas del foso decidieron constituir una orquesta de concierto que, con el nombre de Orquesta Filarmónica de Madrid, iba a proveer la agrupación musical necesaria para las pantomimas del Eslava²¹.

Descrita por su contemporáneos como “amable, señorial, soñadora y romántica”²², la música de Pablo Luna ha recibido recientemente juicios críticos severos. Algunos estudiosos la han calificado de conservadora, fruto de un talento compositivo “limitado en parte por el marco que le tocó vivir y ajeno a las corrientes europeas”²³. Tales apreciaciones quizás olviden que el maestro aragonés abastecía un mercado teatral en el que regían convenciones escénico-musicales muy potentes. Cuando, como en el caso de *El sapo enamorado*, se enfrentó a un proyecto artístico de naturaleza menos codificada, se nos descubren facetas desconocidas de su arte. Su partitura es un compromiso entre dos mundos estéticos nítidamente diferenciados: por un lado, los ecos de la música lírica de consumo popular con sus aires de romanzas, marchas y danzables (serenata del Adolescente, marcha triunfal, danza de las esclavas...); de otro, pasajes cuya organización compositiva —en el plano melódico, armónico, rítmico y textural— se acerca a las corrientes contemporáneas de renovación musical. Siguiendo las recurrencias del argumento literario, la música de *El sapo enamorado* se organiza en una serie de bloques que reaparecen, con mayor o menor reelaboración, a lo largo del espectáculo. Entre estos elementos, destaca el notablemente desarrollado motivo del protagonista —enunciado por el fagot en el comienzo de la primera escena— que sirve como principio estructural básico de la obra, con su picante sonoridad de tonos enteros. Por otra parte, la reducida plantilla orquestal con que se acompañaban las pantomimas del Eslava, obliga a un uso poco convencional de las combinaciones tímbricas, con resultados sonoros más modernos.

Aunque sin grandes entusiasmos, la partitura de Pablo Luna fue bien recibida por la crítica. Con más repercusión, también recibieron elogios las músicas para estos espectáculos de Joaquín Turina y, especialmente, de Manuel de Falla. Sin embargo, tras su primera temporada en el Teatro Eslava, la Compañía de Martínez Sierra no volvió a interesarse por el arte de la pantomima. Pese a que los diversos elementos artísticos que conformaban las funciones mudas fuesen alabados, éstas sufrían una debilidad que ya había sido señalada tras el estreno de *El sapo enamorado*.

Es completamente absurdo que una compañía de comedia, más o menos finita, se lance a los bailados artísticos de la

pantomima. [...] Ellos son excelentes artistas de diálogo oral y no deben allanarse a cultivar un arte en el cual irán fracasando poco a poco²⁴.

En cualquier caso, el proyecto pantomímico de Martínez Sierra dio frutos nada desdeñables. Para la compañía, la iniciativa puso en evidencia su voluntad de renovación, lo que contribuyó a establecer el prestigio que gozó en los años siguientes. Para los creadores que colaboraron en la aventura, la pantomima supuso un espacio de libertad en el que imaginar nuevas posibilidades para su arte.

Fernando Delgado

NOTAS:

¹ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (ed.). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC, 1992, p. 255-257.

² El Caballero del Verde Gabán. "La pantomima vista desde el escenario". *El liberal*, 3-12-1916, p. 3.

³ BORRÁS, Tomás. *El sapo enamorado*. Madrid: Editorial Rivadeneyra, 1916, p. 19.

⁴ Por convención, adjudicamos las obras de Gregorio Martínez Sierra a su autoría pese a que, como ha sido repetidamente demostrado, esta corresponde total o parcialmente a su esposa, María de la O Lejárraga, véase BLANCO, Alda. "Introducción", en *María Martínez Sierra, Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

⁵ La relación de obras representadas entre el 22 de septiembre y el 1 de diciembre incluye: *El reino de Dios* (3 actos de Gregorio Martínez Sierra) 44 funciones; *Adiós juventud!* (3 actos, Sandro Camasio y Nino Oxilia) 33 funciones; *Don Juan Tenorio* (José de Zorilla) 21 funciones; *Amanecer* (3 actos, Gregorio Martínez Sierra) 12 funciones; *Mamá* (3 actos, Gregorio Martínez Sierra) 14 funciones; *Mario y María* (3 actos, Sabatino Lopez) 10 funciones; *Madame Pepita* (3 actos, Gregorio Martínez Sierra) 2 funciones; *La pata de gallo* (monólogo, Antonio Paso y Joaquín Abati) 1 función; *El chiquillo* (entremés, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero) 1 función.

⁶ La relación de obras representadas en las funciones en las que se ofreció *El sapo enamorado*, entre el 2 y el 17 de diciembre de 1916 fueron: *Puebla de las mujeres* (2 actos, 1912, Hnos. Álvarez Quintero) 10 funciones; *Madrigal* (2 actos, 1913, Gregorio Martínez Sierra) 9 funciones; *Adiós juventud!* (3 actos, 1911, Sandro Camasio y Nino Oxilia) 4 funciones; *La bendición de Dios* (2 actos, 1916, Antonio Paso y Joaquín Abati) 3 funciones; *Mamá* (3 actos, 1913, Gregorio Martínez Sierra) 1 función; *Madame Pepita* (3 actos, 1913, Gregorio Martínez Sierra) 1 función.

⁷ CHECA PUERTA, Julio Enrique. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998,

p. 133: un hermoso ensayo sobre la pantomima en la cultura española de principios del XX; PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos, 2008.

⁸ ROQUE FOR. "Los hombres y las semanas", en *El mentidero*, diciembre 1912, p. 8-9.

⁹ NOMMICK, Yvan y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.

¹⁰ BORRÁS, Tomás. *El sapo...*, p. 3.

¹¹ GÓMEZ SANTOS, Marino. *Doce hombres de letras*. Madrid: Editora Nacional, 1969, p. 71. Los datos fundamentales sobre la vida del literato están sacados de esta entrevista autobiográfica.

¹² Un resumen actualizado de la vida del artista en VILLENA, Luis Antonio de. "Pepito Zamora: mundo, estilo, escritura", en *José de Zamora, Princesas de aquelarre y otros relatos eróticos*. Sevilla: Renacimiento, 2012; información más imprecisa pero con un notable acompañamiento gráfico en PELÁEZ, Andrés y ANDURA, Fernando (ed.). *Una aproximación al arte frívolo: Tórtola Valencia y José de Zamora*. Madrid: Consejería de Cultura, 1988.

¹³ BURGOS, Carmen de [Colombine].

"Danzas de arte". *La semana*, 11-11-1916, p. 10.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ MECHTHILD, Albert. *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Jiménez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*. Madrid: Visor, 2003, p. 105 y ss.; consideraciones ideológicas sobre Zamora que apuntan en la misma dirección en el texto de Villena citado.

¹⁶ A. P. L. "Las pantomimas del Eslava". *Heraldo de Madrid*, 6-11-1916, p. 4.

¹⁷ BORRÁS, Tomás. *El sapo...*, p. 14.

¹⁸ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 210 [edición original 1953].

¹⁹ Los datos biográficos básicos del compositor en SAGARDÍA, Ángel. *Pablo Luna*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978; IBERNI, Luis G. "Luna Carné, Pablo", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. vol. 6. Madrid: SGAE, 2000, pp. 1091-1095; IBERNI, Luis G. "Luna Carné, Pablo", en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la zarzuela en España e Hispanoamérica*. vol. II. Madrid: ICCMU / Fundación de la Zarzuela Española, 2003, p. 190-198.

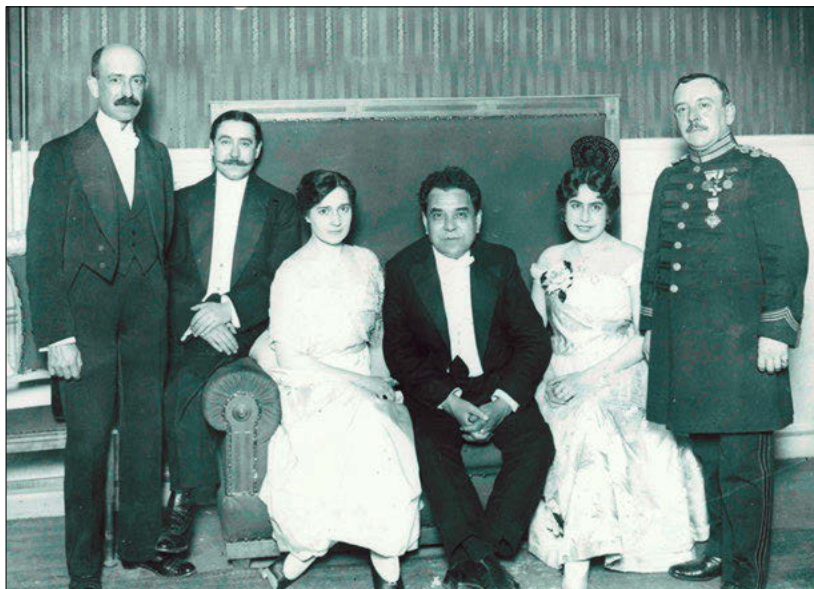
²⁰ ANDRADA, Ángel. "Pablo Luna: su significación en la lírica escénica", en *Harmonía*, año XXVI, abril-junio 1942, pp. 4-6.

²¹ GÓMEZ, Julio. "Comentarios del presente y del pasado. Pérez Casas", en *Harmonía*, enero-junio 1956, p. 6.

²² ANDRADA. "Pablo Luna...", p. 4.

²³ IBERNI. "Luna Carné...", p. 1093.

²⁴ CARRETERO, José María. "Los estrenos. Observaciones de un espectador", en *El día*, 3-12-1916, p. 4.



Manuel de Falla, Joaquín Turina, Amadeo Vives, Ricardo Villa y las tiple Consuelo Hidalgo y Mademoiselle Gilina, en el Teatro Eslava, 16 de febrero de 1917.

José Zegri. Archivo ABC

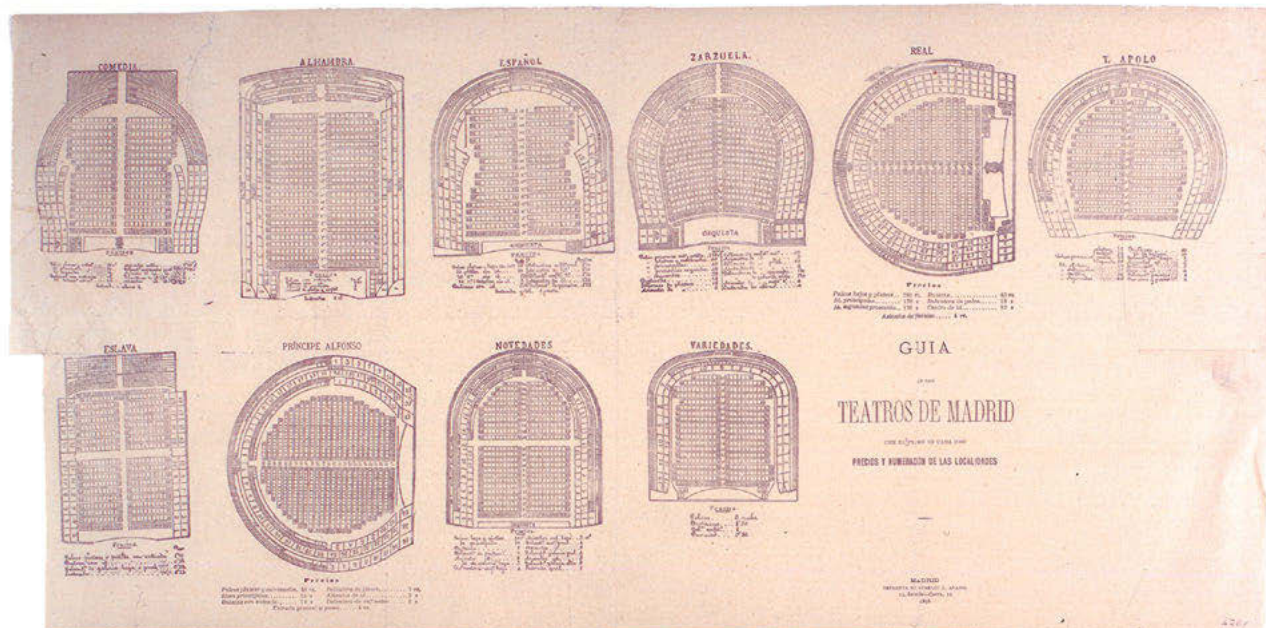
TEATRO ESLAVA: UN FIN INCONCLUSO

Para el Madrid de 1957, el Teatro Eslava era ruina de viejas glorias teatrales. Desde hacía catorce años, permanecía cerrado por orden de la Junta de Espectáculos al detectarse falta de seguridad en caso de incendio. Un argumento recurrente y dudoso pues si bien el Eslava se abría hacia el callejón de San Ginés, un pasadizo de poca anchura situado entre las calles Mayor y Arenal, ofrecía toda una fachada de puertas que permitían el acceso y evacuación inmediata de la sala. La realidad queda sumergida en la nebulosa del trámite administrativo. Quizá la fama del aquel teatro con apariencia de edificio de viviendas, sin una presencia arquitectónica noble y representativa del arte de Tespis, planteaba dudas a los vigilantes del orden, precavidos ante la ligereza teatral a la que tan proclive era el local: "...nos parece que van saliendo ya muchas frivolidades. Aunque este género sea ofrecido a los guerreros que andan hoy por Madrid, como compensación de la seriedad de la reciente lucha, entendemos que no hay que exagerar. A lo mejor, los guerreros optan por presenciar un teatro formal, artístico y limpio". El recato, la formalidad y la decencia estaban instaladas en un tiempo en el que "los escotes, las faldas cortas, los besos y todo lo que significara sexo" había dejado de tener cabida sobre los escenarios. En pleno acto de servicio, los censores no perdían la ocasión de expresarlo con alguna lindeza: "Señora o se abrocha usted, o me desabrocho yo"².

Este detalle revelador de las nuevas y educadas maneras de la España posbélica consta en las memorias del director teatral Luis Escobar, un grande de la escena española. Adolfo Marsillach, alguien poco dado al elogio fácil, quiso recordar que Escobar había hecho el mejor teatro de esos años al frente del María Guerrero (1940-1953), sin olvidar el trabajo de Cayetano Luca de Tena en el Español (1942-1952). Lo llamó maestro, lo describió como "simpático, divertido, culto, ingenioso y punzante" y le perdonó el desliz de madu-

rez y de "mal actor" cinematográfico al lado de Berlanga: "me niego a que a Luis Escobar se le confunda con ese personaje: porque él, en mi opinión, era muchísimo más"³. Las memorias de Escobar definen claramente los matices de su personalidad: tantos son los recuerdos, tan simpáticamente están contados y tan poco rigurosas son las referencias que incluye. Es entre esas líneas donde se da cuenta del devenir del Eslava a partir de 1957, cuando Escobar forma sociedad, asume la propiedad del teatro, realiza importantes transformaciones arquitectónicas, la más importante el darle salida hacia la calle Arenal incorporando un espléndido vestíbulo, además de introducir "clima artificial" para el verano, proporcionar una nueva decoración en la sala y agrandar un escenario tanto en embocadura como en altura y profundidad tras haber suprimido las dos plateas de proscenio que quedaban convertidas en entradas a la escena. De inmediato, se responsabilizará de una programación donde convivirán los géneros sin discriminación, fiel a la tradición del viejo Eslava.

Lo atestiguan las primeras representaciones. El Eslava reabrirá sus puertas con *La Celestina*⁴ para inmediatamente hacer un guiño a la revista con el fin de rememorar sobre el escenario buena parte de sus lejanos éxitos. *Te espero en Eslava (Historia del Teatro Eslava)* fue "un jubiloso tributo al viejo teatro resucitado. Es como si contáramos la vida y hazañas de un ilustre anciano a quien le hubieran asegurado milagrosamente una nueva y prometedor juventud [...] No se ha pretendido una resurrección exacta de las obras o números que componen esta 'Historia del Eslava', una resurrección de la carne; se ha tratado de resucitarlas idealmente, o sea tal y como las imaginamos desde hoy"⁵. La historia narrada y comentada sobre el escenario por Tony Leblanc, recuperó para la escena española a Nati Mistral recién llegada de Alemania "en un magnífico Mercedes" y contó con la colaboración de Pastora Imperio completando un reparto



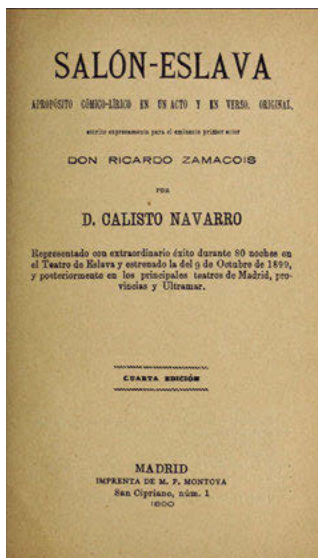
Plantas de los teatros de Madrid, 1878. El Eslava figura abajo a la izquierda. Museo de Historia de Madrid, inventario 4260

con cerca de cincuenta artistas⁶. El Eslava había vuelto a brillar con “el mayor éxito de taquilla de mi larga vida como director de escena”.

Hasta entonces, la historia del Eslava había sido tan intensa y variopinta que el propio Escobar encontró material suficiente como para presentar en la temporada siguiente la secuela *Ven y ven... al Eslava* (1958)⁷. Luego, sin relación directa con la historia del teatro pero proponiendo una curiosa transformación estética del género desde la convención al “aggiornamento” vendrán *Madrid galante* (1967)⁸, en recuerdo de la gran revista de los veinte, y *Eslava 101* (1971)⁹, en el centenario del teatro, firmada y dirigida también por Escobar, y puesta en música por Fernando Moraleda y un joven Juan Pardo: “ni revista, ni evocación, ni nada retrospectivo”¹⁰, un “experimento audaz [que lleva] su nueva construcción teatral hasta las mismas fronteras de lo informe. [...] Nada de escenografía, iluminación psicodélica, expresiva, funcional y figurines finos, graciosos [...] agitándose en coreográficas simples, muy de hoy”¹¹. A la postre, un final de época: “He perdido en la empresa una fortuna”¹².

Te Espero en Eslava y Ven y ven... al Eslava venían a añadirse a un curioso y singular repertorio dedicado a la autocontemplación. En 1879, el propio teatro había hecho una demostración de fama estrenando la obra de Calisto Navarro, con música de Joaquín Valverde, *Salón-Eslava*¹³. El tiempo de la acción era el actual y el lugar de desarrollo una sala o despacho del empresario. La trama gira alrededor de Braulio, representante de la empresa que quiere formar compañía, y en ella se habla de las dificultades económicas. Apenas aparece solo una cita en el texto explicando que la temporada en Eslava se abre en octubre mientras la partitura para canto y piano recoge tres números originales, desvinculados del Eslava pero entre los que se apunta al guiño francés que empieza a estar de moda: el “Preludio y Canción del francés”, la “Canción del torero” y un “Final”.

Casi una década después, en 1887, llega el enredo *Te espero en Eslava tomando café*¹⁴, escrita por Salvador María Granés, Eduardo Lustonó y José Jackson Veyán, una combinación explosiva entre un experto en la parodia, un maestro de la sátira y el panfleto y un hábil retratista de tipos. La música era de Ángel Rubio y Manuel Nieto, y el título se fija en el reciente éxito de *La Gran Vía* (1886) focalizado en la frase puesta en moda por el “Tango de la Menegilda”. La obra tiene entre sus encantos el de poner en escena varias costumbres teatrales de la época como la de celebrar beneficios para lo cual cuenta con la presencia sobre el escenario del Beneficiado, el Autor del libro, el Músico, el Reventador, el Representante... y el ambiente que proporciona el café-diván del Teatro Eslava, del que se hace una somera



Propiedad. **SALON-ESLAVA** APROPOSITO COMICO-LIRICO EN UN ACTO Original de D. CALISTO NAVARRO. Pr. 4 Pts.

N.º 2. CANCION del TORERO.

Habenera.

PIANO. *f* Tutti.

TORERO.

Es u . na eo . sa que ma . ra . vi . lla, ma . má, ver al Fras.

Cuarteto. *pp*

eue . lo con su cuadrilla, ma . má! Es u . na eo . sa que ma . ra.

ZOZAYA, Editor. D. Z. 586. Carrera de S. Gerónimo 34. MADRID.

descripción en las acotaciones. Es allí, donde, al arrancar la obra suena el “Coro de camareras”, un detalle muy característico, pues había sido en 1881, coincidiendo con la primera reforma del teatro, cuando se publicita un original café atendido por señoritas, el primero en el Madrid de la época, y donde cada una de ellas vestía uniforme con los colores adecuados para representar a una nación. Deleito y Piñuela aclara un detalle importante: “Contra lo general en tales casos, tuvieron aquellas fama de excepcionalmente virtuosas, y varias se casaron con todos los requisitos de la Santa Madre Iglesia”¹⁵. Es ese mismo vals coreografiado el que abrirá el espectáculo *Te espero en Eslava*.

Nada menos que veinticinco intervenciones musicales incluía el espectáculo de Escobar buscando siempre la referencia histórica. Con independencia del fin de fiesta original firmado musicalmente por Moraleda, en algunos casos eran fragmentos de obras estrenadas en el Eslava: *El gorro frigio* (1889) de Félix Limendoux y Celso Lucio con música de Manuel Nieto; *El tambor de granaderos* (1896), de Emilio Sánchez Pastor con música de Ruperto Chapí; *La marcha de Cádiz* (1896) de Celso Lucio y Enrique García Álvarez con música de Joaquín Valverde y Ramón Estellés; *La alegría de la buerta* (1900) de Antonio Paso y García Álvarez con música de Federico Chueca; *La alegre trompetería* (1907) de Antonio Paso, *La república del amor* (1908) de Paso y Salvador Aragón y *La corte de Faraón* (1910) de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, todas con música de Vicente Lleó;

Enseñanza libre (1908), de Perrín y Palacios con música de Gerónimo Giménez, cuyo “Tango del morrongo” tropezó con la censura; *El conde de Luxemburgo* (1910) original de Franz Lehár en adaptación de Moraleda; *La resignada*, cuplé de Honorio Maura y Modesto Romero; *Las castigadoras* (1927), de Francisco Lozano, Joaquín Mariño y Eduardo Mariño Lozano con música de Francisco Alonso; y *La cenicienta del Palace* (1940) de Luis Escobar y Carlos Somonte con música de Moraleda. También homenajes, evocaciones y farsas: a Lucrecia Arana, a *El corregidor y la molinera*, a la Argentinita, al tanguista Spaventa... y a Gregorio Martínez Sierra: “Tengo una deuda de gratitud hacia Luis Fernández Ardavín que ha evocado con su magnífico verso la etapa de Gregorio Martínez Sierra”¹⁶.

Te espero en Eslava era reflejo de aquel río revuelto de géneros en el que Martínez Sierra también navegó con soltura y que Tomás Borrás quiso sintetizar:

En Eslava se han representado Shakespeare, Moreto, Moliere, Goldoni, Zorrilla, Dumas, Ibsen, y, por primera vez en España, Bernard Shaw, Barrié, Sabatino López. En Eslava han estrenado sus primeras obras, cuando todos los demás teatros rechazaban a los nuevos, Concha Espina, Alberto Insúa, Julio Vallmitjana, Luis de Tapia, García Lorca, Manuel Abril, Jacinto Grau, Vidal y Planas, Felipe Sassone, Luca de Tena, José M^a Granada, Honorio Maura y Tomás Borrás, escritores de distintas y radicales ideaciones y realizaciones. En Eslava se han hecho pantomimas, una de ellas, *El corregidor y la molinera*, trasladada al repertorio de los Bailes Rusos de Diaguilef (*Le Tricorne*). Y se han hecho autos —*Navidad*, *Lucero de nuestra salvación*—, como en aquellos tiempos heroicos de nuestro Teatro en que la Metafísica y la Teología salían a la plaza y hablaban mano a mano con el pueblo. Se ha cultivado el Teatro poético, deduciéndose de este género dos obras maestras: *Don Juan de España*, de Martínez Sierra, y *El Pavo Real*, de Marquina. Los saineteros Arniches, Abatí, Asenjo y Torres, han exhibido en Eslava el garbo, la energía expresiva, el personalismo de los hijos del bajo Madrid. Y, en fin, en Eslava ha estrenado su director, aparte el *Don Juan* y *Navidad*, tres de sus mejores obras: *El reino de Dios*, de nueva técnica; *Sueño de una noche de agosto*, deliciosa y frívola, traducida a todos los idiomas europeos, y *Esperanza nuestra*, de credo lindante con el bolchevita.

Hay mas datos aún para el ditirambo de Eslava: allí se ha hecho intervenir a los músicos —Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Pablo Luna, María Rodrigo, principalmente— y a las danzarinas —Argentinita, María Esparza—, como complemento necesario, como sabrosos auxiliares del teatro; en Eslava se ha hecho Teatro para los niños, y se han fraccionado todos los componentes en ese espectáculo de miniaturas, destellos, cuadros rápidos, visiones diversas, que es el hoy en moda, y que llevan Nikita Balief y otros en triunfo por el mundo...

¿Y la lucha contra la rutina escenográfica? Martínez Sierra empezó utilizando a Junyent y a Mignoni; y, después, a José Zamora; y, últimamente, a tres príncipes de ese arte en su plena modernidad, en su más aguda expresión estética: Manuel Fontanals, Rafael Barradas y Sigfredo Burmann¹⁷.

Poco antes, en 1915, Martínez Sierra había formado su primera compañía en sociedad con el actor Enrique Borrás: la compañía Borrás-Martínez-Sierra¹⁸, que viajaría por Espa-



El Teatro Eslava en el estreno de *La marcha de Cádiz* (1896). Blanco y negro, 17 de octubre de 1896, página 9

ña y norte de África, prólogo a la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra con la que el dramaturgo, director teatral y empresario se instala en el Eslava. Allí encuentra un teatro nuevo, cómodo y dotado con la infraestructura propia de una práctica teatral todavía fundamentada en la “irrealidad” espacial que crea el pintor escenógrafo a partir de las dos dimensiones de los telones, ambiente de cosas antes que de emoción, enfatizado siempre por una iluminación funcional. Muy distinto al espacio sin ambición que tradicionalmente se ha descrito:

La infraestructura del teatro Eslava, escenario principal del teatro de arte, no reunía la magnificencia de los teatros de la época. Respondía, más bien, a una sala de ensayo o teatro de bolsillo de nuestros días, por su estructura y escasas dimensiones [...] es un teatro sin gran prestigio, dedicado al género chico, con un escenario mínimo, de cuatro metros de fondo, con escasa maquinaria y telones de papel¹⁹.

En realidad, detrás de palabras como estas se esconden viejos temores y algún que otro desencanto. Basta leer las opiniones de María Martínez Sierra (así firmaba) acerca de la zarzuela para comprender la enorme distancia que había entre el género y una generación de intelectuales del 98 cuyas aspiraciones artísticas eran tan elevadas como bajo el orgullo patriótico²⁰. Es en ese contexto donde adquiere una mayor consideración la visión empresarial de Gregorio Martínez Sierra, capaz de estimular las propuestas artísticas más exigentes y afines al sentir de sus coetáneos sin perder el sentido de la realidad. Se comprueba viendo la programación del Eslava entre 1916 y 1925 en la que todo lo bueno descrito por Tomás Borrás convive con otras obras de carácter más popular, la zarzuela de repertorio, por supuesto, enriquecida con varios estrenos significativos²¹.

En realidad, “todo es normal” como explicará Tomás Borrás, bien es cierto que lo hace con cierto tono melancólico, dejando traslucir el deseo de poner en valor el afán inquieto, entusiasta y vanguardista de Gregorio Martínez Sierra frente a la cotidianeidad teatral del momento:

Se llama Eslava ese Teatro. Está en un estrecho pasadizo, y su arquitectura es de las más sencillas entre las de los otros coliseos de la Corte. La compañía no es



El nuevo Eslava con retrato de Vicente Lleó. Comedias y comediantes. núm. 37, noviembre de 1911, página 25. Foto Annayra

exhibicionista, sino activa, alegre, apta para todos los géneros, fácil a las sugerencias más opuestas, metida en su hogar. Allí tampoco hay elementos truquistas que deslumbren por su rareza: el escenario tiene cuatro metros de fondo; el ámbito de trabajar es estrecho y ahogado; los telones son de papel; la maquinaria apenas existe. Todo es normal²².

El teatro al que Martínez Sierra accede apenas tiene cinco años. En 1911, el compositor y empresario Vicente Lleó ha emprendido una reforma completa del viejo salón que construido por Bonifacio Eslava e inaugurado el 30 de septiembre de 1871 se ha reformado diez años después para solventar deficiencias. Desde el mismo origen la historia del Eslava se revela teñida de picaresca, intereses comerciales, exigencias administrativas, éxitos y fracasos teatrales que ilustran estupendamente el desarrollo de la arquitectura teatral madrileña de la época y sus connotaciones sociales²³.

La llegada de Lleó al Eslava es un paso más. Se relaciona con el llamado "trust teatral" que también facilita la incorporación de Amadeo Vives como empresario de la Zarzuela y luego del Cómic. Pero a diferencia de este, la gestión de Lleó arranca con mayor brillo, de manera que después de tres temporadas de éxito, incluyendo el triunfal estreno de *La corte de Faraón* el 21 de enero de 1910, se decide la reforma integral del teatro: "en lugar de acumular dinero en una cuenta corriente o de invertirlo en papel del Estado, lo derrama espléndidamente en honor a su dama la Belleza"²⁴; "es un hombre dispuesto y organizado para acometer las mayores empresas [...] Arquímedes, para mover el mundo, pedía el auxilio de una palanca; Lleó no hubiera necesitado ni palanca siquiera. Es el maestro valenciano todo un temperamento, un breve epopéyico"²⁵.

Podría entenderse que la reforma llega por necesidad. De un lado está la presión desde el Ayuntamiento madrileño que, desde hace tiempo, viene poniendo de manifiesto problemas de seguridad ante la posibilidad de un incendio²⁶, asunto que preocupa especialmente en la época y que la instalación de la luz eléctrica en lugar del gas apenas parece solucionar como demuestra la relación de locales afectados en Madrid: antes el Circo en 1876, luego el Variedades en 1888, el Dorado en 1903, la Zarzuela en 1909, Comedia en 1915, Gran Teatro de Madrid en 1920, Barbieri en 1927, Novedades en 1928... Pero también surge la com-

petencia de otros locales más modernos y mejor acondicionados, incluyendo la Zarzuela a la que el "socio" Vives, en una especie de huida hacia delante, somete a una importante remodelación poco antes de su abandono como empresario y del posterior incendio.

La reforma del Eslava es tan relevante que son muchos los artículos que aparecerán en la prensa dedicados al asunto. La mayoría de ellos parten de la descripción facilitada por el arquitecto Eduardo Aznarriaga, experto en construcción de teatros y a quien se debe también el Teatro Alcázar (1925), antiguo Triánón Palace (1911), y el Teatro Calderón (1917) llamado inicialmente Odeón, cuya remodelación en 2015 ha recuperado detalles ornamentales originales que pueden ayudar a comprender otros tantos de los situados en el Eslava.

[...] El nuevo teatro constará de tres pisos más un paraíso.

En cada planta habrá dos series de palcos y un anfiteatro de sillones, al estilo de los teatros ingleses, tan cómodamente dispuestos, que será una localidad muy solicitada.

Para las familias que se hallen de luto o no gusten de exhibirse habrá palcos especiales.

Seis espaciosos y elegantes prosenios embellecerán la sala, que en total tendrá cuarenta y seis palcos, con sus antepalcos respectivos y elegantemente decorados. En todos los pisos se instalarán *water-closes* (sic), en ambas laterales, para señoras y caballeros.

En la platea, como en todos los pisos, para comodidad del público, se ha reservado un espacio grande para entrada de paseo, y los espectadores del anfiteatro principal disfrutarán además de la amplitud de una terraza.

La orquesta se ha dispuesto en forma parecida a la de los teatros alemanes, y para ella se ha construido una magnífica caja armónica.

La decoración general de la sala responde al gusto Imperio modernizado, empleando en ella tonos claros.

La instalación eléctrica es la última palabra, colocándose la luz en elegantes fanales de gran novedad. Los servicios de incendios, sistemas de ventilación, calefacción eléctrica, etc. son de los últimos modelos y de las casas más acreditadas.

El vestíbulo se decorará suntuosamente, instalándose en él dos taquillas para despacho de billetes y abriendo una puerta más de salida al exterior.

Las butacas, instaladas en la platea y los anfiteatros, y cómodamente construidas, son 800.

Los *portiers* de los palcos y toda la tapicería es de terciopelo de seda verde, y las maderas de butacas y sillones, de caoba roja. [...]

El escenario será totalmente nuevo y estará iluminado con verdadera esplendidez.

La planta de la sala —añadió el Sr. Eznarriaga, a quien debemos tan cumplida información— será de hierro forjado, de bovedillas, con pavimento de *parquet*, rebajándose el piso para dar mayor visualidad a los espectadores.» [...]

Y quedamos en el uso de la palabra para otro día, que aún hay tela larga²⁷.

Cinco puertas con mamparas de cristales esmerilados dan acceso a la sala, desde un vestíbulo coquetón cubierto de grandes lunas.

Esta facilidad de acceso permitirá evacuar aquella en brevísimos instantes. [...]

Veinte filas de butacas elegantes, esbeltas, de estilo inglés, con asiento verde, se extienden desde la orquesta

hasta el fondo, dejando amplios pasillos central y laterales para que con toda comodidad el público pase a ocuparlas.

La orquesta se halla en un plano muy inferior al piso de butacas que en pronunciado declive llega desde la entrada, permitiendo al espectador ver el escenario sin que lo estorben las personas que ocupan las localidades precedentes.

En el piso bajo sólo hay dos plateas proscenios lindísimas, con magníficos antepalcos. De forma, que la parte inferior de la sala está completamente ocupada por las butacas.

En el entresuelo existen seis palcos a cada lado, incluyendo los proscenios, todos los cuales cuentan con grandes antepalcos. El espacio comprendido entre los palcos de la derecha y los de la izquierda, o sea la parte frontera al escenario, es un amplio anfiteatro con nueve filas de butacas idénticas a las del patio.

El mismo orden de palcos y de asientos de galería se mantiene en el principal, sólo que las primeras filas son de butacas, cinco de asientos de anfiteatro y una de paseo.

En el piso segundo hay análogo número de palcos; pero entre estos no existen iguales butacas de galería, sino dos filas, porque a espaldas de estas han construido cinco palcos muy originales para las personas que deseen asistir al espectáculo desde una localidad cómoda y poco visible.

Luego, allá arriba, en lo alto, se ha elevado el techo del paraíso, en forma que las ocho graderías de asientos ascienden de modo parecido a las del Teatro Real, y donde holgadamente caben 225 personas, incluyendo las entradas de paseo.

La capacidad exacta de todo el teatro es de 1657 espectadores.

La tonalidad de la sala es blanca con un ligero tinte verdoso, sobre la cual se destaca el rojo vivo del interior de los palcos, cerrados con cortinajes verdes.

Las galerías afectan la forma de herradura [...]

Solo el piso de butacas, al penetrar por debajo del anfiteatro del entresuelo, conserva algo de su primitiva forma; pero modificada y con mayor anchura, porque en el salón han sido comprendidos los antiguos pasillos laterales que servían de fumadores²⁸.

Ha dirigido las obras el inteligente arquitecto D. Eduardo S. Eznarriaga, autor de los planos, que han convertido el antiguo Eslava en un teatro que nada tiene que envidiar a los mejores del extranjero. [...]

No hay que decir que tarde y noche hubo dos formidables entradas, y que el teatro está vendido para dos o tres días

¡Todo son desgracias para el pobre Lleó!²⁹

Cierto es que no las había en ese momento, pero estaban a punto de llegar. La subida de la renta y una sucesión de fracasos de taquilla obligan al compositor a abandonar la empresa. Asumirán luego la gestión Juan José Cadenas que impone el gusto por la opereta vienesa reciclada al español y Felipe Sassone en labor de director artístico. En 1918, Vicente Lleó marchará a América, buscando nuevos públicos para sus creaciones sicalípticas, volviendo a España cuatro años después ya muy enfermo, y predestinado a morir.

En el ínterin, Gregorio Martínez Sierra desarrolla su labor empresarial y pone en marcha el Teatro de arte dotando al Eslava de moderna maquinaria. Poco más hay que hacer:

La luz tendrá una gran importancia en estos espectáculos, la Empresa ha encargado a una Casa de Milán seis reflectores, cuatro linternas aparatos para vapor, luna con cabrilleo -como en Marina- "amaneceres", relámpagos, rayos truenos y qué sé yo cuantas cosas mas para que la

presentación sea todo lo decorosa y espléndida que debe ser y es usual en este teatro³⁰.

El final de la historia llega casi un siglo después de que el Eslava abriera en 1871. Luis Escobar, como otros antes, abandona el teatro. El sentido práctico y la consideración de una larga y zigzagueante historia estarán presentes en la despedida:

Las cosas vivas están en perpetua transformación: los teatros actualmente son difíciles de mantener. El caso es que una empresa de indudable valor emprende unas obras ingentes de consolidación y embellecimiento, respetando la estructura del año 57, y lo abre como discoteca y salón de cultura y recreo, con una plantilla del más del doble de la que tenía antes y con unos juegos de luz, rayos láser y de cortina y decorados que son, en sí, un gran espectáculo y pueden servir de orgullo a Madrid. [...]

Claro que en vez de butacas hay ahora una pista de baile. Pero también en tiempos hubo un café. Y en otra época fue salón de baile y también el gran don Hilarión Eslava deseaba que la sala de su ilustre nombre se dedicara a conciertos.

Joy-Eslava no es un final, sino una etapa.

Deseémosle toda suerte y larga singladura y, desde luego, aplaudamos el coraje de una empresa que ha ofrecido a Madrid un local espléndido, quizá el más bello del mundo en su género³¹.

Alberto González Lapuente

NOTAS:

- ¹ "Un proyecto para Eslava", En ABC, 20-4-1939, p. 18.
- ² Las referencias sobre lo sucedido en el Teatro Eslava hacia 1957 proceden de ESCOBAR, Luis. *En cuerpo y alma*. Memorias. Madrid: Ediciones Temas de hoy, 2000. p. 187-200.
- ³ MARSILLACH, Adolfo. "Punto de vista. Luis Escobar". En ABC, 6-2-2000, p. 50.
- ⁴ *La celestina*, en versión de Huberto Pérez de la Ossa, inauguró el Teatro Eslava el 10 de mayo de 1957. Intérpretes principales: Irene López Heredia, José María Rodero, María Dolores Pradera y Guillermo Marín. También consta la presencia de Cristóbal Halffter, autor de la música. Varios datos relacionados con las representaciones en el Eslava proceden de programas de mano de la colección del Centro de Documentación y Archivo (Cedoa) de la SGAE. En este y otros casos, ha sido fundamental para este artículo la ayuda facilitada por Enrique Mejías García, Alberto Honrado y Federico Ayala Sörensen.
- ⁵ ESCOBAR, Luis. "Autocríticas", en ABC, 20-12-1957, p. 79-80
- ⁶ *Te espero en Eslava* se estrenó en el Teatro Eslava, el 20 de diciembre de 1957. Intérpretes: Nati Mistral, Tony Leblanc, Pastora Imperio, Raquel Rodrigo y Vichy Lagos (*vedettes*), María Rosa Encinas, Estrella Alsina, Celia Llanos, Juan del Juan, Juan Tolmos, Pedro Osinaga (cantantes), Hebe Donay, Eulalia Soldevila... Fernando Cebrián, Marcial Gómez, José Ramón Centenero... (actores), María Luisa Merlo (primera bailarina), Agustín Velázquez (primer bailarín). Guión y dirección: Luis Escobar. Adaptación y fondos musicales: Fernando Moraleda. Dirección musical: José Antonio Álvarez Cantos y José Rivera. Coreografía: Karen Taff y Alberto Portillo. Escenografía: Emilio Burgos. Vestuario: Ana de Pombo, Leo Anchoriz, Emilio Burgos, Víctor María Cortezo y Vicente Viudes.
- ⁷ *Ven y ven... al Eslava* se estrenó en el Teatro Eslava, el 20 de diciembre de 1958. Intérpretes: Nati Mistral, Tony Leblanc, Raquel Rodrigo, María Rosa Encinas (1ª tiple), Pilar Clemens,

Hebe Donay (primera actriz), Luisa Merlo (mezzo), Pedro Osinaga (barítono), Bartolomé Catalá (tenor), Fernando Cebrían (actor) María Luisa Merlo (primera bailarina), Agustín Velázquez (primer bailarín). Guión y dirección: Luis Escobar. Adaptación musical y números originales: Fernando Moraleda y Jesús Romo (ballet *Un ángel en el mercado*). Dirección musical: José Antonio Álvarez Cantos y José Rivera. Coreografía: Karen Taff y Alberto Portillo. Decorados: Vicente Viudes. Figurines: Leo Anchoriz, Emilio Burgos, Víctor María Cortezo, Antonio Mingote, Ruppert Salvador y Vicente Viudes.

⁸ *Madrid galante* se estrena en el Teatro Eslava, el 3 de octubre de 1967. Intérpretes: Nati Mistra, Enrique Dumas, Tony Soler, Elena Duque. Ballet español e Silvia Ivars. Guión: Nati Mistral, Luis Escobar y Fernando Moraleda.

Dirección: Luis Escobar. Dirección musical: Fernando Ruiz Arqueladas y Antonio Martín López. Coreografía: Nacho Arrieta. Decorados: Víctor María Cortezo, Vicente Viudes, Victorina Durán y Pin Morales. Figurines: Joaquín Esparza, Víctor María Cortezo, Victorina Durán, Pin Morales, Gloria y Aguiano.

⁹ *Eslava 101* se estrena en el Teatro Eslava, el 20 de septiembre de 1971. Intérpretes: Amparo Soler Leal, José Sancho, José Cerro, Mara Goyanes, Ángeles Hortelano y Antonio Cerro. Dirección: Luis Escobar. Figurines: Joaquín Esparza. Maquillaje: Helena Rubinstein. Iluminación: José Luis. Coreografía: Dick Stephens.

¹⁰ ESCOBAR, Luis. Programa del estreno.

¹¹ LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. "Eslava 101, de Escobar, Moraleda y Pardo, en el Eslava", en ABC, 1-10-1971, p. 79.

¹² ESCOBAR, Luis. *op. cit.* p. 271.

¹³ *Salón Eslava*, "apropósito cómico-lírico en un acto y verso, original, escrito expresamente para el eminente primer actor don Ricardo Zamacois" [por entonces figura central de la compañía del Eslava, estaba escrito por Calixto Navarro], Madrid. Imprenta de M.P. Montoya, 1890. Se estrena en el Eslava, el 9 de octubre de 1879.

¹⁴ *Te espero en Eslava tomando café*, "pasillo cómico lírico en un acto y verso". Madrid: Florencio Fiscowich y Eduardo Hidalgo, 1887. Se estrena en el Teatro Eslava el 24 de abril de 1887.

¹⁵ DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente, 1949, p. 450

¹⁶ ESCOBAR, Luis. "Autocríticas", en ABC, 20-12-1057, p. 79-80

¹⁷ BORRÁS, Tomás. "Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra, en *Un teatro de arte en España*. Ediciones de la esfinge. Madrid: Tipografía artística, 1926, p. 12 y 14.

¹⁸ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos, 2000. p. 187-188

¹⁹ RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga una mujer en la sombra*. Madrid: Ediciones Vosa, 1994. p. 177-178.

²⁰ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos, 2000. Sobre la zarzuela, p. 161-162; sobre la generación y el escozor que produce la derrota en Cuba, "como todos los de mi generación, en los años que siguieron al 1898, sentí casi vergüenza de ser española", p. 59-66.

²¹ En el Centro de Documentación y Archivo (Cedo) de la

SGAE se conservan partituras estrenadas como *La mujer ideal*, opereta en 3 actos, adaptación de *Die ideale Gattin*, música de Franz Lehár arreglada por Luis Foglietti, libro de Julius Brammer y Alfred Grünwald adaptado por Ramón Asensio Más y José Juan Cadenas (5-3-1916); *Los trovadores*, comedia

lirica en 3 actos, adaptación de una obra extranjera con libro adaptado por Ramón Asensio Más, Enrique F. Gutiérrez Roig y Cadenas, música de Rafael Calleja y Foglietti (13-4-1916); *El abanico de la Pompadour*, vodevil en 3 actos, libro adaptado por Asensio Más y Cadenas, música de Calleja y Foglietti (10-5-1916); *Frivolina*, opereta en 3 actos, libro de Manuel Moncayo y Manuel Penella, música de Penella (4-9-1918); *El teniente Florisel*, vaudeville en 3 actos, libro de Manuel Moncayo y Penella, música de Penella (20-X-1918); *Cándido Tenorio*, sainete en 2

actos, libro de José Fernández del Villar, música de Jacinto Guerrero (18-5-1923, preestrenada en el Teatro Cervantes de Sevilla el 17-3-1923); *Tute de pelmas*, apropósito cómico-lírico en 1 acto, libro de Francisco Lozano y Joaquín Mariño, música de Francisco Alonso (3-6-1923). A partir de su ponencia "Composiciones y arreglos para el Teatro de arte: un nuevo espacio para la renovación dramático-musical", Elena Torres Clemente prepara un artículo a publicar en *El teatro de arte. Libro de las Jornadas 2015*, que editará la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero [en preparación].

²² BORRÁS, Tomás. "Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra, en *Un teatro de arte en España*. Ediciones de la esfinge. Madrid: Tipografía artística, 1926, p. 10-11.

²³ Entre las referencias más rigurosas sobre el origen del Eslava figura la de SIMÓN PALMER, María del Carmen. *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1975. Otra mucha bibliografía lo explica de forma no siempre exacta, a partir de una tradición en la que se mezclan datos sin confirmar y otros originales y poco contrastados. En el artículo que aparecerá en *El teatro de arte. Libro de las jornadas de zarzuela 2015*, que editará la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero [en preparación], trataremos de poner algo de orden en el embrollo.

²⁴ "Semana teatral. Eslava remozado". Mundo gráfico, 15-11-1911, p. 4

²⁵ "Notas teatrales: El teatro Eslava", ABC, 16-7-1911, p.10.

²⁶ "Informe de la comisión nombrada para estudiar y proponer las reformas que deben introducirse en los teatros de esta Corte para evitar los casos de incendio". En *Teatro y edificios destinados a espectáculos públicos. Disposiciones vigentes sobre su construcción, alumbrado y reformas en los existentes*. Madrid: Imprenta y litografía municipal, 1888. p.18

²⁷ "Notas teatrales. El teatro de Eslava", ABC, año VII, núm. 2226, 16 de julio de 1911, p. 10-11.

²⁸ RHB: "Madrid de noche. El teatro Eslava". El imparcial, año XLV, núm. 16050, 6 de noviembre de 1911, p. 2

²⁹ Notas teatrales. Inauguración de Eslava", ABC, año VII, núm. 1344, 11 de noviembre de 1911, p. 8.

³⁰ APL: "Gacetillas teatrales. Las pantomimas del Eslava", Heraldo de Madrid, 6-11-1916

³¹ ESCOBAR, Luis. "Muerte, resurrección y metamorfosis del Eslava", ABC, 3-4-1981, p. 95.



Teatro Eslava. Entrada por el pasadizo de San Ginés, hacia 1935

UNA RECUPERACIÓN EN TIEMPOS MODERNOS

Desde su creación, la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero viene desarrollando una actividad fundamental: el estudio, recuperación y divulgación del patrimonio musical español, con especial interés en la zarzuela y los géneros relacionados con ella. Esta tarea maratoniaca que promueve la investigación minuciosa se ha materializado en los últimos años en las llamadas Jornadas de zarzuela: días intensos, en los que todo aquel que participa puede zambullirse en los océanos musicales que nos han dejado las épocas de oro de la zarzuela con sus creadores; y digo océanos, no ríos, ni lagos, puesto que la extensión de estos legados son incalculables y su recuperación y su puesta en valor, indispensables.

El propósito de las Jornadas de este año, 2015, se centró en el Teatro de arte, un proyecto que llevó a cabo Gregorio Martínez Sierra como creador y empresario teatral entre los años 1916 y 1925 en el Teatro Eslava de Madrid y que se convertiría en lo que fue la apuesta para sacudir de cierta somnolencia artística a la escena teatral madrileña, encorsetada por aquellos años en los gestos de un teatro convencional que no dejaba respirar a una expresión cuyos destellos ya se hacían sentir en el resto de Europa con las escuelas simbolistas francesas y los Ballets Rusos. Gregorio Martínez Sierra inauguraba esta propuesta en el Teatro Eslava el 2 de diciembre de 1916 con el estreno de *El sapo enamorado* de Pablo Luna, pantomima pura, irónica y fantástica en un prólogo y un acto; continuando el 7 de abril de 1917 con *El corregidor y la molinera* de Manuel de Falla, lo que acercó a los escenarios madrileños un género del que poco o nada se conocía hasta entonces: la pantomima.

La idea de rescatar estas dos pantomimas para las Jornadas constituyó todo un gesto de audacia que rememora el que Gregorio Martínez Sierra había hecho en su época, trayendo como antaño la curiosidad de un teatro “novedoso”. No obstante, al riesgo natural de rescatar estas obras se le suma el peso del tiempo, especialmente cuando una de ellas, *El sapo enamorado*, ha dormido el sueño de los héroes durante casi cien años, ya que nunca más se puso en escena luego de las veintiocho representaciones que se realizaron después de su estreno en 1916, desapareciendo así del panorama musical.

Cuando se me encomendó el trabajo de poner en escena nuevamente estas dos obras, muchas fueron las preguntas ante este desafío, principalmente al abordar un género que a veces nos induce a confusión como la pantomima. ¿Por qué la pantomima se constituyó como un gesto vanguardista en aquella época? ¿Qué es exactamente la pantomima, de dónde viene, cuál es su historia? ¿Cuál podría ser el punto de partida para una recuperación escénica en tiempos modernos? ¿Cuál es la aportación que ha de hacerse para darle una posición contemporánea?

Sin lugar a dudas, para poder responder a algunas de estas preguntas tuve que establecer un diálogo hacia atrás en el tiempo con los ecos de aquel panorama artístico de principios del siglo XX, lleno de empuje e idealismo, un diálogo con aquellos creadores que posicionaban otra vez en el cuerpo del actor el centro y génesis del teatro y, por otro lado, un diálogo hacia adelante con las artes de nuestro tiempo para indagar qué forma habría de adquirir la pantomima hoy, asistida tal vez por otros recursos escéni-

cos. Pensar este desafío como “un estreno en tiempos modernos” dejó lejos el intento de ceñirnos a hacer una reconstrucción histórica, una tarea que por otro lado sería no imposible pero cercano a ello por tratarse de la materia más efímera de un espectáculo: la representación.

Por qué la pantomima

“Las palabras han acabado por aburrirnos”, escribió Manuel Machado². En cierto modo, el panorama teatral de principios de siglo XX en España arrastraba los convencionalismos y los modos de un teatro conservador decimonónico alejado de todos los cambios que se estaban produciendo en la escena europea (Chejov, Pirandello, Stanislavski, entre otros) y alejado también de aquel concepto wagneriano de colaboración entre las artes que propició una nueva manera de pensar el espectáculo como una totalidad, continuado por Gordon Craig y Adolph Appia. La escena de aquellos tiempos había llegado a un callejón sin salida, a una imitación estéril de los textos restando al actor su condición de “actualizador de una realidad”, es decir, el necesario compromiso de una reflexión sobre aquello que se decía (el texto) y su traducción expresiva en la escena de alguna otra manera que no fuera utilizando elementos de la realidad, sino más bien valerse de ellos para crear “otra cosa”.

El teatro necesitaba *reateatralizarse*, volver a aquello que lo hace una experiencia artística y por tanto sublime. Al acercarlo tanto a la realidad, el teatro había perdido ese mundo que sólo él puede evocar, un mundo más de ensañación, de vuelo poético que permite una atracción que poco o nada tiene que ver con nuestro haz de referencias evidentes, una “fantasmagoría”, en palabras de Ortega y Gasset³. Sin duda, la pantomima venía a abrir ese proceso que se contraponía a aquella grandilocuencia superficial del discurso del actor para dar paso a un terreno donde su cuerpo y su rostro se convertirían en los elementos de significación total dentro de la escena. El teatro del silencio.

Qué es la pantomima

Se podría decir que la pantomima es hermana de la actuación cuyo objeto es el cuerpo, incluyendo el rostro, sometido a un proceso de depuración y connotación significativa. La utilización del cuerpo como medio de comunicación viene desde el principio de los tiempos. El cuerpo es nuestro límite con el mundo y a la vez, nuestro cuerpo es la narración sobre nosotros mismos. Toda la historia del teatro estuvo atravesada por la cuestión del cuerpo en su relación con el texto, con el espacio, con el estado de actuación. La pantomima es un cuerpo que es acto y objeto, es decir, crea objetos, situaciones e imágenes en vez de explicarlos. No traduce palabras en gestos sino conceptos y sentimientos. El cuerpo a través del gesto elabora una “partitura” visual que nos acerca una narración dramática. Gregorio Martínez Sierra no proponía nada nuevo en realidad trayendo estos espectáculos de pantomima:

No es, pues, “novedad” lo que intento. Es algo viejo y perdurable que ha subsistido a lo largo de los siglos y siglos, con ligeras modificaciones, adaptándose al gusto de las diversas épocas, con frescura de cosa siempre viva⁴.

Santiago Torralba



Escenas de *El sapo enamorado*. Aaron Martín (Sapo) y María González (Bella). Cuenca, el 27 de septiembre de 2015.

Ciertamente, cultivada desde los inicios del teatro griego con la utilización de máscaras y gestos estilizados para mayor comprensión del público, la pantomima fue evolucionando, adquiriendo diferentes modalidades. Con gran presencia en el período del imperio romano el arte pantomímico sufre una gran transformación hasta llegar a la Edad Media en la que los acróbatas, juglares y bufones asumen la representación de las comedias alegóricas con una gestualidad marcada por el histrionismo y acompañada por la música.

A partir del medioevo la pantomima se aleja progresivamente de la realidad, dando paso a un simbolismo que se convierte en esencia de su expresión. Más tarde, en tiempos del Renacimiento vemos como en Italia nace la *commedia dell'arte* en cuyo código los actores incluyeron el mimo y las máscaras (nuevamente) parodiando personajes y situaciones que el público podía reconocer fácilmente. Estos personajes quedarán arquetípicamente definidos y con

nombre propio como Zanni, Pierrot, Brighella, Arlecchino, Pulcinella, Pantalone, Il Capitano, Balanzone o Il Dottore, Innamoratti, Scaramuccia... entre muchos otros.

La pantomima siguió su recorrido trocando la máscara por el propio rostro enharinado. Llegado el siglo XIX aparece en Francia el creador del mimo moderno Jean-Gaspard Debureau que perteneció a la escuela de los *Funambules* de París y renovó la figura de Pierrot tanto en su vestimenta como en una nueva interpretación del personaje. A su muerte, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur y Arley marcarían la impronta de la gran escuela francesa siendo recordados por sus interpretaciones en el film *Les Enfants du paradis* (1945) dirigida por Marcel Carné sobre diálogos y escenarios del poeta Jacques Prévert.

En Inglaterra, a principios del siglo XX Fred Karno creó una compañía que ofrecía espectáculos de pantomimas por la que pasarían dos grandes de la escena: Stan Laurel (el Flaco) y Charlie Chaplin (Charlot). El triunfo del gesto llegó a su máxima expresión con el cine mudo, que se transformaría en la culminación contemporánea de este teatro del silencio. La expresividad del cuerpo y el rostro del actor se convertirían en una función prioritaria en este nuevo arte. Pantomima y cine mudo quedarían emparentados hasta la aparición del cine sonoro. Es así como el séptimo arte determinaría la paulatina desaparición de la pantomima quedando relegada a otro tipo de espectáculos como el circo o el *music-ball*.

En España la pantomima se coló a fin del siglo XIX a través de la literatura con Benavente y Gómez de la Serna, que apreciaban su valor por su gran poder expresivo y la sencillez de sus medios. Martínez Sierra mostraba su entusiasmo sin prejuicios por estas nuevas tendencias al afirmar que

La última forma —la más prosaica y la más científica— de este espectáculo multi-secular ha sido la modernísima “película”, el “cine” triunfador, la acción escueta, sin palabras... y sin color. El “cine” es pantomima fotografiada, pantomima en blanco y negro”.

Encuentro en esta última frase una pista ineludible de cómo veían y pensaban la pantomima por aquella época. Pantomima y cine mudo, un género histórico por un lado y la manifestación más moderna del arte, por el otro, unidos bajo el mismo código expresivo. Esta singularidad entre cine mudo y pantomima fue el punto de partida para pensar una recuperación escénica en tiempos modernos.

El sapo enamorado

La reflexión principal alrededor del material en pos de su recuperación escénica fue de qué manera se pueden acercar hoy estas obras hasta nosotros. Pensar en una pantomima en el siglo XXI supone poder ponerla en relación con otros lenguajes como el teatro, la danza, la música, la literatura y los recursos y las posibilidades que nos da la tecnología (luces, proyecciones) para generar un espectáculo vivo e integrado, con una poética que permita llegar al máximo de su expresión respetando el sentido de la obra. La música, así como en la ópera o la danza, es el vehículo principal y el texto el trampolín hacia el discurso creativo.

Ambas obras requerían un tratamiento diferente y por tanto recursos diferentes. En *El sapo enamorado* el concepto de la puesta en escena se basó en enlazar pantomima y cine mudo utilizando los recursos formales del cine de la época para crear una dramaturgia relacionando escena viva y proyección. Este recurso nos permitió no solo poner de relieve el valor de lo gestual sino también nos ayudó a contar de manera mágica las apariciones de ciertos personajes y sucesos propios de la trama.

Para ello ubicamos a la obra en la época de su estreno (1916) y los personajes dentro de un mundo y una estética que evocaban el mundo del cine mudo y la expresión característica de sus inicios. El uso de intertítulos, ¡y no de subtítulos!, constituyó un enlace entre lo que sucedía en la escena y la pantalla. Estos intertítulos, un recurso propio del cine mudo, se utilizaron más bien como una entidad plástica que venía a completar el código de todo ese mundo que se estaba proponiendo. Los intertítulos no venían a explicar nada sino que solo acercaban ciertos pensamientos de los personajes y a su vez, dramáticamente hablando, imprimían cierto ritmo entre la escena pantomímica y la secuencia de imágenes en la pantalla.

Un trabajo arduo realizado conjuntamente con el coreógrafo Fernando Lázaro fue poner especial vigilancia en delinear el terreno expresivo del cuerpo. Quiero decir: dentro de qué formas debía moverse y expresarse ese cuerpo escénico para mantenernos dentro de los términos estrictamente pantomímicos.

En este sentido, los actores no podían ir más allá de ciertos cánones expresivos para no cruzar la sinuosa línea que separa la danza de la pantomima. Este proceso se fue logrando paulatinamente siendo ayudados también por el mismo recurso que se había elegido como concepto de la puesta en escena, es decir, el cine mudo. La proyección, rodada con los mismos actores que estaban en el escenario, nos hacía de límite, generando un código y una estética muy definidos a la que los actores debían responder tanto en interpretación, gestualidad, como en movimiento. En este sentido, la aportación del cine mudo ayudó a la pantomima en su materialidad y a reforzar su naturaleza delineando un estilo determinado.

En cuanto a su argumento, *El sapo enamorado* es una fábula llena de ironía, donde el triunfo y la desventura se entrelazan, como dice su prólogo, y donde nos podemos encontrar, hablando de sus protagonistas, con algunos de los personajes de la *commedia dell'arte* como Pierrot (Sapo), Arlecchino (Adolescente) y Colombina (Bella). Es decir, el personaje del Sapo no deja de ser una versión del Pierrot contemporáneo (Charles Chaplin) y a través de él se definió el resto de los personajes. Fueron estos arquetipos los que ayudaron a crear la corporalidad de cada uno de los personajes. La manera de mover su cuerpo, sus manos, su postura, su peso al caminar, hasta definir su vestimenta.

Esta fantasía irónica que parece una comedia se enreda y se transforma a lo largo de la obra terminando en drama. A medida que va avanzando la trama los personajes sacan a relucir su verdadera naturaleza. El que creemos al principio un ser indefenso, un hombre gordo, calvo, de ojos saltones que nos recuerda a un animal anfibio (Sapo), se va transformando en alguien sin límites en el propósito de conseguir su objetivo: obtener el amor de una Bella mujer y dejar así definitivamente su soledad. La desesperación por conseguirlo llega hasta la invocación de lo "sobrenatural" como única salvación para evitar la odiosa frustración de su deseo.

Quien sonrío al principio terminará llorando. El personaje más sincero, el Adolescente, el más espontáneo, abierto a la alegría, lleno de confianza y sin dobleces, terminará siendo la víctima de este mundo, un mundo más cercano a la hipocresía que a la sinceridad. En este sentido, la máscara pantomímica de cada personaje se va transformando hasta llegar al gesto irónico en el que se resuelve la obra.

Una obra que nos habla de las apariencias, de los deseos, nos habla de hasta dónde estos personajes están dispuestos a llegar para conseguir lo que desean y cuáles son esos medios que utilizan para alcanzar lo que quieren aun sin tener en cuenta las consecuencias. Una actitud más tendiente a las aspiraciones y/o ambiciones del mundo moderno que de unos personajes salidos de un cuento de hadas.

Dentro del código del cine mudo todo este mundo de fábula queda resignificado; la pantalla es ese lugar de los sueños (el cine), "en el país donde suceden los cuentos"⁶, como señala el libreto, el espacio donde todo es posible representando al mundo de las apariencias, de los deseos pero también de las traiciones, porque vemos allí expresado (en imágenes) los miedos y pensamientos de los personajes. La escena viva pantomímica funciona como contrapartida donde los personajes se encuentran y desencuentran, se rechazan, se desenmascaran, expresan sus sentimientos y se reconocen en su propia naturaleza.

El corregidor y la molinera

En cuanto a *El corregidor y la molinera*, la idea de puesta en escena cambia por completo. La naturaleza de la obra nos lleva a otro paisaje y los personajes se visten en tonos "farsescos".

En este caso, se apostó por una pantomima más evolucionada, más encarnada en la expresividad del cuerpo, entendida como lo hacía Leonide Massine, como la experiencia de la música en el cuerpo y de los sentimientos que esta suscita, acercándonos más a los principios básicos de la danza moderna contemporánea y del teatro gestual contemporáneo (Lindsay Kemp, Jacques Lecoq, Philippe Genty...).

La música de Manuel de Falla es principalmente narrativa, cada acción está descrita al detalle e invita a ceñirse temporalmente de manera estricta a cada compás describiendo la acción. Aun así, dentro de su música hay libertad, mucha libertad que permite trabajar en profundidad a cada personaje. Los actores estaban obligados a habitar otra corporalidad. Las secuencias coreográficas eran más largas, más complicadas.

No es de ocultar la dificultad con la que nos encontramos en *El corregidor y la molinera* respecto de sortear la marca indeleble de *El sombrero de tres picos*, o sea, un Falla-Picasso que, aunque posterior a la pantomima, está muy presente en el imaginario del recorrido y evolución de esta primera pantomima de Manuel de Falla.

Al principio de nuestro trabajo era difícil poder ver con claridad la pantomima sin, de repente, irnos al ballet. Y aquí vuelta a la pregunta de qué estilo particular podíamos imprimir en cuanto al movimiento, al gesto, a esa expresión que respetara también la idea de esta obra como una obra de cámara recordando que su estreno fue en un teatro, el Eslava, cuya boca de escenario no superaba los cinco metros.

Por consiguiente, para ello fue fundamental elaborar la idea del espacio, un espacio que permitiera que esta pantomima habitase y que, a la vez, fuese un espacio dinámico involucrando a los mismos actores en su construcción. Es así como surgió la idea de unos paneles móviles capaces de generar distintos espacios según su ubicación. Es decir, todo, hasta el espacio, quedaba incorporado en un código de movimiento común coreográfico dentro de la obra siendo todo parte de la pantomima.

En cuanto a su temática, *El corregidor y la molinera* habla del uso/abuso del poder para llegar a alcanzar lo que se quiere, coincidiendo en este sentido con el núcleo temático de *El sapo enamorado*, de alcanzarlo por cualquier medio; aunque en esta oportunidad el triunfo no se presente. La confusión, el intercambio de camas, la noche como ambiente propicio para la confusión y el disfraz, son los ingredientes que recorren la obra sacando a relucir las miserias humanas en clave de farsa.

Los personajes se oponen abiertamente en sus cualidades: Lucas y Frasquita representan la libertad que se confronta con el poder representado por el Corregidor. Un poder anquilosado en la rigidez del pasado que choca con

Santiago Torralba



Escenas de *El corregidor y la molinera*. Estrella Martín (molinera), Ramón Merlo (corregidor) y Baldo Ruiz (molinero). Cuenca, el 27 de septiembre de 2015.

los valores y principios de una nueva generación. Esto mismo ya habla de las características individuales de esos cuerpos en la escena.

Aunque pensado el espectáculo para un público sin discriminación de edad, con el fin de acercarlo a un espectador más joven hemos pensado en avanzar la obra en el tiempo, situándola en torno a la década de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, época, en todo caso, de los abuelos de esas jóvenes miradas que algo -y en la que algo podrían reconocer⁷. Por aquellas décadas todo permanecía aún bajo un manto conservador y esta historia podía circular sin problema, sin tener que adaptar ni cambiar nada de su trama. Esto nos permitió introducir ciertos elementos de “modernidad”, reforzando esa contraposición entre las antiguas costumbres y el desafío de una nueva generación que trae consigo otros códigos.

Por último, así como en *El sapo enamorado* utilizamos

el cine ligado a la pantomima, aquí el cambio de época nos permitió jugar con otro elemento de la “modernidad” del siglo XX que fue la radio. A través de ella las palabras de un locutor comienzan a contarnos la historia. Este elemento continuará jugando en escena durante toda la obra permitiendo escuchar el “Fandango” que baila Frasquita, “La copla del cuco”, o el mismo cucú que da la hora acompañándola en su soledad cuando se llevan a Lucas. Un elemento, en definitiva, incorporado también dentro de la pantomima que adquiere una entidad sentimental y hasta a veces animada.

El destino

Para concluir e ir cerrando este viaje, podemos decir que la experiencia de redescubrir un género como la pantomima me ha llevado a pensar acerca de su reconsideración como género singular y sus infinitas posibilidades en combinación con otras artes. No está extinguida ni mucho menos sino que sin ella faltaría una parte importante en el entramado de las artes escénicas y la evolución de sus técnicas.

La recuperación de estas obras simplifica reflexionar sobre el pasado musical y artístico de una época que en definitiva nos hace ser los artistas que somos puesto que su alcance en la historia perdura y configura los contextos actuales.

También resulta interesante preguntarnos si hoy día existe algún equivalente a aquel gesto “vanguardista” o ímpetu renovador de un artista o un grupo de artistas, como el que hizo Gregorio Martínez Sierra, que cuestione o movilizase algo en los estamentos de la escena actual. Por supuesto que los contextos son bien diferentes y nos separan cien años de aquello, pero yo no dejo de observar que en algunos campos del arte, hoy por hoy, hay cierta somnolencia artística como en aquella coyuntura de antaño.

Por eso, tal vez, habrá que pensar que no sea el gesto de algo nuevo lo que nos sacuda sino el necesario redescubrimiento de un pasado a través de proyectos como este, lo que nos despierte y haga reflexionar sobre cierta somnolencia creativa en el principio de este siglo XXI.

Rita Cosentino

NOTAS:

¹ Ambas pantomimas se integraron en el espectáculo *La pantomima en escena*. Como tal se estrenó en el Teatro Auditorio de Cuenca el 27 de septiembre de 2015, con dirección musical de Nacho de Paz, dirección escénica de Rita Cosentino, coreografía de Fernando Lázaro, vestuario de Gabriela Salaverri, construcción escenográfica de Juan Sanz y Miguel Ángel Coso y realización videográfica de Irene Cardona. Es una coproducción de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación y Archivo (CedoA) de la SGAE.

² MACHADO, Manuel. *Un año de teatro (ensayos de crítica dramática)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1917, p. 193.

³ ORTEGA Y GASSET, José. “Elogio del murciélago”, en *El espectador*. Madrid: Biblioteca Nueva, 5. ed., 1985, p. 509.

⁴ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. “Pantomimas en Eslava”. En *Heraldo de Madrid*, 1-12-1916, p. 1.

⁵ *Ibidem*.

⁶ BORRÁS, Tomás. *El sapo enamorado*. Madrid: Editorial Rivadeneyra, 1916, p. 7.

⁷ Está previsto reponer la producción dentro del programa pedagógico del Teatro de la Zarzuela, del 24 al 27 de febrero de 2016, en la Escuela Superior de Canto de Madrid.