

**EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
ANTE LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO**

ANDRÉS PELÁEZ

DIRECTOR DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ANTE LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO¹

ANDRÉS PELÁEZ

DIRECTOR DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL
CON LA COLABORACIÓN DE JOSÉ RAFAEL BRICEÑO²

A lo largo de estas líneas intentaremos trazar un boceto de las relaciones existentes, si es que las hubieron, y sus recíprocas influencias entre la crítica especializada y la asistencia y reacción del público mayoritario al teatro de los autores del siglo de oro.

Aunque este trabajo debe centrarse en los últimos años, y detalladamente en los diez de actividad continuada de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, por obvias razones de disponer de datos objetivos para analizar el tema que nos ocupa, éstos no serían del todo comprensibles si no hiciéramos, aunque brevemente, un recorrido anterior.

1. SIGLO XVIII

Ineludiblemente debemos remontarnos al siglo XVIII donde se inicia ya el estado de la cuestión.

René Andioc³ en el capítulo dedicado al «*Teatro del Siglo de Oro en el XVIII: leyenda y realidad*», y aunque con finalidad distinta a la que a nosotros nos ocupa ahora, recoge unos porcentajes elaboradísimos de asistencia de público, de taquillaje, de títulos, aunque sea tomando como ejemplo a Calderón y sus seguidores, por otra parte el autor más representado en esta centuria, y el mantenimiento de los títulos por días. Estos mismos porcentajes son recogidos y ampliados a otras provincias por Emilio Palacio Fernández⁴. Con estos datos podemos resumir que entre 1700 y 1800, los títulos estrenados en Madrid de autores del siglo XVII descienden desde un 23% del total de las producciones de las dos compañías instaladas en Madrid en las primeras temporadas, a un 9% en los últimos años del siglo (sin contar en estos porcentajes los Autos Sacramentales).

De igual manera la permanencia media de cada título viene a situarse entre los 3 ó 4 días en los primeros años (teniendo como media 4 días la permanencia habitual de un título en es-

¹ Esta conferencia fue pronunciada en el Seminario «*Ideología e intencionalidad del Teatro Barroco: teoría y práctica escénica*», dirigido por la Dra. Mercedes de los Reyes, organizado por la UIMP de Cuenca, los días 6 al 8 de mayo de 1996.

² Becario del Centro de Documentación Teatral para la formación de Profesionales Iberoamericanos.

³ Andioc, René: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia, 1987, p. 13 y ss.

⁴ Palacio Fernández, Emilio: «El Teatro en el Siglo XVIII», en *Historia del Teatro en España, II: Siglo XVIII. Siglo XIX*. Taurus, 1988, p. 63 y ss.

cena) que va descendiendo a 1 ó 2 en los últimos años.

En cuanto a la asistencia de público podríamos resumir, sobre todo desde que se conocen los aforos de los corrales de Cruz y Príncipe, transformados en coliseos en 1735 y 1745, respectivamente, en algo más de una media entrada. Aunque en los años finales del siglo algunos de los títulos áureos elegidos por actrices como María Ladvenant o Rita Luna, conseguían importantes éxitos de público, con llenos absolutos.

Coincidiendo con los estudiosos antes citados está claro que a lo largo del siglo XVIII el teatro va sufriendo una lógica transformación que, entre otras muchas características, mantiene al teatro del Siglo de Oro para un público de raíz popular, al tiempo que las nuevas formas ilustradas y neoclásicas se abren camino en ambientes más refinados y cortesanos.

No obstante este interés de las clases más populares hacia nuestros clásicos va descendiendo si tenemos en cuenta una serie importante de factores: algunos tan elocuentes como el lamentable estado de los corrales de comedias que acaba por desplazar poco a poco al público hacia teatros cortesanos y a los teatros de los Reales Sitios, donde se acostumbra a un nuevo repertorio con puestas en escena más cuidadas y de mayor aparato escenográfico. Aquí pueden contemplar espectáculos ricos en aparatos escenográficos, vistosos trajes, con atractivas danzas y buenas orquestas. Mientras en los viejos corrales la mezquindad y el escaso decoro y las constantes peleas eran los argumentos diarios en estos espacios populares.

Por otro lado desde la apertura, en 1709 del Coliseo de los Caños del Peral y la llegada de las compañías de ópera italianas, se establece una competencia atroz con los otros dos corrales en favor del primero y su programación.

La reconstrucción, ahora en coliseos, de Cruz y Príncipe, en los que se exige una mayor apuesta a la hora de los montajes (el Ayuntamiento madrileño trata de que las compañías arrendatarias renueven sus repertorios con inversiones en decoraciones e invenciones en escena, con, al menos, nueve o diez comedias nuevas)⁵, trae como consecuencia la proliferación de comedias de magia, de historia, zarzuelas etc. y la llegada de Don Ramón de la Cruz, que llena la escena madrileña entre 1760-1785, con un género nuevo: el costumbrismo, que compite con la comedia sentimental, el melodrama de hoy, que impulsa Jovellanos. Podemos afirmar que la escena teatral ha quedado totalmente modificada a partir de 1780.

Es a partir de estos años, si analizamos los porcentajes antes señalados de René Andioc, cuando se producen las máximas caídas. Y si estas caídas no son mayores es debido a los esfuerzos de las actrices, también anteriormente señaladas, María Ladvenant y Rita Luna. Especialmente esta última, que entre los años de 1795 a 1798, mantiene en su repertorio hasta 30 títulos de Lope, Calderón y Tirso⁶.

En tanto lo que hoy conocemos como *prensa diaria* no aparece en Madrid hasta 1758⁷ con «*El Diario Noticioso*», fundado por Mariano Nipho, a semejanza de los que ya se editaban en

⁵ Herrera Navarro, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española, 1992. p. XXII y ss.

⁶ Cotarelo y Mori, Emilio: *Isidoro Márquez y el teatro de su tiempo*. Imp. de Jose Perales y Martínez, 1902, p. 62-63.

Inglaterra, Francia o Alemania, y que sentaba las bases de la prensa que florecería en el siglo siguiente.

A partir de 1760, coincidiendo con la llegada del monarca Carlos III, se editan en España más de veinte diarios. Estos «*Diarios*», «*Gacetas*», «*Mercurios*», «*Papeles*», etc., se caracterizan por su tono erudito e instructivo que al avanzar de los años va tornándose en actitudes más políticas y críticas.

Entre los años de 1760 a 1780 salen a la calle los dos periódicos más representativos del siglo XVIII: «*El Pensador*» (1762-1767) y «*El Censor*» (1781-1787). Desde estos años esta prensa periódica busca un mercado más amplio haciendo concesiones al gusto y con un criterio informativo de carácter más inmediato. En esta línea se mueven los diarios creados por el mencionado Mariano de Nipho, con indudable afán consumista, como «*El Murmurador*», «*El Bufón de la Corte*» (1767) y «*El Novelero de los Estados y Tertulias*» (1764).

En la «*Gaceta de Madrid*» (fundada en 1663) se daban puntuales noticias de los teatros de la Corte, de igual manera que en el «*Diario Noticioso*» (1758). Pero es «*El Pensador*» (fundado por Joséph Álvarez y Valladares en 1762) el primer periódico dedicado a la crítica social y de costumbres y a la crítica teatral. En sus páginas se defendieron a ultranza los preceptos neoclásicos de Luzán condenando el teatro del Siglo de Oro, y de manera virulenta los Autos Sacramentales, lo que levantó una enorme polémica entre sus lectores. «*El Correo de Madrid*» (fundado en 1786), crea -abriendo páginas a la correspondencia entre sus lectores- abiertas polémicas literarias y teatrales.

En 1790 Comella, inicia la publicación del «*Diario de las Musas*», que, aunque en un principio y frente a todas las expectativas, parecería dedicarse únicamente al teatro, al ser su editor un autor dramático, no lo parece por el prospecto de presentación donde no se menciona el tema. Sin embargo a partir del nº 32, su dedicación será casi exclusiva al teatro, proponiendo Comella en sus páginas una serie importante de reformas que van -alejándose de los grandes temas- desde la reforma de los teatros madrileños, aspectos de carácter administrativo hasta la dignificación de los actores y sobre todo a la educación del gusto de los espectadores. Este último punto, el de mayor interés para nuestro tema, se ve truncado por la orden, avalada por Floridablanca, de suprimir, en 1791 toda la prensa periódica, con excepción de la oficial.

Por último cito «*Memorial Literario*» (1784-1808), dentro de la línea reformista y defensor a ultranza de los ideales neoclásicos y desde cuyas páginas se levantaron feroces ataques al teatro popular y al teatro del Siglo de Oro.

⁷ Santa-Cruz, Lola: «Madrid, cuatro siglos de crítica teatral: Un idilio entre la pasión y el resentimiento», en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid* [Catálogo de la Exposición]. Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 252.

Ver: Di Pinto, Mario: «Literatura, Teatro y Política cultural. La Prensa», en *Carlos III y la Ilustración (Tomo I)*, Ministerio de Cultura, 1988, p. 311-313.

«Periodismo e Ilustración Española» en «*Estudios de Historia Social*» nº 52/53, 1990. Enero-Junio. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1991. En el presente número se ofrecen valiosísimos trabajos sobre este tema. Nos referimos en nuestras líneas al firmado por:

Palacios Fernández, Emilio: «Diario de las Musas: Una propuesta de reforma del teatro español a fines del siglo XVIII», p.345-355.

En cuanto a la crítica erudita en este siglo, la que va desde la «*Poética*» de Luzán, en 1737, a Nasarre, Montiano, Jovellanos, Morafín, Pietro de Napoli, Santos Díez etc. no vamos ahora a insistir, pues su estudio está fuera de las pretensiones de este trabajo que tratará de ver las relaciones entre el público y la crítica en prensa diaria de gran alcance.

2. SIGLO XIX

Si durante el siglo XVIII los ilustrados intentaron ante todo «el enseñar deleitando» procurando que el teatro fuese una escuela de costumbres y moralidad, durante el siglo XIX el teatro será el lugar preferido para el ocio, el descanso y el entretenimiento.

El ambiente político en España, tras la muerte de Fernando VII, las caídas del absolutismo y la censura, dio al teatro un momento de peculiar florecimiento, que afectó, sobre todo, en una mentalidad mucho más liberal en los sistemas de producción, que van dejando atrás los sistemas tradicionales, anclados todavía en viejos sistemas de beneficencia, y comienza a dibujarse un sistema cada vez más concreto de protección por parte de la administración a la producción teatral. Como consecuencia, entre otras muchas, trajo la apertura de nuevos locales a lo largo de todo el siglo y por toda la geografía⁸.

Las ideas importadas por el Romanticismo, tras la Revolución Francesa, traían aires de mayor libertad para la creación artística que, simplificando mucho, en el teatro se traducían en un mayor espectro en la concepción de espectáculos para dar satisfacción -sin olvidar el carácter económico de los nuevos empresarios- a una burguesía acomodada y urbana sin desdeñar a un público popular y mayoritario con la producción de espectáculos que van desde los dramas y tragedias más desgarradas, hasta el fomento del *bel canto*, pasando por todo tipo de zarzuelas, género chico, teatro por horas y variedades.

Este público da la espalda a los grandes dramas clásicos encorsetados por las reglas neoclásicas del siglo anterior y recupera el teatro del Siglo de Oro y de forma tímida a Shakespeare, que en Inglaterra y Francia ocupa la escena de manera primordial. Es una demanda que ahora calificaríamos de «comercial». En definitiva el teatro es ahora un lugar de encuentro, de relación social, de modos y modas que subrayan a cada una de las clases.

Desde fines del siglo anterior el teatro del Siglo de Oro sobrevive sobre todo por la labor de los refundidores, que conseguían así salvar «a un tiempo sus principios estéticos e ideológicos, el respeto a las disposiciones gubernamentales -a veces bastaba un único cambio en el

⁸ Para este apartado hemos tenido muy en cuenta a:

Rubio Jiménez, Jesús: *El teatro en el siglo XIX*. Ed. Playor; 15, 1990.

Caldera, Ermanno y Calderone, Antonietta: «*El teatro en el siglo XIX (I)*».

Rubio Jiménez, Jesús: «El teatro en el siglo XIX (II)», en *Historia del teatro en España, II: siglo XVIII: siglo XIX*. Taurus, 1988.

Peláez Martín, Andrés: «De lo vivo a lo pintado. La escena modelo para pintores», en *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* [Catálogo de la Exposición]. Ministerio de Cultura, 1994.

título- y un relevante caudal de dramas y comedias que seguían atrayendo a un sinnúmero de espectadores»⁹.

El criterio varía desde Iriarte, por ejemplo, que aconsejaba «acercar todo lo posible las unidades: suprimir apartes, comparaciones poéticas y todo lo que huela a flor, río, peña, monte, prado, astro etc.; cercenar gracias intempestivas de graciosos [...] y quitar del todo cuanto desruya la ilusión»¹⁰ hasta actitudes como la de Agustín Durán «hacia 1820-1830, que demuestra un gran respeto por la comedia áurea, aunque pide mayor verosimilitud»¹¹.

El seguimiento de las producciones teatrales que durante el siglo XIX se dan en Madrid es difícil por la variedad de géneros, en algunos casos difíciles de calificar, la originalidad de los títulos y sus autorías enmascarados en un sinnúmero de arreglos, plagios etc. y a cierta versatilidad de las salas que aparecen y desaparecen con mucha facilidad.

No obstante tomando las carteleras madrileñas desde 1830-1849¹² y la de Sevilla desde 1800 a 1836 y otras fuentes recogidas por Jesús Rubio Jiménez en su monografía sobre el teatro en el siglo XIX¹³ podemos consignar los siguientes datos:

Entre 1830-39, se estrenan en Madrid 994 títulos, de ellos, 70, corresponden al teatro del Siglo de Oro, que se reparten entre: Calderón, 13; Cervantes, 1; Moreto, 10; Rojas Zorrilla, 5; Ruiz de Alarcón, 3; Antonio Solís, 2; Tirso de Molina, 18; Lope de Vega, 17; Vélez de Guevara, 1 y Antonio de Zamora, 1.

Entre 1840-1849, de 1288 títulos estrenados, sólo 51 son del Siglo de Oro, correspondiendo a Calderón, 12; Guillén de Castro, 1; Moreto, 8; Rojas Zorrilla, 3; Ruiz de Alarcón, 2; Tirso de Molina, 6; Lope de Vega, 17; Antonio de Zamora, 2.

Pasamos de un 7% de la producción total de la primera década a un 3% de la segunda en lo que respecta a títulos del Siglo de Oro. Este descenso se va agudizando a lo largo del siglo por los nuevos repertorios que antes hemos señalado. Y señalar también que en ningún caso se registra un éxito importante de público como se advierte en, por ejemplo, alguno de los melodramas de Ventura de la Vega o de comedias de magia como «*La Pata de Cabra*», que fue vista por más de 72.000 personas¹⁴, juntamente con los grandes dramas románticos y, por supuesto, el teatro lírico, la zarzuela y el género chico.

Añ final del siglo con María Guerrero al frente del Español se produce un impulso del teatro clásico. En la temporada de 1897 a 1898, la actriz lleva en su repertorio: *El alcalde de Zalamea*,

⁹ Caldera, Ermanno: op. cit., p. 394 y ss.

¹⁰ Citado por Ermanno Caldera, en op. cit. p. 394

¹¹ Rubio, Jesús: op. cit. (1990), p. 21

¹² «Cartelera Teatral Madrileña I: Años 1830-1839» y «Cartelera Teatral Madrileña II: Años 1840-1849» «Cuadernos Bibliográficos»: 3 y 9. CSIC, 1961 y 1963.

«Cartelera Prerromántica Sevilla, Años 1800-1836», por Francisco Aguilar Piñal. «Cuadernos Bibliográficos»: 22. CSIC, 1968.

¹³ Rubio Jiménez, Jesús: *El teatro en el siglo XIX...*(1990), p.19-23

¹⁴ Rubio Jiménez, Jesús: op. cit.p. 19

Semíramis o la hija del aire, El desdén con el desdén, La dama duende, La dama boba y Entre bobos anda el juego.

Podemos afirmar que es en los primeros años de este siglo cuando se editan las primeras publicaciones dedicadas íntegramente al teatro¹⁵ y a través de sus páginas toma cuerpo la polémica sobre el teatro clásico nacional y la valoración de los autores de nuestro teatro clásico. Para el primero de los temas deben consultarse los trabajos de Juan Aguilera Sastre en *Historia de los Teatros Nacionales*¹⁶ y para el segundo resulta imprescindible el cuaderno de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Luciano García Lorenzo, dedicado a los clásicos después de los clásicos¹⁷.

Volviendo a las publicaciones especializadas únicamente en teatro, la primera de las cuales, según indica Hartzenbusch, en su catálogo, recogido por Javier Gómez Rea¹⁸ en su trabajo sobre las publicaciones teatrales madrileñas, es *El Diario de los espectáculos*, en 1804. A partir de 1825 a 1850 el mercado editorial se satura con varios cientos de publicaciones con distinta periodicidad y, en la mayor parte de los casos, con poca duración en la calle. La mayor parte de ellas se ocupan fundamentalmente en dar carteleras, noticias sobre autores y actores y en las de cierto carácter literario y científico se abren polémicas y críticas sobre autores y espectáculos de alto valor histórico. Para el caso que aquí estudiamos hemos de citar, entre otras muchas -hemos hablado de varios cientos-, *Entreacto* (1839), con artículos biográficos e históricos de los autores del Siglo de Oro; *El Teatro Nacional* (1871), que a partir del nº 9 pasó a llamarse *El Museo Artístico*, incluía fuera de sus páginas una Biblioteca de El Teatro Nacional», con obras dramáticas desde Lope de Rueda a Moratín. *La Crítica Teatral* (1879) que recogía, además de la crítica de todos los espectáculos estrenados, biografías y comentarios sobre el teatro en el Siglo de Oro. Y por último cito *La Crítica* (1890) con artículos de fondo crítico-biográficos sobre dramaturgos, actores y compañías y bibliografías comentadas sobre los autores de los siglos XVII y XVIII.

Capítulo aparte en estos años es el que merece Mesonero Romanos y su defensa del teatro clásico español¹⁹, publicados en el *Semanario Pintoresco Español* a partir de 1837, sobre Tirso de Molina y entre 1851-1853 estudió a diversos dramaturgos del siglo de Oro. Estos estudios pasarían a formar parte posteriormente a las antologías publicadas en la Biblioteca de Autores Españoles en los volúmenes dedicados a «Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega» (1857-1858) y «Dramáticos posteriores a Lope de Vega» (1858-1859) y en 1861, «Comedias escogidas de Rojas Zorrilla».

¹⁵ Gómez Rea, Javier: «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)», en *Cuatro siglos de teatro en Madrid...*, p.487-523

¹⁶ Aguilera Sastre, Juan: «Antecedentes republicanos de los teatros nacionales», en *Historia de los Teatros Nacionales. Volumen primero. 1939-1962*, Centro de Documentación Teatral, 1993, p.1 y ss.

¹⁷ «Clásicos después de los clásicos», en «*Cuadernos de Teatro Clásico*», 5, 1990. Ed. por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. INAFM. Ministerio de Cultura

¹⁸ Gómez Rea, Javier: op. cit. Este trabajo se utilizó posteriormente en el nº 3 de los «*Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*». Ed. del Centro de Documentación teatral. INAFM-Ministerio de Cultura. 1995

¹⁹ Álvarez Barrientos, Joaquín: «Ramón de Mesonero Romanos y el Teatro Clásico Español», en «*Insula*»: 574, octubre, 1994; p. 26-28.

Por último señalar a Mariano José de Larra como el creador de la moderna crítica teatral²⁰ en sus artículos vertidos en «*La Revista Española*» (1832) y «*El Español*» (1836)²¹. «En sus críticas, el argumento, el estilo dramático y los caracteres de los personajes son analizados y valorados en profundidad»²². Entre sus afirmaciones destaca el influjo que la crítica moderna ha tenido en la decadencia del teatro antiguo español (*La Revista Española*, 6-IX-1833).

3. DE LOS TEATROS NACIONALES A LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

Como ya habíamos señalado la actriz María Guerrero, arrendataria del teatro Español había elegido para su repertorio algunos de los grandes títulos de Lope, Calderón, Tirso y Moreto. Con estos títulos la Guerrero forma compañía que viaja por Francia y sobre todo por América del norte y del Sur y con «*La dama boba*», inaugura el teatro Cervantes de Buenos Aires en 1921. Los éxitos de crítica y público fueron absolutos.

Repasando las carteleras de los años de 1898 a 1918 (Francos Rodríguez, Luce, Manuel Machado, Pérez Martínez...) apenas unos pocos títulos de teatro clásicos, de los que cabe destacar «*El alcalde de Zalamea*, en repertorio por las compañía de Antonio Vico, en la de Ricardo Calvo y Enrique Borrás.

En 1919 Jacinto Benavente y Ricardo Calvo se presentan como empresa para el arriendo del teatro Español y en el pliego de condiciones, en su primera cláusula, se acentúa la necesidad de recuperar el teatro clásico español, con obligación de representar, al menos cuatro obras clásicas, pues «últimamente en el teatro Español se representan muy pocas obras clásicas, como por misericordia...sin poner interés ninguno en su representación».

La Compañía Margarita Xirgu-Enrique Borrás, en el Español desde 1932, con Cipriano de Rivas Cheriff como director artístico, ensayan un modelo de lo que debe ser un Teatro Nacional y la recuperación de nuestro teatro clásico como un legado patrimonial de valor inexcusable.

En tanto, en estos años de la II República, García Lorca con La Barraca y Misiones Pedagógicas, con la presidencia de Manuel B. Cossío, llevaron el teatro clásico a los rincones más desasistidos culturalmente de España, con campañas en la que el teatro alternaba con conferencias, exposiciones y, en algunos casos, el cine.

El 15 de mayo de 1936 se redacta el proyecto definitivo, tanto tiempo esperado, redactado por Max Aub y dirigido al presidente de la República, Manuel Azaña, para la creación de un Teatro Nacional. En la introducción al proyecto se advierte la poca atención que desde el estado recibe nuestro teatro, especialmente nuestros clásicos: «mal anduvieron hasta hoy nuestros autores dramáticos de los siglos XVI y XVII, sin luz en libros inasquibles, a oscuras en-

²⁰ Sama-Cruz, Lola: op. cit. p.253-254

²¹ Larra, Mariano José. «Figaro»: *Artículos*. Edición, introducción y notas de Carlos Seco Serrano. Barcelona: Planeta (Clásicos Planeta: 8), 1964

²² Sama-Cruz, Lola: op. cit. p. 254

tre vergonzosas adaptaciones claudicantes». En el III apartado del Proyecto se cierra con que «el Teatro Nacional tiende a mantener vivo el interés por las obras de nuestro teatro clásico».

La guerra civil interrumpe este proyecto que, con serias variaciones, se pone en marcha en 1940, al poner al frente de los teatros María Guerrero y Español -los dos edificios adquiridos para llevar adelante el proyecto de teatro Nacional u Oficial- a Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, en el primero, y a Felipe Lluch y Cayetano Luca de Tena, en el segundo²³.

Felipe Lluch en el Español apostó por un concepto teatral apoyado en el rigor, en la vanguardia escénica, en el tratamiento de los textos, en la renovación escenográfica, en la interpretación y en la dirección única. Y sobre todo, imprescindible, «una selección jerarquizada del repertorio clásico español». Lluch apenas pudo llevar adelante sus propuestas debido a su prematura muerte. Hereda sus propuestas su joven ayudante Cayetano Luca de Tena, que permanecería en la dirección del teatro Español desde 1942 a 1952, en una primera etapa y en otra segunda entre 1962 y 1964. Cayetano insiste en programar fundamentalmente teatro «áureo, a pesar de que «el público poco acostumbrado a ver, escuchar y disfrutar de los clásicos apenas acude al coliseo de la plaza de Santa Ana. Ello pese a la insistencia de una crítica que destaca, día a día, la gran labor realizada [en este repertorio clásico] y los continuos aciertos».

En 1940 se incorpora a la crítica teatral Alfredo Marquerié. Con él se inicia lo que podríamos calificar de «crítica total»²⁴: un comentario riguroso, orientador, de orden jerárquico en los valores escénicos y situando al autor en su entorno literario. Marquerié analiza detalladamente todos los elementos que completan el montaje: interpretación, dirección, escenografía, luminotecnía, vestuario etc. «Con Marquerié se inaugura la crítica teatral que hoy conocemos, que, con sus defectos y sus virtudes, atiende, por primera vez, al teatro en todos sus ámbitos, y se inscribe -salvo excepciones- en un conocimiento de los resortes internos del espectáculo»²⁵. Esta línea innovadora es la que siguen Torrente Ballester, Adolfo Prego, y representada en la actualidad por Lorenzo López Sancho, Eduardo Haro Tecglen, José Monleón o Alberto de la Hera.

Esta nueva línea de reflexión crítica ante un espectáculo queda de manifiesto con la primera producción de Cayetano Luca de Tena: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1942). Marquerié destaca el acierto en la adaptación, de Nicolás González Ruiz, la escenografía de Emilio Burgos, la música del maestro Parada, y destaca la labor de todos los intérpretes. Anima el crítico desde las páginas del diario *Informaciones*, a los jóvenes autores, y a los no tan jóvenes a «que se asomen a la obra de Lope y de esta manera cuánta fama alcanzarían ellos y cuántos sufrimientos nos ahorrarían».

En tanto en el otro teatro Nacional, el María Guerrero, con Luis Escobar en la dirección, se programaba con intención de no separar la escena española del resto de Europa. Un acuerdo tácito entre los directores de ambos coliseos procuró dedicar la programación del María

²³ Para este tema consultar nuestra ponencia, pendiente de su publicación, en las Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1995, que edita la Universidad de Castilla-La Mancha, dirigidas por Felipe Pedraza, «Lope de Vega en los Teatros Nacionales y Festivales de España».

²⁴ Santa-Cruz, Lola, op. cit., p. 260-261

²⁵ Santa-Cruz, Lola, op. cit. p. 261

Guerrero al teatro contemporáneo, en tanto el Español lo haría al teatro clásico, con especial atención al español.

A Cayetano Luca de Tena le sucedería en la dirección del Español José Tamayo con su compañía «Lope de Vega», que continuaría en su labor de recuperación del teatro clásico español. Indudablemente con otros criterios de gestión: la de director-empresario y dispuesto a conseguir la máxima audiencia con sus grandes y aparatosos montajes, sobre todo los autos sacramentales, que, posteriormente, en las campañas de Festivales de España llevaría a los grandes espacios monumentales de las principales ciudades españolas.

Sin embargo a pesar de los importantes éxitos de público la crítica más progresista comenzó a atacar con dureza los montajes de Tamayo a los que pide una lectura más «política» y más comprometida. Este fue el caso de su puesta en escena de *Fuenteovejuna* (1962). José Monleón en «Primer Acto» fue fulminante en este sentido: «Fuenteovejuna es fundamentalmente una pieza política, obliga por tanto a presentarla políticamente. A vigorizar los términos en disputa y a proyectar el propio criterio sobre los versos esenciales de Lope. Esto no se hizo, contribuyendo a ello numerosos factores: decorados y figurines abigarrados, dirección desmelenada y un reparto muy discutible». Es cierto que se está muy lejos de los tonos exaltados a favor del anterior montaje de este mismo título dirigido por Luca de Tena en 1944, donde Marqueric y Jorge de la Cueva, desde las páginas de *ABC* y de *Ya*, respectivamente, nos hablan de «acontecimiento nacional» o de que «en España empieza a amanecer» y califican a Luca de Tena, de un director que «ha dado una versión tan universal y tan fiel al genio de España como la que tuvieron anoche la fortuna de contemplar en el Español».

En cualquier caso el éxito de público estuvo asegurado en ambas producciones, aunque, si cabe más, el montaje de Tamayo tuvo una mayor recepción al pasear la producción por toda la geografía española.

A Tamayo le suceden en el Español Miguel Narros y posteriormente Adolfo Marsillach. Y en el María Guerrero a Claudio de la Torre y a Luis Escobar, José Luis Alonso.

Marsillach deja clara su postura a la hora de enfrentarse a los clásicos en el texto del programa de «¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?» (1965) «sé perfectamente que las primeras críticas que aparezcan en contra de mi labor, vendrán de los que consideran a los clásicos y a sus obras como piezas de un importante museo que el director del teatro Español tiene el deber de limpiar minuciosísimamente con mucho cuidado de que nada de tan frágiles objetos se rompa entre sus manos. Confieso que este trabajo doméstico me iba a aburrir muchísimo...quiero...sentirme contemporáneo de nuestros clásicos para que ellos vinieran otra vez junto a nosotros. No me asusta el escándalo de los eruditos». Poco pudo Adolfo, al año siguiente dimite del Español; pero esta propuesta de aproximación, no entendida por los críticos del momento, pudo ponerla en marcha casi veinte años después como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

La crítica, que hasta el momento había sido complaciente con la interpretación comienza a mediados de los sesenta a expresar sus serias dudas sobre la dicción y la interpretación del verso. Coincide con la llegada de una nueva generación de actores jóvenes cuya preparación difiere de la de actores como José Bruguera, Mercedes Prendes, María Jesús Valdés, Olga Peiró

etc. y la nueva con Berta Riaza, María Asquerino, Nuria Torray, José María Roderó, Charo Soriano etc. Dos generaciones que suelen coincidir en los repartos y que dividen a la crítica a un lado o a otro de la generación.

José Luis Alonso en el *María Guerrero*, al acometer alguno de los montajes clásicos, es consciente de este problema y cuidará al máximo el trabajo del verso en los actores: «creo que la solución -afirma- es que, sin perder cierta musicalidad (en el teatro la prosa también la tiene), los actores deberían liberarse del metro poético. No puede ser el verso una barrera contra la que chocasen matices y sentimientos. Es decir, deshumanizar a los personajes, que todos se igualen. El verso obliga a los actores a monologar. Y ése fue otro de mis empeños: que hubiese comunicación entre los personajes, que cada uno tenga un carácter distinto».

Resumiendo entre los años de 1939 a 1960, en el teatro *María Guerrero* de los 265 montajes en estos años, 23 corresponden a títulos de teatro clásico español. En el teatro Español, de los 294, 45 son de estos autores.

Sólo en muy escasos títulos, como fue *Fuenteovejuna*, el público fue siempre escaso y los títulos permanecieron poco tiempo en cartel.

Entre las temporadas de 1960 a 1985, los teatros nacionales, presentan 492 títulos, de los cuales sólo 39, son clásicos españoles. Es decir, del total, de la primera época: 559 espectáculos, 68 son clásicos. Los 39 de la segunda, suponen un descenso de casi la mitad en títulos clásicos.

Afinando más, las dos últimas temporadas, 1983/85, en los teatros nacionales sólo se presenta una producción de Ángel Facio, sobre Calderón: *No hay burlas con Calderón*.

En tanto en el Teatro Español, reabierto tras el incendio, de 1975, pasa a ser programado por el primer ayuntamiento socialista, con José Luis Gómez, que en la temporada 1981-82 estrena su versión de *La vida es sueño*, y en la temporada siguiente *Absalón*, recibidos con la crítica muy dividida, fueron éxitos muy relativos de público, sobre todo, el segundo título, que pocas veces consiguió la mitad del aforo.

Podemos afirmar que a partir de la segunda mitad de los años setenta, se produce un abandono desde los organismos oficiales por nuestro patrimonio clásico. El casi falleciente gobierno franquista que desde años atrás tenía ya muy debilitada su censura había permitido un tipo de teatro supuestamente «más comprometido». De otro lado los espectadores madrileños, y sobre todo los catalanes, se venían decantando por un teatro más marginal que venía de la mano del floreciente teatro independiente, que había nacido al calor o al frío del teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

Por otra lado el teatro, y me refiero a todos los que integran la profesión, pasan por una profunda crisis, que se resume en la lógica transformación, no sin traumas, del paso de un teatro oficial y dirigido desde el ministerio competente, indudablemente, como arma propagandística, al concepto de un teatro como servicio público, que las transformaciones políticas requieren ya con máxima urgencia. El primer gobierno socialista lo resuelve creando en 1983 el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, que sustituye al viejo Organismo de Teatros Nacionales y Festivales de España. Del nuevo organismo dependerán una serie de unidades de producción. Y en 1985, se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico, como una urgencia

irrenunciable, para la puesta en escena de textos del Siglo de Oro español.

Estas nuevas unidades, CDN, TLNZ, CNIC, etc, con sus estatutos tienen total independencia artística y de programación, dependiendo únicamente del organismo autónomo jurídica y presupuestariamente.

Hasta este momento el teatro del Siglo de Oro, había quedado reducido a pequeños festivales o viejas campañas populares. Incluso el Festival de Almagro, que a primeros de los años ochenta pasa por una difícil situación, es potenciado desde el Ministerio al decidirse que una de las sedes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico será el Festival de Almagro (potenciado este hecho en la actualidad al contar el Festival con un espacio teatral nuevo diseñado teniendo en cuenta las necesidades de esta Compañía).

Debemos dejar para otro capítulo el tema de «Festivales de España». Su tema es complejo en lo que se refiere a criterios políticos, programáticos y artísticos. Y su recepción en la crítica y en el público debe ser medida con parámetros que son distintos a los que hemos manejado para Madrid o Barcelona. No obstante hemos de remitirnos para los interesados a los trabajos de Lola Santa-Cruz y Lola Puebla en el II volumen de la *Historia de los Teatros Nacionales*²⁶

En las páginas siguientes vamos a estudiar los diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico frente al público y la crítica.

4. LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO: DIEZ AÑOS DE PRODUCCIONES FRENTE A LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO

Las tablas que se presentan en las próximas páginas son una relación de la apreciación de la crítica y la asistencia del público a las primeras temporadas de los espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en Madrid y Barcelona respectivamente.

Para la apreciación de la crítica se tomaron en cuenta los principales periódicos descartando las publicaciones especializadas por no influir directamente sobre la totalidad del público que asiste al teatro. Aunque no todas las ediciones utilizan un sistema de números para acompañar los textos, se aplicó una escala con los siguientes criterios:

1. Para aquellas críticas que más que hacer un balance, destacaban el carácter negativo de la producción.
2. Para aquellas críticas que hacían un balance moderado entre lo positivo y lo negativo. Se refiere a montajes que normalmente son calificados como regulares.

²⁶ Santa-Cruz, Lola y Puebla, Lola: «Festivales de España: una mancha de color en la España gris», en *Historia de los Teatros Nacionales (volumen segundo) 1960-1985*, ed. de Andrés Peláez. Centro de Documentación Teatral. Ministerio de Cultura. 1995. p. 189-208.

Esta obra resulta imprescindible para el estudio del teatro en España en estos años.

3. Es la puntuación obtenida donde se habla positivamente de una producción sin dejar de mencionar los defectos que pueda tener. Este tipo de producciones normalmente son calificadas como buenas.

4. Cuando se habla positivamente de una producción resaltándola como muy recomendable para el público.

En cuanto a la asistencia del público es preciso mencionar ciertos detalles de la documentación. Se presentan tres datos: la asistencia total de la temporada, el número de funciones y el promedio diario de asistencia. Puesto que las relaciones de taquilla disponibles sólo muestran el total recaudado y el precio de butaca, fue a partir de estas cifras como se obtuvo el número de espectadores. Esta cifra no es exacta puesto que no se toman en cuenta las diferencias entre una sección y otra del auditorio ni los días del espectador. Sin embargo sirve perfectamente a los fines de comparar una temporada con la otra. Además, a partir de *La Gran Sultana* se obtuvieron los datos precisos por las hojas de taquilla del Teatro de la Comedia que se encontraban disponibles. La tabla que muestra los resultados de Barcelona fue elaborada con los datos de asistencia que el Teatro Mercat de les Flors puso a disposición de la prensa.

Para comparar una temporada con la otra es preciso fijarse en el dato «Media de asistencia» que se obtiene de dividir la totalidad de los espectadores de una temporada entre el número de funciones.

En los casos donde hay casillas sin puntuación de la crítica se entiende que no se disponía de documentación al respecto. En el caso de *La noche toledana* la circunstancia de ser presentada dentro de un Festival hace que no deba compararse con temporadas regulares de teatro. Las coproducciones están indicadas con dos asteriscos.

No se han incluido aquí los estrenos realizados en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, evento con el que la CNTC ha hecho estrenos y coproducciones, por evaluar únicamente aquellas ciudades (Madrid, Barcelona) de las que se disponen datos suficientes para el estudio. Cabe agregar únicamente que dentro del Festival la Compañía ha gozado siempre de una aceptación positiva y masiva en sus espectáculos. Por las razones ya expresadas no aparece el montaje *El Perro del Hortelano* de 1. 989, puesto que fue producida por la Compañía únicamente para dicho festival.

RELACIÓN CRÍTICA/ASISTENCIA
 COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
 MADRID / 1.986-1.995

	EL PAÍS	ABC	DIARIO 16	EL MUNDO - YA	TOTAL ASIST. NO. DE FUNC. MEDIA PUBL. POR FUNCIÓN
23 oct 86 El Médico de su Honra	10 oct 86 Punt. 1	24 oct 86 Punt. 2	23 oct 86 Punt. 2	26 oct 86 Punt. 2	10.115 38 266
14 nov 86 Los Locos de Valencia	16 Nov 86 Punt. 2	16 nov 86 Punt. 3	16 nov 86 Punt. 2	16 nov 86 Punt. 3	15.611 67 233
9 abr 87 No Puede ser... el guardar una mujer	11 abr 87 Punt. 3	11 abr 87 Punt. 2	13 abr 87 punt.2	12 abr 87 Punt.2	4.524 58 78
24 sep 87 Antes que todo es mi Dama	26 nov 87 Punt. 4	19 abr 88 Punt. 2	2 oct 87 punt.3	3 oct 87 Punt. 3	26.790 94 285
4 abr 88 La Celestina	20 abr 88 Punt.2	19 abr 88 Punt 2	22 abr 88 Punt. 3	22 abr 88 Punt. 2	10.674 35 304
27 sep 88 El Burlador de Sevilla	28 sep 88 Punt. 2	29 sep 88 Punt. 2	30 sep 88 Punt. 3	22 abr 88 Punt. 2	10.674 35 304
14 nov 88 El Alcalde de Zalamea	16 nov 88 Punt. 4	16 nov 88 Punt. 4	25 nov 88 Punt. 3	28 sep 88 Punt. 4	8.411 34 247
13 nov 89 El Vergonzoso en el Palacio	15 nov 89 Punt.3	15 nov 88 Punt. 4	1 dic 89 Punt. 4	17 nov 88 Punt. 4	25.841 73 354
3 ago 90 La Noche Toledana*	5 ago 90 Punt. 2	30 sep 90 Punt. 2	3 jul 90 Punt.2	15 nov 89 Punt. 3	28.365 93 305
29 sep 90 El Caballero de Olmedo	30 sep 90 Punt. 3	28 oct 90 Punt. 4	30 sep 90 Punt. 3	27 jul 90 Punt. 2	20.667 83 249

26 oct 90 La Dama Duende	25 nov 90 Punt. 3	28 oct 90 Punt. 4	30 nov 90 Punt. 3	28 oct 90 Punt. 4	26.361 87 303
27 ago 91 El Jardín de Falentina	29 ago 91 Punt. 1	26 ago 91 Punt. 3	23 ago 91 Punt. 2	29 ago 91 Punt. 2	218 2 109 Sala Olimpia
27 sep 91 El Desdén con el Desdén	7 oct 91 Punt. 2	29 sep 91 Punt. 3	28 sep 91 Punt. 3	1 oct 91 Punt. 1	22.098 87 254
29 nov 91 La Verdad Sospechosa	1 dic 91 Punt. 3	1 dic 91 Punt. 3	30 nov 91 Punt. 2	1 dic 91 Punt. 4	21.096 72 293
6 jul 92 Fiesta Barroca	12 jul 92 Punt. 4	9 jul 92 Punt. 3	8 jul 92 Punt. 2	7 jul 92 Punt. 4	Espectáculo de calle
22 Sep 92 La Gran Sultana	25 sep 92 Punt. 4	24 sep 92 Punt. 3	25 sep 92 Punt. 4	25 sep 92 Punt. 3	38.238 73 524
19 ene 93 Fuente Ovejuna	20 ene 93 Punt. 2	20 ene 93 Punt. 2	21 ene 93 Punt. 3	21 ene 93 Punt. 1	24.061 43 560
15 abr 94 Don Gil de las Calzas Verdes	16 abr 94 Punt. 3	19 abr 94 Punt. 3	17 abr 94 Punt. 4	22 abr 94 Punt. 4	30.211 57 530
4 nov 94 Los mal casados de Valencia**	9 nov 94 Punt. 1	6 nov 94 Punt. 1	6 nov 94 Punt. 1	6 nov 94 Punt. 1	2.179 15 145
20 ene 95 El Médico de su Honra	22 ene 95 Punt. 1	22 ene 95 Punt. 3	25 ene 95 Punt. 3	1 ene 95 Punt. 3	5.694 10 569
1 dic 95 El Acero de Madrid	4 dic 95 Punt. 2	4 dic 95 Punt. 2	4 dic 95 Punt.	dic 95 Punt. 2	10.649 31 343
19 ene 95 El Misántropo	22 ene 96 Punt. 4	23 ene 96 Punt. 4	21 ene 96 Punt. 3	22 ene 96 Punt. 2	14.548 33 441

RELACIÓN CRÍTICA/ASISTENCIA
 COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
 MADRID / 1.989-1.994

	EL PERIÓDICO	EL PAÍS	LA VANGUARDIA	TOTAL ASIST. NO. DE FUNC. MEDIA PUB. POR FUNCIÓN
2 mar 89 El Alcalde de Zalamea	4 mar 89 Punt. 3	3 mar 89 Punt.3	5 mar 89 Punt. 4	4.567 6 761
10 mar 89 La Celestina	12 mar 89 Punt. 3	13 mar 89 Punt. 3	12 mar 89 Punt. 4	8.079 10 808
8 mar 90 El Vergonzoso en el Palacio	10 mar 90 Punt. 4	8 mar 90 Punt. 3	10 mar 90 Punt. 3	7.319 10 732
7 mar 91 El Caballero de Olmedo	10 mar 91 Punt. 3	11 mar 91 Punt. 4	11 mar 91 Punt. 4	7.864 10 786
20 mar 91 La Dama Duende	21 mar 91 Punt. 3	25 mar 91 Punt. 4	21 mar 91 Punt. 3	5.836 8 729
13 mar 92 La Verdad Sospechosa	29 mar 92 Punt. 3	13 mar 92 Punt. 4	15 mar 92 Punt. 3	5.412 9 601
25 mar 92 El Desdén con el Desdén	29 mar 92 Punt. 4		27 mar 92 Punt. 4	6.329 11 575
16 mar 93 La Gran Sultana			18 mar 93 Punt. 2	7.470 12 618
2 abr 93 Fuentevejuna	4 abr 93 Punt. 1	5 abr 93 Punt. 1	6 abr 93 Punt. 2	12.524 21 596
7 oct 94 Don Gil de las Calzas verdes	9 oct 94 Punt. 3		11 abr 93 Punt. 1	26.478 27 981

10 nov 94 El Médico de su Honra	16 nov 94 Punt.4		10 oct 94 Punt. 3	21.882 22 994
13 oct 95 El Acero de Madrid	23 oct 95 Punt. 2	17 oct 95 Punt. 2	16 oct 95 Punt. 3	

A pesar de que los datos de asistencia expuestos en las tablas están afectados por otros factores además de la crítica es importante revisar el papel de ésta en ciertas temporadas. En piezas como *No puede ser... el guardar a una mujer*, *La Celestina*, *El Desdén con el desdén* *Fuente Ovejuna*, se puede observar que la relación crítica negativa-baja asistencia no es necesariamente obligatoria.

Desde sus inicios la propuesta del director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha sido controvertido. Su estreno con *El médico de su honra* suscitó preguntas acerca de cual habría de ser el objetivo de una Compañía de su naturaleza.

«...la posible disgresión ante él de si ésta es la o es una compañía clásica, si tiene en sus manos la medida y el reloj de la restauración o una capacidad de interpretación con la misma libertad que pueda tenerla otra.» *El País*. 25-X-86.

Nombrada entonces la polémica, en el mismo artículo. *El País* aboga por decir que «es una más» y consecuentemente goza de esa libertad formal, pero aclara sobre el producto en sí de la Compañía: «en él hay una clara diferencia entre el texto en sí, respetado literalmente, y el espectáculo que la viste... y, quiera o no, la forma atañe al texto. Lo hace incomprensible...». Este debate sobre las formas creadas por Marsillach y su pertinencia o no para con los Clásicos que escoge será centro de su relación con la prensa. Cabe decir que en torno a esta polémica las críticas que surgen no tienen necesariamente un efecto negativo sobre las temporadas. Se puede explicar este fenómeno partiendo de que el reconocimiento de que ya goza el director para el momento de la fundación de la Compañía suscita en el público curiosidad por acudir a la sala y ser ellos los jueces de tales discrepancias.

No ocurre lo mismo con aquellos montajes que no han sido dirigidos por Marsillach. El tercer montaje de la Compañía, *No puede ser... el guardar una mujer* dirigida por Josefina Molina, a pesar de recibir críticas moderadamente positivas sufrió una baja significativa en el promedio de asistencia. *La Celestina*, al año siguiente, a pesar de recibir el mismo promedio de puntuación es acogida por el público con éxito. Marsillach cuenta en este montaje con una actriz de trayectoria, Amparo Rivelles, lo cual le da una gran ventaja a la hora de llenar la sala.

La actitud de Marsillach hacia la prensa queda totalmente clara en sus declaraciones previas al estreno de *Antes que todo es mi dama*, «Reivindico mi derecho a jugar» *El País* 14-IX-87. En este mismo reportaje Carlos G. Santa Cecilia resalta el modo en que Marsillach a tra-

vés de ese montaje, un plató de filmación inventado por él, se venga de «...las más ácidas críticas vertidas sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El director cinematográfico repite a los actores que lo importante es la dicción...». Ante ese contraataque de Marsillach la crítica, al parecer, no se dio por aludida, los mejores comentarios hasta el momento recibidos por la CNTC fueron vertidos en aquel momento. Se le elogia como «una creación feliz en la que Marsillach da en un pleno al desleír el vino de su talento en la copa transparente de su ingenio.» (ABC 26-IX-87). Cabe resaltar que es en las colaboraciones entre Cytrynowski y Marsillach donde encontramos las reacciones más extremas de la crítica. El mismo dúo aborda de modo totalmente distinto el ya mencionado montaje de *La Celestina* y, a pesar de la sobriedad con que lo hacen, no es recibida por los medios impresos con las loas que se hubiesen esperado de aquellos que tanto atacaron los excesos del director anteriormente. Ya no la hipérbole si no la «frialidad» será el objeto de la crítica en otro de los trabajos de Cytrynowski y Marsillach,» Fuente Ovejuna».

Cabe preguntarse cuál es el objetivo principal de la CNTC frente a la diversidad de sus expresiones y quizás no haya más que recurrir a las declaraciones del propio Marsillach: «Tengo prisa por actualizar y atraer al público hacia el teatro clásico.» (ABC 24-IX-87) para ello el fichaje de actores, directores y escenógrafos de reconocida trayectoria probará ser vital. Sólo con la entrada de José Luis Alonso a dirigir *El Alcalde de Zalamea* en 1.988 llega la casi unanimidad de la prensa al aceptar de lleno un espectáculo de la Compañía.

«Celebremos que, al fin, un texto clásico haya sido tratado con respeto, con musculada fidelidad, sin incurrir en la gárrula moda de caricaturizar personajes y situaciones...» ABC 16-XI-88

De hecho la media de asistencia lograda por el montaje de Alonso en una temporada de 73 funciones sólo será superada cuatro años más tarde con *La Gran Sultana*.

Las coproducciones no ha sido una de las áreas afortunadas de la CNTC. *El Burlador de Sevilla* realizado con actores del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires obtuvo las más extremas apreciaciones. Por un lado se lamentaba «...una mala prosodia, no se les ve a gusto en esta versión...» (El País 28-IX-88) dado el acento argentino, acento que generó a su vez las versiones opuestas elogiando el verso que «...fluye generalmente dúctil, encandecido por el calor de algunos personajes...» (Diario 16 30-IX-88). El descenso en taquilla fue de poco más del 15% con respecto a la temporada anterior. *La Noche Toledana* tuvo una buena acogida dentro del XIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro pero la crítica fue sumamente moderada al hablar de sus méritos. *El Jardín de Falerina* que además del Festival de Almagro contaba con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y la Escuela de Teatro Clásico de la CNTC obtuvo de El País calificativos como «impresentable» aunque ABC fue menos dura en su apreciación. Sin embargo ninguna coproducción fue tan fuertemente atacada por la prensa e ignorada por el público como *Los malcasados de Valencia* realizada por la CNTC con los Teatros de la Generalidad de Valencia. La apreciación de críticos habitualmente en desacuerdo como los de ABC y El País con titulares rotundamente descalificativos. *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro, en versión escolar» (ABC) «Un casamiento fracasado» (El País) son explicación a la escasa asistencia del público.

Sin embargo, a pesar de estos proyectos de resultados discutibles, la Compañía Nacional

de Teatro Clásico con directores como Gerardo Milla en 1.991 para *El Desdén con el desdén*, y Pilar Miró a cargo de *La Verdad Sospechosa*, el mismo año, va consolidando un camino que consigue grandes éxitos en el 92.

El primero de estos es *La Gran Sultana* de Cervantes que sobrepasa las cifras de asistencia de la Compañía y obtiene críticas excelentes donde, sin embargo, se mantiene cierta distancia con el estilo de Marsillach. Es necesario recalcar que no se le puede atribuir a la crítica el mérito de llevar el público a la sala, puesto que el montaje de *Fuente Ovejuna* en 1.993, a pesar de ser tratada con mucho menos elogios por parte de la prensa, mantuvo el número medio de espectadores en un nivel superior al de *La Gran Sultana*. En realidad el éxito de las temporadas se mantiene estable en estos años, con excepción del ya mencionado fracaso de *Los malcasados de Valencia*. *El Acero de Madrid* no logra una afluencia media tan alta como sus antecesores pero no se puede considerar en absoluto un fracaso.

Es con *El Misántropo*, primer texto extranjero representado por la Compañía, donde el tratamiento que Marsillach hace de los clásicos es elogiado sin tachas por los críticos como «Magistral» ABC 23-I-96; y «Bello y brillante» El País 22-I-96. Diez años de actividad y persistencia en su visión dan fruto tanto en una estabilidad muy positiva de la afluencia del público como en una comprensión de la crítica ante su estilo. Y sin embargo, aún cuando su particular visión no es bien recibida por la prensa la polémica generada en la mayoría de los casos da un balance positivo a la asistencia más que reducirla.

En cuanto a las temporadas de Barcelona se ven procesos similares a los de Madrid. Destaca que desde la primera temporada de la CNTC en el 89 el público de Barcelona ha acudido a su cita de manera muy constante. Las variaciones de un año al otro de la media de asistencia no ameritan especial revisión. La crítica, al igual que el público se ha mantenido fiel en su apoyo y es sólo en la apreciación que hace El País del montaje *Don Gil de las Calzas Verdes* que nos encontramos con una descalificación rotunda de un espectáculo, sin embargo en nada afecta el índice de asistencia que curiosamente se eleva de 596 (*Fuente Ovejuna*) a los 981 que obtiene en 27 funciones. Dicho índice será inclusive superado por el *El Médico de su Honra* en 1.994.

Marsillach decía antes de aceptar el cargo de Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico «Haga lo que haga va a parecer mal» (Pueblo 13-VIII-83). Si se ha de hablar de metas trazadas y alcanzadas, con o sin la aprobación de la crítica en muchos casos, la afluencia del público a los espectáculos de la compañía ha llegado a triplicarse con respecto a sus inicios. El número de funciones por temporada en algunos casos se ha acercado al centenar sin contar las reposiciones y las giras. La proyección de la Compañía en Barcelona es excelente, aunque sólo sea mencionar una de las ciudades donde la su trayectoria ha dejado huella. Cabe decir que ante los fracasos y logros de la CNTC la crítica tiene poca responsabilidad en la convocatoria alcanzada. Todo parece demostrar que se está atrayendo nuevo público hacia los Clásicos gracias a la constancia de un esfuerzo orientado en este sentido, la opinión de la crítica frente a la visión de los montajes de la Compañía seguirá siempre por escribirse.