

Fracturas de una obra de arte total: la polémica del teatro Albéniz

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA

El 31 de marzo de 1945, sábado de Gloria, se inauguraba el teatro Albéniz en la calle de la Paz de Madrid con una función de gala que se había anunciado como «presentación fastuosa». Se trataba de una intervención importante en una parte del casco viejo de Madrid afectada por el proyecto de alineaciones y reforma que se conoció con el abultado nombre de Nueva Gran Vía¹, un plan con el que se sanearía muy parcialmente esa zona cercana a la Puerta del Sol. En su noche de gala el Albéniz estrenó el espectáculo *Aquella noche azul*, «fantasía cómico-lírico-bailable, original de Alfonso Paso, hijo, música del maestro Alonso», obra de variedades ambientada en Nueva York que mimetizaba las gracias de la «musical comedy». Con aquellos brillos y bastante expectación se abría una sala de espectáculos, cuyo propietario, Maximino Moro, había encargado construir primero a los arquitectos José Luis Durán de Cottes y Rafael López Izquierdo y después, con la obra ya muy avanzada, a Manuel Ambrós Escanellas, quien hizo de la obra pendiente de realización, poco más que la arquitectura de interiores y la fachada, un ejercicio de suntuosidad. La apertura del Albéniz desencadenará, por las circunstancias que habían convergido en la concepción del edificio, una interesante polémica.

1.

Las notas de prensa celebraron unánimemente las características del nuevo edificio. Pero, también eran coincidentes en la opinión de que el grupo de esculturas que formaba parte de la fachada desdecía de los atractivos de la arquitectura. Nadie reconocía en aquellas tallas más que objetos irrisorios que le estropeaban la

¹ Expediente 45-288-27 del Archivo de Villa. Sobre el planeamiento urbano del *Gran Madrid* que afecta a esas reformas, véase Diéguez, Sofía: *Arquitectura y urbanismo durante la autarquía*, Madrid, 1981.

cara al teatro. Un redactor del diario *Pueblo*, tras elogiar los atractivos de la lujosa sala de espectáculos, acotaba: «Bueno; es necesario —no hay más remedio— hacer una salvedad, no vaya luego la posteridad, ¡uf! a decir que si los críticos de la época nos callamos cuando debimos hablar: se trata de la fachada, una seria y no del todo fea fachada, más o menos neo-neoclásica, en cuyos vanos han colocado unas esculturas articuladas representando regiones españolas, que le sientan al conjunto de un modo horroroso. Las gentes que siempre andan a la caza de cosas a las cuales poner mote llaman a esas figuras “ninots”, y a cuenta de las fallas de Valencia, de Falla y de Albéniz hacen unos juegos de palabras más o menos ingeniosos, pero bastante burlones»². En realidad el autor de las once figuras de madera que se habían colocado en la fachada, Angel Ferrant, había optado por recrear a su modo muñecos de barraca de feria. Únicamente su emplazamiento era incorrecto.

El periodista de *Pueblo* decía hacerse eco de un parecer compartido y hasta castizo. En *Arriba* A. Fernández-Cid también lo apuntaba: «(...) nos permitimos disentir ante las figuras que decoran la fachada. El ingenio madrileño, siempre despierto, afirma que se trata de un teatro no de Albéniz, sino “de falla”. Nuevo, atrevido..., pero disonante, populachero y chillón. Y nada de acuerdo con la auténtica elegancia del interior»³. Quiso el azar que las desavenencias entre esos muñecos bufos y los logros de aquella arquitectura suntuosa se recensionaran el Día de la Victoria.

La primera respuesta de la prensa es un pormenor en una relación de acontecimientos problemáticos que rodearon a la solución artística del teatro Albéniz. Un capítulo especialmente enojoso en aquella historia tuvo lugar en el mismo día del estreno. El diario ABC publicaba dos páginas dedicadas al flamante teatro, del que aparecía como único autor Manuel Ambrós Escanellas, eso sí, junto a las casas de servicios eléctricos, marmolistas, cristaleros y demás talleres que éste había contratado⁴. Se trata de dos páginas de publicidad camufladas como artículo. Firmó la breve reseña que lo encabezaba Pedro Cuevas Zarabozo. Este celebraba la figura de Ambrós, a quien atribuía «el arte de un proyector genial» y ensalzaba, cómo no, su edificio, aunque «había tenido que plegarse a las líneas primitivas de un esqueleto ya formado». Seguían a las alabanzas fotografías del local, un retrato de Ambrós y una información extensa sobre los detalles técnicos y decorativos, redactada para anunciar los teléfonos y direcciones de las empresas contratadas en la obra, cuyas cajas con toda probabilidad abonarían parte de los gastos de este servicio de publicidad encubierta.

ABC, al cubrir al día siguiente la inauguración del teatro, se complacía en el lujoso aspecto que presentaba su decoración: «Madrid cuenta con un local de los

² *Pueblo*, 2.04.1945, p. 2.

³ *Arriba*, 1.04.1945, p. 10.

⁴ «Esfuerzo y voluntad al servicio del gran Madrid. El Teatro Albéniz, exponente técnico de una de las mejores salas de espectáculos de España», *ABC*, 31.03.1945, s.n.p. (32-33).

más suntuosos, verdadero templo del espectáculo, que puede rivalizar con los más modernos de Europa»⁵.

La irritación de los arquitectos originales del teatro, que habían cesado en la dirección con la obra ya edificada hasta las cubiertas, no pudo encontrar forma de hacerse manifiesta públicamente de forma inmediata. Durán y López Izquierdo redactaron un escrito de denuncia, pero no obtuvieron la pertinente autorización del Colegio de Arquitectos para publicarlo⁶. Con todo, Enrique Lafuente Ferrari salió después en su defensa, no ya en un medio periodístico, sino en uno académico⁷. Lafuente reconstruía la historia del Albéniz y devolvía el mérito de sus logros a los autores del grueso del edificio. Hacía también especial énfasis en la feliz colaboración de Angel Ferrant con los arquitectos. Incluso insertó Lafuente en su crítica algunas declaraciones de los arquitectos, en sintonía con las denuncias formuladas en el mencionado artículo, que había quedado inédito. De este modo Durán y López Izquierdo podían sentirse satisfechos de que sus manifestaciones no fueran totalmente silenciadas. El mismo Angel Ferrant había publicado en su propia defensa y en la de los arquitectos un artículo⁸ en el que desmontaba los argumentos de reproche y las ocultaciones de los que había sido objeto la obra de fachada del nuevo edificio. También concedió a la colaboradora del diario *El Español* Josefina Aldecoa una entrevista, en la que explicaba la legitimidad del programa decorativo por él realizado⁹.

Ya en diciembre de 1945 también Ricardo Gullón se hizo eco desde un medio académico, la revista *Leonardo*, de las tropelías que se habían cometido con las esculturas de Ferrant para el Albéniz. «El admirable proyecto para esta fachada —escribe Gullón— fue sustituido, al cambiar el arquitecto director de la obra, por otro menos afortunado y harto distinto en su concepción de aquel para el cual fueron talladas las figuras, con lo cual ya no son éstas, como debieran serlo, partes de un todo armónico, sino muñecos superpuestos a un muro concebido de espaldas a ellos»¹⁰.

Con todo, aún en 1950, cuando la *Revista Nacional de Arquitectura* dedicó un número a la construcción de teatros en España, el arquitecto Ambrós se ocupó de explicar en un artículo¹¹ las características e importancia del teatro Albéniz, sin alu-

⁵ Sáinz de la Maza, R., «Inauguración del teatro Albéniz», *ABC*, 1.04.1945, p. 55.

⁶ Véanse secciones III y IV del apéndice.

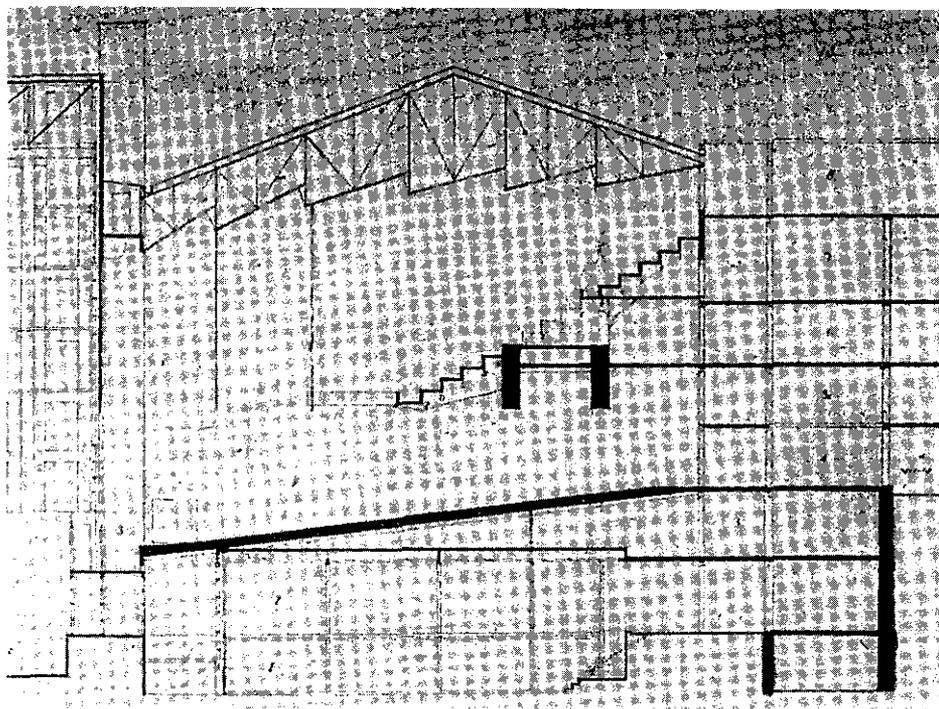
⁷ Lafuente Ferrari, E., «El proyecto inconcluso para el teatro Albéniz de Madrid», *Arte Español*, cuarto trimestre de 1945, pp. 1-15.

⁸ *Pueblo*, 5.04.1945, p. 5. Véase sección II del apéndice.

⁹ «Esculturas mecánicas de Angel Ferrant», *El Español*, 19.05.1945, p. 7.

¹⁰ Gullón, R., «El escultor Angel Ferrant», *Leonardo*, IX, dic. 1945, p. 195. Volvió a referirse años más tarde al mismo asunto en la monografía *Angel Ferrant*, Santander, Escuela de Altamira, 1951, pp. 26-27, donde recoge también el testimonio de Enrique Lafuente.

¹¹ Ambrós, Manuel, «Teatro Albéniz en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, X, 104, agosto 1950, pp. 352-356.



J.L. Durán de Cottes y J.L. López Izquierdo: *Sección del Teatro Albéniz, con la estructura edificada al cesar en la dirección de obras, 1944, (publ. Lafuente, 1945)*

dir ni por lo más remoto al hecho de que no era obra suya. Sin ningún pudor Ambrós, con todo, decía querer «contestar y explicar el porqué de las cosas y evitar con ello el confusiónismo que, por lo visto, siendo virus de estos tiempos, éste se atreve a escalar aquellas cumbres solamente privativas de los elegidos»¹². Su realización se inspiraba, según ese escrito, en los máximos exponentes de la arquitectura de teatro: desde las óperas de París, Viena, Berlín, Dresde, al Metropolitan de New York [sic.] y a los ejemplos suecos más actuales de Stocolmo [sic.] y Malmö. El único problema del Albéniz, según Ambrós, estribaba en que tenía un solar reducido como superficie útil y no era un edificio exento; así que, para demostrar su valía, instaba al Estado a «convocar un concurso entre arquitectos españoles para la realización de un proyecto de Teatro Nacional, y según su resultado, entonces, y no ahora, será tiempo de enjuiciar las posibilidades del arquitecto español, en cuanto al desarrollo del tema se refiere»¹³.

¹² *Ibid.*, p. 352.

¹³ *Ibid.*, p. 354.

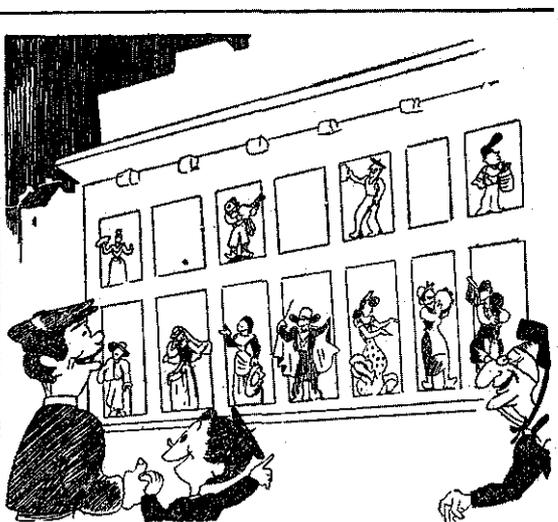
rar la Delegación.
ativos para la
ión del Tribunal
ternacional

ON, 7.—Jurisconsultos
alistas — según anuncia
l Departamento de Es
ericano—Se reunirán el
s, día 9, para comenzar
le preparación de la
del Tribunal Interna
receda a la Conferen
Francisco.

que estos jurisconsultos
proyectos, uno que
igencia del actual Tri
nacional, con algunas
s, y otro que presente
de creación de un nue
en su totalidad. La
e San Francisco habrá
al de estos dos ha de
base de sus debates.
los Estados Unidos se
centados Bélgica, Era
China, Colombia, Costa
Checoslovaquia, la Re
nicana, Egipto, El Sal
a, Francia, Gran Bre
Honduras, Irán, Irak,
o, Holanda, Nueva Zela
ná, Paraguay, Arabia
quia, la U. R. S. S. y
(Etc)

no quiere que se
problema de sus
colonias

Ha sido designado Paul



NUEVO TEATRO MADRILEÑO, por Bellón

—¡Mire "usted", padre! ¡Los cómicos de este "teatro" se han "salido" a las ventanas "pa" tomar el fresco...

CIUDAD DEL VATICANO
pado inglés y escocés ac
pac justa, y dudara con
creo necesarios al acera
quieran dar al mundo u
mismo tiempo, de segur
triste como el presente

He aquí un resumen de
puntos que deberían ser
Primero. Los derechos
sona humana no derivan
lado ni de un partido,
entre ellos consiste en
propias facultades para
propio fin, que es la
Cualquier sistema polític
a Dios su puesto es ant
Segundo. Puesto que
de Dios, la fraternidad
será cierta si no se bas
ternidad divina. En la
dida en que se niegue
chos de Dios, quedan er
derechos del hombre.

Tercero. Dios tiene
manifiesto su justicia, p
su amor. Por eso las r
ternacionales deben bas
caridad. El odio es un
superable para las rela
ciones.

Cuarto. La justicia y
piden que el fuerte ni
débil. Piden también q
tente imponer sus trad
tumbres a los miembros
mujeradas.

Quinto. Todos deben
en la prosperidad de to
ellos. La mutua confianz
tablecerá y mantendrá

«Nuevo teatro madrileño», por Bellón, viñeta publicada en *Pueblo*, 1945.



J.L. Durán de Cottes y J.L. López Izquierdo: *Proyecto de fachada para el Teatro Albéniz*, dibujo firmado por Santoja, h. 1944, (publ. Lafuente, 1945)

Esta era la amarga fortuna de un excelente proyecto, cuya terminación fue tan rica en decisiones incoherentes, frustraciones y engaños. Si me he extendido con las superfluas manifestaciones de Ambrós, ha sido con afán de aderezar con motivos de risa una crónica patética. Pero, en medio de las irritaciones de aquella situación están los términos de una interesante polémica, cuyos extremos están recogidos eloquentemente en la discusión que afecta a la función y a las razones de un componente del edificio tan singular como las esculturas de Angel Ferrant.

2.

Una pequeña parcela de los más de 1.300 metros de superficie sobre los que se levanta el teatro Albéniz procede de una apropiación, de la que pudo beneficiarse el solar gracias al plan municipal de realineamiento de edificios en la calle de la Paz. La expedición de la licencia municipal de obras para la alineación de la finca se cursó en noviembre de 1942 ¹⁴. Sólo después de la adquisición de esa parcela quedaba definido el espacio sobre el que se levantaría el teatro. Aprobado el proyecto, los trabajos de construcción comenzaron en 1943, y ya ese año López Izquierdo y Durán hicieron a Ferrant el encargo de la decoración escultórica de la fachada. No se trataba de un ingrediente suplementario, sino de un trabajo en estrecha colaboración con los arquitectos para la definición del exterior del teatro. Para la fecha indeterminada de la segunda mitad de 1944 en la que las obras pasaron a manos de Manuel Ambrós las esculturas de Ferrant estaban ya realizadas prácticamente en su totalidad. Asimismo el edificio ya había sido levantado. Ambrós no introdujo cambios estructurales, sino un concepto nuevo en la decoración, nutrido de repertorios clasicistas, tanto en el diseño de la fachada, como en los interiores. Las esculturas de Ferrant, huérfanas de su alrededor particular, se acoplaron finalmente al nuevo concepto ornamental que provocó su extrañamiento. El caricaturista del diario *Pueblo* ¹⁵ podría reír las figuras de Ferrant con un dibujo en el que un niño las señalaba diciendo: «¡Mire usted, padre! ¡Los cómicos de este “trato” se han “salfo” a las ventanas “pa” tomar el fresco...»

El destino del edificio era servir de sala de espectáculos con funciones múltiples: sala de teatro, cine, variedades, teatro musical, etc. Se acomodó además en la planta sótano una sala de cabaret que se emplearía como sala de fiestas. El propósito de los arquitectos fue dotar al local de un máximo aprovechamiento de medios técnicos, sobre todo en lo que se refiere a la acústica e iluminación, de una óptima funcionalidad y de un aspecto contemporáneo, que no enmascarase esos primados, acorde, así pues, con «el espectáculo *actual*, a tono con el avance técnico». Es más, el proyecto del Albéniz recogía, según sus autores, una preocupación básica: «Continuar ese magnífico ejemplo de colaboración técnica internacional que dió el mundo en el pe-

¹⁴ Expediente 44-150-51, inv.690, Archivo de Villa.

¹⁵ *Pueblo*, 8.04.1945, p. 4. Véase il. 2.

ríodo comprendido entre las dos guerras mundiales. [...] Desear el fin del aislamiento técnico al que nos llevaron los partidarios de la sangre caliente y la mente fría, en sus secuelas de guerras y su particularización destructiva de las técnicas»¹⁶.

Nada más opuesto podía ser el planteamiento de Ambrós. El repertorio decorativo de este autor buscó la sintonía con la brecha historicista que, como es bien sabido, se había abierto en la arquitectura española de la postguerra, con las directrices neoclásicas propugnadas en la *Teoría de los estilos* que Eugenio D'Ors volvía a publicar precisamente en 1945 en forma de discurso amplificado, en los planteamientos de Antonio Palacios, Víctor D'Ors, Luis Moya y en cuantos exponentes menores y mayores convergieron en el éxito del gusto áulico en las construcciones de entonces. El estilismo monumentalista servía efectivamente para enmascarar una obra de expresión vivaz, de ágil elocuencia y funcional. Las estatuas de Ferrant, que ya habían sido adquiridas, se insertaron en el nuevo diseño de fachada, sin que mediara entendimiento ninguno con el arquitecto.

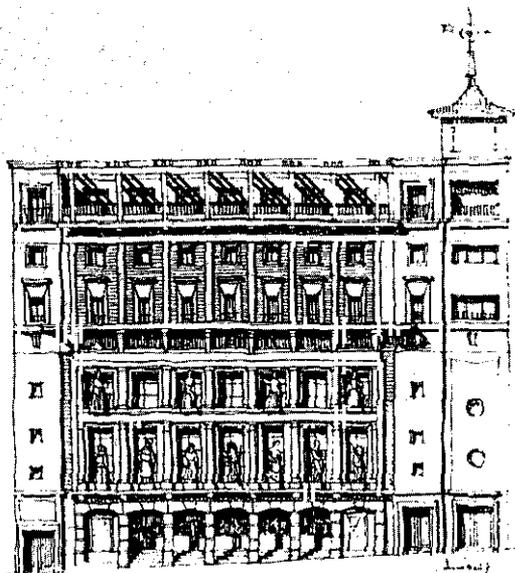
3.

En aquellas fricciones se revelaba un desencuentro generacional. Durán de Cottes y López Izquierdo, lo mismo que Ferrant eran gentes cuya primera trayectoria profesional se había desarrollado ya en los años veinte y treinta, mientras que el joven Ambrós se complacía en una forma de actualidad identificada con la nueva retórica conservadora. La experiencia del Albéniz en 1945 es un caso singularísimo en la manifestación temprana de esa crisis.

Al tallar sus sabios muñecos, Ferrant se había plgado a la simpática concepción arquitectónica del exterior del teatro como pantalla de atracciones. Partiendo de figuras modeladas, hizo esas once esculturas de madera que representaban las regiones de España y que habían de distribuirse en sendos nichos por los tres pisos diferenciados en la fachada: Canarias, Andalucía, Baleares y Asturias en el primero, Cataluña, Castilla y Extremadura en el intermedio, Aragón, Valencia, País Vasco y Galicia en el superior. El diseño del exterior del teatro Albéniz fue definido con gran acierto por Enrique Lafuente como «fachada-retablo», término que trae a la memoria la designación de fachadas de la tradición del s. XVI. El «retablo» del Albéniz queda dentro de un gran marco oblongo, dividido en 28 campos rectangulares. El nivel inferior, la «predela», diríamos, está ocupado por las puertas de acceso al teatro, mientras que en los otros tres pisos se alternan los nichos dorados que contienen las figuras y unos paneles decorados con celosías. Todos esos elementos habían de tener una iluminación fuerte.

Las tallas de Ferrant, para las que empleó material de derribo, son muñecos articulados, mejor dicho, son autómatas de madera policromada, que mueven, gracias

¹⁶ López Izquierdo y Durán, en: Lafuente, E., *art. cit.*, p. 8.



Manuel Ambrós: *Dibujo para la fachada del teatro Albéniz*, h. 1944. (publ. Ambrós. 1950.)



Colocación de las esculturas del teatro Albéniz en la exposición retrospectiva de Angel Ferrant en el Palacio de Cristal de Madrid, 1983. Fotografía de Luis Pérez-Mínguez. Cortesía de la Asociación Colección Arte Contemporáneo.

a un motor eléctrico, alguno de sus miembros: la Andalucía taconeaba, Valencia se abanicaba, etc. Cuando se ponían en funcionamiento también sonaba un acompañamiento musical. Arreglos para pianola eléctrica de (probablemente) diversos pasajes de Albéniz¹⁷ se hacían sonar como contrapunto de los gestos mecánicos de las figuras. La fachada se proponía recordar el reclamo jovial de los autómatas en las barracas de feria. Su concepción es de una estupenda originalidad. Combinaba con osadía un exquisito sentido de la elegancia y de la proporción con concesiones obvias a la imaginaria popular, lo que permitía establecer para el edificio un sentido de sociabilidad muy acusado.

A su vez, el sentido de modernidad de aquella construcción se hacía fácilmente accesible al gran público. La inflexión populista, esto es, de apego a la tradición popular, incluso con las formas grotescas del «ninot», buscaba la relación simpática entre el experimento de una sala de espectáculos actual, entre el lenguaje moderno, y el idioma primitivo de las luces de verbena. La imbricación entre esos dos componentes, el rendimiento del movimiento contemporáneo, que es referirse a la arquitectura comprometida con la tradición de entreguerras, y el brillo festivo de la tradición popular, familiar a todos, consigue una comunicación cuyo mayor mérito radica en que se sobrepone a la segregación entre el entendimiento del espectador y su extrañado sentir en el seno de la estética contemporánea. La poesía festiva afirmaba una condición de posibilidad de que el espectador hallara ocasión de familiarizarse con la sensibilidad moderna más «saludable». Ferrant lo dijo expresamente: «el gusto público está estragado. Pero es que la gente devora lo corrompido ya que, o no se le da más que eso o, lo que algunas veces se le da como saludable ni lo entiende, ni lo apetece, porque no corresponde a su sensibilidad»¹⁸.

Escultura y arquitectura, acompañadas de luz, movimiento y música, se acoplaban en una obra de arte total enormemente sugestiva, que apelaba a la sinceridad infantil de la experiencia estética. Esa fachada parlante estaba concebida como lugar de integración de las artes, en explícita correlación con el espacio escénico que esperaba a los espectadores en el interior del teatro. Su intención «nacional» traía al recuerdo el interés por la recreación popular de los músicos españoles, y en primer lugar de Albéniz. La fachada, es más, se levantaba como un retablo patriótico bufo. Pero, Ferrant también actualizaba la tradición de las vanguardias plásticas españolas, esto es, el «clownismo» de Barradas, Ramón, los juguetes articulados de Torres García, los decorados teatrales de Alberto Sánchez y Maruja Mallo, etc. El mismo había desarrollado su trabajo en esa tradición de una vanguardia lúdica, elegiaca o surrealizante, pero también «popular». La intervención de esa poética sobre el edificio de López Izquierdo y Durán de Cottes era una propuesta de vivificación que se substruía al eslabón perdido en la historia reciente de la cultura española.

¹⁷ No hay restos documentales conocidos sobre la composición. Agradezco su testimonio verbal a la antigua empleada del teatro Da. Victoria Zapatero y al actual propietario D. Alejandro Martín.

¹⁸ Véase sección I del apéndice.



Aspecto actual del exterior del teatro Albéniz.

Ciertamente, la colocación final de los autómatas de Ferrant en un contexto tan distinto y tan hostil a su integración plástica y poética, era una ofensa a las virtualidades de la obra de arte total que anunciaba la fachada para la que las concibió. Construido el teatro, las esculturas se distribuyeron de una forma muy distinta en los nichos diseñados por Ambrós. Y allí permanecieron hasta que en 1983 se sacaron definitivamente de su emplazamiento, primero para exponerlas en la retrospectiva de Angel Ferrant, celebrada en el Palacio de Cristal del parque del Retiro, y luego para colocarlas, con buen criterio por parte de su actual propietario, en el interior del teatro, con objeto de preservar su conservación. Sabemos ¹⁹ que Ambrós solicitó a Ferrant que se eliminara la policromía, para neutralizar el resalte de unas figuras que no debió aceptar, sino a regañadientes. Aunque el escultor no quería acceder a esos deseos ²⁰, el hecho es que tuvo que mitigar la pigmentación de los muñecos: «ya los tenía acabados cuando se cambió de criterios respecto a la fachada del edificio y, por razones de fuerza mayor, no tuve más remedio que modificarlas en lo posible para adaptarlas a la misma» ²¹. Estas diferencias se ponen de manifiesto al comparar el modelo en yeso policromado de la *Balear* (Madrid, MNCARS), el único que se conserva de toda la serie, con la talla definitiva de este mismo tema que se encuentra en el teatro, en cualquier caso sin restaurar. Hay asimismo intensificaciones y complementos, como el fondo dorado de las hornacinas, que fueron forzosamente eliminados. Aunque infructuosamente, la defensa de la policromía informó todos los argumentos del debate sobre el sentido de aquellas estatuas. La persistencia en el concepto de una imaginería abigarrada le costó, claro está, bastantes incomprendimientos. Ferrant había considerado sus estatuas las «mejillas encendidas y risueñas» ²² del cuerpo, luego lisiado, de un moderno teatro de variedades. Justamente podemos entender la crisis cultural que tan de lleno afectó a aquella obra como el momento en el que una opacidad inerte ahoga la dimensión civilizadora del colorismo.

APENDICE. LOS ESCRITOS DE PROTESTA DE FERRANT, LOPEZ IZQUIERDO Y DURAN DE COTTES ²³

I. *Carta de Angel Ferrant al arquitecto Manuel Ambrós Escanella, sin fecha (h. fines 1944)*

Mi muy distinguido Sr:

Desde el día que Vd. estuvo a ver las estatuas que hice para el teatro de la calle de la Paz y, después de la conversación que tuvimos ese día, he reflexionado

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Cfr. sección I del apéndice.

²¹ «Esculturas mecánicas de Angel Ferrant», *loc. cit.*

²² A. Ferrant, *art. cit.*, y sección II del apéndice.

²³ Los textos recogidos en este anexo, inéditos todos ellos, salvo el número II, han sido transcritos a

mucho sobre el carácter de mi obra en relación con las ideas que Vd. me expuso referentes a la fachada del edificio. Y sus objeciones respecto a la policromía de las mencionadas estatuas me han preocupado sobremanera. Mi cavilación me induce a enviarle estas líneas y no me parece ocioso molestarle con estos renglones, ya que mi única intención es procurar la más feliz concordancia de lo que ya está hecho con lo que haya de hacerse. Le suplico que no vea el más mínimo deseo por mi parte de inmiscuirme en sus iniciativas y también le ruego muy encarecidamente que no tome a petulancia mía las razones que a continuación he de consignar respecto a la concepción de mi obra. Sepa de antemano que me tuvo y me tiene dispuesto a escucharle con la mayor atención y respeto.

Me propongo ahora —porque lo cierto es que el otro día me quedé un poco perplejo— poner de manifiesto la gestación de la obra que Vd. vió, porque mis estatuas están hechas exacta y precisamente para la fachada que se había proyectado, cuyas particularidades llegué a conocer en sus más pequeños detalles.

En consecuencia, trabajé ciñéndome rigurosamente a la orientación que se me había marcado.

Permítame, pues, expresarme a mi modo.

El trabajo que hice lo concebí con destino a un pórtico festivo y típico, reflejo espectacular de un costumbrismo español y de un escenario alegre. Especie de retablo comprensible para el transeúnte de la urbe. Foco de atracción, reclamo permanente que pretende familiarizarse con el vecindario madrileño. Vigorosamente iluminado siempre, pero especialmente dispuesto a animarse con música y movimiento al estar encendido y despierto, por la noche, que es la hora del teatro.

Estas características me traen a la imaginación la plástica de las verbenas. Evadirse de lo que tal plástica supone, por temor a caer en la falla valenciana, sería, creo yo, como querer torear sin riesgo. Y, lejos de escurrir el bulto, preferí arrimarme a los gigantes de feria y a la barraca de órgano y autómatas, que tener en cuenta toda una preceptiva indudablemente sabia, pero que aquí había de producir, a mi juicio, efectos fríos e inoperantes.

Reconozco el peligro que entraña ese propósito de dar a la gente un producto estético asimilable a sus gustos. Porque, evidentemente, el gusto público está estra-

partir de copias que proceden de los papeles que acompañan a la correspondencia de Ferrant con Victor María de Imbert. Los originales están en paradero desconocido actualmente. Una fotocopia de la mencionada correspondencia ha sido depositada por Francisco Rivas en la Asociación Colección Arte Contemporáneo de Madrid. El número I ya apareció reproducido en la memoria de licenciatura inédita de María Angeles Ramudo Campos, *Angel Ferrant*, tesina dirigida por Xavier de Salas Bosch, Universidad Complutense, septiembre 1978, pp. 239-241. El escrito recogido en la sección II es el único que fue publicado, aunque no completo. El número III guarda estrecha relación con una cita de los arquitectos que aparece recogida en el trabajo de E. Lafuente Ferrari citado en mi artículo. La datación exacta de la carta número IV y el conocimiento de otros detalles relacionados con ese envío no se han hecho posibles, ya que no se conserva documentación administrativa alguna de ese año en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

gado. Pero es que la gente devora lo corrompido ya que, o no se le da más que eso o, lo que algunas veces se le da como saludable ni lo entiende, ni lo apetece, porque no corresponde a su sensibilidad. Chueca acertó con su música; así hubiera querido acertar yo —pobre de mí— con estos muñecos. No he tratado de hacer nada nuevo, sino de pronunciarme en esa vena mundial que hizo latir a Arniches y a Aristófanes. A lo largo de ella veo mantenerse las formas y los colores primarios, y en lo español con descarnado realismo. Veo los santos románicos, de palo, pintados, y articulados algunos para impresionar más al mover sus miembros; las kores [korai] de la Grecia arcaica y las policromías micénicas, lo bizantino, lo musulmán, las estatuas de piedra pintada compostelanas, la imaginería andaluza, castellana y murciana, la brillantez de vidrieras, esmaltes y mosaicos; aquel afán, en suma, por avivar la luz y el color en los materiales a fin de llamar la atención con esplendores de luminoso cromatismo. ¿Qué habrían hecho —me pregunto yo— los artistas antiguos con la iluminación eléctrica y con los recursos mecánicos y acústicos de la técnica actual? Pues bien: considerando además el importante papel que estos recursos de la técnica moderna pueden desempeñar en el arte de nuestro tiempo, llegué a ultimar mis estatuas en la forma que Vd. las vió.

Le pido mil perdonos por la expansión que representa esta carta y le ruego una vez más que no vea en ella sino mi mejor voluntad.

Atentamente le saluda y queda a sus órdenes su affmo. y s. s.q.e.s.m.

A. F.

II. Escrito de Ferrant en el diario Pueblo

«Angel Ferrant explica la historia de las figuras de la fachada del teatro Albéniz», *Pueblo*, 5.04.1945, p. 5²⁴.

Al referirse a la inauguración del teatro Albéniz, algunos críticos teatrales han hecho objeciones a la estética de la fachada, a su parecer en contraste con la belleza y suntuosidad del interior del local. Puestos al habla con Angel Ferrant, autor de las estatuas decorativas, nos ha dicho:

—¿Qué es la fachada de un edificio? Su cara. ¿Y qué es la cara? Se dice que el espejo del alma. ¿Cuál será el alma de un teatro dedicado a espectáculos regocijantes de gran público? El alma de ese teatro, es decir, lo que le anima —puede contestarse— será la alegría. Una alegría picante, atrevida, cuya expresión requie-

²⁴ El escrito de defensa se publica, camuflado como entrevista en una sección que el periódico publicaba cada jueves, bajo el título «¿Y usted qué dice? Defiéndase desde esta sección de Buenas Noches». Se hizo excepción con los dos últimos párrafos del original, que no se reprodujeron.

re cierta temperatura. A la cara de este edificio le convendrán, pues, mejillas encendidas y risueñas. Deberá ser, como la sangre viva, algo que lleve consigo calor y pulso. Deberá entroncarse con lo popular, con lo típico, con lo brillante. Huir de la frialdad, de la fórmula, del esperanto. En efecto, los arquitectos José Luis Durán de Cottes y don Enrique López Izquierdo, a quienes les fue encargada en un principio la obra del Albéniz, idearon para su fachada un conjunto policromo, iluminado, cambiante, con esculturas que se moverían al compás de una música. Un conjunto que, si bien evocaba los cines primitivos y ciertos teatros y barracones de otros tiempos, sería, no obstante, cosa completamente diferenciada de aquellos frontispicios. Este, con los medios técnicos de que hoy se dispone, hubiera constituido una novedad. Como descendiente de los orquestones de antaño, habría constituido también un reclamo a la manera clásica, es decir, que, como reclamo de un espectáculo, se presentaría con carácter verdaderamente espectacular. Sometida a esta orientación la fachada que se había proyectado en un principio, no podía ser más opuesta a la que luego había de hacerse, a la actual. Por lo que a las estatuas se refiere, tuvieron muy en cuenta, en la primera, sus puntos de vista, la proporción de los espacios en sus valores de lleno y vacío, las combinaciones de luces cambiantes y un sinfín de barroquismos más o menos vistosos y creo que inéditos, así como la debida protección que de la intemperie requerían los materiales empleados y los mecanismos —totalmente invisibles éstos—. Del entusiasmo, de la escrupulosidad y de las ilusiones que habían puesto en esta obra los señores López Izquierdo y Durán puedo dar fe por el estrecho contacto que conmigo establecieron al hacerme su colaborador. Pero, todo eso cambió de repente, porque de pronto, cuando ya estaban casi terminadas las once estatuas, que, buenas o malas, habían sido concebidas para el marco especialísimo que había de rodearlas; cuando estas esculturas ya eran un hecho, pero la fachada todavía no, cesaron en la dirección de la obra los señores Durán y López Izquierdo y entró a sustituirlos el señor Ambrós. Ignoro los motivos de este relevo fulminante. El caso es que, desde ese momento la fachada había de ser otra. El criterio del señor Ambrós se manifestó en oposición al de sus antecesores. Desde entonces otro fue también el destino de mis muñecos y su suerte y papel en la fachada en cuestión ya no dependió de mí.

[«Tan sólo hube de modificarlos de color a indicación del nuevo arquitecto y prescindir de algunos complementos cromáticos que no se avenían con el gusto de la nueva fachada. Así es como al final no tuve más remedio que verme a la fuerza dentro de este asunto que me resultó sumamente desagradable. La marcha atrás no me fue posible. Y ahora, ante mi obra absolutamente desplazada, resentido y profundamente disgustado, prefiero reservarme todo comentario.

Me limito, por último, a refír la ocurrencia publicada en «Arriba» de titular *Teatro de Falla* el nuevo edificio. Porque tiene gracia (aunque las fallas son lo que menos gracia me hace de las artes populares que tanto me gustan). Y lamento que la disonancia entre mis muñecos y la arquitectura que los rodea no tenga la belleza de

otras disonancias, como, por ejemplo, las características de los compositores con cuyos nombres fue bautizado este teatro.»]²⁵

A. F.

III. *Carta y artículo de los arquitectos originales del teatro Albéniz*

Madrid, 10 de abril de 1945

SR. DECANO PRESIDENTE DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Muy señor nuestro y distinguido compañero:

Los arquitectos se suscriben, en vista de los comentarios que en la prensa madrileña ha suscitado la inauguración del «Teatro Albéniz», por ser pública y notoria su intervención en la construcción del mismo, y por el perjuicio que las declaraciones del Sr. Ambrós les ha producido, se ven obligados a redactar para su publicación en la Prensa, la adjunta carta abierta. Antes de enviarla a los periódicos creemos un deber de disciplina profesional ponerla en conocimiento de ese organismo de su presidencia, al que rogamos nos conteste, con la brevedad a que obligan los perjuicios ocasionados, a la siguiente pregunta:

¿La conducta del Sr. Ambrós con respecto a nosotros, ha sido más, igual o menos correcta que la seguida por nosotros con respecto a él?

Si el colegio estima que la actuación del Sr. Ambrós ha sido menos correcta que la nuestra, rogamos recomiende a la Prensa la publicación íntegra de esta carta, única forma de deshacer el equívoco que tanto nos perjudica profesionalmente.

De Vd. attos. compañeros
q.e.s.m.

Enrique López Izquierdo

José Luis Durán de Cottés

Sr. Director del periódico ...
Madrid

Muy señor nuestro:

Le rogamos la publicación de las siguientes líneas:

Todos los periódicos de Madrid, al comentar la inauguración del Teatro ALBÉNIZ, señalan la existencia de un misterio que, influyendo durante su construcción,

²⁵ Entre corchetes se transcribe la continuación no publicada del escrito. Véase nota 23.

hizo que el resultado no respondiera a las esperanzas que sobre él se tenían, y, respetuosos con el crédito del Director de esta última etapa de las obras, Sr. Ambrós, achacan las razones del fracaso a causas desconocidas y anteriores a la actuación de este profesional.

Pero, los arquitectos firmantes de este escrito y directores de toda la primera etapa de las obras, han visto, con asombro, que el propio Sr. Ambrós, además de omitir en absoluto nuestra importante intervención en la construcción del edificio, no explicaba con claridad lo sucedido y hablaba de un «esquema» o «esqueleto» que le había impedido realizar esa gran obra de que se cree capaz.

Las palabras del gran escultor Angel Ferrant en sus manifestaciones al diario PUEBLO del día 5 de Abril, comienzan a arrojar luz sobre el asunto y, al mencionar nuestros nombres, nos obliga a salir del silencio que nos habíamos impuesto con el doble objeto de refrendar los conceptos de nuestro colaborador Ferrant y de recordar al Sr. Ambrós que nuestro crédito es tan importante como el suyo y que en esa obra ha quedado bastante de nuestro esfuerzo, y no precisamente lo peor del resultado, si nos atenemos a las críticas.

Somos autores del primitivo proyecto de Teatro ALBENIZ y dirigimos hasta su total terminación las obras de cimentaciones, estructura, anfiteatros con sus gradearías, escaleras, cubierta especial para la solución acústica del techo, resumen de un concienzudo estudio de cuantos ensayos se han hecho en el mundo desde Lyon en Francia a Ericson en Escandinavia, etc. etc.

Es decir, el «esqueleto» a quien el Sr. Ambrós «insufló arte y belleza» era nada menos que un teatro totalmente construido y a falta sólo de decoración, y aún para ésta dejábamos: once figuras obra de Angel Ferrant, todas las butacas construidas sobre diseños nuestros, como puede comprobarse fácilmente, ya que en el Cinema Palace fueron colocadas con anterioridad por nosotros mismos, y gran número de ideas y materiales.

Agradecemos, por tanto, a la crítica cuantos elogios ha hecho respecto a acústica, visibilidad, volúmenes y proporciones generales de sala, vestíbulos, etc.; disposición de escaleras y trazado y solución del anfiteatro, y creemos por todo ello que hemos colaborado en esta obra algo más que el grupo de oficios que capitaneados por el Sr. Ambrós saludaron al público desde las columnas de anuncios comerciales de la prensa.

Todo esto podemos probarlo con los planos y acta que firmada por nosotros y por el propio Sr. Ambrós, sirvieron para la entrega de las obras al cesar nosotros en su dirección.

Y ahora vamos a hablar de los famosos «ninots» que tanto han apasionado a la opinión.

Precisamente nosotros y nadie más que nosotros, bautizamos el teatro con el nombre de ALBENIZ y de ello puede ser testigo Don Víctor Ruiz Albéniz, a quien comunicamos nuestro deseo, con el respeto natural de la familia del insigne músico, y que aceptó complacido, máxime cuando le anunciamos que, para la realización de

nuestros planes, llevábamos un colaborador del prestigio de Angel Ferrant, y salimos al paso de aquellos que crean que, al dar el nombre de ALBENIZ a un teatro dedicado principalmente a variedades, menospreciábamos el prestigio del famoso músico español, pues entendemos que tanto más que pianistas y orquestas, han contribuido a difundir aquel nombre las variedades que la Argentina, Escudero, la Argentinita, etc. etc. pasearon y pasean por todos los escenarios del mundo.

Naturalmente, aunque hubiéramos encarnado el espíritu del propio Villanueva, no se nos ocurrió, en forma alguna, encuadrar el nombre de ALBENIZ en un marco neoclásico y, mucho menos, «neo-neo-clásico», como acertadamente califica el informador de PUEBLO a la mediocre arquitectura, hoy tan en boga, de lamidas escayolas y arañitas de cristal.

No creemos que haya nadie en España, de mediana cultura, que califique de neo-clásico al autor del Avapiés.

Impresionismo, barroquismo, orientalismo españolísimo, magia brillante y popular, fueron los términos que nosotros barajamos para proyectar un Teatro a tono con Isaac Albéniz, en el que a su fachada y, a modo de suite Iberia, llevábamos un grupo de alegres representaciones populares de regiones españolas, y no siete aquí y cuatro más arriba, sino formando un retablo que pleno de luz y color y con la *magia* del movimiento, componían una *orientalista, impresionista, cromático y popular conjunto*.

Y, un poco de respeto, señores. Fíjense en los muñecos de Angel Ferrant prescindiendo de la absurda fachada, y reconozcan que en el sistema, tan español y peculiar, del «monogote» [sic.], que tiene su cumbre en la genial imaginaria de los siglos XVI y XVII, con sus «sayones» de Berruguete, y la decadencia de franco mal gusto del «ninot» fallero, hay toda una gama de valores para encajar las —para nosotros magníficas— creaciones del original escultor Ferrant.

Y, sobre todo, si la fachada sin las estatuas no es «demasiado mala» como apunta un crítico, piensen que, posiblemente, las estatuas sin la fachada serían, por lo menos, bastante buenas.

Pero, al comenzar el vestido de nuestro teatro, con las figuras terminadas y algunas ya pintadas con la brillantez que deseábamos, notamos en la Propiedad del Teatro ciertas influencias —que ahora no podemos llamar neo-clásicas ni neo-neo-clásicas, pues desgraciadamente se van haciendo demasiado *clásicas* en nuestra profesión— que le hacían disentir en nuestro concepto decorativo. Esta Propiedad, a la que deseamos dejar al margen, pues en toda la primera actuación se mantuvo deferente y atenta con nosotros, estaba en su perfecto derecho al cambiar de opinión y como nosotros no queríamos cambiar la nuestra, cesamos en la dirección facultativa de las [... mismas.]

Al día siguiente, a primera hora, el Sr. Ambrós se hacía cargo de las obras sin la mínima entrevista con nosotros, es decir con la misma ignorancia que hoy nos muestra de esas reglas que fueron siempre buena norma entre profesionales.

Solicitamos, entonces, nosotros, un acta y planos del estado de la obra, que nos fueron entregados y que citamos al principio de este escrito.

Desde esa fecha se encargó el Sr. Ambrós de «insuflar arte y belleza» al «esqueleto» proyectado y dirigido por otros compañeros y al llegar la inauguración hizo verdaderas acrobacias para justificar esas disonancias que no hubieran existido si hubiera tenido el valor de rechazar a la Propiedad el nombre de ALBENIZ y las figuras de Angel Ferrant *dos cosas* que nada tenían que ver con su concepto neo-neo-clásico de la arquitectura.

Queda así descubierto el misterio del Teatro ALBENIZ. Nos unimos al dolor general por esa desgraciada fachada y por si alguna responsabilidad nos incumbe presentaremos en fecha próxima y en local apropiado la maqueta de la nuestra, a un cuarto del natural, y aceptaremos gustosos el fallo de público y crítica.

Con gracias anticipadas, le saludan atentamente

Enrique López Izquierdo

José Luis Durán de Cottes

IV. *Contestación del Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, sin fecha (abril de 1945)* ²⁶

Queridos compañeros:

Se ha recibido en este colegio la carta fecha 10 de los corrientes acompañada de la copia que pretenden remitir a la Prensa, referente al Teatro Albéniz de esta Capital.

Respecto al asunto que plantea, el criterio de este Colegio es que, teniendo Organos apropiados para ello, no es preciso recurrir a campañas de Prensa, que en definitiva perjudican a todos.

No obstante, como los hechos no pueden alterarse y es cierto que se ha publicado un artículo, crítica de la inauguración en la que pueden considerarse aludidos, quedan autorizados para defenderse sólomente y del mismo modo, por la Prensa, pero en modo alguno largar ataques y apreciaciones sobre la labor y actuaciones del compañero que daría lugar a una réplica y contraréplica, por tanto a una absurda y enojosa polémica.

---Con este motivo, etc.

²⁶ El Colegio estaba presidido entonces por el Decano D. Manuel Valdés Larrañaga.