

## LA OTRA CRÍTICA DRAMÁTICA DE ENRIQUE DIEZ-CANEDO\*

M<sup>a</sup> TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA  
CSIC, Madrid

### RESUMEN

Los grandes momentos de nuestras letras suelen ir acompañados paralelamente de un fervor crítico que define, proyecta, ensancha el fenómeno creador. A menudo, este ejercicio ha sido despreciado por la historiografía, sobre todo cuando no ha trascendido del efímero formato de la columna de prensa, desdibujando una realidad crítica inapreciable hoy para entender un fenómeno que excede la obra de arte. En el caso de Diez-Canedo contamos con una antología de su labor como crítico teatral en los diarios *El Sol* y *La Voz*, aunque, incluso en estos casos, la necesaria selección de los materiales desvirtúa una realidad que supera a la acotación. En el trabajo "La otra crítica dramática de Enrique Diez-Canedo", se rescatan esos numerosos juicios del crítico que no tuvieron cabida en los *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, durante su trabajo como crítico de *La Voz* entre 1934 y 1936.

### PALABRAS CLAVE

Enrique Diez-Canedo, crítica dramática.

Los grandes momentos de nuestras letras suelen ir acompañados paralelamente de un fervor crítico que define, proyecta, ensancha el fenómeno creador<sup>1</sup>. A menudo, este ejercicio ha sido despreciado por

\* Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación "Teatro y sociedad: Nuevos enfoques críticos para una historia del teatro en Madrid entre 1900 y 1936" (PB95-0132), dirigido por M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (CSIC) y Dru Dougherty (University of California, Berkeley) y financiado por el Ministerio de Educación y Cultura (Dirección General de Enseñanza Superior). Agradezco a sus directores la orientación para la preparación de este artículo.

<sup>1</sup> Recientemente han visto la luz dos ensayos en esta línea de recuperación y reorganización crítica de textos: *La renovación teatral española de 1900. Manifiestos y otros ensayos* (edición y estudio preliminar de Jesús Rubio Jiménez), Publicaciones de

la historiografía, sobre todo cuando no ha trascendido del efímero formato de la columna de prensa, desdibujando una realidad crítica inapreciable hoy para entender un fenómeno que excede la obra de arte pero que, en gran parte, ayuda a entenderla<sup>2</sup>. En el caso de Diez-Canedo contamos con una antología de su labor como crítico teatral en los diarios *El Sol* y *La Voz*, que ha sido fuente básica de consulta para el estudio del teatro español de este siglo aunque, incluso en estos casos, la necesaria selección de los materiales desvirtúa una realidad que supera la acotación<sup>3</sup>. A pesar de ello, se impone en la aproximación a su perfil una intensa sensación de silenciamiento:

“Pero los ecos de su voz casi no han llegado hasta los españoles de posguerra y las causas que intuimos son, todas ellas, ajenas a los valores literarios de su obra y reducibles a una sola con variados matices y manifestaciones: el desconocimiento, porque, tras una guerra en la que se pierde sangre y razón, se imponen muchos silencios u olvidos buscados y sistemáticos<sup>4</sup>.”

Este ensayo pretende rescatar esos numerosos juicios que no tuvieron cabida en los *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, durante su trabajo como crítico de *La Voz* entre 1934 y 1936 y, al hilo de ellos, consideraciones de relevancia fundamental para describir las claves de la recepción teatral de principios de siglo en cuestiones como el teatro clásico, la valoración de los géneros, la presencia del cinematógrafo en la escena, el teatro extranjero, a la vez que completan un canon de intereses de extraordinaria riqueza que las antologías no parecen recoger en toda su magnitud<sup>5</sup>.

la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1998 y José A. Sánchez (ed.) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal Madrid, 1999.

<sup>2</sup> Véase M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, “Nuevos enfoques críticos en la historia del teatro español del siglo xx: Las páginas teatrales en la prensa periódica”, *Estreno*, XXIV, 1, 1998, pp. 50-57.

<sup>3</sup> Diez-Canedo dedicó su atención al teatro desde muy joven en *El Globo*, 1908 y en la revista *España*, 1915-1924, bajo el pseudónimo de *Critilo*. Véanse los estudios de José María Fernández Gutiérrez, *Enrique Diez-Canedo: su tiempo y su obra*, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, Badajoz, 1984 y Enrique Diez-Canedo, *La crítica literaria. Selección antológica de artículos* (introducción, bibliografía, notas y comentarios de José María Fernández Gutiérrez), Colección Clásicos Extremeños, Badajoz, 1993.

<sup>4</sup> E. Diez-Canedo, *La crítica literaria. Selección antológica de artículos*, op. cit., p. 15.

<sup>5</sup> En el prólogo a sus *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, vol. I, México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 7-8, se anuncian nuevos volúmenes

## DEL TEATRO CLÁSICO A LA SOMBRA DE UN CENTENARIO Y UN POLÉMICO PATRONATO

Las incursiones de Diez-Canedo en la recepción del teatro clásico se vieron muy mediatizadas por la celebración del Centenario de Lope de Vega y los actos que se sucedieron a la sombra de dicho acontecimiento. Inmediatamente anterior a su víspera, el Español programó *El caballero de Olmedo* en cuyos versos encontró el crítico toda la madurez poética y toda la experiencia teatral de Lope, a pesar de lo cual, la obra no había gozado del privilegio de la representación hasta que Benito Cibrián consiguiera darle cuerpo en las tablas del coliseo municipal<sup>6</sup>. Se advirtió en la adaptación de Julio de Hoyos el buen sentido de lo que debe ser la transcripción moderna de nuestros clásicos teatrales: “Nada de esquivar el movimiento de los poetas más dinámicos que han llegado a la escena, reduciendo a forzada unidad de acto la diversidad esencial en que campa libre su fantasía”<sup>7</sup>. La acertada conservación de los cuadros –diez en los tres actos de su adaptación– contribuyó a este ritmo en el que, según el crítico, nuestro teatro nacional se adelantaba al cinematógrafo. No obstante, la intervención del adaptador no estuvo exenta de algunas deficiencias, la más censurable, la violencia del desenlace que se traslada del campo entre Medina y Olmedo a la ventana de Inés para buscar la intervención de la amada en la escena patética, desvirtuando la leyenda popular en la que Lope debió inspirar su tragedia: “Que de noche le mataron...”

La recitación del verso, uno de los grandes desafíos del teatro clásico ayer y hoy, planteó la necesidad de una formación paralela de los actores al desarrollo del Teatro Nacional, que Diez-Canedo no dejó de favorecer siempre que pudo desde sus columnas: “Es cierto que no van a representar luego probablemente a Calderón, a Lope, a Tirso; pero no cabe dudar que mejor interpretará a Benavente y Arniches el for-

sobre “las representaciones de los clásicos y de los autores extranjeros” que nunca vieron la luz, aspectos que lógicamente han focalizado estas páginas por ser los más novedosos de la teoría del crítico. Sobre teatro extranjero en este período, véase Mariano Martín Rodríguez, *El teatro francés en Madrid (1918-1936)*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.

<sup>6</sup> Sobre la polémica del Español anterior a estos años, véase M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 321-345.

<sup>7</sup> Enrique Diez-Canedo, “Información Teatral. Por aquello de que el pasado vuelve, ayer reaparecieron en distintos teatros de Madrid Lope de Vega, Pastora Imperio y Miguel Fleta”, *La Voz*, 19-X-1934, p. 3.

mado en la escuela de aquellos clásicos, que a los clásicos, si algún día lo necesita, el que se haya formado en la escuela de nuestro siglo xx o del xix, como es todavía frecuente caso”<sup>8</sup>. Por esta vez, la interpretación pasó el filtro de la crítica de la mano del Sr. Menéndez, con un cierto toque romántico, la señora Santoncha, Maximino Fernández en el papel de gracioso, Pepita Meliá, y la doble responsabilidad de Benito Cibrián como primer actor y director del montaje, tarea esta última muy bien considerada por el crítico: “Pocas veces he visto mejor cuidada la colocación de los personajes, favorecida por los distintos planos en que dispone algunas escenas el decorado de Manuel Fontanals, moderno sin alardes, sencillo, que es casi decir, castellano, aunque el color local no se busque; certeramente, porque ‘El caballero de Olmedo’ es ante todo poesía”..

El estreno de *La Dorotea* en el Cómico inauguró oficialmente el Centenario de Lope de Vega que, con esta acción en prosa dialogada, se apartaba del resto de su teatro para ofrecer un “breviario de amores mozos” en el que apenas disfranzó con el traje de sus personajes de ficción a los evidentes referentes históricos. La adaptación de Rafael Marquina ganaba en libertades a medida que avanzaba el texto y su voluntad de identificación del personaje de Fernando con Lope, hasta el punto de aparecer en el último acto con hábitos sacerdotales y la cruz de San Juan, en un desafortunado intento de redención, que sólo conseguía restar humanidad al original: “Lo que en Lope era acción fogosa y concreta, se diluye aquí en apología convencional”<sup>9</sup>. De la interpretación, Carmen Díaz en el papel de Elena Osorio, supo trasladar desde su propia naturaleza el acento apasionado y vehemente propio más que de una dama tradicional española, de una gentil cortesana de la Italia renacentista, como la vieron algunos de sus historiadores, envuelta en un decorado brillantísimo de Bürmann que avaloraban los ricos y apropiados figurines de D’Hoy.

Los grupos independientes se sumaron a las celebraciones del homenaje con montajes que en ocasiones concentraron una atención mucho más entusiasta que los propiciados desde los circuitos oficiales. Fue el caso de la representación llevada a cabo por el Club Teatral

<sup>8</sup> E. Díez-Canedo, “Lecciones de Teatro. El Conservatorio francés y el nuestro. No olvidemos que se llama teatro en verso al que no tiene música. ¿Saben decir el verso muchos actores?”, *La Voz*, 19-VII-1935, p. 4.

<sup>9</sup> E. Díez-Canedo, “Información Teatral. Con el estreno de *La Dorotea* empezó anoche a todo honor el Año de Lope”, *La Voz*, 24-I-1935, p. 3.

Anfistora en el Capitol –arrebatao al cine– del *Peribáñez* en versión íntegra, bajo la dirección de Margarita Ucelay, asistida por Federico García Lorca, Jesús Bal y Manuel Fontanals: “Escenario prócer, aunque sin profundidad; pero con un proscenio que consiente agrupaciones y permite en dos planos movimientos eficaces. Gran juego de luz con el cual podemos ver sobre el decorado, cielo, nubes y estrellas con todo el encanto del natural”<sup>10</sup>. Diez-Canedo se rindió ante el entusiasmo de García Lorca, “un poeta capaz de prestar buen consejo –circunstancia no tan frecuente– y de ir a buscar trajes populares auténticos que vistan a los campesinos de la ficción con una realidad pintoresca y tradicional”, las acertadas adaptaciones musicales y los modernos procedimientos de la escenografía, alrededor de un elemento constante, cuyo carácter variaban, de cuadro en cuadro, los accesorios. La frescura de la interpretación, tan necesaria en los rancios procedimientos de muchos profesionales, se puso de manifiesto también en esta representación del Club Anfistora: “El ideal sería la ‘afición’ en un actor hecho; y de que existe el caso no podemos dudar. Muchas veces nos hemos complacido en alabarlo, pero con excepción casi siempre”<sup>11</sup>.

La puesta en escena del *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla, interpretado por Enrique Borrás en el Español, casi simultáneamente a la iniciativa del Club Anfistora, dio la oportunidad a Diez-Canedo de establecer una comparación de la obra con el *Peribáñez* de Lope a través del carácter de sus dos personajes principales, de la presencia de lo rústico y del planteamiento del conflicto cuyas diferencias “nos hacen ver en esquema las dos épocas del teatro español, una ardiente e impetuosa, otra brillante y llena de artificio”, en un comentario que, nos tememos, encierra un subtexto claro, acentuado por las reservas en relación con el arreglo del Sr. Cabello y Lapiedra, “hecho con el tino que suele exigirse, mas no favorable a la gracia de la comedia, que en su forma originaria es breve, airosa, de las que menor condimento necesitan para públicos actuales”<sup>12</sup>. La obsesión antigua por adecuar los

<sup>10</sup> E. Diez-Canedo, “En el Capitol. El Club Anfistora y Lope de Vega. Representación del *Peribáñez*”, *La Voz*, 26-I-1935, p. 3.

<sup>11</sup> Un testimonio de inapreciable valor sobre las actividades del Club Anfistora lo encontramos en Margarita Ucelay, “El Club Teatral Anfistora”, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El Teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC/Tabapress, 1992, pp. 453-467.

<sup>12</sup> E. Diez-Canedo, “En el Español. *García del Castañar*, interpretado por Enrique Borrás. Estreno de *Una tarde en la boca del asno*, de Asenjo y Torres del Álamo”, *La Voz*, 31-I-1935, p. 5.

clásicos a las posibilidades de la escena había de ser reconsiderada a la luz de los recursos de ductilidad, de movimiento y de libertad de teatro moderno en lugar de “trasladar escenas de un lugar y de un momento a otro en la acción para que los tramoyistas no se fatiguen”<sup>13</sup>. La sesión se vio completada, a modo de recuerdo de “aquellos fines de fiesta” del Español, por el sainete de Asenjo y Torres del Álamo galardonado con el premio Lope de Vega en el concurso del Ayuntamiento de Madrid, *Una tarde en la Boca del Asno o La boda de la Sole*

El Teatro Escuela de Arte ofreció como primera entrega de su ciclo del Año de Lope *El acero de Madrid* con un indudable acierto en la elección de un registro diferente al trágico del *Peribáñez*, de *El castigo sin venganza* o de *Fuenteovejuna*. De su montaje el crítico se detuvo en la descripción de la disposición de la escena, reducida a un sólo cuadro, con elementos que permitían situar a los personajes en uno u otro lugar de la acción sin mutaciones (disposición que sería perfecta si el teatro dispusiera de juegos de luz), y resolvía así una de las dificultades suscitadas por la construcción peculiar de nuestra comedia clásica, simulando el tradicional escenario múltiple medieval. El montaje trajo a la memoria del crítico un escenario semejante para un *Coriolano* de Shakespeare, en el Odeón, de Antoine en 1910. De la interpretación, fue reseñable la naturalidad y la falta de afectación en la declamación del verso contra el engolamiento que solía acompañar a éste en la dicción más tradicional: “dan a los versos su más gentil empaque, sin alardear de virtuosismo; no porque algunos de ellos no sean capaces de hacer caracolear el romance y brincar la redondilla, sino por disciplina y estudio, por dar únicamente al verso lo que es del verso, moviéndolo en las líneas más cercanas a la naturalidad, como el carácter de esta comedia lo impone”<sup>14</sup>.

Dirigida por Juan Chabás en el teatro María Guerrero, se representó *La corona merecida*, con cuya colaboración quedaba demostrado el talante abierto y no exclusivista del grupo que no desaprovechó la colaboración de destacados artífices de la cultura del momento para poner en pie sus iniciativas. La puesta en escena se basó en el texto de la

<sup>13</sup> El reparto fue encabezado por Enrique Borrás secundado por Carmen Collado, Pilar Muñoz, Eloísa Vigo, López Lagar, Contreras y Aguirre.

<sup>14</sup> E. Díez-Canedo, “Mientras Lope reduce sus precios en un teatro, en otro tienen un éxito los muchachos de la T.E.A. con *El acero de Madrid*”, *La Voz*, 5-II-1935, p. 3. La misma obra se repuso en el teatro de la Zarzuela el 20 de junio de 1935, representación que volvió a ser reseñada por Díez-Canedo.

colección Teatro Antiguo Español, preparado por José Fernández Montesinos según el autógrafo de la Biblioteca Nacional que había pertenecido a Salustiano de Olózaga<sup>15</sup>. La escenografía no dio el resultado esperado en una escena casi toda llena de practicables cuyo movimiento dificultaba ostensiblemente las entradas y salidas de los actores.

Y, junto a la programación alternativa, la oficial, con la representación de *Fuenteovejuna* en el Español, una de las más populares comedias de Lope. Dos adaptaciones habían acercado el texto al público en pocos años: una de Valle-Inclán y Manuel Bueno, representada de modo inolvidable por María Guerrero, y otra, de Enrique López Alarcón para Ana Adamuz. Ambas adolecían de un mal según Diez-Canedo: reducían toda la acción a un sólo escenario que la nueva adaptación de Cipriano de Rivas Cherif restauraba: "La nueva adaptación respeta el cambio de lugar, típico de nuestro teatro, y reparte en quince cuadros las tres jornadas, entre telones cortos y decoraciones corpóreas, encomendadas a la pericia de Bürmann, que ha hecho para 'Fuenteovejuna' labor excelente"<sup>16</sup>. En un artículo anterior al estreno se daba cuenta de la asesoría prestada por el Centro de Estudios Históricos para la reconstrucción de una danza de arcos, obtenida de documentos de la época en confrontación con la tradición popular actual, y en las transcripciones de un romance recogido por Salinas en el siglo xvi, otra canción anónima del xvii y unas seguidillas de Laserna (xviii) adecuadas a Lope<sup>17</sup>. Además de la adaptación, Rivas Cherif realizó una magnífica labor de dirección escénica con una apreciación cabal del teatro como plástica de entre cuyos aciertos se mencionaron en la reseña de Diez-Canedo la exteriorización de la escena de los tormentos, relegada antes al interior del teatro, sin otra manifestación que las voces, la escena a oscuras con desfile de grupos llevando antorchas y faroles, y el amanecer después de la tragedia vengadora, admirable intuición plástica. Todos estos recursos escénicos acentuaron el espíritu de protesta contra la tiranía expresado en la tragedia: "Es inútil considerar como 'de época' su sentido y su apelación al poder real en contra de las demasías feudales. La protesta es lo vivo. No podemos negarnos a oír-

<sup>15</sup> Lope de Vega, *La corona merecida*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1923.

<sup>16</sup> E. Diez-Canedo, "Conmemoración de Lope de Vega y representación de *Fuenteovejuna*", *La Voz*, 25-III-1935, p. 5.

<sup>17</sup> Información Teatral. Otras notas. La *Fuenteovejuna* del Español, *La Voz*, 23-III-1935, p. 3.

la con nuestros oídos de hoy en forma diversa de como se pudo oír algún día”. Y recordaba el crítico la representación llevada a cabo en Rusia como ejemplo de teatro de masas, dirigida por Litvinof, que acentuaba su sentido de grito de libertad contra la tiranía. La interpretación formidable de Margarita Xirgu y de toda la compañía junto con los efectos maravillosos de Bürmann en el juego de planos, en la arrogancia de perspectivas y en la combinación de luces para el decorado, la música y los bailes documentados por autorizados especialistas, nos trasladan uno de los montajes más paradigmáticos de nuestros clásicos en la escena de preguerra.

En el mes de mayo de 1935 *La Voz* alertó sobre una supuesta malversación de los fondos destinados a sufragar los actos conmemorativos del Centenario denunciada por Cipriano de Rivas Cherif en una reunión con los periodistas en el saloncillo del Español, haciendo explícita una patente incomodidad que se filtraba en las noticias referentes a este teatro<sup>18</sup>. Esta situación, unida a la suspensión de la programación del T.E.A. —nada personal; el comienzo de unas obras en el teatro de la Princesa donde tenían su sede— pusieron en grave peligro la consecución de los actos.

Mientras se sucedía el siguiente estreno del Español en un ambiente bastante crispado, se verificaron otras tentativas en diferentes escenarios. En el mes de junio, Lope visitaba las tablas del Eslava, y Diez-Canedo devolvía a los lectores de *La Voz* sus agudas observaciones sobre la representación, *San Isidro, labrador de Madrid*, refundida por José Alsina. La velada estuvo auspiciada por la Asociación de la Crítica Dramática y Musical y el Ayuntamiento de Madrid, cuyo cronista oficial, Pedro de Répide, fue el encargado de abrir el acto con unas elocuentes palabras. Diez-Canedo se detuvo en desentrañar la presencia de Madrid en la obra de Lope donde no podía faltar la devoción al santo patrono de la capital. Rememora la inclusión del comediógrafo como presidente del certamen literario celebrado con motivo de la beatificación de San Isidro en mayo de 1620, además de otras incursiones en su figura como el poema “Isidro”, o las comedias *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*, de las que la obra presentada en Eslava era una refundición con la intención de componer una biogra-

<sup>18</sup> J. L. S., “Información Teatral. *Fuenteovejuna* ha estado a punto de tener menos apoyo oficial que *Las vampiresas*. A la Junta Central de Lope la habían dejado ya sin dinero. Pero por fin habrá representaciones del Fénix con las pesetas destinadas a Guiró”, *La Voz*, 21-V-1935, p. 3.

fía del santo desde su nacimiento hasta su muerte, en la que destacó la teatralidad del diálogo y su plástica espectacular<sup>19</sup>. La refundición —en este caso se prescinde del término adaptación— de Alsina había seguido el procedimiento más recomendable, el de cortar sin añadiduras ni interpolaciones arriesgadas: “Y tal método, en acciones cuyo desarrollo no camina sobre la peripecia y el enredo, sino que se sigue, de escena a escena, en cuadros que son como asuntos de retablo, de cuya yuxtaposición resulta la buscada unidad, no ofrece los peligros que ofrecería aplicado a una comedia verdaderamente dramática”<sup>20</sup>. La consideración de la pieza como retablo presidió también la visión plástica de Fontanals, con sus elementos fijos y sus fondos variables.

Entre tanto, la figura de Rivas Cherif se crecía sobre la mismísima de Lope en el enmarañado conflicto del Centenario y la gestión del Español, que todo parecía uno y lo mismo. Diez-Canedo cifró el éxito del montaje de *El villano en su rincón* en la coordinación de Rivas como director de escena del espectáculo (“En el Español se ve ahora lo que es tan raro en nuestros teatros: una dirección”<sup>21</sup>) asistido por la realización escenográfica de Bürmann, “cuyos fondos luminosos y sintéticos, y la acertada disposición de interiores, dan a la comedia, con los elegantes figurines de Victorina Durán, la más bella plástica”<sup>22</sup>. Los cuadros de música y danza en los que abundaba la obra fueron también primorosamente concertados sobre las notas del joven compositor Enrique Casal. Tras el tópico horaciano del *beatus ille*, acentuada por algunos críticos en su interpretación, Diez-Canedo acertó a descifrar una visión que superaba el presumible relato tradicional de la sumisión incondicional al poder, según la cual “se plantea el tema principal, que no es tanto el de un acatamiento ilimitado del poder como la ecuación entre la prontitud en el que obedece y la generosidad en el que manda. Lope exige tanto al uno como al otro. Si hubiese hecho

<sup>19</sup> Véase Lope de Vega, *Comedias de vidas de santos*, 4 vols. (edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo), Madrid, Atlas, 1964-1965.

<sup>20</sup> E. Diez-Canedo, “En Eslava. *San Isidro, labrador de Madrid*, de Lope de Vega. Refundición de José Alsina” *La Voz*, 1-VI-1935, p. 3.

<sup>21</sup> Sobre la dirección de escena en el siglo xx, véase M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, “Directors of the Twentieth Century Spanish Stage”, en María M. Delgado (ed.), *Spanish Theatre (1920-1995) Strategies in protest and imagination (2)*. *Contemporary Theatre Review*, 7, 1998, pp. 1-25.

<sup>22</sup> Véase M<sup>a</sup> Teresa García-Abad García, “Victorina Durán: Intuiciones para un espacio escénico”, en *Estudios sobre Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje al Dr. Juan M<sup>a</sup> Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 521-528.

del rey un tirano, Lope, que sabe afrontar tiranías, hubiera dado todo su valor a la tesis del menosprecio de corte y alabanza de aldea con que su acción se inicia”<sup>23</sup>. *El villano en su rincón* ofrecía además una oportunidad clara para el lucimiento de los actores, sobre todo del carácter principal encarnado por Enrique Borrás<sup>24</sup>.

A propósito de una conversación con Rivas Cherif sobre la representación, se refería el entrevistador a su conocida aversión por las refundiciones de los clásicos: “En efecto. No me gustan. Puedo decir alto y claro que he sido el primer director –y hasta ahora el único, con la sola excepción de la señora de Ucelay, que dirige una compañía no profesional, y de García Lorca en Buenos Aires– que representa a Lope sin refundiciones, tergiversaciones, enmiendas ni arreglos que desvirtúan el texto de su autor insigne”<sup>25</sup>. En este asunto compartían Diez-Canedo y Rivas Cherif una apreciación muy similar, es más, el primero se atrevió a denunciar intereses espurios en la aparentemente inocua modernización de los clásicos: “Para los antiguos se recurre a cortes y supresiones, a veces muy justos, como exigidos por el tiempo; pero se recurre, sobre todo, a la refundición. La refundición, en España, ha sido a menudo no el medio de acomodar al gusto del día –o, por lo menos, al del refundidor– una acción dramática, sino que ha servido simplemente al interés material. Siendo del dominio público las obras de nuestro teatro antiguo, al representarse no devengaban derechos; pero la Sociedad de Autores, valiéndose de un medio coercitivo infalible, cobraba derechos de representación, que iban directamente a sus cajas, o prohibía el ‘repertorio’, entendiéndose por tal toda representación de obras modernas escritas por los asociados. Ante semejante conflicto surgió la idea de las ‘adaptaciones’ con las cuales, reducidas en el caso más favorable a unos cuantos cortes, pero expuestas siempre a una

<sup>23</sup> E. Diez-Canedo, “En el Español. Nuevo homenaje a Lope de Vega, con la representación de su famosa comedia *El villano en su rincón*”, *La Voz*, 3-VI-1935, p. 5.

<sup>24</sup> “Enrique Borrás, en el rústico enamorado del rincón en que se siente libre y señor como un rey, y luego, llamado por el monarca, a quien intriga su retraimiento, le va entregando con sumisa lealtad cuanto para probarle le pide, tiene ocasión de desplegar lo mejor de su arte en versos marcados con el signo de la más gallarda madurez entre los de Lope.” [*Ibidem.*]

<sup>25</sup> “Información teatral. Conversaciones. A propósito de *El villano en su rincón*”, *La Voz*, 1-VI-1935, p. 3. Sobre Rivas Cherif véase *Cómo hacer teatro*, Valencia, Pre-Textos, 1991; Juan Aguilera Sastre, *Cipriano de Rivas Cherif: Una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Barcelona, Cop d’Idees, 1997, y Juan Aguilera y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

colaboración que podía no hacerle gracia ninguna al autor muerto, los derechos iban, por intermedio siempre de la Sociedad, al adaptador o al jefe de compañía que pensaba lucirse en un papel. Esto era en muy pequeña escala, porque nadie estaba obligado a representar comedias antiguas; pero la titular del Español sí que lo estaba, y a imitación de ella, algunas que querían presumir, o en la que flojeaban de pronto las obras nuevas, tenía que acudir a tal expediente.

Sin contar con los poetas especializados en tales adaptaciones, a quienes les parecía más fácil ‘colocar’ una de ellas que sacar de propia Minerva obra original<sup>26</sup>.

Con las últimas representaciones de *El villano en su rincón*, el teatro Español cerraba un ciclo memorable, el de la temporada capitaneada por la compañía Xirgu-Borrás, y se abría un nuevo concurso de adjudicación que suscitó una de las polémicas en lo referente a la gestión teatral más encendidas del período. Dejaba la compañía el recuerdo de una labor extraordinaria, difícil de superar en su fidelidad a los clásicos, en el gusto y esplendor de los conjuntos, trajes y decorados y en la elección de un repertorio digno de la escena nacional: “Asesorada por un hombre de teatro como Cipriano Rivas Cherif –cuyas iniciativas y realizaciones podrán discutirse cuando venga quien haga otro tanto–, ha traído a la escena del Español con nueva vestidura, a Calderón y a Lope; ha dado a Benavente el puesto debido; ha prestado resonancia a la personalidad de García Lorca, de Alberti, de Casona, que –considerados tan solo como noveles– pueden afrontar toda comparación; ha hecho con ‘La Corona’ de Azaña, no un acto político (la política se plantó en la acera de enfrente), sino la más justa manifestación literaria, en arriesgada y afortunada prueba; ha encontrado, fuera ya del Español, pero con su misma compañía, en el teatro abierto de Mérida, el sentido de la escena antigua, con la ‘Electra’ (ya desde años atrás en su repertorio) y la ‘Medea’, hablada en castellano, por Unamuno; ha buscado con excelentes actores jóvenes a su lado, el peso y el prestigio de un Enrique Borrás, sin arrogancias ni exclusivismos de diva”. Frente a todos estos logros las propuestas de la creación de un polémico Patronato adelantaba una temporada caliente para el coliseo municipal<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Véase Enrique Diez-Canedo, *El teatro y sus enemigos*, México, La Casa de España en México, 1939, pp. 98-99.

<sup>27</sup> “Pero la política, aunque sea la política municipal, metida en el teatro, es mala cosa, y a nadie se le oculta que la política mueve todo esto, con una tendencia fácil

En pleno descanso estival una nueva representación de Lope dio la oportunidad de insistir sobre el desinterés oficial por los actos del centenario frente a la iniciativa privada. Se trataba de un espectáculo a cargo de la Escuela de Actores, agrupación fundada y dirigida por Luis Ponce de León, que abrieron unas cuartillas leídas por Enrique Uhthoff, escritor mejicano, en las que se declaraba el sentido de la fiesta, dividida en dos partes: la primera, compuesta por una serie de estampas lopianas extraídas de las obras más celebradas de Lope —*El mejor alcalde, el rey*, *El caballero de Olmedo*, *La dama boba*, *Peribáñez* y *La estrella de Sevilla*—; la segunda, principalmente coreográfica, de entre cuyos números de danza clásica y moderna destacaron la pequeña recitadora Encarnita Abad y la tiple, señorita De Francisco, “cuya ágil voz luce sobremanera en trozos de Grieg y de Vives”<sup>28</sup>.

Del teatro a las fiestas callejeras, las celebraciones con motivo del centenario de Lope se vistieron de diferentes galas. Los versos del Fénix recorrieron las calles y plazas del viejo Madrid auspiciados por la Junta de Iniciativas del Tricentenario. Del recitado de pasajes de su obra poética, Diez-Canedo destacó la exhumación del auto *La siega*, paráfrasis piadosa de la parábola del sembrador, junto a los sonetos de la Soberbia y el de la Esposa, declamados ante un tablado de Bürrmann.

La despedida del Español de la compañía Xirgu-Borrás se demoró una representación más, la de *La dama boba*, con el interés añadido de venir arreglada de manos de Federico García Lorca que la había estrenado hacía dos años en Buenos Aires: “El nuevo arreglo, que no refundición, de Federico García Lorca se limita a determinados cortes en el texto y a la interpolación de canciones y músicas siguiendo normas del original; pero sobre todo, al movimiento de la escena, al ritmo de la representación”<sup>29</sup>. Una de estas supresiones llamó poderosa-

de colegir, a pesar de las personalidades que, para despistar, entran en juego” (E. Diez-Canedo, “Notas del domingo. Margarita Xirgu terminó su temporada con *El villano en su rincón*. Ya tienen que hacer los que vengan a substituir a la primera actriz de España”, *La Voz*, 24-VI-1935, p. 5). Véase del mismo crítico “Campeones de resistencia. El Español y el Patronato fantasma. Los mismos comediantes interpretarán a los mismos autores. A ver quién estrena más obras”, *La Voz*, 26-VII-1935, p. 4.

<sup>28</sup> E. Diez-Canedo, “Como hace calor... Lope de Vega al aire libre. La iniciativa privada sigue supliendo al desinterés oficial. Un plantel de nuevos actores”, *La Voz*, 10-VII-1935, p. 4.

<sup>29</sup> E. Diez-Canedo, “Lope bajo techo. *La dama boba* en el Español. Una comedia sin edad. Los mejores intérpretes actuales de Lope”, *La Voz*, 29-VIII-1935, p. 4. Se conserva un ejemplar mecanografiado de la comedia en la Fundación Federico García

mente la atención del crítico en su reseña: la referente al episodio de la enumeración de los libros con que formaba su biblioteca en los comienzos del XVII una 'culta'. Con la obra se despedía Margarita Xirgu de la temporada acompañada por García Lorca pero con la ausencia apuntada por Diez-Canedo de los gestores del Español<sup>30</sup>.

En el mes de octubre de 1935 se inauguró el Español del Patronato con *El alcalde de Zalamea* y la intervención como actores de tres glorias de nuestra escena: Enrique Borrás, Ricardo Calvo y Emilio Thuillier, que "sin dejar el Patronato, sentaron sus reales en nuestro escenario municipal". El apoyo que Diez-Canedo prestara a la labor de la compañía Xirgu-Borrás se diluyó en una extensa relación de desaciertos, desde la interpretación, a la ausencia de dirección o a la adaptación de Juan de la Peña que, "por lo menos, quita a la obra su lógica variedad de escenarios, sin que lo compensen ni las cuatro redondillas en alabanza de Calderón que redondean el final, en competencia con la décima que, remata la otra adaptación corriente"<sup>31</sup>.

Diez-Canedo estuvo presente en polémicas que trascendieron la propia consideración de los clásicos dentro de nuestra historiografía nacional. Con motivo de las opiniones del crítico de *Le Temps*, M. Henri Bidou, sobre Calderón, a propósito de una representación en el Atelier de *El médico de su honra* en las que calificaba a su autor de "intolerable", su colega de *La Voz* se apresuró a aclarar ciertas afirmaciones que fuera de contexto podían prestarse a malos entendidos: "Allí no se considera intolerable a Calderón ni su comedia. Se discute su tesis, y nada es más justo (...) Esto es lo que le parece intolerable, tan intolerable, sin duda, como el concepto puramente moral de 'Le cocu magnifique'"<sup>32</sup>.

El interés por montajes de compañías extranjeras en nuestros escenarios desvió la atención de la temporada de nuestros estrenos. El salón del Instituto Francés sirvió de escenario para la presentación del grupo "Theophilien" en Madrid con una destacada muestra de teatro medie-

Lorca. Véase Juan Aguilera Sastre, *García Lorca ante el teatro clásico: su versión escénica de La dama boba*, s. l., s. a.

<sup>30</sup> E. Diez-Canedo, "Despedida y estreno. Los gestores no fueron al adiós de la Xirgu", *La Voz*, 14-IX-1935, p. 4.

<sup>31</sup> E. Diez-Canedo, "El Español del Patronato. *El alcalde de Zalamea*, con Enrique Borrás, Ricardo Calvo y Emilio Thuillier", *La Voz*, 28-X-1935, p. 5.

<sup>32</sup> E. Diez-Canedo, "Nuestros clásicos en París. Calderón le parece intolerable al crítico de 'Temps'. ¿Pero por qué se lo parece? El concepto calderoniano del honor", *La Voz*, 5-VIII-1935, p. 5.

val que Diez-Canedo atendió con la misma consideración de los grandes acontecimientos teatrales. El grupo, integrado por alumnos de la clase del medievalista francés Gustave Cohen, había nacido como complemento a las explicaciones de la cátedra, tomando como nombre uno de los milagros que servía de tema a una composición dramática, el del presbítero Teófilo. Sus representaciones en Madrid estuvieron también precedidas por el inapreciable saber del profesor Cohen que ilustró los montajes con unas explicaciones sobre teatro medieval francés, sus orígenes litúrgicos, las condiciones materiales de la escenografía entre los siglos XII al XV, así como sus relaciones con el teatro medieval español. Mostró no desconocer los esfuerzos recientes del teatro universitario destacando especialmente la labor de La Barraca. Las representaciones del grupo se llevaron a cabo en la Residencia de Estudiantes. La primera función fue de acceso restringido como solemnidad académica desinteresada y constó de dos obras características del teatro francés primitivo: el *Milagro de Teófilo*, escrito por Rutebeuf, poeta de la segunda mitad del siglo XIII, y *El juego de Robin y Marion*, de Adam de la Halle, perteneciente al mismo siglo<sup>33</sup>. Diez-Canedo relacionó el primer episodio con *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo y la versión narrativa de Alfonso X en las *Cantigas*, la primera asociación ilustrada con fragmentos del poema de Berceo, “uno de los más hermosos de su colección, y por su carácter narrativo puede ser más amplio que la composición dramática francesa, que termina con el perdón y la penitencia, y con el cántico del *Te Deum*, tampoco omitido por nuestro vate”<sup>34</sup>. Menos exactas se mostraban las correspondencias que del *Juego de Robin y Marion*, una pastoral cómico-lírica, podían encontrarse en nuestra poesía rústica, desde las serranas del Arcipreste, hasta las églogas de Juan del Encina y Lucas Fernández. La reconstrucción escenográfica, autorizada documentalmente, resultó eficaz permitiendo a las modernas tendencias decorativas expansiones interesantes. La primera de ellas, según nos describe Diez-Canedo, se desarrolló en el típico escenario simultáneo de los misterios, en que, “a un lado el trono celestial; a otro la boca del infierno, cierran el circuito de portadas que van situando la acción, y ante las cuales se colocan los per-

<sup>33</sup> Véase Rutebeuf, *Le miracle de Théophile*, Paris, Librairie Delagrave, 1935, y Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et Marion: suivi du Jeu du Pelerin*, Paris, Librairie Delagrave, 1935.

<sup>34</sup> E. Diez-Canedo, “Los ‘theophiliens’”, en Madrid. Dos contemporáneos de Gonzalo de Berceo. Ambos en la Residencia de Estudiantes”, *La Voz*, 1-IV-1936, p. 3.

sonajes correspondientes, siempre en escena; la segunda, ante un telón pintado, con accesorios de gracia primitiva y comunicación, en determinados momentos, entre la escena y la sala”.

La segunda velada del grupo contó con la representación del *Misterio de Adán*, más antigua aún que las programadas en la sesión anterior, correspondiente al momento en el que el teatro sale del recinto de la catedral a los pórticos<sup>35</sup>. De hecho la obra había sido representada ante el pórtico sur de la catedral de Chartres. Su director hizo resaltar la importancia de las acotaciones didascálicas en latín, referentes no sólo a particularidades del decorado, sino a pormenores del juego escénico. Tras el *Misterio de Adán* se llevó a escena un monólogo o pregón denominado *Le dit de l'herberie*, de Rutebeuf, en que un curandero o herbolario enumera las virtudes de sus hierbas, a cargo de uno de los más notables actores del grupo, el señor Abadi: “relación en prosa y verso, llena de graciosa verbosidad que el actor dijo con todo el fuego requerido<sup>36</sup>. Para completar el programa se llevó a escena *Le jeu du gacetteur* en el que se mostraba ya las artes de engañar al marido, temas después de tantas obras dramáticas, jocosas o serias.

#### LA POESÍA, LA INTRIGA, EL CINE, LO FRÍVOLO Y OTROS GÉNEROS

Un aspecto desconocido del crítico que se desvela en su obra no antologada es su gusto por los recitales poéticos como no podía ser de otro modo en una personalidad que se proyectó fundamentalmente en la poesía y en el teatro<sup>37</sup>. Prueba de ello es el seguimiento de las veladas de la recitadora Berta Singerman: “Hollywood no ha conseguido desfigurar el arte de la recitadora que se presenta en el Español con un escenario desnudo y con un repertorio que conserva su

<sup>35</sup> “El ‘Misterio de Adán’, que data del siglo XII, nos hace ver la donación del Paraíso a los primeros Padres por el Señor, a quien el viejo poeta anónimo (que acierta siempre a matizar sus estrofas con pensamientos delicados y sabrosas expresiones) denomina ‘Figura’; la tentación diabólica contra el hombre primero, y más tarde contra la mujer, que cede a las insinuaciones seductoras.”

<sup>36</sup> “Los Theophiliens en Madrid. El teatro francés de la Edad Media. A lo moderno por lo más antiguo”, *La Voz*, 31-III-1936, p. 3, y “Los theophiliens en Madrid. Segundo espectáculo del teatro medieval francés. Adán y Eva, en escena”, *La Voz*, 2-IV-1936, p. 4.

<sup>37</sup> Los volúmenes de los *Estudios de poesía española contemporánea*, México, Joaquín Mortiz, 1965, constituyen el homólogo de los tomos de artículos de crítica teatral mencionados.

configuración habitual al que se han hecho alguna concesión a posibles modas<sup>38</sup>. En la primera destacó entre lo nuevo la incorporación de una selección de rimas de Bécquer y una rumba del cubano J. Zaca-rías Tallet, añadidas a Darío, Unamuno, Juana de Ibarbouru, Alfonsina Storni, Morales, Pemán, Wordsworth, Poe y Rafael Pombo. Unos días más tarde deleitaba a los asistentes del Español con una versión mixta de prosa y verso autorizada con el nombre de Fray Luis de León del “Cantar de los cantares”. Diez-Canedo sugirió la conveniencia de la elección de una versión completa, no de un arreglo, y propuso los versículos de Cipriano Valera o los endecasílabos de Rodríguez Marín, como traducciones adecuadas: “La última menos conocida de lo que debiera, sigue de cerca el texto hebraico, al que se ciñe con gracia singular, empleando valientemente adjetivos vulgares, como el de ‘guapa’, que confronta con una posible etimología hebrea.”<sup>39</sup> Otras piezas de este programa fueron “El arenque”, de Cros; “Mañana de la Cruz”, de Juan Ramón Jiménez; unos deliciosos pregones mejicanos hilados en versos de Miguel N. Lira, y al final, “Alegría del mar”, la amplia evocación jubilosa que diera popularidad al poeta uruguayo Carlos Sabat Ercarty. María Teresa Montoya había dado a conocer en el Alkázar “La voz humana”, de Cocteau, en una traducción de Benjamín Jarnés. Berta Singerman incorporó el monólogo del poeta francés en una versión de Arturo Romay: “La interpretación de Berta Singerman recoge los más sutiles matices en un sentido de intimidad desgarrada que se nos ofrece como una nueva personalidad de la artista; la actriz se olvida de la declamadora y pone viva emoción (de la que Diderot no aprobaría) en su compenetración con el personaje”<sup>40</sup>. En el homenaje a Margarita Xirgu y Federico García Lorca en el Español también se pudo escuchar una audición de la recitadora cuya pieza más destacada fue la “Comparsa” del cubano Emilio Ballagas, uno de los poetas jóvenes de la poesía antillana de inspiración popular. En la recensión se destacaron las composiciones “Dime la copla”, de Enrique de Mesa, “La oración de la luz”, de Guerra Junqueiro, en la traducción de Marquina, y el “Cuento de invierno”, del mismo Diez-Canedo. Berta Singerman se des-

<sup>38</sup> E. Diez-Canedo, “En el Español. Reaparece la ilustre recitadora Berta Singerman”, *La Voz*, 7-II-1935, p. 5.

<sup>39</sup> E. Diez-Canedo, “El sábado en el Español. Berta Singerman en el ‘Cantar de los cantares’”, *La Voz*, 11-II-1935, p. 5.

<sup>40</sup> E. Diez-Canedo, “Novedades del sábado. Berta Singerman en ‘La voz humana’”, *La Voz*, 18-II-1935, p. 5.

pedía de los escenarios con una velada en el Español que coincidió con otro recital poético de González Marín, en el Calderón. La diferencia entre ambos radicaba, según Diez-Canedo, en el diferente modo de declamar, la primera implantando la costumbre de “oír a los poetas como tales poetas y no como autores dramáticos”. Finalmente, estuvo presente con su homenaje particular a Lope de Vega en la Zarzuela<sup>41</sup>. Otros actos poéticos protagonizados por recitadores menos conocidos hoy gozaron de la asistencia del crítico como el de la recitadora mejicana Graziella de Lara, en la Comedia, con un programa compuesto de poesías muy diversas, con predominio de la lírica regional, amenizado en las ilustraciones musicales por el trío Artés, espectáculo que fue presentado por Enrique Uhttoff<sup>42</sup>.

Uno de los fenómenos más característicos y apasionantes de las artes y la literatura viene dado por la interferencia, inspiración, deslizamiento de técnicas, materias, fuentes, etc. de unos géneros a otros, incluso de unas disciplinas a otras. El teatro no fue ajeno a un fenómeno como el anterior de absorción y de préstamo, aunque no siempre con resultados exitosos.

Una interesante muestra de la que nos da cuenta Diez-Canedo la constituye el arreglo para la escena de la novela de Remarque —“patético relato alemán”— *Sin novedad en el frente*, de Gómez de Miguel y Baerlam, que dio como resultado nueve cuadros y un prólogo “para hacer del escenario de la Zarzuela una sucursal de los campos de batalla en el frente occidental de la Gran Guerra”, escenificados por Rambal: “Destrucción de un pueblo, explosiones en un hospital de sangre, en una trinchera de primera línea, en una casa solitaria entre dos fuegos; caídas de bombas, que estallan ante los ojos y junto a los oídos de los espectadores; gases asfixiantes que obligan al actor a ponerse la careta, pero que esparcen sólo en la sala un olor de incienso; y un avance de un tanque, aparición pavorosa de un zeppelin... Los autores han sabido dar realidad a todas las muertes, asolamientos y fieros males que trae consigo la guerra, hasta tal punto que no se sabe cómo van a componerse después las decoraciones que caen, al parecer, en

<sup>41</sup> E. Diez-Canedo, “Ayer en el Español. El homenaje a Margarita Xirgu y Federico García Lorca. Nueva audición de Berta Singerman”, *La Voz*, 21-II-1935, p. 4; “Poesías en el Español y en el Calderón”, *La Voz*, 25-II-1935, p. 2, y “En la Zarzuela. Berta Singerman y Lope de Vega”, *La Voz*, 27-II-1935, p. 3.

<sup>42</sup> E. Diez-Canedo, “En la Comedia. Recital de Graziella de Lara”, *La Voz*, 7-XII-1935, p. 3.

fragmentos. ¡Milagros de Rambal!”<sup>43</sup>. Y a propósito de semejante despliegue de espectacularidad en la escena, ventaja que muchos atribuyeron al cinematógrafo frente al teatro, Diez-Canedo salía al paso de un conflicto ya superado desde su punto de vista: “Milagros un poco pueriles, por cierto. La lucha del teatro con el cinematógrafo, al que Rambal convierte de modo pasajero en auxiliar, está resuelta desde hace tiempo. Sus terrenos son distintos, y el cuerpo a cuerpo, imposible entre ambos. Una catástrofe, en el cine, da una visión de la realidad; en el teatro, como Rambal las presenta, parece todavía mayor catástrofe, porque da la sensación de que no va ser posible reproducirla con todo aquel alud de papel, cartón, madera, telas y gasas, que se viene al suelo entre humos, resplandores y chispas”.

Aunque lo habitual fue que el cine absorbiera los argumentos teatrales para nutrir sus cintas, en ocasiones el trasvase se produjo en sentido contrario. Ernesto Vilches se sirvió de la acción semipolicíaca de *Cascarrabias* para presentarse al público del Victoria tras una prolongada ausencia que, sin embargo, no consiguió el apoyo de la crítica: “Conservamos el mejor recuerdo de Ernesto Vilches como actor magnífico, maestro de la caracterización, dueño de los más refinados medios expresivos. No sólo en piezas de teatro como ‘El amigo Teddy’ o ‘Wu-Li-Chang’, sino en obras de poesía dramática: en el Rubio de ‘La Malquerida’, en el Alejandro de ‘Todo un hombre’. Ernesto Vilches ha dado medida colmada de sus méritos de actor, par de los mejores ¿Guarda menos gratitud para aquellos papeles que para el de la película cinematográfica? Este sí que sería error, y error imperdonable”<sup>44</sup>.

El cinematógrafo estuvo directamente implicado en el *boom* del género policíaco en las tablas, tramas que no dejaron de suscitar una enorme curiosidad en Diez-Canedo en cuya crítica encontramos ejemplos numerosos que avalan su interés, y que nos devuelve plagados de comentarios inteligentes, a pesar de que sus juicios respecto del mismo fueron siempre bastante precavidos al considerar que el cine estaba en disposición de despojar al teatro de sus argumentos, sus actores y su público. Además, estableció desde el punto de vista ideológi-

<sup>43</sup> E. Diez-Canedo, “El Teatro. En la Zarzuela. *Sin novedad en el frente* de los Sres. Gómez de Miguel y Baerlam”, *La Voz*, 14-IX-1935, p. 4. Sobre Enrique Rambal véase, María M. Delgado, “Enrique Rambal: The Forgotten *Auteur* of Spanish Popular Theatre”, en María M. Delgado (ed.), *Spanish Theatre 1920-1995*, *op. cit.*, pp. 67-92.

<sup>44</sup> E. Diez-Canedo, “El estreno de anoche. *Cascarrabias*, del cine al teatro. Ernesto Vilches, en el Victoria. El actor y su gratitud”, *La Voz*, 19-X-1935, p. 3.

co una asociación poco favorable para el nuevo arte del siglo xx al relacionarlo con los sistemas totalitarios: "Porque el cinematógrafo ha nacido con todas las arrogancias, con todas las apetencias de los sistemas totalitarios; y si no nació con ellas no ha tardado mucho en adquirirlas. Tiene de éstas el ímpetu de acometividad, la prontitud de asimilación, la facultad de digerir y transformar en bienes propios los caudales ajenos"<sup>45</sup>. En esta absorción sí apuntó una predilección por los géneros más populares, especialmente el sentimental y el policíaco<sup>46</sup>.

Con una estructura similar a los recursos habituales del género policíaco, un hecho misterioso por esclarecer y una investigación llevada por el comisario superior en persona, *Aquella noche*, del autor húngaro Lajos Zilahy se elevó sobre las de su especie ya desde los epígrafes que encabezaron la crónica de su estreno, asegurando que "no es un melodrama cualquiera". La trayectoria de su autor avalaba el resultado de una representación que estimuló a Diez-Canedo a indagar sobre su producción: "Lajos Zilahy no es un escritor cualquiera, fabricante de melodramas en serie. Su obra, al decir de los que conocen bien el desarrollo de la literatura húngara, es rica y frondosa. Una novela suya traducida al francés, 'Dos prisioneros', puede ocupar puesto preferente entre las narraciones inspiradas por la guerra. Tiene dos tomos de nutrida lectura, y su paso a la lengua francesa permite augurar una traducción española. Otro libro suyo, *Tiempo de primavera*, anda ya en castellano"<sup>47</sup>. El melodrama en cuatro actos se sostenía sobre un conflicto interesante apoyado en "firmes apuntes de carácter y graciosos bocetos de humanidad". La adaptación española del texto aportaba al diálogo la suficiente viveza y la debida claridad, necesaria para la graduación de la intriga. Algunas salvedades se dejaron sentir en su recensión sobre la puesta en escena: la inadecuada interpretación del actor asesinado y el escamoteo del personaje sobre el cual había de recaer la acción. El exiguo escenario del Victoria albergó con dignidad la representación —"con propiedad digna casi de un Rambal"— y soportó en sus reducidas dimensiones "un ascensor que no será de gran lujo,

<sup>45</sup> Enrique Diez-Canedo, *El teatro y sus enemigos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1939, p. 19.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>47</sup> E. Diez-Canedo, "Las novedades de ayer. *Aquella noche* no es un melodrama cualquiera", *La Voz*, 13-IX-1935, p. 4. Véase Lajos Zilahy, *Aquella noche*, Col. La Farsa, Madrid, Rivadeneyra, 1936.

pero que baja y sube; por fortuna para el movimiento de la escena, sin ahorrar las escaleras a todos los personajes”.

El género dificultaba sobremanera la tarea del crítico al verse constreñido por la imposibilidad de desvelar el misterio. Ante dicha restricción en *El asesinato de Vera Wagner*, comedia de Max Alsberg y O. E. Hesse, arreglada por Tomás Borrás, Diez-Canedo optó por sacar a la luz la moraleja: la de que nunca se debe condenar por meros indicios<sup>48</sup>.

En ocasiones, el fraude en la duración programada como en *El misterio de la Quinta Avenida*, de Collins y David, adaptada por José Luis Salado, despertó la incomodidad del crítico al que se había privado de veinte minutos de las dos horas treinta y cinco de emoción y comicidad que se anunciaban<sup>49</sup>. Claro que la continuidad en la trama debía ser entendida, según algunos, como uno de los preceptos más sagrados del género a juzgar por las palabras de Enrique Casanova, actor de *Miss Therry* en una entrevista anterior al estreno en la que declaraba: “Nosotros prometemos ciento veinte minutos de melodrama sin un descanso, sin un respiro (...). Este sistema lo aprendí en Londres, luego de ver el melodrama *Diez minutos de a [...]*, que se representaba seguido, aunque con un escenario giratorio que permitía pasar en dos segundos de una escena a otra”. Al hilo de la decoración de la Zarzuela y del accidente del actor que le había causado lesiones en una pierna se comentaba en el artículo: “A propósito: esta decoración de *Miss Therry* llega a impresionar. Recia, rotunda. Parece arrancada de un set cinematográfico. En nuestro teatro —donde las puertas siguen siendo telas pintadas, donde la inocente gaseosa ocupa todavía el puesto ilustre del champaña—, un esfuerzo así es, reconozcámoslo con pena, poco frecuente”<sup>50</sup>.

El espíritu mercantilista del cinematógrafo se infiltró en la tradicional industria dramática que frecuentemente se apropió para su propaganda de las modernas técnicas de publicidad, incluso en los géneros más graves, ya que en aquellos más frívolos la amplificación en el reclamo era una práctica extendida, fenómeno que servía a Diez-Canedo

<sup>48</sup> Enrique Diez-Canedo, “En el Muñoz Seca, *El asesinato de Vera Wagner*, comedia de Max Alsberg y O. E. Hesse, arreglo de Tomás Borrás”, *La Voz*, 8-II-1935, p. 3.

<sup>49</sup> E. Diez-Canedo, “El estreno de anoche. *El misterio de la Quinta Avenida*, en la Victoria”, *La Voz*, 8-VIII-1935, p. 4.

<sup>50</sup> “El Teatro. Conversaciones. En *Miss Therry* no hay sangre ni nada que se le parezca”, *La Voz*, 9-VIII-1935, p. 4.

para encabezar su recensión a la obra de Marquina *En el nombre del padre*, en el Fontalba: "Permítaseme dudar de que Marquina haya prestado su asentimiento complacido a la industria 'réclame' que se ha hecho en anuncios de su obra estrenada ayer. De 'obra cumbre' la calificaban por anticipado los sueltos de contaduría; y en la portada del teatro, unas figuras pintadas, como las usuales en los cines, llamaban la atención y suscitaban el comentario del transeúnte"<sup>51</sup>.

La novela fue la fuente sobre la que bebieron muchas de nuestras obras teatrales. Aunque el crítico no se aventuró a hacer un juicio genérico sobre el traslado de unos géneros a otros, sí cuestionó la clase de novela a la que podía corresponder el conflicto representado en *La millona*, novela escénica de Enrique Suárez de Deza, con sus tipos agri-dulces sacados de una mezcla entre el folletín y la novela rosa, negando su vinculación con la del mismo título escrita por el presbítero sevillano Muñoz y Pavón en 1902<sup>52</sup>.

A veces los resultados de los arreglos se mostraron tan lamentables que se extendieron hasta la labor de escenógrafos con una reputación bien ganada como en el caso de *Angelita, que te escurres*, arreglada por Antonio Paso y puesta en escena por Bürmann: "Si esto es un arreglo, ¿cómo será la comedia de donde procede? Desarreglada y todo, no es posible que tenga tan poca gracia, tan mezquino movimiento". Según la información que proporciona el crítico en su reseña se trataba de una comedia musical, pasada ya del teatro a la pantalla cinematográfica con buena fortuna, desde donde pudo inspirarse su última transformación en las tablas de la Comedia, de lo más "desconsolador y aburrido"<sup>53</sup>.

La curiosidad dramática de Diez-Canedo no despreció géneros menos considerados en el panorama crítico. En relación con el teatro frívolo apuntó influencias beneficiosas sobre las modernas corrientes dramáticas, aunque desestimó la calidad de la revista representada para beneficio de Reyes Castizo, la Yankee, responsable de estas declaraciones, y estuvo atento a su evolución espectacular, necesitada de espacios

<sup>51</sup> E. Diez-Canedo, "El estreno de anoche. *En el nombre del padre*, en Fontalba. Prendas de verdadera y noble poesía. Sólo falta una cosa: claridad", *La Voz*, 30-X-1935, p. 4.

<sup>52</sup> E. Diez-Canedo, "En el Benavente, *La millona*, novela escénica de D. Enrique Suárez de Deza", *La Voz*, 11-V-1935, p. 3. Véase Juan Francisco Muñoz Pabón, *La millona*, Sevilla, s. e., 1902.

<sup>53</sup> E. Diez-Canedo, "En la Comedia. *Angelita, que te escurres*, arreglo de D. Antonio Paso", *La Voz*, 10-VI-1935, p. 5.

amplios, con motivo del cierre del Romea: "Romea fue, en su último avatar, sede importantísima de un género que, al parecer, exige grandes amplitudes"<sup>54</sup>.

El tan denostado juguete cómico, con grandes dosis de sentimentalismo lacrimoso, no se salvó de la apreciación negativa del crítico, quien en su recensión de *Los pellizcos*, de Torrado y Navarro manifestó: "A lo burdo sucede lo lacrimoso. En butacas y galerías se vieron anoche abundantes pañuelos. "Vive le mélodrame ou Margot a pleuré!", decía el poeta"<sup>55</sup>. No obstante, no dejó de apuntar un hecho que nos parece de radical importancia para la valoración de los géneros. La degeneración de algunos de ellos como el juguete cómico desencadenó en muchos autores la huida hacia otras denominaciones que salvaran, con una tradición menos turbia, productos que no se elevaban en absoluto sobre la calidad de los que intentaban silenciar. Con motivo del estreno de *El faquir*, en Maravillas, Diez-Canedo señaló: "Se ha perdido o está abandonada la antigua denominación de juguete cómico, tan favorecida en tiempos pasados. Hoy viste más lo de farsa cómica, y así califican los autores de 'El faquir' a su producción, y tantos otros a cosas mucho peores"<sup>56</sup>.

El teatro para niños ocupó también un hueco en la agenda del crítico que no dejó de degustar espectáculos como el cuento infantil de Manuel G. Bengoa, *Con Teresa y Don Severo, Tarrete el aventurero, Botón rompetacones o la doble vuelta al mundo*, de Antonio Robles, *Pipo y Pipa* de Bartolozzi o una de las giras de Vittorio Podrecca, con su fantástico Teatro dei Piccoli<sup>57</sup>. Especialmente reseñable fue la muestra de guiñol que tuvo lugar en el Lyceum Club del grupo "La Tarumba", capitaneado por Miguel Prieto, en cuyo programa de presentación se incluyó *Los dos habladores* de Cervantes: "La Tarumba, digo, no ha vacilado en acogerse, del brazo lírico de García Lorca, a la tradición

<sup>54</sup> E. Diez-Canedo, "Lo grave y lo frívolo. La Yankee celebró su beneficio en el Coliseum. El teatro serio ¿lo es siempre? Las danzas americanas y la solera", *La Voz* (11-VII-1935), p. 4, y "Responso a Romea. Nada menos que el representante de otra edad. Cuando las 'vedettes' descendían al patio de butacas. Los teatros íntimos y las revistas de gran espectáculo", *La Voz*, 29-VII-1935, p. 4.

<sup>55</sup> E. Diez-Canedo, "En el Cómico. *Los pellizcos*, de los Sres. Torrado y Navarro", *La Voz*, 27-X-1934, p. 3.

<sup>56</sup> E. Diez-Canedo, "El Teatro. *El faquir*, en Maravillas. Vamos a dejarlo en juguete cómico. Aquí no ha pasado nada", *La Voz*, 31-X-1935, p. 4.

<sup>57</sup> E. Diez-Canedo, "En el Benavente. *Con Teresa y Don Severo, Tarrete el aventurero*, cuento infantil de D. Manuel G. Bengoa", *La Voz*, 7-XII-1934, p. 3.

desvergonzada y andaluza en 'El retablillo de don Cristóbal', sin espar-tarse por palabreja de más o de menos". Del espectáculo fue destaca-da su elocución y plástica perfectas<sup>58</sup>.

Lamentablemente, no siempre las recensiones de las obras venían acompañadas del juicio positivo del crítico por lo que a través de esta galería de muestras concienzudamente desmenuzadas podemos acce-der a un decálogo completo de los principales males de nuestra dra-maturgia de principios de siglo: la repetición hasta la saciedad de las mismas fórmulas: "En el teatro, como en las sastrerías, existen obras que son como prendas ya confeccionadas y hay géneros para hacer lo que se quiera a la medida del que lo encargue" (*Los pellizcos*); el pre-dominio de la carpintería teatral sobre las dotes íntimas poéticas que revelaban una gran falta de originalidad: "Toda comedia de Suárez de Deza parece que se ha visto antes, pero no en episodio vivo, como las grandes obras dramáticas, sino ya realizada o intentada en las tablas mismas, o en las páginas de un libro, o en las luces de una pantalla" (*La millona*); obras cortadas a medida de los actores (Loreto y Chico-te, *Los pellizcos* y *Los gatos*) o las compañías (la del Alkázar, *Más bue-no que el pan*, de Ramos de Castro y Carreño) hasta el punto de dar sus autores a cada personaje el mismo nombre del actor que lo repre-sentaba: "Así, Ortas es D. Casimiro, y la señorita Garcialonso es Auro-ra. Ello no estaría mal si, al pensar en los intérpretes, se hubiesen teni-do en cuenta sus positivas cualidades artísticas; pero así ocurre con casi todas las comedias que hoy se escriben, y con ello se contribuye al amaneramiento de los actores"<sup>59</sup>. La falta de buenas obras se apuntó

<sup>58</sup> E. Diez-Canedo, "En el Lyceum Club. Un guñol nuevo: La Tarumba, de Miguel Prieto", *La Voz* (29-I-1935), p. 3. Otros montajes son los correspondientes a la comedia musical *El último sueño de Mozart*, 25-X-1934, p. 3, de Contreras y Camargo, en el Beatriz, inspirada en el libro *Mozart ensayando su requiem* que el crítico recuerda solía verse en las librerías de viejo; la parodia rural, *Menos lobos*, 3-XI-1934, p. 3, de Sánchez Neyra y Sánchez Mora; el drama histórico, *Santa María del Buen Aire*, 7-XII-1935, p. 3, de Enrique Larreta, sobre la conquista y la fundación de la ciudad de Buenos Aires; los bailes españoles de Pilar López y Rafael Ortega; *Amparo*, 15-II-1935, p. 3, de Joaquín Dicenta, hijo, y José María Granada; *¿Por qué te casas, Perico?*, 28-II-1935, p. 4, de José Luis Mayral y Ramos de Castro; *La casa del olvido*, 3-IV-1935, p. 3, y *Manola-Manolo*, 15-V-1935, de Luis Fernández de Sevilla; la obra del autor novel Miguel Acosta, *Muy siglo xx*, 26-IV-1935, p. 3; *Ante el altar de tu reja*, de Quintero y Guillén; *Don Cascabeles*, 4-IX-1935, p. 4, de Alfonso Vidal y Planas, y *Pepa la Trueno*, 23-X-1935, p. 4, en Lara.

<sup>59</sup> E. Diez-Canedo, "En el Benavente. *La millona*, novela escénica de D. Enrique Suárez de Deza", *La Voz*, 11-V-1935, p. 3; "En el Cómico. *Los pellizcos*, de los Sres.

como directamente responsable de la ruina de la carrera interpretativa de actores de las cualidades de Bonafé con motivo de la reseña de la comedia de Pedro Muñoz Seca *Sola*: “Ese teatro destruyó a un hombre de las magníficas cualidades de Bonafé, adocenó el ingenio de un Pedro Zorrilla, amañeró a tantos otros y parece llamado a seguir causando víctimas, todas de marca”<sup>60</sup>.

Se censuró también el excesivo discursivismo de *Títeres*, comedia de ambiente circense estrenada por Vilches, cuya inconsistencia en el desarrollo de la acción y en la dosificación de los acontecimientos, hizo pensar al crítico que se quedaba corta para comedia y era demasiado para monólogo: “la exposición dura dos actos enteros, sin avanzar apenas un paso, y el desenlace cambia por completo la psicología de los personajes”<sup>61</sup>.

Hubo “comedias por hacer”, “si esta ya histórica y semieutrapélica denominación no correspondiera, como es notorio, a cierta obra dramática hecha y muy hecha”, *Cara dura*, de Lucio Flores, y “comedias freudianas” (*Creo en ti*) de instintos no granados, de impulsos reprimidos”<sup>62</sup>; obras en las que los modelos interferían demasiado en su originalidad como en *Menos lobos* (3-XI-1934), cuyos autores llevaban al espectador de recuerdo en recuerdo: “Aquí le hacen pasar nada menos que en ‘La malquerida’, con la figura del ‘Colorao’, en que intenta deformarse el ‘Rubio’. Más allá, con unos versos casi de cantable, y unas evoluciones casi de danza, reviven ‘Los extremeños se tocan’; andalucismos como el de Antonio Casas y Brucio en *Tu gitano y yo gitana* (11-XI-1934), comedia de payos y calés, que quedaban lejos de la práctica de García Lorca para adscribirse más estrechamente al tono de los hermanos Machado, incluso contaminado por “otros textos no tan recomendables que se le han pegado más a la memoria”. Otras influencias nos resultan hoy mucho más sofisticadas como el apuntado “bae dekerismo” en el ambiente de Jorge y José de la Cueva en *Creo en ti*: “nos explican el origen de los seises y sus danzas, se nos habla de sus pintorescas vestiduras, eternamente reparadas, pero siempre las mis-

Torrado y Navarro”, *La Voz*, 27-X-1934, p. 3, y “*Los gatos*, en el Cómico”, *La Voz*, 4-X-1935, p. 4.

<sup>60</sup> E. Diez-Canedo, “*Sola*, en la Comedia”, *La Voz*, 26-X-1935, p. 6.

<sup>61</sup> E. Diez-Canedo, “El estreno de anoche. *Títeres*, en el Victoria. El protagonista es un payaso decadente. Poca comedia y mucho monólogo”, *La Voz*, 4-XII-1935, p. 4.

<sup>62</sup> E. Diez-Canedo, “En Chueca. *Cara Dura*, comedia de don Lucio Flores”, *La Voz*, 14-XI-1934, p. 3, y “Los estrenos de anoche. *Creo en ti*, en Lara. Curas de color de rosa. Un éxito lisonjero y justo”, *La Voz*, 21-XI-1935, p. 3.

mas". Karl Baedeker fue un reconocido autor de manuales y guías de viaje de la época.

Por otra parte, en recensiones sobre obras con una fuerte carga política Diez-Canedo dejó sentir su visión de hombre progresista y poco acomodado a posturas tibias, como la que censuró a Manuel de Góngora, adaptador de *El mundo rojo*, cuya visión simplista desvirtuaba el original inglés de F. Britten Austin: "Asistimos en el desarrollo de esa acción a las tristezas de la absorción del individuo por la masa, de las crueldades del amor libre, del abandono de los hijos; tiranías peores que las tiranías de todos los períodos burgueses"<sup>63</sup>. No se antologó tampoco el melodrama de José Antonio Balbontín, *Aquí manda Narváez*, basado en un error judicial, el proceso contra dos hermanos acusados de haber dado muerte en Madrid al sastre Lafuente, y condenados por la tiranía ambiente personificada en Narváez, frente a la inocencia de los personajes evidente para el autor y para el público<sup>64</sup>.

Las empresas de los grandes intelectuales, y de los grandes hombres, sobrepasan los límites de las páginas de sus libros. Enrique Diez-Canedo continúa hoy ampliando su voz, siempre aguda, inteligente y atenta a los acontecimientos que tuvo ocasión de protagonizar, también en su crítica dramática, con una resonancia que excede su obra antologada y amplía su perfil de hombre de letras.

<sup>63</sup> E. Diez-Canedo, "En el Teatro Victoria. *El mundo rojo*, arreglo de D. Manuel de Góngora", *La Voz*, 26-XI-1934, p. 5.

<sup>64</sup> E. Diez-Canedo, "En la Latina. *Aquí manda Narváez*, de José Antonio Balbontín", *La Voz*, 27-VI-1935, p. 3.