

EL TEATRO

EN SEVILLA DURANTE LA

CELEBRACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

IBEROAMERICANA DE 1929

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN	7
---------------------------	----------

CAPÍTULO I. Qué fue y cómo se organizó la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929

1. Las exposiciones internacionales en España.....	16
2. Antecedentes directos de la Exposición Iberoamericana	17
3. Órganos de gobierno de la Exposición Iberoamericana:.....	19
-La Comisión Gestora	20
-El Comité Ejecutivo.....	20
-La Comisaría Regia	21
-La Comisión Permanente.....	22
-Los Comités de Honor	23
-La Exposición General Española y el Consejo de Enlace	24
-El Director de la Exposición Iberoamericana.....	25
4. Problemas para fijar la fecha de inauguración	25
5. La ubicación del recinto expositivo	26
6. Puesta en marcha de la Exposición Iberoamericana	27

CAPÍTULO II. Teatro, cine, música y danza en la programación de la Exposición Iberoamericana

1. La visita al recinto de la muestra Iberoamericana.....	33
2. Representaciones parateatrales en el recinto de la Exposición Iberoamericana: 35	
- Cabalgata Histórica de la Raza	36
- Mascarada del Carnaval de 1930.....	40
- Retreta Alegórica en honor de los descubridores y colonizadores de América	43
- Cabalgata andaluza	46
3. Cine, teatro, música, danza, variedades y pirotecnia en la Exposición Iberoamericana:	47

3.1. El cine en los pabellones:.....	47
- Pabellón de Estados Unidos.....	47
- Pabellón de Argentina.....	49
- Pabellón de Chile.....	49
- Pabellón de México.....	50
- Pabellón de Portugal.....	50
- Pabellón de Brasil.....	50
3.2. Variedades en las Galerías Comerciales.....	50
3.3. Espacios para la música.....	52
3.4. Espectáculos de baile.....	56
3.5. Pirotecnia.....	57
4. Semanas dedicadas a cada país participante.....	58

CAPÍTULO III. Los teatros de Sevilla durante la celebración de la muestra Iberoamericana de 1929

1. Espacios teatrales activos:.....	63
- Teatro de la Exposición.....	64
- Teatro del Duque.....	68
- Teatro Cervantes.....	72
2. Espacios teatrales de actividad intermitente:.....	74
- Teatro San Fernando.....	75
- Teatro Portela.....	79
3. Dos proyectos sin realizar:.....	79
- Teatro Luca de Tena.....	80
- Teatro Reina Mercedes o Coliseo España.....	85
4. Teatros en la provincia.....	88
5. Variedades.....	89

CAPÍTULO IV. Asociaciones, música, teatro y cine en la Sevilla de 1929

1. Entidades vinculadas al arte dramático:.....	93
- Ateneo de Sevilla.....	93

- Sociedad Artística Benavente	99
- Círculo de Los Luises	103
- Sociedad Económica de Amigos del País	105
- Sociedad de Dependientes de Espectáculos Públicos de Sevilla.....	106
2. Entidades musicales:	106
- Sociedad Sevillana de Conciertos.....	107
- Banda Municipal de Música	107
- Orfeón Sevillano	107
- Orquesta Bética de Sevilla.....	108
3. El cinematógrafo	108

SEGUNDA PARTE

I. Las compañías de teatro que actuaron en Sevilla en 1929 y 1930

1. Más de sesenta compañías en dos años naturales	115
2. Compañías de teatro en los albores de los años treinta.....	117
3. Un teatro de personajes desempeñado por actores estrella	123
4. Permanencia en cartel	126
5. Compañías titulares de los teatros sevillanos de 1929 y 1930.....	129
6. Visitas destacadas.....	131
7. Actores y actrices andaluces:	133
- Carmen Díaz	134
- María Palou.....	135
- Enrique Morillo	136
8. Relación de compañías y permanencia en los teatros de Sevilla de enero de 1929 a diciembre de 1930.....	137

II. Obras de teatro representadas en los escenarios sevillanos durante los años 1929 y 1930

1. Más de seiscientos títulos representados.....	145
2. Textos extranjeros	151

3. Sevilla como argumento o escenario.....	154
4. Los autores andaluces en el panorama teatral de 1929 y 1930	156
5. Los autores y la Exposición Iberoamericana	159
6. Relación de obras representadas	161

III. El teatro en los medios de comunicación locales

1. El teatro en la prensa local	256
2. Formatos más frecuentes de la información teatral	259
- Noticias teatrales.....	259
- Carteleras	261
- Reseñas críticas.....	262
3. Las “Páginas Teatrales”.....	269
4. Medios de promoción de las representaciones teatrales en Sevilla 1929 y 1930.....	270
5. La pequeña aportación de la radio	275

IV. El público teatral en Sevilla en 1929 y 1930

1. El público como referente creativo	279
2. Entradas, abonos y reventa.....	283
3. Reclamaciones y peticiones	291
4. Organización de la programación teatral: temporadas, horarios y secciones ...	292

CONCLUSIONES	299
--------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	302
--------------------	-----

Primaria	304
----------------	-----

Secundaria.....	353
-----------------	-----

COMENTARIOS SOBRE LOS MATERIALES INCLUIDOS EN SOPORTE DIGITAL ...	366
---	-----

CD1

CARTELERA 1929 Y 1930

CUADRO DE OBRAS REPRESENTADAS

CD2

RELACIÓN DE IMÁGENES Y DOCUMENTOS INÉDITOS

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

Archivo Lope de Vega (ALP)

Archivo Municipal de Sevilla (AHM)

Centro de Documentación de las Artes Escénicas (CDAE)

Fundación Juan March (FJM)

Hemeroteca Municipal de Sevilla (HMS)

Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)

INTRODUCCIÓN

Hasta el momento, la Exposición Iberoamericana que se celebró en Sevilla en los años 1929 y 1930 se había analizado desde el punto de vista arquitectónico, económico, urbanístico, escultórico e incluso periodístico. Las referencias al movimiento cultural que se desarrolló en torno a ella han sido mínimas y casi siempre se han centrado en asuntos o temas muy concretos.

En este sentido, los datos aportados sobre las artes escénicas, en especial sobre el teatro –tratados de forma secundaria al hilo de reflexiones sobre la exposición como actividad global–, eran insuficientes para quienes queríamos conocer lo que había pasado en este ámbito. No se han comentado las producciones realizadas para esta cita internacional, ni la visita de primeras figuras de la interpretación, ni la implicación de los autores dramáticos en la creación de los elementos simbólicos del evento, ni del reflejo de la Muestra en los argumentos de las obras teatrales. Esta falta de atención contrasta con una realidad en la que se había construido un teatro en el recinto expositivo con el que se quería representar la riqueza de la ciudad, una urbe en la que ya existían varios teatros de sala y neverías para responder a la demanda de espectáculos en invierno y verano, y en la que se habían formado autores dramáticos y actores que triunfaban en Madrid.

Ante estas carencias quise poner en marcha una investigación con la que pretendía recomponer cuanto había sucedido en torno al arte dramático en la citada fecha. El primer paso fue componer la cartelera teatral de ambos años, pues aunque la exposición se desarrolló desde la primavera de 1929 hasta junio de 1930, los datos de antes y después del evento daban la posibilidad de calibrar el impacto que había tenido la celebración en las programaciones de los espacios escénicos hispalenses. Para esta primera labor me valí de los datos recogidos en la prensa local del momento. En concreto empleé los datos reflejados en la cartelera y en los anuncios aparecidos en cuatro diarios con edición sevillana: *El Correo de Andalucía*, *ABC*, *El Noticiero Sevillano* y *El Liberal*. De esta primera parte de la investigación surgieron nombres, títulos y muchas otras informaciones que pusieron al descubierto una realidad muy variada y rica que me propuse explicar como si de una gran crónica periodística se tratara. En este sentido, opté por centrar mi atención en las representaciones y no en la historia del texto dramático. Así, la recogida de los datos de la cartelera se realizó de manera cronológica, dejando constancia para cada año, mes, día y hora, de los títulos de las piezas teatrales que se representaron, así como los nombres de los autores, los lugares escénicos en que se desarrollaron las funciones, y los nombres de las compañías, directores y actores que los interpretaron. De todo ello, además, se dejó constancia aportando las referencias bibliográficas de donde se tomaba cada uno de los datos e introduciendo referencias de las reseñas críticas que generaron los estrenos más importantes en la prensa local.

Así pues, la tesis doctoral que he realizado se ha construido a partir de una metodología

híbrida que conjuga historia del teatro y documentación periodística, prestando atención a todos aquellos elementos que componen la puesta en escena en un momento concreto de la historia reciente de Sevilla. Un estudio que se realiza en sentido diacrónico y que profundiza en las obras que se contemplaron durante la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla¹.

Esta propuesta, cuyos primeros hallazgos dieron lugar a mi trabajo de investigación titulado *Sevilla 1929-1930: escenario para la comedia* presentado dentro del ya extinguido Programa de Doctorado de Ciencias del Espectáculo en el año 2002, no es una rareza. En la actualidad existen equipos de investigación en los que se ha considerado importante la realización de estas reconstrucciones. Así, me gustaría llamar la atención sobre la labor que se realiza desde el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Desde el año 1991 trabajan en la investigación de la reconstrucción de la vida escénica española de forma similar a como se ha realizado en este trabajo. Muchos de ellos se han difundido en la revista *Signa*, que dedicó dos secciones monográficas a la puesta en escena del teatro español de los siglos XIX y XX. Especialmente interesante, por su relación con este estudio, son los que se publicaron en el apartado monográfico titulado *En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas [siglos XIX y XX]*, bajo la coordinación de José Romera Castillo, en el número 12 de la referida publicación, en el año 2003². También es de interés el número 15 de la misma revista, en cuya sección monográfica se incluían trabajos referidos a las *Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX*. Se incluye aquí el artículo “La actividad teatral en Logroño entre 1901 y 1950”, de María Ángel Somalo Fernández. Etapa del teatro español que parcialmente también estudia Paulino Aparicio Moreno en “Autores teatrales en la cartelera Pontevedresa durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)”³.

En lo referido a Sevilla hay que destacar la existencia de estudios sobre las carteleras del siglo XVIII (a cargo de Francisco Aguilar Piñal y Rocío Plaza Orellana), del siglo XIX (que han trabajado, Mercedes de los Reyes, Rogelio Reyes Cano y, en provincias, Piedad Bolaños, entre otros⁴) y alguna incursión en la cartelera del siglo XX por parte de periodistas como Julio Martínez Velasco o yo misma, que ya avancé algunos datos sobre mi trabajo de investigación en la revista

1 Todos estos datos componen el contenido del primer CD que acompaña a este trabajo. Debido a su extensión se ha optado por ofrecerlo en este formato.

2 Me refiero a los siguientes artículos “Ávila (1848-1900)”, de José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, pp. 333-359; “León (1847-1900)”, por Estefanía Fernández García, pp. 361-380; “Badajoz (1860-1900)”, por Ángel Suárez Muñoz, pp. 381-407; “Albacete (2ª mitad del s. XIX)”, por Emilia Cortés Ibáñez, pp. 409-422; “Albacete (1924-1936)”, por Emilia Ochando Madrigal, pp. 423-459; “Ferrol (1878-1915)”, por María Eva Ocampo Vigo, pp. 461-480; “Pontevedra (1866-1899)”, por Tomás Ruibal Outes, pp. 481-500; “Pontevedra (1901-1924)”, por Paulino Aparicio Moreno, pp. 501-518; “Alicante (1900-1910)”, por Francisco Reus Boyd-Swan, pp. 519-546.

3 Publicado en *Signa* nº 20 (2011), pp. 361-392.

4 Una parte del estudio de Piedad Bolaños Donoso se difundió en *Signa* en forma de artículo. “Cartelera teatral de Écija (1890-1899)”, *Signa*, nº 16, 2007, pp. 235-288.

Signa en el año 2008⁵. Esta Tesis Doctoral intenta sumar esfuerzos a una línea de investigación de gran riqueza y con muchas variantes.

En cuanto a la estructura de esta tesis, tras la composición de la programación teatral, consideré oportuno también hacer un listado de las obras que se representaron durante este periodo. Para ello, realicé una tabla en la que, siguiendo el orden alfabético, se ofrecen datos sobre el título del texto (incluyendo referencias al original en caso de las traducciones y las adaptaciones), el autor o los autores, el género, las fechas y las sesiones en las que se representó, la compañías (o compañías) que lo interpretaron y el número de ocasiones que se representó durante el periodo de tiempo que abarca esta investigación.

Con estos dos documentos como base pude continuar una investigación en la que he reconstruido todo lo relacionado con la representación teatral en el periodo señalado. Para conseguirlo ha sido fundamental comprender qué fue la Exposición Iberoamericana y cómo funcionaba. En este sentido las fuentes existentes no solo eran múltiples sino también de gran calidad. Además de los trabajos de investigación que se han desarrollado en torno a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, acudí a las fuentes primarias que se hallan depositadas en el Archivo Histórico Municipal, donde se me auxilió en todo cuanto necesité. En este entorno no solo comprendí los pormenores legales, organizativos y normativos de la muestra, sino que accedí a documentos tan valiosos como el plano del teatro de la Exposición o a los proyectos de Cabalgatas históricas que se habían diseñado para animar la visita al recinto expositivo. Todos estos datos han facilitado la realización de unos capítulos en los que explico el contexto social, político y económico de la práctica escénica dentro y fuera de la Muestra Iberoamericana, así como describo de forma pormenorizada el funcionamiento del recinto expositivo y de cuanto en él se encontraba, incluyendo referencias a salas de teatro, fiestas y variedades, así como a las actividades parateatrales.

En relación con este contexto, en la investigación he considerado también oportuno abordar aspectos relacionados con las asociaciones culturales de la capital sevillana haciendo especial hincapié en su relación con las artes escénicas. Esto ha servido para llamar la atención sobre los grupos de teatro aficionados que venían funcionando en la ciudad. Agrupaciones que, si bien proliferaban por toda la península, no se habían mencionado anteriormente en trabajo alguno.

Para abordar la realidad teatral, inicié la investigación con una recopilación de datos en torno a los espacios teatrales, distinguiendo entre los que ya existían y permanecieron activos, los proyectos que se proyectaba realizar en la ciudad con motivo del evento internacional y aquellos que no se ejecutaron en el tiempo previsto. También aludo a los que permanecieron cerrados por

5 “Notas sobre el teatro en Sevilla durante la Exposición Iberoamericana del año 1929”, *Signa*, nº 17 (2008), pp. 293-312. Disponible en: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/usuario/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-NotasSobreElTeatroEnSevillaDuranteLaExposicionIber-2534373%20(2).pdf.>. Consulta: 10-4-2015.

reforma y a los locales de variedades que, si bien pertenecen a otros ámbitos, fueron escenarios de espectáculos teatrales, musicales y coreográficos.

A partir de ese momento centré el trabajo en los aspectos relacionados con la representación teatral en todo su conjunto. En este sentido presté especial atención a las compañías profesionales, a sus integrantes, a su estructura, a los repertorios que interpretaban, al tipo de texto que abordaban, al lenguaje escénico que practicaban, al tiempo medio de permanencia en la programación de un teatro, a la existencia de las compañías titulares en los teatros de la ciudad y a las visitas que tuvieron mayor eco en la prensa y el público. Aquí, además de la narración y la sucesión de curiosidades y anécdotas referidas a los protagonistas del momento, ofrezco una tabla donde se establece una relación de las compañías que pasaron por la ciudad, los teatros que visitaron, los momentos en que se desarrollaron esas visitas y el número de funciones que ofrecieron al final del capítulo. Para poder recomponer y explicar adecuadamente este punto del trabajo tuve en cuenta aspectos propios de la sociología teatral. Es decir, reglamentaciones oficiales, casos de censura, los tipos de representaciones y la función del autor dramático en el contexto productivo de los espectáculos, entre otras muchas consideraciones. De esta manera, he tratado no solo de componer una pequeña historia del teatro referida a estos dos años, sino explicar cuál era la tipología o las tipologías de los más de seiscientos títulos representados durante 1929 y 1920 y el papel que habían desempeñado los autores de textos teatrales en el marco de la cita internacional. En este punto he manejado mucha bibliografía general, poca referida a la fecha en cuestión, que me ha permitido poder responder a cuestiones que iban surgiendo en el devenir de la investigación, pero también contactar con fundaciones y herederos de primeras figuras de la escena que me han remitido documentos originales referidos a la fecha estudiada. En este sentido quisiera agradecer la colaboración de la Fundación Martínez Sierra, que respondiendo a mi solicitud, me remitió un contrato original de la Compañía Martínez Sierra-Catalina Bárcena firmado con representantes de la Exposición Iberoamericana. Un documento que se recoge en el cuerpo del texto de esta Tesis Doctoral.

Con todo ello, el análisis de la vida escénica que he llevado a cabo culmina con un par de capítulos dedicados a la recepción de los espectáculos teatrales. Esta exposición se realiza en dos sentidos: teniendo en cuenta la acogida de las representaciones en los medios de comunicación locales y, por otro, el papel que desempeñó el público que acudía a los espectáculos teatrales en la creación de los espectáculos. En el primero de ellos se ha prestado especial atención a las informaciones, las reseñas y las críticas teatrales, así como a los suplementos específicos de artes escénicas que pusieron en marcha algunos medios de comunicación y a los distintos formatos de promoción que se insertaron en los medios locales (anuncios, autocríticas, carteles...) y las aportaciones que al respecto se hizo desde la radio. Aquí he tenido la suerte de poder acceder a

fuentes originales, no solo de prensa en la Hemeroteca Municipal, sino también a los fondos documentales que están depositados en el Archivo de la Exposición (hoy teatro Lope de Vega) de la capital sevillana. En concreto, he podido usar un grupo de programas de mano inéditos hasta el momento que se me ha permitido fotografiar y manipular sin restricciones. Labor que ha sido posible gracias a Juan Víctor Rodríguez Yagüe, director de dicho teatro y a sus colaboradores, en quienes siempre he encontrado una respuesta amigable a mis requerimientos. Estos documentos forman parte del segundo CD anexo a este trabajo.

Para analizar la recepción activa de los espectáculos por parte del público se ha tenido en cuenta aspectos como: los abonos, las suscripciones públicas, la existencia de la reventa, la organización del público en función de las sesiones, las reclamaciones y peticiones populares, y el precio de las entradas así como sus vaivenes en los años de este estudio.

En cuanto a las fuentes bibliográficas y documentales usadas para esta tesis doctoral, he estimado oportuno organizarla en varios grupos. Por un lado, las fuentes primarias (artículos procedentes de la prensa diaria de los años 1929 y 1930); por otra parte las secundarias (libros y documentos relacionados con la Exposición Iberoamericana y con el teatro en este periodo). No se ha encontrado información relevante en publicaciones especializadas de Madrid o Sevilla.

El principal objetivo de esta tesis ha sido, en definitiva, reconstruir un proceso histórico-cultural en todas sus variables, no así valorar los símbolos o la ideología que subyace en la organización general de la Exposición. La enorme cantidad de materiales y textos dramáticos hacía imposible este análisis detenido. Queda pues, para posteriores trabajos.

El atractivo de la Exposición de 1929 en la historia de Sevilla depara nuevos estudios de forma continuada. En el proceso de corrección de esta Tesis ha tenido lugar una exposición conmemorativa de la inauguración del Parque de María Luisa que ha deparado un catálogo, editado muy recientemente, donde se han dado a conocer imágenes muy sugestivas también relacionadas con la muestra⁶. Y es seguro que seguirán nuevos ensayos e investigaciones.

Debido al gran número de fuentes que he consultado, he estimado oportuno organizarla en varios soportes y en diferentes apartados. Así, la bibliografía consultada se divide en dos tipos: bibliografía primaria (donde se ofrecen las referencias de todos los artículos y críticas emanados de la propia organización del evento, básicos para la articulación del discurso ofrecido) y bibliografía secundaria (en la que se referencian publicaciones sobre teatro, actividades culturales, autores, etc.). También he considerado pertinente elaborar un cuadro donde se recoge una relación de las obras representadas en los tres teatros sevillanos estudiados durante los años 1929 y 1930. Una herramienta que, por su extensión, he incluido de manera independiente en un anexo del trabajo que

6 Chaves Maza, José Lucas; Graciani García, Amparo: *Parque Centenario: Exposición conmemorativa del centenario del Parque de María Luisa (1914-2014)*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2014.

se incluye en un CD, donde, igualmente, he recogido una selección de imágenes y documentos. La Tesis se completa con la reconstrucción de las carteleras diarias de los tres espacios escénicos durante los dos años que abarca el presente estudio; se ofrecen en soporte digital.

Con todo ello se ha pretendido, como dije al principio de esta introducción, reconstruir la vida escénica de la capital sevillana en torno a la Exposición Iberoamericana de 1929 y 1930, con el objetivo de historiar y conocer mejor la importancia artística, cultural y social que los espectáculos teatrales tuvieron en aquel momento histórico. Una labor que no hubiera podido llevar a cabo sin la ayuda de mi directora de tesis Marta Palenque, a quien considero alma de esta propuesta, pues de no haber sido por su fe en este trabajo hubiera abandonado en más de una ocasión.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

QUÉ FUE Y CÓMO SE ORGANIZÓ LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA DE 1929

Para conocer la idiosincrasia de la Exposición Iberoamericana y comprender la razón de su existencia hay que mirar a los siglos XVIII y XIX, cuando se gestaron las primeras iniciativas de este tipo. Pero especialmente hay que prestar atención a la política española del siglo XIX, que intentó apostar por esta clase de exhibiciones, aunque sin mucho éxito en su empeño.

En este capítulo introductorio se intenta esbozar cuáles fueron los antecedentes de la Exposición Iberoamericana porque, como se podrá comprobar, algunos de los intentos fallidos afectarán directamente al desarrollo del proyecto sevillano en el momento de su gestación. Posteriormente, se explica el recorrido que tuvo el proyecto desde la sugerencia de su ideólogo, Luis Rodríguez Caso, en el año 1909, hasta su inauguración veinte años después. Para ello se toman como argumentos las distintas comisiones que se organizaron para llevar a cabo la muestra, los avatares políticos que influyeron en su desarrollo, las diferentes propuestas que hubo sobre su ubicación y las fechas en que debía realizarse el certamen. Además, para que se puedan comprender adecuadamente, en los capítulos siguientes se realiza una breve descripción de los órganos que dirigieron la muestra durante su desarrollo.

En la realización de este capítulo se ha empleado parte de la ingente bibliografía que se ha confeccionado al respecto, especialmente el estudio *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, de Eduardo Rodríguez Bernal, por ser el trabajo que, con sus muchos datos, más respuestas ofrecía a las necesidades planteadas. También se han utilizado los originales que se conservan en el Archivo Municipal de Sevilla, así como las publicaciones que se realizaron desde la dirección de la Exposición antes, durante y después de celebrarse la muestra.

En definitiva, con la redacción de este capítulo se ha tratado de ofrecer un panorama socio-político que ayude a comprender el origen y el funcionamiento de la Exposición Iberoamericana y el tratamiento que recibieron las diferentes expresiones culturales y artísticas en el programa del certamen. Este último aspecto se avanza solo de forma general, pues en los siguientes capítulos se desarrollará de forma amplia, sobre todo en su relación con las artes escénicas, la música y el cinematógrafo.

1. Las exposiciones internacionales en España

Desde mediados del siglo XVIII se desarrollaron en Europa una serie de exhibiciones industriales con las que se pretendía favorecer el comercio y difundir el conocimiento científico. En el caso español este tipo de eventos comenzó un siglo más tarde y lo hizo por Real Decreto. Esta imposición se debía a dos motivos: había poca industria y se aplicaba una política proteccionista en el ámbito económico. Este Real Decreto se aprobó el 30 de marzo de 1826 y estableció la realización de una Exposición Pública de la Industria Española de carácter anual en un día concreto: el día en que se celebraba la onomástica de San Fernando, obviamente en honor al monarca de ese momento, Fernando VII. Tras su primera edición en el año 1827, los plazos se fueron ampliando sin encontrar muy bien el formato ni la periodicidad que debían presentar estas convocatorias⁷.

Tras siete muestras (celebradas en los años 1827, 1828, 1831, 1837, 1840, 1845 y 1850), y con el éxito de la I Exposición Universal de Londres del año 1851, el gobierno español se planteó la organización de una *Gran Exposición General Española de Industrias y de las Artes*. Esta idea se mantuvo hasta el año 1883, aunque no llegó a materializarse.

Durante este tiempo, sin embargo, en España se celebraron muestras sectoriales como la *Exposición de Industrias Agrícolas* (celebrada en septiembre de 1857), *Productos vinícolas, máquinas, aparatos, artificios, herramientas y utensilios para la vinificación* (1877), *Exposición permanente Marítimo-Industrial* (1876), *Exposición Nacional de Minería, Artes Metalúrgicas, Cerámica, Cristal y Aguas Minerales* (1883), *Exposición General de las Islas Filipinas* (1887) y dos exposiciones históricas que conmemoraban el *IV Centenario del Descubrimiento de América* (1892). Sin embargo, sobre todas ellas destacó la *Exposición Universal de Barcelona* del año 1888 por ser la de mayor calado y trascendencia para el desarrollo de las políticas turísticas españolas⁸. De hecho, hoy día se le atribuye a esta cita el comienzo de la proyección internacional de Barcelona como ciudad industrial y burguesa, así como el momento en que surgió un nuevo concepto de hostelería y nuevas formas de promoción de España en el exterior.

En el caso sevillano hay que señalar que, desde mediados del siglo XIX, la capital hispalense había acogido siete exposiciones, todas ellas sectoriales y vinculadas a su escasa industrialización. Muestras agrarias, ganaderas y sobre maquinaria agrícola (años 1857, 1878, 1880

⁷ Tras la Exposición celebrada en el año 1827 se amplió el plazo a tres años (Decreto 5-9-1827); posteriormente varió la fecha al 19 de noviembre (onomástica de la Reina Isabel, publicada en el Decreto 3-3-1834).

⁸ En esta muestra participaron nueve países y estuvieron presentes otros trece más. La visitaron un millón y medio de personas. De ahí que se la haya considerado como el inicio de “Un nuevo concepto de hostelería, la aparición de nuevas formas de promoción, la implantación de un sistema de transporte más moderno y accesible o la transformación urbana y la dotación de nuevos conjuntos monumentales”, Garay Tamajón, Luis Alfonso: “La Exposición Universal de las Artes y las Industrias de Barcelona (1888). Un evento clave en la primera etapa del turismo en Cataluña”, en <<http://www.um.es/ixcongresoaehe/pdfB13/LaExposicióndeBarcelona.pdf>>. Consulta: 10-4-2013.

y 1899), de plantas y flores (años 1896 y 1897), de cerámica (año 1898) y una *Exposición Bético-Extremeña* que se realizó en el año 1874⁹. Esto hace pensar que, como señalaba Alfonso Braojos Garrido, “la fórmula exposicional” era algo que gustaba a la población sevillana:

Las exposiciones locales, provinciales o interprovinciales celebradas en las últimas décadas del siglo XIX hubieron de pesar en el convencimiento general. Lo demuestra el texto del catálogo de la de “Productos Sevillanos” de 1905, considerando el “beneficio que pueden reportar a la industria en el transcurso del tiempo estos certámenes”¹⁰.

Con todo esto, y como bien destaca Eduardo Rodríguez Bernal en su estudio sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla, la muestra sevillana se insertó en una larga serie de proyectos y realizaciones. Iniciativas que resultaban especialmente atractivas por dos razones: el inicio del turismo de masas y las grandes consecuencias que tenía, para la ciudad anfitriona, la organización de una muestra de este tipo:

Tras la primera experiencia quedó claro que estas manifestaciones tenían el poder de urbanizar sus alrededores, por lo que se utilizaron conscientemente para consolidar algún eje de expansión urbano en ciernes o crear otro en cualquier dirección que la planificación urbanística aconsejara¹¹.

El urbanismo en Sevilla no solo estaba estancado, sino que presentaba numerosas deficiencias en infraestructuras básicas. Así, la ciudad tenía escasez de agua potable, no había completado su red de alcantarillado, el estado de la pavimentación de las calles era malo, faltaba higiene en los mercados y en el matadero público, había problemas de insalubridad en los corrales de vecinos, y el río Guadalquivir se desbordaba periódicamente¹².

2. Antecedentes directos de la Exposición Iberoamericana

Una institución, la Unión Iberoamericana, concibió en el año 1898 la realización de una Exposición Iberoamericana. Una muestra autorizada en el Real Decreto de 5 de enero de 1906

⁹ En este sentido Eduardo Rodríguez Bernal afirma que: “Sevilla no participó en el proceso de industrialización que caracterizaba al siglo XIX y llegó a esta centuria [se refiere al siglo XX] con una estructura económica atrasada para su tiempo, en la que estaban ausentes las empresas privadas de los sectores punta que habían originado el veloz crecimiento económico”, *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 39.

¹⁰ Braojos Garrido, Alfonso: *La Exposición iberoamericana de 1929. Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del siglo XX*, p. 19 accesible en <<http://www.dspace.unia.es/bitstream/10334/510/1/02JVITI.pdf>>. Consulta 3-5-2013.

¹¹ Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 35.

¹² Para valorar el efecto de las exposiciones en el desarrollo urbanístico de Sevilla y en otras ciudades donde se celebraron muestras internacionales, se recomienda la lectura del libro *Las exposiciones internacionales: arte y progreso*, María Isabel Álvaro Zamora (coord.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007.

fijaba como sede de la misma la ciudad de Madrid. Esta nunca llegó a realizarse y se mantuvo en el olvido hasta que comenzó a gestarse la idea de la Exposición Iberoamericana en Sevilla. A pesar de ello, los investigadores que han trabajado en torno a la muestra sevillana destacan, como antecedentes inmediatos de la misma, dos eventos: la exposición local de 1905 y la fiesta *España en Sevilla* de 1908. De ambas surgió la idea de hacer una exposición de mayor envergadura¹³.

El primero de estos acontecimientos se denominó *Exposición de Productos Sevillanos e Industrias Agrícolas, Vinícolas y Mineras*, y se celebró del 27 de abril al 5 de junio del año 1905. En él se intentaba mostrar la capacidad manufacturera de la ciudad apelando a los productos que generaban su primer sector. Tres años más tarde (del 27 de abril al 5 de junio de 1908) se celebró la fiesta *España en Sevilla*. Conmemoró el centenario del inicio de la Guerra de la Independencia y para ello sus organizadores habían invitado a grupos folclóricos de toda España con idea de que actuaran en un acto donde se iba a ensalzar la bandera y la unidad de la patria¹⁴. El precursor de la fiesta *España en Sevilla* fue Luis Rodríguez Caso, director gerente de una importante fábrica de vidrios sevillana denominada “La Trinidad” y fundador de la Academia Politécnica Sevillana. Y fue él mismo quien propuso la realización de una exposición mayor, de talante hispano, en la capital sevillana. Esta propuesta fue bien recibida en los círculos sociales de la ciudad. Y precisamente en una tertulia donde se encontraba el gerente de “La Trinidad” fue donde tomó forma el proyecto. La prensa bautizó a este grupo con el nombre de Comisión Iniciadora¹⁵.

Tras darle forma, los integrantes de la tertulia comunicaron su propuesta a los tres partidos políticos que había en la ciudad: Liberal, Conservador y Republicano, con el deseo de obtener apoyos municipales. Los tres desestimaron la idea y le negaron sostén económico. Sin embargo, esto no desalentó a los integrantes de la Comisión Iniciadora que, el 25 de junio de 1909, presentaron, públicamente, su propuesta expositiva. La exposición del proyecto la realizó el propio

¹³ La Unión Iberoamericana había surgido tres años antes, en 1885, y tenía como objetivo promocionar el intercambio cultural entre España e Iberoamérica. Tal y como señala Juan Carlos Pereira Castañares: “La creación en 1885 de la Unión Iberoamericana supondrá un primer paso fundamental que impulsará la organización de Congresos, como el celebrado en 1900 (I Congreso Social y Económico Hispanoamericano), la publicación de revistas, la promoción de viajes de intelectuales y profesores universitarios, el apoyo a iniciativas como la elaboración de un Diccionario de voces geográficas españolas, dirigido por la Real Sociedad Geográfica de Madrid, o la creación en 1910 en Buenos Aires de un Instituto Cultural Español, gracias a la ayuda de la colonia española que existía en esta capital, pondrán ya de manifiesto la importancia de la vertiente cultural en la acción exterior española hacia Iberoamérica, quizá la que mejores resultados estaba dando con los medios de los que disponía y el interés que existía”, Pereira Castañares Juan Carlos: “España e Iberoamérica: un siglo de relaciones (1836-1936)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tomo 28-3, 1992. pp. 97-127. Disponible en <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230X_1992_num_28_3_2632>. Consulta: 24-7-2014.

¹⁴ Este acto recibió el nombre genérico de *Homenaje a la Bandera* y se celebró el 30 de abril de 1908. Su objetivo era enaltecer la unidad de la Patria mediante la instalación de banderas regionales junto a la nacional. En ella participaron representantes de las regiones españolas y de las hispanoamericanas.

¹⁵ La tertulia a la que se atribuye la creación intelectual de la Exposición Iberoamericana estaba integrada por las siguientes personas: Francisco Pacheco y Núñez de Prado, Marqués de Gandul; Manuel Rojas Marcos, abogado y líder de la Liga Católica; Manuel Corbato García, propietario de una fábrica de cerámicas y miembro del Partido Liberal; Fernando Silva, maestro de la Fábrica Militar; Miguel Quesada Denis, administrador de la Fábrica de Tabacos; Narciso Ciaurriz Rodríguez, propietario y político conservador.

Rodríguez Caso en un homenaje que reconocía su labor al frente de la fiesta *España en Sevilla*. El homenajeado aprovechó su discurso para anunciar que se proponía hacer una muestra en la ciudad. A esta cita se refirió con tres posibles títulos: Exposición Internacional Hispano-Ultramarina, Exposición Internacional Hispano-Americana y Exposición Internacional España en Sevilla. A pesar del empeño de Rodríguez Caso y de sus contertulios solo la prensa y un grupo de cónsules se entusiasmaron con el proyecto¹⁶.

Uno de los motivos por los que se menospreciaba la iniciativa sevillana se encontraba en la posición de la Unión Iberoamericana, que catalogaba como plagio la idea andaluza, recuperaba su iniciativa de 1898 y vetaba la realización de la exposición en Sevilla. Esta postura varió el 7 de febrero de 1910, cuando la prensa local publicó una nota de Rodríguez Caso y sus socios en la que denunciaban que la Unión Iberoamericana había renunciado al proyecto en favor de Bilbao, que pretendía celebrar una Exposición Anglo-Ibero-Americana.

Esta actuación de la Unión Iberoamericana se recibió como un ataque a la ciudad de Sevilla, lo que motivó que el Ayuntamiento, que encabezaba Antonio Halcón y Vinent, respondiera organizando una manifestación durante la visita que el rey Alfonso XIII iba a realizar a la ciudad en junio de ese mismo año. Ante el clamor popular, el monarca apoyó el proyecto otorgando el permiso oficial y prometiendo una subvención estatal para su desarrollo¹⁷.

Tras este acontecimiento, el 21 de marzo de 1910, a instancias del presidente del Gobierno, los alcaldes de Sevilla y Bilbao llegaron a un acuerdo por el que la ciudad vasca celebraría un Certamen de Arte, Industria y Comercio en el año 1912, dejando a la capital sevillana la organización de una Exposición Hispano-Americana para el año 1914¹⁸.

3. Órganos de gobierno de la Exposición Iberoamericana

Durante el desarrollo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se crearon diferentes comisiones de trabajo. Sus componentes y sus funciones fueron cambiando a medida que se alteraba la situación política y social de España. Estos vaivenes personales y políticos dificultaron la concreción de muchas iniciativas y motivaron, como se podrá comprobar, retrasos en la ejecución

¹⁶ Según Manuel Trillo de Leyva, el 29 de junio de 1909 “Los cónsules de Argentina, Cuba, Panamá, El Salvador, Colombia, Guatemala, Haití, México y Paraguay prometen su colaboración a la Comisión Gestora de la Exposición”, *La Exposición Iberoamericana: La transformación urbana de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1980, p. 183.

¹⁷ Según Eduardo Rodríguez Bernal: “A partir del 19 de marzo de 1910 Sevilla contó con el permiso oficial y la promesa de una importante subvención estatal, pero antes de llegar a la meta había que resolver una ingente cantidad de problemas cuya envergadura pocos sospecharon en esa fecha”, *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 47.

¹⁸ Trillo de Leyva, Manuel: *La Exposición Iberoamericana: La transformación urbana de Sevilla*, p. 183.

de obras y programas¹⁹.

A continuación se ofrecen, ordenadas cronológicamente, las comisiones que se pusieron en marcha con el objetivo de crear y dirigir la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En todas ellas se ofrecen datos sobre sus componentes, sus objetivos y su funcionamiento.

- *La Comisión Gestora*

El primer órgano de gobierno vinculado a la Exposición Iberoamericana fue la Comisión Gestora. Se trataba de una entidad de gobierno compuesta por los integrantes de la Comisión Iniciadora y por notables de la ciudad. Entre sus objetivos estaba negociar con el Gobierno de España el importe de la subvención oficial que iba a recibir la muestra sevillana y llegar a un acuerdo con los representantes de la Exposición de Bilbao para que las fechas de las dos exposiciones no coincidieran. Ambos trabajos se llevaron a cabo a pesar de que hubo muchas bajas entre quienes, inicialmente, integraban esta Comisión Gestora.

Para recibir la subvención del Gobierno era necesario que una entidad se responsabilizara de la mitad del coste del presupuesto total y del eventual déficit que el certamen pudiera generar. Un requisito que no obtuvo, en el comercio local, la respuesta esperada. De ahí que el Ayuntamiento se hiciera cargo del mismo y se asegurase el control efectivo de la empresa. Esto provocaría, en los siguientes años, que las distintas comisiones de la muestra estuvieran fuertemente politizadas y que, en algunos casos, se paralizaran algunos proyectos.

La Comisión Gestora trabajó de febrero a octubre del año 1910, momento a partir del cual cedió el testigo a un Comité Ejecutivo. Este Comité se gestó, sin embargo, tres meses después (el 17 de julio de 1910) debido a la falta de consenso político entre los líderes locales para alcanzar el equilibrio en el seno de este organismo²⁰.

- *El Comité Ejecutivo*

El Comité Ejecutivo estaba compuesto por nueve personas que gestionaban diferentes grupos de trabajo que se denominaron comisiones. Cada comisión estaba integrada por un vocal

¹⁹ Para conocer el punto de vista de sus protagonistas es recomendable acudir al texto de Narciso Ciaurriz: *Origen y primeros trabajos de la Exposición Ibero-Americana*, Sevilla, Tipografía Española, 1929. En él explica los acontecimientos que sucedieron desde la propuesta de 1908 hasta su puesta en marcha, dejando constancia de los protagonistas y de sus diferentes proyectos.

²⁰ Los primeros miembros del Comité Ejecutivo fueron tres representantes del Ayuntamiento de Sevilla (Antonio Halcón y Vinent, Federico Amores Ayala y José Galán Rodríguez); dos diputados provinciales (Manuel Hoyuela Gómez y José Benjumea); y cinco de libre elección (José Gestoso y Pérez, Pedro Fernández Palacios, Fernando Barón y Martínez Agulló, Nicolás Luca de Tena y Gonzalo Bilbao y Martínez). La distribución política del Comité era la siguiente: Halcón, Hoyuela y Luca de Tena pertenecían al Partido Liberal; Amores, Barón y Benjumea, al Partido Conservador; Galán representaba al Partido Republicano; Fernández Palacios a la Unión Comercial; mientras José Gestoso y Gonzalo Bilbao se eligieron como personalidades técnicas independientes. La Liga Católica y el Partido Radical no contaron con representación en el Comité.

más un número no fijo de personas que no tenían por qué pertenecer al Comité Ejecutivo²¹. Tal y como destaca Eduardo Rodríguez Bernal al respecto:

La Constitución de las Comisiones quedó en el aire y no se precisaron sus respectivas metas hasta la aprobación del Reglamento de la Exposición el 30 de diciembre de 1911. Sin embargo, nos consta que el trabajo de la mayoría de ellas fue absolutamente nulo. Es obvio por ello que no contaran con las colaboraciones de personalidades ajenas previstas inicialmente²².

Este organismo tenía personalidad jurídica y funcionaba como un ente autónomo, lo que le capacitaba para tomar decisiones. Sin embargo, desde su primera sesión el 6 de noviembre de 1910 y hasta el 22 de enero de 1922, momento en que se interviene desde el Estado, el Comité solo había tomado dos decisiones: nombrar Arquitecto Director de la Exposición a Aníbal González y Secretario General a Pedro Balgandón Pinedo²³. En el resto de los aspectos, como por ejemplo los relativos al emplazamiento de la muestra, fue incapaz de concretar propuestas. Este anquilosamiento motivó que el Estado publicara, el 22 de enero de 1912, una Real Orden con la que nombraba a cinco representantes estatales que se integraron en el Comité Ejecutivo²⁴.

Los cinco representantes estatales fueron muy críticos con las labores que se realizaban en el seno del Comité, llegando a afirmar que Sevilla no estaba preparada para acoger una muestra internacional y proponiendo que se aplazara el certamen debido a su deficiente urbanización. Estas opiniones, vertidas en un informe, originaron muchas críticas que se concretaron en la incorporación de miembros de la Universidad de Sevilla, el comercio y otras instituciones al Comité Ejecutivo, pero también en la creación de una Comisaría Regia.

- La Comisaría Regia

Este órgano director se creó el 11 de junio de 1920 a través de un Real Decreto²⁵. Su primer

²¹ Las comisiones de trabajo del Comité Ejecutivo fueron las siguientes: Proyectos (presidido por Luis Moliní y Ulibarry), Hacienda (a cargo de Pedro Fernández Palacios), Propaganda (recayó sobre José Benjumea Zayas), Asuntos Americanos (sus presidentes fueron: Benigno Vega Inclán, Juan Riaño y Pablo Soler Guardiola), Congresos (presidido por Fernando Barón y Martínez Agulló), Trabajos Mercantiles (responsabilidad de Nicolás Luca de Tena), Artes e Industrias decorativas contemporáneas (Andrés Parladé Heredia), Artes e Industrias Retrospectivas (presidida por José Gestoso y Pérez), Alojamientos e informaciones (a cargo de José Galán Rodríguez) y Régimen Interior (dirigida por Federico Amores Ayala).

²² Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 62.

²³ El nombramiento de Aníbal González y Álvarez Ossorio como Arquitecto Director de la Exposición fue el resultado de un concurso público de arquitectos organizado por el propio Comité Ejecutivo y se hizo efectivo el 3 de octubre de 1911. El nombramiento del Secretario General se aprobó el 30 de enero de 1912.

²⁴ Los cinco representantes estatales fueron: Benigno Vega Inclán, Marqués de Vega Inclán y Comisario Regio para el Turismo; Andrés Parladé Heredia, Conde de Aguiar y exdiputado a Cortes por Sevilla; Luis Moliní y Ulibarry, Ingeniero Director de la Junta de Obras del Puerto de Sevilla; y Juan Riaño Gayangos y Pablo Soler Guardiola, Ministros de España en Estados Unidos y Argentina, respectivamente.

²⁵ La Exposición Internacional de Barcelona también contó con una figura similar. Se denominó Presidente del Comité

representante fue Federico Amores Ayala y, desde 1922, Fernando Barón. El Comisario Regio ejercía como inspector del trabajo que realizaba el Comité Ejecutivo y tenía la obligación de acreditar periódicamente que el Ayuntamiento otorgara a la Exposición una cantidad parecida a la que concedía el Gobierno, así como de presentar semestralmente las cuentas de gastos²⁶. La creación de la Comisaría Regia conllevó modificaciones en la estructura organizativa de la muestra sevillana. En especial hubo aspectos en los que fue determinante. Entre ellas destacan: la organización de los trabajos mediante la creación de dos sectores, uno técnico y otro de obras²⁷, conferir el carácter iberoamericano a la muestra, la ampliación de la composición del Comité Ejecutivo a numerosas instituciones locales²⁸, la creación de la Comisión Permanente, el hecho de que los órganos directores dependieran del Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria, y la elaboración de un nuevo Reglamento de funcionamiento interno que facilitara los trabajos que se estaban ejecutando. Con todos estos cambios el Comité Ejecutivo se fue transformado en un organismo de amplia representación social pero seguía siendo poco operativo. De ahí que Fernando Barón propusiera la creación de una Comisión Permanente en el seno del Comité Ejecutivo.

- *La Comisión Permanente*

La Comisión Permanente fue, desde su creación, un órgano director de la Exposición. Estuvo vigente desde febrero de 1924 hasta el 23 de julio de 1930²⁹. Su constitución inicial estuvo integrada por cinco personas: Fernando Barón, Antonio Halcón, Gonzalo Bilbao, Pedro Caravaca y Francisco Jiménez. A partir del 10 de marzo de 1926, ya con Cruz Conde en el cargo de Comisario Regio, sus integrantes fueron: Félix Ramírez Doreste (jefe de obras Públicas de la provincia), José Muñoz Vargas (secretario de embajada), Manuel Solís Dasmaisiers (concejal del Ayuntamiento de Sevilla), Pedro Caravaca Rogé y Baldomero Sampedro. Destacó especialmente el trabajo de Pedro Caravaca, quien al ocuparse de Hacienda se erigió, según comentan los investigadores al respecto,

Ejecutivo Delegado.

²⁶ Las funciones y competencias de la Comisaría Regia se determinaron dos años más después de su creación. Se publicaron en la Real Orden del 26 de abril de 1922. Posteriormente, se completó con el contenido de la Real Orden de 12 de octubre de 1922.

²⁷ A la cabeza de cada sector, la Comisaría Regia nombró a dos directores: un Inspector General Delegado del Comisario en todos los servicios del Comité (Director Técnico que fue Luis Moliní hasta el momento de su fallecimiento); y un Director de Obras, que ejercía como jefe de todo el personal técnico adscrito a la construcción y conservación de los edificios, que tenía la obligación de informar sobre todos los proyectos de obras nuevas antes de su aprobación y que debía, además, inspeccionar su ejecución.

²⁸ A partir del 31 de octubre de 1923 la Universidad de Sevilla, la Academia de las Buenas Letras, la Academia de Bellas Artes, el Archivo de Indias, la Junta de Obras del Puerto, el Ateneo y Sociedad de Excursiones, la Cámara Agrícola, la Asociación de Ganaderos, la prensa local, la Real Sociedad Automovilística Sevillana y un Círculo de Recreo se integraron en el Comité Ejecutivo.

²⁹ En el Archivo Municipal de Sevilla se conserva un documento de 1924, escrito por el Marqués de Valencina, donde se explican los trabajos que se han venido desarrollando, desde el inicio del proyecto y hasta el año 1923, en el seno de la Comisión Permanente. El texto se titula *Informe al Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla sobre la Exposición Iberoamericana*, Sevilla, 1924. Original dactilográfico depositado en el Archivo Municipal de Sevilla.

en “el verdadero director de la Exposición, siempre con la confianza expresa primero de Barón y después -año 1926- del Comisario José Cruz Conde”³⁰. Sus primeros trabajos fueron revisar los presupuestos y reorganizar la burocracia encargada de sacar adelante las obras.

Una Real Orden de julio de 1930 suprimió la Comisión Permanente y nombró a una Comisión Liquidadora.

- Los Comités de Honor

La llegada al poder de Primo de Rivera el 13 de septiembre de 1923 reforzó la intervención estatal en la Exposición Iberoamericana. Se multiplicaron los controles, se potenció la labor de la Comisaría Regia, se amplió el número de componentes de la Comisión Permanente (ahora eran siete en lugar de cinco) y se obligó al Comité Ejecutivo a redactar un reglamento de orden interno que regulara el funcionamiento del Comité Ejecutivo, la Comisión Permanente, la Comisaría Regia, las comisiones generales y las especiales, así como las restantes dependencias administrativas y técnicas³¹.

Estos cambios conllevaron el nombramiento de un nuevo Comisario Regio en el año 1925: José Cruz Conde, representante y máximo responsable de la Unión Patriótica en Sevilla³². Pocos días después de que Cruz Conde tomara posesión de su cargo, se presentó un informe donde se ponía de manifiesto la poca organización existente y el retraso que presentaban los trabajos de la muestra³³. Esto conllevó una nueva serie de intervenciones en la estructura organizativa del Certamen y una mayor intervención estatal en la misma. Así, por ejemplo, la Comisión Permanente y el Comité Ejecutivo pasaron a depender directamente de la Presidencia del Consejo de Ministros, se hicieron modificaciones en las estructuras y en las normativas de ambos organismos, se elaboró un nuevo proyecto de Exposición, se crearon dos Comités de Honor (uno nacional y otro local), se redactó un presupuesto general y unos nuevos estatutos de funcionamiento interno. Este nuevo funcionamiento disminuyó mucho las competencias del Comité Ejecutivo y, por extensión, las de los representantes municipales. De ahí que, el 22 de marzo de 1926, el Cabildo al completo

³⁰ Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 66.

³¹ “En él había disposiciones sobre los asuntos administrativos, económicos, adjudicación de obras, adquisición de materiales y normalización de las relaciones de la Exposición con el Estado y el Ayuntamiento. El Reglamento advertía también que se someterían a la aprobación del Gobierno los presupuestos generales del Certamen y todo cuanto se refiriera al contenido del mismo. Igualmente obligaba a informar semestralmente al Municipio hispalense del estado de las cuentas y, anualmente, de todos los trabajos realizados. Además, tendría que someter a su aprobación cualquier variación de los presupuestos o en los planes sobre la posible utilización del emplazamiento”, Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, pp. 67 y 68.

³² José Cruz Conde fue, además, Gobernador Civil de Sevilla. Este cargo lo ocupó del 21 de diciembre de 1925 al 25 de febrero de 1929.

³³ “Según el informe realizado por Ramírez Doreste, a requerimiento del nuevo Comisario Regio, la situación de la Exposición es descorazonadora. Existían veintiuna obras pendientes de ejecución, doce sin proyectos y cuatro sin legalizar. De la participación americana no se conocía ningún proyecto”, Trillo de Leyva, Manuel: *La Exposición Iberoamericana: La transformación urbana de Sevilla*, p. 183.

dimitiese de sus cargos. Una situación que volvería a repetirse el 23 de junio de 1927 por idénticos motivos. Esta protesta, sin embargo, no consiguió cambiar la situación y las concejalías las ocuparon representantes de la Unión Comercial³⁴.

Los nuevos estatutos y las disposiciones reglamentarias de la Exposición Iberoamericana se aprobaron por Real Orden en agosto de 1926. La nueva organización impuesta por el Comisario Regio no dio valor a la función de Aníbal González como Arquitecto de la Exposición y Director de Obras y Servicios (cargo que, como ya se mencionó anteriormente, se le había asignado a partir de 1924) y limitó su trabajo a ofrecer asesoría técnica para trabajos artísticos al Comité Ejecutivo. Esto provocó malestar en el arquitecto, que presentó su dimisión a finales de mayo. Aunque hubo negociaciones para evitar la renuncia de González, no dieron frutos. De ahí que, en julio de 1926, se aceptara definitivamente. Le sustituyó, a partir de septiembre de ese mismo año, Vicente Traver, Presidente de la Asociación de Arquitectos³⁵.

- *La Exposición General Española y el Consejo de Enlace*

Otros cambios que se desarrollaron con la llegada de Cruz Conde, en el año 1926, fueron la creación de la Exposición General Española y del Consejo de Enlace. Ambos organismos se introdujeron por Real Decreto el 7 de junio de 1926 y tenían como objetivo coordinar las actividades de las dos exposiciones proyectadas, la de Sevilla y la de Barcelona. Para conseguirlo, la primera medida que se tomó fue fundir ambas muestras en una sola que vino a denominarse Exposición General Española.

El Consejo de Enlace entre las dos lo integraban tres miembros de cada exposición y estaba presidido por el ministro de Trabajo, Comercio e Industria. Dependía de la Presidencia del Consejo de Ministros. De entre sus muchas tareas de coordinación destacaron las siguientes: fijar la fecha de comienzo y de cierre de las dos exhibiciones, confeccionar folletos, etiquetas, sellos de correos, huecograbados, relaciones oficiales (sus miembros estaban autorizados para despachar directamente con los representantes diplomáticos y cónsules en el extranjero), etc.³⁶ Para el desarrollo de sus actividades disponía de una cuenta corriente en el Banco de España³⁷.

³⁴ En este sentido hay que recordar que, durante la dictadura, los representantes municipales se designaron por voluntad gubernativa, lo que dejó poco margen de maniobra a los miembros de los ayuntamientos.

³⁵ La designación de Traver como nuevo Director Artístico de la Exposición se hizo el 17 de septiembre de 1926. En un principio y, según solicitó él mismo, trabajando en un periodo de prueba. Luego, a partir de enero de 1927, ocupando su cargo en propiedad. Debido al gran número de trabajos pendientes, Traver contó con el oficio de José Granados de la Vega como arquitecto auxiliar. Datos de Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 72.

³⁶ “Esta labor de propaganda tuvo un eficaz impulsor en la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Sevilla, que editó y distribuyó por todo el mundo unas hojas informativas en inglés, francés y español”, Solano Sobrado, María Teresa: “Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, Vol. 7, 1986, pp. 163-187.

³⁷ Se creó por Real Orden de 7 de agosto de 1926 y se accedía a ella con el reconocimiento de la firma del ministro de

- El Director de la Exposición Iberoamericana

Pasada la etapa de ajustes del año 1926, la muestra sevillana encara su recta final con un último cambio en su organización: la creación del cargo de Director de la Exposición Iberoamericana. Este cargo se instituye en el Real Decreto del 1 de noviembre de 1928, seis días antes de que suprimiera el cargo de Comisario Regio. Este nombramiento recayó en José Cruz Conde. Sus funciones eran de alta representación del Estado, de ahí que se le calificara como delegado especial del Gobierno. La nueva realidad provocó la sanción de unos nuevos estatutos en noviembre de 1928. Su contenido era muy parecido a la normativa de 1926 aunque las funciones del Director eran más amplias que las asignadas anteriormente al Comisario Regio y a la Comisión Permanente. Así, el Director de la Exposición podía acceder a todas las instalaciones de la muestra, establecer las medidas interventoras que estimara oportunas, revocar acuerdos adoptados y dirigir el programa de actos y fiestas.

La figura del Director de la Exposición perdió fuerza con la caída de Primo de Rivera. Un momento en el que un Real Decreto devuelve a la Comisaría Regia sus atribuciones anteriores a 1928 y le asigna las que hasta ese momento habían correspondido al Director de la Exposición³⁸. Estos cambios no gustaron a Cruz Conde, que dimitió del cargo el mismo día en que se publicaban (el 13 de febrero de 1930). Se nombró como nuevo Comisario Regio a Carlos Cañal y Migolla.

Como ya se avanzó en párrafos anteriores, clausurada la muestra el 23 de julio de 1930, se suprimieron todas las instituciones y cargos relacionados con la Exposición Iberoamericana creando, para su valoración y cierre, una Comisión Liquidadora.

4. Problemas para fijar la fecha de inauguración

La Exposición Iberoamericana se desarrolló del 9 de mayo al 21 de junio de 1930, pero durante el desarrollo del proyecto expositivo se fijaron varias fechas para su realización. Estas fueron: del 1 de abril hasta finales de noviembre de 1911, del 1 de octubre de 1914 al 30 de junio de 1915 y del 1 de enero al 31 de octubre de 1916. Luego se optó por sugerir solo la fecha de inauguración. En este sentido se aportaron las siguientes fechas: el 17 de abril de 1927, el mes de octubre de 1928, el 15 de marzo de 1929, y, finalmente, el 9 de mayo de 1929.

Las razones de estos cambios fueron diversas. En ocasiones fue la coincidencia con otras exposiciones (la Anglo-Ibero-Americana de Bilbao en 1912, la Exposición Internacional de San Francisco de California en 1915, la Exposición de Industrias Eléctricas y sus aplicaciones de

Trabajo, Comercio e Industria y del Conde de Bulnes, tesorero del Consejo. Ambos estaban facultados para hacer las operaciones que estimaran oportunas". Solano Sobrado, María Teresa: "Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla", p. 20.

³⁸ Real Decreto de 13 de febrero de 1930.

Barcelona en el año 1917), en otros momentos la situación política en Europa (el estallido de la Primera Guerra Mundial hizo que se aplazara sin fecha), el fallecimiento de la Reina Madre María Cristina, el 6 de febrero de 1929, que retrasó tres meses la inauguración a pesar de haber hecho propaganda señalando el 15 de marzo de 1929 como fecha de inauguración. A todas estas razones, además, se sumaba un denominador común: el retraso que sufría la realización de las obras de la muestra³⁹.

La fecha de clausura de la muestra iberoamericana no se concretó hasta diciembre de 1929, ya con la Exposición en marcha. Esta tardanza se valora hoy de forma negativa y se relaciona directamente con los malos datos de afluencia obtenidos:

La fecha de la clausura no quedó determinada hasta el 5 de diciembre de 1929. Una Real Orden de esa fecha la fijó el 21 de junio de 1930. Esta tardanza debe considerarse un grave fallo en la organización, que crearía incertidumbre en todos los expositores sobre la duración de sus compromisos y en las agencias de turismo y el público en general para planificar sus viajes a la Exposición⁴⁰.

5. La ubicación del recinto expositivo

Desde un primer momento se pensó en la zona sur de la ciudad para el desarrollo de la muestra. Esta zona estaba limitada por la linde del río y tenía amplios espacios verdes abiertos como los Jardines del Palacio de San Telmo, Delicias de Arjona, Huerto de Mariana, Salón Cristina, Jardines de Eslava, Prado de San Sebastián y Jardines de Catalina de Ribera. El Ayuntamiento poseía una amplia superficie en esta zona (Parque de María Luisa, Huerto de Mariana, Delicias Viejas y Naranjal) y puso estos terrenos a disposición de la Exposición desde el inicio del proyecto.

Sin embargo, no hubo unanimidad en este tema y sí varias propuestas para cambiar la ubicación de la muestra. De ellas destacan tres. La primera fue del Marqués de Nervión y surgió tras las inundaciones que sufrió la ciudad en diciembre de 1910. Los terrenos en los que iba a ubicarse el recinto expositivo se inundaron, lo que llevó al noble a ofrecer el Cortijo de Maestrescuela (ubicado entonces en la zona sureste de la ciudad) como nuevo emplazamiento. La segunda propuesta la realizó, por idénticos motivos, José Zambrano. En su caso ofreció los terrenos de la Huerta de San Sebastián, junto al Prado del mismo nombre, para ampliar el espacio de la muestra. La última sugerencia la hizo Fernando Barón (el Comisario Regio) en el año 1922. En su iniciativa pretendía unir la Exposición Iberoamericana con el casco histórico de la ciudad. En esta propuesta, el recinto de la muestra comenzaría en La Campana, donde se edificaría una puerta

³⁹ En este sentido, el aplazamiento del año 1928 se debió a que Bolivia, Portugal, Santo Domingo y Uruguay no habían comenzado los trabajos de sus pabellones, y que países como Costa Rica, Ecuador, Paraguay y Venezuela no habían acordado su concurrencia. Rodríguez Bernal, *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 86.

⁴⁰ *Ibidem*.

monumental entre las calles Sierpes y O'Donnell. Un camino en el que podría apreciarse la belleza de los edificios del Ayuntamiento, el Archivo de Indias y de espacios tales como la Puerta de Jerez, que pasarían el testigo a las zonas verdes de San Telmo, Parque de María Luisa y Delicias, así como a unos terrenos paralelos a la Corta de Tablada cedidos por la Junta del Puerto. Las tres iniciativas fueron rechazadas.

El área definitiva de la Exposición Iberoamericana fue de 1.343.200 metros cuadrados. Sus núcleos fueron: Prado de San Sebastián, Plaza de España, Jardines de San Telmo, Parque de María Luisa, Paseo de las Delicias, Plaza de América y Sector Sur⁴¹.

6. Puesta en marcha de la Exposición Iberoamericana

Como ya se ha mencionado anteriormente, la Comisión Permanente era el órgano que se encargaba de realizar las gestiones administrativas y cotidianas referidas a la organización de la muestra. Para que fuera operativa, la Comisión se dividía en cinco servicios que se ocupaban de diferentes aspectos organizativos. Los cinco servicios eran los siguientes: Dirección de Obras y Proyectos, Secretaría General, Dirección de Explotación del Certamen, Dirección de Hacienda y Servicios administrativos, Dirección de Propaganda y Sección Diplomática y de concurrencia extranjera.

Especialmente relevante para esta investigación serán los trabajos que realice la Dirección de Explotación del Certamen pues, como aparece en los Estatutos y en las disposiciones reglamentarias que fijaban el funcionamiento del Comité Ejecutivo, se ocupaba de: “Los asuntos relativos a la preparación del programa de la Exposición y a la prestación de los servicios generales durante la celebración del certamen”⁴².

En este punto hay que señalar que los contenidos de la muestra fueron de dos tipos: institucionales y particulares. Cada uno de ellos estaba sometido a diferentes normativas. La parte institucional estaba compuesta por las exposiciones de Arte e Historia, Agricultura y Ganadería, y las de los pabellones nacionales, regionales y provinciales. La participación de particulares se concretaba en las secciones industrial y comercial del recinto. Estas secciones se concretaban en las siguientes instalaciones: Pabellón de Productos Nacionales para la Exportación, Galerías Comerciales, Pabellón de la Maquinaria, además de ocupar otros terrenos del recinto que quedaron libres y que se pusieron a disposición de quienes los necesitaran.

Desde la presentación del evento a principios del siglo XX se prestó especial atención a la

⁴¹ Según destaca Eduardo Rodríguez Bernal, disponer del mapa del recinto era un requisito necesario para contar con el reconocimiento oficial de la Exposición Iberoamericana. “A tal efecto el 27 de abril de 1910 la Comisión Gestora aprobó el primer plano de la Exposición”, *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 144.

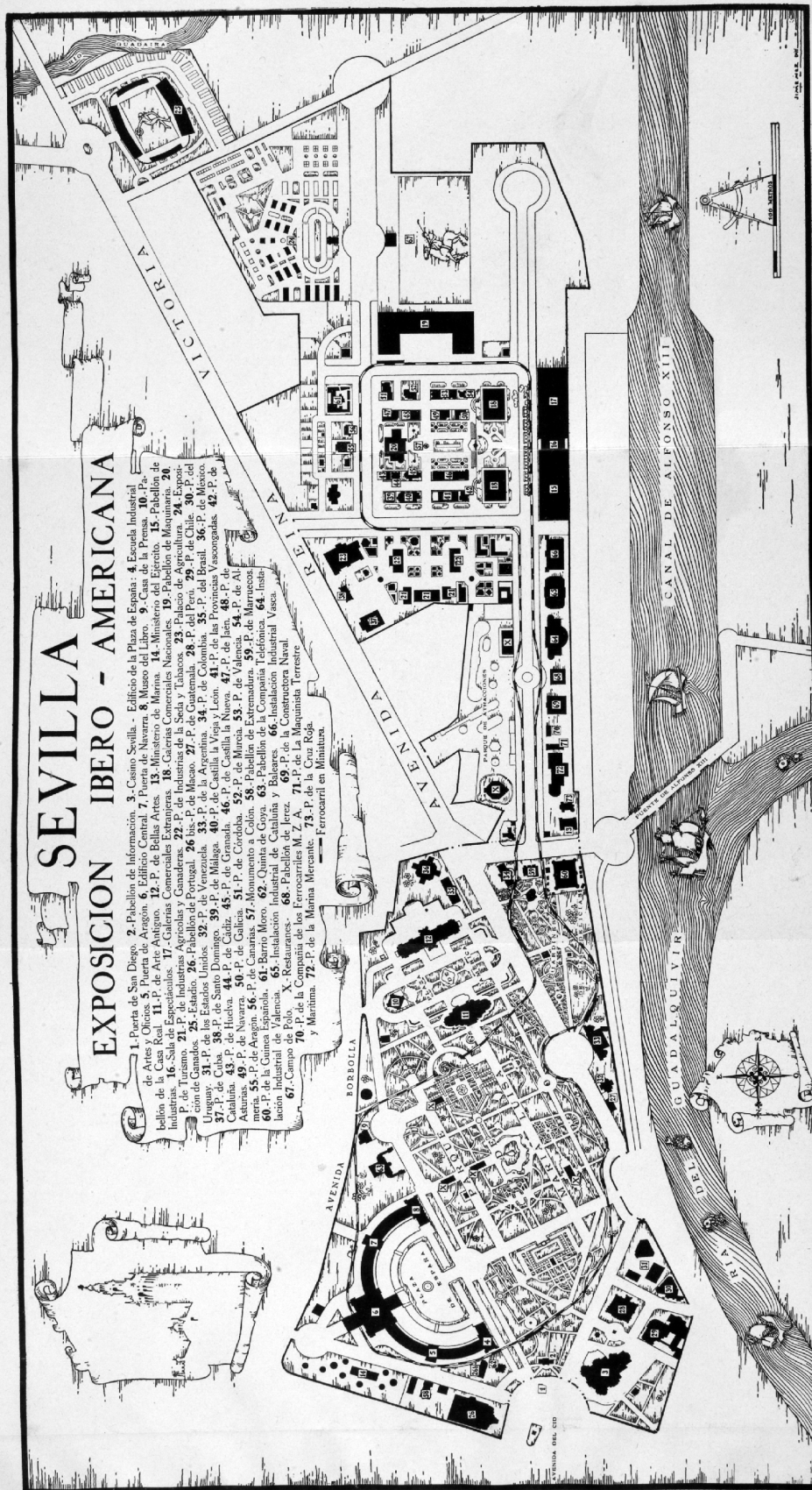
⁴² AA. VV: *Recopilación de disposiciones legales vigentes*, Sevilla, Exposición Iberoamericana, 1927, p. 21.

dimensión cultural y artística de la cita internacional. Sin embargo, hasta el año 1926 el programa final de actividades de la Exposición no se concretó. Así, según destaca María Teresa Solano Sobrado, fue a mediados de ese mismo año cuando el Consejo de Enlace acordó las actividades artísticas y los congresos que se desarrollarían en Sevilla y Barcelona. Para el caso sevillano la pretensión era muy clara: “En Sevilla los congresos versarían sobre cuestiones hispanoamericanas: Congreso de la Lengua, Congreso de colación de grados para dar validez a los títulos académicos hispanoamericanos, Congreso de la armonización de la legislación social en Hispanoamérica”⁴³.

Pero no solo hubo congresos. La Exposición Iberoamericana contó con un amplio programa de actividades artísticas con propuestas muy diferentes. Muestra de ello fueron la creación de un Laboratorio de Arte ubicado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla⁴⁴, la construcción de un teatro y un casino, la instalación de un parque de atracciones, el apoyo y la promoción de la artesanía local, exposiciones de bellas artes y un largo etcétera que se abordará en los capítulos siguientes.

⁴³ Solano Sobrado, María Teresa: “Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, p. 181.

⁴⁴ Este laboratorio contenía un fichero de fotografías de obras de arte y bibliografía suficiente para preparar la Exposición de Arte que albergaría el Certamen. Estuvo dirigido por el profesor Francisco Murillo Herrera que había iniciado este proyecto en el año 1907 con la finalidad de crear un fondo documental de imágenes que, como complemento a una gran biblioteca de temas artísticos, constituyeran las estructuras básicas de un departamento universitario dedicado al estudio de la Historia del Arte. Hoy día es el Servicio General de Investigación Fototeca Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Remito al catálogo reciente: *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929* [exposición], Benito Navarrete Prieto (coord.), Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2014.



Mapa del recinto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. AHMS

CAPÍTULO II

TEATRO, CINE, MÚSICA Y DANZA

EN LA PROGRAMACIÓN DE LA

EXPOSICIÓN

IBEROAMERICANA

En la *Guía Oficial de la Exposición Iberoamericana* se destacaba la vocación artística de la misma. De ahí que se señalara, como uno de los fines del Certamen:

[...] la representación histórica basada en las más claras fuentes de verismo de la gestación gloriosa del descubrimiento y colonización de América con documentos auténticos, representaciones escenográficas de los momentos más culminantes en la obra de la colonización española allende del Atlántico, trabajos cartográficos demostrativos de los avances de la civilización hispana en América y una exposición de la Sevilla antigua que ha de reflejar las influencias de distintas civilizaciones y ha de poner de manifiesto la importancia que la Ciudad tuvo en la historia de los pueblos americanos⁴⁵.

Con esta premisa se había confeccionado un programa que comprendía aspectos de arte antiguo, historia e industria, comercio, agricultura y ganadería. Todos ellos se concretaban en las siguientes muestras: Exposición de Arte Antiguo⁴⁶ (con dos secciones: Bellas Artes y Artes Suntuarias), Exposición de Arte Moderno (donde se desarrollaba el Salón Internacional de Bellas Artes y una muestra de Artes Decorativas e Industriales), Exposición Histórica de la Colonización Española en América, Exposición de las Regiones Españolas, Exposición Histórica de Sevilla, Exposición de Industrias Generales, Exposición de Agricultura (Pabellón del Aceite, Pabellón de Tabacos, Pabellón de la Seda, Pabellón del Algodón, Pabellón de Servicios Oficiales Agronómicos, Pabellón del Azúcar y Pabellón de Industrias Ganaderas), Exposición General de la Industria Española, Exposición Colonial, Exposición del Libro, Exposición Nacional de Turismo y Exposición de América y Portugal. Además, se contemplaba la organización de concursos y exposiciones de ganadería, congresos y asambleas, espectáculos y festejos variados. De hecho, la propia Plaza de España se había concebido como un espacio para la visión de espectáculos. E incluso albergaba un salón de actos en una de sus estancias.

El órgano que se encargaba de la preparación del programa de la Exposición Iberoamericana⁴⁷ y de prestar los servicios generales durante la celebración de la muestra era la Dirección de Explotación del Certamen, que dependía del servicio del Comité de la Exposición

⁴⁵ *Guía oficial de la Exposición Ibero-Americana*, Sevilla, Rudolf Mosse Ibérica, 1929, p. 24.

⁴⁶ Sobre el contenido de esta muestra remito a la nota 40.

⁴⁷ Hay que tener en cuenta que, en el año 1922, la denominación del Certamen varía de Hispano-Americana a Ibero-americana. Esta modificación permitió la participación de Portugal, Brasil y Estados Unidos en la muestra.

Iberoamericana⁴⁸.

El teatro y todos los espectáculos relacionados con las artes escénicas que se desarrollaron en la muestra se regían por las “Disposiciones generales relativas a las instalaciones de carácter comercial”. Estas normas se encontraban en el capítulo segundo del Reglamento de la misma que se componía de los artículos 6º a 11º. Este reglamento se ocupaba de “Espectáculos teatrales, de circo, cinematógrafo y demás atracciones o artificios que cumplan fines lícitos de regocijo”⁴⁹. Se trataba de una clasificación provisional, pues según recogían las mismas normas, se podía ampliar si las instalaciones que se construyesen no se acomodaran a las normas elementales “del buen gusto”⁵⁰.

Para ejercer alguna de las actividades anteriormente descritas era necesario solicitar permiso a la Comisión Permanente del certamen. Con este fin, las personas interesadas en desarrollar el negocio debían rellenar una instancia y adjuntar una descripción detallada del proyecto que deseaban realizar. Una vez otorgada la concesión para el ejercicio de cualquier industria había que abonar cantidades correspondientes al derecho de ocupación de terrenos y a la patente de licencia que le correspondiera según las tarifas que figuraban en el apéndice del reglamento ya referido.

La Comisión Permanente participaba en los ingresos obtenidos en el ejercicio de cualquier industria o espectáculo que se desarrollara en el recinto. Para hacer efectiva esa participación se procedía de manera distinta según se tratara de ingresos obtenidos mediante la percepción *a priori* de billetes de entrada o tickets, caso de los espectáculos públicos, los parques de atracciones, etc., o de ingresos producidos por facturas o notas no sujetas a control o registro previo, ni a tarifas únicas. En el caso de los espectáculos, el billeteaje íntegro se facilitaba a los industriales concesionarios, con las debidas garantías de autenticidad que había diseñado la Comisión Permanente. La comprobación diaria del movimiento general de expendición de billetes facilitaba la percepción del tanto por ciento que se reservaba a su favor la exposición. En el segundo caso –ingresos producidos por facturas o notas– los industriales concesionarios estaban obligados a dar cuenta diaria de los ingresos obtenidos y a aceptar las medidas de intervención que la Comisión Permanente considerase oportunas para la comprobación de los mismos⁵¹.

⁴⁸ Correspondía a esta oficina, entre otros aspectos: “Estudiar, ultimar y ejecutar todos los proyectos relativos a la preparación del programa de la Exposición y de las exhibiciones y exposiciones monográficas que se comprendan en el mismo”. *Recopilación de disposiciones legales vigentes*, p. 21.

⁴⁹ *Reglamento General de la Exposición Iberoamericana*, Sevilla, Exposición Iberoamericana, 1928, p. 5.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ El mismo documento contemplaba sanciones para quienes incumplieran estas disposiciones. A estos se les obligaría al cierre inmediato de sus locales “[...] y perderán todo derecho con respecto a la devolución de las cuotas abonadas por cualquier concepto, y en caso de defraudación para los intereses de la Exposición, perderán así mismo las fianzas que hubieran depositado para garantizar el cumplimiento de las condiciones de la concesión”. *Reglamento General de la Exposición Iberoamericana*, p. 26.

1. La visita al recinto de la muestra Iberoamericana

Las entradas para acceder al recinto expositivo se adquirían en una de las dos taquillas existentes. Una de ellas se encontraba en la Glorieta del Cid; la otra, en el vestíbulo del Ayuntamiento, en la Plaza de San Fernando. El billete costaba una peseta, excepto los días de gala, cuando la entrada tenía el precio de 2 pesetas. Había reducciones para niños de entre seis a doce años y para militares sin graduación. En ambos casos, el precio del billete era de 50 céntimos de peseta. Todos los boletos tenían un recargo de 10 céntimos, cantidad que se destinaba a la Junta de Protección a la Infancia. Existía la posibilidad de conseguir precios más baratos comprando bonos de 25, 50 o 100 cupones. El precio para acceder con el coche era de 3 pesetas, aunque según una publicidad del 25 de abril de 1930, aparecida en el diario *ABC*: “Terminada la iluminación artística, los coches tendrán acceso, libre de pago, al recinto de la Exposición”⁵².

Estos precios eran elevados para la mayor parte de la población sevillana e hizo que surgieran críticas en el seno de la Comisión Permanente⁵³. Algunos de sus miembros llegaron a pedir una rebaja de hasta un 75 por ciento⁵⁴. De ahí que, a partir del 6 de noviembre de 1929, el acceso al Casino de la Exposición, a todas horas del día y de la noche, fuera gratuito, reservándose la dirección del mismo el derecho de admisión. En este mismo sentido, el acceso a la Exposición, a partir de las 21:30 horas, era gratuito para personas y coches⁵⁵.

Bastaba un paseo por la Exposición –las instalaciones abrían a las nueve de la mañana y los pabellones entre las diez y las diez y media– para disfrutar de espectáculos tan diversos como únicos⁵⁶. El recorrido bien podía comenzar con los pabellones nacionales, seguir con los temáticos o los internacionales, y completarse con conciertos musicales, iluminaciones artísticas o proyecciones cinematográficas, de entrada libre y gratuita⁵⁷. Para algunos pabellones, sin embargo,

⁵² *ABC*, p. 20.

⁵³ Los precios variaban si el día era considerado “de Gala” -cuando se duplicaban- o se celebraba alguna festividad concreta. Así, por ejemplo, el 6 de enero de 1930 se denominó “Gran día popular” con motivo de la festividad de Reyes. Por esta razón, el precio del billete general se redujo a 50 céntimos (más los 10 céntimos de recargo que se destinaban a la Junta de Protección de la Infancia). En homenaje a la niñez ese día la entrada era gratuita para todos los niños hasta doce años que fueran acompañados de sus familias. Y, dado el éxito de esta iniciativa, los días 12, 19 y 26 de enero de 1930 y 9 y 16 de febrero de 1930, se denominaron “Días Extra-populares”, quedando reducido el precio del billete general de entrada a 25 céntimos (siempre con el recargo de 10 céntimos para la Junta de Protección de la Infancia).

⁵⁴ Eduardo Rodríguez Bernal, *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 353.

⁵⁵ Estos últimos debían entrar por la portada de San Diego y Avenida Reina Victoria y someterse también a controles de derecho de admisión. Tal y como se publica en prensa: “[...] manteniéndose, sin embargo, el servicio ordinario de personal de puertas y vigilancia, para impedir la entrada de quien pudiera juzgarse indeseable, para evitar en todo caso que se altere el orden y el buen tono que siempre debe existir en el recinto del Certamen Iberoamericano”, *ABC*, 6-11-1929, p. 17. Ver también información al respecto en *El Noticiero Sevillano*, 6-11-1929, p.1.

⁵⁶ El horario de visita de los pabellones era de 10:30 a 13 horas, por la mañana; y de 15:30 a 21 horas, por la tarde. Los lunes la visita sólo podía realizarse por la tarde.

⁵⁷ La Exposición Iberoamericana consiguió la participación de dieciocho países: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos de Norteamérica, Guatemala, México, Perú, Portugal, Santo Domingo, Uruguay y Venezuela –que contaron con pabellón propio- y con los estados de El Salvador, Panamá, Costa Rica, Bolivia y Ecuador, que

era necesario comprar una entrada extra. Era el caso las instalaciones que estaban localizadas en la Plaza de España. Todas ellas se podían visitar por el precio único de 2 pesetas.

Otras alternativas posibles eran los almuerzos, los téis –también conocidos como sesiones de *Five O'clock tea*- y las meriendas de sociedad. En ellos se podían combinar “comidas a la americana con bailes andaluces”, según reza en los programas del momento.

No debió de haber muchos sitios en los que poder descansar durante la visita al recinto, pues el 18 de enero de 1930 la organización de la Exposición incluía el siguiente anuncio en los diarios locales:

Para comodidad de los visitantes de la Exposición hay sillas de alquiler al precio de 20 céntimos cada una, en los siguientes lugares del recinto: San Telmo, Glorieta de María Luisa, Estanque de los Patos, Fuente de las Ranas, Plaza de las Estatuas, Avenida Central de la Plaza de España, Plaza de América, Plaza de los Conquistadores, Explanada de las Galerías Comerciales y explanada entre los pabellones de Tabaco y la Seda⁵⁸.

Si el visitante prefería la acción, el recinto expositivo contaba con varias posibilidades: un viaje en góndola por la ría de la Plaza de España, una subida en el ascensor de la Torre Norte de la misma plaza o una visita al Parque de Atracciones⁵⁹. Este se encontraba en el Sector Sur de la Exposición. Era un recinto abierto a la ciudad y, de hecho, se podía acceder a él de forma directa desde la calle. Contaba con instalaciones para todas las edades. Ente ellas destacaban la montaña rusa más grande de Europa, conocida con el nombre de “Skoota”, un tobogán gigante por donde se deslizaba una barcaza de fondo plano a un lago. La oferta se completaba con dos pistas de automóviles, una atracción denominada “El Látigo”, un recinto llamado el “Palacio de los Milagros”, otro bautizado con el nombre de “Palacio de la Risa”, el “Water Chut” y uno final que se había rotulado con el calificativo de “Diabolic”⁶⁰. Fue escenario para personajes como “El hombre proyectil”, que mostró sus habilidades en marzo de 1930.

Durante la muestra, además, ofrecieron espectáculos al aire libre los artistas más arriesgados. Un ejemplo fue el caso del acróbata “Mais” que, según un anuncio de la época, “montaba en bicicleta sobre un cable”. Otro de los atractivos era un ferrocarril en miniatura que

compartieron en espacio común conocido con el nombre genérico de Galerías Americanas. También participaron algunas regiones españolas que contaron con sus propios pabellones.

⁵⁸ *ABC*, 18-1-1930, p. 32.

⁵⁹ La ría con las góndolas y el ascensor de la Torre Norte funcionaban, diariamente, de 9 a 13 horas y de 14 a 18 horas. El Parque de atracciones abría a las 18 horas y permanecía en funcionamiento hasta la madrugada.

⁶⁰ “El Parque de atracciones, anejo de rigor a toda exposición moderna, brinda a los visitantes fatigados el barullo sedante de sus diversiones, algunas propias de uno de nuestros campos de feria y otras modernísimas, basados en mecanismos complicados, como concebidas por mentalidades transatlánticas sedientas de fuertes emociones y estímulos energéticos”, AA. VV. *Sevilla. Exposición Ibero-Americana*, Barcelona, Rudolf Mosse Ibérica, 1929, pp. 45-46.

desarrollaba su recorrido por el recinto durante varias horas al día⁶¹.

De forma puntual, el visitante podía disfrutar del despliegue de medios que se hacía en los populares desfiles de la muestra iberoamericana o de su oferta cultural, amplia en cada uno de los pabellones de los países participantes en la muestra Iberoamericana, y que incluía, por ejemplo, la posibilidad de visitar un cafetal en el pabellón de El Salvador⁶².

También se podía visitar el Laboratorio de Arte que había organizado la Universidad de Sevilla. Se encontraba ubicado en la Plaza de América⁶³.

2. Representaciones parateatrales en el recinto de la Exposición Iberoamericana

La preferencia de los sevillanos por los espectáculos de calle queda patente en sus múltiples fiestas. Basta mirar el calendario para reconocer en la festividad de Reyes Magos, en las procesiones de Semana Santa, en los actos del Carnaval, en los del Corpus Christi⁶⁴, en las diversas romerías, las Cruces de Mayo o las Veladas de los barrios, componentes parateatrales en los que el público interactúa con quienes protagonizan la fiesta. Conscientes de ello, los organizadores de la Exposición Iberoamericana de 1929 promovieron la realización de cuatro cabalgatas. La primera que se celebró fue una cabalgata de corte histórico que tenía como objetivo la exaltación de la “raza hispanoamericana”⁶⁵; la segunda pretendía celebrar la llegada del carnaval del año 1930; la tercera

⁶¹ El ferrocarril contaba con cuatro trenes que recibían los nombres de “La Pinta”, “La Niña”, “La Santa María” y “Sevilla”. Eran locomotoras de la marca alemana Krupp con capacidad para arrastrar diez vagones (unos 300 pasajeros). Cada tren tenía siete kilómetros de longitud y su aspecto era el de una jardinera abierta. En sus laterales lucían los escudos de las naciones participantes. En su recorrido por la Exposición tenían cinco estaciones y su billete más caro, de ida y vuelta, costaba una peseta. Narbona, Francisco: *Sevilla y la Exposición de 1929*, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1987, pp. 29 y 30.

⁶² Alfonso Braojos, en “La Exposición Iberoamericana de 1929. Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del siglo XX”, destaca cómo la capital sevillana era, en vísperas del centenario de la independencia de Hispanoamérica, “el marco perfecto” para desarrollar una actividad de esta naturaleza sin que nadie cuestionase su “fervor nacionalista” que, según añade, “impregnaba la atmósfera local desde 1908 y podía dilatarse en pro de un hispanoamericanismo polarizador de una aspiración nacional”. De ahí la importancia y el éxito que tuvieron, entre los visitantes, iniciativas como la reseñada, *La Exposición Iberoamericana de 1929. Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 9-41.

⁶³ *El Noticiero Sevillano*, 28-3-1930, p. 1.

⁶⁴ “La festividad del Corpus Christi ha sido, durante siglos solemnidad hispalense de primerísima clase, celebrada con festejos públicos, actos litúrgicos y representaciones teatrales a las que acudían las más importantes compañías de farsantes, siempre a cargo del municipio”, Francisco Aguilar Piñal: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974, p. 7. La bibliografía sobre la fiesta barroca aporta detalles para contextualizar la organización de estos eventos parateatrales, remito a: *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*, edición de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña; apéndice de Emma Falque, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992; AA. VV: *La fiesta en la Europa de Carlos V* [catálogo de exposición], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; AA. VV: *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* [catálogo de exposición], Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003. Son interesantes además dos ensayos de Vicente Lleó en torno al Corpus Christi: *Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1975, y *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

⁶⁵ La Fiesta de la Raza se había celebrado por primera vez en Sevilla en el año 1918. Trillo de Leyva, Manuel: *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*, p. 190.

fue una cabalgata andaluza; y la cuarta se montó próxima al final de la muestra y se trataba de una “Retreta alegórica en honor de los descubridores y colonizadores de América”. A continuación se detallan sus rasgos y componentes fundamentales:

- *Cabalgata Histórica de la Raza*

A las cuatro de la tarde del día 1 de noviembre de 1929, una gran cabalgata histórica recorrió el recinto de la Exposición Iberoamericana. De ella se conoce hasta el último detalle gracias a las guías que los responsables de la muestra imprimieron⁶⁶.

La cabalgata se componía de diferentes carrozas que recreaban el descubrimiento del nuevo mundo, de sus protagonistas y de quienes habitaban el continente americano. Para ello contaron con la colaboración de jóvenes de la alta sociedad sevillana o familiares de los cónsules de las naciones iberoamericanas que, en ese momento, se encontraban en la ciudad. Con su realización se pretendía cumplir una de las funciones del Certamen:

[...] la representación histórica basada en las más claras fuentes de verismo de la gesta gloriosa del descubrimiento y colonización de América con documentos auténticos, representaciones escenográficas de los momentos más culminantes en la obra de la colonización española allende el Atlántico⁶⁷.

Las crónicas del momento hablaban de nueve heraldos que abrían la marcha desde el Pabellón de la Maquinaria a la comitiva de representantes de los pueblos que vivieron en España antes del siglo XV. Ocho de estos heraldos vestían dalmáticas y escudos españoles. El noveno anunciaba, en su estandarte, la idea fundamental de la cabalgata: la existencia de una única raza hispanoamericana. A este grupo le seguían, a caballo, representantes de los pueblos que vivieron en España, todos ellos guardando un orden cronológico⁶⁸. Cerraba este bloque de la cabalgata un grupo de soldados y siete

⁶⁶ Este folleto tenía, según consta en su presentación, el objetivo de “facilitar al público, que contemple el paso de la Cabalgata, el conocimiento de los personajes que en ella figuran”, *Catálogo-guía de la Cabalgata de la Exposición Iberoamericana*, Sevilla, Imprenta de la Exposición Iberoamericana, 1929, p. 3. Se hizo una tirada de 30.000 ejemplares, que se pusieron a la venta, y otra de 100 ejemplares en papel verjurado de hilo Guarro no venal.

⁶⁷ Texto incluido en la *Guía Oficial de la Exposición Ibero-Americana*, p. 24.

⁶⁸ Según se enumera en el *Catálogo-guía Oficial de la Cabalgata*, en esta parte se representaba a los siguientes pueblos y personajes: Celta, Celtíbero, Ibero, Fenicio, Griego, Cartaginés, Aníbal, un Romano (guerrero), Viriato, Numancia (nombre que se le daba a la mujer española de los tiempos romanos), Sertorio (jefe guerrero de Roma), Séneca, Lucano, Marcial, Quintiliano, Augusto, Trajano, Adriano, Marco Aurelio, Teodosio, Santiago (el apóstol), un cristiano (sobre el que se especificaba “hombre de pueblo”), Santa Engracia, Santa Justa, Santa Eulalia, Santa Rufina, Osio, Ataúlfo, Eurico, Alarico, Leovigildo, Recaredo, Badda, San Isidoro, San Ildefonso, San Braulio, dos clérigos (que, según menciona la *Guía de la Cabalgata*, “representaron la cultura y los únicos depositarios y transmisores del saber antiguo”), Tarik, una Musa, un moro, Abderramán, Abdallah, otro moro, Alhakem II, Abderramán III, Almanzor, otro moro, Don Pelayo, Alfonso II, Alfonso III (el Magno), Fernán González, Fernando I, Sancho II, Rodrigo Díaz de Vivar, Alfonso VI, un monje de Cluny, cuatro caballeros de las órdenes militares de Calatrava, Alcántara, Santiago y Montesa, Alfonso VIII, Don Rodrigo (Arzobispo de Toledo), Doña Berenguela, Fernando III (a quien definen como el Santo dominador de Andalucía), Jaime I, Pelay Correa, Pedro Martel,

heraldos que proclamaban, en sus estandartes, los hitos de los Reyes Católicos. Entre otras, la creación de la Santa Hermandad y el Santo Oficio, la protección de las Órdenes Militares, la represión de nobles y la Conquista de Granada.

Finalizada esta primera parte, el Comité del Certamen consideraba -según constaba en la *Guía de la Cabalgata*- que: “La raza hispana se ha constituido con aquellos elementos de grandeza que adquirió en los hechos heroicos que realizó”, y lanzaba dos preguntas que introducían la segunda parte de esta representación histórica. Estas preguntas eran: “¿Cuál es su ideal?” y “¿Qué epopeya escribió en la historia al conseguirlo?”⁶⁹.

Así pues, la segunda parte de la cabalgata se desarrolló bajo el título genérico de “El Ideal” y se compuso de cinco carrozas. La primera representaba los dos hemisferios y, por ende, al Mundo Antiguo y al Nuevo Mundo. Entre ambos aparecía el océano Atlántico y en él se reconocían las costas españolas y las orientales del continente americano. Este grupo se completaba con la representación de un león de oro bajo las columnas de Hércules y una mujer joven que representa a España. Una composición barroca cargada de simbolismo, tal y como se explicaba en la *Guía de la Cabalgata*:

Sobre las dos columnas (de Hércules) ha sido sustituido el antiguo lema por el que forma el ideal de la raza hispana: Plus Ultra. La mujer que señala con el dedo ese lema representa a España que apoyada en el león de Castilla y ostentando el escudo de Castilla y Aragón marcha a la consecución de aquel ideal⁷⁰.

Una serie de personajes históricos seguían a esta carroza. Todos ellos tenían una relación íntima con el descubrimiento, que era el comienzo del ideal según los organizadores⁷¹. Cerrando esta primera representación se encontraba un grupo de hombres y mujeres que encarnaban a los habitantes de la localidad onubense de Palos, de cuyo puerto salió Colón. La segunda carroza de esta segunda parte del desfile se titulaba “Descubrimiento” y reproducía la Carabela Santa María, embarcación que llevó a Cristóbal Colón en su primer viaje. Aquí la dramatización histórica era mayor y los personajes representados se reducían notablemente para conseguir claridad en el mensaje. Basta leer uno de los párrafos de la guía de la cabalgata para darse cuenta de esto:

Almirante Bonifaz, Raimundo Lulio, Alfonso X (El Sabio), Pedro III (El Grande), Sancho IV, Jaime II, Alfonso Pérez de Gúzmán, Roger de Flor, Alfonso XI, Pedro IV, Juan II, Fernando I, Cardenal Mendoza, Cardenal Cisneros, Gonzalo de Córdoba, Hernando del Pulgar, Isabel I y Fernando el Católico. Su descripción pormenorizada se encuentra en las páginas 5 a 15 de la mencionada guía.

⁶⁹ *Catálogo-guía de la Cabalgata Histórica de la Raza Hispano-Americana*, p.15.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁷¹ Estos personajes eran: Toscanelli, Pelestell, Alfonso Sánchez, Fray Juan Pérez, Fray Diego de Deza, Fray Antonio de Marchena, Enrique de Guzmán, Luis de la Cerda, Alfonso de Quintanilla, Luis de Santángel Vilamarchante, Fray Fernando de Talavera, Juan Ruiz de Calcena, Gómez de Rascón y Miño.

Representa esta carroza la Carabela Santa María, que llevó a Colón en su primer viaje. El marino que va en la proa con un rollo de papel en la mano izquierda, mirando hacia adelante es Juan de la Cosa, piloto y dueño de la Carabela. El que está sentado en el centro, meditabundo, unas veces mirando al cielo y otras consultando planos, es Cristóbal Colón el Almirante⁷².

Obviamente, la selección de los personajes representados no significaba escatimar en apariciones significativas, y la tripulación de las tres naves aparecía, al completo, sobre la misma carroza⁷³. Siguiendo a esta carroza, ocho heraldos anunciaban, con marchas triunfales, la grandeza del momento. Estos mismos daban paso a personajes destacados que guardaban alguna relación con el descubrimiento. A cada uno de ellos le acompañaba un grupo de indígenas⁷⁴.

La tercera carroza de esta segunda parte del pasacalles se titulaba “Pacificadores y pobladores”⁷⁵. Esta contaba, en su centro, con un pedestal de cuatro caras que terminaban en un globo terráqueo que representaba el mundo. Sentada sobre él había una mujer que encarnaba a España. Esta misma figura femenina sostenía un sol en una mano que, según explica la *Guía* del desfile, era una representación alegórica de la frase: “En mis dominios no se pone el sol”. Acompañaba a esta carroza un amplio séquito en el que se podía reconocer a los siguientes personajes: Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Vasco Núñez de Balboa, Pedro de Valdivia, Diego Velázquez (guerrero del siglo XVI), Gil González Dávila, Pedro de Alvarado, Jiménez de Quesada, Sebastián Benalcázar y Diego de Almagro.

La cuarta carroza de la cabalgata se desarrolló bajo el epígrafe “Colonización” y representaba la acción colonizadora de España en el Nuevo Mundo. Los elementos que se seleccionaron para conseguirlo fueron los siguientes:

En la parte superior, un fraile franciscano sentado sobre una piedra enseña el catecismo a cuatro niños. En la parte inferior hay un sacerdote tendido con la sotana ensangrentada. Es un mártir. Los indios que van en el centro indican con su actitud y los instrumentos que ostentan, la obra civilizadora de España: uno leyendo, otro con instrumento de carpintería, o de labranza o con los productos de su oficio, etc. En las cartelas que van al margen se determina con más precisión aquella obra civilizadora. Dicen las de la derecha: Iglesia, Escuela Universidad, Hospital. Y dicen las de la izquierda: Consejos de Indias, Virreynatos, Municipios, Casas de Contratación⁷⁶.

⁷² *Catálogo-guía de la Cabalgata Histórica de la Raza Hispano-Americana*, p. 18.

⁷³ A saber: Vicente Yáñez Pinzón (capitán de La Niña), Pedro Alonso Niño (piloto de la Niña), Martín Alonso Pinzón (capitán de la Pinta), Francisco Martín Pinzón (piloto de la Pinta) y Rodrigo de Triana (vigía de la Pinta).

⁷⁴ Los descubridores del continente americano representados fueron, según describe el *Catálogo-guía de la Cabalgata*: Juan de la Cosa, Alonso de Ojeda, Américo Vespuccio, Rodrigo de Bastida, Juan Díaz de Solís, Fernando de Magallanes y Sebastián Elcano, pp. 18 y 19.

⁷⁵ Señala el *Catálogo-guía de la Cabalgata* que opta por llamar “Pacificadores y pobladores” a quienes los historiadores denominan “conquistadores” porque entiende que es una falta de respeto hacia los protagonistas de ese momento histórico, p. 20.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 23.

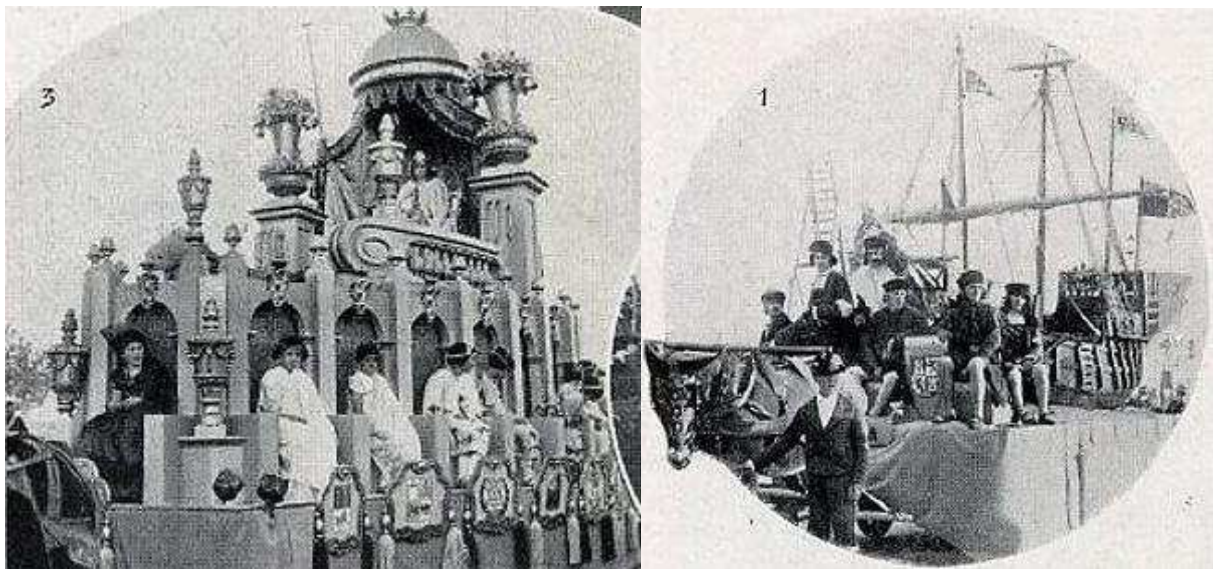
Detrás de la cuarta carroza iba una rondalla que interpretaba temas españoles. Con ellos se había recreado a los siguientes personajes: Fray Bartolomé de las Casas, un virrey, tres indios, tres españoles, tres españolas, tres indias y un sacerdote. Para hacerlo más festivo, e interactuar con el público, los personajes anónimos jaleaban y celebraban una boda eclesiástica entre una india y un español mientras desfilaban⁷⁷.

La cabalgata se cerraba con una carroza titulada “Madre”, que era una alegoría de España en la que se mostraba a la nación como una mujer sentada en un trono mientras la rodeaban veinte niñas que representaban a las Repúblicas Americanas. Cada una de ellas vestía un traje con los colores de la bandera del país correspondiente y se localizaba bajo el escudo de esa misma nación. Este final despertó la admiración de los cronistas que señalaban lo siguiente en la prensa local:

Como broche de oro marchaba la España actual, soberbiamente representada por la señorita Mercedes Rueda, ataviada con mantilla blanca, a caballo.

A su lado cabalgaban, vistiendo el clásico traje andaluz, Aurelio Sánchez Mejías y Joselito el Algabeño, y daban escolta a la bellísima Mercedes un centenar de caballistas, con preciosas muchachas a la grupa⁷⁸.

En el desarrollo de la cabalgata participaron más de doscientas personas a caballo y quinientas a pie. De unas declaraciones del director de la Exposición, José Cruz Conde, se conoce que todos los participantes lo hacían de forma desinteresada⁷⁹.



Imágenes de la Cabalgata Histórica de La Raza. El Liberal.

⁷⁷ Debía ser tal la exaltación de la “obra colonizadora española” llegando a este punto de la cabalgata que la *Guía* recoge un texto con este tono: “Con esta obra colonizadora escribió España la página más gloriosa de la historia humana, y realizó la más grandiosa epopeya que conocieron los siglos. El monumento que recuerda esta epopeya se llama: Raza Hispano-Americana”, p. 24.

⁷⁸ *ABC*, 2-11-1930, p. 20.

⁷⁹ Las declaraciones completas de Cruz Conde se publicaron en *ABC*, el 3-11-1929, p. 24.

Para facilitar la asistencia de la ciudadanía, los responsables de la Exposición Iberoamericana dispusieron 50.000 sillas repartidas entre la Plaza de España y el resto del recorrido. Según la prensa, su precio oscilaba entre las 3 pesetas y los 50 céntimos de peseta, dependiendo del lugar en que estuviera situado el asiento. Según fuentes oficiales, el día 1 de noviembre de 1929 la muestra recibió la visita de unas 110.000 personas; entre ellas se encontraban los Reyes de España que, según las crónicas aparecidas en la prensa local, aplaudieron el esfuerzo de los participantes⁸⁰.

El cortejo de esta cabalgata histórica siguió el siguiente itinerario: Avenida de Venezuela (frente al Pabellón de Maquinaria), Avenida de la Raza, Avenida de Moliní, Paseo de las Delicias, Plaza de América (que rodeó completamente), volvió a transcurrir por el Paseo de las Delicias, Avenida Rodríguez Caso, y Plaza de España (que recorrió en su totalidad).

La prensa desplegó sus medios y recogió hasta el último detalle de la representación parateatral escribiendo buenas críticas sobre la misma como destacaba el director del Certamen Iberoamericano, José Cruz Conde:

Se repetirán esta clase de fiestas que agradan al público y que son, por su naturaleza, verdaderamente populares. Estamos en la obligación de hacerlo así, aunque sólo fuera por agradecimiento al generoso concurso prestado por el pueblo, que ya como espectador o actor, ha seguido con calor e interés el espectáculo⁸¹.

- *Mascarada del Carnaval de 1930*

Con motivo del Carnaval los responsables del certamen organizaron diferentes actividades. La decisión se había tomado en una reunión de la Comisión Permanente celebrada a principios de enero de 1930. En ella, Pedro Caravaca Rogé había propuesto llegar a un acuerdo con el Ayuntamiento y las entidades sociales de la ciudad para trasladar al recinto del Certamen la fiesta de Carnaval. La iniciativa fue aprobada y las gestiones llegaron a buen puerto.

El tono pagano previo a la Cuaresma había sido siempre motivo de celebraciones diversas y multitudinarias en la capital sevillana. En el periodo del presente estudio se celebraba con bailes de sociedad y grandes cabalgatas que interrumpían el pulso de sus habitantes durante muchos meses

⁸⁰ Las sillas para ver esta cabalgata tuvieron precios distintos dependiendo de su localización. Así, desde la Avenida de Venezuela hasta la Glorieta de México costaban 50 céntimos; las que estaban situadas en el trayecto comprendido entre la glorieta de México y la plaza de España, 1 peseta; las que se colocaron frente a la Tribuna Real y en la primera fila de cualquier sitio del interior de la Plaza de España, 3 pesetas. Finalmente, las sillas que se encontraban en el interior de la Plaza de España tenían un precio de 2 pesetas. *El Correo de Andalucía*, 23-5-1930, p. 2; *ABC*, 1-1-1929, p. 31. Para ver imágenes de este momento se puede consultar el libro de Alfonso Braojos: *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992. También es interesante el trabajo *La imagen aérea de la Sevilla de Alfonso XIII (Formas y perspectivas del recinto urbano). 1929-1930*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1990, escrito por el mismo autor.

⁸¹ *El Noticiero Sevillano*, 3-11-1929, p. 3. Las declaraciones completas de Cruz Conde se publicaron en el diario *ABC*, el 3-11-1929, p. 24.

dado el cuidado que se tenía en la preparación de los mismos⁸². En lo referente a la Cabalgata de Carnaval hay que señalar que los periodistas destacaron la “gran brillantez” de la iniciativa. Así, el éxito de celebrar la mascarada dentro del recinto del Certamen superó las esperanzas más optimistas. El número de carruajes y el de peatones que traspasaron las verjas de la Exposición fue difícil de calcular, pero hubo unanimidad en la prensa al afirmar que había sido el día de mayor afluencia de público hasta ese momento. Según se desprende de las crónicas, el paseo de coches estuvo lleno carruajes de todas clases y los arrecifes destinados a peatones materialmente llenos. En la explanada del Parque de Atracciones y en la de las Galerías Comerciales actuaron, amenizando la fiesta, las bandas militares de los regimientos de Soria y Granada, y en la Plaza de América la Banda Municipal.

En total, la celebración del Carnaval se concretó en cuatro días no consecutivos de festejos. Comenzaron el domingo 2 de marzo de 1930 y entre sus muchas actividades destacó una suntuosa mascarada representativa de las distintas épocas del carnaval que se llevó a cabo, durante tres horas, la tarde del martes 4 de marzo de 1930⁸³. En esta ocasión, el desfile se componía de cinco carrozas que representaban al Carnaval en diferentes momentos de la historia, con coches engalanados, lujosas literas y artísticas comparsas.

La primera de las carrozas tenía como eje temático el carnaval primitivo y se denominaba “Carnaval Infernal”; la segunda se titulaba “Carnaval Brujo” y estaba dedicado, como su propio nombre indica, a las brujas; la tercera se centra en los “Sueños de Arlequín” y estaba dedicada al popular personaje del teatro; la cuarta, “Carnaval romántico”, recreaba la corte de Luis XV. Cerraba el desfile una quinta carroza denominada “Su Majestad El Carnaval”, que recogía las formas del carnaval del siglo XX⁸⁴. En total, más de cuatrocientos personajes que lucían caretas de cera y vistosos trajes. Todos guardaban las formas, respondían al buen gusto exigido por la organización y cumplían la normativa existente al respecto. Un anuncio de los actos de Carnaval advertía:

El Comité de la Exposición hará cumplir rigurosamente las instrucciones de la Alcaldía referentes a la compostura de las máscaras, impidiendo la entrada en el recinto de aquellas que estuvieran en pugna con dichas instrucciones⁸⁵.

⁸² Rocío Plaza destaca cómo los bailes y banquetes eran una opción válida para ocupar el tiempo libre de quienes residían en la capital sevillana: “Los bailes y banquetes se habían convertido en un elemento imprescindible en la construcción del ocio familiar, como unas cuantas décadas antes lo habían sido los paseos públicos y las tertulias vespertinas en los patios”, *Real Círculo de Labradores: 150 años de historia*, Sevilla, Almuzara, 2009, p. 245.

⁸³ El programa de los cuatro días fue muy variado. El domingo 2 de marzo: concurso de coches, carrozas y automóviles adornados y baile de máscaras en el Casino de la Exposición. Lunes 3 de marzo, concurso de máscaras a pie y a caballo. Martes 4 de marzo, desfile de la gran cabalgata carnalesca organizada por el Comité de la Exposición Iberoamericana. Domingo 9 de marzo, piñata, entrega de los premios de los diferentes concursos y baile de máscaras en el Casino de la Exposición.

⁸⁴ Según los anuncios publicados por la Exposición Iberoamericana en la prensa local en febrero de 1930.

⁸⁵ *ABC*, 2-3-1930, p. 35.

Durante el recorrido, los participantes en el desfile compartieron con el público batallas de serpentinas y confeti, aunque estaba prohibido arrojarlas a los jardines. Ese día, además, se celebraron concursos de disfraces infantiles, de carrozas, automóviles engalanados, coches, máscaras de pie y a caballo, así como bailes en el Casino de la Exposición. Como se trataba de una fiesta popular, los precios estuvieron reducidos. Los participantes en los diferentes concursos (máscaras, comparsas, rondallas, estudiantinas, carrozas y carruajes) no pagaron entrada.

Considero interesante detallar el contenido de cada una de las carrozas y sus personajes, así como precisar los acompañamientos y grupos que formaron el cortejo para conocer mejor su sentido teatral. Así, el desfile lo abrió la Guardia Municipal, montada y vestida con traje de gala, que formaba parte de la primera carroza, dedicada al carnaval primitivo y denominada “Carnaval Infernal”. Le seguía un grupo de cinco jinetes que portaban trofeos alegóricos envueltos en serpientes, víboras y quimeras que les identificaban como los soldados de Lucifer y a los que habían vestido con trajes en los que predominaba el color rojo. Esta particular guardia guiaba a los prisioneros que estaban atados con gruesas cadenas. Todos ellos eran pecadores transportados a las calderas de Pedro Botero. Animaban el paso de la carroza varios diablos que tocaban instrumentos musicales y la cortejaba una serie de personajes que encarnaban a los verdugos de Lucifer, con antorchas encendidas. Esta presentación ampulosa daría paso a una carroza en la que se recreaba, sobre un fuego intenso, la cabeza de Pedro Botero. Se trataba de una cabeza de gran tamaño, dimensiones con las que, según el programa de esta actividad, se quería representar que en ella se podía quemar a la Humanidad entera. En el interior de esta gran cabeza se representaba a Lucifer, el rey de los Infiernos, y una figura femenina que encarnaba a una reina lujosamente vestida y con el cuerpo completamente decorado de joyas.

La segunda carroza, “Carnaval Brujo”, presentaba a la Diosa de la Belleza prisionera. La deidad estaba representada por una dama modestamente vestida, montada a caballo, a quien escoltaba un grupo de brujas sobre escobas que hacían ruido con latas y cacerolas. La puesta en escena simulaba la visión nocturna de una ciudad a la luz de la luna. A través de las ventanas y crisoles de esta imagen se asomaban diferentes monstruos que lanzaban alaridos pidiendo a las brujas que les acercasen a la Diosa de la Belleza para satisfacer sus deseos. La composición se cerraba con la Reina de las Brujas, una mujer que, montada sobre un feroz gato recogía a la prisionera para calmar las ansias de sus monstruos⁸⁶.

La tercera carroza estaba dedicada a Arlequín y se titulaba “Sueños de Arlequín”. Se había creado una situación ficticia en la que el popular personaje soñaba que su amada Colombina sufría un naufragio y era salvada por Pierrot, quien la conducía al país de las Brujas. Para recrear la

⁸⁶ Los insertos publicitarios que describían, a modo de guía, las diferentes carrozas, señalan respecto a la Reina de las Brujas: “Esta figura será representada por un ser humano, con el fin de dar mayor vida a dicho personaje”, *ABC*, 4-3-1930, p. 33.

desesperación de Arlequín ante esa situación onírica, grupos de personas caracterizadas como Pierrot, Arlequín y Colombina entonaban una ruidosa serenata con bandurrias, laúdes y panderetas. Les acompañaba un grupo de bufones grotescos. En la carroza se podía contemplar el naufragio de una carabela en la que viajaba Colombina, y de donde Pierrot la salvaba para llevarla con él a la Luna, donde radicaba su trono. Un salvamento que, se quería demostrar, no variaba los sentimientos de Colombina hacia Arlequín, al que lanzaba sus flores como prueba de amor.

Seguidamente, el “Carnaval Romántico” tomaba las calles de la mano de damas y caballeros vestidos con ricos trajes propios de la corte de Luis XV. Estos personajes acudían, según los organizadores, al Jardín de los Amores para presenciar el desfile del Carnaval. Razón por la que llevaban “artísticas literas y sillas de mano”⁸⁷. El cortejo lo completaban grupos de criados que portaban flores para que sus señores pudiesen jugar empleándolos como proyectiles. La carroza simulaba un jardín de estilo francés donde se encontraba la princesa Incógnita, requerida de amores por el príncipe que se desvivía en requiebros hacia ella.

Cerraba el desfile un quinto grupo donde se representaba a “Su Majestad El Carnaval” precedida por máscaras, trajes de damas venecianas, príncipes, marinos, arlequines y bufones. Todos ellos vestidos al gusto del siglo XX, montados sobre cebras y literas, desde los que anunciaban la llegada del Carnaval. Para conseguirlo empleaban cascabeles, tambores y bandoneones, instrumentos con los que entonaban los acordes de una marcha. Rodeando a la carroza que cerraba el desfile se encontraba un conjunto de criados con antorchas encendidas. En la carroza se veía una dorada esfera de grandes proporciones en la que se posaba, sentado en un rico sillón dorado, el Carnaval, personaje vestido de forma rica, ciñendo sobre su cabeza una corona y sobre sus hombros un manto real (que cubría toda la parte posterior de la carroza) se distinguía un cetro en su mano derecha con el que iba indicando a sus criados diferentes órdenes⁸⁸.

Hay que añadir a todo lo anterior que, acompañando al desfile, iban todas las bandas de música y cornetas de Sevilla.

- Retreta Alegórica en honor de los descubridores y colonizadores de América

Del 24 al 29 de mayo de 1930, próximo el final de la muestra, se celebraron fiestas en honor a los descubridores y colonizadores de América. Estas celebraciones se materializaron en una excursión a La Rábida, una Retreta⁸⁹ Alegórica, una verbena, fuegos artificiales, una misa de campaña y un desfile militar. En cuanto a la retreta, se desarrolló el sábado 24 de mayo, a las 22:30

⁸⁷ ABC, 4-3-1930, p. 33.

⁸⁸ ABC, 4-3-1930, pp. 19, 20 y 26; y ABC, 5-3-1930, p. 19.

⁸⁹ En el *Diccionario de la Lengua Española* (23ª ED.), consta como segunda acepción de retreta: “Fiesta nocturna en la que las tropas de diferentes armas, recorrían las calles con faroles, antorchas, músicas y a veces carrozas con atributos varios”, en <<http://lema.rae.es/drae/?val=RETRETA>>. Consulta: 10-3-2014.

horas, aunque estaba previsto en la programación que comenzara a las 21 horas. Recorrió las instalaciones de la muestra partiendo del Pabellón de la Maquinaria (en el Sector Sur de la Exposición) hasta llegar a la Plaza de España. Su duración total fue de una hora. Este pasacalle estaba compuesto por cuatro carrozas y cuatrocientos farolillos artísticos. Abrieron el desfile los “Heraldos de los Reyes Católicos”, vestidos como tales, con banderas y estandartes de la época. Les siguió la banda de clarines de Migueletes detrás de la cual desfilaba una sección oficial del escuadrón de Seguridad, que portaban faroles alegóricos.

La primera carroza “Joyas y tesoros del Nuevo Mundo”, era una estructura de cristal, iluminada desde el interior:

Sobre una plataforma rectangular, de estilo mejicano y entre grandes plantas exóticas, palmeras y hojas de plátanos, aparecen varios indios, llevando arquetas repletas de joyas. Remata la carroza un gran disco simbólico del sol, que sirve de dosel a tres grandes fetiches o ídolos de oro, entrelazados por flechas, lanzas, collares, etc.⁹⁰.

Detrás iba la banda de cornetas de la Guardia Civil y Artillería y los tambores de Alabarderos.

Precedida de nueve soldados con faroles, la segunda carroza representaba la bola del mundo y se titulaba “Carroza del descubrimiento”. Se componía de una gran esfera sobre la que iban Cristóbal Colón y los hermanos Pinzones, que reposaba sobre gruesos tomos de pergamino que simbolizaban las Leyes de Indias. Todos los elementos estaban vinculados con la Carabela Santa María: “Delante, en la parte inferior de la carroza, destaca triunfal la proa de la Carabela Santa María. Entre libros y pergaminos aparecía una cinta en la que se leía: *Por Castilla y por León, Nuevo Mundo halló Colón*⁹¹. Además, la carroza se componía de una serie de figuras que representaban las razas aborígenes, seguidos por unos marineros con faroles, y un grupo de chirimías y tambores que interpretaron temas de los siglos XVI y XVII.

La tercera carroza estaba ofrendada a las Repúblicas americanas y se componía de escudos alegóricos de las naciones referidas, rematados por una serie de figuras de bronce con rasgos de las diferentes razas americanas que mostraban banderas de sus países. Una particular reunión en la que destacaba la presencia de Magallanes, situado en la parte central de la carroza. La composición terminaba con la participación de veintidós mujeres jóvenes ataviadas con trajes típicos de las distintas repúblicas:

Corona el monumento que es la carroza, un maravilloso grupo escultórico, que representa tres indios con las banderas portuguesa y americana. Otros, sentados a ambos

⁹⁰ *El Noticiero Sevillano*, 3-4-1930, p. 5.

⁹¹ *Ibidem*.

lados, completan las razas indígenas. El conjunto es sencillamente admirable y atrae poderosamente la atención del público⁹².

Alrededor de esta tercera carroza se encontraban cien soldados con faroles. Detrás iban los pífanos y la banda de música de Granada.

La cuarta carroza, “La carroza España”, contenía emblemas representativos de la España del primer tercio del siglo XX representadas por figuras y por diferentes frutas que simbolizaban la riqueza agrícola del país. En la parte central aparecía el escudo de armas de España sostenido por un grupo de amorcillos de color bronce; también los escudos de Castilla y León esculpidos en piedra, y dos altorrelieves en los que se recordaban dos hitos del reinado de los Reyes Católicos: la rendición de Granada y el recibimiento de Cristóbal Colón. Para rematar esta carroza se optó por incluir un gran león dorado y un cortejo de trompetas y clarines, una banda de música y una escolta con faroles. Además, hubo otros detalles que llamaron la atención de los periodistas: “La iluminación de esta carroza es un alarde de ingenio y buen gusto. En la parte inferior lleva unos frisos, estilo Renacimiento, con esculturas y ornamentos de gran sabor clásico”⁹³. Como en anteriores casos, la carroza iba rodeada de soldados de diferentes cuerpos de la guarnición con faroles, y detrás de ella la banda municipal.

Cuando la Retreta Alegórica llegó a la Plaza de España, se reunieron los componentes de las bandas de música de los regimientos de Granada y Soria, los de la Banda Municipal, los de las bandas de cornetas y tambores de todos los cuerpos de la Guarnición. Entre todos ejecutaron una pieza original del compositor Moisés García, músico mayor del regimiento de Granada. Hay que aclarar que, durante el desfile, se interpretaron marchas bélicas que se extrajeron de archivos históricos de Castilla y León.

Según la prensa local, las carrozas de esta cabalgata fueron de “gran valor artístico” y las había confeccionado el artista valenciano Tadeo Villalba y su equipo de trabajo. Entre ellos destacaban el nombre del escultor Francisco Coret⁹⁴. Hubo, además, otras colaboraciones subrayadas como la de José Jiménez Peña, primer maestro de la casa Vicente Pueyo, autor de la estructura de cristal de la primera carroza.

Tal y como se informaba en diferentes anuncios, para presenciar el paso de esta retreta se dispusieron sillas a lo largo de todo su recorrido. El precio de cada una de ellas era de 1 peseta, en la Plaza de España; y de 50 céntimos en el resto del recorrido. Estaba permitido el acceso de coches.

⁹² *El Noticiero Sevillano*, 25-5-1930, p. 1.

⁹³ *El Noticiero Sevillano*, 20-5-1930, p. 3.

⁹⁴ “Francisco Coret, como escultor, se merece una crónica aparte. Nos limitamos ahora aquí a consignar su nombre, para que el público conozca al autor de las admirables esculturas que figurarán en las diferentes carrozas del mágico desfile”. Se pueden observar fotografías de algunos de los motivos que iban en las carrozas en *El Noticiero Sevillano*, 20-5-1930, p. 3.

Estos podían entrar al recinto por las puertas de Portugal, México e Infanta Luisa, y estacionar a lo largo de la Avenida de la Raza, entre el Parque de Atracciones, el Pasaje de Oriente y el Pabellón de la Maquinaria. Según las crónicas la afluencia de público fue extraordinaria:

Desde mucho antes de la hora anunciada, una inmensa muchedumbre ocupó posiciones en el itinerario marcado para el desfile de la gran “Retreta Alegórica”, magno festejo iniciador de la serie de fiestas proyectadas en honor y memoria de los Descubridores y Conquistadores de América española.

[...] Antes de comenzar el desfile de la gran Retreta, dimos un paseo por todo el itinerario que ésta había de recorrer. El espectáculo era sencillamente espléndido. En la Plaza de España, sobre todo, se había congregado una inmensa muchedumbre, que ocupó la totalidad de las sillas así dispuestas, que sumaban centenares⁹⁵.

Esta retreta volvió a repetirse a las 21 horas del domingo 1 de junio de 1930 y fue uno de los actos con los que se preparó la clausura del Certamen Iberoamericano⁹⁶.

En la prensa se comentó que se iba a realizar una exposición con las carrozas de la cabalgata, pero no se han encontrado más referencias a este hecho⁹⁷.

Terminada la muestra, esta cabalgata desfiló de nuevo por las calles de la ciudad el 29 de septiembre de 1930, con motivo de la Feria de San Miguel⁹⁸.

- Cabalgata andaluza

El último día de la semana-homenaje dedicada a Brasil (16 de noviembre de 1929) se celebró una cabalgata andaluza organizada por una serie de simpatizantes del Brasil. Personas que formaron un cortejo andaluz que, a caballo, fue hasta el pabellón brasileño para “rendir un saludo a la nación hermana”⁹⁹. En concreto esta cabalgata se compuso de veinticinco parejas ataviadas con trajes típicos andaluces. Después de desfilarse ante el pabellón brasileño se celebró una fiesta flamenca¹⁰⁰.

⁹⁵ *El Noticiero Sevillano*, 25-5-1930, p. 1.

⁹⁶ La prensa del martes 3 de junio señalaba que la repetición de la *Retreta Alegórica* había ratificado el éxito de este festejo. *El Noticiero Sevillano*, 3-2-1930, p. 8.

⁹⁷ “Se piensa que dado el carácter de las obras ejecutadas, hacer una exhibición preliminar de las mismas en el Pabellón de Maquinaria, para que cuantos quieran contemplarlas a su sabor puedan efectuarlo, mediante el pago de una entrada barata. Ostentan las carrozas tantos detalles de arte y simbolismo, que bien merecen ser visitadas, como asimismo los 400 faroles artísticos que figuran en el cortejo y que representan una labor delicada y paciente, ejecutada con un criterio decorativo admirable”, *El Noticiero Sevillano*, 20-5-1930, p. 3.

⁹⁸ *ABC*, 21-09-1930, p. 39.

⁹⁹ *ABC*, 17-11-1929, p. 25.

¹⁰⁰ Los nombres de los protagonistas de esta cabalgata, así como los de los artistas que participaron en la fiesta flamenca se encuentran en una reseña aparecida en *ABC*, 17-11-1929, p. 25.

3. Cine, teatro, música, danza, variedades y pirotecnia en la Exposición Iberoamericana

El teatro, la música y la danza estuvieron presentes en toda la programación cultural de la muestra Iberoamericana. De hecho la *Guía Oficial de la Exposición Iberoamericana* señalaba, antes del comienzo de la misma: “Durante la época del Certamen se desarrollará un amplio programa de festejo de múltiples características, realmente maravilloso y que ha de ser incesante y atractivo, de original aspecto, para los concurrentes al mismo”¹⁰¹. Incluso en la creación de sus señas de identidad los responsables de la muestra optaron por contar con ayuda de artistas de la escena. Así, el himno oficial del Certamen lo compuso Francisco Alonso y la letra la escribieron los hermanos Álvarez Quintero.

Los espectáculos ocuparon calles, plazas, salones, pabellones, parques y teatros haciendo que los visitantes tuvieran a su alcance creaciones de muy diferente naturaleza. Este reclamo partía de los organizadores pero también de quienes se encontraban al frente de los diferentes pabellones como una forma de estrategia publicitaria.

3.1. El cine en los pabellones

Algunos pabellones celebraron proyecciones cinematográficas durante la muestra Iberoamericana. A veces eran puramente propagandísticas, otras mostraron una incipiente labor creativa; en todos los casos, fue uno de los mejores reclamos para estos espacios, sobre todo porque eran de acceso gratuito. A continuación se ofrece una relación de las proyecciones que se ofrecieron.

–Pabellón de Estados Unidos

Para participar en la Exposición Iberoamericana, Estados Unidos construyó tres pabellones (uno permanente y dos provisionales). Todos se localizaban en la Avenida de María Luisa, próximos a la puerta de la Dársena¹⁰². En uno de los edificios provisionales se instaló un teatro cinematógrafo en el que se proyectaron doscientas películas seleccionadas por la Comisión de la Concurrencia norteamericana. La programación se daba a conocer a través de la prensa local, donde, además, se invitaba a los empresarios locales cuando el tema de las proyecciones podía ser de su interés. Así, por ejemplo, en *El Noticiero Sevillano* del día 9 de junio de 1929 apareció la siguiente reseña: “Los propietarios de las fábricas, los constructores, etc. pueden valerse de esta oportunidad para que sus

¹⁰¹ *Guía oficial de la Exposición Ibero-Americana*, p. 24.

¹⁰² Para su realización, Estados Unidos invirtió más de 300.000 dólares (sin contabilizar los gastos de instalación). Ocupó una superficie de 7.500 metros cuadrados y lo realizó el arquitecto William Templeton Johnson.

empleados asistan a estas edificantes funciones”¹⁰³.

Según Amparo Graciani, se trataba de un edificio de 29,26 metros de largo y 15,26 metros de ancho en planta que:

Estaba precedido por un pórtico hemihexagonal sobre una pareja de columnas de orden compuesto con el tercio inferior estriado. Las almenas de los muros laterales otorgaban a los exteriores del edificio un claro recuerdo a las construcciones religiosas fortificadas de época misional¹⁰⁴.

En el cinematógrafo estadounidense también se proyectaron películas de otros países. Así, el 19 de octubre de 1929 se vieron varias uruguayas durante todo el día. Las proyecciones eran diarias y comenzaban a las 16:30 horas.

Con motivo de la llegada del conde Zeppelin a Sevilla, este pabellón ofreció un programa especial dedicado a la aviación en sesión de 15 a 19 horas. Y se dejó constancia del mismo en grabaciones que luego se proyectaron al público general que visitaba el pabellón a partir de las 16 horas. En especial durante la semana del 19 al 25 de mayo de 1930¹⁰⁵.

También hubo un programa especial de proyecciones el 7 de mayo de 1930, cuando se celebró una sesión en honor de los congresistas de Geografía e Historia Hispanoamericanas. La jornada, que comenzaba a las 17 horas, tenía previsto la proyección de la película *Descubrimiento de América*¹⁰⁶.

Tras la Exposición Iberoamericana el cinematógrafo se convirtió en el teatro Infantil Juan de la Cueva, que tuvo una actividad irregular en los años posteriores a la muestra y que contaba con una capacidad de 350 personas. Según destaca Concha Langa, se trató de una creación conjunta entre el Ayuntamiento sevillano y el canónigo Antonio Mañes Jerez, quien ejerció como director del mismo¹⁰⁷. Su edificación se fecha el 30 de enero de 1937 aunque se trae a estas páginas por ser herencia de la muestra Iberoamericana. Fue el primer espacio de la ciudad creado para acoger representaciones dirigidas al público infantil, aunque contaba con el antecedente directo de la

¹⁰³ El programa para ese día se componía de las siguientes proyecciones: “A las 19:00 horas, Musical de vitrola ontofónica en el recinto del teatro. A las 19:30 horas, proyección de la hermosa película Pathé *Nuestro es el mar*, y otras cintas de especial interés para los agricultores”, *El Noticiero Sevillano*, 9-6-1929, p. 3.

¹⁰⁴ Graciani García, Amparo: *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, p. 379.

¹⁰⁵ La semana del 19 al 25 de mayo en este Pabellón se proyectaron, entre otras, las siguientes películas relacionadas con la aviación: *Llegada del Conde Zeppelin a Sevilla en su primer viaje*, *Regreso de los capitanes Jiménez e Iglesias*, *La salida del Pájaro blanco del aeródromo de Tablada*, *Primer vuelo del Conde Zeppelin a los Estados Unidos*, *Aterrizajes felices*. Según se informó: “Este programa especial de Aviación se ha confeccionado de acuerdo con el ambiente propicio a los asuntos de aeronáutica, y en conmemoración de los hechos más sobresalientes ocurridos durante la celebración del Certamen”, *ABC*, 24-5-1930, p. 26.

¹⁰⁶ Esta película la había dirigido Carmen Velacoracho de Lara y se había estrenado en La Habana en el año 1928.

¹⁰⁷ Langa Nuño, Concha: “El teatro en la Sevilla de la Guerra Civil. 1936-1939”, en *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, Cádiz, Universidad de Cádiz y Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, p. 239.

actividad teatral desarrollada en los colegios jesuitas de la segunda mitad de siglo XVI¹⁰⁸. Este pabellón pasó a ser luego la sede del consulado estadounidense y, desde mayo del año 2006, acoge a la Fundación Valentín de Madariaga.

–Pabellón de Argentina

El pabellón de Argentina, actualmente sede del Conservatorio Profesional de Danza Antonio Ruiz Soler, era obra del arquitecto Moscatelli. Contaba con una sala destinada a teatro. Se situaba en el ala izquierda del edificio. Era un anfiteatro de 200 plazas, especialmente pensado para albergar conferencias y exhibiciones cinematográficas que permitieran conocer el país. Las proyecciones iban de las 18:30 a las 20:30 horas y, como ya se ha mencionado, eran gratuitas. De su actividad en este apartado destaca la actividad que se desarrolló el 14 de octubre de 1929. En esa jornada se proyectó una película en torno a la provincia argentina de Córdoba. Precedía a la exhibición una breve disertación a cargo de Leo A. Rubéns, delegado superior del Gobierno de dicha provincia. En un intervalo, el cantante argentino Carlos Quiroga, acompañado por tres guitarristas, interpretó algunos temas propios del folclore argentino.

–Pabellón de Chile

El pabellón chileno, actual sede de la Escuela de Arte de Sevilla, tenía un teatro en la planta baja que, según Amparo Graciani, por su inclinación parecía un anfiteatro. Podía albergar a 300 personas. Acogió proyecciones cinematográficas y actos literarios musicales durante la semana dedicada a Chile (del 21 al 26 de octubre de 1929). Además, en numerosas ocasiones ofreció exhibiciones cinematográficas varias, de forma gratuita, a los visitantes del recinto del Certamen Iberoamericano. Uno de los títulos que se proyectó durante la muestra en este espacio fue *La calle del ensueño*, una producción chilena dirigida por Jorge Délamo, “Coke”, en el año 1929 y preparada para la Exposición Iberoamericana. La había realizado la productora Andes Films y contaba las peripecias de una muchacha humilde que lograba hacerse con una fortuna que le permitía casarse con un aristócrata. Esta trama servía para dar a conocer los paisajes, las riquezas y las costumbres de Chile, destacando el progreso urbano que se había desarrollado en Santiago, la capital¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Aguilar Piñal destaca cómo en la segunda mitad del siglo XVI, “el teatro vino a ser considerado como escuela de alta formación cultural, imponiéndose la costumbres de las representaciones escolares, particularmente en los colegios de jesuitas”. Según el autor, “frente a los ‘corrales’, de ambiente popular, los colegios ofrecían a sus distinguidos alumnos la posibilidad de entrar en contacto directo con los autores clásicos”. Y añade que, entre estos centros escolares, destacó, por su actividad, el de San Hermenegildo, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Sevilla y el teatro en el siglo XVIII, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974, p. 8.

¹⁰⁹ Su novedad principal residía en que combinaba animación con actores reales. Sus intérpretes eran: Gabriela Montes, Amparito Arozemena, Jorde Délamo, Manuel Rojas, Álvaro de la Cruz, Raquel de Jorquera, Plácido Martín, Carlos Solminihac, Manuel de Jorquera, Anita Montes, Pepita Ledesma, Domitilda Riquelme. La entrada para ver *La calle*

–Pabellón de México

Esta construcción, hoy recuperada como parte de los edificios de la Universidad de Sevilla, contaba con un hall multifuncional que se empleaba como sala de lectura, conferencias, exhibiciones y fiestas. Durante la celebración de su semana-homenaje se desarrollaron numerosas actividades, incluyendo proyecciones cinematográficas¹¹⁰.

–Pabellón de Portugal

El edificio que representó a Portugal mantiene hoy día un salón noble con una cúpula en su planta alta. Según informa Amparo Graciani, en sus instalaciones se realizaron todo tipo de actividades culturales o representaciones consulares. Este pabellón también cuenta con un salón de fiestas de 238 metros cuadrados. Un lugar que acogió numerosos eventos, espectáculos abiertos al público visitante de la muestra. Ofreció, además, proyecciones cinematográficas de entrada libre, en horario de tarde (de 19 a 21 horas) a quienes se acercaban por este pabellón en la muestra iberoamericana.

–Pabellón de Brasil

Hoy se integra también entre los edificios propiedad de la Universidad de Sevilla. Tenía un espacio para exhibiciones cinematográficas que se ofrecían de forma gratuita. Sus proyecciones eran diarias y se desarrollaban de 19 a 21 horas. Durante la semana dedicada a Brasil, el pabellón fue el escenario de muchas actividades culturales. Entre ellas hay que destacar la combinación proyección-concierto y café, que se repitió en más de una ocasión y que, según aparece en la prensa local, tuvo excelente aceptación¹¹¹.

3.2. Variedades en las Galerías Comerciales

De forma independiente al protocolo oficial e institucional, la Exposición Iberoamericana acogía diferentes locales en los que se programaban actividades recreativas y culturales de muy diversa índole. Gran parte de ellas se concentraban en un espacio denominado Galerías Comerciales

del ensueño en el recinto expositivo era libre y su proyección comenzó a las 18 horas. Se estrenó el 20 de octubre de 1929 y se proyectó en numerosas ocasiones durante la muestra.

¹¹⁰ Para amplia información y datos sobre este pabellón recomiendo: Braojos Garrido, Alfonso y Graciani García, Amparo *El pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Vicerrectorado de Tercer Ciclo y Enseñanzas Propias, 1998.

¹¹¹ Para ampliar datos sobre este pabellón: Graciani, Amparo: *El Pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana (1929-1999)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2006.

donde se localizaba un teatro. Estas galerías se encontraban en el Sector Sur del recinto expositivo y fueron escenario de muchas actividades artísticas. Así, por ejemplo, el 30 de marzo de 1930, se presentó un “espectáculo de arte moderno” que se concretaba en el estreno de un “tríptico en épocas” titulado *S. M. El Aventurero*. Un título que respondía a una comedia con canciones del intérprete uruguayo Carlos Quiroga. El espectáculo comenzó a las 18:30 horas y la butaca –que era localidad única- costaba una peseta. Su contenido pormenorizado se difundió en la prensa local:

Espectáculo de arte en las Galerías Comerciales

Dicho espectáculo se divide en tres partes o épocas; la primera, síntesis del melodrama clásico, se titula *El Soberano del amor*; la segunda, graciosa sátira del vodevil, se titula *El poder se la astucia*, y la tercera, extracto de comedia, *Y penetró un ladrón*. La acción del primero es en Damasco, época del Califato, y los otros dos en Versalles y New-York, respectivamente. Los tres cuadros son muy interesantes y de gran visualidad escénica y han sido montados con exquisito buen gusto. Los intérpretes, Amparo Barrio, Francisco Caballero y José Vega, tuvieron una actuación muy lucida, caracterizándose con excelente propiedad y cosechando, en unión del director artístico y de escena González Caballero, merecidos aplausos.

Como final de fiesta, el notable cantor uruguayo Carlos Quiroga, interpretó escogidas canciones americanas y tangos argentinos, siendo como siempre, muy aplaudido.

El espectáculo de ayer tarde en las Galerías Comerciales prueba claramente que el público corresponde a los esfuerzos de las empresas, y acude allí donde se les brinda un programa sugestivo y atrayente¹¹².

En estas mismas galerías también era frecuente encontrar espectáculos musicales. Así, por ejemplo, el 23 de marzo de 1930 se celebró un concierto de órgano y voces a cargo de la Agrupación Coral Sevillana y el maestro Emilio Ramírez, que contó con la cooperación del maestro Almandoz.

Además, en el salón de actos de este espacio encontraron su lugar todo tipo de espectáculos de variedades. Fueron los casos del ilusionista Caballero Manferdiz, el “excéntrico” Chaparrito con su “Rulo Diabólico”, y el “Rey de los evasionistas Caballero Audaz”¹¹³.

En este mismo sector de la muestra también se programaron proyecciones cinematográficas que solían ir acompañadas de otras actividades culturales insertas en el intermedio de las exhibiciones. Así, por ejemplo, el 17 de noviembre de 1929 estas salas proyectaban la película *Drama de los mares*¹¹⁴.

¹¹² *El Noticiero Sevillano*, 1-4-1930, p. 8.

¹¹³ Los adjetivos aparecían en un anuncio de la muestra publicado en *ABC*, 6-4-1930, p. 34. La entrada costaba una peseta y era butaca única.

¹¹⁴ Similares fueron las veladas organizadas en este espacio los días siguientes: 10 de noviembre de 1929 (cuando se proyectó la película española *Curro Vargas*, se desarrolló un concierto de órgano y se presentó la agrupación argentina “Quiroga”); 22 de noviembre de 1929 (se proyectó la película *La linda rubia* y actuó el tenor español Telmo Silva); el 1 de diciembre de 1929 (se ofreció la película *La alegría del batallón*, se desarrolló un concierto de órgano y debutó la danzarina española Pepita Oirán); y el 22 de diciembre de 1929 (se proyectó la película *Petit café*, hubo un concierto de órgano y actuó el grupo de jotas *Los Mañicos del Pilar*).

3.3. Espacios para la música

También la música estuvo presente durante todo el certamen iberoamericano. Testimonio de ello fueron las actuaciones de la Banda Municipal y de otras agrupaciones musicales que visitaron el Certamen¹¹⁵. La mayoría de ellas actuaron al aire libre, en plazas y parques que pertenecían al recinto expositivo, aunque también se ofrecieron conciertos en el interior del teatro de la Exposición. En la siguiente tabla se hace una relación de todas ellas y se indican las fechas y espacios en los que se desarrollaron sus conciertos. Los datos se ofrecen ordenados por agrupación y fecha:

Banda o agrupación	Fecha (o fechas) de la actuación o actuaciones	Hora y lugar del concierto
Banda Municipal de Sevilla	<p>13, 16, 23, 27 y 30 de octubre de 1929.</p> <p>3, 6, 10, 13, 17, 20 y 24 de noviembre de 1929.</p> <p>1, 4, 8, 11, 15, 22 y 29 de diciembre de 1929.</p> <p>1, 5, 8, 12, 15, 19, 22, 26 y 29 de enero de 1929.</p> <p>2, 5, 9, 12, 16, 19, 23 y 26 de febrero de 1930.</p> <p>5, 12, 16, 23, 26 y 30 marzo de 1930.</p> <p>2, 6 y 9 de abril de 1930.</p> <p>4, 7, 14, 21 y 28 de mayo de 1930.</p> <p>1, 4, 5, 8, 11, 15 y 18 de junio de 1930.</p>	<p>Los días 13 y 16 de octubre de 1929, los conciertos comenzaron a las 22 horas y se celebraron en el Pabellón de Bellas Artes de la Plaza de América¹¹⁶.</p> <p>Los días 23, 27 y 30 de octubre de 1929; 3, 6, 10, 13, 17, 20 y 24 de noviembre de 1929; 1, 4, 8 y 11 de diciembre de 1929; las actuaciones se ofrecieron de 17 a 19 horas y el escenario fue la Plaza de América.</p> <p>Los días 15, 22 y 29 de diciembre; los días 1, 5, 8, 12, 15, 19, 22, 26 y 29 de enero de 1930; 2, 5, 9, 12, 16, 19, 23, 26, de febrero de 1930; 5, 12, 16, 23 y 26 de marzo 1930, las actuaciones fueron de 15:30 a 17:30 horas, en la Plaza de América.</p> <p>Los días 30 de marzo y 2 de abril de 1930, los conciertos fueron de 16:30 a 18:30 horas, en la Plaza de España.</p> <p>Los días 6 y 9 de abril de 1930, en la Plaza de América, de 18 a 20 horas.</p> <p>Los días 4, 7, 14, 21 y 28 de</p>

¹¹⁵ La Banda Municipal daba conciertos públicos en los Jardines de Catalina de Ribera desde el año 1920. Se interpretaban todos los jueves y domingos, de 15 a 17 horas. Fue una iniciativa del concejal Bermudo. Santotoribio Sumariba, José: *Sevilla en la vida municipal*, Sevilla, Editorial Guibusur, 1994, p. 40.

¹¹⁶ El 8 de enero de 1928, la Banda Municipal inauguró los conciertos en la Plaza de América. Se celebraban de 15:30 a 17:30 horas. Santotoribio Sumariba, José: *Sevilla en la vida municipal*, p. 127.

		<p>mayo; 1, 4, 5, 8, 11, 15 y 18 de junio de 1930 de 18 a 20 horas, en la Glorieta de la Virgen situada detrás del Palacio de Bellas Artes de la Plaza de América.</p>
Banda del Regimiento de Granada	<p>15, 18, 20, 22 y 29 de octubre de 1929.</p> <p>5, 8, 12, 15, 19, 22 y 26 de noviembre de 1929.</p> <p>3, 6, 7, 10, 13, 17, 20, 24, 27 y 31 de diciembre de 1929.</p> <p>3, 7, 10, 14, 17, 24, 28 y 31 de enero de 1930.</p> <p>4, 7, 11, 14, 21 y 28 de febrero de 1930.</p> <p>7, 11, 14, 18, 21, 25 y 28 de marzo de 1930.</p> <p>1, 4, 8 y 11 abril de 1930.</p> <p>2, 6, 9, 13, 16, 20, 23, 27 y 30 de mayo de 1930.</p> <p>3, 6, 10, 13, 17 y 20 de junio de 1930.</p>	<p>Los días 15 y 18 de octubre de 1929 las actuaciones comenzaron a las 22:00 horas, en el Sector Sur.</p> <p>Los días: 20, 22 y 29 de octubre; 5, 8, 12, 15, 19, 22 y 26 de noviembre; 3, 6 y 7 de diciembre de 1929; las actuaciones se desarrollaron de 17 a las 19 horas, en la Plaza de América.</p> <p>Los días 13, 17, 20, 24, 27 y 31 de diciembre de 1929; 3, 7, 10, 14, 17, 24 y 31 de enero de 1930; 4, 7, 11, 14, 21 y 28 de febrero de 1930; 7, 11, 14, 18, 21, 25 y 28 de marzo de 1930, los conciertos se celebraron de 15:30 a 17:30 horas, en la Plaza de América.</p> <p>Los días 1 y 4 de abril de 1930, desde las 16:30 y las 18:30 horas, en la Plaza de América. Los días 8 y 11 de abril de 1930, el concierto fue de 18 a 20 horas, en la Plaza de América.</p> <p>Los días: 2, 6, 9, 13, 16, 20, 23, 27 y 30 de mayo; 3, 6, 10, 13, 17 y 20 de junio de 1930, el concierto se desarrolló en la Glorieta de la Virgen situada detrás del Palacio de Bellas Artes de la Plaza de América, de 18 a 20 horas.</p>
Banda del Regimiento de Soria	<p>17, 19, 24, 26 y 31 de octubre de 1929.</p> <p>2, 7, 9, 14, 16, 21, 23, 28 y 30 de noviembre de 1929.</p> <p>5, 12, 14, 19, 21, 26 y 28 de diciembre de 1929.</p> <p>2, 4, 11, 16, 18, 23, 25 y 30 de enero de 1930.</p> <p>1, 6, 8, 13, 15, 20 y 22 de febrero de 1930.</p>	<p>El día 17 de octubre la actuación se desarrolló a partir de las 22:00 horas en el Sector Sur.</p> <p>El 19, 24, 26 y 31 de octubre; el 3, 7, 14, 16, 21, 23, 28 y 30 de noviembre de 1929; 5 de diciembre de 1929, las actuaciones se desarrollaron de 17 a las 19 horas, en la Plaza de América.</p> <p>Los días: 12, 14, 19, 21, 26 y 28 de diciembre; 2, 4, 11, 16, 18, 23,</p>

	<p>6, 8, 13, 20, 22 y 27 de marzo de 1930.</p> <p>2, 5, 12 y 19 de abril de 1930.</p> <p>1, 3, 5, 8, 10, 12, 15, 17, 22, 24, 26, 29 y 31 de mayo de 1930.</p> <p>2, 5, 7, 12, 14, 16 y 19 de junio de 1930.</p>	<p>25 y 30 de enero de 1930; 1, 6, 8, 13, 15, 20 y 22 de febrero de 1930; 6, 8, 13, 20, 22 y 27 de marzo de 1930; los conciertos se desarrollaron de 15:30 a 17:30 horas, en la Plaza de América.</p> <p>Los días 2 y 5 de abril de 1930, los conciertos se desarrollaron de 16:30 a 18:30 horas en la Plaza de América.</p> <p>El día 12 de abril de 1930, concierto de las 18 a las 20 horas en la Plaza de América.</p> <p>Los días 19 de abril; 1, 3, 5, 8, 10, 12, 15, 17, 22, 24, 26, 29 y 31 de mayo; 2, 5, 7, 12, 14, 16 y 19 de junio de 1930, el concierto se desarrolló en la Glorieta de la Virgen situada detrás del Palacio de Bellas Artes de la Plaza de América, de 18 a 20 horas.</p>
Banda del ejército norteamericano	22 de mayo de 1929; 5 de junio de 1929	<p>El 22 de mayo 1929, en la Plaza de América, a partir de las 22 horas¹¹⁷.</p> <p>El 5 de junio de 1929, en el Sector Sur -explanada de las Galerías Comerciales- a las 23 horas.</p>
Orquesta Sinfónica de Madrid	2 y 11 de mayo de 1930	<p>El día 2 de mayo, a las 18 horas, en el teatro de la Exposición.</p> <p>El día 11 de mayo en el parque de Atracciones de la Exposición Iberoamericana.</p>
Sociedad Coral Orfeón Catalán ¹¹⁸	5 y 7 de mayo de 1930	Ambos conciertos se desarrollaron en el teatro de la Exposición. El del día 5 de mayo a las 22:30 horas; y el segundo a las 18 horas.
Masa Coral Cacereña	12 de mayo de 1930 ¹¹⁹	A las 19:00 horas, en el teatro de la Exposición.

¹¹⁷ *El Noticiero Sevillano*, 22-5-1929, p. 2. La información detallaba el programa de la actuación de ese día y destacaba los nombres del comandante de la banda (Curtis D. Alway); su director (William J. Stennard); el subdirector de la misma (Thomas F. Darey) y un instrumentista especial (Theodoro Bingert). Este grupo estaba integrado por cien profesores que interpretaron piezas que consideraban representativas de la música norteamericana.

¹¹⁸ Era una ofrenda de la Diputación de Barcelona a la ciudad de Sevilla. Los conciertos estuvieron dirigidos por el maestro Luis Millet y tenían como objetivo recaudar fondos para la Asociación de la Caridad. Contaban con la colaboración de la Coblá de Sardanas "Barcelona". Estaba compuesto por cuatrocientas personas, según consta en la prensa local, *El Noticiero Sevillano*, 22-4-1930, p.1.

¹¹⁹ Función a beneficio de la Asociación Sevillana de la Caridad y del Monumento a Zurbarán, *ABC* 9-5-1930, p. 18; y *ABC*, 11-5-1930, p. 32.

Orquesta Bética de Cámara	7, 9 y 10 de junio de 1930	El sábado 7 a las 18:30 horas, en el teatro de la Exposición. Los días 9 y 10 de junio a las 22:30 horas, en el teatro de la Exposición.
Coros Montañeses	12 y 13 de junio de 1930	El jueves 12 de junio en el teatro de la Exposición, a las 22:30 horas. El viernes 13 fue en el mismo escenario pero a las 19:00 horas.
Tuna Universitaria salmantina	1 de enero de 1930	A las 15:30 horas en la Plaza de los Conquistadores (sector Sur de la Exposición).

Según consta en una nota publicada en la prensa local, los conciertos de las Bandas Militares se suspendieron desde el domingo 13 de abril hasta el domingo de Resurrección, día 20 de abril del año 1930, con motivo de la celebración de la Semana Santa¹²⁰.

También se celebraron conciertos puntuales en pabellones como los de Chile (los días 20 y 22 de octubre de 1929), Cuba (el 11 de octubre de 1929), Portugal (22 de octubre de 1929), o Venezuela (el 27 de octubre de 1929), entre otros. Por lo general, en estos actos se interpretaba música nacional del país que los organizaba. En el caso chileno el músico Rafael Silva de la Cuadra interpretó varias composiciones de su país al piano el día 20 de octubre, y el compositor Osman Pérez Freire junto a sus hijas ejecutaron música iberoamericana el día 22 de octubre de 1929¹²¹. El caso cubano lo protagonizó el pianista José Echárriz, que también interpretó composiciones autóctonas¹²². De la audición musical portuguesa se encargó Claudio Arrau.

La dirección del certamen, además, organizó un Concierto Sacro multitudinario fuera del recinto de la muestra. Se celebró el 11 de mayo de 1929 y el escenario elegido fue el Patio de los Naranjos de la Catedral. El concierto lo protagonizó el Orfeón Vasco y en él tomaron parte trescientos cincuenta cantantes y una orquesta integrada por sesenta profesores¹²³.

El Congreso Mariano Hispanoamericano asimismo empleó las instalaciones de la muestra para desarrollar una de sus actividades musicales. Fue un concierto de órgano que la Casa Elizagaray y Compañía organizó en las Galerías Extranjeras el día 21 de mayo a partir de las 18 horas¹²⁴. Este acto se había diseñado para los congresistas y en él se iba a emplear un gran órgano

¹²⁰ La nota decía exactamente lo siguiente: “A partir del próximo domingo, se suspenderán los conciertos de Bandas militares en la Plaza de América, reanudándose nuevamente el domingo de Resurrección”, *ABC*, 12-4-1930, p. 20.

¹²¹ Los programas de ambos días figuran en el diario *ABC*, 22-10-1929, p. 23; y el 26-10-1929, p. 21.

¹²² El programa completo de ese día se publicó en el diario *ABC*, 12-10-1929, p. 18.

¹²³ El concierto comenzó a las 18 horas. Las localidades se adquirían en el teatro San Fernando hasta las 16 horas de ese mismo día y, a partir de esa hora, en el propio Patio de los Naranjos, *El Noticiero Sevillano*, 11-5-1929, p. 6; y 12-5-1929, p. 2.

¹²⁴ La marca organizadora estaba domiciliada en Azpeitia (Guipúzcoa) y se dedicaba a la construcción de órganos, mediófonos y armoniums. *Programa de los actos del Congreso Mariano Hispano Americano*, Sevilla, Hermanos

que se había realizado para el Templo Nacional de Santa Teresa de Jesús en Madrid y que se había instalado en las referidas galerías durante la celebración de la cita mariana.

También destacó el pabellón de los Estados Unidos, allí actuaron los componentes de la banda militar Pershing y se emitió música grabada, radiada gracias a unos potentes altavoces que se situaban en las entradas de uno de sus pabellones.

3.4. *Espectáculos de baile*

Numerosos fueron los bailes organizados en el recinto expositivo. Muchos de ellos tuvieron lugar en el Gran Casino y los organizó el Comité de la muestra, otros fueron eventos a cargo de los representantes políticos y sociales de los países visitantes. También se ofrecieron espectáculos de danza como el que se llevó a cabo el 30 de octubre de 1929 en el Pabellón de Agricultura. Se trataba de una “Fiesta andaluza a beneficio de la Cruz Roja” con la que se pretendía recaudar fondos para esta organización. Diferentes países organizaron bailes en sus pabellones para festejar la semana en la que se celebraba su participación. Fueron los casos de, por ejemplo, Guinea, Marruecos y México¹²⁵.

La infancia tuvo también sus espectáculos de danza. Fue el caso del baile infantil que organizó Brasil el martes 12 de noviembre de 1929 en su teatro¹²⁶.

Igualmente, para animar la celebración de la Exposición Iberoamericana, los organizadores se esforzaron por desarrollar actividades tales como grandes fiestas regionales y recreaciones de romerías típicas de cada una de las zonas de España y del extranjero.

Hay que sumar las actividades que se programaban en el Casino de la Exposición. Además de albergar los actos protocolarios de la Exposición Iberoamericana, ofrecía comidas, té y ágapes acompañados por espectáculos de gusto andaluz. Así, por ejemplo, el 21 de noviembre de 1929 el cantante *Realito* y su cuerpo de baile flamenco amenizaron la asistencia de los comensales, que decidieron confiar en el restaurante de este edificio. En el mismo sentido, en el recinto de la muestra había varios locales que ofrecían actividades relacionadas con la danza. Aunque se tratarán más adelante, el local denominado Plantación ofrecía cabaret americano para amenizar sus tardes y noches, el que se conocía como Andalucía contaba con un cuerpo de baile andaluz residente, el Pasaje de Oriente, “tés-orquesta”, y el Bar Americano contaba con un cuerpo de baile español y flamenco en plantilla.

Gómez- M. de Paradas, 1929, p. 25.

¹²⁵ Guinea lo celebró el 15 de junio de 1930, Marruecos los días 16 de junio de 1930, y México, los días 19 y 20 de junio de 1930. En todos los casos los bailes eran típicos y se escuchaban canciones populares de cada lugar.

¹²⁶ Según la prensa del momento, ese día se hizo una recepción a 500 niños y niñas procedentes del Asilo de San Fernando y del Hospicio de Sevilla.

3.5. Pirotecnia

Durante la celebración del certamen se desarrollaron otras actividades culturales que conviene reseñar por cuanto contribuyeron a enriquecer la experiencia expositiva. Se trataba de fiestas vinculadas, generalmente, a alguna onomástica o relativa a alguna región que aprovechaba para dar a conocer su idiosincrasia. Un ejemplo fue el festival que el Pabellón de Aragón celebró el 3 de noviembre en la explanada de las Galerías Comerciales. Un evento en el que, según constaba en la publicidad, iban a tomar parte los artistas que habían obtenido premio en un concurso celebrado en Zaragoza con motivo de las fiestas del Pilar. Terminado el festival se tiraron fuegos artificiales¹²⁷.

Similar debió ser la “Grandiosa exhibición de arte pirotécnico” que se celebró en el sector Sur de la muestra el 8 de diciembre con motivo de la Festividad de la Inmaculada Concepción¹²⁸.

Este gusto por los fuegos artificiales también estuvo presente en el cierre de las celebraciones en honor de algunos países participantes, como fue el caso de Brasil. Pero también en las actividades organizadas por el Comité Director de la muestra. Así, el 25 de mayo de 1930, a las 22 horas, en el marco de unas fiestas en honor de los descubridores y colonizadores de América, se realizó un espectáculo de fuegos artificiales en la Plaza de España que había diseñado Casa Espinós, de la localidad tarraconense de Reus¹²⁹.

También hubo fuegos artificiales en una serie de festividades que tuvieron lugar del 13 al 15 de junio, bajo el título de “Fiestas Goyescas”, en la Quinta de Goya¹³⁰ y que se compusieron de una conferencia a cargo del catedrático de Arte de la Universidad de Sevilla, José Hernández Díaz, y dos funciones de fuegos artificiales en el Sector Sur de la Exposición. Una, el sábado 14 de junio, y, otra, el domingo 15 de junio de 1930.

Finalmente, el 19 y el 20 de junio de 1930 se celebró un concurso abierto entre pirotécnicos españoles y portugueses.

¹²⁷ Para conocer más de cerca esta fiesta ver *ABC*, 5-11-1929, p. 25.

¹²⁸ El anuncio insertado en la prensa por los responsables de la Exposición señalaba, textualmente, al respecto de los fuegos artificiales del 8 de diciembre: “Grandiosa exhibición de arte pirotécnico. Lo más grandes que se ha hecho en fuegos de artificio. Finalizará este espectáculo con una enorme traca valenciana”, *ABC*, 8-12-1929, p. 39.

¹²⁹ *El Noticiero Sevillano*, 27-5-1930, p. 8.

¹³⁰ Era un pabellón donde se conmemoraba la vida y obra del pintor Francisco de Goya. Se ubicaba junto a la entrada, cerca de la Torre Norte de la Plaza de España.

4. Semanas dedicadas a cada país participante

Durante la muestra se realizaron homenajes a las naciones que concurrían a la Exposición, actos que se catalogaron como “de alta significación social”¹³¹. Con estos actos, que duraban toda una semana, el Comité de la Exposición y el Ayuntamiento de Sevilla querían honrar y enaltecer a las Repúblicas que allí se encontraban. Tal y como señalaban en la *Guía oficial* de la muestra:

El Comité de la Exposición, deseoso de enaltecer y honrar a las Repúblicas que darán brillo y altura con su presencia al Certamen, ofrece a estas Naciones una intervención activa en el desenvolvimiento de la vida social de la Exposición, dedicando una semana a cada una de ellas, durante las cuales las actividades del Comité y del Ayuntamiento de Sevilla se orientarán en el sentido de rendir el más afectuoso homenaje a la Nación de que se trate, organizando para ello solemnidades y festejos, entre los que figurarán forzosamente una o dos conferencias de carácter histórico y literario en honor de la República correspondiente. Por su parte, la representación oficial de la Nación invitada tendrá las mayores facilidades del Comité y del Ayuntamiento de la Ciudad para todo lo que su país crea oportuno realizar en el recinto de la Exposición o dentro de su Palacio representativo.

Aunque fue uno de los proyectos festivos previsto desde el principio de la muestra, el programa no estuvo cerrado al comienzo del certamen. Esto provocó, según Eduardo Rodríguez Bernal, algunos desajustes entre lo que estaba previsto y lo que finalmente se llevó a cabo¹³².

El calendario y el orden en que se desarrollaron estas celebraciones fue el que sigue:

País	Fecha
Estados Unidos	Del 25 al 31 de mayo de 1929
El Salvador	Del 23 al 25 de septiembre de 1929
Colombia	Del 26 al 30 de septiembre de 1929
Portugal	Del 1 al 8 de octubre de 1929
Cuba	Del 9 al 14 de octubre de 1929
Uruguay	Del 15 al 21 de octubre de 1929
Chile	Del 21 al 26 de octubre de 1929
Venezuela	Del 26 al 28 de octubre de 1929
República Dominicana	Del 4 al 9 de noviembre de 1929
Brasil	Del 10 al 16 de noviembre de 1929 ¹³³
México	Del 15 al 22 de junio de 1930

¹³¹ *Guía oficial de la Exposición Ibero-Americana*, p. 95.

¹³² Señala Rodríguez Bernal: “La Comisión Permanente no aprobó el calendario de las mismas hasta el 24 de agosto de 1929, cuando ya había tenido lugar la de Estados Unidos, pero las fechas señaladas no coincidieron con las que después se siguieron y algunas no se realizaron”, *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 359.

¹³³ Programa pormenorizado de los actos en *El Noticiero Sevillano*, 10-11-1929, p. 8.

El programa de estas semanas temáticas siempre fue el mismo: una o dos conferencias de carácter histórico y literario relacionados con el país homenajeado; y una serie de actos que la representación oficial de la nación invitada realizaba dentro de su Pabellón o por todo el recinto de la Exposición Iberoamericana. Así, era habitual que la inauguración arrancara con un acto formal en el pabellón del país homenajeado donde solían figurar representantes políticos de España, Sevilla y el país del que se tratara. Durante el mismo, además de los consabidos discursos, se realizaba una visita al pabellón, se mostraban sus contenidos y se explicaban sus símbolos¹³⁴. Posteriormente, todos los invitados solían trasladarse al Gran Casino de la Exposición, donde el presidente de la delegación homenajeada invitaba a alguna vianda¹³⁵. Este acto podía ser: un té danzado (casos de Uruguay, República Dominicana y Venezuela), audiciones y lecturas autóctonas (Venezuela), obsequios y baile (Venezuela y Brasil), un banquete (como hizo Brasil) o conciertos (caso de Cuba).

Un ejemplo es el programa que se organizó con motivo de la semana de Brasil del 10 al 16 de noviembre de 1929:

Lunes 11

De 17:00 a 20:00 horas: Recepción de autoridades locales y de los comisarios y delegados de los países representados en la Exposición. Concierto.

A las 21:00 horas, fuegos artificiales en la ría de la Plaza de España.

A las 21:30 horas, comida en el Casino, en honor de los periodistas sevillanos.

Martes 12

De 17:00 a 20:00 horas. Recepción de 500 niños del Asilo de San Fernando y del Hospicio de Sevilla. *Lunch*. Baile infantil. Distribución de Dulces. Cine infantil, concierto y café.

De 22:00 a 24:00 horas: Velada brasileña con arreglo a un programa especial compuesto por canciones, concierto de piano y recitación de poesías por artistas brasileños.

Miércoles 13

De 17:00 a 20:00 horas: Visita, concierto por una orquesta y obsequio de café brasileño a los visitantes del Pabellón.

De 22:00 horas en adelante: Baile andaluz, en homenaje a Sevilla. Intermedio artístico con versos y música brasileña.

Jueves 14

De 17:00 a 20:00 horas: Recepción, concierto por una orquesta de composiciones de autores brasileños, café y distribución de recuerdos.

Desde las 22:00 horas, velada luso-española (homenaje a España y Portugal) por artistas portugueses, españoles y brasileños, con arreglo a un programa especial. En el Pabellón de Portugal.

Viernes 15

A las 10:00 horas, salutación a la bandera nacional y acordes del Himno Nacional, concierto, mate y

¹³⁴ En algunas ocasiones estas recepciones estuvieron presididas por miembros de la familia real española. Fueron los casos de Cuba: el 13 de octubre de 1929 visitaron el pabellón los infantes don Carlos y doña Luisa; el 23 de octubre: el Rey visitaba las del Pabellón de Chile; el 27 de octubre: Sus Altezas Reales visitaron el Pabellón de Castilla La Vieja-León; el 30 de octubre: los monarcas inauguraron el Pabellón de Extremadura y el 1 de noviembre: el Rey y los Infantes inauguraron el Pabellón de Jerez.

¹³⁵ A veces, los agasajos se celebraban en el mismo Pabellón. Así, por ejemplo, Cuba cierra los actos de su semana-homenaje con un té repartido en su propio espacio de la muestra el 13 de octubre de 1929.

cortejo de 500 niños.

De las 17:00 a las 20:00 horas, té *danzant* en el Pabellón de Brasil. Intermedio artístico, vocal e instrumental (versos y música) Distribución de recuerdos.

A las 21:00 horas, en el Sector Sur, fuegos de artificio.

A las 22:00 horas, en el Casino, banquete ofrecido por el Gobierno de Brasil al Comité de la Exposición, autoridades y delegaciones americanas.

A las 22:00 horas, se celebró un recital luso-español compuesto por un programa literario-musical de autores españoles y portugueses.

A su término se firmó el acta de entrega a Sevilla del pabellón de Brasil. En el acta decía que se realizaba con el siguiente objetivo: [...] que se instale en el citado edificio una escuela pública que conservará el nombre del Estado donante, y en la que se instituirá un curso de Historia y geografía del Brasil¹³⁶.

A las 23:00 horas, Gran Baile en el Casino de la Exposición ofrecido por la dirección del certamen.

En bastantes ocasiones los festejos en honor de un país participante contemplaban proyecciones cinematográficas. Fueron los casos de, por ejemplo, Guinea, Venezuela, Uruguay, Marruecos o México. Si el pabellón no contaba con teatro o espacio habilitado para ello utilizaban las instalaciones de otro país o bien se proyectaba en alguna sala cinematográfica. En este sentido, Uruguay solicitó ayuda a Estados Unidos para proyectar películas sobre su país, mientras Venezuela proyectó sus producciones en el Pathé Cinema de la ciudad¹³⁷.

También se desarrollaron algunos espectáculos parateatrales en homenaje a los diversos países como la cabalgata andaluza (ya mencionada anteriormente) en homenaje a Brasil.

Originales fueron las acciones difusoras de algunos países participantes. Destacaron, por ejemplo, las desarrolladas por Guinea, que organizó una regata de cayucos con un grupo de indígenas de su país en la ría de la Plaza de España; y el concurso de cervezas americanas del pabellón de Chile celebrado el 3 de diciembre de 1929, al que acudieron la mayoría de las delegaciones de los países concurrentes al certamen.

Más habituales fueron las conferencias y las fiestas literarias. Respecto a estas últimas hay que señalar la que se celebró en el teatro de la Exposición el 12 de octubre de 1929 con motivo de la Fiesta del Día de la Raza. En ella, además de la Casa Real, los representantes políticos y autoridades civiles y religiosas, se encontraba el escritor José María Pemán, quien reclamaba un espacio entre los contenidos expositivos para la poesía¹³⁸. Esta fiesta temática también se extendió a las regiones españolas y a algunos pabellones de empresas e industrias, pero no parece que fueran especialmente brillantes, ni tuvieron tanto eco en las publicaciones locales.

¹³⁶ *ABC*, 17-11-1929, p. 26.

¹³⁷ La proyección cinematográfica de Venezuela comenzó a las 11 horas del domingo 27 de octubre. Durante la misma se proyectaron diferentes películas venezolanas, música nacional y se obsequió a los participantes con un vino de honor. Aparecía reflejado en *ABC* 24-10-1929, p. 23; en un anuncio de la Exposición Iberoamericana aparecido en el diario *ABC* el día 27 de octubre de 1929, p. 39; y en una crónica sobre la jornada en *ABC*, 29-10-1929, p. 21.

¹³⁸ Para ampliar información sobre la misma se puede acudir a *ABC* 13-10-1929, pp. 25-26 y 27.

CAPÍTULO III

LOS TEATROS

DE SEVILLA DURANTE LA

CELEBRACIÓN DE LA MUESTRA

IBEROAMERICANA DE 1929

La celebración de la Exposición Iberoamericana fue el detonante de importantes cambios urbanísticos en la ciudad. Algunos de ellos estuvieron vinculados directamente con el arte dramático. La acción más destacada a este respecto fue la construcción del teatro de la Exposición, pero no fue la única. Así, por ejemplo, los trabajos de acondicionamiento y modernización de la ciudad provocaron la desaparición del teatro y café Eslava, que fue demolido el 30 de noviembre del año 1915 dando lugar al Gran Hotel Alfonso XIII¹³⁹. Esta referencia ilustra la relación que el urbanismo y el teatro mantenían en la capital sevillana desde mediados del siglo XIX. Un binomio cuya pugna había ido cambiando la ubicación, la fisonomía o la dotación de los diferentes espacios teatrales de la ciudad.

Para comprender la situación en la que se encontraban los coliseos sevillanos durante los años 1929 y 1930 hay que tener en cuenta su popularidad como divertimento público y la amplia nómina de actividades que en ellos se desarrollaban¹⁴⁰. Sobre el primer aspecto hay que señalar que aristócratas, miembros de la burguesía adinerada y representantes de las profesiones liberales acudían a algunos espacios teatrales con asiduidad, siendo una de sus actividades preferidas para el ocio y las relaciones sociales.

Aunque la capital sevillana contaba, en el tiempo de este estudio, con numerosos espacios dedicados al espectáculo, la oferta teatral únicamente era constante en tres coliseos: Cervantes, Duque y Exposición¹⁴¹. De ahí que, para el desarrollo del presente trabajo se tenga en cuenta, sobre todo, la actividad de estos escenarios. En este sentido hay que explicar que la principal fuente de información con la que se ha contado es la prensa local. En sus páginas se facilitaban datos sobre los edificios, los usos que se hacía de sus instalaciones, las remodelaciones a las que se fueron sometiendo, etc. También han sido muy útiles los datos recogidos en las diferentes guías de la ciudad –publicaciones en las que, además de localizarse los espacios, se ofrecían datos sobre sus diferentes adaptaciones espaciales y artísticas– y las distintas publicaciones especiales que se

¹³⁹ Dato incluido en la cronología de Manuel Trillo de Leyva, *La Exposición Iberoamericana. La Transformación urbana de Sevilla*, pp. 183-204. Este teatro se había construido como teatro de verano en el año 1872.

¹⁴⁰ Al recomponer la cartelera de estos años se puede comprobar que los teatros acogían actividades tan dispares como: conferencias, combates de boxeo, actos protocolarios, proyecciones cinematográficas o conciertos, entre otras. Esto no era nuevo pues como señala José María Fernández Vázquez, ya existían estas actividades en la segunda mitad del siglo XIX. Para más información, Fernández Vázquez, José María: *Aproximación al teatro español de la segunda mitad del siglo XIX*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2014.

¹⁴¹ Cada uno de los teatros respondía a una necesidad del público. Siguiendo la clasificación de Andrés Peláez, el teatro Cervantes sería el más modesto; el teatro del Duque, el espacio dedicado al género musical, y el teatro de la Exposición, el que se ocupaba de la comedia o los dramas. Peláez Martín, Ángel: “El arte escénico en la Edad de Plata”, en *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, p. 2203.

desarrollaron para conmemorar efemérides, como los primeros cincuenta años del teatro San Fernando, o las revistas específicas dedicadas a la Exposición Iberoamericana, que incluían referencias a los teatros de la ciudad.

En todos los casos, la labor realizada hasta el momento por los investigadores es parcial y en pocas ocasiones ofrece un análisis completo y riguroso de los espacios teatrales. Sus textos no han dejado constancia de los diferentes cambios que los teatros sevillanos vivieron desde su creación hasta los años treinta, resolviendo esta etapa con una referencia general a los cambios que conllevó la introducción del cinematógrafo en estas mismas salas. Tampoco se han ofrecido detalles sobre los proyectos que, estando programados para participar en la Exposición Iberoamericana, no llegaron a realizarse; o la existencia de unos teatros estacionales que tomaban la alternativa llegado el estío sevillano.

Para la confección de este capítulo se ha tenido en cuenta, además, el contenido del Reglamento de la Policía de Espectáculos del año 1913, que seguía aplicándose en el año 1930 y que, en ciudades como Madrid, había conllevado el cierre del teatro Eslava. De esta manera, la relación que se ofrece en las páginas siguientes intenta ofrecer un panorama completo del estado en que se encontraban los siete teatros de la ciudad organizándolos en función de sus actividades. Definiendo así tres categorías: espacios teatrales activos, espacios teatrales de actividad intermitente y proyectos sin realizar.

1. Espacios teatrales activos

Los principales teatros de la ciudad se concentraban en las calles del centro histórico: Sierpes, Amor de Dios, Trajano, Puerta Osario, Plaza del Duque... Un ámbito que se había ampliado con la puesta en marcha de la Exposición Iberoamericana llevando los límites de la ciudad hasta el Parque de María Luisa.

Cada uno de los teatros tenía una impronta diferente –generalmente la del empresario que lo gestionaba-, un funcionamiento y unos objetivos distintos. De ahí que resulte interesante estudiarlos por separado y componer después una panorámica sobre la situación en que se desarrollaron las artes escénicas en torno a la muestra iberoamericana. Esta especialización de las salas teatrales era frecuente en todas las ciudades españolas y, como destacan María Teresa Vilches y Dru Dougherty, era un “signo de modernidad”¹⁴². En todos los casos se trataba de teatros a la italiana donde primaba lo que investigadores como Andrés Peláez han denominado un “concepto burgués del teatro”, que se explica en los siguientes términos:

¹⁴² Vilches, María Teresa y Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 69.

El teatro es ahora un lugar de encuentro, de relación social, un lugar común para la intriga, devaneos de todo tipo, para el lucimiento de unas modas y unos modos que determinan a cada clase. El teatro precisa de espacios propios como el vestíbulo o *foyer*, palcos, antepalcos, ambigú, saloncillos, tertulias, liceos, salas de concierto. Esto en lo que se refiere a la parte externa. Indudablemente, la cada vez mayor complejidad administrativa exige sus espacios propios, y otro tanto le ocurre al escenario, con la vertiginosa carrera de innovaciones técnicas a la búsqueda de un público cada vez más numeroso. Las salas experimentan una lógica transformación y redistribución del público. Las plateas se ocupan con butacas y en los laterales aumenta el número de palcos, que habían sido ocupados por la nobleza y que ahora pasan a manos de una burguesía acomodada. El resto del público, casi siempre de clase media, ocupa las zonas intermedias, y las más populares, los últimos pisos¹⁴³.

Todos estos límites y divisiones estuvieron presentes en los diferentes espacios teatrales de la ciudad, como se verá al abordar las características de cada uno de los edificios. Sin embargo, y derivado de la aplicación del Reglamento anteriormente mencionado, todos presentaban una serie de características comunes: las butacas estaban numeradas (desde 1913 no estaban permitidas las localidades “de paseo” ni se podía modificar el aforo del teatro de forma caprichosa) y contaban con espacios para fumadores, pues estaba prohibido hacerlo en palcos, escaleras, galerías o pasillos.

No se han encontrado referencias a la estructura de personal que trabajaba en ninguno de los teatros; trabajadores a los que, en algunos trabajos de investigación, se les denomina como “los obreros de la tramoya” y que hacían posible el mantenimiento de los diferentes espacios escénicos¹⁴⁴.

Los teatros que se encontraban activos durante la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929 fueron los siguientes:

– *Teatro de la Exposición*

Ubicado en la Glorieta de San Diego, en el recinto de la Exposición Iberoamericana, este

¹⁴³ Peláez Martín, Ángel: “El arte escénico en la Edad de Plata”, en *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, p. 2202.

¹⁴⁴ Estos trabajadores estaban representados por la Asociación de Dependencia de Teatro que, según explica María Teresa García-Abad, fue creada en el año 1919. En ella se incluían electricistas, tramoyistas y utileros. La entidad pertenecía desde 1925 a la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos de la Unión General de Trabajadores (UGT) y velaba por los derechos de todos sus afiliados, que eran limitados. De hecho, no se podía ingresar en ella hasta que hubiera una vacante entre sus asociados. “Dentro de la organización existían dos tipos de miembros: los profesionales o diarios y los ayudantes. Las vacantes de los primeros se cubrían siempre con ayudantes, previamente sometidos a un examen o prueba de aptitud y por rigurosa antigüedad. Los profesionales a su vez se dividían en dos clases: los de ‘tournée’ y los que sólo trabajaban únicamente en Madrid. Los sueldos ascendían según la cualificación a quince pesetas para el jefe, once para los diarios, y los ayudantes, cuatro cincuenta. Las horas de trabajo eran cincuenta y seis distribuidas a conveniencia de la empresa”, García-Abad García, María Teresa: *Perfiles críticos para una historia del teatro español: “La Voz” y “La Libertad” 1926-1936*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000, p. 112.

teatro comenzó su actividad en la primavera del año 1929. Desde su puesta en marcha se convirtió en el centro de ocio de las clases privilegiadas y la nobleza de la ciudad. Era el espacio donde se celebraban las “sesiones vermut”¹⁴⁵ –conocidas también con el nombre de “vermuts aristocráticos”– y donde representaron sus trabajos las principales figuras de la escena nacional. Actualmente el edificio sigue utilizándose como teatro y su titularidad es municipal. Su nombre es teatro Lope de Vega.

Desde sus inicios y hasta el final de la muestra, la programación de este teatro fue responsabilidad de la Comisión de Festejos de la Exposición Iberoamericana. Su gestión dependía, pues, de la Comisión Permanente del Comité de la Exposición, que aprobaba las cuentas, los contratos de publicidad, los ingresos y los gastos.

Consciente del estatus que había alcanzado este coliseo entre la población sevillana, y de la dificultad que entrañaba acudir a sus instalaciones por su localización, la dirección del certamen puso una línea de autobuses que comunicaba la puerta del Ayuntamiento con la del teatro. Según destaca Julio Martínez Velasco, su construcción fue fruto de la casualidad:

En principio no se pensó en construir un teatro dentro del recinto de la Exposición Iberoamericana, pero la idea se la sugirió a don José Cruz Conde su íntimo amigo y hombre entendido en cuestiones teatrales, el ingeniero de Montes Joaquín Gonzalo Garrido, que era, a su vez, empresario del teatro Mora, de Huelva¹⁴⁶.

Desde su origen este teatro se convirtió, junto al Gran Casino, en lo que vino a ser el Pabellón de Sevilla durante la Exposición Iberoamericana.

El proyecto del teatro de la Exposición se encargó en el año 1925 y se aprobó el 13 de enero de 1927. De él se responsabilizó a Aníbal González, quien no lo realizó por discrepancias con la directiva de la Exposición Iberoamericana que le llevan a dimitir como director de las obras, como ya se ha explicado en un capítulo anterior. En este momento se optó por contratar a arquitectos que cumplieran plazos y presupuestos¹⁴⁷.

El diseño de este teatro arrancó el 13 de enero del año 1927, cuando se subastó su construcción por algo más de 1.200.000 pesetas. Aunque ya un año antes -en 1926- se había aprobado un presupuesto de 3.000.000 de pesetas para terminar la Plaza de España, el Gran Casino

¹⁴⁵ Según Cipriano Rivas Cherif, las sesiones vermut las inventó la actriz María Guerrero tras comprobar el éxito de los “Lunes clásicos” y los “Miércoles de moda”: “Se inició después las secciones *vermout*, antes de cenar, con los teatros ‘por horas’ a los Guerrero-Mendoza se les ocurrió una temporada hacer los estrenos por la tarde, pero en día de trabajo, los martes. Luego siguió el abono, para personas que no gustaban salir de noche, y ya sin la novedad de la primacía”, Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1991, p. 333. En el Diccionario de la Real Academia (23ª Ed.) consta como segunda acepción de la voz ‘vermut’: “Función de cine o teatro por la tarde, celebrada con horario anterior al de las sesiones acostumbradas”.

¹⁴⁶ Martínez Velasco, *El Teatro Lope de Vega. Sus primeros setenta años*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1999, p. 25

¹⁴⁷ Al respecto, Pérez Escolano, Víctor: *Aníbal González*, Sevilla, Diputación Provincial, Colección Arte Hispalense, 1973.

y el teatro de la Exposición. El terreno asignado lo había ocupado anteriormente el Cuartel de San Diego. El nuevo edificio fue obra del arquitecto Vicente Traver Tomás y se realizó en dos años. Ocupaba un total de 4.600 metros cuadrados y, como en la actualidad, estaba adosado al Gran Casino (que nacía como vestíbulo del teatro). Tenía una capacidad para 1.100 espectadores y, según constaba en la *Guía Oficial de la Exposición*, era un teatro que “conserva la tradición de los teatros españoles con el patio de butacas, las plateas, palcos entresuelos y principales y los anfiteatros de pocas filas”¹⁴⁸.

En 1929, este edificio tenía dos entradas para facilitar el acceso del público. Una de ellas estaba compuesta por un amplio pórtico para el acceso de coches, despacho de billetes, vestíbulo, hall y dos escaleras. Hoy día es la entrada principal de la Avenida del Perú y es la que utiliza el público que acude al edificio. La segunda entrada se encontraba en el lado opuesto de la primera y tenía un vestíbulo, galerías y otras dos escaleras. Hoy día esta entrada se utiliza puntualmente y se ubica en la Avenida de Honduras.

El teatro estaba compuesto por cuatro plantas, un escenario y una exuberante decoración barroca compuesta por pinturas, oro y tallas. De todo ello, sin embargo, la prensa diaria destacó, como el aspecto más novedoso, su alumbrado escénico. Para conseguirlo se había instalado un generador eléctrico automático; un trabajo para el que, según afirmaban, se había recurrido a los modelos alemán y estadounidense:

Se ha adoptado un sistema de distribución por cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y azul y se ha procurado adaptar la instalación de la escena a los decorados que normalmente llevan las compañías de España, habiendo prescindido del alumbrado de horizonte, muy en boga actualmente, convencidos de su inutilidad al no contar con decorados apropiados¹⁴⁹.

Estas novedades también afectaron al alumbrado de socorro y a los cambios de focos que eran mecánicos a diferencia de la mayoría de los teatros españoles, donde el cambio aún era manual:

Se han previsto igualmente dos protectores de exteriores a la escena, con cambio de color, pero maniobrados mecánicamente desde el cuadro general de mando del teatro, no precisando por lo tanto un operador a la vista del público, tal y como sucede en la mayoría de los teatros¹⁵⁰.

La instalación de este moderno sistema eléctrico terminaba con las interrupciones de las representaciones. Un hecho frecuente en los escenarios del momento y que se debía a los cortes de

¹⁴⁸ *Guía Oficial de la Exposición*, p. 45.

¹⁴⁹ *El Correo de Andalucía*, 10-2-1929, pp. 1 y 2.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 2.

electricidad.

Fue uno de los teatros de la ciudad con más medidas de seguridad. Así, por ejemplo, contaba con una importante dotación contra incendios al disponer de una red de tuberías en el telar que permitían arrojar, de forma instantánea, una lluvia sobre el escenario. Además, todas las telas y maderas del mismo escenario estaban revestidas por una capa de pintura ignífuga que, según la *Guía oficial de la Exposición*: “[...] permite que arda solo cuando están directamente en contacto con el fuego, pero sin producir llamas y desprendiendo al mismo tiempo un gas que sirve para apagar otro foco en el mismo local”¹⁵¹.

Para mantener la temperatura, tanto con el frío como con el calor, el teatro disponía de un sistema de climatización. Para conseguir la calefacción empleaban agua caliente que se distribuía por toda la sala. Para combatir el calor, los constructores habían dispuesto, en la cubierta de la sala, de una doble capa de chapa de corcho que aislaba el interior del edificio del frío y del calor. También sorprendió la dotación de maquinaria para crear efectos especiales que poseía el teatro. Así, el nuevo recinto contaba con un aparato de proyección de nubes y otros aparatos para imitar aullidos del viento, truenos, relámpagos, efectos de lluvia y movimientos del agua¹⁵².

La decoración del edificio se hizo sobre una base de tonos rojos con oro, colores que estaban presentes en el techo y en las barandas de palcos, en la sedería de cortinas y en los tapizados. De otro lado, para los muebles y el resto del edificio, se empleó la combinación de verde con gris oro. El telón del teatro había sido realizado en damasco y tenía un gran repostero bordado en oro. Además, contaba con el escudo de la ciudad de Sevilla en el centro.

El teatro contaba también con una orquesta fija que amenizaba los entreactos. En este caso se trataba de un sexteto y sus componentes fueron: Manuel Navarros (piano), Segismundo Romero (violonchelo), Antonio Zaragoza (flauta), Miguel Mata del Valle e Ignacio López Jiménez (violines), y Manuel Ruiz Vidrié (contrabajo)¹⁵³.

Su edificación despertó mucha curiosidad entre los aficionados al teatro y, meses antes de que abriera sus puertas, los periódicos daban cuenta de las negociaciones que estaban llevando a cabo sus responsables en Madrid con las compañías más importantes del momento. Así sabemos hoy que Raquel Meller o Encarnación López, *La Argentinita*, barajaban la posibilidad de representar en la capital sevillana¹⁵⁴.

Desde el final de la muestra iberoamericana, su peso en la actividad teatral de la ciudad fue decayendo. Así, al final de la temporada de otoño del año 1930 se redujo drásticamente la presencia

¹⁵¹ *Guía oficial de la Exposición Iberoamericana*, p. 45.

¹⁵² *El Correo de Andalucía*, 10-2-1929, pp. 1 y 2.

¹⁵³ Martínez Velasco, Julio: *Teatro en Sevilla. Crónica de sus años más críticos (1929-1953)*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, p. 49.

¹⁵⁴ Muestra de ellos son los artículos “El ciclo teatral durante la época de la Exposición de Sevilla”, *El Noticiero Sevillano*, 22-2-1929, p. 4 y “El teatro Sevilla en la Exposición”, en el mismo periódico pero el día 3-3-1929, p. 1.

de grupos nacionales y se apostó por el trabajo de la compañía titular. Unas representaciones que sólo se ofrecían en “sesiones vermut”, a beneficio de la Asociación de la Prensa sevillana o para recaudar fondos destinados para sufragar la cabalgata de Reyes Magos del Ateneo. Las instituciones públicas intentaron paliar la crisis que afectaba a este teatro. En este sentido, una vez finalizada la muestra, el alcalde, Conde de Halcón, ordenó la instalación de alumbrado público en los alrededores del edificio y en su entorno para que los espectadores se animasen a acudir a sus instalaciones con cierto grado de seguridad. Por desgracia, este gesto no fue suficiente para paliar su grave situación económica¹⁵⁵. A finales del verano de 1930, Máximo Meyer, empresario que regentaba también el teatro del Duque, se hizo cargo de la explotación comercial de este espacio cultural. Meyer mantuvo el servicio de autobuses ya referido y el precio elevado de las entradas y de los abonos, cuya suscripción o renovación se seguiría publicando durante varios años en la prensa local.

Este teatro fue uno de los que más tardó en sucumbir a las proyecciones cinematográficas. De hecho, no incluyó muestras del séptimo arte hasta la primavera de 1931.

– *Teatro del Duque*

Este teatro estaba situado entre las calles Trajano y la calle Jesús del Gran Poder, en la Plaza del Duque de la Victoria, nº 12. Popularmente se conoció como “Teatro Circo del Duque”. Se construyó en el año 1876 sobre el solar de la antigua iglesia parroquial de San Miguel. Este espacio religioso había sido derribado en 1869 y el local resultante fue subastado por el Ayuntamiento en el año 1871¹⁵⁶. El solar lo adquirió Ramón Piñal Martínez, propietario del diario sevillano *El Porvenir*. Sobre estos terrenos, Piñal levantó una manzana de viviendas cediendo a uno de sus hijos una buena parte con el fin de que edificasen en él un teatro-circo provisional de verano. Y así fue, pues las guías que realizó años más tarde Gómez Zarzuela señalaban que este espacio escénico había nacido como teatro de verano aunque poco después se habilitó para dar representaciones en la temporada de invierno¹⁵⁷. Con este cambio se pretendía ofrecer un espacio de ocio a las clases menos privilegiadas de la ciudad. Tal y como señalan algunas investigaciones sobre el teatro en Sevilla durante el siglo XIX:

¹⁵⁵ Según Manuel Alfonso Rincón: “El Ayuntamiento de Sevilla, merced a las aportaciones y relaciones económicas con el Certamen Ibero-Americano, adquiere la propiedad del Gran Casino, del Teatro Municipal y del Estadio, contruidos por el Comité de la Exposición, cuyo valor en conjunto ha sido de más de 7.000.000 de pesetas y constituirán una saneada fuente de ingresos para el Municipio”, *Sevilla y su Exposición 1929*, Sevilla, Ábaco Ediciones, 1992, p. 30.

¹⁵⁶ Según cuenta Muñoz San Román en *Blanco y Negro*, su derribo había sido decretado en el año 1868 por la Junta revolucionaria y en el año 1869 la iglesia ya había quedado reducida a un montón de materiales expuestos a la licitación pública sobre el amplio local resultante, Muñoz San Román, “El teatro del Duque. Elegía prosaica sobre sus escombros”, *Blanco y Negro*, 2-2-1936, pp. 126-129.

¹⁵⁷ Gómez Zarzuela, Vicente: *Guía de Sevilla*, Sevilla, Imprenta J. M. Priza, 1896, p. 148.

El del Duque fue un teatro construido material y simbólicamente para encauzar “apropiadamente” la necesidad de las diversiones de los trabajadores. Lejos del refinamiento de las óperas, de las grandes zarzuelas y de la alta comedia, el repertorio esencial del Duque se nutrió de sainetes y de género chico, es decir, de esas imágenes supuestamente fidedignas de la verdadera esencia del alma del pueblo español vertidas a través de obras en las que los personajes obedecen a los tipos burgueses del buen campesino, de la buena chulapona, la buena verdulera, etc.¹⁵⁸.

Durante su existencia el edificio fue sometido a varias transformaciones. En diferentes crónicas y publicaciones se conocen las remodelaciones de los años 1878 (cuando se habilita como teatro permanente) y la de 1880 (cuando se instalan las butacas)¹⁵⁹.

También hubo cambios en su programación. Así, en 1877 era un espacio especializado en espectáculos de zarzuela bufa y a partir de 1882 se hizo muy popular por acoger representaciones de género chico.

La sala tenía, según destaca Julio Martínez Velasco, un amplio patio de butacas y dos palcos en el proscenio, en la primera y en la segunda grada. El edificio contaba con cuatro puertas. Una de ellas (la principal) daba a la plaza del Duque –de donde tomaba su nombre–; la segunda se encontraba en la calle Trajano –donde se había construido su taquilla–; la tercera puerta se localizaba en la calle Aponte –por la que entraban los decorados y el resto del material escénico–; y la cuarta puerta –al igual que la primera– se abría también a la Plaza del Duque (dando entrada del público al ambigú).

Desde su creación fue un escenario muy vinculado a la creación dramática local y por él pasaron dramaturgos muy diferentes:

Todos los autores sevillanos, desde medio siglo acá, probaron en el escenario del Duque la suerte y el mérito de sus fantasías, recordándose entre los libretos a Domingo Guerra y Mota, D. José del Pino, Oviedo, Carlos Olmedo, Antonio Soto, Carmona, Chaves, Pérez Olivares, Labios, Sánchez del Arco y García Rufino, este último con una fecundidad en extremo extraordinaria, y algunas veces al brazo de Francisco Palomares, ingenio sobresaliente de todas las extravagancias; y entre los músicos a los inspirados maestros Osuna, Fuentes, Font, Matheu y López del Toro¹⁶⁰.

Destaca en la cita la presencia del dramaturgo y periodista satírico *Cecilio de Triana* (alias de José

¹⁵⁸ Moreno Menjíbar, Andrés: “Teatro musical y sociabilidades diferenciales en Sevilla durante la Restauración”, en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte, Actas del I Congreso de Historia y Crítica del teatro de Comedias*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995, pp. 142-143.

¹⁵⁹ Estos cambios se recogieron en las diferentes ediciones anuales que Vicente Gómez Zarzuela realizó de la *Guía de Sevilla*. En concreto hay referencias a estas actuaciones en las publicaciones de los años: 1879 (p. 140) y 1881 (p. 140).

¹⁶⁰ Muñoz San Román, J: “El Teatro del Duque de Sevilla. Elegía prosaica sobre sus escombros”, p. 127.

García Rufino), quien junto a Emilio López del Toro¹⁶¹ y el maestro *Matheu* (seudónimo del ya mencionado músico Eduardo Torres, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla) formó una sociedad recreativa muy productiva que estrenó buena parte de sus trabajos en este teatro¹⁶². Y, como en todos los teatros de la ciudad, su historia estuvo vinculada a la producción dramática de los hermanos Álvarez Quintero, pues acogió el estreno de *El peregrino*, una zarzuela cómica en un acto dividido en dos cuadros, el 6 de mayo de 1898¹⁶³.

Este teatro fue uno de los espacios más activos de los años 1929 y 1930 gracias al trabajo de su gestor, el empresario Máximo Meyer. Esto se debía, en buena medida, a que su programación se basaba en revistas musicales picantes. Pero, también, según señalan algunos estudiosos de esta época, a que la empresa “no ponía trabas a que entraran, sin pagar, policías y periodistas, ‘de servicio’ en la noche sevillana”¹⁶⁴.

Este teatro seguía el modelo del “teatro por horas” que había triunfado en Madrid y, en especial, el funcionamiento del teatro Apolo. De esta manera, este teatro ofrecía hasta cuatro funciones diarias al público y los domingos sumaba una quinta a primera hora de la sobremesa. De esta manera, las sesiones diarias podían comenzar a las 15:00 horas y acabar bien entrada la madrugada. De hecho no son pocas las crónicas que hablan de “la última del Duque” como una cita imprescindible para los trasnochadores.

Respecto a su programación en los años 1929 y 1930 hay que señalar que la mayor parte de las obras que se representaron en el teatro del Duque estaban protagonizadas por personajes de la provincia sevillana. Las piezas tenían argumentos en los que aparecían tipos locales, que el público reconocía desde su entrada en escena, y que, en muchos casos, se mofaban de las autoridades incluyendo referencias a la actividad municipal. De ahí que, además, en su programación se hayan encontrado numerosos estrenos de obras de teatro elaboradas por dramaturgos de la ciudad¹⁶⁵.

¹⁶¹ Según José Vallecillo López era el empresario del teatro del Duque. Vallecillo López, José: *Don Cecilio de Triana y las fiestas de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2009, p. 58.

¹⁶² Las obras estrenadas fueron: *El pozo de los apuros*, *Las cuentas de mi rosario*, *El cabecilla Guayalba*, *La rifa del beso*, *La patrona del conocimiento*, *Don Cecilio de hoy*, *El indiscreto*, *Sangre española*, *La viuda inconsolable*, *Los Miuras*, *El barrio de la Viña*, *La luz blanca*, *La subida del tabaco*, *El hada de los sueños*, *La canción del trabajo*, *Cosas que pasan*, *El banco de la paciencia*, *Safo o la danza de las cavernas*, *El sinvergüenza Peláez o el hombre desesperado*, *El polvo del camino*, *Flor del campo*, *Camelo greco-romano o el Jefe del Movimiento*, *Sevilla Nomadejado*, *La Virgen de los Reyes*, *La palmatoria*, *monólogo inocente*, *Los esclavos del taller*, *El bosque del amor*, *Señora Casera: ¿Qué es lo que se alquila?*, *La fiesta del beso*, *El castillo de Fausto*, *El Puente de Triana*, *La niña de los perros*, *Monte-Arruit*, *La Reina de Andalucía*, *La Patria Nueva*, *¡Sevilla, qué grande eres!*, *Flor de apio*, *Los pieles rojas*, *Las concejalas* y *El nacimiento de Jesús*.

¹⁶³ Francisco Narbona señala la especial relevancia de este teatro para la literatura dramática del momento. Así afirma que: “Muchos autores dramáticos, que acabaron triunfando en Madrid, hicieron sus primeras armas en el Duque, donde algunos periodistas sevillanos de la tercera década del siglo, lograron estrenar sus no siempre bien urdidas obras dramáticas”, *Sevilla y la Exposición de 1929*, p. 80

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ A este respecto Julio Martínez Velasco señala lo siguiente: “En aquellas obras se representaban tipos populares de la ciudad y de los pueblos, y se hacía crítica de los acontecimientos municipales, provinciales y sociales, hasta el extremo de constituir muchas veces en serio pero oportuno riesgo para las autoridades y de las llamadas ‘fuerzas vivas’ de la capital y para los caciques pueblerinos”, *Aquellos viejos teatros sevillanos. Memorias de un crítico*,

En la programación de este coliseo también se ofrecieron espectáculos cómicos protagonizados por personajes de extrañas habilidades. Fue el caso, por ejemplo, de Ramper, un artista polifacético que encabezaba una compañía de variedades, y que permaneció largas temporadas en este teatro. La crítica aplaudió sus creaciones, definiéndole como un hombre capaz de afrontar cualquier trabajo que pueda sorprender al público.

El teatro del Duque contaba con una orquesta de veintiséis profesionales que dirigieron primeras figuras de la música hispalense como Santiago Sabina o Juan Antonio Martínez.

Según señalan algunos investigadores, este teatro contaba con una compañía titular, lo que lo convertía en un espacio productor de teatro y no solo en una sala de exhibición¹⁶⁶. Esta agrupación se denominó Gran Compañía de Obras de Gran Espectáculo y era un grupo de formación cómicolírica, de ahí que el género que trabajaran fuera, sobre todo, sainete lírico y zarzuela. La dirigía Vicente Carrión y estaba compuesta por unas cincuenta personas. La compañía mantenía actividad durante todo el año. Así, más allá de la temporada en el teatro, sus integrantes marchaban de gira por las playas andaluzas al final de la temporada, ya por el mes de junio. De su cuadro de actores y actrices destacó, sobre todos, Enrique Morillo, aunque había una amplia lista de intérpretes como Cándida Suárez, Lolo Trillo, Sélica Pérez Carpio, Beatriz Cerrillo y Emilia Aliaga, entre otras¹⁶⁷.

Durante el tiempo de este estudio hay que destacar algunos de sus hitos. Por ejemplo que una de sus obras se representó, de forma ininterrumpida, durante un mes. Algo que, según destacan algunos cronistas, no era frecuente porque en las programaciones se solían combinar piezas de repertorio con otras variadas. La pieza fue *La copla andaluza* de Antonio Quintero, un trabajo que permaneció en cartel desde el 30 de marzo de 1929 hasta el 30 de abril de ese mismo año. Otro hecho destacado de este año fue el estreno de la obra *El sobre verde*, un sainete arrevistado de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, que se dio a conocer, de forma simultánea, en Barcelona y en Sevilla. Su argumento exaltaba las dos muestras que se estaban celebrando en 1929, la Internacional de Barcelona y la Iberoamericana de Sevilla.

Este teatro se demolió en 1938 y en sus últimos años de actividad acogió, sobre todo, proyecciones cinematográficas. De hecho, en las carteleras de los medios locales apareció como Cine del Duque. Esto no significa que no hubiera proyecciones anteriormente pues, como señala Mónica Barrientos:

Sevilla, Consejería de Cultura, 2011, p. 60.

¹⁶⁶ Uno de los que señala este hecho es el periodista Julio Martínez Velasco, quien afirma al respecto lo siguiente: “era una empresa no alquiladora de una sala, sino productora de teatro. De ahí que, además de montar con sus propios medios títulos de reciente éxito en Madrid -sobre todo del Apolo, con el que mantenía curiosas semejanzas-, estrenaba muchas piezas cuyo libro y música se gestaban en Sevilla, por autores y compositores vecinos de la ciudad”, *Teatro en Sevilla. Crónica de sus años más críticos (1929-1953)*, p. 21.

¹⁶⁷ La lista completa de actores y actrices de la compañía titular del teatro del Duque se recoge en el capítulo cuarto de esta investigación.

De 1896 a 1903 se ofrecieron cuatro secciones diarias, exhibiéndose el cinematógrafo en una, dos o tres de ellas junto a una zarzuela y, en ocasiones, se unía un número de variedades. La excepción son las primeras proyecciones en el Duque, en septiembre de 1896, donde el cinematógrafo funcionó en los espacios entre tres secciones diarias de zarzuelas. Entre estas dos fechas se instauran las funciones matinales que podían ser dobles, (tres y media, y cuatro y media) o simples (tres y media), compuestas de exhibiciones cinematográficas y una obra lírica; en ocasiones se sumaban a ellas un número de variedades. De forma aislada, se ofrecieron secciones compuestas exclusivamente de cinematógrafo en abril de 1900¹⁶⁸.

– Teatro Cervantes

Ubicado en el número 25 de la calle Amor de Dios, aunque tenía un portalón para el acceso de los decorados y del personal técnico ubicado en la calle Trajano, era el más ecléctico de los espacios escénicos de la ciudad en este momento. En una misma temporada programaba espectáculos de ópera, zarzuelas, teatro, circo e incluso variedades.

En las diferentes ediciones de la *Guía de Sevilla* realizada por Gómez Zarzuela en los años 1874, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882 y 1883 aparece como teatro del Cervantes. Sin embargo, en el momento que nos ocupa su denominación es la de Gran Teatro Cervantes. Se inauguró el 13 de octubre del año 1873. Durante esta primera temporada, el teatro contó con una compañía titular dirigida por Pedro Delgado y Victorino Tamayo y Baus, y la integraba un amplio número de intérpretes¹⁶⁹.

Según se desprende de una hoja informativa impresa el 18 de noviembre de 1874, su puesta en marcha no tuvo una buena acogida entre la competencia. De ahí que circularan rumores sobre la marcha de su compañía titular y el incumplimiento de los abonos que había contratado el público por parte de la empresa que explotaba este coliseo¹⁷⁰.

Este teatro fue una iniciativa de Vicente Lloréns, a quien se le atribuye la llegada del sonoro

¹⁶⁸ Barrientos, Mónica: *Los inicios del cine en Sevilla (1896-1906). De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 71 y 72.

¹⁶⁹ La Compañía dramática que inauguró el teatro Cervantes en el año 1873 estaba compuesta por: las primeras actrices Felipa Díaz y María Ortiz; el primer actor cómico Ricardo Mola; las actrices: Clotilde Mendoza, Carolina Santos, Celsa Frontfredo, María Moreno, Ascensión Moreno, Teresa Aguilar, Enriqueta Murga, Dolores Martín y Carmen Aguilar; los actores: Francisco Galván, Antonio Mendoza, José Porte, Francisco Gómez, José Lozano, Ricardo Lirón, Ramón Porte, José Roda, Federico Tamayo, Salustiano Muñoz, Manuel Garrido, Miguel Porcel, Félix Montfrote, Francisco Pastor, Francisco Monti, José García, Emilio Díaz y Manuel Díaz. En el apartado técnico se encontraban: como apuntadores, Carlos Carrera, Antonio Parejo, Francisco Argüelles y Rafael Díaz. El director de orquesta era José María Goñi. El pintor era Lambertini, el maquinista José Pineda, el sastre, Antonio Aguilar; de la peluquería se encargaba la señora Viuda de Hill. El guardarropa estaba a cargo de Francisco Berdala. Su representante artístico era José Carlos Martínez, Gómez Zarzuela, Manuel: *Guía de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1874, p. 141.

¹⁷⁰ El contenido del referido documento, que firma Francisco Arderius (el director de la empresa que regenta el Cervantes), es el siguiente: “Varios enemigos de esta Empresa andan propalando la noticia (falsa a todo ver) de que la compañía que actúa en dicho teatro piensa salir para Cádiz en los primeros días de diciembre. Sepan estos señores, y sepa el público, que esta Empresa cumple siempre lo que ofrece, y que aunque tuviera grandes pérdidas daría las noventa representaciones a que está obligada con sus abonados. (Así todos estos hubieran cumplido de la misma manera).”

a la capital sevillana pues fue quien programó la proyección de la película *Sombras Blancas* el 2 de enero de 1930 en este mismo espacio.

Su construcción original respondía al concepto de teatro-circo. El proyecto fue del arquitecto Juan Talavera de la Vega, catedrático de la Escuela de Bellas Artes¹⁷¹. Tenía capacidad para acoger a unos 2.500 espectadores que se distribuían en tres grandes salas. Según aparece en las *Guías de Sevilla* de Gómez Zarzuela, era uno de los edificios teatrales más elegantes de la ciudad debido a sus proporciones arquitectónicas y a sus novedades en la disposición interior de la sala¹⁷². Mientras, para Santiago Montoto, lo más llamativo era: “[...] la atrevida novedad de que los palcos de sus pisos superiores, la visera, que hoy diríamos, volaban mucho sobre la sala, sin estar sostenidos por columnas”¹⁷³.

Según consta en diferentes ediciones de la *Guía de Sevilla* de Gómez Zarzuela, se realizaron varias intervenciones arquitectónicas que dotaron de elementos modernos a este teatro. Así, en el año 1902 se instaló la luz eléctrica; y en los años 1880, 1881, 1893, 1909 y 1911, se efectuaron “grandes reformas que lo embellecieron notablemente”. De estos cambios destacaban las acciones de finales del siglo XIX, que habilitaron la sala para circo ecuestre y para teatro¹⁷⁴.

Su principal objetivo era sorprender al público y mostrar lo más novedoso o las creaciones de éxito asegurado. Desde su puesta en marcha, el Cervantes fue el lugar de encuentro para las personas aficionadas a la zarzuela, género de moda a finales del siglo XIX. Durante su prolongada vida, este teatro acogió -como en el caso del teatro del Duque- estrenos de autores locales. Así, en su sesión de estreno, en el año 1873, el Cervantes contó con una doble sesión compuesta por una versión de la comedia *La dama boba* de Lope de Vega, y un drama en verso titulado *El último día*, original de los poetas sevillanos Luis Montoto y José de Velilla; y *Cecilio de Triana* optó por este espacio para el estreno de sus piezas *El futuro perfecto*, *La cruz de fuego*, *La Tierra de María Santísima* y *Amor que vuelve*¹⁷⁵. Otros estrenos relevantes fueron *Esgrima y amor* (30 de enero de 1888) y *Belén, 12, principal* (16 de mayo de 1888), ambas de los hermanos Álvarez Quintero; o *La Canción Húngara* (23 de septiembre de 1911), original de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.

Poco a poco este teatro fue cediendo espacio al cine. De hecho, el propio Joaquín Gonzalo, propietario de este coliseo, anunció, en septiembre del año 1930, la inauguración de esta sala como

¹⁷¹ Esta intervención fue un proyecto de Antonio Delgado Roig y de Antonio Balbontín de Orta que se realizó reduciendo la primera crujía, la fachada principal y los vestíbulos. Para más datos ver el libro *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990, p. 276.

¹⁷² Afirmaba Manuel Gómez Zarzuela que: “Por su elegante fachada y buenas proporciones, por la elegancia que revela su traza, su disposición interior, y su valiente armadura, por el sistema de alumbrado, en que un aparato fijo en el techo sustituye ventajosamente a las antiguas lucernas, y por la distribución acertadísima de las salas, es una obra de arte digna de Sevilla”, *Guía de Sevilla*, Sevilla, Imprenta José María Ariza, 1877, pp. 139 y 140.

¹⁷³ Santiago Montoto, “El teatro, el baile y la danza en Sevilla”, *Archivo Hispalense*, nº 103-104 (1960), p. 379.

¹⁷⁴ Gómez Zarzuela, Vicente: *Guía de Sevilla*, Sevilla, 1922, Imprenta La Andalucía, p. 127.

¹⁷⁵ Vallecillo López, José: *Don Cecilio de Triana y las fiestas de Sevilla*, pp. 159- 161.

un cine-teatro de talante monumental en la ciudad. Esta presencia del cine fue una constante que ya se observa en este trabajo, pues durante la temporada alta, la programación del teatro Cervantes se centraba en las artes escénicas, dejando para el verano la cinematográfica y de variedades. Así, a finales de junio del año 1929, se leía en la prensa la siguiente nota:

Cine Cervantes.

En el Cine Cervantes continúan proyectándose bonitas películas y de serie, que son del agrado del selecto público que acude a pasar la noche agradable en un sitio fresco.

Desde hace varios días está actuando en este bonito salón la notable agrupación sevillana “Los Pujales”, en la que figura el popularísimo “Regadera” y “El Llopis” que, con sus ocurrencias y chistes, hacen las delicias del respetable. El contrato que tenía firmado dicha agrupación, ha sido prorrogado en vista del éxito, y al parecer, “Regadera” y sus huestes van a avecindarse en Écija. Con dicha agrupación vienen los notables artistas Florido, Pichardo, los hermanos Pujales, “Regadera” y “Llopis”. Para los días de San Juan habrá también cante jondo¹⁷⁶.

En el tiempo de este estudio hay que señalar que, durante varios meses, su contaduría expidió los abonos para el teatro de la Exposición, del que ya se ha hablado¹⁷⁷.

Desde los años cincuenta del siglo XX y hasta la primera década del siglo XXI ha estado funcionando como cinematógrafo. En la actualidad, la empresa Heliopausa ha desarrollado un proyecto con el que pretende volver a convertir este edificio en un teatro¹⁷⁸.

2. Espacios teatrales de actividad intermitente

Además de los teatros reseñados hasta el momento, hay que destacar la existencia en la ciudad de dos espacios más: el teatro San Fernando y el teatro Portela que, por razones muy diferentes, pasaron a segundo plano en los años que nos ocupan. Esto se debe a que permanecieron cerrados (caso del primero) o su actividad fue estacional (caso del segundo). Sin embargo, ambos se incluyen en este capítulo para completar el panorama teatral, valorar la herencia que dejó la Exposición Iberoamericana en el ámbito que nos compete y evitar lagunas en la comprensión del desarrollo posterior que tuvo la escena sevillana.

Por la escasa relevancia de su cartelera dramática, no se incluyen en el Anexo I de este estudio, donde se ofrece la programación referida a ambos años.

¹⁷⁶ *El Noticiero Sevillano*, 20-6-1929, p. 2.

¹⁷⁷ El número de teléfono de su taquilla era el 24.642.

¹⁷⁸ El proyecto al completo se encuentra disponible en la página web de esta empresa: <<http://www.estudioheliopausa.com/web/index.php/proyectos.html>>. Consulta: 12-5-2014.

Este teatro se construyó en el año 1847, en pleno reinado de Isabel II y el mismo año en que comenzaba la Feria de Abril. Se ubicó en la finca que, hasta ese momento, había ocupado el Hospital del Espíritu Santo, en el número 33 de la calle Colcheros (hoy Tetuán), aunque el solar también daba a la calle Lombardos (actualmente Muñoz Olivé) y a la calle Naranjuelo (hoy Méndez Núñez). Un espacio que había sido ocupado anteriormente por un teatro efímero. Era propiedad de Julián José Sánchez y de José Caso, que formaron una empresa para edificar un espacio escénico de nueva planta. Su local se había adquirido a la Junta de Beneficencia por un total de 18.000 reales. Lo construyeron el arquitecto Manuel Portillo Navarrete y los ingenieros franceses Pablo Rohault de Fleimy y Gustavo Steinacher. Según cuenta Santiago Montoto, el edificio se construyó rápidamente, gracias a que, durante alguna temporada, trabajaron hasta doscientas personas en jornadas de veinticuatro horas. Su realización alcanzó los dos millones de reales¹⁷⁹.

Su edificación estuvo salpicada de polémica por dos razones que generaron el enfrentamiento entre el Ayuntamiento y los constructores: el diseño de su fachada y sus sistemas de seguridad. En ambos casos provocaron desacuerdos entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y los ingenieros franceses. Respecto a la fachada hay que señalar que los dueños del edificio querían labrarla y el Ayuntamiento no les dio licencia para hacerlo hasta que el proyecto no contara con el visto bueno de la Real Academia, un requisito que debían cumplir todas las construcciones de edificios públicos de la capital sevillana. Un hecho al que los propietarios se negaban alegando que el edificio no pertenecía al Estado ni a cualquier organismo de su dependencia. Así pues, la cuestión no parecía resolverse con este argumento y, pese a que un técnico del Consistorio sevillano y los miembros de la Comisión de Ornato habían dado el visto bueno al proyecto, era necesario contar con el beneplácito de un arquitecto que formara parte de la Real Academia ya mencionada anteriormente.

Por añadidura, varios accidentes graves y uno mortal despertaron el recelo del Ayuntamiento y de los miembros de la institución aludida. Se paralizaron las obras y se realizaron varias inspecciones que retrasaron su ejecución. Especialmente afectada se vio la armadura de la fachada que, según los inspectores municipales, “no se hallaba en las debidas condiciones”. Pero no terminaron aquí los problemas, pues un profesor de arquitectura perteneciente a la Academia de Nobles Artes de San Fernando denunció que las obras del nuevo teatro no estaban dirigidas por un arquitecto con titulación y que Portillo Navarrete no había hecho más que firmar los planos. Lo que supuso una nueva suspensión de las obras.

Tras idas y venidas del proyecto -y de sus responsables a las diferentes instituciones para

¹⁷⁹ Estos datos los ofrece Santiago Montoto en: “El teatro, el baile y la danza en Sevilla”, p. 378.

buscar una solución y poder finalizarlo- la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se pronunció haciendo correcciones sobre el proyecto original. Estas fueron las observaciones que se realizaron, según recordaba Muñoz San Román:

- los pisos bajo y principal de la fachada aparecen en el proyecto sin la proporción oportuna. Que el primero es, en su altura, mayor que el segundo y que este se presenta menos noble que aquél produciendo un efecto “repugnante” a la estética arquitectónica;
- el proyecto de la fachada carece de la dignidad y la elegancia propias de un edificio destinado para teatro;
- respecto a la sala señalaba que su forma oval no era apropiada y que debía emplearse la elipse “para satisfacer las exigencias de la óptica y de la acústica”;
- protestaron por los techos de los palcos, que aparecen como superficies planas en la propuesta inicial, hecho que se califica como “antisonoro”;
- también señalaron: falta de luz y ventilación en los corredores de los palcos; la inexistencia de caja armónica; y la escasez de puertas para casos de emergencia¹⁸⁰.

Los responsables del proyecto acataron las observaciones, se sometieron a diferentes controles y en abril de 1846 retomaron las obras. Finalizada la construcción, el 24 de septiembre de 1847 los propietarios solicitaron la certificación del edificio. Esto suponía poder trabajar ya sobre la apertura del teatro. Un hecho que sucedió el 21 de diciembre de 1847. Ese día una compañía de ópera representó la obra *Los Lombardos*, de Verdi.

El teatro San Fernando fue un coliseo con capacidad para albergar a tres mil espectadores sentados, lo que supuso que, en su momento, se convirtiera en el principal teatro de España. Incluso que marcara, según destaca Jean Sentaurens, una nueva concepción del lugar teatral:

[...] la oligarquía sevillana, regenerada por el auge económico de la ciudad, al abrir en 1847 el suntuoso Teatro San Fernando, consigue imponer su propia concepción del lugar teatral, basada en la edificación de un teatro de ópera que le permitirá desarrollar holgadamente el complacido culto de su propia imagen¹⁸¹.

Muchas personas estaban abonadas a sus palcos y plateas. Tomando como fuente a Genaro Cavestany conocemos hoy algunos de sus nombres. Así, sabemos que el *avant scene* de la parte derecha era propiedad de los condes de Casa Segovia; la platea derecha era de la señora de Sánchez Hontoria; y el segundo era del notario Ildefonso Calderón y Cubas (que se casó luego con Amalia

¹⁸⁰ Muñoz San Román, J: “El teatro en Sevilla. Incidencia acaecidas con motivo de la edificación del teatro San Fernando”, *ABC, Páginas Teatrales*, 18-9-1930, p. 10.

¹⁸¹ Sentaurens, Jean: “Le lieu théâtral à Séville au XIXe siècle. Tradition et modernité”, *Bulletin Hispanique* 91, nº 1, (1989), pp. 71-110. Traducción realizada por la autora.

Maldonado); el *avant scene* de la parte izquierda pertenecía a la condesa de Castilleja de Guzmán, y la platea de este lado al Marqués de Santillana¹⁸².

Una de sus principales novedades fue que el edificio formaba parte de una gran casa de huéspedes en la que se podía alojar a todas las personas que integraban una compañía. Un hecho que, según destaca Santiago Montoto, “proporcionaba a los actores grandísimas ventajas”¹⁸³. Y no sólo eso, pues según Genaro Cavestany, en este espacio se pudieron ver:

[...] los primeros artistas españoles y los primeros artistas líricos del mundo; para poder formar parte de las compañías que actuaban en el Español o el Zarzuela de Madrid, era preciso haber actuado con gran éxito en el principal teatro de Sevilla durante dos o tres temporadas¹⁸⁴.

La sala constaba de patio de butacas y dos palcos (entresuelo y principales). El escenario era de grandes proporciones, alcanzando los diecinueve metros de largo por diecisiete metros de ancho. Dimensiones que hacían posible las representaciones de grandes espectáculos e incluso de la compañía filarmónica que inauguró este coliseo¹⁸⁵. Tenía, además, una lucerna central realizada en bronce y cristal que tenía más de ciento cincuenta luces. El interior estuvo decorado en blanco y dorado y sus asientos eran de caoba y terciopelo carmesí.

El cielo de la sala estaba cubierto por unas pinturas artísticas en las que se habían realizado motivos alegóricos sobre el Arte. Esa labor la realizaron Antonio Cabral Bejarano (director del Museo de Pinturas) y Juan de Lizasoain (profesor de la Academia de Santa Isabel de Sevilla). Con su construcción, afirma Santiago Montoto:

renació entonces en nuestra ciudad la afición por la música y el arte escénico, pues los más afamados artistas buscaban la consagración en él como coronación de su carrera: Gayarre, Tamberlink, la Patti, Romea, Valero, Vico, Calvo, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, María Guerrero y cien más iluminaron con los resplandores de su genio artístico la sala del teatro San Fernando¹⁸⁶.

¹⁸² La condesa de Castilleja de Guzmán había formado un saloncito dividido por una cortina de terciopelo donde jugaban al tresillo ilustres personalidades durante la temporada de ópera. Datos referidos por Genaro Cavestany en “Memorias de un sesentón sevillano”, en *Commemoración del primer centenario del teatro San Fernando (1847-1947)*, Sevilla, Imprenta Álvarez, 1947, p. 10.

¹⁸³ Montoto, Santiago: “Introducción”, *Commemoración del primer centenario del teatro San Fernando (1847-18947)*, Sevilla, Imprenta Álvarez, 1947, p. 2.

¹⁸⁴ Cavestany, Genaro: “La sociedad de un tiempo”, *Commemoración del primer centenario del teatro San Fernando (1847-18947)*, 1947, Imprenta Álvarez, p. 4.

¹⁸⁵ Esta agrupación musical se componía de 13 intérpretes, 35 coristas y una orquesta de 45 profesores. Datos referidos por Joaquín Díaz Ferruz: “Valoraciones de la cartelera teatral sevillana (1836-1851)”, en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte, Actas del I Congreso de Historia y Crítica del teatro de Comedias*, Cádiz, Ayuntamiento del Puerto Santa María, 1995, p. 272.

¹⁸⁶ Montoto, Santiago: “Introducción”, *Commemoración del primer centenario del teatro San Fernando (1847-18947)*, p. 2.

En el mismo edificio, además, se localizó (desde el año 1844 y hasta 1874) el Café de Los Lombardos, un local en el que el público esperaba a que comenzara la función o un acto mientras tomaba algún tentempié. Este espacio ha pasado a la historia de las artes sevillanas por ser el primer café cantante de la ciudad, pero también porque en su casino y salón de juegos se fraguaron negocios y alianzas políticas¹⁸⁷.

Desde su puesta en marcha, este teatro se constituyó como “templo de la afición operística”, aunque esto fue cambiando a medida que los gustos de los espectadores sevillanos modificaron sus preferencias. Tal y como señala Andrés Moreno Menjíbar:

La asistencia se mantenía más o menos de forma fija durante las temporadas de primavera, en las que la ostentación de lujo y el prestigio social, más que la verdadera afición musical atraía a las élites de la ciudad. Pero cuando algunos años se intentara ofrecer óperas durante la temporada de invierno, la falta de asistencia sería la tónica habitual¹⁸⁸.

A principios del siglo XX, el teatro San Fernando contaba con una compañía de zarzuela y verso que actuaba desde el mes de octubre y hasta el miércoles de Ceniza; y con una compañía de ópera italiana que actuaba desde el final del Carnaval hasta el final de la temporada.

En los años veinte, el teatro San Fernando se encontraba muy deteriorado y comenzaron a realizarse obras en su interior. Según la prensa, se trataba de una intervención dirigida por el arquitecto Vicente Sánchez Traver y la realizaba por encargo municipal¹⁸⁹. Con ella se quería facilitar, sobre todo, la salida del edificio. Una labor para la que se había previsto lo siguiente:

1º Construcción de una escalera para dar salida por la calle Rosario y pasando por la casa número 2.

2º Lo mismo por la calle Lombardos, ampliando la escalera que ya existe por un lado¹⁹⁰.

Aunque este espacio no se abrió durante la celebración de la Exposición Iberoamericana, los responsables municipales no lo descartaron hasta el último momento. De ahí que, a finales del mes de enero de 1929, se publicara, en la sección municipal de la prensa local, unas declaraciones del alcalde Díaz Molero en las que afirmaba que: “en el más breve plazo posible darán comienzo las

¹⁸⁷ Moreno Menjíbar, Andrés: “Teatro musical y sociabilidades diferenciales en Sevilla durante la Restauración”, *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte, Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, pp. 139- 147.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Según cuenta José Santotoribio Sumariba: “Un grave problema que se había presentado era el estado ruinoso del histórico Teatro San Fernando, y el Ayuntamiento en un pleno celebrado el 20 de enero de 1928, acuerda no comprarlo, pero sí alquilarlo por un plazo de diez años”. Y añade que el precio del alquiler fue de 75.000 pesetas anuales, corriendo por cuenta del Ayuntamiento los gastos de restauración. *Sevilla en la vida municipal (1920-1991)*, pp. 112 y 114.

¹⁹⁰ *El Correo de Andalucía*, 29-1-1929, p. 1.

obras del teatro San Fernando, en cuyo coliseo se podrán dar representaciones los primeros meses de la Exposición”¹⁹¹. Finalmente no fue así y los tres espacios que aquí se abordan acogieron la oferta dramática que, en buena medida, se hubiese derivado hacia este edificio.

A pesar de todo esto, el teatro San Fernando estuvo presente de una manera testimonial durante el tiempo que se desarrolló la muestra iberoamericana, pues su contaduría servía, como en el caso del teatro Cervantes, para comprar abonos para el teatro de la Exposición.

– Teatro Portela

Este local, propiedad de Pedro Portela, se localizaba entre las calles Conde de Cifuentes y Capitán Vigueras (actual Bartolomé de Medina), cerca de la estación de ferrocarriles de San Bernardo y la Avenida Menéndez y Pelayo. Se inauguró en el mes de agosto del año 1900. Formaba parte de los locales que se ponían en marcha durante el estío en la capital sevillana y que se conocían como teatros de verano¹⁹². Espacios que, en este momento, se encontraban en torno al Prado de San Sebastián, la Puerta de la Carne, la Glorieta de San Diego, la Enramadilla y los jardines del Eslava. Hay que recordar en este punto que durante los meses de verano, debido fundamentalmente a las altas temperaturas, los teatros de sala se cerraban al público.

Como en el resto de los teatros, sus funciones se organizaban en dos, tres o cuatro secciones dependiendo del día de la semana. Sin embargo, a diferencia del resto de los coliseos, en el entreacto de las obras escénicas se proyectaba una película cinematográfica¹⁹³.

Algunas de las obras de teatro que se estrenaron en este local fueron *La Molinera del Tormes*, de José Lasso de la Vega García (2 de septiembre del año 1904) y *El modelo*, de Hernández Mir y Fernández García (10 de septiembre de 1908).

3. Dos proyectos sin realizar

En torno a la Exposición Iberoamericana se desarrollaron dos proyectos escénicos que, por diferentes motivos, no se llegaron a materializar. Componen el corpus de esta investigación por la relevancia de quienes los impulsaron y porque se idearon como parte del equipamiento cultural de la capital sevillana durante la muestra a pesar de no llegar a ejecutarse.

¹⁹¹ *El Noticiero Sevillano*, 30-1-1929, p. 8.

¹⁹² Este nombre se debía a que se ponía en marcha los primeros días del mes de junio y se clausuraba a finales de septiembre, tras la Feria de San Miguel. Según algunas referencias, también se utilizaba durante la Feria de Abril.

¹⁹³ Según la investigadora Mónica Barrientos, cada pase constaba de la representación de una comedia, una sinfonía y cinco cuadros. Y añade: “En ocasiones las vistas eran proyectadas en los entreactos de las obras escénicas”. *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906)*, p. 89.

Aunque a veces se asegura que este teatro es el actual Centro Cultural Cajasol, lo cierto es que el proyecto no se parece lo más mínimo. Ni siquiera cuando Juan Ignacio Luca de Tena retomó la iniciativa de su padre, pues este encomendó el diseño definitivo a los hermanos Rodrigo y Felipe Medina Benjumea, alterando así el proyecto de 1929. Sin embargo, en este estudio nos referiremos solo al original que concibió Aníbal González por ser el que se pretendía construir en la ciudad antes de que se inaugurase la Exposición Iberoamericana.

En diciembre de 1924, la Comisión Permanente de la Exposición Iberoamericana gestionó, ante el Ayuntamiento de Sevilla, la construcción de un cine de lujo en La Campana. Su artífice era Torcuato Luca de Tena¹⁹⁴. En el Archivo Municipal de Sevilla se conserva un expediente del Comité Ejecutivo de la Exposición Iberoamericana donde se trata de la adquisición de terrenos, en el emplazamiento norte de la ciudad, para construir este teatro. Aunque se anunció como “de inminente construcción”¹⁹⁵, no llegó a realizarse a pesar de que sus responsables mostraron siempre su deseo de que quedara terminado antes de que comenzara la Exposición Iberoamericana que comenzaba ese mismo año. El retraso en la adquisición de los terrenos hizo que el proyecto no se llevara a cabo en las fechas previstas. Tal y como señala Alberto Villar Movellán, este edificio era un regalo que Torcuato Luca de Tena quería hacer a la ciudad: “Pensaba donarlo al comité de la Exposición Iberoamericana, que andaba entonces buscando un teatro idóneo para celebrar los actos públicos y la idea se aceptó de inmediato”¹⁹⁶. Estas razones las explicó el interesado en una carta, fechada en Madrid el 8 de diciembre del año 1924, en la que se dirigía al director del Comité Ejecutivo de la Exposición Iberoamericana, Conde de Colombí. En ella aportaba razones estéticas y urbanísticas que embellecerían la zona donde se iba a ubicar el teatro y avanzaba una importante inversión privada (propia y de otros particulares que estaban interesados en llevar a cabo el proyecto, aunque no compartía sus nombres)¹⁹⁷. La respuesta del Comité fue clara y mostró su apoyo a la construcción de este teatro, que calificaba como “utilísimo para Sevilla y para la Exposición”, razones por las que acordaron gestionar con al Ayuntamiento “toda clase de

¹⁹⁴ Trillo de Leyva, Manuel: *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*, p. 195.

¹⁹⁵ *El Liberal*, 16-1-1929, p. 3.

¹⁹⁶ Villar Movellán, Alberto: “En torno a la arquitectura de la Exposición”, en *El Coliseo en Sevilla*, Sevilla, Banco de Vizcaya, 1979, pp. 51 y 52.

¹⁹⁷ El original de la carta se encuentra en el Archivo Municipal de Sevilla. Su contenido es el siguiente: “Mi querido amigo Excelentísimo Señor Conde de Colombí: / En mi último viaje a Sevilla propuse al alcalde la compra de los terrenos de ‘La Campana’ para construir en ellos un cinematógrafo y un teatro de lujo. / Sé que estos terrenos puede expropiarlos el Comité de la Exposición para conseguir que las casuchas actuales que afean uno de los sitios más céntricos de Sevilla puedan ser sustituidas por un suntuoso edificio que dirigiría mi primo Aníbal. / Nada me ha contestado el alcalde sobre mi petición que le recuerdo nuevamente. / Las personas que conmigo dedicarían una importante cantidad a la construcción de ese edificio, quieren saber a qué atenerse para emplear su dinero en otra empresa si este proyecto no se realiza. / Le estrecho la mano afectuosamente y le reitera su amistad / Torcuato Luca de Tena / Inútil decirle que yo pagaría los terrenos al precio a que valieran y que no solicitaría subvención alguna ni de la Exposición ni del Ayuntamiento”.

facilidades para su consecución”¹⁹⁸.

El teatro Luca de Tena era un proyecto del arquitecto Aníbal González que, según anunció la prensa local del momento, se iba a convertir en uno de los más bellos y lujosos de Europa, no en vano estaba previsto que, para su realización, se emplearan los materiales “más artísticos y costosos de producción nacional”¹⁹⁹.

El nuevo teatro se iba a construir en la calle Laraña, frente al edificio que ocupaba la Universidad de Sevilla en este momento (actual Facultad de Bellas Artes). Esta ubicación no era caprichosa. En el año 1915, Fernando Barón, Conde de Colombí, propuso que la zona de Exposición comenzara en La Campana. Una decisión con la que quería integrar en el recinto expositivo la Plaza de San Francisco, la Avenida y la Puerta de Jerez, creando con ello una antesala del Certamen²⁰⁰. Sin embargo, en diciembre de 1925, Colombí -ya Comisario Regio de la Exposición Iberoamericana- dimitió de su cargo y sus sucesores cambiaron la orientación de la intervención urbanística en la ciudad. Este cambio y los problemas que había para adquirir los terrenos solicitados por Luca de Tena, hicieron que el Comité aceptara, en 1925, el proyecto de Vicente Sánchez Traver para levantar, en un mismo edificio, una gran sala de recepción y un teatro. Fue así como surgió la idea de crear un Pabellón de Sevilla, posteriormente conocido como Casino y teatro de la Exposición.

La nueva edificación iba a tener una fachada de veintiún metros de altura y estaría orientada al mediodía, quedando en un lateral la calle Arguijo, ocupando una superficie total de mil ciento ochenta metros cuadrados. Para su interior, Aníbal González había diseñado una sala con forma de medio círculo prolongado (herradura) que, según la prensa:

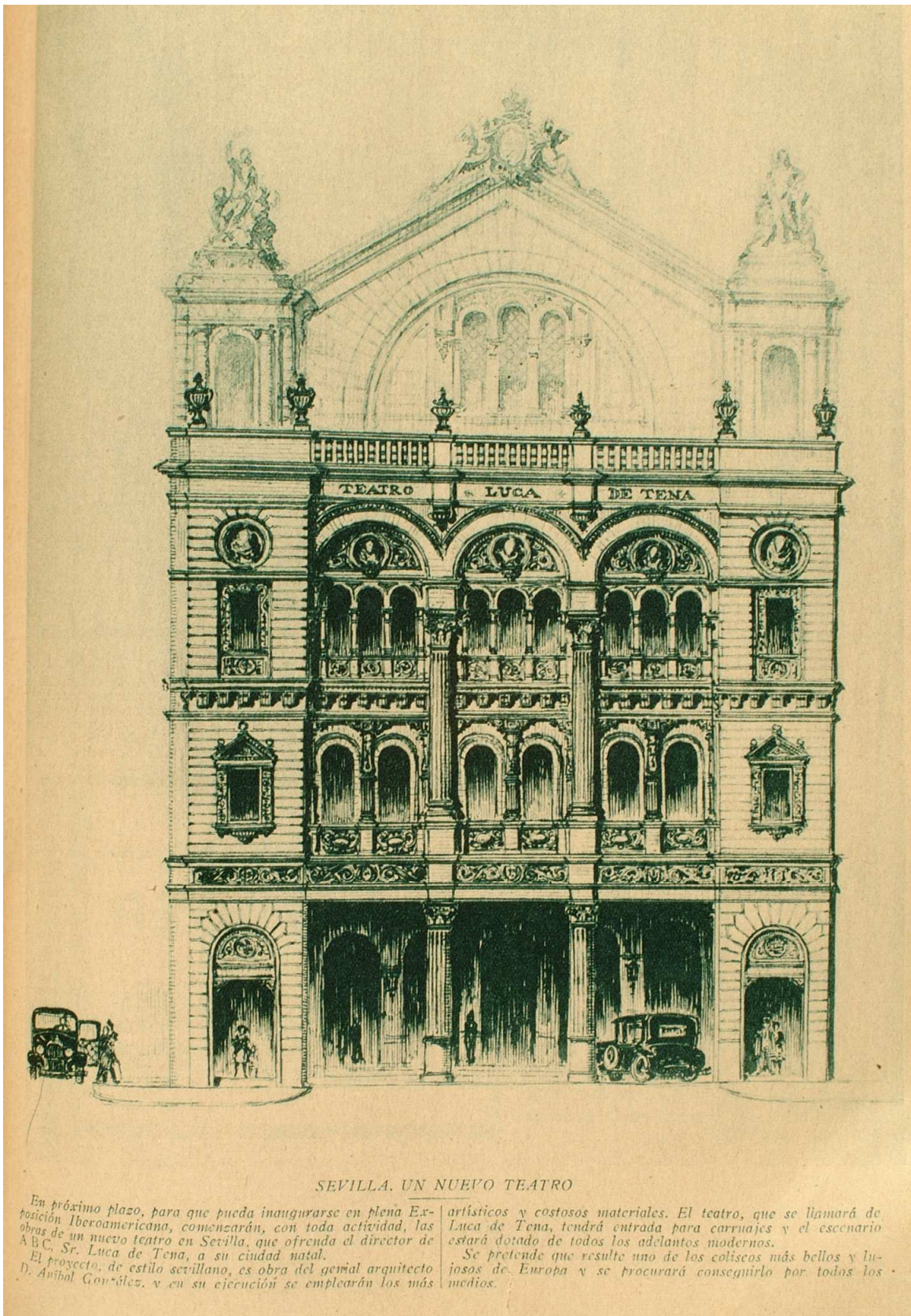
Para su proporción entre su longitud y su anchura se ha tenido presente la comparación de los principales teatros, especialmente los europeos, y con arreglo a este estudio se han determinado las de 19,40 por 18,30, respectivamente²⁰¹.

¹⁹⁸ Esta carta de respuesta de la Secretaría de la Comisión Permanente tiene fecha del 17 de diciembre de 1929 y se encuentra en el Archivo Municipal de Sevilla.

¹⁹⁹ Puesto que, según mis datos, no se ha recogido en ningún lugar el proyecto y dado el interés que tiene, me extiendo en su reseña ofreciendo los datos de primera mano. Información que ya compartí públicamente en mi trabajo *Sevilla 1929-1930: Escenario para la comedia*, Sevilla, Editorial Padilla, 2006.

²⁰⁰ Para ejecutar el proyecto original del teatro Luca de Tena era necesario adquirir las casas 9, 11 y 13 de la calle Vargas Campos; y la casa nº 3 de la calle Santa María de Gracia (inmediata a las anteriores y a un solar del Ayuntamiento). Los nombres de los propietarios así como el estado en que se encontraba cada uno de los terrenos se ofrecen en una carta de la Secretaría de la Comisión Permanente de la Exposición Iberoamericana. Estos documentos están depositados en el Archivo Municipal de Sevilla.

²⁰¹ *El Liberal*, 16-1-1929, p. 3.



Fachada del que iba a ser el teatro Luca de Tena. El Liberal.

La fachada principal del teatro se iba a dividir en tres partes: una central, que correspondería al pórtico que estaría preparado para acoger la entrada de autos, y dos laterales, cada una de las cuales contendría un vestíbulo de ingreso y una escalera que llegaría hasta la altura de la planta del

edificio. El vestíbulo principal se uniría al pórtico por medio de cinco arcos. Además, para facilitar la entrada de los espectadores, el proyecto contaba con una entrada lateral con un vestíbulo y un acceso independientes. De esta manera, los peatones podían hacer su entrada en el edificio sin necesidad de cruzarse con los automóviles. Para ello, y frente a esta entrada, se dispondría una sala vinculada al vestíbulo, que el público podría utilizar también para acceder al edificio. Por su parte, la entrada a los asientos del anfiteatro principal y segundo piso se había previsto de forma independiente por medio de dos vestíbulos y escaleras lateralmente situados en la fachada principal que se unieran con la sala por amplias y rectas galerías. Frente al vestíbulo principal del coliseo se pretendía construir una gran escalinata que, según el propio arquitecto, “salvaba la diferencia de rasante entre el exterior y la altura del patio de butacas”²⁰².

Entre sus servicios generales el teatro iba a contar con escaleras, galerías de comunicación, guardarropas, servicios higiénicos, despachos de billetes, contaduría y salones para el público. Para que pudiera usarse durante todo el año, estaría dotado de instalación de calefacción y de ventilación. Las escaleras se iban a situar a ambos lados de la fachada principal y permitían el acceso al entresuelo. Las galerías de comunicación se situarían en el entresuelo y podían extenderse por el frente del vestíbulo hacia la derecha y la izquierda del mismo pudiendo, en caso de necesitarse, establecer un enlace inmediato con las escaleras de los anfiteatros. De otro lado, los pasillos exteriores de comunicación tendrían una anchura de metro y medio y comunicarían con la calle Arguijo por medio de dos grandes puertas con disposición para utilizarlas en caso de alarma. Finalmente, los despachos de billetes se situaban en los vestíbulos secundarios y podían utilizarse, indistintamente, desde el interior del edificio o desde el exterior. Por su parte, la contaduría del teatro se establecía en el lado de la calle Arguijo, cerca del vestíbulo e inmediata al despacho de billetes.

El nuevo espacio contaría con un total de mil doscientas treinta y ocho localidades que se distribuían de la siguiente manera: el piso bajo contaba con dieciséis filas de butacas y plateas, lo que arrojaba un total de trescientas dieciocho localidades posibles. Unas butacas que perseguían, ante todo, la comodidad de los espectadores, para lo que la anchura de paso era de un metro (quince centímetros más de lo que marcaba el reglamento del 19 de octubre de 1913). Además, el proyecto disponía en el patio del mismo edificio un paso central de un metro de ancho y dos laterales, inmediatos a las plateas, de ochenta centímetros cada uno. Al patio de butacas se podía acceder a través de tres entradas: una central y dos laterales de 1,80 metros de anchura.

Las plateas se colocarían a ambos lados del patio y al fondo siendo su número total de cinco en cada uno de ellos. Estaba previsto que la primera de la derecha se reservara para la propiedad y, para ello, se la dotaría con un acceso directo desde la calle mediante una escalinata. En su interior

²⁰² *Ibidem.*

contendría un pequeño gabinete anteplatea que comunicaría con la sala y el escenario, además de un cuarto de aseo. Finalmente, el entresuelo, se dedicaría a butacas y palcos laterales. En este sentido, se pensaba en la construcción de cuatro filas de butacas de diferente altura y un número total de ciento diecisiete asientos.

Los palcos previstos en la construcción de este coliseo eran doce y se habían diseñado incluyendo un antepalco. El acceso se haría por el pasillo exterior, que se extendería al anfiteatro principal por el fondo hasta alcanzar el límite marcado por el muro del vestíbulo general. Para ello se dispondría de asientos sobre gradería, con una adecuada inclinación para favorecer la visibilidad de quien lo ocupara.

También se contemplaba la realización de una fila de palcos delanteros y, en la parte del frente, cinco filas más que se irían convirtiendo en cuatro, tres y dos a medida que se agotara el espacio disponible. El número de butacas previsto para esta planta era de doscientos ochenta y una. Para facilitar el acceso al anfiteatro se construirían cinco puertas y escalinatas que salvaran las diferentes alturas.

El anfiteatro del segundo piso acogería localidades de delantera, tres filas en el frente y dos en las laterales que se alargarían hasta la gradería por el fondo con filas rectas que se colocarían en seis gradas. Para resolver la entrada y salida de público se construirían puertas y los asientos totales de este piso sumarían los trescientos noventa.

En lo que respecta a la escena hay que destacar que, para sus tres partes fundamentales: foso, escenario y telar, se había previsto un espacio de diez metros y medio de superficie y ocho metros de altura. El telar, por su parte, ocuparía doce metros. Además, el escenario se comunicaría con la sala por una sola puerta de setenta y cinco centímetros, con hojas de hierro; y con el exterior por una de tres metros de anchura que conduciría directamente a la calle Arguijo.

Los artistas accederían al escenario por otra puerta de uso exclusivo. Para las compañías artísticas se había diseñado un departamento compuesto por un saloncillo y diferentes servicios. Estas dependencias se situarían en la planta baja, aunque también se dispondría de cuatro plantas donde distribuir los cuartos con arreglo a las categorías profesionales.

Como ya se destacó al inicio de esta reseña, los materiales que se iban a utilizar en la construcción de este teatro eran habituales de la localidad, puesto que se quería enlazar con su tradición arquitectónica²⁰³. En este sentido, para el interior se había diseñado un forjado de cemento

²⁰³ Víctor Pérez Escolano señala que este momento “la amplia producción edificatoria” de Aníbal González se realizaba “con base en el desarrollo de las industrias básicas y tradicionales de la construcción, las del ladrillo, de la cerámica vidriada y del hierro fundido y forjado, aparte las de la cal, el yeso y la madera tallada. El lenguaje formal utilizado, exigía y venía exigido por las artesanías constructivas de esos materiales. Así, por ejemplo, el ladrillo, dueño de una tradición centenaria de enorme importancia, que tiene su cenit en la arquitectura hispano-musulmana y que permanece en la sabiduría constructiva local desde el mudéjarismo hasta el barroco, prolongándose como en un epílogo final de una manera de hacer en nuestra primera parte del siglo”. Pérez Escolano, Víctor: *Aníbal González*, p. 78.

armado; en la cubierta de sala se emplearía una armadura de hierro y cristal movable y fácilmente trasladable, para dejar libre la circunferencia de diez metros de diámetro. Además, se pensaba realizar una claraboya de las mismas dimensiones que dejara la sala en perfecta comunicación con el exterior.

En el capítulo de la decoración, Luca de Tena y Aníbal González tenían previsto recubrir el techo del vestíbulo de artesonado de madera policromado y dorado, y emplear el ladrillo para los exteriores. Un material este último que se limpiaría, cortaría y tallaría siguiendo las prácticas originales de la ciudad. En la misma fachada se había previsto emplear el barro cocido como material fundamental y motivos sevillanos realizados en hierro forjado, madera tallada, paramentos revestidos de cerámica vidriada, techos de madera policromada y dorada y mármoles de diferentes colores, entre otros. Posiblemente la muerte del conocido arquitecto el 1 de junio de 1929 y del mecenas, el 15 abril 1929, además de los múltiples problemas a los que tuvo que hacer frente la Exposición Iberoamericana, imposibilitaron la realización de tan ambicioso proyecto que, sin embargo, retomaría la ciudad veinte años después.

En los años cincuenta el grupo Prensa Española retomaría la iniciativa ejecutando el que, finalmente, se conoció como teatro Álvarez Quintero y que como ya se ha comentado, no era el teatro que había concebido Torcuato Luca de Tena²⁰⁴.

– *Teatro Reina Mercedes o Coliseo España*

En enero de 1929, la prensa se hacía eco de la realización de un proyecto teatral de iniciativa privada: el Gran Teatro de la Avenida Reina Mercedes. Su ejecución había comenzado en el año 1925 y estaba previsto que se inaugurara en el otoño de 1929. Sin embargo, habría que esperar hasta enero de 1931 para que esto se produjera.

Esta demora temporal y los avatares políticos de estos años hicieron que el nombre del nuevo teatro cambiara en varias ocasiones. Así, en un principio se iba a llamar teatro Reina Mercedes, tomando la titulación de la avenida en la que se encontraba; en otoño del año 1930 se anunciaba como teatro Reina Victoria y, finalmente, se denominó teatro del Coliseo o Coliseo España.

Ildefonso Marañón encargó el proyecto y actuó como mecenas de este nuevo edificio. La propuesta la habían diseñado José y Aurelio Gómez Millán, hijos de José Gómez Otero, uno de los arquitectos sevillanos de mayor relevancia a principios del siglo XX²⁰⁵.

²⁰⁴ Como destaca Santiago Montoto se estrenó el 12 de octubre de 1953 con la puesta en escena de la comedia *Ventolera*, de los hermanos Álvarez Quintero y con una loa a los autores, original del Marqués Luca de Tena, Montoto, Santiago: “El teatro, el baile y la danza en Sevilla”, p. 380.

²⁰⁵ Ambos hermanos se repartieron las labores del proyecto. José se dedicó al cálculo de las estructuras, de las cimentaciones y de la distribución de la sala. Aurelio se hizo cargo de la dirección de la obra y del diseño de la

La idea inicial era construir un edificio que se dedicara a proyecciones cinematográficas, pero después se contempló la posibilidad de que estuviera acondicionado también como teatro. Este cambio de planes provocó la reforma del proyecto inicial y tuvo, como primera consecuencia, la reducción del aforo previsto.

Se trataba de un edificio de grandes dimensiones –unos mil cien metros cuadrados– en el que primaba el uso del ladrillo limpio. A diferencia de otros teatros del momento, este nuevo edificio no estaba incluido en un caserío ni tenía viviendas en las fachadas. Se trataba de un teatro que se mostraba como un conjunto interior y exterior. La ubicación de la fachada principal correspondía a la plaza Santo Tomás y aparecía rematada por dos amplios torreones con artísticas agujas de hierro forjado. En ambos torreones se pintaron los artesonados de estilo mudéjar.

La concepción de la fachada siguió, según los especialistas en arquitectura, “la manera tradicional, sin someterla al espacio interior, como se hacía en el racionalismo”²⁰⁶. En su diseño hubo muestras del conocido como “estilo sevillano”. Un conjunto de elementos que se materializaban en, por ejemplo, las impostas, las pilastras y los paños cerámicos fabricados por Enrique Orce y los que se reproducían el escudo de la ciudad, el de la Corona y el anagrama con las iniciales del propietario. La obra se complementó con la colocación de unos faroles de hierro en los pilares de las terrazas que daban a la Avenida Reina Mercedes; y de bronce en las puertas de acceso a los vestíbulos, donde también se colocaron unas vidrieras artísticas. En las terrazas se instaló un alumbrado indirecto compuesto de reflectores que se proyectaba en la fachada y los torreones durante la noche.

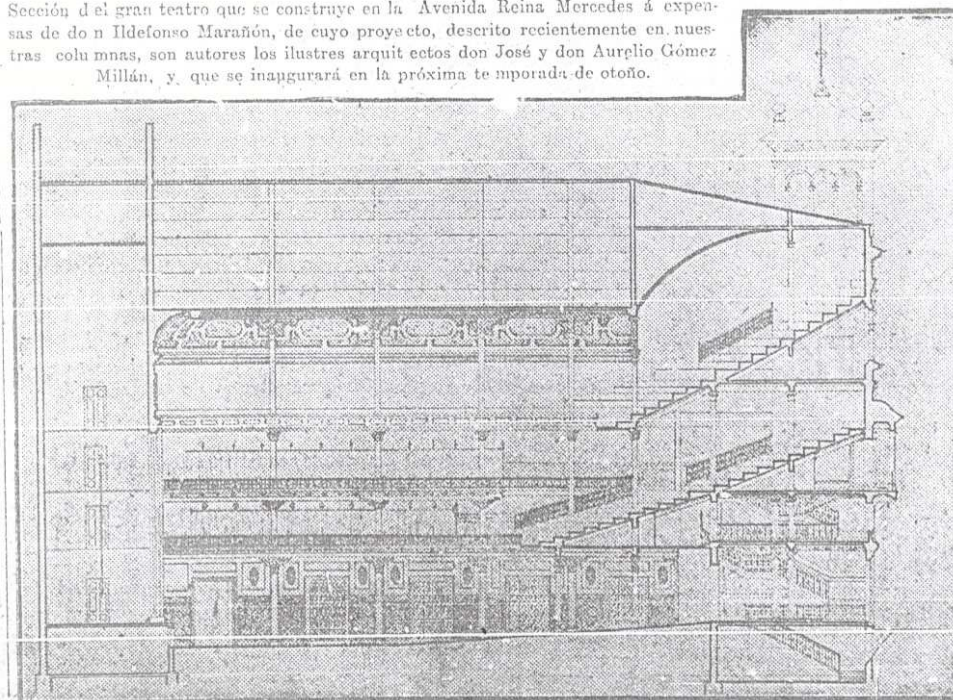
El espacio del teatro se dividía de la siguiente manera: un patio de butacas –sin platea–, que tenía capacidad para albergar a unas novecientas cincuenta personas; un amplio anfiteatro frontero que comprendía los pisos entresuelo y principal, ocho palcos a cada uno de los lados del piso (treinta y dos en total), un anfiteatro de doscientas butacas y palcos de ciento noventa y dos butacas, y una segunda grada en el patio tercero con capacidad para setecientas localidades. En total dos mil cien localidades. Respecto al aforo hay que hacer alguna aclaración siguiendo las observaciones realizadas por Alberto Villar Movellán. En un principio se pensó que el edificio contara con un total de dos mil setecientas cincuenta y cinco localidades. Estas se distribuirían entre las tres plantas del Coliseo de la siguiente manera: mil cincuenta y cuatro en el patio de butacas, quinientas cuarenta en el primer piso y novecientas veintiuna en el segundo. El resto de localidades correspondería a los palcos. Sin embargo, estas cuentas se modificaron cuando se decidió que el edificio se adaptara para acoger representaciones teatrales. En ese momento, y a causa de la ampliación del escenario, su aforo se redujo a dos mil cien personas.

fachada.

²⁰⁶ Villar Movellán, Alberto: “En torno a la arquitectura de la Exposición”, en *El Coliseo en Sevilla*, p. 54.

EL GRAN TEATRO REINA MERCEDES

Sección del gran teatro que se construye en la Avenida Reina Mercedes á expensas de don Ildefonso Marañón, de cuyo proyecto, descrito recientemente en nuestras columnas, son autores los ilustres arquitectos don José y don Aurelio Gómez Millán, y que se inaugurará en la próxima temporada de otoño.



Alzado del teatro Reina Mercedes. El Noticiero sevillano.

La ornamentación de esta parte del edificio fue, según ha llegado a nuestros días, unitaria y se realizó a base de esgrafiados, dorados y pinturas de temas neobarrocos surgidos del imaginario de Manuel de la Cuesta Ramos. De su interior destacó una serie de pinturas murales situadas en los vestíbulos. Las realizó Francisco Hohenleiter y en ellas se representaban episodios teatrales de obras como *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, o *El retablo de Maese Pedro*, de Miguel de Cervantes. Las butacas de las localidades eran de color rojo y la iluminación se resolvió con apliques de bronce dorado. En su interior cobró protagonismo una monumental lámpara, una gran araña de bronce y cristal con ciento ochenta puntos de luz que medía seis metros de alto y que tenía un diámetro aproximado de cuatro metros. Un elemento que, años más tarde, se incorporaría a la dotación del teatro de la Exposición (ya convertido en teatro Lope de Vega).

Su escenario tenía nueve metros de embocadura y un fondo de once metros, cinco más de los que se pensó inicialmente. Para acceder a la sala, se contaba con once puertas (una más de las reglamentarias) todas ellas con hojas de madera tallada.

El recinto tuvo calefacción por aire caliente mediante una instalación que servía también para refrigerar durante el verano. El aire se renovaba en todo momento, hasta dos veces por hora. El proyecto contaba, además, con excepcionales medidas de seguridad. Tal y como señala Alberto Villar Movellán:

La sala fue objeto de cuidadoso análisis, no sólo estético sino también en materia de

seguridad. Las estructuras del teatro eran de hierro y cemento en lo fundamental, evitándose adrede la madera, con el fin de reducir al mínimo la utilización de materiales combustibles²⁰⁷.

Así, el nuevo coliseo sevillano disponía de instalaciones propias para los casos de incendio, como bocas de agua en todos los pisos, en el foso y en los telares. Una medida que se apoyaba en los extintores que se repartían por todo el recinto. Como espacio complementario al edificio del teatro, la parcela contaba con dos espacios anexos de ciento ochenta metros cuadrados.

Como servicios complementarios hay que señalar que el Coliseo disponía, en su piso bajo, de una cabina para proyecciones, y, en el principal, de un bar que contaba con una sala de espera que se comunicaba con los palcos del teatro.

Este espacio abrió al público el 3 de diciembre de 1931 tras una inversión de dos millones de pesetas. Su uso fue muy desigual y se concentró, sobre todo, en proyecciones cinematográficas aunque hubo intentos de darle otros usos. Por la prensa local sabemos, por ejemplo, que la Sociedad Sevillana de Conciertos propuso, en el año 1930, celebrar sus conciertos relativos a la temporada 1930-1931 en este teatro, sin llegar a buen puerto.

Tal y como señala José Santotoribio, su declive fue progresivo y pareció no importar a la administración local, que esperó hasta el año 1974 para intervenir ante su inminente demolición por parte de la entidad bancaria que había adquirido el local:

Al tener noticias la Alcaldía de esta decisión, adoptó una actitud de tajante defensa de la pervivencia de dicho edificio, consiguiendo que se declarase monumento histórico-artístico, recurriendo contra ello la entidad bancaria y personándose en el recurso como parte el Ayuntamiento. Y, efectivamente, el ministerio de Educación revocó la declaración de monumento histórico-artístico²⁰⁸.

4. Teatros en la provincia

Releyendo la prensa local se puede conocer que algo de la actividad teatral que se desarrollaba en las provincias de Sevilla y Córdoba. Estas crónicas no son frecuentes, pero aportan datos de mucha importancia para completar la panorámica cultural que, en torno a las artes escénicas, se desarrollaba en Sevilla entre los años 1929 y 1930. En este sentido hay que reseñar, por relevancia y asidua presencia en los medios, las puestas en escena que se realizaban en Utrera, Chucena, Alcalá de Guadaíra y Écija.

Por ejemplo, de Utrera encontramos varias críticas sobre las obras que llevan a escena en el

²⁰⁷ Villar Movellán, Alberto: "En torno a la arquitectura de la Exposición", en *El Coliseo en Sevilla*, p. 54.

²⁰⁸ Santotoribio Sumariba, José: *Sevilla en la vida municipal (1920-1991)*, p. 439.

teatro Mercedes de la localidad²⁰⁹. Desde Chucena llegan noticias de la puesta en escena que un grupo de aficionados de la localidad denominado González-Rochel hizo de la obra *Cancionera* de los hermanos Álvarez Quintero²¹⁰. Respecto a Alcalá de Guadaíra hay que señalar informaciones como la referida a la construcción de un nuevo teatro a principios del año 1929. Así, *El Noticiero Sevillano* publicaba al respecto:

El nuevo teatro.

Siguen procediendo al derribo de la casa de la calle la Mina, en cuyo solar ha de edificarse el nuevo teatro municipal²¹¹.

Del caso astigitano se conoce que, en septiembre de 1929, el teatro Sanjuán de la localidad lo había adquirido el empresario Antonio Cabrera Díaz, quien inserta unos anuncios en la prensa local sevillana para público conocimiento²¹². Esta persona, además, gestionaba el teatro Duque de Rivas de la capital cordobesa y el teatro Garnelo de la localidad de Montilla²¹³.

5. Variedades

Los espacios conocidos como de variedades eran lugares que acogían actuaciones musicales, cómicas, de magia, bailes y circenses, entre otras. Estos locales eran una nueva fórmula de los cafés-concierto de finales del siglo XIX que, según Francisca Íñiguez Barrena, “se habían creado para quienes el teatro grande parecía cosa poco divertida y hartos cara y que, con tiempo y dinero escaso, pretendían alguna distracción después de cenar”²¹⁴.

En el tiempo de este estudio, los espacios de variedades que se desarrollan en Sevilla eran:

²⁰⁹ Ejemplos: *El Noticiero Sevillano*, 7-3-1929, pp. 1 y 3. Actualmente es el teatro Municipal Enrique de la Cuadra.

²¹⁰ *El Noticiero Sevillano*, 4-3-1929, p. 5.

²¹¹ *El Noticiero Sevillano*, 17-3-1929, p. 4. Actualmente en esta misma calle se encuentra el teatro Gutiérrez Alba y se denomina Nuestra Señora del Águila.

²¹² Este teatro se construyó en el año 1621 y era un edificio con características similares a los corrales de comedias castellanos. Su titularidad fue municipal hasta principios del siglo XIX, cuando se cedió a la Compañía de Diego Millán y Álvarez a cambio de que se encargara de reedificar el inmueble. A finales del XIX lo adquirió Baldomero Custodio Fernández y pocos años después, en 1927, su hijo lo vendió a José Sanjuán quien quiso que el edificio llevara su apellido. El teatro funcionó hasta el año 1937, cuando un incendio acabó con sus instalaciones. De su reconstrucción se encargó el arquitecto José Granados de la Vega, autor de los pabellones de Colombia y Guatemala durante la Exposición Iberoamericana. Volvió a abrir las puertas en 1940 y se mantuvo activo hasta el año 1984. Desde el año 1999 el Ayuntamiento de Écija lo adquirió y lo reconstruyó respetando su volumetría interior y exterior. Datos extraídos de: <<http://www.teatro.ecija.org>>. Consulta 3-5-2013. Para ampliar datos sobre la cartelera teatral astigitana del siglo XIX ver Bolaños Donoso, Piedad: *Cartelera teatral de Écija (1890-1899)*, Madrid, *Signa*, nº 16 (2007), pp. 235-288.

²¹³ *El Noticiero Sevillano*, 21-9-1929, p. 3.

²¹⁴ Íñiguez Barrena, Francisca: *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 25.

Kursaal Internacional, Salón Rosales, Variedades, Salón Olimpia (también conocido como Kursaal Olimpia), Salón Barrera, Venta Eritaña y el Circo Borza (que comenzó a funcionar en el año 1930)²¹⁵.

Sus espectáculos amenizaban las comidas con música, magia, contorsionismo, acrobacias y danzas de todo el mundo, entre otras atracciones. Con la inauguración de la Exposición Iberoamericana, sus programaciones fueron más continuas y variadas. En especial las dedicadas al flamenco. Sus contenidos se conocen por los anuncios que los empresarios insertaban en la prensa local del momento. Publicidades en las que se emplean voces inglesas para captar al público internacional y en las que aparecían los nombres de artistas como: Amparito Soria, Las Sroly Sisters, Crisálida, las Hermanas Gel y Katia “La Rusa”, Cuadros flamencos de la Niña Lo ve, Paco Senra, o Jack Racz, entre otros²¹⁶.

Aunque ya funcionaban con asiduidad desde mediados del siglo XIX, con la celebración de la muestra Iberoamericana se multiplicó su oferta. Así lo señala, por ejemplo, el trabajo de José Blas Vega sobre los cafés cantantes de la capital sevillana. Este autor, al referirse al Kursaal, afirma:

En 1929, con motivo de la Exposición Iberoamericana y como ocasión excepcional, se reforzó la cantidad y calidad del cuadro, con El Niño Gloria y sus hermanas Las Pompis, Pastora la Posaera, La Malena, La Rubia de Jerez, La Camisona, La Nona, Juanito Mojama, Diego Antúnez, El Cojo de Málaga, Estampío, Rafael Ortega, Ramirito, y los guitarristas Ramón Montoya, El Ecijano y Antonio Moreno²¹⁷.

²¹⁵ Para conocer más datos sobre estos espacios se recomienda Blas Vega, José: *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Editorial Cinterco, 1984.

²¹⁶ En los anuncios se hablaba de “dancing” y de “dinner” para referirse a las sesiones de tarde y de noche respectivamente.

²¹⁷ Blas Vega, José: *Los cafés cantantes de Sevilla*, p. 90.

CAPÍTULO IV

ASOCIACIONES, MÚSICA, TEATRO Y

CINE EN LA

SEVILLA DE 1929

Durante la Exposición Iberoamericana del año 1929, los diferentes colectivos ciudadanos realizaron grandes esfuerzos por mantener una oferta cultural que iba más allá del oficialismo. Una labor que fue muy complicada de mantener dada la profusión de actividades que componía el programa del recinto expositivo. Un espacio que, en ocasiones, fue insuficiente para albergar los actos promovidos por sus participantes, que optaron por realizarlos fuera del espacio ferial. De esta manera, la actividad cultural que se desarrolló entre los años 1929 y 1930 en la capital sevillana fue muy amplia y variada. Ofrecer una relación detallada de la misma sería ya motivo suficiente para realizar un trabajo de investigación autónomo, razón por la que las referencias que se hagan en esta tesis han de entenderse como una contextualización del discurso y no como una descripción absoluta de esa misma actividad.

Fuera de esta reflexión han quedado las asociaciones literarias, las científicas, el gran número de congresos y encuentros que se desarrollaron en la ciudad durante este tiempo, las muchas publicaciones que se editaron en Sevilla en torno a la muestra durante sus años de gestación, así como otras numerosas acciones que no están directamente relacionadas con el objetivo de este estudio.

Puesto que el fin de este trabajo es desentrañar el comportamiento de las artes escénicas en la ciudad, la siguiente relación presta especial atención a las instituciones que trabajaron en este ámbito. De ahí la profusión de referencias a las asociaciones relacionadas con el arte dramático en sus diferentes manifestaciones: teatro musical, teatro de texto, representaciones de personajes teatrales, y representaciones parateatrales, especialmente. Es interesante porque pone de manifiesto la existencia de un teatro aficionado que no suele reflejarse en los estudios del teatro de estos años²¹⁸. Estos actos se anunciaron en la prensa diaria local, fuente principal para este capítulo. Un espacio en el que se promocionaron, reseñaron y comentaron sus trabajos de forma más o menos profusa.

En este capítulo también se hace referencia a una serie de instituciones vinculadas a la actividad musical. Esto se debe a dos razones: una, porque el aprendizaje del teatro en la capital sevillana se desarrollaba, en estos años, parejo al de la música. Así, quienes querían desarrollar su profesión en el arte dramático recibían clases de declamación, nociones de recitación, lectura

²¹⁸ Entendemos por teatro aficionado a aquella manifestación cultural que, como señala María Teresa García-Abad, se acercaba al teatro sin interés lucrativo. “Aunque no existe en el período un estudio teórico sobre la distinta fisonomía de los grupos, sí se puede rastrear a través de la crítica, entrevistas, artículos, y noticias que ofrece la prensa de la época, el alcance que obtuvieron estas iniciativas en el teatro contemporáneo”, García-Abad García, María Teresa: *Perfiles críticos para una historia del teatro español...* p. 133.

expresiva e interpretación teatral. Asignaturas que sólo se impartían en centros y asociaciones vinculadas con la música y la formación de cantantes. La segunda razón que justifica su inclusión en esta panorámica se debe a que algunos intérpretes musicales participaban en las orquestas de los diferentes teatros. Finalmente, en este capítulo se hace una breve referencia a la situación en que se encontraban las proyecciones cinematográficas en Sevilla. En este momento el cine estaba en expansión y sus conexiones con las artes escénicas, especialmente con el teatro, son muchas y conviene tenerlas en cuenta para entender la programación de las carteleras, la actividad de dramaturgos y actores, así como las variaciones en la arquitectura teatral.

En este sentido, la información de este capítulo se organiza en tres ámbitos: asociaciones y entidades vinculadas al teatro, asociaciones musicales y el cinematógrafo.

Las asociaciones que se han recogido en este estudio son las siguientes: Ateneo de Sevilla, Sociedad Artística Benavente, Círculo de Los Luises, Sociedad Económica de Amigos del País y Sociedad de Dependientes de Espectáculos Públicos de Sevilla.

La organización de las asociaciones y entidades reseñadas se ha realizado siguiendo un orden decreciente. Así, se han situado en primer lugar aquellas que desarrollaron un mayor número de actividades relacionadas con el teatro, se reseña en segundo lugar las entidades vinculadas a la música y, finalmente, se desarrolla un breve panorama sobre el cinematógrafo en la capital sevillana.

1. Entidades vinculadas al arte dramático

– Ateneo de Sevilla

Su nombre completo era Ateneo y Sociedad de Excursiones y su local estaba localizado en el número 7 de la calle Tetuán. Creado en marzo de 1887 pretendía la mejora moral y material de la sociedad mediante el cultivo y la propagación de diferentes ámbitos del conocimiento como las artes, la literatura o la ciencia. De ahí que en su seno se encontraran personas de ideas opuestas, algo que diferenciaba a esta asociación de sus coetáneas, tal y como destaca Diego Angulo en un artículo del año 1920:

[...] si el Ateneo no es la asociación cultural más importante de Sevilla, es, desde luego, la primera de las de su especial clase, la que ha conseguido aunar mayor número de elementos y aquellas en la que conviven personas de más opuestas ideas y tendencias, de cuyo choque se ha sabido hacer surgir ese ambiente de recíproco respeto, que ha sido siempre la base de la verdadera libertad²¹⁹.

²¹⁹ Angulo, Diego: “El Ateneo de Sevilla”, *Quien no vio a Sevilla...*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1993, p. 268.

En el año 1929 esta institución destacó por su labor en el terreno de las Bellas Artes, aunque no exclusivamente. Así, según el estudio realizado por Gerardo Pérez Calero, la institución potencia su acción en este año motivada por la visita de numerosas personalidades e intelectuales a la ciudad²²⁰. Hay que destacar, en este sentido, que mantuvo una buena relación con los organizadores del certamen, pues como destaca Eduardo Rodríguez Bernal:

El Comité Ejecutivo desempeñó a lo largo de toda su historia una labor protocolaria de atenciones a los visitantes ilustres de la ciudad y colaboración con el Ayuntamiento y algunas instituciones culturales como el Ateneo, al cual cedió frecuentemente sus instalaciones²²¹.

De esta manera, el Ateneo pudo desarrollar, desde marzo del año 1915, exposiciones en el Pabellón de Industrias y Artes Decorativas²²².

Entre las actividades que organizó el Ateneo en el tiempo de este estudio se encuentran las siguientes:

- El 23 de enero de 1929 los miembros de esta institución homenajearon, en el Pasaje del Duque, al pintor Juan Ballera.
- También en enero de 1929 se estrenó, en el teatro Lloréns, una película sobre asuntos propios del Ateneo, en la que aparecían socios junto a jóvenes que habían colaborado en la representación de la obra *Pan y toros*, una puesta en escena benéfica con la que se había recaudado dinero para la Cabalgata de la Fiesta de Reyes.
- En febrero de 1929 sus miembros abrieron una suscripción pública para crear un monumento al pintor Zurbarán²²³.
- El 14 de marzo de 1929 celebraron su tradicional Exposición de Bellas Artes de Primavera al tiempo que se organizó una exposición del escultor uruguayo Rossi Magliano en los salones del Hotel Alfonso XIII. En esa misma fecha, la Sección de Música del Ateneo celebró un concierto homenaje a Schubert.
- El 7 de mayo de 1929 se organizó un concierto de música nacional colombiana. A ella acudió el Ministro de Colombia y los cónsules de México, Panamá, Colombia, Suecia y Uruguay, así como delegados de varias repúblicas americanas.
- El 19 de octubre de 1929 se inauguró un nuevo curso en el salón de actos del Ateneo. Lo presidió

²²⁰ La visita más destacada fue la que se produjo el 1 de abril de 1930. El Ateneo colaboró con la dirección de la Exposición Iberoamericana en la organización de una velada literaria que se celebró en el Pabellón central de la Plaza de España. *El Noticiero Sevillano*, 1-3-1930, p. 6.

²²¹ Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 127.

²²² Este espacio es hoy el Pabellón Mudéjar. Trillo de Leyva, Manuel: *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*, p. 189.

²²³ Era una iniciativa del Ateneo a la que se podía contribuir con suscripciones abiertas, *El Noticiero Sevillano*, 2-2-1929, p. 5.

el infante Don Carlos. Para la ocasión se leyó un discurso titulado *Sevilla en América* que había escrito Joaquín Hazañas y la Rúa.

- El 23 de abril de 1930, inauguraron su Exposición anual artística en el Pabellón de Brasil²²⁴
- El 31 de marzo de 1930, la pianista Carmen Aznar ofreció un concierto en la sede del Ateneo.

En relación con las artes escénicas, el Ateneo destacó en el año 1929 por la realización de una exposición en torno a las figuras femeninas de las obras de los hermanos Álvarez Quintero. Este acontecimiento se celebró en los salones de la Sociedad Económica de Amigos del País y, según Gerardo Pérez Calero, fue un acontecimiento social: “Tras su exhibición en Madrid, los sevillanos pudieron contemplar con agrado desde el día 21 (de mayo) este verdadero homenaje a los ya famosos hermanos de la comedia andaluza”²²⁵. La organización de la exposición recayó sobre la Sección de Literatura del Ateneo.

La citada muestra contenía siete pinturas y seis esculturas de un amplio grupo de artistas españoles. Entre ellos se encontraban: Julio Romero de Torres, Gonzalo Bilbao, Gustavo Bacarisas o Alfonso Grosso²²⁶. La entrada costaba cincuenta céntimos, dinero que, según las notas aparecidas en la prensa local, se iba a destinar a la publicación de un álbum con reproducciones en color de las obras expuestas²²⁷.

Otra relación del Ateneo con las artes escénicas se materializaba en una serie de representaciones teatrales –de carácter anual– que organizaban para recaudar fondos con los que poder sufragar la ya mencionada Cabalgata de Reyes Magos, uno de sus actos más importantes. En el tiempo de este trabajo hay que señalar las siguientes representaciones:

- 3 de enero de 1929: El grupo de teatro aficionado del Ateneo representó la obra *Pan y Toros*, de José Picón, en el teatro Cervantes de la capital sevillana. La obra estuvo dirigida por Emilio

²²⁴ Según una nota publicada en la prensa, los expositores debían recoger sus pases de libre ingreso al recinto de la Exposición en la sede del Ateneo. *El Noticiero Sevillano*, 22-4-1930, p. 1.

²²⁵ Pérez Calero, Gerardo: *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística de la ciudad (1887-1950)*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2006, p. 372. Al respecto de las exposiciones artísticas celebradas durante la exposición remito a Rodríguez Aguilar, Inmaculada, *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 278-285.

²²⁶ Según Pérez Calero, los artistas que participaron en la muestra fueron: Álvaro Alcalá Galiano, Julio Antonio, Jorge Apperley, Gustavo Bacarisas, Salvador Bartolozzi, Manuel Benedito, José María y Juan Antonio Benlliure, Gonzalo Bilbao, Higinio Colmenero, José Cruz Herrera, Eduardo Chicharro, Miguel Ángel del Pino, Ángel Díaz Huertas, Ramón Estalella, Juan Francés, Gustavo Gallardo, Juan José Gárate, José Garnelo y Alda, Manuel González Agreda, Alfonso Grosso, Eugenio Hermoso, José María López Mezquita, Lozano Sidro, José Llasera Díaz, Santiago Martínez, José Moreno Carbonero, Antonio Ortiz Echagüe, Bernardino de Pantorba, Francisco Pons Arnau, Julio Romero de Torres, Marcelino Santa María, Francisco Soria Aldo, Marussia Valero, Carlos Vázquez, Ángel Ximénez Herráiz, Eduardo Urquiola, Carlos Fernández de la Somera, Rico Cejudo, Mariano Benlliure, Lorenzo Coullaut Valera, Daniel González, Jacinto Higuera, Pérez Comendador e Ignacio Pizano. Pérez Calero, Gerardo: *Ibidem*.

²²⁷ *El Liberal*, 21-5-1929, p. 6. Se ha encontrado un ejemplar de este álbum en la Biblioteca Digital de Arte Hispánico de la Universidad Autónoma de Barcelona, de libre acceso. Se puede consultar en: <http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1929/72611/homnacserjoa_a1929@mnac.pdf>. Consulta: 31-7-2013. Y se reproduce en los documentos anexos de este trabajo. Se refiere a este álbum Mariano de Paco, *El teatro de los Álvarez Quintero*, Murcia, Editum, 2010, pp. 44- 45.

Ramírez (en su parte musical) y Vicente Carrión (en la dirección escénica). El elenco era numeroso y contaba con actores, actrices, músicos, cuerpos de baile, coros, etc.²²⁸. Las localidades se podían adquirir en la secretaría del centro. Sobrepasado con éxito el día del estreno, el 4 de enero de 1929, el Ateneo hacía pública -para su segunda representación- una rebaja en el precio de las localidades para que “todas las clases sociales” pudieran ver la puesta en escena que habían realizado. Según constaba en la misma, las localidades correspondientes a los palcos de entresuelo iban a ser sustituidas por sillas de entresuelo, al precio de 10 pesetas la primera fila y de 8 pesetas para la segunda fila²²⁹.

-15 de diciembre de 1930: Terminada ya la Exposición Iberoamericana, los integrantes de la Compañía de Casimiro Ortas representaron, a beneficio de esta institución, dos piezas teatrales: *La reina mora*, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; y *La tela*, de Pedro Muñoz Seca, en el teatro de la Exposición. En esta ocasión, el programa se completó con la actuación de la Orquesta Bética de Cámara, dirigida por Manuel de Falla.

Por notas publicadas en la prensa local sabemos que a las personas que participaban en estos espectáculos se les recompensaba con un almuerzo²³⁰.

El vínculo del Ateneo con el teatro se materializó también en la relación que la institución hispalense mantuvo con diferentes dramaturgos de éxito en el primer tercio del siglo XX. En esta particular lista destaca, especialmente, la presencia de los hermanos Álvarez Quintero. Como señala Enrique Barrero, cada estreno de los dramaturgos iba precedido de una particular ceremonia:

La veneración que en el Ateneo se sentía por los dos hermanos es sobradamente conocida. Cada representación de una obra de los Quintero venía precedida por un brindis en

²²⁸ Los nombres completos de los integrantes de la puesta en escena de *Pan y Toros* eran los siguientes: Concha Montes (Doña Pepita), María Héctor (La Princesa de Lazán), Carmela Montes (La Tirana), Lola López (La Duquesa), María Victoria Benjumea (La Ciega), Luis Díaz Criado (El Capitán Peñaranda), Antonio Ulloa (Goya), Eduardo Benjumea (El Abate Ciruela), Enrique García Oviedo (El Corregidor Quiñones), Francisco Salado (Jovellanos), Antonio Grosso (Pepe Hillo), Rafael Luca de Tena (Don Rafael), Luis Iglesias (Costillares), José Vens (El General), Ricardo Zubiria (El Padre Ciego), José Lázaro Castalver (Niño ciego), Francisco García (Santero), Antonio Duque Calderón (Un manolo) y José María Delgado (Un hermano del pecado Mortal). El coro de manolos y manolas estaba compuesto por: Carmen Piñal, María Teresa Barón, Nelia Duque, Victoria Benjumea, Justa Sierra, Carmen Rivero, Lola Rull, Rosario Jiménez, María Bravo Ferrer, Mercedes Benjumea, Salud Piñal, María Rosa Cañete, Adela Castalver, Dolores Hermosa, Cateli Santos Piazza, Emilia Rivero, María Teresa Vorcy, Concha Rull, José Luis Rubio, Antonio de la Cueva, Antonio Duque Calderón, Francisco Díaz Gely, Manuel del Rey, José Segura, César López Periconi, Antonio Cosío, Cresecucio Olías, Rodolfo Cascales, José Castalver Chacón, Félix Reda, Agustín Zaragoza, Rafael García Bravo Ferrer, José Amores, Juan Delgado, Joaquín y Enrique Pérez de la Concha, Fernando Mac-Carty, Manuel Díaz Crespo, José Arracó Benítez, Adolfo Salazar González, José de Toledo, Francisco Muñoz Domínguez y Rafael Ruiz Maldonado. En los números de bandurrias y guitarras actuaron: Francisco Muñoz, José Cruz, José Fernández Venegas, Manuel del Rey y Emilio Orellana. *El Noticiero Sevillano*, 3-1-1929, p. 1.

²²⁹ *El Noticiero Sevillano*, 4-1-1929, p. 8.

²³⁰ *El Noticiero Sevillano*, 2-1-1929, p. 8 y 10-1-1929, p. 1.

el Ateneo por el éxito de la representación, al que ellos mismos acudían²³¹.

La relación de los dramaturgos con la entidad sevillana venía de lejos. En 1910 habían actuado como mantenedores de sus juegos florales y, en un banquete en su honor, anunciaron su proyecto de dedicar un monumento a Gustavo Adolfo Bécquer, lo que se realizaría en diciembre de 1911²³². Luego, en 1915, según cuenta José Vallecillo, se celebra una velada en la que ambos hermanos hicieron una lectura dramatizada de su obra *El ilustre huésped*, inédita hasta ese momento²³³. Un acto con el que se quería agradecer, según el mismo investigador señala, las gestiones realizadas por el presidente del Ateneo para que se estrenara en Sevilla la obra *El duque de Él*²³⁴.

Esta relación entre la entidad y los dramaturgos siguió desarrollándose y, en el mismo curso 1914-1915, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero estrenaron la obra *Dios dirá* con el objetivo de recaudar fondos para que la Sección de Bellas Artes pudiera contar con un pabellón propio en el que desarrollar sus exposiciones. Este vínculo continuó el 13 de mayo de 1918 con una lectura dramatizada del sainete *Los marchosos*, escrita solo por Serafín Álvarez Quintero; y el 21 de mayo de 1926 con la lectura de los entremeses *El último papel*, *Cabellos de plata* y *El pie* (los tres interpretados por ambos hermanos). Sobre ella José Vallecillo cuenta:

Según la Memoria de aquel curso, el mayor de los Quintero suplió una vez más, al igual que en las veladas en que leyó *El ilustre huésped* o *Los marchosos*, ante los ateneístas, el impulso vital de la representación escénica, reproduciendo con la precisión del gesto, auxiliado de manera imponderable por la divina entonación de la voz, de innumerables inflexiones, todo el sabor humano, el valor de la realidad de los personajes²³⁵.

Cercanos a la fecha en que se celebraría la exposición, los hermanos Álvarez Quintero siguieron acudiendo a sus encuentros con los ateneístas. Así, durante la primavera de 1927, Serafín Álvarez Quintero leyó las piezas *Los grandes hombres*, *Cambio de suerte* y *El cuarto de hora*.

Como muestra de respeto hacia ambos, desde el Ateneo se promovió la construcción de una glorieta en el Parque de María Luisa (que proyectó Aníbal González y se inauguró el 10 de mayo de

²³¹ Barrero González, Enrique: *El Ateneo de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2008, p. 96.

²³² Palenque, Marta: *La construcción del mito Bécquer: El poeta en su ciudad (Sevilla 1871-1936)*, Sevilla, Ayuntamiento, 2011.

²³³ Fue el 27 de abril de 1915. Dato obtenido de Vallecillo, José: *La literatura y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, Sevilla, Ateneo, 2003, p. 47. Con respecto al Ateneo remito también al ensayo de María de Pablo Romero de la Cámara, *Historia del Ateneo de Sevilla 1887-1931*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2007 (Ed. Facsimilar).

²³⁴ “Según puede leerse en la *Memoria* del curso 1914 a 1915 del Ateneo, Sevilla debió el honor de que en ella se estrenara *El Duque de Él*, por una parte, a las gestiones que realizó el presidente, don José Monge Bernal, quien pudo al servicio de esta empresa toda su elocuencia, su diplomacia, su simpatía y su amor a Sevilla; y, por otra, a la galantería y a la generosidad de los hermanos Álvarez Quintero y de los insignes actores doña María Guerrero y don Fernando Díaz de Mendoza”. Vallecillo, José: *La literatura y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, p. 83.

²³⁵ *Ibidem*.

1927²³⁶); y se les hizo un homenaje nacional el 14 de mayo del año 1928.

En el homenaje de 1927 colaboró la actriz sevillana Carmen Díaz, que esos días estaba actuando en el teatro Cervantes de la ciudad representando la obra *Los mosquitos*, de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. La intérprete ofreció la función de despedida a los autores, yendo el importe de la sesión al Ateneo. Una propuesta que los directivos del Ateneo agradecieron y sobre la que articularon su aportación al homenaje nacional:

Los directivos no supieron cómo agradecer el rasgo. Ofrecieron contribuir a exornar el teatro, a pronunciar unas palabras de reverencia a los maestros y determinar concretamente la finalidad del producto económico, al que contribuirían la actriz con su trabajo, la compañía con su ejemplar desinterés, el empresario (señor Gonzalo) con los gastos de hoja y el público con su generosa aportación. El ingreso bruto de la función sería el primer donativo que encabezase una suscripción para regalar una casa sevillana, y en Sevilla, a Joaquín y Serafín Álvarez Quintero²³⁷.

Otros autores teatrales vinculados a la asociación sevillana fueron Jacinto Benavente (que participó en la Cabalgata de Reyes Mayos del año 1924 encarnando al rey Gaspar y a quien el Ateneo propuso como hijo adoptivo de la ciudad en la misma fecha²³⁸); y Eduardo Marquina (a

²³⁶ En su realización se empleó ladrillo y cerámica vidriada. Se dispusieron en torno a un estanque y con una fuente neobarroca en su frente. Se incluyó la siguiente leyenda: “A Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, gloriosos autores dramáticos, Sevilla, su madre adoptiva consagra este monumento en testimonio de gratitud porque infundieron en cien comedias, gala de la escena española, el alma de la Reina del Guadalquivir”, Blázquez Sánchez, Fausto: *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana 1900-1930*, Ávila, Diario de Ávila, 1989.

²³⁷ Para aquella función se solicitó a las mujeres acudir con mantón de Manila. Entre los asistentes destacaron los infantes don Carlos, doña Luisa y doña Isabel Alfonsa. En la función se representó la primera y la última obra escrita por los dramaturgos. Esto es, *Esgrima y amor* y *Los mosquitos*, respectivamente. Vallecillo, José: *La literatura y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, p. 95.

²³⁸ Su nombramiento como hijo adoptivo se acordó en el pleno celebrado el 11 de enero de 1924. Luis Montoto escribió el telegrama donde se le comunicaba la decisión. Su contenido era el siguiente: “Excmo. Sr.: El Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad en cabildo celebrado el 11 del mes de la fecha, acordó unánimemente nombrar a V. E., hijo adoptivo de Sevilla. / Con el presente acuerdo, la Corporación Municipal de esta ciudad interpretó fielmente la voluntad del pueblo sevillano que con sus más férvidos aplausos, acaba de dar a V.E., testimonio elocuente de su admiración y de su gratitud. / En Sevilla, Señor Excelentísimo, perdura el sentido artístico, la visión de la belleza que en los siglos pasados produjo obras conocedoras del tiempo y de la muerte y en la actualidad la levanta a la altura de las ciudades más florecientes y cultas. / Las Ciencias, las Letras y las Artes lograron aquí tanto esplendor, que le ganaron el renombre de ‘Atenas española’. Esta ciudad es madre de príncipes de la lírica, de soberanos maestros de la pintura; de no superados escultores; de la Juan de la Cueva y de Lope de Rueda, el humilde batihoja, que al decir de Cervantes ‘sacó de mantillas las comedias y las puso en toledo y peana. / Sevilla, que sigue viviendo la vida del Arte, rinde su más entusiasta homenaje a cuantos ingenios influyen en la vida espiritual de nuestra amada Patria. ¿Y quién entre estos con mejores títulos que el hombre privilegiado que con sus portentosas obras, de propios y extraños celebradas, infunde savia de vida nueva al Teatro español, la expresión más fiel de los alientos de la Raza? / Sevilla aplaudió y aplaude en el autor de ‘Los intereses creados’, ‘El dragón de fuego’ y ‘La ciudad alegre y confiada’ al sucesor de aquellos colosos de la escena que guardaron en sus obras como en relicarios preciosos y para ejemplo del mundo, ‘Amor, Honor y Poder’, la empresa de la España gloriosa. / En la ocasión pasada, Sevilla no sólo aclamó al excelso autor dramático: en los clamorosos aplausos que por todas partes lo acompañó, expresábase también su gratitud, porque prestando su concurso a la gran fiesta del Ateneo, la más espiritual de las fiestas sevillanas, ‘la Fiesta de los Reyes Magos’, la santa alegría de los niños, se identificaba con el alma de la ciudad, amando a la niñez y a la pobreza, las preferidas del Creador de Cielos y Tierras. / Admiración ante las obras del gran dramático y gratitud al apasionado amator de Sevilla, motivaron el acuerdo del Excmo. Ayuntamiento, que honrándome muy mucho, comunico a V. E. / Dios guarde a V. E. muchos años. Sevilla, 18 de Enero de 1924. A.

quien también promovió como hijo adoptivo de la ciudad, pero ya en el año 1935).

Los actores y las actrices del momento también tuvieron una relación especialmente significativa con esta institución. Así, por ejemplo, el Ateneo promovió el nombramiento de María Guerrero y de Fernando Díaz de Mendoza como hijos adoptivos de la ciudad en el año 1922²³⁹; nombró socio de honor al actor, les hizo un homenaje a ambos en mayo del año 1923, y, cuando murió la actriz, participaron -junto al Ayuntamiento de Sevilla- en la colocación de una lápida en recuerdo de la artista²⁴⁰. Particularmente significativa fue, sin embargo, la relación de la actriz sevillana Carmen Díaz con esta institución. Un vínculo que adoptó diferentes formas. Por ejemplo, en el año 1928 la actriz participó activamente en el homenaje que el Ateneo realizó a los hermanos Álvarez Quintero²⁴¹, acordó con los mismos dramaturgos que la recaudación de una de sus funciones se destinara, íntegramente, al Ateneo; recibió un homenaje en el curso 1930-1931, y fue nombrada socia de honor de la institución.

– *Sociedad Artística Benavente*

Era una asociación que desarrollaba actividades culturales y recreativas en torno al teatro y los bailes de sociedad. Su local se localizaba en el número 2 del Pasaje de Andreu, en pleno barrio de Santa Cruz. Previamente había contado con un salón en el número 2 del Pasaje de Villa²⁴². Su presidente, en los años de este estudio, fue Manuel del Castillo Escobar²⁴³. Era una asociación veterana que se había fundado en la primera década del siglo XX.

La sociedad destacaba por la organización de fiestas y bailes durante los fines de semana de casi todo el año. Incluso durante los meses de verano, según aparece en la prensa local del

Vázquez Armero. Rubricado. Excmo. Sr. D. Jacinto Benavente”, Santotoribio Sumariba, José: *Sevilla en la vida municipal*, p. 71.

²³⁹ La propuesta la realizó el escritor, poeta y cronista Muñoz San Román en el pleno del viernes 21 de abril de 1922, a propuesta del presidente del Ateneo. El nombramiento se concedió por unanimidad. *Ibidem*, p. 61.

²⁴⁰ La citada placa se colocó en la fachada de la casa que la actriz tenía en el número 14 de la calle Pimienta, en el barrio de Santa Cruz. La había realizado el artista Agustín Sánchez-Cid. Contenía la siguiente leyenda: “En esta casa plácido asilo del poético barrio de la tradición y leyenda habitó María Guerrero eminente actriz, gala y orgullo del teatro español. La ciudad de Sevilla consagra en mármol a su gloriosa memoria de su hija predilecta y adoptiva. 1928”.

²⁴¹ Durante este homenaje se descubrió una lápida en la casa natal de la actriz; se representó la obra *Los duendes de Sevilla* en el teatro de la Exposición y se celebró una verbena en la Plaza del Pelicano, y, según comenta Enrique Barrero, en este acto la actriz leyó unas cuartillas del presidente del Ateneo (en ese momento Blasco Garzón) que versaban sobre la función educativa del teatro. Barrero, Enrique: *El Ateneo de Sevilla*, p. 100.

²⁴² *ABC*, 22-9-1933, p. 24.

²⁴³ Julio Martínez de Velasco reproduce los nombres de la directiva que, según destaca, dirigió la Sociedad Benavente durante los años de la Exposición Iberoamericana, aunque no se refiere a la fuente de la que se ha valido. Los nombres que ofrece son los siguientes: Presidente: Manuel del Castillo Escobar; Vicepresidente: José Boza Capilla; Secretario: Joaquín Lucas Blanco; Vicesecretario: Secundino Aparcerero Millán; Tesorero: Francisco Romero Íñigo; Contador: José Hernández Carralero; Vocales: Francisco Becerril; Eugenio Martínez Peralto Manuel Jiménez Rodríguez y José Romero. Vocal artístico: Manuel Vicente García. *Teatro en Sevilla. Crónica de sus años más críticos (1929-1953)*, p. 69.

momento, donde se da a conocer gran parte sus actividades²⁴⁴.

En el tiempo que abarca este estudio desde la Sociedad Benavente se desarrollaron las siguientes actividades no teatrales:

- Bailes de Carnaval: 10, 11, 13,14, 16 y 17 de febrero de 1929²⁴⁵.
- Bailes de mayo: jueves, sábados y domingos de mayo de 1929.
- Fiesta del clavel: 6, 8 y 9 de junio de 1929.
- Fiesta *Los palomos de la ilusión* o *La paloma de la ilusión* (aparece en la prensa con ambos nombres): 23 de junio de 1929.
- Fiesta del jazmín: 14 de julio de 1929.
- Fiesta de Año Nuevo: 31 de diciembre de 1929²⁴⁶.
- Concurso de tangos: 19 de enero de 1930²⁴⁷.

La Sociedad Benavente contaba con grupo de teatro que se encontraba en plena remodelación durante el año 1929. Sus integrantes representaban obras dramáticas en un escenario ubicado en el salón de actos de su propia sede o en cualquier otro teatro de la ciudad que cediera su sala para fines no lucrativos. En este último supuesto hay que señalar que, entre 1929 y 1930, la sociedad celebró representaciones en el Centro de Reuniones Familiares (localizado en la calle Amor de Dios y antiguo local del Orfeón sevillano), en varios teatros y en el salón de actos de su propio local. Durante el tiempo que ocupa este estudio se tiene conocimiento de las siguientes puestas en escena:

- *El Padrón municipal*, de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza (27 de enero de 1929)²⁴⁸,
- *Mariquita Sevilla*, de Luis Prats (27 de enero de 1929),
- *Doña Clarines*, de los hermanos Álvarez Quintero (3 de febrero de 1929),
- *Juerguecita*, de Carlos Allens-Perkins (3 de febrero de 1929),
- *Los autores de mis días*, de Antonio Paso y Ricardo González del Toro, (24 de febrero de

²⁴⁴ En una crónica sobre la Fiesta del clavel organizada por la Sociedad Benavente, aparece el siguiente texto: “Esta Sociedad seguirá dando los bailes durante los meses de verano, todos los jueves y domingos en su magnífica terraza o en su salón, según haga fresco o calor, habiendo en todas las veladas grandes sorpresas y valiosos regalos para las señoritas”, *El Noticiero Sevillano*, 12-6-1929, p. 2.

²⁴⁵ *El Noticiero Sevillano*, 21-2-1929, p. 8.

²⁴⁶ Referencia en una crónica titulada “Festejando la entrada del año”, *El Noticiero Sevillano*, 1-1-1930, p. 1.

²⁴⁷ *El Noticiero Sevillano*, 23-1-1930, p. 2.

²⁴⁸ *El Noticiero Sevillano*, 1-2-1929, p. 5.

1929)²⁴⁹,

- *Malvaloca*, de los hermanos Álvarez Quintero (3 de marzo de 1929),
- *La banda de trompetas*, de Tomás López Torregrosa y Carlos Arniches (10 de marzo de 1929),
- *Ganas de reñir*, de los hermanos Álvarez Quintero (10 de marzo de 1929),
- *¡Pa que le viá usté hablá...!*, de R. Vivas Díaz y H. Gutiérrez Gil (10 de marzo de 1929),
- *A martillazos*, de Manuel Linares Rivas y Emilio Méndez de la Torre (13 de abril de 1929),
- *Juan José*, de Joaquín Dicenta (14 de abril de 1929),
- *María Fernández*, de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández (28 de abril de 1929 y 19 de enero de 1930)²⁵⁰,
- *Tambor y cascabel*, de los hermanos Álvarez Quintero, (13 de octubre de 1929),
- *La Prudencia*, de Fernández del Villar (20 de octubre de 1929),
- *Mariquilla Terremoto*, de los hermanos Álvarez Quintero (19 de febrero de 1930),
- *El que mucho abarca*, de Carlos Millán y Juan del Pozo (19 de febrero de 1930)²⁵¹,
- *La hija de la Dolores*, de Luis Fernández Ardavín (30 marzo de 1930)²⁵²,
- *La otra honra*, de Jacinto Benavente (19 de octubre de 1930),
- *El que mucho abarca...*, de Carlos Millán y Juan del Pozo (19 de octubre de 1930),
- *El amor que pasa*, de los hermanos Álvarez Quintero (18 de noviembre de 1930),
- *Los faraónicos*, de Mezquita (18 de noviembre de 1930),
- *Cancionera*, de los hermanos Álvarez Quintero (21 de diciembre 1930)²⁵³.

Las críticas de sus puestas en escena las solía hacer un periodista del periódico local *El Noticiero Sevillano* que se hacía llamar *Papa Manuel*. Para él, las funciones que se estaban realizando en 1929 no tenían calidad suficiente porque estaban poco ensayadas. Así, comentaba en una de sus reseñas:

²⁴⁹ *El Noticiero Sevillano*, 2-3-1929, p. 3.

²⁵⁰ *El Noticiero Sevillano*, 3-5-1929, p. 5.

²⁵¹ La representación programada era *La otra honra*, de Jacinto Benavente, pero se suspendió por indisposición de uno de los integrantes del reparto.

²⁵² *El Noticiero Sevillano*, 3-5-1929, p. 5.

²⁵³ *ABC*, 23-12-1930, p. 32.

Un “elenco” como el benaventino que tan alto ha sabido colocar siempre el pabellón artístico y del que tan homogénea labor puede y debe esperarse, por integrarlo elementos de gran valía, no ha de limitarse a “rezar” las comedias, sino que ha de presentarlas bien acoplados los tipos y convenientemente ensayadas²⁵⁴.

Entre 1929 y 1930, los repartos estuvieron compuestos, entre otras, por las siguientes personas: Carmelita Gierts, Fernanda Castro, Mariquita Cardoso, Carmelilla Durán, Rita Jiménez, Julia Noguerras, Mercedes Morales, Maruja Cardoso.

No se conoce el horario de todas las funciones referidas. De las que sí se tiene el dato, hay que decir que las representaciones comenzaban a las 22 horas. En algunas ocasiones, además, las sesiones teatrales comenzaban con un cuadro de baile.

Sus responsables tenían especial cuidado con la creación de ambientes para los diferentes actos. Así, por ejemplo, para los bailes de Carnaval del año 1929 convirtieron su patio en un jardín árabe para el que el artista local Joaquín Molina había pintado un decorado; y Genaro del Espino (conocido popularmente como “el mago de la electricidad”) había diseñado la iluminación.

Su funcionamiento era similar al del resto de sociedades dramáticas que habían surgido en España desde los años cuarenta del siglo XIX. De esta manera, a sus actos (incluyendo los bailes y las representaciones) se entraba por invitación, aunque también se podían adquirir boletos en una taquilla, en caso de no pertenecer a la sociedad. Esto suponía una competencia desleal con los teatros de propiedad y los de patrocinio municipal, pues como señala David T. Gies, no pagaban pensiones, ni subsidios de desempleo o derechos de autor, lo que les permitía ofrecer teatro a menor precio²⁵⁵.

A partir de septiembre del año 1929, la prensa comenzó a ser crítica con la labor de esta entidad. En principio, porque cancelaba numerosos eventos que previamente había anunciado, provocando malestar entre los aficionados. Pero también porque no se esforzaba para consolidar sus grupos de trabajo. Así, en una nota publicada a principios del mes de octubre de 1929 en *El Noticiero Sevillano* se dejó constancia de que buena parte del elenco teatral de la asociación no quería seguir actuando en la institución durante la nueva temporada²⁵⁶.

Sin embargo, este hecho varía durante el año 1930. A finales de ese año, la prensa local destaca la actividad del grupo de teatro surgido en la misma sociedad denominado “La Juventud Descarriada”. Se trataba de un grupo de personas que ponía en escena textos de autores españoles

²⁵⁴ *El Noticiero Sevillano*, 1-2-1929, p. 5.

²⁵⁵ Y añade este autor respecto a las sociedades dramáticas: “La gente pagaba una cuota semanal o mensual que les permitía acudir a una reunión en la que se representaba una obra. Estas reuniones se convirtieron en un fenómeno tanto social como literario, y con frecuencia las obras habían sido escritas por socios o eran de una naturaleza más experimental de lo que podían permitir los teatros principales”. Gies, David Thatcher: *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996, p. 22.

²⁵⁶ *El Noticiero Sevillano*, 6-10-1929, p. 5.

contemporáneos, sobre todo, pertenecientes a la comedia²⁵⁷.

Además de teatro, las funciones podían estar compuestas de otro tipo de espectáculos. Así, el 18 de noviembre de 1930 la jornada, además de representación teatral, recogió la actuación del ilusionista Enrique Estévez Mellán y del bailarín Petter Mord; este último ejecutó diferentes danzas americanas.

Según se desprende de algunos artículos de finales de los años veinte, la existencia de sociedades como esta era frecuente en toda España y eran valoradas positivamente por la crítica tanto por su trabajo como por formar actores que formaron parte del elenco de compañías muy activas.

– *Círculo de Los Luises*

Se conocía también como Academia de Estudios Sevillanos de Los Luises. En el año 1929 lo presidía Francisco Sánchez Castañer. La asociación contaba con un local en la calle Trajano de la capital sevillana. Entre los actos que se registran en estas fechas se encuentran: una conferencia de Aníbal González el 12 de enero de 1929, y una Cabalgata con motivo de la celebración de un Congreso Mariano en la ciudad²⁵⁸. Esta cabalgata se celebró el lunes 20 de mayo de 1929 por las calles de la capital sevillana Y era uno de los actos complementarios del Congreso Mariano. En ella se representaban seis cuadros en los que se incluían personajes marianos de la historia de la ciudad. La organización de cada uno de los cuadros del peculiar pasacalle recayó sobre diferentes asociaciones y hermandades de la capital sevillana. Sin embargo, todas las iniciativas se sometieron a una comisión presidida por José González Álvarez asesorada por Aníbal González.

En el programa del Congreso Mariano se explicaba que la cabalgata se celebraría el 20 de marzo de 1929 a partir de las 18 horas; que desfilaría junto a la puerta principal de la catedral y que, en este punto, se recitaría una loa final por cada grupo integrante²⁵⁹.

Es un ejercicio parateatral que merece ser descrito. Según las referencias aparecidas en la prensa local, el primero de los cuadros se localizaba en el siglo III. En él se representaba: por un lado, a Santa Justa y a Santa Rufina ante el pretor romano Diogeniano; y, por otro, el acto de conversión al cristianismo de Sabino. Para ello, en una carroza que representaba la cárcel, se había recreado a las dos santas rezando a la Virgen mientras las observaba, escondido, el pretor

²⁵⁷ Una de sus representaciones se llevó a cabo el 28 de diciembre del año 1930. *ABC*, 30-12-1930, p. 28.

²⁵⁸ El nombre completo de la cita era Congreso Mariano Hispano-Americano. Según constaba en la *Guía oficial de la Exposición Ibero-Americana*: “En este Congreso, España y América rendirán espléndido homenaje a la Virgen Inmaculada, cuya devoción sostuvo a Colón en la gran empresa; cuyo amor movió a Isabel la Católica hasta sacrificar sus joyas y llevó a nuestros misioneros, a nuestros sabios, a nuestros artistas y a nuestros capitanes a las hermosas regiones del Nuevo Mundo para difundir la fe, la cultura, la sangre, la grandeza y la gloria de la raza hispana”, Sevilla, Exposición Iberoamericana, 1929, p. 92.

²⁵⁹ AA. VV, *Programa de los actos del Congreso Mariano Hispano-Americano*, Sevilla, Hermanos Gómez- M. de Paradas, 1929, p. 23.

Diogeniano y las seguía Sabino, acompañado de su cohorte. Cerraba este bloque una serie de mujeres, caracterizadas como damas romanas, que encarnaban al pueblo.

En el segundo cuadro (que se localizaba en el siglo VI) se quería representar el episodio referido a San Hermenegildo y la traición que sufrió de manos de su hermano Recaredo. Para hacerlo, durante la cabalgata ambos marchaban a caballo. Recaredo desfilaba con pompa real y Hermenegildo lo hacía desarmado y sin corona, escoltado por guerreros visigodos. Les seguían su mujer (la reina Badgo), un séquito de damas de su corte y San Leandro, arzobispo católico de Sevilla y tío de ambos hermanos.

Los cuadros I y II los realizó la Congregación de Hijas de María de las Concepcionistas. Para su realización, las religiosas contaron con la ayuda del arqueólogo Luis Tavici de Andrade y del director artístico Juan Miguel Sánchez.

El tercer cuadro de la cabalgata mariana se localizaba en el año 1248. En esta ocasión el homenajeado era Fernando III, a quien se representaba entrando en Sevilla, acompañado por el arzobispo don Remondo y de su hijo Alfonso X El Sabio. También se recreaban las figuras de la reina doña Juana -con sus damas-; los maestros de las órdenes militares; Ramón Bonifaz y una escolta de guerreros. Esta composición la organizó un grupo de jóvenes actores.

El cuarto cuadro del desfile representaba una estampa del año 1493. En ella aparecía Cristóbal Colón -dispuesto para emprender el segundo viaje a América-; su hermano Bartolomé y sus hijos Hernando y Diego llegando a Sevilla. Una ciudad en la que se le unió un grupo de frailes, caballeros, soldados y marineros, entre otros personajes destacados de la sociedad del momento. En ella se quiso señalar cómo el almirante pidió auxilio a la Virgen de la Antigua para llevar a buen puerto su expedición. La organización de esta cuarta estampa la realizaron las Hermanas de la Congregación de las Hijas de María de las Irlandesas y, según figura en la prensa de esos días, pudo llevarse a cabo gracias a la labor de las condesas de Ybarra y Bustillo, la marquesa de Gómez de Barreda y María de la Serna de Delgado.

El quinto cuadro del pasacalle representaba una estampa del año 1617. En él los cabildos eclesiásticos y seculares se dirigían a la Catedral para hacer el solemne voto de defender la piadosa creencia, cuya aprobación acababan de obtener en Roma los enviados sevillanos. Estos eran: Vázquez de Leca, Bernardo del Toro y el padre Juan de Pineda. Detrás de los alguaciles -que abrían la marcha- iban 24 caballeros a caballo y el Cabildo Eclesiástico, a pie. Les precedía el arzobispo rodeado de pajes. Aparecían representadas también las figuras de Murillo, Martínez Montañés y Miguel Cid, por ser considerados artistas que propugnaban la piadosa creencia. Este cuadro lo presentó la Congregación de las Hijas de El Valle. En él colaboraron diferentes damas de la sociedad sevillana del momento. Su director artístico fue Martínez del Cid y las consultas recayeron sobre Joaquín Hazañas y la Rúa.

Cerraba la cabalgata una sexta carroza en la que se pretendía recrear una escena del año 1808. En ella se prestaba atención a la entrada en Sevilla de las tropas que habían participado en la Batalla de Bailén. Ejército que se dirigía a depositar, ante la Virgen de los Reyes, las banderas napoleónicas ganadas con la victoria. Así pues, abrían la marcha las trompetas de Guardias Patrias y un escuadrón de este cuerpo escoltando las carrozas en las que iban los vocales de la Junta Suprema. A este bloque le seguía una banda de trompetas y un escuadrón que acompañaba al general Castaños y al comisario de la Junta Suprema en el Ejército y del Estado Mayor. Lo cerraba un grupo de prisioneros y un destacamento de piqueros y garrochistas. Este cuadro final lo organizó la Congregación de Los Luises.

El desfile comenzó a las 18 horas. Su itinerario fue el siguiente: Plaza de la Gavidia, Las Cortes, Jesús del Gran Poder, Plaza del Duque, Campana, Sierpes, Plaza de la Constitución, Cánovas del Castillo, Gran Capitán, Primo de Rivera, Santo Tomás y Plaza del Triunfo. En este punto se disolvió para representar una loa -como tenían que hacer todas las cabalgatas según consta en el programa de mano del Congreso Mariano. Se representó en un escenario que se había colocado -por sugerencia de Aníbal González- en una esquina de la catedral, frente a la calle Almirantazgo. Para su representación se instalaron altavoces.

– *Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País*

Era una sociedad con diferentes actividades aunque las más destacadas en el tiempo de este trabajo están relacionadas con la docencia. Su sede se encontraba en la Calle Rioja, número 25. Contaban con una Academia Oficial de Música que años más tarde se incorporó al Real Conservatorio de Madrid. En ella se adquirían conocimientos de solfeo, armonía, historia de la música, piano y violín. Pero también de declamación, siendo el único espacio en el que podían formarse quienes querían dedicarse profesionalmente al arte dramático²⁶⁰.

Estas clases se componían, según destaca José María de Mena, de recitación, lectura expresiva e interpretación teatral. La persona responsable de impartir estas disciplinas era el poeta regionalista Juan Rodríguez Mateo²⁶¹.

Hay que tener en cuenta también que el salón de esta Sociedad fue, en muchas ocasiones,

²⁶⁰ Estas enseñanzas, como bien destaca Andrés Peláez Martín, se habían vinculado al hacer de cada profesor-actor desde mediados del siglo XIX. Un magisterio que, desde el inicio de la actividad en el Conservatorio, y hasta los primeros años del siglo XX, insistía en la escuela romántica de Isidoro Máiquez. Una forma de trabajar que fue cambiando hasta la primera década del siglo XX por “formas mucho más naturalistas en la interpretación que impusieron los actores Antonio Vico, María A. Tubau, María Guerrero o Fernando Díaz de Mendoza”. Estas serían las enseñanzas que dominarían, hasta finales de los años veinte, en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Peláez Martín, Andrés: “El arte escénico en la Edad de Plata”, en *Historia del teatro español, Del siglo XVIII a la época actual*, p. 2232.

²⁶¹ Además de poeta, Juan Rodríguez Mateo era secretario judicial, razón por la que no pudo integrarse en el Conservatorio en el año 1933, cuando se puso en funcionamiento. Esto motivó que, en sus primeros años, esta nueva escuela no contara con sección de Declamación.

escenario de representaciones teatrales preparadas por otras asociaciones y sociedades culturales como ya se ha mencionado en epígrafes anteriores.

El domicilio de la Sociedad cambió más tarde a la calle Virgen de los Buenos Libros. No ha sido posible consultar su archivo al estar clausurada actualmente la entidad.

– *Sociedad de Dependientes de Espectáculos Públicos de Sevilla*

Esta sociedad pretendía unificar las reclamaciones y sugerencias de las diferentes empresas del mundo del espectáculo de la ciudad (teatro, cine, toros, etc.). A finales del mes de diciembre del año 1929 se nombró a su Junta Directiva. La prensa local dio cuenta de esa reunión dejando constancia de las personalidades que conformaron su primer órgano de gobierno. Sus representantes fueron:

- Manuel Carrión Suárez (Presidente)
- Joaquín Martínez Ceballos (Vicepresidente)
- Juan Cruces Muñoz (Secretario)
- Francisco Luque Chito (Vicesecretario)
- Ramón de Arregui García (Tesorero)
- Manuel Valdés Sánchez (Contador)
- Antonio Baena López (Vicecontador)
- Los vocales eran: Eloísa Toro Sarabia, Manuel Domínguez Melero, Manuel González Navarro y Fernando Antoña Quiñones.

En febrero del año 1930 los miembros de la asociación celebraban una reunión en un local ubicado en la calle Heliotropo. De esta asamblea dio cuenta la prensa local destacando que a ella se podía unir toda persona interesada, independientemente de que fuera socia o no. No se han encontrado más datos sobre la misma.

2. Entidades musicales

En la programación de los teatros estudiados era frecuente encontrar conciertos. Esto se debía a la amplia nómina de asociaciones que, en torno a la música, realizaban actividades en la

ciudad. Como ya se ha comentado, muchas de ellas participaban en las orquestas que acompañaban en las representaciones musicales. Así, por ejemplo, el teatro del Duque contaba con una orquesta compuesta por veintiséis músicos entre los que se encontraban Juan Antonio Martínez, Estevarena o Santiago Sabina.

Razones por las que resulta cuando menos interesante hacer una breve reseña de las sociedades y asociaciones que, entre los años 1929 y 1930, organizaron actividades musicales.

– *Sociedad Sevillana de Conciertos*

En los años anteriores a la Exposición Iberoamericana la capital sevillana tenía una amplia actividad musical. Gran parte de esta actividad se debía a la Sociedad Sevillana de Conciertos. Su labor era fomentar el gusto por la música clásica con la organización de grandes conciertos. En la prensa local se encuentran algunas referencias al trabajo realizado por esta institución organizando conciertos de primer orden. Así, por ejemplo, conocemos los siguientes datos:

- 7 de febrero de 1929: Concierto de violonchelo a cargo de Arturo Bonucci en la sede de la asociación²⁶²,
- 11 y 12 de marzo de 1929: Conciertos dedicados a Schnabel en el teatro Lloréns²⁶³,
- Abril de 1929: Concierto del cuarteto Lener que actuó en la sede de la Sociedad²⁶⁴,
- Enero de 1930: Cuarteto Poltronieri, en la sede de la sociedad²⁶⁵,
- 12 diciembre 1930: Concierto de los músicos Juan Wiéner y Doucet en el teatro de la Exposición²⁶⁶.

– *Banda Municipal de Música*

En el año 1929 se fundó la Banda Municipal de Música de Sevilla. Era un proyecto de Manuel Font Fernández de la Herraz, quien la dirigió hasta su jubilación en el año 1931.

Durante el tiempo de la muestra tuvo una participación activa en la programación musical de la misma. Las fechas y lugares concretos de sus actuaciones se recogen en el siguiente capítulo.

– *Orfeón Sevillano*

Se fundó en el año 1890 bajo la dirección de Ángel Torner Velasco. Contaba con un local en

²⁶² *El Noticiero Sevillano*, 8-2-1929, p. 1.

²⁶³ *El Noticiero Sevillano*, 4-3-1929, p. 3.

²⁶⁴ *El Noticiero Sevillano*, 27-4-1929, p. 1.

²⁶⁵ *El Noticiero Sevillano*, 14-1-1930, p. 2.

²⁶⁶ *ABC*, 13-12-1930, p. 33.

la Calle Trajano. Su objetivo era extender la cultura musical, razón por la que costeaban clases de solfeo a los hijos e hijas de sus socios. Ofreció conciertos en diferentes localidades de Sevilla, Cádiz, Huelva e incluso llegó a Gibraltar.

– *Orquesta Bética de Cámara*

Se había gestado en el año 1924. Su creación la sugirió Manuel de Falla, que contó con el apoyo de Eduardo Torres y Segismundo Romero. Estaba integrada por: Segismundo Romero (violoncellista); Manuel Navarro (pianista); Joaquín Font, Fernando Oliveras y Miguel Matas (violines); Navarro y Zaragoza (viento). Tuvo dos directores Ernesto Halffer y Norberto Almandoz (quien se ocupaba de los aspectos técnicos y era el maestro de coros).

Participó en diferentes representaciones teatrales interpretando la música de las piezas en directo. Algunas de ellas estaban vinculadas a funciones benéficas, que se señalan en la reconstrucción de la cartelera del mes de diciembre de 1930 de este trabajo.

3. El cinematógrafo

Entre los años 1929 y 1930, la capital hispalense contaba con una decena de cines y salas dedicadas a la proyección cinematográfica. Estos eran: teatro Lloréns, Pathé Cinema, Salón Imperial, teatro Rocío, cine Santa Lucía, cine La Alicantina, teatro Portela, cine de la Huerta, cine Nevería Universidad y las salas de espectáculos de las Galerías Comerciales del sector sur de la Exposición Iberoamericana. Estos últimos eran los espacios preferidos de las clases populares por contar con precios más asequibles.

En todos ellos se daba cuenta de las producciones cinematográficas del momento ofreciendo entretenimiento a quienes deseaban acercarse a este nuevo lenguaje artístico. Para ello se venían construyendo, desde el año 1925, espacios adaptados a este nuevo formato. Nuevos edificios que se diseñaron como teatros concediendo mayor importancia a la decoración lujosa de la sala que a la pantalla y sus necesidades²⁶⁷.

En relación con este fervor cinematográfico se produjo la aparición del primer Cine Club de la ciudad en el año 1929. Fue una iniciativa del diario *El Noticiero Sevillano* que recibió el apoyo de un amplio grupo de personas. Se celebraron varias sesiones de trabajo durante el tiempo de esta investigación, aunque de la única que nos ha llegado información es de la tercera jornada. Esta se desarrolló en el Pathé Cinema de la capital sevillana a las once de la mañana del 14 de diciembre de 1930. El programa de proyecciones estaba compuesto por las siguientes películas: *Les Tártares* (una

²⁶⁷ Villar Movellán, Alberto: “En torno a la arquitectura de la Exposición”, en *El Coliseo en Sevilla*, p. 50.

producción rusa); *Amante contra amante* (que acudía como documento rescatado ya que se trataba de una película muy anterior a 1930, aunque no se especifica el año); *Esencia de verbena* (producción española realizada por E. Giménez Caballero); y *T. S. F.* (una pieza sonora de Walt Ruttman que cosechó los elogios de los asistentes). A pesar de estos intentos, el proyecto no llegó a finiquitarse y hubo que esperar tres años para que Sevilla contara finalmente con un Cine Club.

La preocupación de los empresarios por estar en la vanguardia del cinematógrafo era tal que, en enero de 1930, se estrenó la primera película sonora del cine. Este paso lo dio el propietario del teatro Lloréns, un 10 de enero, en un programa donde se proyectó la película *Sombras Blancas*. Con la llegada del sonido a las películas, la realidad artística se fue transformando notablemente. Las orquestas, que ambientaban los entreactos y las proyecciones, tenían los días contados; y los actores, que ya habían tenido que recortar sus gestos para adaptarse al cine mudo, se encontraban con la dificultad que entrañaba hablar para un micrófono.

Fue tal la transcendencia del cine sonoro entre la población sevillana que, como destaca Carlos Colón, dio lugar a una protesta en diciembre del año 1930. Un día en que a un centenar de personas que pagaron por ver una película sonora en el cine Santa Lucía les proyectaron una muda, por lo que se acercaron a la comisaría más cercana y a la redacción del diario *El Correo de Andalucía* para protestar por el fraude que habían sufrido²⁶⁸.

Con estos antecedentes, el cine se había estabilizado como espectáculo y acarreaba importantes novedades que se traducían en la igualdad entre los espectadores, con la aparición de los nuevos locales y el final de los palcos y los asientos de delantera, espacios que ocupaban las clases pudientes. De esta manera, los teatros de la ciudad se replantearon, a finales de 1930, acondicionar sus instalaciones para la proyección de películas habladas y promover la visita de actores como Buster Keaton a la capital sevillana.

Algunos dramaturgos del momento, valorando positivamente las posibilidades que abría la llegada del sonoro al ámbito cinematográfico, decidieron cambiar el escenario por la pantalla, la realización de obras de teatro por la creación de guiones cinematográficos²⁶⁹. Esto provocó airadas críticas contra los dramaturgos -entre ellos Pedro Muñoz Seca, Carlos Arniches, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero o Gregorio Martínez Sierra- a los que se

²⁶⁸ Para ampliar los datos de este momento con respecto al cinematógrafo lo más recomendable es acudir a la obra de Carlos Colón Perales, *El cine en Sevilla (1929-1950. De la Exposición y la llegada del sonoro a la posguerra*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

²⁶⁹ A este respecto es interesante el artículo de José Romera Castillo, “Los dramaturgos del otro 27 (el del humor) reconstruyen su memoria”, donde se realiza una enumeración de las intervenciones de los dramaturgos que probaron suerte en el cine tanto en este momento como en años siguientes. *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, pp. 49-66. Esta situación fue frecuente durante los inicios del sonoro ya que, como explica Jorge Urrutia: “Es verdad que, con la llegada del sonoro a fines de los años veinte, el cine se aproximará de nuevo al teatro, pero será una relación episódica. La confusión vino arrastrada por el placer de incorporar los diálogos ya elaborados en los textos dramáticos. Pero la diferencia era demasiado grande, desde el punto de vista semiótico, como para perseverar. Y esa diferencia nace, fundamentalmente, del problema de saber quién mira”, Urrutia, Jorge: *El teatro como sistema*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 12.

consideró poco menos que traidores²⁷⁰. En su defensa, los autores destacaron la superación de barreras que había en la percepción del texto teatral, desigualdad que se materializó en forma de recepción sonora y de perspectiva. Manuel Bueno escribió un artículo donde intentó abordar la cuestión para que la balanza cayera del lado del teatro. Para ello se basó en unas declaraciones de Pagnol, el autor de *Topacio*, que había decidido lanzarse al mundo del “cine parlante”. Este movimiento de producción lo calificaron algunos autores como “ley del retorno” porque llevaba a la cinematografía obras que las compañías ya no incluían en sus repertorios²⁷¹.

Sin embargo, el 30 de marzo de 1930 Jacinto Benavente estrenó en el Teatro Reina Victoria de Madrid la obra *Vidas cruzadas*, trabajo que subtitula “Cinedrama”. Un trabajo que, según Rafael Utrera,

[...] no es más que una de tantas típicamente benaventistas; carece de similitudes, rasgos y características que la aproxime a un posible guión de cine; no entiendo que contenga valores específicos para su filmación a no ser que su autor la escribiera como un caso más en el teatro filmado²⁷².

Mientras, Felipe Sassone optó por la vía intermedia. Para él condenar el cine por sistema se asimilaba al rechazo del teléfono, de la fotografía o de la radio. En su postura, se dirigió a los guionistas en los siguientes términos:

Maldigo de las películas, mudas o sonoras, cuando por culpa del pelicularo inventor del argumento, se tuercen los fines para los que fue creado el llamado séptimo arte, urdiendo dramones sensibleros, hermanos del folletín que en un tiempo sólo leían, ávidas de emociones baratas, las chicas de las porteras, y que hoy, plástico y animado en la pantalla, ha ascendido hasta un público más fino o que por lo menos lo parece, de señoritas bien con novio y mamá cuya sensibilidad pervierte y cuyo entendimiento extravía. Así los mismos espectadores que rechazan en el teatro todo drama serio, porque no quieren emocionarse, se conmueven hasta el llanto viendo morir al niño de *El loco cantor*, y babean de gozo oyendo la canción de *Sonny boy*, tan buena profesora de mal gusto y de cursilería como en su tiempo lo fueron, a fuerza de resobados y repetidos, el *Sueño de Manon* y la almibarada serenata de Toselli²⁷³.

Otro tema polémico de estos “talkies” (así se denominaba a las películas habladas en la prensa del momento) era la inexactitud entre el gesto y el sonido, factores que le habían hecho perder la

²⁷⁰ Para ver con más detalle los argumentos que se esgrimían a favor y en contra del cine puede verse el capítulo “Cinema y teatro: un acercamiento en su base estética”, de Rafael Utrera, en *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985, pp. 53-88. También es interesante el estudio *La literatura española y el cine (Bases bases para un estudio)*, de Jorge Urrutia, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1975.

²⁷¹ Jacinto Benavente fue uno de los autores que intentó sacar partido a este nuevo medio de representación y, para ello, fundó dos productoras (Madrid-Cines y Films Benavente) con las que pretendía adaptar sus obras dramáticas.

²⁷² Utrera, Rafael, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, pp. 63 y 64.

²⁷³ *ABC*, 14-3-1930, p. 10.

capacidad de “arte absoluto”²⁷⁴ que había alcanzado el cine mudo. También preocupaba el uso que se hacía del español en las películas habladas, de ahí que se solicitara que la Real Academia de la Lengua pusiera orden en las traducciones.

²⁷⁴ *ABC*, 25-19-1929, p. 10.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO QUE ACTUARON EN SEVILLA EN 1929 Y 1930

La celebración de la Exposición Iberoamericana supuso un interés añadido para que las compañías líricas y dramáticas de toda España y del continente americano visitaran Sevilla. Principalmente de las primeras, pues hay que tener en cuenta las dificultades que entrañaban los largos viajes en este momento y lo costoso que resultaban las giras internacionales. Sin embargo, a pesar de este hecho relevante en la agenda cultural de la capital sevillana, no se han realizado trabajos específicos sobre esta actividad. Sí se han confeccionado algunas incursiones particulares en las que periodistas locales han recordado, de forma general, el ambiente de los espacios teatrales, centrandose su atención en el comportamiento del público o en los edificios teatrales, pero poco más. Datos que, si bien resultan de gran interés para los cronistas, no son suficientes para la elaboración de un estudio profundo del arte dramático en la ciudad. Así pues, recomponer las carteleras teatrales sevillanas de los años 1929 y 1930 permite descubrir el funcionamiento de las compañías dramáticas, el nombre de sus integrantes, la labor de los gestores culturales, la forma en que se organizaban las programaciones, el tiempo que permanecieron las compañías en los diferentes teatros de la ciudad, las incidencias que acontecieron a las agrupaciones que realizaban giras por provincias al llegar a Sevilla, los autores más aclamados del momento, los títulos preferidos por el público y la crítica, y un sinnúmero de datos que enriquecen el conocimiento de quienes desean conocer la historia reciente del teatro en Sevilla.

Para la reconstrucción de esta panorámica se han utilizado los datos incluidos en las crónicas que aparecieron en la prensa diaria local, las referencias a las actividades teatrales en provincias de los periódicos y las revistas nacionales, la información aportada por las compañías en los programas de mano que se han conservado (algunos han permanecido inéditos hasta este momento ya que se encuentran sin catalogar), datos incluidos en cronologías y estudios generales, biografías y correspondencias entre autores y actores. También se ha podido usar un contrato original inédito aportado por la Fundación Martínez Sierra.

Del estudio de estos materiales se desprende que la ciudad era, a finales de los años veinte y principios de los años treinta, una etapa importante de las *tournées* que realizaban las compañías nacionales. Un hecho que se potenció con la celebración de la Exposición Iberoamericana y la apertura de un nuevo teatro en la ciudad. La actividad teatral de Sevilla era rica en cantidad antes de

la celebración del evento internacional, pero durante los meses de la muestra se incrementó notablemente. Este esfuerzo no se mantuvo al término de la misma, pues se observa cómo las representaciones dramáticas y la actividad de los teatros descendieron drásticamente tras el verano de 1930.

1. Más de sesenta compañías en dos años naturales

Durante los años 1929 y 1930 la capital sevillana recibió la visita de cincuenta y siete compañías (treinta y nueve de ellas durante el tiempo en que se desarrolló la Exposición Iberoamericana). Y fueron sesenta y dos las agrupaciones que alimentaron la programación de los tres teatros señalados en este estudio. La diferencia numérica se encuentra en las compañías titulares de cada uno de los coliseos y en las representaciones que protagonizaron el grupo de teatro del Ateneo de Sevilla y un grupo de teatro de aficionados del que poco se sabe por la cartelera²⁷⁵.

Hay que tener en cuenta que las compañías que visitan la ciudad entre 1929 y 1930 fueron, en su mayoría, fruto de iniciativas particulares en las que los actores y las actrices hacían las veces de empresarios. El estado, al contrario de lo que sucedía en otros países, no había puesto todavía en marcha su proyecto de Compañía Nacional de Teatro (aunque existía como ente jurídico) y muy pocos teatros de provincias, entre los que se encuentran algunos de Sevilla -como ya se ha mencionado-, contaban con compañías titulares. Conscientes de la escasa permanencia que tenían las obras dramáticas en la oferta de los teatros –no solían sobrepasar el trimestre en el mejor de los casos-, el proyecto de Teatro Nacional había contemplado la posibilidad de que las obras montadas por la compañía permaneciesen, en un espacio-residencia, entre seis y doce meses. Esta situación de permanencia efímera se observa en toda España, incluyendo la cartelera sevillana. De ahí que las compañías madrileñas se vieran obligadas a “salir a provincias. Así, desde que las compañías estrenaban una obra en la capital española hasta su llegada a la cartelera sevillana podían pasar varios meses, e incluso temporadas enteras. Baste un ejemplo para ilustrarlo: la compañía de Lola Membrives estrena en el teatro Fontalba de la capital madrileña su obra *La Lola se va a los puertos*, de los hermanos Machado, el 8 de noviembre de 1929. En la capital hispalense no se pudo ver hasta el 7 de marzo del año siguiente. Esto, sin embargo, no significa que en la capital sevillana no se produjeran estrenos. Pero la mayoría de ellos eran montajes que, por alguna razón, no encontraron fecha para estrenar en la capital madrileña y que sus responsables querían rentabilizar lo antes posible.

Hay que señalar también que las compañías del momento aprovecharon el uso de la lengua española para abrirse nuevos mercados en el continente americano. Un hecho del que la prensa se

²⁷⁵ Este grupo actuó en el teatro de la Exposición el 24 de mayo de 1929.

hizo eco en numerosas ocasiones. Así se sabía cómo se embarcan los autores y las agrupaciones teatrales hacia nuevas rutas teatrales y sus andanzas, pues los medios reproducían el contenido de los cables que enviaban los integrantes de esas mismas compañías²⁷⁶. Todas estas reseñas se escribieron bajo el epígrafe común “En el extranjero” en la sección “Informaciones Teatrales” de la edición sevillana del diario *ABC* o, junto a informaciones nacionales, y sin más diferencia que el antetítulo “Teatro”, en los casos de *El Liberal*, *El Correo de Andalucía* o *El Noticiero Sevillano*²⁷⁷. En este sentido hay que señalar que el destino favorito de las compañías españolas del momento fue Argentina, aunque también eran frecuentes las informaciones de visitas realizadas a Cuba.

Durante sus visitas a provincias, las compañías teatrales desarrollaron, además de actuaciones, una serie de relaciones protocolarias que le aseguraban público, publicidad, contratos futuros, así como contactos con los medios o relevancia social. De esta forma, no fueron pocas las ocasiones en las que las compañías homenajearon a entidades o agentes locales durante su permanencia en un teatro de la ciudad. Uno de los casos más llamativos del periodo que nos ocupa fue el que protagonizó la compañía de Camila Quiroga durante su estancia del mes de mayo de 1929 en el teatro de la Exposición. Dada la procedencia argentina de la titular, el grupo que dirigía puso en marcha una serie de funciones en las que celebró a los países iberoamericanos llevando a escena títulos de sus dramaturgos de moda. De este modo, la actriz puso en escena piezas de Armando Mook, chileno; de Julio Sánchez Gardel, argentino; o de Antonio Álvarez Lleras, colombiano, entre otros²⁷⁸. En el homenaje a Colombia recibió el reconocimiento de los directores de la Exposición, como bien destacó la prensa: “En gratitud por el homenaje la delegación colombiana en la Exposición Iberoamericana ofrendó a la ilustre Camila Quiroga una hermosa cesta de claveles, que le fue ofrecida por el delegado Señor Pinto Valderrama y el cónsul, Señor Restrepo”²⁷⁹.

Otra actriz argentina muy popular en este momento, y que también visitó la muestra, fue Lola Membrives. Dirigía su propia compañía y muchos autores habían compuesto obras teatrales para ella. Entre ellos los hermanos Machado, que le escribieron *La Lola se va a los puertos*, cuya interpretación se pudo ver en la capital sevillana durante la Exposición Iberoamericana.

Innumerables, como se refleja en la cartelera, fueron los homenajes teatrales que se dieron

²⁷⁶ El 12 de mayo de 1930, *ABC* publica un reportaje titulado “El maestro Guerrero se marcha a América” donde informa sobre sus fobias a los viajes en barco y el equipo que forma la expedición cultural.

²⁷⁷ Una de las más llamativas es la crónica que se mandó desde Argentina con motivo de la gira que estaba haciendo Irene López Heredia en este país. En ella se daba cuenta de que la actriz había tenido que trastocar sus planes a causa de un brote de fiebre amarilla en Río de Janeiro. Un hecho que provocó que la compañía tuviera que hacer cambios en las actuaciones que desarrollaron en los teatros argentinos de las principales ciudades. El texto completo se publicó en *ABC*, 7-12-1929, p. 10.

²⁷⁸ El 10 de noviembre de 1929, en las Galerías Comerciales de la Exposición Iberoamericana se presentó la compañía en un programa que se compuso, además, de la proyección de la película española *Curro Vargas*, un concierto de órgano y canciones típicas americanas.

²⁷⁹ *El Noticiero Sevillano*, 30-5-1929, p. 8.

durante esta etapa teatral sevillana a los propios autores dramáticos. Sobresalen los dedicados a los hermanos Álvarez Quintero, Gregorio Martínez Sierra o Felipe Sassone, por ser los más frecuentes.

2. Compañías de teatro en los albores de los años treinta

En este punto de la tesis parece necesario comentar algunos aspectos relacionados con la sociología teatral y las condiciones en que se desarrollaban los espectáculos. En parte, el vocabulario y la jerarquía dentro de las compañías es herencia del teatro clásico, pero se van incorporando rasgos específicos. Para empezar, las compañías teatrales solían ser propiedad de una primera actriz o un primer actor, o ambos formando una empresa cotitular, lo que vino a denominarse “matrimonio artístico”. Esta primera figura confeccionaba el repertorio del grupo, programaba los ensayos y negociaba con los empresarios de los locales los diferentes contratos. Y para todo ello, como señala Andrés Peláez Martín, se tenía muy en cuenta la opinión del público:

El arte dramático en España sigue siendo por estos años un producto consumido por una burguesía acomodada que asiste a los teatros a ver y a ser vista. Por tanto toda la producción teatral está dirigida a este público. Las compañías teatrales formadas por grandes actores y actrices complacen de forma vehemente a su público con un repertorio y una puesta en escena absolutamente convencional y conservadora²⁸⁰.

En el tiempo que nos ocupa, la mayor parte de las compañías que visitaron la ciudad tenían como titular a una actriz, aunque los directores o empresarios eran hombres. Era el caso, por ejemplo, de la Compañía de Victoria Pinedo. El primer actor y el director era Salvador Videgain, y los maestros directores y concertadores eran Mariano Amat y Enrique López. En otras ocasiones los actores también asumían la dirección de la puesta en escena. Así ocurría, por ejemplo, en la Compañía de Rosario Iglesias. En ella el primer actor y director era Paco Alarcón, aunque la titularidad de la compañía era compartida. Esto indignaba a quienes reclamaban la profesionalización del trabajo de actores y directores de escena:

La verdad es que director de escena lo es quien quiera serlo. Basta tener un negocio teatral, y formar una compañía, para declararse primer actor, y como a ello va unido lo de director, desde aquel momento ya no hay quien apee al individuo de la cabecera del cartel: todo lo más que concederá en las siguientes temporadas, figurar en las listas de compañía como “otro primer actor y director”²⁸¹.

²⁸⁰ Peláez Martín, Andrés: “El arte escénico en la Edad de Plata”, en *Historia del teatro español, Del siglo XVIII a la época actual*, p. 2201. El autor deja fuera de esta afirmación a las compañías de Gregorio Martínez Sierra y a la de Margarita Xirgu.

²⁸¹ “El director de escena”, de Luis Millà Gacio, reproducido en el libro de Rubio Jiménez, Jesús: *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998, p. 343.

Esta posición fue ganando adeptos, y cada vez con mayor frecuencia, se encontraba la figura del director de escena en los organigramas de las compañías²⁸². Así pasaba, por ejemplo, en la Compañía Dramática “Comedia”, en la que el empresario y director artístico era Antonio Pino, la primera actriz María Banquer, y el primer actor y director de escena Fernando Porredón. Esto no suponía, sin embargo, que su labor fuera reconocida, pues, en numerosas ocasiones, el poder del director de escena se reducía considerablemente, pues debía someterse a los designios de las primeras figuras. Un hecho que, como destaca Francisca Íñiguez parafraseando a Palacio Valdés, mermó la calidad de sus interpretaciones:

[...] los primeros actores solían ser también los directores artísticos, con lo cual (aparte del desconocimiento real de técnicas de dirección y la falta de objetividad) sólo se pretendía conseguir, en la mayoría de las puestas en escena, una dicción y una expresión adecuadas a la naturaleza de la obra. [...] El actor quedaba convertido en mercancía y en objeto de especulación, favoreciendo el nacimiento de estrellas. Es más, los autores escribían muchas veces sus piezas ajustando los papeles a los actores que los habían de interpretar, que acababan por ser siempre los mismos y siempre iguales: flamencos y chulos²⁸³.

Solo figuras como Cipriano Rivas Cherif, que inicia una colaboración intensa con Margarita Xirgu, o de Federico García Lorca, que contó con actrices de primera fila para estrenar sus textos²⁸⁴, o Eduardo Marquina, que ejercía como asesor en la compañía formada por Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado, realizaron labores de dirección escénica reales.

Según destacan algunos investigadores, la estructura jerárquica de las compañías teatrales del momento era fundamental para su presentación ante el público. El primer contacto se realizaba a través de carteles, programas de mano o cualquier soporte similar de publicidad, por lo que el nombre y los apellidos de muchos intérpretes era razón suficiente para asegurar una buena taquilla.

Erigirse como director de compañía era un riesgo personal y profesional que había que desarrollar con una gran responsabilidad pues, como explica Rivas Cherif, eran muchos los hogares que dependían de su capacidad para gestionar una empresa: “El empresario español, al formar compañía, ha de comprometerse a dar un mínimo de cuarenta y nueve funciones, anticipando a los actores contratados siete sueldos, que se les van descontado de la nómina a percibir, a razón de uno

²⁸² Hay que recordar que la figura del director de escena surge a lo largo del siglo XIX cuando, de forma progresiva, se va sustituyendo la regiduría por la dirección escénica tal y como se conoce hoy. Para profundizar sobre sus funciones y características ver el libro de Rubio Jiménez, Jesús: *La renovación teatral española de 1900*.

²⁸³ Íñiguez Barrera, Francisca: *La parodia teatral en España (1868-1914)*, p. 117.

²⁸⁴ Según Fernando Doménech, “Si en sus obras se trata con tanta agudeza el mundo de la mujer en parte es porque son obras escritas para grandes actrices. Si ya su primera obra contó con la participación de una actriz extraordinaria, Catalina Bárcena, sus obras posteriores están ligadas al talento y la fuerza de Margarita Xirgu”. “Lorca y la República”, *“Lorca y la República”, Bolsa Cultural*, (Nicaragua), febrero 2001, en: <<http://www.grupoese.com.ni/2001/bn/bc/ed176/lorca176.htm>>. Consulta: 8-8-2014.

semanal”²⁸⁵. Podían realizarse, además, contrataciones para bolos, funciones sueltas, o en número inferior a las señaladas por Rivas Cherif. En ese caso, el contrato que había que establecer era diferente y con sueldos más elevados a los habituales. En este sentido hay que tener en cuenta que ya había sindicatos profesionales de actores. Uno de ellos fue la Unión General, que marcaba el funcionamiento de las contrataciones de los intérpretes en toda España. Según Cipriano Rivas Cherif:

Para ser actor profesional, con derecho al carnet societario, había que hacer seis meses de meritorio sin sueldo en un teatro de Madrid, o en compañía titular y fija en Barcelona o del teatro provinciano en que la hubiera. Cumplido ese requisito y obtenida la certificación correspondiente del Director con quien hubiera actuado y del Delegado del Sindicato en la Compañía, tenía ya derecho a contratarse; lo que no quiere decir que el teatro donde había hecho los méritos pertinentes contrajera con el actor compromiso alguno de contrato. Cada compañía no podía tener más de dos meritorios, una actriz por cada siete contratadas, y uno por cada nueve²⁸⁶.

Durante el desarrollo de este trabajo solo se ha encontrado un contrato inédito de una de las compañías que visitaron la ciudad. Este documento, escrito a máquina o dactilo, vinculaba a la compañía de Catalina Bárcena con el teatro de la Exposición durante sus primeras semanas de funcionamiento²⁸⁷. De este texto se desprenden datos relevantes sobre el tipo de relación que establecía la muestra con los grupos de teatros que visitaban este teatro municipal. Por ejemplo, que las partes contratantes fueron los empresarios de las compañías (en este caso, el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra) y representantes de la Exposición Iberoamericana (en esta ocasión Joaquín Gonzalo)²⁸⁸. En dicho contrato se establecen las fechas de las representaciones, del 20 de febrero de 1929 al 24 de abril de ese mismo año. Curiosamente, la fecha final iba a ser el 14 de abril, pero esta aparece corregida a mano y queda ampliada.

²⁸⁵ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, p. 339.

²⁸⁶ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 338.

²⁸⁷ Este documento lo ha facilitado la Fundación Martínez Sierra, a quien agradezco su colaboración en este trabajo. Se reproduce a continuación.

²⁸⁸ Hay que recordar que la figura del empresario teatral se gesta, en el caso español, a partir del año 1823. Según cuenta David Thatcher Gies, esa es la fecha en la que Juan Grimaldi comienza a gestar su empresa teatral a pesar de las trabas que ponía el Ayuntamiento de Madrid a su labor. Según el investigador: “Ya no era un mero director financiero, mediador entre el director artístico, los actores y los funcionarios que supervisaban el repertorio. Ahora estaba más relacionado con las decisiones artísticas y más preocupado por los resultados en el plano estético, y también tenía más a su cargo el bienestar de la empresa teatral”, Thatcher Gies, David: *El teatro en la España del siglo XIX*, p. 14.

C O N T R A T O

Entre Don Joaquin Gonzalo, como Delegado de la Exposición Ibero-Americana, de Sevilla, y Don Gregorio Martínez Sierra, Empresario de la Compañía de su nombre y de la que es primera actriz Catalina Bárcena, se conviene lo siguiente:

1.º.- La mencionada Compañía, cuya lista de personal y repertorio entrega el Sr. Martínez Sierra al Sr. Gonzalo, actuará en el Teatro de la Exposición de Sevilla los días comprendidos entre el treinta de marzo al ~~estoroc~~ ^{Venticuatro} de abril, ambos inclusivos del año actual.

2.º.- El Sr. Martínez Sierra, o quien le represente, percibirá diariamente la suma del importe del cincuenta por ciento del ingreso bruto en taquilla, abonos y reventa, para pago de su Compañía, decorado, sastrería, atrezzo e impuesto de utilidades de sus artistas.

3.º.- Serán de cuenta del Sr. Gonzalo todos los gastos llamados de hoja.

4.º.- Los gastos de viaje, acarreos, etc. serán satisfechos por mitad entre el Sr. Gonzalo y el Sr. Martínez Sierra.

Y para que conste lo firmamos por duplicado en Madrid y Sevilla respectivamente y siendo voluntad de ambas partes que tenga este contrato la misma fuerza que una Escritura pública, a veinte de febrero de mil novecientos veintinueve.

por los señores, venticuatro vale
Joaquin Gonzalo

Contrato de la compañía Martínez Sierra con la Exposición Iberoamericana de Sevilla por la que se comprometía a actuar en la primavera de 1929 en el teatro de la Exposición. Fundación Martínez Sierra.

También se sabe que, en el caso del teatro de la Exposición, y hay que entender que sería la norma del momento por otras referencias en textos similares, la compañía iba a percibir el cincuenta por ciento del ingreso bruto de la taquilla, los abonos y la reventa. Cantidades que destinaría, según aparece especificado en el texto del mismo documento, al pago de la compañía, el decorado, la sastrería, el atrezzo y el impuesto de utilidades de sus artistas. Respecto al capítulo de gastos hay que señalar que el teatro corría a cargo de los denominados “gastos de hoja” y que ambas partes compartían, al cincuenta por ciento, los derivados de viaje y acarreos²⁸⁹.

La compañía mínima que establecía la ley en los años veinte era de siete actrices y nueve actores. Sobre este mínimo se desarrollaba una compleja red de artistas cuyo número variaba de una agrupación a otra. Lo normal era que una compañía se compusiera de unas veinticinco personas clasificadas en diferentes categorías dependiendo de la función que cumplieren en el desarrollo del espectáculo y de la experiencia que tuvieran. Esta clasificación era muy similar a la actual y mantiene semejanza con las compañías en siglos pasados. Así, en el caso de los actores encontrábamos primer actor-director, primer actor, actor de carácter, actor cómico, primer galán, galán joven, galán cómico, característico o genérico, racionistas o parte de por medio. En el caso de las actrices se diferenciaba entre: primera actriz, segunda actriz, dama de carácter, dama joven, actriz cómica, característica o genérica y racionista. Algo distinta era la clasificación del personal artístico en las compañías líricas. En el caso masculino había que diferenciar entre primer actor-director, actor cómico, actor de carácter, característico y actores de cuadro. En el caso de las actrices, la clasificación diferenciaba entre la primera característica, segunda característica y actrices de cuadro. Aparte se encontraban las clasificaciones de los cantantes y del grupo de baile²⁹⁰.

Esta fue la tónica dominante entre las compañías que visitaron Sevilla en 1929 y 1930. Un plantel que se completaba con un par de apuntadores²⁹¹, un maquinista, un agente, un representante y un gerente. También solían contar con personal para vestuario y peluquería, aunque sus nombres

²⁸⁹ Los gastos de hoja eran aquellas cantidades económicas a las que tenía que hacer frente una compañía de teatro. Solían derivarse de aspectos como los siguientes: propiedad intelectual, contribución industrial, contribución sobre sueldos de los artistas, orquesta, imprenta y peluquería, entre otros.

²⁹⁰ Los cantantes podían ser: tenores (ligeros, líricos y dramáticos), barítonos (líricos y dramáticos), bajos (cantante y profundo), caricato, tenor cómico, comprimarios, partiquinos, o integrarse en el coro de caballeros. Para las mujeres la clasificación era la siguiente: sopranos (ligera, lírica y dramática), *mezzo-soprano*, contralto, tiple cómica, comprimarias, segundas tiples, o integrarse en el coro de señoras. Respecto al cuerpo de baile había que diferenciar entre el director coreográfico, el maestro de baile, la primera bailarina, el primer bailarín, así como entre los bailarines y las bailarinas de conjunto. Estos datos se obtienen de las notas que se publican en prensa cuando se anunciaba la llegada de una compañía de teatro a la ciudad y de los programas de mano o carteles que se imprimían para promocionar la asistencia del público a las representaciones.

²⁹¹ Explica Cipriano Rivas Cherif las funciones debían realizar cada uno de los apuntadores: “El Primer Apunte no es que haya de ser un filólogo, ni un literato; pero sí saber de gramática filológica lo suficiente para asegurar en la propia dicción la de quienes han de ensayar a su dictado y de literatura lo bastante para leer interpretando de primera intención un texto con sentido común. En una Escuela teatral esa será su especialización en los estudios generales.// El Segundo apunte o Regidor se especializará, pues, en Historia del Arte, en relación con la decoración de la vivienda, con el sentimiento del paisaje en cada época y estilo histórico del mueble y el accesorio escénico. No digamos ya la moda del día para poner discretamente una escena”, Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, pp. 249-250.

no siempre aparecían en los programas de mano.

En los contratos que se realizaban entre empresarios y actores se recogían los siguientes aspectos: el día en que comenzaba su cumplimiento y la fecha en la que terminaba, las obligaciones que correspondían a cada una de las categorías, el sueldo y la forma en que se iban a realizar los pagos (incluyendo las formas en que se regularían los anticipos), los aspectos referidos a los viajes durante las giras, la manera en la que se desarrollarían las sustituciones en caso de que fueran necesarias. Según el Reglamento de la Policía de Espectáculos publicado en el año 1913, en el contrato se debía dejar constancia, además, de los trajes que debía pagar la empresa y los que debía aportar el actor.

La situación laboral de los actores era bastante precaria, aunque el sueldo de los integrantes de una compañía variaba de una empresa a otra. Según Rivas Cherif, en este tiempo el sueldo mínimo de un racionista era de diez pesetas diarias, un primer actor o una primera actriz podía cobrar veinte o veinticinco duros diarios, si alguno de ellos era, además, director de compañía y empresa podía llegar a cobrar entre treinta y cuarenta duros diarios, una dama de carácter o un característico cobraban entre sesenta y setenta pesetas, similar la dama joven y el primer galán, y el resto del elenco artístico entre quince y cincuenta pesetas. En el apartado técnico los sueldos, según señala el crítico y autor dramático, oscilaban entre las veinticinco y las veinte pesetas. En este grupo se encontraban el apuntador, el traspunte y el jefe de maquinaria, entre otros. Las nóminas se pagaban semanalmente. También estaba regulada la jornada laboral de los intérpretes y los gastos a los que tenía que hacer frente la compañía cuando salía de gira:

Los actores tenían obligación de hacer dos funciones diarias, de tarde y noche, con una hora de intervalo para cenar, y un ensayo de dos horas a primera de la tarde; de modo que no pasara de las ocho de jornada oficial de trabajo. Si el domingo, que no había ensayo, la empresa quería dar tres funciones -una a las tres de la tarde- había que abonar a la compañía un plus por la tercera parte de sus sueldos correspondientes. Los viajes a provincias eran de cuenta de la empresa, así como un número de baúles proporcionado a las necesidades y categoría de cada contratado; pero los sueldos los mismos que en Madrid²⁹².

Por lo general, los primeros actores estrenaban todas las piezas de teatro encarnando al papel protagonista. La razón de esto estribaba, según cuenta Luis Millà Gacio, en que si un actor de reparto estrenaba un buen papel y se hacía con la simpatía del público, corría el riesgo de que la empresa decidiera prescindir del primer actor²⁹³. En el caso de los viajes a América, los empresarios debían abonar el viaje de ida y vuelta en primera o segunda clase dependiendo de la categoría

²⁹² Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 338.

²⁹³ “El director de escena”, de Luis Millà Gacio, reproducido en el libro de Rubio Jiménez, Jesús: *La renovación teatral española de 1900*, p. 345.

profesional siempre y cuando la temporada no se prorrogara más de lo esperado²⁹⁴. Los intereses de los intérpretes teatrales estaban representados por el Montepío de Actores Españoles, una entidad que, con el auge del cinematógrafo, determinó prohibir la participación de actores jubilados en las producciones de este medio, provocando una agria polémica entre los profesionales del medio que vieron cómo se agravaba más su precaria situación²⁹⁵.

Para terminar, en este momento los escenógrafos no estaban integrados en los grupos de trabajo y realizaban propuestas por encargo en sus propios talleres. Por cada decoración solían cobrar entre quinientas y mil pesetas²⁹⁶.

3. Un teatro de personajes desempeñado por actores estrella

A finales de los años veinte y principios de los años treinta, los profesionales de la interpretación alcanzaron el máximo reconocimiento social. Esto se debió, según señala Jesús Rubio Jiménez, al hecho de que a comienzos de siglo se desarrollaron movimientos para cambiar la consideración social que los actores habían tenido hasta ese momento. Gran parte de este cambio residió en la puesta en marcha de los conservatorios, donde se comenzaron a impartir clases de declamación, pero también en el auge del cine sonoro y la primacía de la fotogenia y la buena la dicción como valores comunicativos²⁹⁷. Debió funcionar porque, años después, Cipriano Rivas Cherif señalaba al respecto:

El cómico, sin consideración social alguna a lo largo de muchos siglos, y no ya en la vida, sino en la muerte que no le daba derecho a la tierra del camposanto, se ha transformado en el héroe de nuestro tiempo. El cine empieza a perpetuar su imagen y su voz, idealizadas en la sombra luminosa de la pantalla²⁹⁸.

²⁹⁴ Según Rivas Cherif las temporadas teatrales en el continente americano se calculaban de seis meses, y quienes viajaban en primera clase eran: los primeros actores, la dama y el actor de carácter, la dama joven y el galán, así como el primer actor cómico. Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 339.

²⁹⁵ “La situación de los intérpretes al jubilarse era bastante trágica puesto que su asignación era en el otoño de 1930 de 30 duros mensuales, es decir, de 150 pesetas, sin contar los que pagaba por los derechos reales, la cuota mensual, la letra anual y dos pesetas por cada muerto que había, todo lo cual revertía en el Montepío. Muchos de ellos tenían que vender periódicos para poder sobrevivir y veían en el cine un medio de poder ganarse la vida con más desahogo”, Vilches, María Teresa y Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, p. 260.

²⁹⁶ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 339.

²⁹⁷ “La clara conciencia de que no se podía seguir con las rutinarias enseñanzas de declamación que ofrecía el Conservatorio hicieron que se criticara el papel ancilar de la cátedra de declamación y que se propusieran nuevas enseñanzas para la formación más completa de los comediantes. Y no solo esto, sino que al amparo de algunas sociedades dramáticas se iniciaron enseñanzas paralelas”, Rubio Jiménez, Jesús: *La renovación teatral española de 1900*, pp. 44 y 45. En el mismo libro, además, se reproduce un interesante artículo de Eduardo Vicenti titulado “Un presupuesto de Instrucción Pública a la moderna. Conservatorio de Música y Declamación”, donde se analizan los pormenores del funcionamiento del Conservatorio de Madrid. El artículo se publicó en *Diario Universal*, 12-12-1907, p. 3; en el libro de Jesús Rubio Jiménez ocupa las pp. 285-287.

²⁹⁸ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 135.

Hay que recordar que, hasta finales de los años veinte no existían escuelas de interpretación dramática: “La práctica de las tablas desde la niñez constituía casi la única enseñanza para unos intérpretes que adolecían en ocasiones de desmesura en la entonación y gestos”²⁹⁹. En este sentido destacaba la labor del actor Fernando Soler, que apostaba por una interpretación humanizada de los personajes que huyera de la grandilocuencia y de la exageración.

En este momento, muchas de las obras de teatro se realizaron pensando en que el papel protagonista lo encarnara un actor concreto. Esto sucedía bien por decisión del autor o porque los actores encargaban las obras con el deseo de que sirvieran como reclamo en el repertorio de una temporada³⁰⁰. Fueron muchos los ejemplos en este sentido. Así, los hermanos Álvarez Quintero escribieron *Doña Hormiga* para la actriz Leocadia Alba, y *La esposa y la chismosa* para la actriz Angelina Vilar; Jacinto Benavente escribió *Los andrajos de la púrpura* para la actriz María Palou y *Pepa Doncel* para Lola Membrives, etc. Precisamente pensando en esta última intérprete compusieron *La Lola se va a los puertos* los hermanos Machado, como ya se ha mencionado anteriormente. Con estas maniobras, los actores explotaban los registros con los que habían conseguido una mayor aceptación. Un objetivo que no era difícil de alcanzar ya que, en este momento, la dramaturgia que se desarrollaba era, fundamentalmente, de personajes. O, lo que es lo mismo, argumentos en los que un único protagonista asumía el peso de la acción y la desarrollaba sobre una serie de peripecias basadas, además, en la capacidad que el actor o la actriz tenían para la improvisación. Esta improvisación era la base para que algunos intérpretes se especializaran en un registro dramático y los autores lo fomentasen cuando concebían sus propuestas dramáticas basadas en estas creaciones personales.

La necesidad de renovación constante del repertorio dificultaba la preparación de los papeles por parte de los actores. La vida laboral de un actor de teatro giraba, casi exclusivamente, alrededor de los escenarios. La dureza de los ensayos y de las funciones por horas no permitía otra posibilidad. Solo se abandonaba esta rutina si se iba a formar parte de algún rodaje cinematográfico. Tal y como destaca Jorge Grau:

[...] le es absolutamente necesario el triunfo, como era absolutamente necesario el triunfo a cualquiera que participase activamente en aquel mundo para el cual la individualidad lo era todo. Cada cual se sentía el centro del mundo y quería que fuese así reconocido por todos. Así nos explicamos el placer del actor oyendo resonar su voz en la platea, imponiendo silencio a reyes, escritores, políticos, millonarios y, por descontado,

²⁹⁹ Vilches, María Teresa y Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, p. 259.

³⁰⁰ M^a Ángeles Santiago y Miras reseña cómo Gregorio Martínez Sierra, al igual que Jacinto Benavente, tenía especial cuidado en la creación de personajes femeninos y da fe de una mayor presencia de estos tipos en su producción dramática, lo que indica la importancia de la figura de la primera actriz en las compañías del momento. Todos estos datos en el artículo: “Las colaboraciones de Gregorio Martínez Sierra en libretos zarzuelísticos”, *Espéculo*, nº 20, (2002), Universidad Complutense de Madrid, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/m_sierra.html>. Consulta: 8-8-2014.

también a la plebe... El público calla y él goza derramando gruesas lágrimas y, aprovechando la ocasión en que se siente emocionado, quiebra la voz en una especie de agudo musical que sabe levantará el entusiasmo de los asistentes. Y cuando estalla la ovación, después de mantener un momento una actitud en fingido éxtasis, saluda sonriente a los aplausos señalando con el gesto a los compañeros en una hipócrita demostración de humildad y reconocimiento. Es el momento en que surgen los “¡Bravo!” y los “¡Muy bien!”, con lo cual el público demuestra también que no está viviendo o juzgando una acción, sino contemplando al actor³⁰¹.

Como ocurría a finales del siglo XIX, en este momento se alimentó la idea del actor-divo/ la actriz-diva, que se rodeaba de actores y actrices mediocres para destacar sobre el conjunto de forma particular.

Un comportamiento que se reprodujo en estos años y que la llegada del cine alimentó aún más al utilizar sus nombres como reclamos para promocionar las películas. En este sentido Alberto Corrochano señala cómo ya en el año 1930 se hablaba de la existencia de “estrellas” o de un “firmamento de ojos bonitos” –haciendo referencia a las miradas de las actrices-, y de un nuevo tipo de mujer, la denominada “muchacha de cine”, que los críticos del momento califican de “atractiva e incomprensible”³⁰². A ellas se les atribuía la moda de la alegría como forma de vivir y la libertad delicada. Una acepción que se debía, en buena medida y según el propio Corrochano, a un “Admirable ejército de muchachas en traje de baño que han volado desde Hollywood a Madrid en un magnífico récord sentimental. Vinieron de puntillas, en la sombra, para saltar por la ventana mágica del cinema a nuestro corazón”³⁰³.

La fascinación que el público sentía por algunos actores y algunas actrices era de tal magnitud que la prensa daba cuenta, en reportajes a toda página, de sus vidas, opiniones, e incluso de los peinados y modelos de ropa que lucían:

María Guerrero cuidaba con especial preocupación su presencia física en el escenario, de tal modo que sus actuaciones se convirtieron en apreciadísimas demostraciones de vestuario, peinados y arreglo femenino que se seguían con devoción³⁰⁴.

El comportamiento de los actores en el escenario estaba regulado por ley y así aparecía en el Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos y de Construcción, Reforma y Condiciones de los Locales destinados a los mismos, aprobado por la Real Orden de 19 de octubre de 1913. En su texto, la norma prohibía que los actores se dirigieran directamente a los espectadores y solo

³⁰¹ Grau, Jorge, *El actor en el cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, p.54.

³⁰² Alberto Corrochano, “Apuntes de la Nueva astronomía”, *ABC*, 29-4-1930, pp. 10 y 11.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Menéndez Onrubia, Carmen: *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, Anejos a la Revista Segismundo, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 108-109.

autorizaba a empresas y representantes para dar explicaciones sobre incidentes que ocurriesen durante las funciones. En esta normativa, además, se prestaba especial atención al contacto entre el público y las actrices, así como al tiempo que los intérpretes debían permanecer en el interior de los teatros:

Se entenderá prohibido en absoluto a las artistas tener contacto alguno y hablar con el público, ni dirigirse a éste, o entrar en los sitios y localidades destinadas al mismo durante el espectáculo, y permanecer en el local otro tiempo que el necesario para cumplir la misión que les corresponda en la representación en que tomen parte³⁰⁵.

4. Permanencia en cartel

Respecto a la permanencia de las compañías en las carteleras sevillanas, el intervalo de tiempo osciló entre los dos días y el mes. A veces se trataba de compañías que visitaban de manera esporádica la capital sevillana; otras de agrupaciones que contaban con figuras destacadas de la escena nacional y que poseían una infraestructura, reparto y capacidad económica suficiente para soportar tanto tiempo los vaivenes de la cartelera. Hubo ocasiones, incluso, en las que la llegada a la ciudad de compañías de envergadura provocó el cierre de algún teatro durante un par de días para poder realizar ensayos técnicos, de luces, de sonido, solventar incorporaciones de última hora por bajas imprevistas, montaje de escenografías, etc. Datos de los que dieron cumplida cuenta los periódicos locales³⁰⁶.

En el tiempo que nos ocupa hubo varios casos en los que se retrasó el debut de la compañía. Generalmente se debió a problemas en la llegada de algún material escenográfico o a la indisposición de alguna de las primeras figuras de la compañía. Un ejemplo lo protagonizó la compañía Meliá-Cibrián que, a pesar de estar anunciada para el 20 de diciembre de 1929, no pudo actuar porque el decorado no había llegado a Sevilla³⁰⁷. La indisposición de uno de sus miembros ocasionó que la compañía de revistas, operetas y zarzuelas del teatro Victoria de Madrid, cuyo debut

³⁰⁵ Esta fijación por las mujeres era extensible también al personal de sala pues, justo después del texto reproducido, se realizaba la siguiente observación: “También se prohíbe en absoluto que las mujeres sirvan al público en cuartos o departamentos separados o aislados del local principal que tengan los repetidos establecimientos, así como consumir, conversar y sentarse con los concurrentes”, “Nuevo reglamento de espectáculos”, *Palmas y Pitos*, 9-11-1913, p. 15.

³⁰⁶ Las referencias a la escenografía de un montaje eran frecuentes porque buena parte del éxito o el fracaso residía en la espectacularidad de las mismas. Tal y como señala María Teresa García-Abad: “Gran parte de las alusiones sobre puesta en escena se incluyeron en reseñas de revistas y zarzuelas, con lo que se demuestra la dependencia de las mismas de una espectacularidad y adecuada postura escénica para el logro del éxito. Las empresas de los teatros eran, tal vez, las más interesadas en conseguir el mayor rendimiento económico de las obras seleccionadas, para cuya consecución no repararon en gastos. Los costos de una escenografía suntuosa solían ascender a cantidades elevadas pero su amortización se veía rápidamente recompensada”, García-Abad García, María Teresa: *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y La Libertad 1926-1936*, p. 104.

³⁰⁷ *El Noticiero Sevillano*, 21-12-1929, p. 2.

estaba previsto para el 31 de enero de 1930, en el teatro de la Exposición (donde iban a poner la obra *El príncipe Cri-Cri*, una revista de José Juan Cadenas) se suspendiese por “indisposición de uno de los cantantes”³⁰⁸, etcétera.

El número de funciones que ofrecían las compañías dependía, en buena medida, de la acogida que sus montajes tuvieran entre el público y la crítica. Sin embargo, no eran las únicas variantes, pues los autores también podían vetar la continuidad de una obra en cartel. Así ocurrió, por ejemplo, el 6 de febrero del año 1929 cuando se retiró, en el teatro del Duque, la obra *Rosa María*, una zarzuela en dos actos original de Pedro García Moreno y José González Navas, por voluntad de ambos. La pieza se había estrenado el 31 de enero y, según notificaban a través de la prensa sus creadores, había obtenido “lisonjero éxito”³⁰⁹.

Otra persona que participaba de esta decisión era el empresario teatral. Entre sus funciones se encontraba la de anular el contrato o, si regentaba dos o más espacios escénicos, hacer que la compañía cambiara de teatro. Tal y como se puede comprobar en la cartelera, esto pasaba con frecuencia entre el teatro de la Exposición y el teatro Cervantes³¹⁰. Esta alternancia teatral podía hacerse de dos maneras: consecutiva o alternativa. En el caso de la alternancia consecutiva, la compañía terminaba su periplo en un teatro pero no abandonaba la ciudad, sino que cambiaba de espacio escénico. Un ejemplo de este tipo de combinación en las carteleras teatrales de la Muestra Iberoamericana lo protagonizó la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: este grupo teatral permaneció en el teatro de la Exposición del 7 al 14 de mayo del año 1929, y el día 15 debutó en el escenario del teatro Cervantes, donde estuvo hasta el día 20 del mismo mes³¹¹.

Las rotaciones alternativas se debían a alteraciones en las programaciones habituales de los teatros. Generalmente actos protocolarios, aunque hubo otros como se puede comprobar leyendo la cartelera de los diferentes coliseos. Esto generaba movimientos en las programaciones y las compañías interrumpían su estancia en un teatro para aparecer sobre el escenario de otro. Eran visitas fugaces, de uno o dos días, en las que se solían representar obras diferentes a las que se estaban poniendo en el teatro de origen. Un ejemplo fue el de la compañía de Rosarito Iglesias y Paco Alarcón. Esta agrupación permaneció en el teatro de la Exposición del 15 al 18 de noviembre de 1929 y actuó en el teatro Cervantes el día 19 de noviembre. Posteriormente, volvió al teatro de la

³⁰⁸ *El Noticiero Sevillano*, 1-2-1930, p. 2.

³⁰⁹ *El Noticiero Sevillano*, 1-2-1930, p. 2.

³¹⁰ Esto no es nuevo pues, como señalan diferentes trabajos, durante el siglo XIX, el teatro Cervantes y el teatro San Fernando compartieron gestores. Al principio se trató de la familia Caso y luego de los Barrau.

³¹¹ Otras compañías que rotaron de forma consecutiva fueron: compañía Camila Quiroga (teatro de la Exposición del 18 al 28 de mayo de 1929; y teatro Cervantes, del 29 de mayo al 6 de junio de 1929); Crack Follier Pyl y Myl (teatro de la Exposición, del 2 al 6 de noviembre de 1929; teatro Cervantes, del 7 al 11 de noviembre de 1929); compañía de Zarzuelas M. Álvarez (teatro de la Exposición, del 26 al 29 de noviembre de 1929; teatro Cervantes, del 30 de noviembre al 2 de diciembre de 1930); compañía Meliá- Cibrián (teatro de la Exposición, del 21 al 27 de diciembre de 1929; teatro Cervantes, del 2 de enero al 3 de febrero de 1930).

Exposición, donde actuó del 22 al 29 de noviembre de ese mismo año³¹². Con esta alternancia, el empresario que regentaba dos espacios escénicos diferentes hacía más negocio llegando a un público mayor.

Durante su estancia en los teatros sevillanos, los artistas llevaron a cabo varios tipos de sesiones: las funciones de estreno, las benéficas, las ordinarias y las que se realizaban “a beneficio”. Este último tipo de funciones se preparaban con la intención de que la recaudación de la taquilla de ese día se entregara a la persona homenajeada. Eran frecuentes en el caso de los actores aunque, desde el año 1867, se había dispuesto que los autores que tuvieran una obra en cartel durante más de 25 días consecutivos, tenían derecho a una función a beneficio. Si la compañía tenía una titularidad compartida, solían realizarse dos, una para la actriz y otra para el actor. Sin embargo, también podían extenderse al director de la compañía o al autor musical o a cualquier otra figura que se considerase oportuna. Hay que destacar que este tipo de funciones solían realizarse cuando la compañía estaba cercana a concluir su estancia en un espacio escénico.

Las obras de teatro podían combinarse, además, con unas conferencias o “charlas”. Esto sucedía, sobre todo, durante las sesiones *vermut* (ver al respecto de esta clase de función el capítulo cuarto de la segunda parte de esta tesis). Estos parlamentos o conferencias solían recaer sobre alguna figura destacada de la dramaturgia, aunque no exclusivamente. En este formato se realizaban reflexiones en torno a diferentes temas, incluso la propia situación del teatro. En los años que ocupa este estudio destacaron las de Federico García Sanchiz (*¡Sevilla- Guadalquivir!*, teatro de la Exposición, 3-4-1930³¹³; *El viaje alegre*, teatro de la Exposición, 5-4-1930³¹⁴; *Zeppelin en tierra y aire*, teatro de la Exposición, 1-10-1930; *Epílogo de la carabela Santa María*, teatro de la Exposición, 2-10-1930; *Serenata andaluza*, teatro del Duque, 8-10-1930; *En voz baja*, 8-10-1930, teatro del Duque); y las de Felipe Sassone (*Sentido y origen de la charla teatral*, teatro de la Exposición, 20-09-1930; y *La moral en el teatro*, teatro de la Exposición, 23-09-1930). También dio una charla Ramiro de Maeztu (teatro de la Exposición, 23-5-1930)³¹⁵.

Las actuaciones también podían alternarse con recitales y actos protocolarios. Fue el caso de la celebración del 12 de octubre de 1929 en el teatro de la Exposición. En esa jornada, la actividad

³¹² Otras compañías que realizaron estas rotaciones alternativas fueron: compañía de Harry Flemming (teatro Cervantes, los días 19 y 20 de octubre de 1929; teatro de la Exposición, del 21 al 25 de octubre; vuelta al teatro Cervantes los días 26 y 27 de octubre de 1929); y la compañía de Luis Calvo (teatro de la Exposición, del 26 de octubre al 1 de noviembre de 1929; teatro Cervantes, del 2 al 6 de noviembre; y teatro de la Exposición, del 7 al 10 de noviembre del mismo año).

³¹³ En esta charla Federico García Sanchiz iba a ofrecer “una visión totalizadora de España y Andalucía frente al mundo, con nuestras especiales características y rasgos, dedicando una mención a nuestras mujeres como símbolo racial”, *El Noticiero Sevillano*, 29-3-1930, p. 1.

³¹⁴ En esta segunda charla se ofrecieron impresiones de América tomando como punto de partida sus paisajes, sus tipos y costumbres. Crónicas de la charla en *El Liberal*, 6-4-1930, p. 8; y en *El Noticiero Sevillano*, 29-3-1930, p. 1.

³¹⁵ *El Noticiero Sevillano*, 24-5-1930, p. 1.

transcurrió de la siguiente manera³¹⁶:

- Representación de la obra *Los duendes de Sevilla*, a cargo de la Compañía de Carmen Díaz;
- entre el segundo y el tercer acto, Antonio Cercós leyó una poesía original de salutación a las repúblicas sudamericanas titulada: “Temblores del entusiasmo”. Además, el niño actor Alfredo Hurtado recitó las composiciones: “El hermano lobo”, de Rubén Darío, e “Idilio”, de José María Gabriel y Galán;
- Rafael Bardem recitó una poesía de saludo de España a las repúblicas sudamericanas premiada por el Ateneo de la ciudad compuesta por Manuel de Góngora;
- la actriz Carmen Díaz y los actores Ricardo Simó-Raso y Miguel Pozanco interpretaron la loa de los hermanos Álvarez Quintero titulada *Los grandes hombres o El monumento a Cervantes*;
- y, como cierre, baile flamenco a cargo del profesor Realito.

5. Compañías titulares de los teatros sevillanos en 1929 y 1930

La actividad teatral sevillana no se circunscribía únicamente a la visita de las grandes agrupaciones, también estaba protagonizada por una serie de compañías titulares³¹⁷. Entre ellas destacan las del teatro del Duque y del teatro de la Exposición. Son lo que Cipriano Rivas Cherif denominó “teatros de empresa”: “Antes, cada teatro importante tenía su sello definitivo, su compañía, su repertorio, su público peculiar; tenía, repito, carácter propio”³¹⁸, explicaba.

La compañía del teatro del Duque fue una de las agrupaciones teatrales más activas del momento. Su nombre completo era *Gran Compañía de Zarzuela Española del Teatro del Duque* y estaba dirigida por José Ortiz de Zárate. Sus maestros directores y concertadores eran Santiago Sabina y Vicente Areal, y su actor más destacado Enrique Morillo. El resto del elenco era el que sigue:

- tiples: Cándida Suárez, Beatriz Cerrillo, Lolo Trillo, Sélica Pérez Carpio, Emilia Martínez, Nieves y Emilia Aliaga, Anita Hernández y Anita Sánchez,
- tiples cómicas: Blanquita Pozas, Charito Sáinz de Miera, Conchita la Vieden, Carmen Diana, Paquita Villabeirán, Carmen Noriega y María Portillo.

³¹⁶ La información completa de esta jornada se recogió en *ABC*, 13-10-1929, p. 30.

³¹⁷ Las compañías titulares son aquellas agrupaciones vinculadas a la empresa que gestiona un espacio escénico y que actúa, principalmente, en él.

³¹⁸ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 337.

Completaba el elenco femenino la bailarina y segunda tiple Lola Puchol, entre otras componentes femeninas del cuerpo de baile.

La parte masculina de la compañía estaba compuesta por los tenores Antonio Segura, Tino Pardo y Ponce; los barítonos Lledó y Roberto Rey; los tenores cómicos, Joaquín Valle (hijo), Eladio Cuevas, Antonio Palacios e Ignacio León. Los primeros actores eran Enrique Lucuix, Marquito, Antonio Martelo Moriña (hijo). También participaban Francisco Arias, Constantino Pardo, José Pérez, el propio José Ortiz de Zárate, Antonio Cardoso, Carlos Román, Alfredo Corcuera, Manuel Villanueva y Antonio Benavides.

Aunque estas agrupaciones estaban vinculadas a un espacio escénico, sus actuaciones se desarrollaban también en otros escenarios. Esto ocurría, en el caso de la compañía del teatro del Duque, con la llegada de la temporada de primavera, momento en que la programación se abría a otras agrupaciones que visitaban la ciudad. Así pues, las compañías titulares de determinados teatros viajaban y actuaban en otras localidades de la geografía nacional. Muchos de estos traslados quedaban reflejados en la prensa local, que se hacía eco de ellos en la sección de espectáculos. Gracias a estas notas breves se sabe hoy que la compañía actuó en La Puebla de Cazalla en agosto del año 1910, en La Algaba durante la temporada de ferias del año 1916, y en Cádiz durante agosto de 1927. La compañía, según publicaba la prensa local, había sido recientemente reformada por el que entonces era su director, Vicente Carrión, para favorecer su contratación fuera de la capital sevillana³¹⁹.

Respecto a la compañía titular del teatro de la Exposición, se presentó el 27 de noviembre del año 1930 con la obra *La rosa del azafrán*, una función que se celebró a beneficio de la Asociación de la Prensa de Sevilla. Su nombre completo era *Compañía de Zarzuelas de la Empresa del Teatro de la Exposición* y estaba compuesta por los siguientes artistas: Cándida Suárez, Luisita Wieden, Magda Nombela, Antonia Méndez, Carmen Noriega, Ana Sánchez, Lázaro Izarza, Luis Ficher, Francisco Arias, Federico Esquega, Enrique Morillo, Manuel Nevares, Antonio Cardoso, Roberto Banquell, José Moriña, Manuel Villanueva, Juan Palarea, Ángel Angulo, José Vaquera, Manuel Martínez, Manuel Aparicio, Antonio García, Emilio Berrio y Manolito Corrales³²⁰. Como se puede observar, esta compañía era una escisión de la que había estado actuando en el teatro del Duque hasta ese momento.

³¹⁹ Datos incluidos en las publicaciones *Eco Artístico*, nº 28 (25-7-1910) y nº 29 (5-8-1910); *La Acción*, 26-9-1916, p. 2; *El Liberal*, 23-4-1930, p. 5; y *Heraldo de Madrid*, 19-8-1927, p. 5.

³²⁰ Datos encontrados en varios programas de mano del Archivo del teatro de la Exposición (hoy teatro Lope de Vega). En concreto los correspondientes a las obras: *La verbena de la Paloma* y *El niño me retira*, ambas representadas el 29 de noviembre de 1930; y *La rosa del azafrán*, puesta en escena el 30 de noviembre y el 18 de diciembre de 1930; *Paca la telefonista o el poder está en la vista*, interpretada los días 4 y 7 de diciembre de 1930; *La Virgen de Bronce*, representada el 14 de diciembre de 1930; y *El Caserío*, que se puso en escena los días 20 y 21 de diciembre de 1930.

6. Visitas destacadas

De entre todos los artistas que se acercaron a la ciudad durante los años 1929 y 1930 sobresale un grupo de personalidades que, bien por haber pasado a la historia del teatro español por su singularidad o calidad, bien por suponer hitos en la historia de la cartelera sevillana de este momento, merecen una reseña aparte.

Comienzo con la visita de Margarita Xirgu. La actriz catalana llegó a la ciudad a finales del mes de marzo del año 1929. Se asentó en el teatro Cervantes, donde permaneció hasta el 24 de abril de ese mismo año. Durante su estancia representó, sobre todo, obras de teatro escritas por dramaturgos contemporáneos: *Más fuerte que el amor*, de Jacinto Benavente; *Novelera*, de los hermanos Álvarez Quintero; o *Zazá*, comedia dramática de Pierre Berton y Charles Simon, en una versión española de Carlos Costa y José María Jordá, aunque regaló al público revisiones de algunos textos más populares como su versión de *La dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas³²¹.

Mención aparte merece también la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Esta compañía actuó en el teatro de la Exposición durante la inauguración de la Muestra Iberoamericana. Aunque María Guerrero había muerto el año antes, la compañía acudió a su compromiso en la capital hispalense poniendo en escena obras clásicas como *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega. Fiel a su estilo, durante su estancia se alternaron los éxitos contemporáneos (*La mariposa que voló sobre el mar*, de Jacinto Benavente; o *Cancionera*, de los hermanos Álvarez Quintero) con la recuperación de obras del teatro clásico español (*El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina). Fue una de las últimas actuaciones que realizó Fernando Díaz de Mendoza, pues murió en octubre de 1930.

La programación teatral sevillana de la Exposición Iberoamericana se nutrió de visitas de Ultramar que ofrecieron otra clase de espectáculos. De entre todas ellas brilló la visita de la actriz y recitadora argentina Berta Singerman, amiga de Juan Ramón Jiménez y otros célebres poetas³²². Llegó al teatro de la Exposición el 3 de abril del año 1929 con un espectáculo unipersonal que se centraba en la declamación de numerosas composiciones poéticas y narrativas, así como en la interpretación de algunas composiciones líricas. Tal y como se pudo leer en *El Noticiero Sevillano*, el 4 de abril del año 1929, en su propuesta la actriz leyó las siguientes creaciones: “Las garzas”, de

³²¹ Las fechas en que se representaron las piezas reseñadas fueron: *Más fuerte que el amor*, 30-3-1929, *Novelera*, 13-4-1929, *La dama de las Camelias*, 18-4-1929, y *Zazá*, 24-4-1929.

³²² Según Manuel Gómez García, la actriz Berta Singerman (1903-1999) había comenzado su carrera en el mundo de la escena a los ocho años. “Posteriormente figuró en un grupo que presidía Horacio Quiroga. Realizó su primer recital en el Albéniz de Montevideo, de donde pasó a Chile. Fue la creadora del teatro de arte o de cámara de Argentina, y en varias ocasiones formó sus propias compañías, obteniendo grandes éxitos con piezas como *La dama del mar*, de Ibsen, *La salvaje*, de Anouilh, o *La voz humana* de Cocteau. En determinado momento de su trayectoria se especializó en la declamación, y realizó numerosos recitales poéticos por todo el mundo, consiguiendo una gran fama en este género”, *Diccionario de teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 780. De su arte pueden verse (y oírse) algunas grabaciones en Internet.

Emilio Orive; “Canción de primavera”, de Pablo Ferrer; “¡Ay, niña, las de la torre!”, romance asturiano anónimo; “Disputación que griegos et romanos en uno ovieron” del Arcipreste de Hita; “Las campanas”, “Las campanas de plata”, “Las campanas de oro”, “Las campanas de bronce” y “Las campanas de hierro”, de Edgar Allan Poe; “Platero y yo”, de Juan Ramón Jiménez; “Nocturno”, de J. Asunción Silva; “Bambo Bambú” (un motivo popular de Brasil sin autor conocido), traducido por la propia Berta Singerman; “Pedir y tomar”, un texto anónimo traducido por Díez Canedo; “Dime la copla”, de Enrique de Mesa; y las piezas “Era un aire suave” y “Marcha triunfal”, ambas de Rubén Darío. Una propuesta que conectó con el público sevillano, que aplaudió su trabajo: “El público se rindió una vez más al hechizo musical que contienen las recitaciones de la señora Singermann, que recibió reiteradamente el fervoroso homenaje de aplausos y admiraciones”³²³. La calidad de su declamación también fue motivo de admiración para Cipriano Rivas Cherif, que se refería a ella en los siguientes términos:

Verdadera exploradora o pionera de la declamación poética en conciertos públicos fue entre nosotros la declamadora argentina, de origen judío-polaco, Berta Singerman, cuya magnífica voz, que utilizaba de manera personalísima y casi exclusivamente cantable, quizá inspirada en la tradición hebraica de las lamentaciones bíblicas, cuya magnífica voz se aliaba a la nobleza clásica del gesto y el ademán sobrios y nobles y al gusto en el atuendo, que dentro de la moda actual tenía siempre cierta gracia de reminiscencia griega. Su prosodia, incorregible y voluntariamente argentina, y ciertas entonaciones extrañas incluso en su patria hacían desmerecer su buen arte³²⁴.

En el apartado de variedades hay que destacar figuras como Ramper³²⁵, Alady³²⁶ y cuatro compañías de corte musical: Harry Flemming (al frente de su Compañía de revistas americanas)³²⁷,

³²³ La reseña completa se encuentra en la página 8 del diario del día referido en el texto.

³²⁴ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 148.

³²⁵ El caricato español había formado compañía junto a los Gasconis, Remy Elsa (bailarina) y Conchita de Leonardo (cantante) y visitó la ciudad en varias ocasiones con gran aceptación. Actuó en el teatro Cervantes del 12 al 18 de noviembre de 1929 y repitió en 1930, actuando del 28 de octubre al 4 de noviembre en el mismo escenario.

³²⁶ Alady era el seudónimo de Carlos Saldanya, un actor que nació en Valencia en el año 1902 y que falleció en Barcelona en 1968. Según consta en los documentos difundidos en las redes por el Museo Nacional del Teatro, desde muy joven se había entregado a la escritura de cuplés y monólogos arrevistados, textos que él mismo interpretaba en cafés y teatros de variedades. Tal fue su éxito que se convirtió en estrella de los teatros barceloneses Molino, Noventy y Comerç. Fundó su propia compañía denominada compañía La Yankee-Alady. A finales de los años veinte formó pareja con Reyes Castizo conocida como *La Yankee* (sobre quien hablaré en el siguiente epígrafe), pero no fue su única socia artística ya que a partir de los años cuarenta formó pareja con actrices como Mary Santpere, Laura Pinillos y Lepe, integrándose en el elenco de la Compañía de revistas de Arthur Kaps.

³²⁷ La compañía llegó al teatro Cervantes el 19 de octubre de 1929 con su espectáculo titulado *Hello Jazz o dos horas en Nueva York*. Se trataba de un musical donde, a ritmo de jazz, se retrataba la agitada vida de la capital neoyorquina. Esta compañía de revistas estaba compuesta por cuarenta artistas. En la prensa se destacaba la participación de la bailarina, Little Esther, que era conocida, principalmente, por su trabajo en las películas de La Pandilla. Otros integrantes de esta compañía que visitaron Sevilla fueron Florence Miller, bailarina del popular local neoyorquino Ziegfield Follies; Elena Cooke y Elington, los bailarines Quitty Morán y Sleet y el cómico Bob Wolly. Entre sus músicos, había dos intérpretes destacados: el trompetista Tommy Ladrier y el guitarrista Oscar Alemán. Con ellos, y otros diez virtuosos más, Flemming desarrollaba un cuadro que se titulaba *Blue Birds Symphonie Jazz*. En este trabajo los músicos, además de tocar sus instrumentos, cantaban, bailaban, zapateaban y silbaban ofreciendo un espectáculo fuera de lo habitual en la capital sevillana. Según consta en un programa de mano del teatro Cervantes

Crack Follies Pyl y Myl³²⁸, Stela, Carmen Vargas, Magda de Bries y Edmond de Bries³²⁹, la Compañía Cosmópolis, y la agrupación que encabezaba la artista Josephine Baker³³⁰.

Otro dato destacado referido a las compañías aparece en el Suplemento Páginas Teatrales, del diario *ABC*, fechado el 22-3-1930. En la página 11 de esta publicación se anunciaba la disolución de la compañía de Rosario Iglesias, y se comentaba que el actor Paco Alarcón, que encabezaba también este grupo, iba a tomar las riendas del elenco formando uno propio. Añadían al respecto que el teatro de la Exposición sería la primera etapa de su gira por provincias, pero no se ha encontrado ningún dato de esta nueva compañía ni más informaciones referidas a este hecho.

7. Actores y actrices andaluces

Finalmente, hay que señalar que en este cartel de primeras figuras había actores andaluces que consiguieron colmar los gustos del público y que fueron recibidos muy bien en Sevilla. Muestra de ello fueron las actrices Amalia Molina y Reyes Castizo, popularmente conocida como *La Yankee*³³¹ y Carmen Díaz, según Nicolás Salas la actriz que instauró “el verdadero estilo andaluz en el teatro”³³²; Enrique Morillo, famoso por su capacidad para encarnar tipos cómicos, y Carlos Díaz Castro, ente los hombres. Varios de ellos se habían formado en los grupos teatrales de aficionados e incluso en algunas de las escuelas de declamación que existían en Málaga y Sevilla. Todos marcharon jóvenes a la capital madrileña y formaron parte de las compañías más importantes del panorama nacional de los primeros treinta años del siglo XX, para luego montar sus propias empresas teatrales. En este apartado sobresalen, especialmente, dos actrices sevillanas: Carmen Díaz y María Palou. Ambas visitaron los teatros de la capital sevillana durante la Exposición Iberoamericana con agrupaciones teatrales propias y obtuvieron importantes éxitos de crítica y

referido a su actuación en el mismo, el coste de contratación era elevado, lo que había llevado a modificar los precios de las entradas y reduciendo su visita en la ciudad a tan solo cuatro días. Dice el texto del programa de mano: “Debido al coste sumamente elevado de esta compañía, que llegó a España especialmente para las exposiciones de Sevilla y Barcelona solo actuará cuatro días”. El precio de las entradas era algo superior al habitual. Las tarifas se reproducen en el apartado dedicado al público de este trabajo.

³²⁸ Los componentes de la compañía permanecieron en la ciudad del 2 al 6 de noviembre de 1929 ofreciendo su trabajo en el teatro de la Exposición, labor que continuaron del 7 al 10 de noviembre de ese mismo año en el teatro Cervantes.

³²⁹ Permanecieron en el teatro del Duque del 19 al 25 de mayo de 1930.

³³⁰ La Compañía Internacional de Atracciones de Josephine Baker permaneció en el teatro Cervantes del 20 al 22 de abril de 1930. La artista estadounidense, denominada por la prensa como “La Venus de Ébano” destacaba por la sexualidad y el exotismo de sus bailes. La compañía la integraban, además, Pompo y Thedy, Line Jak et Farbell, Moritz, Conchita de Leonardo, Custodia Romero (apodada “La Venus de bronce”) y la Orquesta Los Axejos.

³³¹ “La sevillana Reyes Castizo *La Yankee* hacía furor en París, donde, adornada con un cinturón de plátanos, bailaba el charleston mientras cantaba aquello de (letra de Bolaños y Jofré, música de Villajos, 1926): ¡Madre, cómprame un negro/ cómprame un negro en el bazar! (bis)/ Que baile el charleston/ y que toque el jazz-band/ ¡Madre, yo quiero un negro/ yo quiero un negro para bailar!”. Moreta-Lara, Miguel A: *Más amor y más sufrir. Cancionero de dúos*, Málaga, Editorial Arguval, 2000. p. 33.

³³² Salas, Nicolás, “Recuerdo de Carmen Díaz”, *Diario de Sevilla*, 3-4-2002, p. 14. En este artículo el escritor y periodista ofrece datos biográficos y profesionales de la actriz cuya relevancia fue tal que en el año 1931 el Ayuntamiento de Sevilla colocó una placa en su casa natal, en el barrio de San Julián.

público. Considero oportuno realizar una breve reseña de algunos de ellos. No es una lista completa pero interesa para conocer mejor la realidad del teatro en Sevilla entre 1929 y 1930.

Carmen Díaz

La actriz Carmen Díaz Gálvez nació en Sevilla en el año 1896. Había debutado en el año 1913 con la puesta en escena de la obra *Nena Teruel*, de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, a quienes estuvo muy ligada durante toda su vida profesional, esto ha hecho que críticos y estudiosos la hayan considerado como la más genuina intérprete del teatro quinteriano. Para ella se escribieron las obras siguientes: *Hablando se entiende la gente*, *Los mosquitos*, *Los duendes de Sevilla*, *Solera*, *El susto*, *Requiebros* o *La risa*, todas de los Quintero.

Por la prensa del momento sabemos que, en mayo de 1930, había firmado un contrato con el teatro Fontalba de Madrid para actuar en la capital española desde octubre de 1930 a enero de 1931; una temporada en la que estaba previsto que estrenara obras de Eduardo Marquina y los hermanos Antonio y Manuel Machado, así como una comedia de Amadeo Vives titulada *Yo no creí que el mundo era así*³³³. Mientras la actriz apuraba su contrato con el teatro Lara, y pese al éxito que estaba cosechando con su campaña, tuvo que darla por terminada el 8 de junio de 1930 porque la reclamaron desde la Exposición Iberoamericana de Sevilla para clausurar la muestra. Para esta última función puso en escena la obra *Los Duendes de Sevilla*, de los hermanos Álvarez Quintero³³⁴.

De su trabajo interpretativo, dramaturgos y críticos señalaron, durante su homenaje del 19 de junio de 1936, su “españolidad” y su “profunda calidad humana”, características que, dijeron entonces, la diferenciaban del resto de intérpretes del momento. Según destacó Federico García Lorca:

Carmen Díaz es la gran actriz popular por excelencia. Da vida y salero a criaturas escénicas que, por su simplicidad, convertirían en polvo y cartón las manos de cualquier otra comedianta.

Por encima de sus magníficos recursos, por encima de su espléndida belleza andaluza, lleva sobre sus sienes una tierna flor rarísima en el teatro: su encantadora modestia³³⁵.

³³³ El título original de la obra era *Jo no ho sabia que el mon era així*. Estaba escrita en catalán y era la primera obra teatral que había realizado Amadeo Vives, más conocido por su trabajo como compositor en el teatro lírico, *La Vanguardia*, 16-5-1929, p. 19

³³⁴ Al parecer, este hecho ocasionó también que la actriz sevillana no pudiera acudir a la ciudad de Granada, donde había previsto el estreno de la obra *Mariquilla Terremoto*.

³³⁵ “Función homenaje a Carmen Díaz”, Madrid, Imprenta Grafos, 1936. Este documento ha sido digitalizado por la Fundación Juan March. Disponible en: <www.digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A51991>. Consultado: 27-3-2013.

Durante su visita a la Exposición Iberoamericana, su compañía estuvo integrada por las siguientes personas: Rafaela Satorres, Conchita Soto, Carmen León, Matilde Muñoz Sampedro, Montserrat Blanch, María Montilla, Margarita Larrea, Eulalia Blanch, Rosario Toscano, Rafael Bardem, Ricardo Simó-Raso, Vicente Soler, Manuel M. Galeano, Ricardo Canales, Ceferino Bajarrón, Luis Camarero, Manuel Díaz y Miguel Ponzano. Según explica Cipriano Rivas Cherif, durante muchos años contó con el trabajo de Ricardo Galache como primer actor³³⁶.

Como ya se ha mencionado, Carmen Díaz estuvo fuertemente vinculada a las asociaciones culturales de la capital sevillana, especialmente a la Sociedad Ateneo. De hecho protagonizó el homenaje que esta institución realizó a los hermanos Álvarez Quintero en el año 1928³³⁷ y participó en algunas de las lecturas dramatizadas organizadas por la asociación cultural³³⁸.

La actriz falleció en su casa sevillana de la calle Pastor y Landero de Sevilla en febrero del año 1979, cuando llevaba muchos años retirada de los escenarios.

María Palou

Nació en Sevilla el 8 de julio del año 1888. Era hija del barítono José Palou y de la tiple cómica Carmen Ruiz. La crítica siempre destacó su calidad dramática además de sus dotes como cantante; de hecho comenzó su carrera artística como tiple de zarzuela (era tiple ligera). Debutó con 15 años, aunque no se presentó en Madrid hasta el año 1908 con la zarzuela *Las bribonas* en el teatro Apolo³³⁹. Posteriormente se fue decantando por la comedia, estrenando con gran aceptación *Mundo, mundillo* de los hermanos Álvarez Quintero, *Celia en los infiernos*, de Benito Pérez Galdós, y *Los andrajos de la púrpura*, de Jacinto Benavente. Alfredo Marqueríe la alabó sin reservas en varias ocasiones. De ella dijo:

Sus envidiables dotes escénicas, la educación de su voz, el poderío de su gesto, de su actitud y de su ademán, su honrado e inteligente sentido del teatro y su delicada sensibilidad

³³⁶ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 186.

³³⁷ Como ya se ha mencionado, la actriz ofreció al Ateneo los beneficios que generó la función de despedida de su compañía en el teatro Cervantes, durante mayo de 1928, como participación en los actos del homenaje nacional que la institución preparaba. El Ateneo aprovechó su presencia para celebrar a los hermanos escritores. Durante el acto, según cuenta el investigador José Vallecillo, “Carmen Díaz leyó unas cuartillas del presidente del Ateneo, el señor Blasco Garzón, en que este tras tratar del teatro como medio positivo, no ya de crear belleza, sino de educar el sentimiento estético del pueblo y de revelar el valor artístico, original y psicológico, de cada lugar y de cada época, se refirió a la labor de reivindicación moral de los valores andaluces llevada a cabo por los Quintero”, *La literatura y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, p. 95.

³³⁸ La más destacada fue la que protagonizó, junto a los hermanos Álvarez Quintero, en el teatro Lloréns, el 15 de mayo de 1928, un día después del homenaje nacional en el teatro Cervantes. Fue una lectura dramatizada en la que Serafín Álvarez Quintero leyó *La niña Juana o el descubrimiento de América*; y ya junto a las actrices Carmen Díaz y Carmen León, se abordaron las obras *Secretico de confesión* y *Ganas de reñir* y el romance popular *La historia de Sevilla*. Vallecillo, José: *La literatura y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, p. 50.

³³⁹ Para conocer más sobre este estreno se puede acudir al trabajo de Marta Palenque: “De cómo lo trivial se torna superlativo: el éxito de la zarzuela chica *Las bribonas* (1908) y el anticlericalismo”, en *Trivialidades Literarias. Reflexiones en torno a la literatura de entretenimiento*, Madrid, Visor Libros, 2013, pp. 317-340.

le permitieron cambiar de género y dedicarse al verso. Aunque, bien pensado, ese cambio era sólo aparente, pues sus incorporaciones escénicas en el género lírico estaban ya llenas de sinceridad y de verdad³⁴⁰.

Vinculada sentimentalmente al actor y autor Felipe Sassone, puso en escena casi todas las obras escritas por su marido con su propia compañía. De hecho, en la década de los años 20 y principio de los 30, la compañía estrenó toda la producción de Sassone, que llegó a sobrepasar el medio centenar de piezas. Sassone recordó algunos de sus proyectos, y su vida en común en sus memorias *La rueda de mi Fortuna* .:

Se realizaban las grandes exposiciones internacionales de Barcelona y Sevilla y a mí me cupo en suerte inaugurar el nuevo teatro que se había construido en la segunda de estas poblaciones con motivo del certamen, y ya fueron muchos días alegres y triunfales por Andalucía y Cataluña³⁴¹.

Las personas que integraban esta agrupación durante la visita a la capital sevillana fueron las siguientes: María Palou, Carmen Seco, Margarita Gelabert, Pilar Gómez Ferrer, Carmen Díaz de Tejada, Enma del Pino, Auguria Martín, Elisa Parejo, Aurelia M. Carrascal, Natividad Zaro, Manuel Soto, Vicente Moya, Antonio Chamorro, Maximino Fernández, Antonio Albert, Eduardo Moreno, Tomás Norro, Ángel Béjar, Juan Martínez Román y el propio Felipe Sassone, quien también participaba como actor en algunas de las representaciones³⁴².

La actriz falleció en su residencia madrileña de la calle Lagasca, número 121, de Madrid el 21 de septiembre del año 1957.

Enrique Morillo

Nació en Sevilla en el año 1880. A pesar de que fue una de las figuras más destacadas de la escena sevillana, no se han realizado estudios sobre su figura y magisterio; los datos recopilados en este trabajo para intentar componer su biografía proceden de las semblanzas que se publicaron en la prensa local con motivo de un homenaje con el que se le rindió tributo en el año 1934 y de su muerte en el año 1970³⁴³.

Hay constancia de su presencia en los escenarios sevillanos desde principios del siglo XX, primero como director de su propia compañía y, luego, como estrella del cuadro de actores de la

³⁴⁰ Según cuenta el crítico teatral Alfredo Marqueríe en un obituario publicado en el diario ABC con motivo de la muerte de la actriz, Benavente había escrito la obra para que fuera María Palou quien interpretara a la protagonista. Su estreno aconteció el 6 de noviembre del año 1930. Marqueríe, Alfredo: "María Palou", ABC, 22-9-1957, p. 67.

³⁴¹ Sassone, Felipe: *La rueda de mi Fortuna*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 509.

³⁴² Es el caso de la obra *Todo tu amor o si no es verdad debería serlo* (representada en el teatro de la Exposición el 25 de septiembre de 1930). En el programa de mano destacaban, como dato llamativo, que actuaría su propio autor. Interpretaba el personaje de Don Jaime Rivarola Ripoll. Los datos referidos a las compañías se han obtenido de los diferentes programas de mano que están depositados en el Archivo del teatro Lope de Vega de Sevilla.

³⁴³ ABC, 23-6-1970, p. 53.

compañía titular del teatro del Duque. A él se le atribuye la creación de uno de los tipos locales más populares del momento: el “Cateto de La Algaba”, un trabajo que el actor realizó para uno de los personajes de la obra de teatro *¿Lo ve?*, de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. Un tipo que rápidamente conectó con la idiosincrasia sevillana, que se apropió incluso de algunas de sus expresiones para sus conversaciones cotidianas.

En el año 1931, mientras actuaba en la localidad gaditana de La Línea de la Concepción, sufrió un ataque de apoplejía que le afectó al habla. Desde ese momento solo volvió a subirse al escenario para saludar al público que acudió, el 12 de marzo del año 1934, a una función a su beneficio celebrada en el teatro Cervantes de la capital hispalense³⁴⁴. El actor falleció el 22 de junio del año 1970 en su casa de la Alameda de Hércules, acompañado de sus hijos José y Manolo Morillo, ambos actores³⁴⁵.

8. Relación de compañías y permanencia en los teatros de Sevilla de enero de 1929 a diciembre de 1930

Para cerrar este capítulo se ofrece una relación de las compañías de teatro que visitaron la ciudad en los años 1929 y 1930. En el siguiente cuadro se señala el tiempo de permanencia destacando si lo hicieron en una o varias etapas y dejando constancia de los teatros que visitaron durante cada una de sus estancias. Las compañías aparecen ordenadas de forma cronológica aunque, una vez que se reflejan en una casilla, se encuentran recogidas todas las fechas que permanecieron en la ciudad.

Dejando a un lado a las compañías titulares de los teatros, hay que señalar que, en el periodo que nos ocupa, las compañías visitantes que permanecieron más tiempo fueron las de Margarita Xirgu, Casimiro Ortas, Carmen Díaz, Meliá-Cibrián, Victoria Pinedo, e Irene Alba-García León-Perales. Todas estuvieron un tiempo muy parecido: en torno a un mes. La excepción fue la compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid, que superó los cincuenta días en cartel.

Hay que subrayar también que en esta relación no se han reflejado los conciertos o las visitas de los grupos musicales, pues sus datos ya se han recogido en un cuadro dedicado a estas agrupaciones en el capítulo tercero del presente trabajo.

³⁴⁴ “Cervantes: Beneficio de Enrique Morillo”, *ABC*, 13-3-1934, p. 18; Gómez Lázaro, Cipriano: “El Séneca y Enrique Morillo”, *ABC*, 23-1-1970, p. 71.

³⁴⁵ “Sevilla al día”, *ABC*, 23-6-1970, p. 53.

COMPAÑÍAS	TEATROS Y PERMANENCIA EN LA CARTELERA
Compañía de zarzuelas del Teatro Cervantes	Teatro Cervantes, 1 de enero de 1929.
Compañía de zarzuelas del Teatro del Duque	Teatro del Duque, del 1 de enero al 22 de mayo de 1929, del 21 de septiembre al 31 de diciembre de 1929; del 1 de enero al 10 de abril de 1930; y del 26 de septiembre al 31 de diciembre de 1930.
Compañía lírica del Maestro Serrano	Teatro Cervantes, del 23 de diciembre de 1929 al 1 de enero de 1930.
Compañía de teatro del Ateneo de Sevilla	Teatro Cervantes, 2, 3 y 4 de enero de 1929.
Compañía Ballet La Yankee-Alady	Teatro Cervantes, del 4 al 10 de enero de 1929.
Compañía Adamuz González	Teatro Cervantes, del 12 de enero al 6 de febrero de 1929.
Compañía Irene López Heredia	Teatro Cervantes, del 11 de febrero al 24 de marzo de 1929. Teatro de la Exposición, del 17 de abril al 5 de mayo de 1930.
Compañía Margarita Xirgu	Teatro Cervantes, del 30 de marzo al 24 de abril de 1929.
Compañía Concepción Olona	Teatro Cervantes, del 1 al 9 de mayo de 1929.
Compañía Leandro Alpuente	Teatro Cervantes, del 10 al 14 de mayo y del 21 al 28 de mayo de 1929.
Compañía María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza	Teatro de la Exposición, del 7 al 14 de mayo de 1929. Teatro Cervantes, del 15 al 20 de mayo de 1929. Teatro de la Exposición, del 6 al 20 de mayo de 1930.
Compañía Catalina Bárcena y Martínez Sierra	Teatro de la Exposición, del 30 de marzo al 24 de abril de 1929.

Compañía Berta Singerman	Teatro de la Exposición, los días 3 y 4 de abril de 1929. En el mismo espacio, los días 8, 10 y 11 del mismo mes y año.
Compañía María Palou-Felipe Sassone	Teatro de la Exposición, del 25 de abril al 6 de mayo de 1929; y, en el mismo espacio, del 20 al 29 de septiembre de 1930.
Compañía Camila Quiroga	Teatro de la Exposición, del 18 al 28 de mayo de 1929; y, en el mismo espacio, del 30 de noviembre al 12 de diciembre de 1929. Teatro Cervantes, del 29 de mayo al 6 de junio de 1929.
Stela, Carmen Vargas, Magda de Bries y Edmond de Bries	Teatro del Duque, del 18 al 25 de mayo de 1930.
Compañía Alcoriza	Teatro del Duque, del 23 de mayo al 1 de junio de 1929.
Compañía de revistas Velasco	Teatro de la Exposición, del 29 de mayo al 18 de junio de 1929.
Compañía Casimiro Ortas	Teatro de la Exposición, del 19 de junio al 19 de julio de 1929. Teatro Cervantes del 6 al 31 de diciembre de 1930.
Compañía Carmen Díaz	Teatro de la Exposición, del 28 de septiembre al 20 de octubre de 1929; del 13 de junio al 1 de julio de 1930.
Compañía Eugenia Zúffoli	Teatro Cervantes, del 26 de septiembre al 8 de octubre de 1929.
Compañía Delgado-Martínez Tovar	Teatro Cervantes, del 9 al 16 de octubre de 1929.
Compañía de Harry Flemming	Teatro Cervantes, del 19 al 27 de octubre de 1929. Teatro de la Exposición, del 21 al 25 de octubre de 1929.
	Teatro de la Exposición, del 26 de octubre

Compañía lírica Luis Calvo	al 1 de noviembre de 1929; y del 7 al 10 de noviembre de 1929. Teatro Cervantes, del 2 al 6 de noviembre de 1929.
Crack Follier Pyl y Myl	Teatro de la Exposición, del 2 al 6 de noviembre de 1929. Teatro Cervantes, del 7 al 11 de noviembre de 1929.
Compañía de revistas Criolla	Teatro de la Exposición, del 11 al 14 de noviembre de 1929.
Ramper y su compañía de variedades	Teatro Cervantes, del 12 al 18 de noviembre de 1929. Repetirían en este teatro del 28 de octubre al 4 de noviembre de 1930.
Compañía Pol Berrio	Teatro Cervantes, del 30 de octubre al 1 de noviembre de 1929; del 8 al 13 de abril de 1930.
Compañía Rosario Iglesias-Paco Alarcón	Teatro de la Exposición, del 15 al 21 de noviembre de 1929, excepto el día 19 de noviembre que actuó en el teatro Cervantes. La compañía siguió su campaña sevillana en el teatro Cervantes, donde permaneció del 22 al 29 de noviembre de 1929.
Compañía de zarzuelas M. Álvarez ³⁴⁶	Teatro de la Exposición, del 26 al 29 de noviembre de 1929. Teatro Cervantes, del 30 de noviembre al 1 de diciembre de 1929.
Compañía Sagi Barba	Teatro Cervantes, del 30 de noviembre al 1 de diciembre de 1929.
Compañía de Arte Ruso	Teatro Cervantes, del 2 al 4 de diciembre de 1929.
Compañía Fátima Miris	Teatro Cervantes, del 10 al 15 de diciembre

³⁴⁶ Hay una coincidencia de fechas entre las compañías de Rosario Iglesias-Paco Alarcón y la de Sagi Barba. Ambas comparten cartel en el teatro Cervantes el 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 1929. Ambas compañías actuaron en funciones diferentes como se puede comprobar en la cartelera anexa a este trabajo.

	de 1929.
Compañía Cosmópolis de espectáculos modernos	Teatro Cervantes, del 16 al 22 de diciembre de 1929.
Compañía Meliá-Cibrián	Teatro de la Exposición, del 21 al 27 de diciembre de 1929. Teatro Cervantes, del 2 de enero al 3 de febrero de 1930.
Compañía de revistas y operetas del Teatro Reina Victoria de Madrid	Teatro de la Exposición, del 28 al 31 de diciembre de 1929; y, en el mismo espacio, del 1 de enero al 16 de febrero de 1930.
Compañía de zarzuelas Lino Rodríguez	Teatro Cervantes, del 4 al 16 de febrero de 1930.
Compañía Francisco Morano	Teatro de la Exposición, del 20 de febrero al 4 de marzo de 1930. Teatro Cervantes, del 21 de mayo al 1 de junio de 1930.
Compañía de Victoria Pinedo	Teatro Cervantes, del 21 de febrero al 10 de marzo de 1930.
Compañía Lola Membrives	Teatro de la Exposición, del 5 al 20 de marzo de 1930.
Compañía María Gámez	Teatro de la Exposición, del 22 al 30 de marzo de 1930.
Compañía María Cañete	Teatro de la Exposición, del 1 al 13 de abril de 1930.
Compañía Josefina Baker	Teatro Cervantes, del 19 al 22 de abril de 1930.
Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles	Teatro Cervantes, del 26 de abril al 12 de mayo de 1930.
Compañía Irene Alba-García León Perales	Teatro del Duque, del 19 de abril al 18 de mayo de 1930.
Compañía Cabrera-Martínez Baena	Teatro Cervantes, del 12 al 15 de junio de 1930.
Compañía Gelabert-Bonafé	Teatro de la Exposición, del 22 de mayo al 8 de junio de 1930.

Compañía Rossi Calvo	Teatro Cervantes, de 13 al 18 de mayo de 1930. Teatro del Duque, del 26 de mayo al 19 de junio de 1930.
Compañía Rosario Pino y Emilio Thuiller	Teatro Cervantes, del 30 de septiembre al 10 de octubre de 1930.
Compañía Basso-Navarro	Teatro Cervantes, del 11 al 14 de octubre de 1930.
Compañía Julia Lajos y Luis Echaide	Teatro Cervantes, del 15 al 22 de octubre de 1930.
Compañía Ricardo Calvo	Teatro de la Exposición, del 15 al 29 de octubre de 1930.
Compañía Samuel Crespo	Teatro Cervantes, del 23 al 27 de octubre de 1930.
Compañía María Banquer y Antonio Pino	Teatro de la Exposición, del 30 de septiembre al 14 de octubre de 1930.
Compañía Manuel Trujillo	Teatro de la Exposición, del 30 de octubre al 2 de noviembre de 1930.
Compañía Luisa Puchol-Mariano Ozores	Teatro de la Exposición, del 4 al 23 de noviembre de 1930; y, en el mismo espacio, del 24 al 31 de diciembre de 1930.
Compañía de teatro Americano	Teatro Cervantes, del 5 de noviembre al 1 de diciembre de 1930.
Compañía titular del teatro de la Exposición	Teatro de la Exposición, del 26 de noviembre al 21 de diciembre de 1930.
Compañía Juan Santacana	Teatro Cervantes, del 2 al 5 de diciembre de 1930.

CAPÍTULO II

OBRAS DE TEATRO REPRESENTADAS EN LOS ESCENARIOS SEVILLANOS DURANTE 1929 Y 1930

La escena teatral de finales de los años veinte es el resultado de un proceso de cambios en el que, como destaca Ángel Berenguer, conviven varias propuestas dramáticas que buscan formas y lenguajes nuevos. Algunas de estas propuestas eran las adecuadas para producir una obra de consumo en el “mercado interior”³⁴⁷. Es lo que el investigador denomina “conciencia liberal” y es la que predomina en la cartelera teatral sevillana de los años 1929 y 1930³⁴⁸. Es, pues, un momento en el que parte de la industria teatral y sus designios se pliegan a un público que demanda espectáculos con los que poder evadirse de la situación social y política del momento. Premisa a la que se someten actores, directores y autores por igual, obteniendo como resultado una serie de piezas en las que el desenlace, generalmente, será placentero y optimista. Tal y como explican los hermanos Álvarez Quintero en un artículo sobre su trabajo *Cien comedias y un drama*:

Las comedias no demuestran ni deben demostrar, en nuestro sentir, más que ciertas cosas. Verbigracia: si el autor sabe escribirlas o no sabe; si está bien orientado; si se amolda a los sucesivos y muchas veces graduales e insensibles cambios de las costumbres y del gusto; si camina a compás de su tiempo. Pero todo ello sin pretenderlo, sin proponérselo como problema; de un modo independiente y ajeno a la creación espontánea de la obra misma³⁴⁹.

Esta relación entre el público y los dramaturgos provenía, según señala Carmen del Moral, del desarrollo del llamado teatro por horas, una fórmula teatral que se había originado como respuesta a las demandas de la sociedad madrileña de finales del siglo XIX; un público que demandaba nuevas formas de ocio, más democráticas y menos elitistas. En este sentido, la autora destaca los cambios que este sistema provocó en el quehacer de los escritores:

El teatro por horas imponía unas normas al autor, un código basado fundamentalmente en la ligereza y la brevedad. La organización del espectáculo partía de un

³⁴⁷ Berenguer, Ángel: *El teatro en el siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, p. 18. Para este capítulo parto también de las lecturas de varios manuales y ensayos de historia del teatro como: *Teatro español del siglo XX* (2003), de César Oliva; Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español, Vol. II Del siglo XVIII a la época actual* (2003); *Historia del teatro español. Siglo XX* (2003), de Francisco Ruiz Ramón; Huerta Calvo, Peral Vega y Urzaiz Tortajada, *Teatro español [de la A a la Z]* (2005); *Estrenado con gran aplauso: teatro español (1844-1936)*, eds. Marsha Swislocki y Miguel Valladares (2008).

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 24: Berenguer explica esta postura diciendo que es una “Tendencia innovadora o la afirmación, como dominante, de la visión del mundo de la burguesía comercial e industrial, que cree en el librecambismo, aunque no desdeña la protección del poder”.

³⁴⁹ Álvarez Quintero, Joaquín y Serafín: “*Cien comedias y un drama*”, *ABC*, 2-11-1929, p. 10.

abaratamiento del precio de las entradas y obligaba, por la propia inercia del negocio, a inundar el mercado de obras preludiando lo que Cañete llamaba indignado “literatura industrial”, una “literatura en serie” que nacía al calor de una demanda creciente de este tipo de obras y tenía una difusión y consumo rápidos. Esta forma de teatro masivo, popular, que fue el teatro por horas tuvo además de espectadores salas propias y dispuso de empresarios gestores que actuaron de animadores del nuevo fenómeno cultural³⁵⁰.

Como ya se ha comentado, este panorama se refleja en los escenarios sevillanos de 1929 y 1930. En este capítulo se exponen las características de la dramaturgia de este momento, se realiza un balance de la cantidad de obras de teatro que se vieron en estos dos años en los escenarios sevillanos, se hace referencia a los autores más representados, así como a aquellos creadores andaluces que estrenaron sus trabajos con gran aceptación del público. También se ha prestado atención a la relación que los autores teatrales tuvieron con la dirección de la Exposición Iberoamericana y la presencia de Sevilla en el argumento de muchos de los textos en escena. No se ha profundizado en los géneros y estilos de las piezas representadas, pues no es el objetivo de este estudio, aunque se ofrecen algunos datos relevantes al respecto al dibujar el panorama general de la producción dramática.

Para llevar a cabo este cometido se han recogido aquellos detalles que, facilitados por la prensa diaria, han permitido ahondar en la relación de los autores y las compañías (si las obras referidas compartían sección con otras piezas, si era una traducción de una obra escrita en otro idioma, si se trataba de una adaptación teatral realizada sobre una novela, etc.).

Finalmente se ha elaborado un catálogo y compuesto un cuadro en el que se recogen los títulos de las obras de teatro representadas con indicación de los autores, el nombre de las compañías, los teatros que las acogieron y las fechas en las que se llevaron a cabo las funciones. La presentación de los datos se realiza en orden cronológico de autores.

1. Más de seiscientos títulos representados

Durante los años 1929 y 1930, en los teatros Cervantes, Exposición y Duque de la capital sevillana se representaron un total de cuatrocientos veintiséis títulos diferentes en un total de mil doscientas dos funciones. Según los comentarios de investigadores y cronistas este alto número de piezas representadas entraba en la norma del momento, que solía rondar los cincuenta textos por temporada y compañía debido a la escasa permanencia de cada título en cartel. A esta causa debe sumarse la necesidad de ofrecer novedades en los escenarios durante el periodo de la Exposición:

³⁵⁰ Moral, Carmen del: *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 21. Al hilo de este tema cito también el trabajo de María Pilar Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid: (1870-1910)* como uno de los trabajos fundamentales para entender el funcionamiento del teatro por horas en España.

La duración de las obras en el cartel hace que los actores sean contratados para determinados papeles. En España esto no es posible, pues las obras de mayor éxito duran poco. Por esta razón nuestros artistas son los que se han de acomodar a todos los papeles de una temporada, en la cual se presenta cincuenta obras, cuando menos, en el espacio de seis meses³⁵¹.

En cuanto a géneros, en general se observa el predominio del teatro lírico y la revista, lo que es común en los escenarios españoles del primer tercio del siglo XX. En Sevilla estos formatos teatrales encontraron espacio en los tres teatros estudiados, aunque es en el teatro del Duque donde se pudieron ver de forma más frecuente. Precisamente, la obra que más se representó en la capital sevillana fue *El país de la Revista*, de Joaquín Vela y Ramón María Moreno, con música de Ernesto Rosillo. Alcanzó un total de sesenta y tres representaciones, todas ellas a cargo de la Compañía de Zarzuelas del teatro del Duque. Su puesta en escena se llevó a cabo entre principios de octubre del año 1929 y diciembre de 1930, en el local de la propia compañía. Este particular *ranking* continúa con las sesenta y dos representaciones de *Los claveles*, el sainete lírico de Luis Fernández Sevilla y Anselmo Carreño; y *¡Alza y toma!*, la revista que habían escrito Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. En cuanto a la primera, hay que señalar que la mayor parte de las representaciones (un total de cincuenta y nueve) las realizó la Compañía de Zarzuelas del teatro del Duque y que solo las tres restantes las llevaron a cabo los componentes de la Compañía lírica del Maestro Serrano. Las funciones se pudieron disfrutar desde la temporada de otoño de 1929 hasta finales del año 1930. Respecto a *¡Alza y toma!*, se puso en escena desde finales de diciembre del año 1929 hasta marzo de 1930 y las representaciones las realizó, en su totalidad, la Compañía de Zarzuelas del teatro del Duque.

Fueron otros muchos los títulos y algunos de ellos alcanzaron un gran número de funciones. En el siguiente cuadro se ofrece una relación de las diez obras más representadas en estos dos años. Se facilita el título y el número de las representaciones:

LAS DIEZ OBRAS DE TEATRO MÁS REPRESENTADAS EN SEVILLA 1929-1930³⁵²

TÍTULOS	REPRESENTACIONES
<i>El país de la Revista</i>	63
<i>Los claveles</i>	62

³⁵¹ “El director de escena”, de Luis Millà Gacio, en Rubio Jiménez, Jesús (Ed): *La renovación teatral española de 1900*, p. 344.

³⁵² En soporte digital anexo se ofrece una relación completa de las obras que se representaron en los teatros de la capital sevillana durante los años 1929 y 1930, así como datos sobre su autoría, el género de cada pieza, las compañías que las representaron y los teatros en los que se pusieron en escena.

<i>¡Alza y toma!</i>	62
<i>La copla andaluza</i>	52
<i>El niño me retira</i>	51
<i>¡Por algo será...!</i>	43
<i>¡Abajo las coquetas!</i>	41
<i>Sevilla en broma</i>	38
<i>¡Por si las moscas...!</i>	34
<i>La rosa del azafrán</i>	34

Desde 1926 y hasta 1931 la escena teatral española vivió un momento de transición que se manifestaba en el surgimiento de una nueva conciencia fruto de los adelantos técnicos, los conflictos sociales y la Primera Guerra Mundial. Con estas nuevas circunstancias, el teatro debía buscar elementos nuevos con los que poder expresar esta nueva realidad. En este sentido, las creaciones dramáticas se caracterizaban por presentar una sólida estructura (lo que muchos investigadores, sobre todo Francisco Ruiz Ramón, han definido como ejemplos de la “pieza bien hecha”). Es decir, obras teatrales en las que se cuidaba la construcción del enredo y del diálogo, íntimamente relacionados entre sí al depender del desarrollo argumental. En general, tenían mayor éxito las obras cómicas; se pretendía crear un teatro para la diversión, en el que apenas había intención crítica y donde los problemas tenían soluciones amables. También era frecuente encontrar gran variedad de subgéneros teatrales y de creaciones en las que se habían incluido elementos de la farsa fantástica, de la sátira ingeniosa, del teatro bufo y del teatro de costumbres ofreciendo lo que Francisco Ruiz Ramón ha denominado “comedia de la felicidad, comedia de la ilusión”³⁵³.

También hubo interés por incorporar la vida moderna a la trama incluyendo las nuevas costumbres que se habían incorporado a la actividad cotidiana de la sociedad madrileña, tales como la juventud deportista, la mujer independizada, los aviones, el cine, los inventos mecánicos (automóviles, radioteléfonos o máquinas de escribir, entre otros), los bailes de moda, los artistas de raza negra, etc. Uno de los temas preferidos por los autores de este momento fue el de las relaciones hombre-mujer y todas sus circunstancias. Destaca especialmente el tratamiento del adulterio, la infidelidad (masculina y femenina, que se trataron por igual), las relaciones prematrimoniales o los cambios de roles entre hombres y mujeres. Eso sí, siempre tratados con amabilidad, ironía y desde una perspectiva comprensiva de la condición humana. Muestra de ello fue *Todo el año es carnaval o Momo es un carcamal*, de Joaquín Vela y Ramón María Moreno, que se representó en diecisiete ocasiones en Sevilla durante los años 1929 y 1930, todas ellas a cargo de la compañía de zarzuelas del teatro del Duque.

³⁵³ Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 314.

También se trató la homosexualidad aunque de forma anecdótica, como ocurrió en *Lo que cuestan las mujeres* de Joaquín Vela y José L. Campúa, donde uno de los bailarines era un hombre amanerado por sus ademanes y vestimenta. Esta humorada lírico-cómica se representó en el teatro del Duque los días 5, 9 y 13 de abril de 1929, la interpretaron los componentes de la compañía de zarzuelas del referido teatro.

En cuanto a los personajes, solía preferirse la clase social media o media alta, sin problemas económicos y con preocupaciones sentimentales o de relaciones con sus contemporáneos. Por lo general, ejercían profesiones liberales como abogados, médicos, psicólogos, etc. Esto no significa que no hubiera personajes de otras clases sociales. Todo lo contrario; se encuentran, pero su presencia es menor y su importancia en el desarrollo de la trama es, en numerosas ocasiones, anecdótica.

Los personajes femeninos contruidos eran, en general, mujeres que se emancipaban, que habían recibido educación hasta la edad adulta y que se enfrentaban a una sociedad que no estaba preparada para la igualdad. Fueron los casos de las protagonistas de *El pájaro sin alas*, de Manuel Linares Rivas, *Mi mujer es un gran hombre*, la comedia francesa de George Berr y Louis Verneuil, que tradujeron al español José Juan Cadenas y E. Fernández Gutiérrez-Roig, *Mi hermana Genoveva*, de José Juan Cadenas, *Las lloronas*, de Joaquín Vela y José L. Campúa, y aunque en un tono propio de la mujer castiza, *Pepa Doncel*, de Jacinto Benavente, entre otras muchas. Todas pudieron verse en los teatros sevillanos entre 1929 y 1930. Este dibujo de la mujer, sin embargo, no era el más corriente. En el debate ideológico que se desarrollaba en torno a los derechos de las mujeres, y del que el teatro también se hacía eco, primaba la sátira del feminismo. Una actitud que se plasmó en *El sobre verde*, de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, que se puso en los escenarios en veintiséis ocasiones, veinticinco de ellas en el teatro del Duque.

En cuanto a las localizaciones, había una preferencia por los interiores, sobre todo casas amplias, confortables y bien situadas (sea en el centro de una ciudad o en una hacienda de campo) aunque también por despachos profesionales en los que sucedían los episodios más variopintos. Los autores extremaban el realismo y describían en las piezas estos espacios con profusión haciendo énfasis en las puertas, las cortinas, la calidad y cantidad de los muebles que había en los habitáculos, la presencia de botellas, vasos, periódicos y cartas, o el instrumental profesional, entre otros elementos frecuentes. Para ilustrar lo dicho basta leer algunas de las piezas de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández que se representaron durante la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

La influencia del cine se dejó notar en la estructura de las obras teatrales y en el dinamismo de sus escenas. Así, muchas piezas contenían subtítulos como “película escénica”, “cuento cinematográfico”, “historieta cómico-cinematográfica” o “cinedrama”. Ejemplos de ellos fueron

Vidas cruzadas, de Jacinto Benavente, catalogada por el autor como “cinedrama hablado”; y *Piernas de oro*, de Honorio Maura, que la calificó como “película en cinco jornadas”. Así, no era raro encontrar textos en los que se hacían cambios rápidos de lugar o de tiempo, en los que se fundían acciones simultáneas o se encadenaban situaciones que sucedían en diferentes ámbitos pero que estaban relacionadas en la trama³⁵⁴. El cine incluso formó parte indisoluble de las representaciones teatrales. Fue el caso de la pieza *¿Quién te quiere a ti?*, de Luis de Vargas que incluía, entre el segundo y el tercer acto de esta “novela escénica”, una película.

El cinematógrafo fue para los autores teatrales una opción creativa y laboral frente a un teatro cuyas estructuras no lograban modificar para adaptarlas a la modernidad de los tiempos. De este modo, muchos de los dramaturgos encontraron en la escritura de guiones una forma de promocionar su labor y de multiplicar la recepción de sus trabajos:

Según pasaban los años, esta industria exigía cada vez más actores y textos de habla hispana para atender a la creciente demanda del cinematógrafo en países de habla española y en la propia España, que constituía entonces el segundo mercado. Al comenzar 1930 los autores, intérpretes y directores teatrales españoles más consagrados eran ya conscientes de la importancia de integrarse en la industria cinematográfica³⁵⁵.

Al igual que ocurría en el resto de España, también hay que hablar de obras adaptadas en la cartelera teatral sevillana. En este sentido se advierte una preferencia por los textos del siglo XIX, especialmente novelas. Fueron los casos de *Pepita Jiménez*, de Juan Valera; *La hermana San Sulpicio*, de Armando Palacio Valdés, de la que se realizaron dos adaptaciones a finales de los años veinte, una a cargo de Antonio Moreno y Rafael Narbona y otra realizada por Ernesto León; *El intruso (Pan ajeno)*, de Vicente Blasco Ibáñez; *El negro que tenía el alma blanca*, la novela original de Alberto Insúa; o *María del Mar*, la novela de Miguel de la Cuesta. Incluso hubo adaptaciones de novelas extranjeras como *El collar de Afrodita*, de Pierre Louys; y *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas.

Hubo asimismo reposiciones de piezas del teatro clásico español y universal. Además del tradicional *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla en torno al 1 de noviembre, se escenificaron piezas de Pedro Calderón de la Barca (*El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *El santo rey San Fernando* y *La lepra de Constantino*), de Lope de Vega (*La estrella de Sevilla*, *El castigo sin venganza*), o de William Shakespeare (*La fierecilla domada*, *Hamlet*), de Molière (*El avaro*), y de Edmond Rostand (*Cyrano de Bergerac*). Esta vigencia de los textos clásicos españoles del teatro del Siglo de Oro se mantuvo, según destacan las crónicas del momento, como elemento de identidad

³⁵⁴ Al respecto de esta inclinación del teatro por el cine, remito a Urrutia, Jorge: *Imago litterae*, Sevilla, Alfar, 1984, donde se abordan todas estas cuestiones en profundidad.

³⁵⁵ Vilches, María Teresa y Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, pp. 36 y 37.

cultural frente a la cada vez mayor puesta en escena de títulos extranjeros.

A finales de los años veinte y principios de los años treinta hubo un intento de llevar a escena tesis en torno a los cambios sociales y políticos que estaban sucediendo en España. Esta nueva relación entre política y teatro no superó, en muchos casos, la censura previa ni los intereses empresariales. En este sentido, hay que tener en cuenta que todas las obras que se ponían en escena se sometían a un control de censura que se ejecutaba desde la Dirección General de Seguridad o de sus delegaciones provinciales³⁵⁶. De hecho, algunas de las piezas que se vieron en Sevilla durante la Exposición Iberoamericana llegaban tras varias modificaciones forzadas por la censura; fueron los casos del juguete cómico de Carlos Jaquotot *La cascada (Balneario de moda)*, que se prohibió en 1928 dos veces antes de conseguir estrenarse, o de *¡Abajo las coquetas!*, de Antonio Paso Díaz y F. García Loygorri que, también en el año 1928, se sometió al análisis de varios agentes de la Dirección General de Seguridad en un ensayo a puerta cerrada³⁵⁷.

Este tratamiento de los problemas existenciales, políticos y sociológicos también se realizó desde el género bufo, adquiriendo formatos de farsa o juguete cómico. Algunos de ellos fueron muy populares y estaban en plena vigencia durante la celebración de la Exposición Iberoamericana, de ahí que se representaran en los escenarios sevillanos. Ejemplos de ello fueron: *La casa de los pingos* y *La atropellaplatos*, ambas de Antonio Paso y Antonio Estremera; *Papá Gutiérrez*, de Francisco Serrano Anguita, *Para ti es el mundo*, de Carlos Arniches, *¡Usted es Ortiz!* y *La mala uva* de Pedro Muñoz Seca, o *¡La caraba!* y *¡Un millón!*, ambas de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.

Hay que recordar en este punto que los representantes de las empresas teatrales estaban obligados a remitir por adelantado dos ejemplares de cada una de las obras teatrales que se iban a estrenar en sus escenarios. Estas copias debían dirigirse, por medio de oficio, al Gobernador Civil de la provincia si era capital, al alcalde en las demás poblaciones o al Director General de Seguridad en el caso de Madrid. La censura perseguía, sobre todo, canciones obscenas, bailes lascivos y “cualquier otro acto contrario a la moral”³⁵⁸.

En este momento, además, comenzó a organizarse un teatro denominado “de vanguardia” que, si bien tuvo cierta notoriedad en Madrid, no alcanzó a las carteleras sevillanas.

Hay que llamar la atención también sobre la escasa presencia de mujeres autoras en las obras que se pusieron en escena. Solo se pueden reseñar dos: Pilar Millán Astray y la argentina Álcira Olivé. Respecto a la primera, su compromiso con el hecho teatral fue tan amplio que, en el año 1928, se organizó una agrupación cómico-dramático que llevaba su nombre y que pretendía llevar a

³⁵⁶ En el Nuevo Reglamento de Espectáculos del año 1913 se recogían algunas consideraciones respecto al contenido de las obras teatrales. La mayoría prohíben la caricatura de las instituciones del Estado o a personas determinadas y el contenido obsceno en canciones, bailes o textos.

³⁵⁷ Vilches y Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, p. 45.

³⁵⁸ “Nuevo Reglamento de Espectáculos”, *Palmas y Pitos*, 9-11-1913, p. 15.

la escena obras de autores noveles. Durante los años de la muestra iberoamericana se puso en escena una sola de sus piezas: *El juramento de la Primorosa*, a cargo del elenco de la compañía Irene Alba-García León-Perales. El trabajo de Álcira Olivé, por el contrario, se conoció por primera vez en Sevilla el miércoles 8 de mayo de 1929 en el teatro Cervantes, cuando los integrantes de la compañía de Comedias de Concepción Olona representaron la pieza *El divino derecho*.

2. Textos extranjeros

A finales de los años veinte era frecuente la presencia de textos foráneos en las carteleras españolas. Estos textos se difundieron por dos vías: por las visitas de las compañías extranjeras y por las representaciones de las adaptaciones que realizaban las compañías españolas. En la cartelera sevillana de este tiempo se encuentran ejemplos de estas traducciones y adaptaciones. En conjunto se observa una preferencia por las obras francesas, aunque también hay trabajos traducidos del inglés o del catalán. Estudiando la cartelera se encuentran los siguientes títulos, que relaciono en orden alfabético por autores:

- Antoine, André Paul y Léry, Maxime: *Caballitos de madera*, que tradujeron y adaptaron Arturo Mori y Ángel S. de Heredia,
- Augier, Emilio: *Le gendre de Mr. Poitiers*, traducido por Ramón de Román como *El Señor Marqués, mi yerno*,
- Barclay, Florencia L: *El rosario*, traducida por Francisco Beltrán y Luis Linares Becerra,
- Bauer, Ludwig: *Una aventura diplomática*, traducida por Margarita Nelken,
- Baurdel, Eward: *La prisionera*, traducida por José Juan Cadenas y F. Gutiérrez Roig,
- Bernard, Tristán: *¡Béseme usted!* y *Papá Lebonnard*, ambas traducidas por José Juan Cadenas.
- Berstein, Henry: *El ladrón*, traducido por Manuel Bueno y Ricardo J. Catarineu,
- Beverley, Jo: *La dama del antifaz*, traducido por Cristóbal de Castro,
- Bodanzky, Robert y Willner, A.M: *Die Schöne Rissette*, traducida por Ramón Asensio Mas, José Juan Cadenas y Enrique Gutiérrez Roig,
- Camassio, Alejandro, y Oxila, Nino: *¡Adiós juventud!*, traducido por Enrique Tedeschi y Ricardo González del Toro,
- Cenzato, Giovanni: *Una comedia para casadas*, traducida por Francisco Gómez Hidalgo,

- Chiarelli, Luigi: *La máscara y el rostro*, traducida por Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi,
- Conty, Jean y De Vissant, Georges: *El Jockey*, traducida por Alfonso Fernández Burgas,
- Croisset, Francis: *Le coeur dispose*, traducido por José J. Berruti como *El corazón manda*,
- Drysdals, John: *Cuatro naufragos y un judío*, traducido por Carlos Baena,
- Gatillón, Simón: *Maya*, traducida por Azorín,
- Gavidor, Armont: *El club de los chiflados*, traducida por José Juan Cadenas y Enrique Gutiérrez Roig,
- Golton, John: *Shangai*, de adaptado por Arturo Mori,
- Harbach, Otto y Hammerstein II, Oscar: *Rosa María*, traducida por Pedro García Moreno y José González Navas,
- Ibsen, Henrik: *Casa de muñecas*, traducida por Gregorio Martínez Sierra,
- Kistemaeckers, Henry: *La emboscada*, traducido por Alejandro Maristany y Guash,
- Laparciere, Cora: *La danzarina roja*, traducido por A. Fernández Lepina y Clemente F. Burgos,
- López, Sabatino: *La buona figliola*, traducida por Felipe Sassone,
- Maugham, William Sommerset: *Lady Frederick*, traducido por Federico Reparaz,
- Matthew Barrie, James: *Alicia sienta la cabeza*, traducido por Gregorio Martínez Sierra,
- Mazza, Giuseppe: *La prova d' un opera seria*, traducida por Carlos Frontaura Vázquez, Luis Rivera, y Aquiles Di Franco,
- Molnar, Ferenc: *Olimpia*, traducida por Tomás Borrás y Andrés Revesz,
- Ohnet, George: *La maître de forges*, traducida por Jaime Guillén,
- Pagnol, Marcel: *Topacio*, traducido y adaptado por Gregorio Martínez Sierra,
- Pirandello, Luigi: *La divina ficción*, traducida por Francisco Robledo, y *El placer de la honradez*, traducida por Salvador Vilaregut,
- Ponson Du Terrail, Pierre Alexis: *Los dramas de París (Rocamboles)* traducido por Carlos de Arce Robledo,

- Rovetta, Gerolamo: *Deshonor*, traducido por Juan Pérez Seoane,
- Shaw, Bernard: *Pigmalion*, traducido por Gregorio Martínez Sierra,
- Strong, Austin: *El séptimo cielo*, traducido por Antonio F. Madrid,
- Veber, Pierre: *Théâtre des Variétés* de Pierre Veber, adaptado por Antonio Paso y Joaquín Abati y traducido como *El orgullo de Albacete*,
- Vert, George y Verneuil, Louis: *Mi hermana Genoveva* y *Mi mujer es un gran hombre* ambas traducidas por José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez Roig.
- Wilde, Oscar: *Un marido ideal*, *El fantasma de Canterville*, traducido también por Ceferino Palencia, y *El abanico de Lady Windermere*, traducida por Ricardo Baeza.
- Willard, John: *El gato y el canario*, de John, traducido y adaptado por A. Fernández Lepina y Clemente F. Burgos
- Wise, Annie: *El crimen de Juan Anderson*, adaptado por A. Fernández Lepina y Clemente F. Burgos.

Esta amplia nómina de traducciones provocó las quejas de escritores como Jacinto Benavente que, en un artículo, hablaba del discutible favor que hacían los dramaturgos españoles a la escena y criticaba a autores como Echegaray que, según explicaba, se dedicaban a copiar o adaptar trabajos que triunfaban en el extranjero. Esta labor era, según destacaba, de un interés tan efímero como el esfuerzo que suponía a los autores escribirlas:

Pues lo mismo que sucede en política, en medicina, en arte, no digamos en el teatro. Nadie se limita a ser espectador; todos creen entender más que los encargados de las respectivas lidias. Lo difícil es hacer el ridículo cuando llega la ocasión de echar siquiera un capotito en alguna de ellas. En el teatro, por ejemplo, tenemos mil sabios teorizantes que de continuo nos marean con los tópicos de la crisis teatral, la decadencia del teatro, los viejos moldes, el superrealismo, el expresionismo, la vanguardia, y cuando, por imprudencia pasan de la teoría a la práctica, sus comedias no son más que una mala imitación de alguna novelaría extranjera, y toda su modernidad consiste en una decoración colgada al revés o la que en los árboles son morados, el cielo verde y los edificios dorados.

Algunas líneas después Jacinto Benavente calificaría estas creaciones como:

Obras de aliento corto, carrerillas, saltitos, vuelecillos, si se quiere, pero siempre de poca altura, pero nunca de paso firme, airoso, del que va por camino cierto seguro de llegar a donde se propone³⁵⁹.

3. Sevilla como argumento o escenario

Varias de las obras representadas entre 1929 y 1930 transcurrían en Sevilla o hacían referencia, de alguna manera, a la ciudad. Basta repasar la cartelera que se adjunta para comprobar, además, que muchos de estos títulos se ponen en escena con éxito. Entre ellas sobresalen *Los duendes de Sevilla*, de los hermanos Álvarez Quintero, *Sevilla-Balompíe*, de Pedro Moreno, *Sevilla en broma*, de Hilario Gutiérrez Gil y Agustín López Macías, *Soleares Trianeras*, de Carlos Millán y Juan del Pozo, y *Sevilla 1929*, de José Ramón Vallejo.

Aunque no es posible ahondar en cada una de ellas, sí considero oportuno ofrecer una idea del vínculo que tenían con la Exposición Iberoamericana y con la Sevilla de este momento. Así, en el caso de *Los duendes de Sevilla*, la idea de escribirla surgió cuando el director de la muestra, José Cruz Conde, encargó a los Quintero la creación de la letra del himno de la cita internacional, inspiración que aprovecharon los dramaturgos para escribir una comedia que cantara las gracias de la Sevilla del primer tercio del siglo XX. Para ello optaron por recurrir a la exaltación de la mujer, e incluyeron a los personajes cotidianos de la ciudad (aparecían cuarenta y seis tipos diferentes), las calles del Barrio de Santa Cruz y un patio típico de la capital hispalense. El público la aceptó de buen grado porque, como decía la prensa del momento, estaba “escrita con el alma y el pensamiento clavados en Sevilla”³⁶⁰, aunque ocasionó algún altercado. Como destaca Julio Martínez Velasco, las referencias a la arquitectura sevillana reavivaron la polémica que la ciudad vivía entonces en torno a su transformación urbanística: “[...] no sólo por la extensión de los terrenos de la Exposición, que vendrían a incrementar el casco urbano, sino por los ensanches operados en su centro”³⁶¹. Así, conocidos arquitectos de la ciudad escribieron estudios en los que se propusieron señalar el acierto de sus diferentes posturas tomando como base esta obra de teatro. Entre los más destacados se encuentran los que realizó González del Castillo: “Los duendes de Sevilla y la ciudad jardín” –a favor de la arquitectura tradicional del patio y el dibujo urbano de calles estrechas–, “Los duendes de Sevilla y la ciudad jardín. La gran Sevilla” –donde se apuesta por un ensanche de la ciudad que respete todo lo digno y que repita aquellas fórmulas que el tiempo haya señalado como válidas– y “Los duendes de Sevilla y la ciudad jardín. Ciudades jardines sevillanas”.

Esta polémica, aunque dio lugar a amplios debates en las páginas de los periódicos, no

³⁵⁹ Benavente, Jacinto: “La política y los intelectuales” (III parte), *ABC*, 4-10-1930, p. 3.

³⁶⁰ *ABC*, 16-10-1929, p. 3.

³⁶¹ Martínez Velasco, Julio: *Aquellos viejos teatros...* p. 63.

impidió que el director de la Exposición Iberoamericana propusiera al Ayuntamiento hacer un homenaje a los autores dramáticos, acto que ambos rechazaron argumentando en una carta al director que se publica en el diario *ABC* lo siguiente:

[...] ¡No más homenajes a quienes ha colmado Sevilla de agasajos y honores! No vayamos a empachar a los sevillanos y a las sevillanas. Esto último, sobre todo, lo lamentaríamos a par del alma.

Te rogamos, pues, que convenzas al organizador, nuestro buen amigo, de que desista de ello, expresándole nuestra gratitud por el intento sólo. Ineludibles deberes nos arrancan, sin posible demora, de nuestra Sevilla. Déjennos marchar, con melancolía, pero tranquilos. Y además de tranquilos, con el alma satisfecha por el mejor de los homenajes: el cariño y el aplauso de todos, que nos han acompañado y emocionado en estos días³⁶².

La prensa local consideraba a los hermanos Álvarez Quintero como los máximos representantes de Andalucía en este momento. En el caso de Sevilla lograron que la ciudad se rindiera a sus pies, de ahí que, por ejemplo, el periódico *ABC* publicara un reportaje sobre los lugares de Sevilla que inspiraron algunas de sus obras o que se siguiera atentamente cada una de sus andanzas por España o de sus obras en el extranjero³⁶³.

De muy distinto tono fue *Sevilla Balompié*, de Pedro Moreno, una comedia sobre las pasiones que levantaba el fútbol en la ciudad y que se puso en varias ocasiones en escena. En el mismo sentido se desarrolló la pieza *Sevilla en broma*, una revista en diez cuadros escrita por Hilario Gutiérrez Gil y Agustín López Macías, y música de José Sama, que se estrenó el 28 de noviembre de 1930 en el teatro del Duque. Un trabajo que se representó con mucho éxito y del que pocas referencias se han conservado.

Soleares Trianeras se estrenó el 15 de febrero de 1930 en el teatro Cervantes. Los autores de esta pieza fueron Carlos Millán y Juan del Pozo. La crítica destacó la calidad de sus autores:

Anoche, en Cervantes, asistimos a un estreno que se sale de lo habitual en este género de producciones. “Solares Trianeras”, obra de noveles, De unos noveles que vienen pegando fuerte y arriban a las tablas con valores suficientes para jerarquizarse rápidamente entre los primeros, entre los de talla consagrada³⁶⁴.

Finalmente, sobresale el caso de *Sevilla 1929*, una pieza que no llegó a representarse en los escenarios de la capital hispalense, a pesar de haber sido escrita para ello. Se presentó como una fantasía cómico-lírica-bailable en dos actos y doce cuadros, la firmó José Ramón Vallejo y se

³⁶² *ABC*, 17-10-1929, p. 3.

³⁶³ *ABC*, 12-1-1930. En él se da cuenta de los espacios que aparecen en las obras *Las flores*, *La reina mora*, *El patio*, *El genio alegre*, *La calumniada* y *Las buñoleras*, pp. 6-9.

³⁶⁴ *El Noticiero Sevillano*, 16-2-1930, p. 2.

estrenó, obteniendo una buena acogida de público, en el teatro de La Latina de Madrid el viernes 4 de febrero de 1930. Según la prensa, se trataba de una glosa de la Exposición Iberoamericana, presentaba los diferentes pabellones de los países de América y terminaba con una referencia a la participación de las regiones españolas. El trabajo contó, para su presentación, con música de Aurelio González³⁶⁵.

4. Los autores andaluces en el panorama teatral de 1929 y 1930

Buena parte de la nómina de autores que se puso en escena durante esta época eran madrileños y los pocos andaluces que consiguieron abrirse un hueco residían en la capital española lo que, en muchas ocasiones, les hizo “perder la conciencia de Andalucía”³⁶⁶. Destacaron en estos años los hermanos Álvarez Quintero, los hermanos Machado, Pedro Muñoz Seca, José López Rubio y José García Rufino, conocido como *Don Cecilio de Triana*.

Los hermanos Álvarez Quintero estrenaron, entre 1929 y 1930, las piezas *Los duendes de Sevilla* y *Doña Hormiga*, obteniendo éxitos de taquilla y crítica. Y no solo estas dos, pues muchas compañías seguían reponiendo sus trabajos de años anteriores. Sus propuestas nacían del interés por la realidad cotidiana y se nutrían de las experiencias del momento, razones por las que la crítica los admiraba y los odiaba por igual. Así decía Cipriano Rivas Cherif:

Los Quintero, creadores de un teatro contemporáneo asequible, más aún que el de Benavente, a la facilidad cotidiana de un público y de unos intérpretes adecuadísimos a la expresión de la clase media de las pasiones, valga la frase, pueden pasar con justicia histórica de la categoría de admirables pintores andaluces de ‘cuadrado de género’ a la de comediógrafos considerables, en *El genio alegre*, *Las de Caín*, *Malvaloca*, con que revalidan sus propios méritos de *El Patio*, *La mala sombra*, *Los chorros del oro* y otros sainetes y entremeses³⁶⁷.

Casi tan popular como los sevillanos fue, en la década de los veinte y principios de los años treinta, el portuense Pedro Muñoz Seca. Sus trabajos en solitario, pero sobre todo sus creaciones con Pedro Pérez Fernández, seguían convirtiéndose en éxitos de taquilla. Mientras la mayoría de la crítica

³⁶⁵ Para saber más de este texto *ABC*, 15-2-1930, p. 19.

³⁶⁶ Mario Méndez Bejarano, en su artículo “Andalucía” señala como dramaturgos destacados de la historia de la comunidad autónoma a los siguientes: Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Vélez de Guevara (a quien define como “introducido del elemento femenino, mujeres de carne en vez de muñecas”); Rivas y García Gutiérrez (“creadores del drama romántico”); Eugenio Sellés; Abelardo López de Ayala (“el más eminente comediógrafo del siglo XIX”); Eusebio Asquerino (“creador del drama político”); y Gutiérrez de Alba (“inventor de las revistas teatrales”). El texto se incluye en el *Libro de Oro de la Exposición Iberoamericana*, pp. 385-388.

³⁶⁷ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, pp. 49-50.

madrileña se negaba a reconocerle mérito alguno, la sevillana se desvivía en piropos y halagos³⁶⁸. Cipriano Rivas Cherif intentaba explicar esta singular dicotomía con las siguientes palabras:

Pedro Muñoz Seca, ingeniosísimo autor cómico, prefirió a perfeccionar sus cualidades, malbaratarlas en el absoluto desprecio del sentido literario y artístico que, de una u otra forma, ha de constituir siempre la dignidad de un teatro. Su empresario más calificado (por mucho que Muñoz Seca se prodigara por doquier en degradar a los cómicos a la payasada de un circo sin ingenuidad) se dejó llevar alegre y confiadamente de la señal, no siempre tan inequívoca como parece, de la taquilla abierta a un público soezmente abandonado a los instintos íntimos de su ineducación, sin disimulo, sin recato³⁶⁹.

En el año 1929, Muñoz Seca estrenó las comedias *El alfiler* y *¡Pégame Luciano!* en el teatro Infanta Isabel de la capital madrileña³⁷⁰ y en 1930 las piezas *El padre Alcalde*, *¡Todo para ti!* y *La Perulera*³⁷¹. Todas ellas se pudieron ver en los teatros sevillanos durante los años 1929 y 1930.

Protagonista del momento fue también el malagueño José López Rubio. Se dio a conocer con la pieza *De la noche a la mañana*, que había escrito junto con Eduardo Ugarte; ambos ganaron el premio teatral para noveles del periódico *ABC* del año 1928 con este trabajo³⁷², lo que pone de manifiesto la importancia que tuvieron estos concursos de teatro.

La obra se estrenó en el teatro Reina Victoria de Madrid en enero de 1929 y se pudo ver en el teatro Cervantes de la capital sevillana en febrero de 1929 gracias al trabajo de la compañía de Comedias de Irene López Heredia. En Sevilla se pudo disfrutar, además, de una segunda versión de manos de la compañía de la actriz Camila Quiroga a finales de mayo de ese mismo año, ya en plena Exposición Iberoamericana. Dado que se produjo en el tiempo de este estudio, es conveniente añadir que el malagueño obtuvo mucho éxito con la pieza *La casa de naipes*, estrenada en el año 1930 y escrita también en colaboración con Eduardo Ugarte.

De entre la nómina de autores locales sobresale José García Rufino, popularmente conocido como *Don Cecilio de Triana*. Fue un periodista gaditano, afincado en Sevilla, que probó suerte en el ámbito de la creación teatral y la novela. Según cuenta José Vallecillo estrenó cincuenta títulos teatrales, entre ellos destacaron: *El pozo de los apuros*, *Las cuentas de mi rosario*, *El cabecilla*

³⁶⁸ Hay que recordar que esta difícil relación entre Muñoz Seca y la crítica fue el germen de *El Clamor*, la pieza que el gaditano escribió con *Azorín*, y que estrenada en abril de 1928, y donde se satirizaba la tiranía de los críticos teatrales.

³⁶⁹ Rivas Cherif, Cipriano: *Cómo hacer teatro...*, p. 50.

³⁷⁰ La primera se estrenó el 16 de enero de 1929 y la segunda el 4 de octubre de 1929. Vilches, María Teresa y Dru Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, p. 89.

³⁷¹ La primera pieza se estrenó el 10 de octubre de 1930, la segunda el 10 de abril de 1930 y la tercera el 20 de septiembre de 1930. Las dos primeras se estrenaron en el teatro Infanta Isabel, la tercera en el teatro de la Comedia. *Ibidem*, pp. 89- 92.

³⁷² Según informa Gregorio Torres Nebrera, el jurado del premio lo formaron Carlos Arniches, Eduardo Marquina y José Juan Cadenas. El texto se publicó en el número 182 de la colección teatral "El Teatro Moderno" en el año 1929. Este autor realiza un análisis de la obra en su libro *El posible imposible teatro del 27*, Sevilla, Renacimiento, 2009.

Guayalba, La primera del barrio, El baño de Diana, La estatua de don Gonzalo, La rifa del beso, La patrona del conocimiento, La viuda inconsolable, Sevilla no me ha dejado, El futuro perfecto, El congreso de Sevilla, El Puente de Triana, ¡Sevilla, qué grande eres!, Las concejales, La cruz de Tabladilla, Los canarios y los Pepes (The Canary and the Joseph), La canción del trabajo y El barrio de la Viña. De especial interés para este trabajo es el estreno de *¡Por algo será!*, en el año 1930, pues obtuvo un gran éxito.

¡Por algo será! se titulaba “revista sevillana de actualidad iberoamericana”. Se estrenó en el teatro de la Exposición el viernes 7 de marzo de 1930, y para su presentación contó con la música de los compositores Matheu y Castillo, y la escenografía de Sanchís, Rovira y Matarredonda. La pieza tuvo una excelente acogida de público y crítica, valores suficientes para que permaneciera en cartel durante treinta y tres días, durante los cuales se representó en cuarenta y tres ocasiones³⁷³. Uno de los valores de este éxito prolongado residía, según señalaba la crítica del momento, en la incorporación de Estrellita Castro y del cuadro de gitanillos que la acompañaban al reparto original de la puesta en escena:

La ya popular revista de *Don Cecilio de Triana, ¡Por algo será!*, que por sí sola tiene méritos suficientes para residir en el cartel todo lo que quede de temporada, ha visto recientemente reforzado su éxito con la aportación prestada por la valiosa artista Estrellita Castro.

En otras ocasiones hemos hablado de esta gentilísima vedette, que posee un estilo personalísimo y original y desde el primer momento ha captado todas las simpatías del público que concurre al Duque.

Estrellita Castro actúa con éxito creciente y cada día se divulga más su fama de excelente cantante y bailarina. Puede decirse que la empresa del popular coliseo ha hecho un magnífico hallazgo.

Anoche, además, debutó la troupé gitana de la cava misma, alcanzando su interpretación de la zambra el más lisonjero de los éxitos. Los gitanillos dan a sus danzas un hondo sabor de raza y un especial encanto. Fueron aplaudidísimos y obligados a repetir su número, entre ovaciones.

¡Por algo será! Ha aumentado con estos nuevos elementos sus muchos valores de revista, que ya eran suficientes para llenar el teatro del Duque y mantenerse en el cartel todo el tiempo que se quiera³⁷⁴.

Además de representarse en teatros sevillanos, *Don Cecilio de Triana* estrenó también en Madrid, Barcelona o Valencia, donde sus trabajos tuvieron buena aceptación. El género con el que cosechó más éxitos fue la revista, pues le permitía abordar la actualidad de la ciudad sin más objetivo que el de ser representado por sus contemporáneos. En este sentido, ejemplos anteriores a 1929 fueron la revista cómico-lírica-futbolística en un acto y cinco cuadros *¡Sevilla, qué grande eres!*, estrenada en teatro del Duque el 20 de febrero de 1924, y la revista en un acto y seis cuadros *La Reina de*

³⁷³ Desde el 7 de marzo hasta el 10 de abril de 1930 de forma intermitente en el teatro del Duque.

³⁷⁴ *El Noticiero Sevillano*, 30-3-1930, p. 3.

Andalucía, estrenada en el teatro del Duque el 5 de abril de 1926.

En cuanto a los hermanos Machado, ambos protagonizaron, en 1929, dos importantes estrenos teatrales, *La Lola se va a los Puertos* y *Las Adelfas*. Las dos piezas se representaron en los teatros de la ciudad durante la muestra iberoamericana. La primera de ellas los días 5, 6, 7, 8 y 9 de marzo de 1930 en el teatro de la Exposición durante la estancia de la compañía de Lola Membrives. Un elenco que también representó *Las Adelfas* poco después, los días 18 y 19 de marzo de 1930, en el mismo espacio. Y no fueron los únicos actores que recrearon los palabras de los Machado en escena, pues el 20 de junio de 1930 los integrantes de la compañía de Carmen Díaz también interpretaron *La Lola se va a los puertos* en el teatro de la Exposición. Respecto a esta última pieza hay que decir que el texto había tenido un gran éxito con motivo de su estreno en Madrid y que, en la capital sevillana originó la puesta en marcha del proceso que les nombraría hijos ilustres y predilectos de la ciudad³⁷⁵. Sin embargo, primero se celebró un importante acto en junio de 1930, al que solo acudió Manuel Machado y en el que, además de la ya referida representación de Carmen Díaz, se leyeron poemas de los dos hermanos. Su nombramiento como Hijos predilectos de Sevilla se materializó poco después; un hecho que agradecieron mucho, como lo demuestra una carta que recibió el alcalde de la ciudad el 22 de enero de 1931:

Bien sabemos que tan alto honor excede con mucho a nuestros merecimientos, y que sólo a la bondad de ustedes lo debemos. Pero no duden un momento de que nuestra más ardiente aspiración y como el ideal de nuestra vida será, desde hoy, el mostrarnos dignos de tanta generosidad y llegar a merecerla y justificarla con nuestra obra futura³⁷⁶.

5. Los autores y la Exposición Iberoamericana

La muestra iberoamericana recibió la visita de numerosos autores literarios. Sus visitas eran anunciadas en prensa por el Comisario Regio, lo que hace suponer que fueron recibidos con todos los honores. Gracias a las declaraciones de los organizadores a la prensa hoy sabemos que Federico García Sanchiz había escrito una carta a la dirección de la muestra anunciando su llegada a la ciudad durante los primeros días del mes de abril de 1930. Esta visita estaba motivada por las charlas que había convenido con el teatro de la Exposición y en la reseña periodística se daba cuenta de los títulos y contenidos de cada una de ellas.

³⁷⁵ La revista de estudios sobre Antonio Machado *Abel Martín* reproduce los originales de la correspondencia que mantuvieron los dramaturgos con el alcalde de la ciudad, el expediente instruido con motivo de acuerdo del Excelentísimo Ayuntamiento de nombrar hijos ilustres y predilectos de la ciudad a los hermanos Machado. En: <<http://www.abelmartin.com>>. Consulta: 14-8-2014.

³⁷⁶ Santotoribio Sumarubia, José: *Sevilla en la vida municipal (1920-1991)*, p. 148.

El martes 1 de abril de 1930, la Exposición Iberoamericana organizó una velada literaria en honor de los intelectuales de Madrid que estaban visitando la ciudad. Fue un acto que se desarrolló en el Pabellón Central de la Plaza de España, según se anunciaba en la prensa local de ese mismo día:

El acto empezará con unas saluciones de los representantes del Ateneo y del Comité de la Exposición a los referidos intelectuales.

Después tomarán parte, entre ellos, los señores don Eugenio D'Ors, don Francisco García Sanchíz, don Gregorio Martínez Sierra, don Alberto Insúa y el señor Sainz Rodríguez.

La entrada será por invitación³⁷⁷.

Esta comitiva de intelectuales había llegado a Sevilla para inaugurar la librería Fe y estaba compuesta, además de por quienes ya se han mencionado, por las siguientes personalidades: Manuel Luis Ortega, Dionisio Pérez, Ramón Sagarra, Rafael Marquina, Salazar y Chapela y Francisco Camba³⁷⁸. La citada librería estaba situada en la zona conocida como La Campana y era una delegación de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

³⁷⁷ *El Noticiero Sevillano*, 1-3-1930, p. 6.

³⁷⁸ *ABC* publicó una crónica de toda la visita y una fotografía de los participantes el 1-4-1930, pp. 23 y 24.

6. Relación de obras representadas

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>A campo traviesa</i>	Comedia	Felipe Sassone	3 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou
<i>¡Abajo las coquetas!</i>	Revista	Libreto de Antonio Paso hijo y de Francisco G. Loygorri. Música de Jacinto Guerrero.	10 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía Rosario-Pino y Emilio Thuiller
			2, 3 ³⁷⁹ , 4, 5 ³⁸⁰ , 6, 7 ³⁸¹ , 8, 9 ³⁸² , 10 ³⁸³ , 11 ³⁸⁴ , 12 ³⁸⁵ , 14, 15 ³⁸⁶ , 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 22 de noviembre de 1929; 30 y 31 de diciembre de 1929; 2 de enero de 1930; 29, 30 y 31 de marzo de 1930; 7, 8, 9, 10, 16 y 27 de octubre de 1930	Del Duque	40	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Abuela y nieta</i>	Entremés	Jacinto Benavente	24 de diciembre de 1930	Cervantes	1	Compañía de Casimiro Ortas

³⁷⁹Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 21:30 horas.

³⁸⁰Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19: 45 y a las 22:45 horas.

³⁸¹Idem.

³⁸²Este día la obra se representó en tres secciones: a las 19: 45, 21:30 y a las 22:45 horas.

³⁸³Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas.

³⁸⁴Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19: 45 y a las 22:45 horas.

³⁸⁵Idem.

³⁸⁶Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>¡Adiós, juventud!</i>	Comedia	Original de Alejandro Camassio y Nino Oxila. Traducción y adaptación de Enrique Tedeschi y Ricardo González del Toro.	5 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Al dorarse las espigas</i>	Zarzuela	Libreto de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño.	16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26 y 28 de febrero de 1929; 18 y 19 de noviembre de 1930	Del Duque	12	Compañía titular del Teatro Del Duque
		Música de Francisco Balaguer.	14 de diciembre de 1930.	Exposición	1	Compañía titular del Teatro de la Exposición
<i>Alfonso XII, 13</i>	Comedia	José Fernández del Villar	6 de junio de 1930	Exposición	1	Compañía Gelabert-Bonafé
<i>Alicia sienta la cabeza</i>	Comedia	Original de James Matthew Barrie. Traducida por Gregorio Martínez Sierra.	13 y 14 de abril de 1929	Exposición	2	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>¡Alza y toma!</i>	Revista	Libreto de Pedro Muñoz Seca y Pedro	22, 23, 24, 25 ³⁸⁷ , 26 ³⁸⁸ , 27 ³⁸⁹ , 28, 29 ³⁹⁰ , 30 y 31	Del Duque	62	Compañía de Zarzuelas del Teatro

³⁸⁷ Este día la obra se representó en tres secciones: a las 16, a las 19:45 y a las 23 horas.

³⁸⁸ Este día la obra se representó en tres secciones: a las 16, a las 19:45 y a las 22:45 horas.

³⁸⁹ Este día la obra se representó en tres secciones: a las 16, a las 19:45 y a las 23 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Pérez Fernández. Música de Celestino Roig.	de diciembre de 1929; 1 ³⁹¹ , 2 ³⁹² , 3, 4, 5 ³⁹³ , 6 ³⁹⁴ , 7, 8 ³⁹⁵ , 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 28 de enero de 1930; 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 y 24 de febrero de 1930; 2 de marzo de 1930			Del Duque
<i>Amanecer</i>	Comedia	Gregorio Martínez Sierra	24 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Amor salvaje</i>	Bosquejo dramático	José Echegaray	17 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>Amores y amoríos</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	24 y 26 de febrero de 1929	Cervantes	2	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>Ángela María</i>	Comedia	Carlos Arniches y Joaquín Abati	10 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra.

³⁹⁰ Idem.

³⁹¹ Idem.

³⁹² Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23 horas.

³⁹³ Este día la obra se representó en tres secciones: a las 16, a las 20 y 23 horas.

³⁹⁴ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23 horas.

³⁹⁵ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>¡Atrévete, Susana!</i>	Comedia	Original húngaro adaptado al español por Tomás Borrás y Andrés Revesz	1 y 5 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias de María Cañete
<i>Bartolo tiene una flauta</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	13, 18 y 24 de diciembre de 1930	Cervantes	3	Compañía de Casimiro Ortas
<i>Barro pecador</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	8 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu
<i>Benamor</i>	Opereta	Libreto de Antonio Paso Cano y Ricardo González del Toro. Música de Pablo Luna	21 y 23 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Victoria Pinedo
<i>Ben Hur</i>	Novela teatral	Novela de Lewis Wallace. Traducida al español por Enrique Thuillier y Juan López de la Hera.	30 de mayo de 1929	Del Duque	1	Compañía Alcoriza
<i>Bendita seas</i>	Melodrama	Alberto Novión	21 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía de Camila Quiroga
			3 de diciembre de 1929; 8 y 9 de diciembre de 1929	Exposición	3	Compañía Camila Quiroga
<i>¡Béseme usted!</i>	Comedia	Original de Tristán Bernard.	23 de febrero de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Traducida al español por José Juan Cadenas.				
<i>Bohemios</i>	Zarzuela	Libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Música de Amadeo Vives.	26 y 27 de septiembre de 1929; 14 de octubre de 1929	Del Duque	3	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque.
			1 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía lírica Luis Calvo
			2, 8 y 14 de junio de 1930	Del Duque	3	Compañía de comedias Rossi y Calvo
<i>Calla, corazón</i>	Comedia	Felipe Sassone	29 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou.
<i>Campanela</i>	Zarzuela	Ramos Martín. Música de Jacinto Guerrero.	26 y 27 de febrero de 1930; 1, 2 ³⁹⁶ , 3, 6 y 9 de marzo de 1930	Cervantes	8	Compañía de Victoria Pinedo
<i>Campanone</i> ³⁹⁷	Zarzuela	Original de Giuseppe Mazza. Traducción y adaptación de Carlos Frontaura Vázquez, Luis Rivera y Aquiles Di Franco.	28 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Zarzuelas M. Álvarez

³⁹⁶Ese día se representó en dos secciones: a las 16 horas y a las 22:15 horas.

³⁹⁷Arreglo libre de la ópera italiana *La prova d'un opera seria*.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Música de Vicente Lleó				
<i>Canción de Cuna</i>	Comedia	Gregorio Martínez Sierra	8 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Cancionera</i>	Poema dramático	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	10 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
			12, 13 y 19 de marzo de 1930	Exposición	3	Compañía de Lola Membrives
			20 y 28 de mayo de 1929	Cervantes	1	Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
			21 de mayo de 1929	Cervantes	1	Compañía de Leandro Alpuente
<i>Cartas de amor</i>	Comedia	José León Pagano	25 de mayo de 1929; 7 de diciembre de 1929	Exposición	2	Compañía de Camila Quiroga
<i>Casa de muñecas</i>	Comedia	Original de Henryk Ibsen. Traducida por Gregorio Martínez Sierra.	23 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>¡Cásate y verás!</i>	Vodvil	Miguel Mihura	19 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Pepita

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Alvarez y José Andrés de Prada				Meliá y Benito Cibrián
			24 y 25 de diciembre de 1929	Exposición	2	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
<i>Cha-Ca-chá</i>	Zarzuela	Libreto de José Silva Aramburu y Francisco Torres. Música de Manuel Font de Anta.	14, 15, 16 ³⁹⁸ , 17 ³⁹⁹ , 18, 19, 20 ⁴⁰⁰ , 21, 22, 23 ⁴⁰¹ , 24 ⁴⁰² , 25, 26 ⁴⁰³ y 27 de noviembre de 1930; 1, 7, 9, 11, 13, 18, 24, 29 y 31 de diciembre de 1930	Del Duque	34	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Cien comedias y un drama</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	4, 5 y 6 de octubre de 1930	Exposición	3	Compañía Comedia de María Banquer y Antonio Pino
<i>Comedia nueva o el café</i>	Comedia	Leandro Fernández de Moratín	11 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
<i>¡Contente, Clemente!</i>	Farsa cómica	Antonio Paso	30 y 31 de diciembre de 1930	Cervantes	2	Compañía de Casimiro Ortas

³⁹⁸ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23 horas.

³⁹⁹ *Idem.*

⁴⁰⁰ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23:15 horas.

⁴⁰¹ *Idem.*

⁴⁰² *Idem.*

⁴⁰³ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Córdoba, la sultana</i>	Paseo cómico-lírico-local	Libreto de Marcos Rafael Blanco Belmonte. Música de Angel Galindo	14 de junio de 1930	Cervantes	1	Compañía Cabrera-Martínez Baena
<i>Cristalina</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	3 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu
<i>Cuando empieza la vida</i>	Comedia	Manuel Linares Rivas	7 y 8 de marzo de 1929	Cervantes	2	Compañía de Irene López Heredia
			2 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>Cuatro naufragos y un judío</i>	Farsa exótica	Original de John Drysdals. Traducción de Carlos Baena.	13 de junio de 1930	Cervantes	1	Compañía Cabrera-Martínez Baena
<i>Cuento de amor</i>	Comedia	Jacinto Benavente	25 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou- Felipe Sassone
<i>Cuernos rubios</i>	Drama	Vicente Martínez Cuitiño	2 de junio de 1929	Cervantes	1	Compañía dramática de Camila Quiroga
			4 de diciembre de 1929	Exposición	1	Compañía dramática de Camila Quiroga
<i>Cyrano de Bergerac</i>	Drama	Original de Edmond Rostand. Traducción de Lluís Roig.	22 y 23 de octubre de 1930	Exposición	2	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>De la noche a la</i>	Comedia	José López Rubio y	27 y 28 de febrero de	Cervantes	2	Compañía de

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>mañana</i>		Eduardo Ugarte ⁴⁰⁴	1929			comedias Irene López Heredia
			27 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía de Camila Quiroga
<i>De mala raza</i>	Drama	José Echegaray y Eizaguirre	5 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>Deshonor</i>	Drama	Original de Gerolano Rovetta. Traducido por Juan Pérez Seoane.	27 y 30 de abril de 1930; 1 de mayo de 1930	Cervantes	3	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>Doloretas</i>	Zarzuela	Libreto de Carlos Arniches. Música de Amadeo Vives y Manuel Quislan.	14 de febrero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Lino Rodríguez
<i>Dollars</i>	Vodevil	Original de Raoul Praxi. Traducido al castellano por Cadenas y Emilio S. del Castillo	21 y 23 de enero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	Drama	Duque de Rivas	21 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>Don Esperpento</i>	Comedia	Original de Joaquín Abati y Valentín de	15 y 16 de noviembre de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias Cómicas

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Pedro				Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>Don Floripondio</i>	Comedia	Luis de Vargas	28, 29 y 30 de abril de 1930; 1 y 2 de mayo de 1930	Del Duque	5	Compañía Irene Alba-García León- Perales
<i>Don Juan Tenorio</i>	Drama	José Zorrilla	30 y 31 de octubre; 1 ⁴⁰⁵ y 2 ⁴⁰⁶ de noviembre de 1929	Cervantes	3	Compañía Pol Berrio
			25, 26 y 27 de octubre de 1930	Cervantes	3	Compañía de comedias Samuel Crespo
			28 y 29 de octubre de 1930	Exposición	2	Compañía de Ricardo Calvo
			1 de noviembre de 1930	Exposición	1	Compañía de comedias de Manuel Trujillo
<i>Don Quintín, el amargao o el que siembra vientos</i>	Sainete	Carlos Arniches	15 y 16 de enero de 1930; 2 de febrero de 1930	Del Duque	3	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			5 y 9 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez

⁴⁰⁵Este día la obra se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:30 horas.

⁴⁰⁶Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Doña Francisquita</i>	Zarzuela	De Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música de Amadeo Vives.	7, 8, 9y 10 ⁴⁰⁷ de febrero de 1929	Del Duque	5	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Doña Hormiga</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	18, 19, 20, 21, 22 y 23 de noviembre de 1930; 24, 25 y 28 de diciembre de 1930	Exposición	9	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>Doña Tufitos</i>	Comedia	De Luis Manzano Mancebo.	19, 20 y 29 de abril de 1930	Del Duque	2	Compañía Irene Alba-García León- Perales
<i>El abanico de Lady Windermere</i>	Comedia	Original de Oscar Wilde. Traducción de <i>Ricardo Baeza</i> .	8 y 12 de marzo de 1930	Exposición	2	Compañía de Lola Membrives
<i>El agua del manzanares o cuando el río suena</i>	Sainete	De Carlos Arniches Música de Antonio Estremera y Tomás Barrera.	24 de febrero de 1929	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>El alcalde de Zalamea</i>	Drama	Pedro Calderón de la Barca	21 y 22 de febrero de 1930	Exposición	2	Compañía Francisco Morano
			25 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía Francisco Morano

⁴⁰⁷Este día se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			16 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>El alfiler</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca	2, 3, 4 y 5 de febrero de 1929	Cervantes	5	Compañía de comedias Adamuz González
			28 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou
			26 y 27 de diciembre de 1929	Exposición	2	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
			9 y 12 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía Meliá- Cebrián
<i>El amante de madame Vidal</i>	Comedia	Luis Verneuil	8, 9, 13 y 14 de noviembre de 1930	Exposición	4	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>El amor bandolero</i>	Zarzuela	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Música de Francisco Bravo y Torres.	15 de enero de 1929	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>El antojo</i>	Travesía cómico-lírica	De Antonio Paso y Tomás Borrás	25, 26 ⁴⁰⁸ , 27 y 28 ⁴⁰⁹ de febrero de 1930; 1, 4, 5,	Del Duque	15	Compañía de Zarzuelas del Teatro

⁴⁰⁸ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 22:45 horas.

⁴⁰⁹ Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
	en dos actos		6, 7, 10, 12, 18 y 27 de marzo de 1930			Del Duque
<i>El as</i>	Vodvil musical	José Juan Cadenas	16, 17 ⁴¹⁰ , 18, 19, 20 y 21 de enero de 1930	Exposición	7	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid
<i>El asombro de Damasco</i> ⁴¹¹	Zarzuela	Libreto de Antonio Paso y Cano y Joaquín Abati. Música de Pablo Luna.	11, 12, 14 y 15 de diciembre de 1929	Del Duque	4	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			7 ⁴¹² , 8 ⁴¹³ y 9 de febrero de 1930	Exposición	5	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid
			9 y 10 de marzo de 1930	Cervantes	1	Compañía de Victoria Pinedo
<i>El avaro</i>	Comedia	Original de Moliere. Traducción de <i>Dámaso de Isusquiza</i> .	4 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
<i>El Caballero de Varona</i>	Comedia	Jacinto Grau	25 de febrero de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia

⁴¹⁰La obra se representó en dos secciones: a las 18 y a las 22 horas.

⁴¹¹Obra inspirada en un cuento de *Las Mil y una noches*.

⁴¹²Este día se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:15 horas.

⁴¹³Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>El cabaret de los narcisos</i>	Zarzuela	Libreto de Antonio Asenjo y Antonio Torres del Álamo. Música: Pablo Luna y Rafael Calleja.	16 y 17 de noviembre de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>El camino de la felicidad</i>	Comedia poética	Eduardo Marquina y Gregorio Martínez Sierra.	17 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>El cantar del arriero</i>	Zarzuela	De Serafín Adame y Adolfo Torrado. Música de Fernando Díaz Giles.	26 de septiembre de 1930	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>El cardenal</i>	Comedia	Original de Louis Napoleon Parker. Traducción de Manuel Linares Rivas y Federico Reparaz.	10 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado-Martínez Tovar.
<i>El casamiento de Alicia</i>	Melodrama	Joaquín García Hidalgo	15 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado-Martínez Tovar
<i>El caserío</i>	Zarzuela	De Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música de Jesús Guridi.	19, 20 y 21 de diciembre de 1930	Exposición	3	Compañía titular del Teatro de la Exposición
			25 ⁴¹⁴ , 26 y 28 de diciembre de 1930	Del Duque	4	Compañía de Zarzuelas del Teatro

⁴¹⁴Este día hubo doble función de esta zarzuela, aunque no se anunciaban las horas de representación en la prensa consultada.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Del Duque
<i>El castigo sin venganza</i>	Tragedia	Lope de Vega	23 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>El chaval de las flores</i>	Sainete	De Pedro García Moreno. Música de Rafael Carretero y Manuel Vidriet.	16, 17 y 19 de enero de 1929	Del Duque	3	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>El chiquillo</i>	Entremés	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	4 y 5 de abril de 1929	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			1 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía lírica Luis Calvo
<i>El chiquitín de la casa</i>	Comedia	Mariano Pina Domínguez	27 de febrero de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
<i>El club de los chiflados</i>	Vodevil	Original de Armont y Gavidor. Traducción de José Juan Cadenas y Enrique Gutiérrez Roig.	12 de mayo de 1930	Del Duque	1	Compañía Irene Alba-García León- Perales
<i>El collar de Afrodita</i> ⁴¹⁵	Opereta bufa	Original de Pierre Louis. Traducción y adaptación: Eduardo	8, 9, 10, 11 y 12 de enero de 1930; 12 de febrero de 1930	Exposición	6	Compañía de revistas y operetas del Teatro Reina

⁴¹⁵El original era una novela.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Marquina y José Juan Cadenas.				Victoria de Madrid
<i>El complot del silencio</i>	Comedia	César Iglesias Paz	2 de diciembre de 1929	Exposición	1	Compañía Camila Quiroga
<i>El conde de Luxemburgo</i>	Opereta	Libreto de José Juan Cadenas. Música de Vicente Lleó.	1 de enero de 1929	Cervantes	1	Compañía de Zarzuelas del Teatro Cervantes
<i>El conflicto de Mercedes</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca	1 y 4 de mayo de 1930	Cervantes	2	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>El corazón ciego</i>	Comedia	Gregorio Martínez Sierra	30 de marzo de 1929; 19 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>El corazón manda</i> ⁴¹⁶	Comedia dramática	Original de Francis Croisset. Adaptación de José J. Berrutti	12, 16 y 17 de febrero de 1929	Cervantes	3	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>El crimen de Juan Anderson</i>	Melodrama	De Annie Wise. Adaptado por A. Fernández Lepina y Clemente F. Burgos.	11, 12, 13, 16 ⁴¹⁷ , 17, 23 y 24 de noviembre de 1930	Cervantes	8	Compañía de teatro americano del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>El crimen de Lord Arturo</i>	Drama	Original de Oscar Wilde.	23 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene

⁴¹⁶Adaptación de la obra *Le coeur dispose*, de Francis Croisset.

⁴¹⁷Este día se representó en dos ocasiones: una en la sección de las 16:30 y otra en la sección de las 22:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Traducción de Alejandro Casona.				López Heredia
<i>El cuatrigénimo</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	7, 8 ⁴¹⁸ y 9 de mayo de 1930	Del Duque	4	Compañía Irene Alba-García León- Perales
<i>El demonio fue antes ángel</i>	Comedia	Jacinto Benavente	5 de diciembre de 1929	Exposición	1	Compañía Camila Quiroga
<i>El día menos pensado</i>	Tragedia grotesca	Antonio Estremera	17 de julio de 1929	Exposición	1	Compañía de Casimiro Ortas
<i>El divino derecho</i>	Comedia	Alcira Olivé	8 y 9 de mayo de 1929	Cervantes	2	Compañía de comedias de Concepción Olona
<i>El dúo de la africana</i>	Zarzuela	Libreto de Miguel Echegaray. Música de Manuel Fernández Caballero.	27 de enero de 1929; 4 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			9 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía lírica Luis Calvo
			8, 9, 10, 22 y 24 de diciembre de 1929; 16 y 17 de febrero de 1930	Del Duque	7	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			14 de febrero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez

⁴¹⁸ Esta obra se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>El espejo de las doncellas</i>	Pasatiempo cómico-bailable	Libreto de Antonio y Enrique Paso. Música de Manuel Penella.	22, 23 ⁴¹⁹ , 24 ⁴²⁰ , 25 ⁴²¹ , 26 ⁴²² , 27, 28, 29 y 30 de noviembre de 1929; 1, 2, 3, 7, 12 y 21 de diciembre de 1929; 4 de enero de 1930; 11 y 16 de febrero de 1930	Del Duque	22	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>El estudiante de Vich</i>	Drama	Original de Josep María de Sagarra. Traducción de Joaquín Montaner	2 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu
<i>El fantasma</i>	Comedia	Agustín de Figueroa	19 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>El fantasma de Cantervill</i>	Comedia	Original de Oscar Wilde. Traducido y adaptado a teatro por Ceferino Palencia.	14 de febrero de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>El fin de una vida</i>	Drama	Augusto Martínez Olmedilla	5 de diciembre de 1930	Cervantes	1	Compañía dramática Juan Santacana
<i>El gato y el canario</i>	Melodrama	Original de John Willard. Adaptación	14, 15 y 16 de noviembre de 1930	Cervantes	3	Compañía de teatro americano del

⁴¹⁹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23:30 horas.

⁴²⁰ Idem.

⁴²¹ Idem.

⁴²² Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		de José Luis Salado y F. Pérez de la Vega.				Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>El genio alegre</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	31 de marzo de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>El gran Galeoto</i>	Drama	José Echegaray y Eizaguirre.	3 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
			11 y 12 de mayo de 1930	Cervantes	2	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
			26 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía de Ricardo Calvo
<i>El guitarrico</i>	Zarzuela	Original de Manuel Fernández de la Puente y Luis Pascual Frutos. Música de Agustín Pérez Soriano	1 de diciembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Sagi Barba
			28 y 29 de noviembre de 1929	Exposición	2	Compañía de Zarzuelas M. Álvarez
<i>El hechizo</i>	Zarzuela	De Luis Fernández Sevilla y Anselmo Carreño.	24, 25, 26 ⁴²³ , 27, 28, 29, 30 y 31 de enero de 1930; 1 de febrero de 1930 de enero de 1930	Del Duque	10	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>El hijo del diablo</i>	Drama lírico	Joaquín Montaner	17 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu

⁴²³Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>El hombrecito</i>	Comedia	De Jacinto Benavente.	15 y 17 de febrero de 1929	Cervantes	2	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>El huésped del sevillano</i>	Zarzuela	Libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo. Música de Jacinto Guerrero.	28 de octubre de 1929; 7 de noviembre de 1929	Exposición	2	Compañía lírica Luis Calvo
			22, 23 ⁴²⁴ , 24 y 27 de febrero de 1930	Del Duque	5	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			23 y 27 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Victoria Pinedo
<i>El idiota</i>	Drama	Emilio Gómez de Miguel y Juan Santacana	4 de diciembre de 1930	Cervantes	1	Compañía dramática Juan Santacana
<i>El infierno</i>	Comedia	Antonio Paso Cano y Joaquín Abati Díaz.	30 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía Gelabert-Bonafé
			30 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía de comedias de Manuel Trujillo
<i>El intruso (Pan ajeno)</i>	Comedia dramática	De Vicente Blasco Ibañez. Adaptación teatral de Gonzalo Jover y de Emilio G. Del Castillo.	31 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía Francisco Morano
<i>El jockey</i>	Comedia	Original de Jean	3 y 4 de octubre de 1930	Exposición	2	Compañía Comedia

⁴²⁴Esta obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Conty y Georges de Vissant. Traducida por Alfonso Fernández Burgas.				de María Banquer y Antonio Pino
<i>El juramento de la Primorosa</i>	Sainete	Pilar Millán-Astray	16, 17 y 18 de mayo de 1930	Del Duque	3	Compañía Irene Alba-García León- Perales
<i>El ladrón</i>	Comedia	Original de Henry Bernstein, Traducido por Manuel Bueno y Ricardo J. Catarineu	3 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
			8, 11 y 18 de mayo de 1930	Exposición	3	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
			26 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía Francisco Morano
<i>El lego de San Pablo</i>	Zarzuela melodramática	De Manuel Fernández de la Puente. Música de Manuel Fernández Caballero.	25, 26, 27, 29, 30 y 31 de octubre de 1929; 1 ⁴²⁵ , 3 de noviembre de 1929; 6 y 31 de enero de 1930; 14 de febrero de 1930	Del Duque	11	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>El mal de amores</i>	Sainete lírico	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	23 y 29 de diciembre de 1929	Cervantes	2	Compañía lírica Maestro Serrano
<i>El mal que nos</i>	Comedia	Jacinto Benavente	12 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado-

⁴²⁵ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>hacen</i>						Martínez Tovar.
			22, 29 de septiembre de 1930	Exposición	2	Compañía dramática española María Palou- Felipe Sassone
<i>El mantón español</i>	Zarzuela	Libreto de Joaquín Guichot Música de Jacinto Guerrero	15, 16 y 18 de junio de 1929	Exposición	3	Compañía de revistas Velasco
<i>El mundo es un pañuelo</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	5 y 7 de octubre de 1929	Cervantes	2	Compañía Eugenia Zúffoli
<i>El negro que tenía el alma blanca</i>	Comedia	Novela original de Alberto Insúa. Adaptada por Federico Oliver y Crespo.	12, 13 y 14 de octubre de 1930	Cervantes	3	Compañía Basso-Navarro
<i>El nido ajeno</i>	Comedia	Jacinto Benavente	27 de septiembre de 1930	Exposición	1	Compañía dramática española María Palou- Felipe Sassone
<i>El niño de oro</i>	Comedia taurina	De José María de Granada.	19, 20, 21, 22 de diciembre de 1930	Cervantes	4	Compañía de Casimiro Ortas
<i>El niño judío</i>	Zarzuela	Libreto de Antonio Paso y Enrique García Álvarez. Música de Pablo	16, 17, 23, 26 y 29 de octubre de 1930; 14 de diciembre de 1930	Del Duque	6	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Luna.				
<i>El niño me retira</i>	Sainete	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	29 y 30 de noviembre de 1929; 1 ⁴²⁶ , 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 ⁴²⁷ , 15 ⁴²⁸ , 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 30 y 31 de diciembre de 1929; 7, 8, 22, 24 de enero de 1930; 8, 25 y 26 de febrero de 1930; 3, 7, 9, 10, 14, 15, 26, 28, y 29 de marzo de 1930; 14 de octubre de 1930.	Del Duque	47	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			27 y 28 de septiembre de 1930	Del Duque	2	
			28 y 29 de noviembre de 1930	Exposición	2	Compañía titular del Teatro de la Exposición
<i>El nuevo Fígaro</i>	Zarzuela	Original de Luigi Ricci. Adaptado y traducido por Adoso Rodríguez.	14 de diciembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Fátima Miris

⁴²⁶Esta obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:30 horas. En la primera compartía sección con la representación de la obra *La alegría del batallón*. En la segunda, con *La Reina Mora*.

⁴²⁷Esta obra se representó en dos secciones; a las 19:45 y a las 22:30 horas. En ambas compartía cartel y franja horaria con la obra *Sevilla-Balompíe*.

⁴²⁸Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>El orgullo de Albacete</i> ⁴²⁹	Comedia	Original de de Pierre Veber. Traducción y adaptación de Antonio Paso y Joaquín Abati	24 de mayo de 1930; 7 de junio de 1930	Exposición	2	Compañía Gelabert-Bonafé
<i>El oro del diablo</i>	Comedia	De Leandro Navarro y E. Pérez Moris.	2 y 5 de octubre de 1930	Cervantes	2	Compañía Rosario-Pino y Emilio Thuiller
<i>El padre alcalde</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca	4, 5 y 9 de noviembre de 1930	Exposición	3	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>El país de la Revista</i>	Revista	Libreto de Joaquín Vela y Ramón María Moreno. Música de Ernesto Rosillo.	4, 5, 6 ⁴³⁰ , 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 ⁴³¹ , 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 ⁴³² , 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30 y 31 de octubre de 1929; 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 15, 17, 24, 25 y 28 de noviembre de 1929; 8, 19, 11, 27 y 28 de diciembre de 1929; 4, 5 y 10 de enero de 1930; 5 y 6 de febrero de 1930; 27, 28, 29 y 30 de	Del Duque	63	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

⁴²⁹El texto original francés se titulaba *Théâtre des Variétés*.

⁴³⁰ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16:30 y a las 23:15 horas.

⁴³¹ Este día la obra se representó en tres secciones: a las 16, a las 19:45 y a las 23:15 horas.

⁴³² Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 21 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			septiembre de 1930; 5, 6, 20 y 24 de octubre de 1930; 11 de noviembre de 1930; 31 de diciembre de 1930			
<i>El pájaro sin alas</i>	Comedia	Manuel Linares Rivas	19 de junio de 1930	Exposición	1	Compañía de Carmen Díaz
<i>El pasado de Paulina</i>	Comedia	Original de George Milleton y Grey Bolton. Traducción de Mariano Alarcón.	11 de marzo de 1929	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			17 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
			29 de abril de 1930	Cervantes	1	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>El placer de la honradez</i> ⁴³³	Comedia	Original de Luigi Pirandello. Traducción de Salvador Vilaregut.	27 de febrero de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
<i>El pobre Valbuena</i>	Sainete	De Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música de Tomás López Torregrosa y Quinito Valverde.	30 de septiembre de 1930; 1, 2 y 31 de octubre de 1930	Del Duque	4	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

⁴³³El original italiano se titulaba *Il piacere del onestà*.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>El príncipe Cri Cri</i>	Revista	Libreto de José Juan Cadenas. Música de José Serrano.	2, 3 ⁴³⁴ , 4 ⁴³⁵ , 5 ⁴³⁶ , 6 ⁴³⁷ , 9 ⁴³⁸ y 10 ⁴³⁹ de febrero de 1930	Exposición	13	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid
<i>El príncipe sin par</i>	Humorada.	De Pascual Guillén y Manuel Carballeda. Música de Cayo Vela y Eugenio Úbeda.	15, 16, 17 y 30 de marzo de 1929; 3, 11 y 17 de abril de 1929	Del Duque	7	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>El proceso de Mary Dugan</i>	Melodrama	Original de Bayard Veilleer. Traducido por Fernando de la Milla.	11 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado-Martínez Tovar.
			4, 6 de octubre de 1929	Exposición	2	Compañía de Carmen Díaz
			2, 3, 4, 5 ⁴⁴⁰ , 6, 16, de enero de 1930	Cervantes	7	Compañía Meliá-Cibrián.
<i>El puente de Triana</i>	Zarzuela	De Cecilio de Triana	18, 19 ⁴⁴¹ , 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27 y 28 de enero de 1930; 7, 9, 10, 20, 25 y 28 de febrero de 1930;	Del Duque	26	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

⁴³⁴Este día se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:15 horas.

⁴³⁵Idem.

⁴³⁶Idem.

⁴³⁷Este día se representó en dos secciones: a las 17:30 y a las 22:15 horas.

⁴³⁸Este día se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:15 horas.

⁴³⁹Idem.

⁴⁴⁰Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:15 horas.

⁴⁴¹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			4, 8, 11 y 27 de marzo de 1930; 2 de abril de 1930; 22, 23, 24 y 25 de noviembre de 1930			
<i>El santo de la Isidra</i>	Sainete lírico	De Carlos Arniches. Música de Tomás López Torregrosa.	18 y 26 de octubre de 1929; 4 y 14 de noviembre de 1929; 4 de diciembre de 1929; 30 de enero de 1930; 4 y 14 de febrero de 1930; 11 de marzo de 1930; 1 de abril de 1930; 4, 9, 18, y 21 de octubre de 1930; 14 de noviembre de 1930	Del Duque	15	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>El sofá, la radio, el peque y la niña de Palomeque</i>	Comedia	De Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.	10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1929	Cervantes	5	Compañía de Leandro Alpuente
			31 de mayo de 1930	Del Duque	1	Compañía de comedias Rossi Calvo
<i>El tiro de pichón</i>	Comedia	De Antonio y Enrique Paso.	5, 6 ⁴⁴² , 7, 8, 9 ⁴⁴³ y 10 de abril de 1930	Del Duque	8	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>El triunfo de Cañete</i>	Juguete cómico	Juan Ortuño y Salvador Videgain	6 y 9 de marzo de 1930	Cervantes	2	Compañía de Victoria Pinedo

⁴⁴² Idem.

⁴⁴³ Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>El rajáh de Cochín</i>	Juguete cómico	De Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. Música de Ernesto Rosillo.	1 de mayo de 1929	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>El rayo</i>	Juguete cómico	Pedro Muñoz Seca y Juan López Núñez	13 de enero 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Adamuz González
<i>El regalo de boda</i>	Zarzuela bufa	De Fernando Luque. Música de Reveriano Soutullo y Juan Vert.	4, 9 y 16 de enero de 1929; 13 y 14 de febrero de 1929	Del Duque	5	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
			31 de mayo de 1930; 1 y 8 de junio de 1930	Exposición	3	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>El rey que rabió</i>	Zarzuela	Libreto de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza. Música de Ruperto Chapí	8 y 9 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez
<i>El roble de la Jarosa</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca	13 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía de comedias Rossi y Calvo.
			28 y 29 de mayo de 1930	Del Duque	2	Compañía de comedias Rossi Calvo.
<i>El romeral</i>	Zarzuela	Libreto de Muñoz San Román y	2 y 3 de noviembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Luis

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Domingo Serrano. Música de Fernando Díaz Giles y Enríquez Acevedo.				Calvo
<i>El rosal de las tres rosas</i>	Comedia	Manuel Linares Rivas	24, 24 y 26 de abril de 1930	Exposición	3	Compañía de Irene López Heredia
			13 y 15 de junio de 1930	Del Duque	2	Compañía de comedias Rossi Calvo
<i>El rosario</i>	Comedia sentimental	Original de Florencia L. Barclay. Traducido por Francisco Beltrán y Luis Linares Becerra.	14, 15, 16 ⁴⁴⁴ y 17 ⁴⁴⁵ de marzo de 1930	Exposición	6	Compañía de Lola Membrives
<i>El santo rey San Fernando</i>	Auto Sacramental	Calderón de la Barca	19 y 20 de mayo de 1929	Exposición	2	Compañía de Camila Quiroga
<i>El secreto de Lucrecia</i>	Comedia	Pedo Muñoz Seca	28 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de María Gámez
<i>El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno</i>	Comedia	Carlos Arniches	21 y 26 de junio de 1929	Exposición	2	Compañía de Casimiro Ortas
<i>El señor feudal</i>	Drama	Joaquín Dicenta	12 de junio de 1930	Cervantes	1	Compañía Cabrera-

⁴⁴⁴Se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:15 horas.

⁴⁴⁵*Idem.*

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Martínez Baena
<i>El Señor Marqués, mi yerno</i> ⁴⁴⁶	Comedia	Original de Emilio Augier. Adaptación de Ramón de Román.	27, 28 y 29 de mayo de 1930	Cervantes	3	Compañía Francisco Morano
<i>El séptimo cielo</i>	Comedia	Original de Austin Strong. Traducido por Antonio F. de Madrid	8, 9 y 10 de noviembre de 1930	Cervantes	3	Compañía de teatro americano del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>El sobre verde</i>	Sainete con gotas de revista	De Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. Música de Jacinto Guerrero	17, 18, 19, 20 y 21 de mayo de 1929; 8, 9 ⁴⁴⁷ , 10, 11, 12 y 13 de febrero de 1930; 1, 2, 5, 6, 14, 15, 24, 25 y 26 de marzo de 1930; 1 y 4 de abril de 1930; 14, 15, 16 y 27 de diciembre de 1930	Del Duque	25	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			14 de diciembre de 1930	Cervantes	1	Compañía de Casimiro Ortas
<i>El solar de mediacapa</i>	Tragicomedia	Carlos Arniches	12 de julio de 1929	Exposición	1	Compañía de Casimiro Ortas
<i>El sonámbulo</i>	Juguete	Pedro Muñoz Seca y	7 ⁴⁴⁸ , 11, 28 y 31 de	Cervantes	5	Compañía de

⁴⁴⁶Su título original era *Le gendre de Mr. Poitiers*.

⁴⁴⁷Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23 horas.

⁴⁴⁸Ese día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
	cómico	Pedro Pérez Fernández	diciembre de 1930 1, 2, 4, 14 y 15 de julio de 1929	Exposición	5	Casimiro Ortas Compañía de Casimiro Ortas
<i>El talento de mi mujer</i>	Comedia	Antonio Paso y Francisco García Pacheco	1 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía de Irene López Heredia
<i>El tango en París</i>	Comedia	Enrique García Velloso	29, 30 y 31 de mayo de 1929	Cervantes	3	Compañía dramática de Camila Quiroga
<i>El tren del amor</i>	Opereta	Adaptada por Luis Linares Becerra. Música de Robert Stolz.	14, 15 y 16 ⁴⁴⁹ de febrero de 1930	Exposición	4	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid
<i>El último Lord</i>	Comedia	Original de Ugo. Falena. Traducción de Víctor Gabirondo y Manuel Morcillo.	28, 29 y 30 de septiembre de 1929	Cervantes	3	Compañía Eugenia Zúffoli
<i>El verdugo de Sevilla</i>	Sainete	Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez	26 y 29 de mayo de 1930; 4 de junio de 1930	Exposición	3	Compañía Gelabert- Bonafé
<i>El vergonzoso en palacio</i>	Comedia	Tirso de Molina	9 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza

⁴⁴⁹Este día se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			15 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>El zapatero y el rey</i>	Drama	José Zorrilla	20 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>El zarpazo</i>	Comedia	Antonio Álvarez Lleras	28 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía de Camila Quiroga
<i>Ella o el diablo</i>	Comedia	Rafael López de Haro	11 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>En el seno del vicio</i>	Melodrama	Burgos y Díaz Villarejo.	15 y 16 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía de comedias Rossi y Calvo
<i>En Flandes se ha puesto el sol</i>	Drama	Eduardo Marquina	13 y 20 de mayo de 1929	Exposición	2	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
<i>Er niño e Dios</i>	Sainete breve	Luis Martínez de Tovar	14 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado-Martínez Tovar
<i>Esta noche me emborracho</i>	Comedia	Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño	15, 16, 18, 19 y 21 de octubre de 1930	Cervantes	5	Compañía Julia Lajos y Luis Echaide
<i>Extremeña</i>	Poema	Luis Chamizo Trigueros	7 de octubre de 1929	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del Teatro

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Del Duque
<i>Fedora</i>	Ópera	Original de Victorien Sardou. Traducido por Arturo Collautti. Música de Umberto Giordano.	19 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu
<i>Felipe Derblay</i> ⁴⁵⁰	Drama	De George Ohnet. Traducción de Jaime Guillén.	9 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
			10, 11 y 12 de mayo de 1930	Cervantes	3	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>Flores y Blanca Flor</i>	Comedia	Luis Fernández Ardavín	15 y 16 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>Ganas de reñir</i>	Entremés	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	1 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>Ha entrado una mujer</i>	Comedia	Enrique Suárez de Deza	25 y 26 de diciembre de 1929	Exposición	2	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
			17 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián

⁴⁵⁰Su título original era *Le maître de forges* (*El maestro de la fragua*).

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Hamlet</i>	Tragedia	Original de William Shakespeare. Traducción de Luis López Ballester y de Félix González Llana.	24 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>Han matado a Don Juan</i>	Farsa	Federico Oliver	21, 22, 23 y 30 de noviembre de 1930	Cervantes	4	Compañía de teatro americano del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>¡Hay que vivir!</i>	Comedia	Luis de Olivé y Lafuente	13 de marzo de 1929	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
			23 y 25 de diciembre de 1929	Exposición	2	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
			24 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
<i>Hilos de araña</i>	Comedia	Manuel Linares Rivas	30 de septiembre de 1929; 5 de octubre de 1929	Exposición	2	Compañía de Carmen Díaz
<i>Idilio en un quinto piso</i>	Comedia	De Louis Verneuil	7 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Juan Simón, el enterraor</i>	Drama	Augusto Martínez Olmedilla y A.	2 y 3 de diciembre de 1930	Cervantes	2	Compañía dramática Juan Santacana

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Mundet Álvarez				
<i>Juanilla la Perchelera</i>	Sainete lírico	Libreto de Luis Fernández de Sevilla y de Anselmo Cuadrado Carreño. Música de Francisco Alonso.	27, 28 y 29 de septiembre de 1929; 1, 2 y 10 de octubre de 1929; 22 de noviembre de 1929.	Del Duque	7	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Jugar con fuego</i>	Zarzuela	Ventura de la Vega y Barbieri.	4 y 13 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez
<i>Julieta compra un hijo</i>	Comedia	Honorio Maura y Gamazo y Gregorio Martínez Sierra	18 ⁴⁵¹ de abril de 1929	Exposición	2	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>K.29</i>	Comedia	De Rafael López de Haro y Emilio Gómez de Miguel.	27, 28 y 30 de noviembre de 1930; y 1 de diciembre de 1930	Cervantes	3	Compañía de teatro americano del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>La atropellaplatos</i>	Farsa cómica	De Antonio Paso y Antonio Estremera.	25 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de María Gámez
<i>¡La caraba!</i>	Juguete cómico	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	30 de abril de 1930; 1 de mayo de 1930	Del Duque	2	Compañía Irene Alba-García León-Perales
<i>La casa de Troya</i>	Zarzuela	Novela de Alejandro	19, 20 y 21 de enero	Cervantes	3	Compañía de

⁴⁵¹Se representó en dos secciones. La primera a las 18:30 horas y la segunda a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Pérez Lugín. Adaptada por Manuel Linares Rivas con ayuda del autor.	1929			comedias Adamuz González
<i>La chica del gato</i>	Comedia	Carlos Arniches y Barrera	2 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>La condesa María</i>	Comedia	Juan Ignacio Luca de Tena	30 de septiembre de 1930; 1 de octubre de 1930	Cervantes	2	Compañía Rosario- Pino y Emilio Thuiller
<i>¡La condesa está triste!</i>	Comedia	Carlos Arniches	13, 14, 15, 17 y 18 de mayo de 1930	Del Duque	5	Compañía Irene Alba-García León- Perales
<i>La copla andaluza</i>	Comedia lírica	De Pascual Guillén y Antonio Quintero Ramírez	8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17 ⁴⁵² , 19 ⁴⁵³ , 20, 21, 30 y 31 ⁴⁵⁴ de marzo de 1929; 2, 3, 4, 5, 6, 7 ⁴⁵⁵ , 9, 10, 11, 12, 13, 14 ⁴⁵⁶ , 16, 17, 18, 19, 20, 21 ⁴⁵⁷ , 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 30 de	Del Duque	52	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque

⁴⁵²Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:30 horas.

⁴⁵³Este día la obra se representó en tres secciones: a las 16, a las 20 y a las 22:30 horas.

⁴⁵⁴Este día la obra se representó en tres secciones: a las 16, a las 20:30 y a las 22:30 horas.

⁴⁵⁵Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 23 horas.

⁴⁵⁶Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:30 horas.

⁴⁵⁷Este día la obra se representó en dos secciones: a las 17 y a las 23:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			abril de 1929; 8, 9, 10, 11 ⁴⁵⁸ y 12 ⁴⁵⁹ de mayo de 1929			
<i>La cursilona</i>	Zarzuela	De Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	31 de octubre de 1930; 1 ⁴⁶⁰ , 2, 3 ⁴⁶¹ , 4, 5, 7, 8, 17, 18 y 22 de noviembre de 1930	Del Duque	12	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>La dama de las Camelias</i>	Drama	Original de Alejandro Dumas (hijo). Adaptado y traducido por Felipe Sassone.	14 y 18 de abril de 1929	Cervantes	2	Compañía de Margarita Xirgu
			4 de junio de 1929	Cervantes	1	Compañía dramática de Camila Quiroga
			6 de diciembre de 1929; 8 de diciembre de 1929	Exposición	2	Compañía dramática de Camila Quiroga
<i>La dama del antifaz</i>	Comedia	Original de Jo Beverley. Traducido por Cristóbal de Castro.	16 y 17 de febrero de 1929	Cervantes	2	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>La danzarina roja</i>	Drama.	De Cora Laparciere. Traducido por Fernández Lepina y Fernández Burgos.	18, 19, 20 y 23 de noviembre de 1930	Cervantes	4	Compañía de teatro americano del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>La del Soto del</i>	Zarzuela	De Luis Fernández de	1, 5, 6, 9, 22, 23, 25, 27 y	Del Duque	35	Compañía de

⁴⁵⁸ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 21: 45 y a las 23:15 horas.

⁴⁵⁹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 17 y a las 23: 15 horas.

⁴⁶⁰ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 21:45 horas. En la primera sección se representó tras la puesta en escena de la obra *Los de Aragón*.

⁴⁶¹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 20 y a las 23 horas. En la segunda sección se representó tras la puesta en escena de la obra *Todo el año es Carnaval o Momo es un carcamal*

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Parral</i>		Sevilla y Anselmo G. Carreño. Música de Reveriano Soutullo y Juan Vert.	30 de enero de 1929; 3 de febrero de 1929; 7, 20 y 24 de abril de 1929; 14, 19 y 21 de mayo de 1929; 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 27 de octubre de 1929; 24 de noviembre de 1929; 15, 16, 26 y 29 de diciembre de 1929; 6 y 7 de enero de 1930; 4, 12 y 13 febrero de 1930; 17 y 27 de diciembre de 1930.			Zarzuelas del Teatro Del Duque
			31 de octubre de 1929	Exposición	1	Compañía Luis Calvo
			4, 5 y 9 de noviembre de 1929	Cervantes	3	Compañía Luis Calvo
			26 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de zarzuelas M. Álvarez.
			8 de noviembre de 1930	Exposición	1	Compañía titular del Teatro de la Exposición
<i>La divina ficción</i>	Comedia	Original de Luigi Pirandello, Traducido por Francisco de	25 y 26 de noviembre de 1930	Cervantes	2	Compañía de teatro americano del Teatro Reina

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Robledo.				Victoria de Madrid
<i>La educación de los padres</i>	Comedia	De José Fernández del Villar	22, 23, 25y 28 de mayo de 1930	Exposición	4	Compañía Gelabert- Bonafé
			4 y 5 de octubre de 1930	Cervantes	2	Compañía Rosario- Pino y Emilio Thuiller
			14 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía Basso- Navarro
			23 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía de comedias Samuel Crespo
			10 y 17 de noviembre de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>La ermita, la fuente y el río</i>	Drama	Eduardo Marquina	31 de marzo de 1929 y 6 de abril de 1929	Cervantes	2	Compañía de Margarita Xirgu
<i>La eterna invitada</i>	Comedia	Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel Cuesta	19 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>La familia es un estorbo</i>	Juguete cómico	Adaptado del alemán por Emilio Sáez Moreno.	3 y 8 de julio de 1929	Exposición	2	Compañía de Casimiro Ortas
			14, 15 y 17 de diciembre de 1930	Cervantes	3	Compañía de Casimiro Ortas
<i>La garra</i>	Drama	Manuel Linares Rivas	15 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado-

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Martínez Tovar
<i>La gran Duquesa y el camarero</i>	Comedia	Original de Savoir. Traducida al español por Salvador Vilaregut.	4 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>La hermana San Sulpicio</i>	Comedia	Original de Armando Palacio Valdés (novela) ⁴⁶² .	17 y 18 de mayo de 1930	Cervantes	2	Compañía de comedias Rossi y Calvo
			16 de junio de 1930	Del Duque	1	Compañía de comedias Rossi y Calvo
<i>La ley de los hijos</i>	Drama	Jacinto Benavente	2 de mayo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias de Concepción Olona
<i>La loca de la casa</i>	Comedia	Benito Pérez Galdós	27 de enero de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Adamuz González
			14 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>La Lola</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	4 y 6 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias de María Cañete

⁴⁶²No se sabe si la adaptación teatral que se puso en escena era la de Antonio Moreno y Rafael Narbona del año 1928; o la que realizó poco después Ernesto León, que se estrenó el 2 de enero de 1930 en el madrileño teatro Alkázar. Ver más datos sobre las versiones en el texto de José Luis Campal Fernández “Armando Palacio Valdés dramaturgo” en: <http://www.palaciovaldes.com/detalleNoticiaHemeroteca.php?id=28&pag=84&cat=> Consulta 1-6-2013.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			3 de junio de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>La mala uva</i>	Juguete cómico	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	23, 24, 25, 26 y 27 de abril de 1930	Del Duque	5	Compañía Irene Alba-García León-Perales
<i>La malquerida</i>	Drama rural	Jacinto Benavente	13 de enero 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Adamuz González
			1 de mayo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias de Concepción Olona
			15 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de Lola Membrives
<i>La mariposa que voló sobre el mar</i>	Comedia	Jacinto Benavente	18 y 22 de abril de 1929	Cervantes	2	Compañía de Margarita Xirgu
<i>La mujer de su marido</i>	Sainete	José Fernández del Villar	6 de noviembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Luis Calvo
			7 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía Luis Calvo
<i>La mujer del héroe</i>	Sainete	Gregorio Martínez Sierra	4 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>La noche iluminada</i>	Comedia de magia	Jacinto Benavente	10 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>La otra honra</i>	Comedia	Jacinto Benavente	1 y 3 de marzo de 1929	Cervantes	2	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>La Perulera</i>	Comedia	De Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.	8, 9 ⁴⁶³ , 10, 11, 12, 13 y 14 de octubre de 1930	Exposición	8	Compañía de María Banquer y Antonio Pino
			17 y 22 de octubre de 1930	Cervantes	2	Compañía Julia Lajos y Luis Echaide
<i>La pícaro molinera</i>	Zarzuela	Libreto de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo. Música de Pablo Luna.	1 de enero de 1929	Cervantes	1	Compañía de Zarzuelas del Teatro Cervantes
			30 de octubre de 1929; 1 de noviembre de 1929	Exposición	2	Compañía lírica Luis Calvo
<i>La princesa bebé</i>	Zarzuela	Jacinto Benavente	16 y 21 de abril de 1929	Cervantes	2	Compañía de Margarita Xirgu
<i>La propia estimación</i>	Comedia	Jacinto Benavente	12 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
			1 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
			17 y 18 de mayo de 1930	Exposición	2	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza

⁴⁶³Este día la obra se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Lady Frederick</i>	Comedia	Original de William Somerset Maugham. Traducido por Federico Reparaz.	20, 21 y 24 de febrero de 1929	Cervantes	3	Compañía de comedias Irene López Heredia
			19, 20, 23 y 24 de abril de 1930	Exposición	4	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>La alegría de la huerta</i>	Zarzuela	Libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso. Música: Federico Chueca.	28 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Zarzuelas M. Álvarez
			30 de noviembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Sagi Barba
<i>La alegría del batallón</i>	Zarzuela	Libreto de Carlos Arniches y Félix Quintero. Música de José Serrano.	25, 26 y 29 de septiembre de 1929; 8 y 12 de octubre de 1929; 19 de noviembre de 1929; 1 de diciembre de 1929	Del Duque	7	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			25 y 28 de diciembre de 1929	Cervantes	2	Compañía lírica Maestro Serrano
<i>La Alsaciana</i>	Zarzuela	Libreto de José Ramos Martín. Música de Jacinto Guerrero	9 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía lírica Luis Calvo
<i>La antigua moderna</i>	Monólogo	Jaime Guillén	26 de abril de 1930	Cervantes	1	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>La aventura de Irene</i>	Comedia	Original de Armon Jervidon. Traducción de José Juan Cadenas y Gutiérrez Roig.	4 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Eugenia Zúffoli
<i>La Bella Riseta</i> ⁴⁶⁴	Opereta	Original de A. M. Willner y Robert Bodanzky con música de Leo Fall. Traducción de Ramón Asensio Mas, José Juan Cadenas y Enrique Gutiérrez Roig.	30 y 31 de diciembre de 1929; 1 ⁴⁶⁵ y 7 de enero de 1930	Exposición	5	Compañía de revistas y operetas del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>La Calesera</i>	Zarzuela	Libreto de Emilio González del Castillo y Luis Martínez Román. Música de Francisco Alonso	15 y 16 de mayo de 1929	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			27 de octubre de 1929	Exposición	1	Compañía lírica Luis Calvo.
<i>La campana rota</i>	Zarzuela	Original de José Tellaeché. Música de Fernando Obradors	30 de noviembre; 1 de diciembre de 1929	Cervantes	2	Compañía Sagi Barba
<i>La canción del</i>	Zarzuela	Libreto de Federico	20, 21, 22 y 24 de	Del Duque	4	Compañía titular del

⁴⁶⁴La obra original era alemana y se titulaba *Die Schöne Risetete*.

⁴⁶⁵Este día la obra se representó en dos ocasiones: a las 18:30 y a las 22:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>olvido</i>		Romero Sarachaga y Guillermo Fernández- Shaw Iturralde. Música de José Serrano	febrero de 1929			Teatro Del Duque
			8 y 10 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía lírica Luis Calvo
<i>La cara del ministro</i>	Historieta cómico-lírica	Libreto de Ernesto Polo y José Romeo. Música de Manuel Penella Moreno y Enrique Belenguer Estela	12, 13 y 27 de febrero de 1929	Del Duque	3	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
			26 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Zarzuelas M. Álvarez
<i>La Cartujana</i>	Zarzuela	De Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. Música de Cayo Vela y Enrique Brú.	16 y 17 de abril de 1929	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>La casa de los pingos</i>	Represalia cómica	Antonio Paso y Antonio Estremera	13 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado- Martínez Tovar
<i>La casa de Luján</i>	Comedia	Federico Santander y José María Vela	12 y 13 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias de María Cañete
<i>La casta Susana</i>	Juguete cómico-lírico- coreográfico	De Miguel Echegaray y Joaquín Valverde y San Juan.	17, 18 y 19 de diciembre de 1929	Del Duque	3	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>La cenicienta</i>	Comedia de magia	Jacinto Benavente	26 y 27 de octubre de 1930	Exposición	2	Compañía dramática de Ricardo Calvo

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>La chica del Citroen</i>	Comedia	Enrique Suárez de Deza	22 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
<i>La conquista</i>	Comedia	César Iglesias Paz	23 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía de Camila Quiroga
<i>La corte del Faraón</i>	Opereta	De Miguel de Palacios y Guillermo Perrín.	28, 29 y 30 de septiembre de 1929; 1, 2 y 3 ⁴⁶⁶ , 16 de octubre de 1929; 15 de noviembre de 1930	Del Duque	9	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			10, 11, 12 y 13 de octubre de 1930	Cervantes	4	Compañía Rosario-Pino y Emilio Thuiller
			10, 11, 17 y 19 de octubre de 1930; 10 de noviembre de 1930	Del Duque	4	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>La cura</i>	Tragedia humorística	Pedro Muñoz Seca	1, 2, 3 y 6 de octubre de 1929	Cervantes	4	Compañía Eugenia Zúffoli.
			25 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía Gelabert-Bonafé
<i>La dama salvaje</i>	Comedia	Enrique Suárez de Deza	21, 22 y 27 de diciembre de 1929	Exposición	3	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián

⁴⁶⁶ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 20 y a las 24 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			10 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
<i>La danzarina roja</i>	Drama	De Cora Laparciere. Traducido por Fernández Lepina y Fernández Burgos.	18, 19, 20 y 23 de noviembre de 1930	Cervantes	4	Compañía de teatro americano del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>La de San Quintín</i>	Melodrama	Benito Pérez Galdós	26 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou- Felipe Sassone
<i>La dicha ajena</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	27 y 28 de abril de 1930; 1 de mayo de 1930	Exposición	3	Compañía de Irene López Heredia
<i>La divina comedia</i>	Comedia	Original de H. Clayton. Adaptación de Sinibaldo Gutiérrez.	26 y 27 de abril de 1930	Cervantes	2	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>La Dolores</i>	Ópera	Libreto: José Feliú y Codina. Música: Tomás Bretón	16 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>La duquesa de Bal Tabarín</i>	Opereta	Enrique Gómez Carrillo y José Juan Cadenas.	13 y 15 de diciembre de 1929	Cervantes	2	Compañía Fátima Miris
			13, 14 y 15 de enero de 1930; 11 de febrero de 1930	Exposición	4	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			14 de febrero de 1930	Cervantes	1	Compañía Victoria Pinedo
<i>La emboscada</i>	Comedia dramática	De Henry Kistemaeckers. Traducido por Alejandro Maristany y Guasch	1 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía Francisco Morano
			30 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía Francisco Morano
<i>La emigrada</i>	Comedia	Vicente Martínez Cuitiño	11 de diciembre de 1929	Exposición	1	Compañía Camila Quiroga
<i>La escuela de princesas</i>	Comedia	Jacinto Benavente	17, 19 y 20 de abril de 1930; 3 de mayo de 1930	Exposición	4	Compañía de Irene López Heredia
<i>La estrella</i>			30 de abril de 1930	Cervantes	1	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>La estrella de Sevilla</i>	Comedia	Lope de Vega	7 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
			12 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía de Irene López Heredia
<i>La feria de las hermosas</i>	Revista	Libreto de Antonio Paso y Franco Padilla Música de Julián Benlloch; Francisco Soriano, Bernardino	11, 12, 13 y 14 de junio de 1929	Exposición	3	Compañía de revistas Velasco

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Teres.				
<i>La fierecilla domada</i>	Comedia	Original de William Shakespeare. Traducción de Salvador Vilaregut.	28 de febrero de 1930; 2 de marzo de 1930	Exposición	2	Compañía de Francisco Morano
<i>La fuga de Bach</i>	Juguete cómico	José Fernández del Villar	11 y 12 de octubre de 1930	Exposición	2	Compañía Comedia de María Banquer y Antonio Pino
<i>La Geisha</i>	Opereta	Original de Halle Howen. Traducción de Federico Reparaz	12 de diciembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Fátima Miris
<i>La gente seria</i>	Zarzuela	Libreto de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música de José Serrano	29 y 30 de diciembre de 1929; 1 de enero de 1930	Cervantes	3	Compañía lírica Maestro Serrano
			28 y 29 de junio de 1929; 11 de julio de 1929	Exposición	3	Compañía de Casimiro Ortas
			5 y 6 de enero de 1930	Cervantes	2	Compañía Meliá-Cibrián
			1 de junio de 1930	Del Duque	1	Compañía de comedias Rossi Calvo
<i>La Gran Vía</i>	Zarzuela	De Federico Chueca y Joaquín Valverde con libreto de Felipe Pérez González.	12 de diciembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Fátima Miris

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>La guitarra</i>	Sainete	De Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Carreño	16 ⁴⁶⁷ , 17 ⁴⁶⁸ , 18, 19, 20 ⁴⁶⁹ , 21 ⁴⁷⁰ , 22, 23, 24, 25, 26 y 27 de noviembre de 1929; 9 de diciembre de 1929	Del Duque	15	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>La hija de Dolores</i>	Glosa dramática	Luis Fernández Ardavín	2 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou
<i>La historia de Sevilla</i>	Romance	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	16 de octubre de 1929	Exposición	1	Compañía de Carmen Díaz
<i>La hora de la verdad, relojería</i>	Sainete	De Francisco Ramos de Castro, José Mesa Andrés y Enrique López Marín.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 14, 18 y 25 de abril de 1929; 19 de mayo de 1929	Del Duque	11	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>La hora del reparto</i>	Sainete	De Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. Música de Jacinto Guerrero.	5, 22 y 25 de enero de 1929; 1, 9 y 22 de febrero de 1929; 8, 9, 13 y 20 de marzo de 1929	Del Duque	10	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>La imagen</i>	Comedia	Original de Denys Amuiel. Traducida al español por Eduardo Marquina y Joaquín	5 de junio de 1929	Cervantes	1	Compañía dramática de Camila Quiroga

⁴⁶⁷ La sesión era conjunta con la representación de *Los claveles*.

⁴⁶⁸ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas. La sección era conjunta con la representación de la obra *Los claveles*.

⁴⁶⁹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 22:45 horas. La segunda era una sección compartida con la obra *Los cadetes de la reina*.

⁴⁷⁰ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 22:45 horas. La segunda sección era compartida con la obra *Lola Montes*.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Gichot.				
<i>La jaula de la leona</i>	Comedia	Manuel Linares Rivas	5 de mayo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias de Concepción Olona
			10 de octubre de 1929	Exposición	1	Compañía de Carmen Díaz
			17 de junio de 1930	Exposición	1	Compañía de Carmen Díaz
<i>La lepra de Constantino</i>	Auto sacramental	Original de Pedro Calderón de la Barca. Adaptación de Antonio Mañes Jerez. Música del maestro Eduardo Torres.	19 y 21 de mayo de 1930	Exposición	2	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>La Lola se va a los puertos</i>	Zarzuela	Antonio y Manuel Machado	5, 6 ⁴⁷¹ , 7 ⁴⁷² , 8 y 9 ⁴⁷³ de marzo de 1930	Exposición	8	Compañía de Lola Membrives
			20 de junio de 1930	Exposición	1	Compañía de Carmen Díaz
<i>La Macarena</i>	Sainete	De Sebastián Alonso Gómez. Música de Emilio López del Toro.	7 y 16 de mayo de 1929	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>La máscara y el</i>	Farsa grotesca	Original de Luigi	22 de mayo de 1929	Del Duque	1	Compañía de

⁴⁷¹Este día se representó en dos secciones: a las 18:15 y a las 22:15 horas.

⁴⁷²Idem.

⁴⁷³Este día se representó en dos secciones: a las 18:15 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>rostro</i>		Chiarelli, traducida por Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi.	26 de mayo de 1929	Del Duque	1	Zarzuelas del teatro Del Duque Compañía Alcoriza
<i>La madrecita</i>	Comedia	Francisco Defilippis Novoa	30 de noviembre de 1929; 1 de diciembre de 1929	Exposición	2	Compañía Camila Quiroga
<i>La maja</i>	Comedia	Luis Fernández Ardavín	7 y 9 de octubre de 1929	Exposición	2	Compañía de Carmen Díaz
<i>La mariposa que voló sobre el mar</i>	Comedia	Jacinto Benavente	8 y 12 de mayo de 1929	Exposición	2	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
<i>La Melitona</i>	Apunte de sainete	Libreto de Francisco de Torres y Enrique Paso. Música de Jacinto Guerrero.	5 y 7 de marzo de 1930	Cervantes	2	Compañía de Victoria Pinedo
<i>La mejor del puerto</i>	Sainete	De Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carrero. Música de Francisco Alonso.	8, 10, 12, y 13 de enero de 1929; 3, 5 y 7 de marzo de 1929; 2, 3 y 8 de mayo de 1929	Del Duque	9	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>La montería</i>	Zarzuela	Libreto de José Ramos Martín. Música de Jacinto Guerrero.	22, 23 y 26 de febrero de 1930	Cervantes	3	Compañía de Victoria Pinedo

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>La mujer de su marido</i>	Sainete	José Fernández del Villar	6 de noviembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Luis Calvo
<i>La orgía dorada</i>	Revista	Pedro Pérez Fernández y Pedro Muñoz Seca	5, 6, 7, 8 y 9 de junio de 1929	Exposición	5	Compañía de revistas Velasco
<i>La patria chica</i>	Zarzuela	Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Música de Ruperto Chapí.	24 y 25 de septiembre de 1929; 6 de diciembre de 1929; 3 de abril de 1930	Del Duque	4	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>La Parranda</i>	Zarzuela	Libreto de Luis Fernández Ardavín. Música de Francisco Alonso	3, 11, 12, 13 ⁴⁷⁴ , 15, 16, 17, 18, 19, 26, 27 y 29 de enero de 1929; 3 de febrero de 1929	Del Duque	14	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			29 de octubre de 1929	Exposición	1	Compañía lírica Luis Calvo.
<i>La Pelusa o El regalo de Reyes</i>	Sainete	Ramos Martín	28 de febrero de 1930; 1, 2 y 3 de marzo de 1930	Cervantes	4	Compañía de Victoria Pinedo
<i>La Petenera</i>	Poema dramático	Francisco Serrano Anguita y Manuel de Góngora	9, 13 y 16 de octubre de 1929	Cervantes	3	Compañía Delgado-Martínez Tovar
<i>La plancha de la marquesa</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca	24 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía de Camila Quiroga

⁴⁷⁴Se representó en dos secciones. La primera a las 16 horas y la segunda a las 21:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>La pluma verde</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.	27 de enero de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Adamuz González
<i>La princesa del Marrón Glacé</i>	Comedia	Enrique Suárez de Deza	21, 22 y 23 de abril de 1930	Exposición	3	Compañía de Irene López Heredia
<i>La prisionera</i>	Comedia	Original de Edward Baurdel. Versión de José Juan Cadenas y F. Gutiérrez Roig.	3, 4, 5, 6 y 7 de mayo de 1930	Cervantes	5	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>La propia obra</i>	Comedia	César Iglesias Paz	12 de diciembre de 1929	Exposición	1	Compañía Camila Quiroga
<i>La Rajahadesa</i>	Opereta bufo- fantástica	De Fernández Palomero. Música de Marquina y Vela.	11, 12 ⁴⁷⁵ , 13 ⁴⁷⁶ , 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 23 de enero de 1930	Del Duque	12	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>La Reina Mora</i>	Sainete	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	22 ⁴⁷⁷ , 24 y 25 de septiembre de 1929; 11 de octubre de 1929; 29 y 30 de noviembre de 1929; 1 y 2 de diciembre de 1929; 2, 7 y 8 de abril	Del Duque	15	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

⁴⁷⁵ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23 horas.

⁴⁷⁶ Idem.

⁴⁷⁷ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16:30 y a las 22: 45 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			de 1930; 17, 19 y 22 de diciembre de 1930			
			26, 27 y 29 de diciembre de 1929	Cervantes	2	Compañía lírica Maestro Serrano
			15 de diciembre de 1930	Exposición	1	Compañía titular del Teatro de la Exposición
<i>La reina sin trono</i>			25 y 26 de mayo de 1929	Del Duque	2	Compañía Alcoriza
<i>La Revoltosa</i>	Zarzuela	Libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw. Música de Ruperto Chapí.	5, 6, 7, 8, 10, 13, 14 y 15 de febrero de 1929	Exposición	8	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			1 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Luis Calvo
			6 y 10 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez
			26 de septiembre de 1930	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas Rafaelita Haro y Manuel Ozores
<i>La rosa de azafrán</i>	Zarzuela	Libreto de Federico	27, 28 ⁴⁷⁸ , 29 y 30 de	Del Duque	29	Compañía de

⁴⁷⁸ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música de Jacinto Guerrero.	septiembre de 1930; 1, 2, 3, 4, 5 ⁴⁷⁹ , 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 ⁴⁸⁰ , 13, 14, 15, 19 y 21 de octubre de 1930; 2, 6, 9, 12 y 20 de noviembre de 1930			Zarzuelas del Teatro Del Duque
			10 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía Rosario- Pino y Emilio Thuiller
			26, 27 y 30 de noviembre de 1930; 15 de diciembre de 1930	Exposición	4	Compañía titular del Teatro de la Exposición
<i>La señorita está loca</i>	Comedia	Felipe Sassone	28 y 29 de septiembre de 1930	Exposición	2	Compañía dramática española María Palou- Felipe Sassone
<i>La señorita primavera</i>	Comedia	José Fernández del Villar	6 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía Rosario- Pino y Emilio Thuiller
<i>La serpiente</i>	Comedia	Armando Moock	26 de mayo de 1929; 10 de diciembre de 1929	Exposición	2	Compañía de Camila Quiroga
<i>La Serrana</i>	Zarzuela	De Luis Fernández García (Luis Fernández de Sevilla)	1, 2, 3 y 4 de enero de 1929	Del Duque	4	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque

⁴⁷⁹ Idem.

⁴⁸⁰ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 21:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		con Santiago Sabino.				
<i>La silla número 13</i>	Melodrama	Obra original de M. M. Bayard de Veiller. Traducción de Enrique Thuillier.	6 y 7 de mayo de 1929	Cervantes	2	Compañía de comedias de Concepción Olona
<i>La sombra</i>	Comedia	Darío Nicodemi	9 de mayo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias de Concepción Olona
<i>La sopa boba</i>	Juguete cómico	Antonio Paso (padre e hijo)	9 de julio de 1929	Exposición	1	Compañía de Casimiro Ortas
<i>La tatarabuena</i>	Comedia	De José Juan Cadenas y Castillo.	21, 22 ⁴⁸¹ , 23, 24 y 27 de abril de 1930	Del Duque	6	Compañía Irene Alba-García León-Perales
<i>La tela</i>	Juguete cómico	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	19, 20, 23 y 25 de junio de 1929; 10 y 18 de julio de 1929	Exposición	6	Compañía de Casimiro Ortas
			6, 7, 8, 10 y 25 de diciembre de 1930	Cervantes	5	Compañía de Casimiro Ortas
			15 de diciembre de 1930	Exposición	1	Compañía titular del Teatro de la Exposición
<i>La tempestad</i>	Zarzuela	De Miguel Ramos Carrión. Música de	13 y 14 de noviembre de 1929	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

⁴⁸¹ Esta obra se representó en dos secciones: a las 20 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Ruperto Chapí	6 y 9 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez
<i>La tizona</i>	Tragedia	Ramón Godoy y Enrique L. Alarcón	15 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>La tragedia de Pierrot</i>	Zarzuela	De Ramón Asensio Más y José Juan Cadenas.	22 y 24 de septiembre de 1929	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>La última novela</i>	Comedia	Manuel Linares Rivas	26 de febrero de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
<i>La ventera de Alcalá</i>	Zarzuela	Libreto de San José y José María Granada. Música de Calleja y Pablo Luna.	2, 3 y 5 de enero de 1930	Exposición	3	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid
<i>La verbena de la Paloma</i>	Zarzuela	Libreto de Ricardo de la Vega. Música de Tomás Bretón.	22 de septiembre de 1929; 9, 12 y 17 de octubre de 1929; 16, 19 y 27 de noviembre de 1929; 3, 5 y 10 de diciembre de 1929; 3, 8, 11 y 29 de enero de 1930; 15 y 27 de febrero de 1930; 8, 12 y 31 de marzo de 1930; 5 de abril de 1930; 29 de septiembre de 1930; 3,	Del Duque	28	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			15, 20, 22, 23 y 30 de octubre de 1930; 31 de diciembre de 1930.			
			4 y 5 de noviembre de 1929	Cervantes	2	Compañía Luis Calvo
			7 y 10 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez
			28 y 29 de noviembre de 1930	Exposición	2	Compañía titular del Teatro de la Exposición
<i>La verdad sospechosa</i>	Comedia	Juan Antonio Ruiz de Alarcón	19 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía de Camila Quiroga
<i>La vida es sueño</i>	Drama	Calderón de la Barca	18 y 19 de octubre de 1930	Exposición	2	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>La vieja rica</i>	Comedia	José Fernández del Villar	29, 30 y 31 de diciembre de 1930	Exposición	1	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>La Virgen de bronce</i>	Zarzuela	De Antonio Paso y Ramón Peña. Música de Reveriano	15, 16 ⁴⁸² , 17, 18, 19 ⁴⁸³ , 20, 21 ⁴⁸⁴ , 22, 23 y 24 de febrero de 1930; 2 de	Del Duque	16	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

⁴⁸² Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:30 horas.

⁴⁸³ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 22:45 horas.

⁴⁸⁴ Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Soutullo y Juan Vert.	marzo de 1930; 21 y 23 de noviembre de 1930			
			11 de diciembre de 1930	Exposición	1	Compañía titular del teatro de la Exposición
<i>La Virgen del Pilar dice...</i>	Drama en verso	Pedro Galán Bergua y Enrique Pérez Pardo	13, 14 y 19 de enero de 1930	Cervantes	3	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
<i>La viuda alegre</i>	Opereta	Texto original de Franz Lehar.	10 y 15 de diciembre de 1929	Cervantes	2	Compañía Fátima Miris.
		Traducción al español de Manuel Linares Rivas y Federico Reparaz.	29 y 30 de enero de 1930	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>La zagala</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	16 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Las adelfas</i>	Comedia	Antonio y Manuel Machado	18 y 19 de marzo de 1930	Exposición	2	Compañía de Lola Membrives
<i>Las aventuras del gran Mundo</i>	Comedia	Prudencia Iglesias Hermida	27, 28, 29 y 30 de mayo de 1929	Del Duque	4	Compañía Alcoriza
<i>Las brujas</i>	Comedia	Luis Chamizo	25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31 de enero de 1930; 1, 2 y 3 de febrero de 1930	Cervantes	10	Compañía Meliá-Cibrián

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			12 y 16 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez
			3, 4, 5, 6, 7 ⁴⁸⁵ , 8 ⁴⁸⁶ , 9 ⁴⁸⁷ , 10, 11, 12 y 17 de junio de 1930	Del Duque	14	Compañía de comedias Rossi Calvo
			19 y 20 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía Julia Lajos y Luis Echaide.
<i>Las castigadoras</i>	Historia picaresca	De Francisco Lozano y Joaquín Mariño. Música de Francisco Alonso.	1, 2, 10 de enero de 1929; 4 de mayo de 1929; 27, 28, 29 y 30 de noviembre de 1929; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 19 y 20 de diciembre de 1929; 21 de enero de 1930; 2 y 3 de febrero de 1930; 22, 23 y 24 de marzo de 1930	Del Duque	26	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Las corsarias</i>	Humorada cómico-lírica	De Joaquín Jiménez y Enrique Paradas. Música de Francisco Alonso.	10 y 13 de abril de 1929; 17 de mayo de 1929	Del Duque	3	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque

⁴⁸⁵ La obra se representó ese día en dos secciones: a las 20 y a las 22:30 horas.

⁴⁸⁶ La obra se representó ese día en dos secciones: a las 16 y a las 22:30 horas.

⁴⁸⁷ La obra se representó ese día en dos secciones: a las 20 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Las hilanderas</i>	Zarzuela	Libreto de Federico Oliver. Música de José Serrano.	23, 25, 26 ⁴⁸⁸ y 27 de diciembre de 1929; 1 de enero de 1930	Cervantes	5	Compañía lírica Maestro Serrano
<i>Las hogueras de San Juan</i>	Drama	Juan Ignacio Luca de Tena	19 de mayo de 1929	Cervantes	1	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
<i>Las golondrinas</i>	Drama lírico	Libreto de Gregorio Martínez Sierra. Música de José María Usandizaga.	27 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Zarzuelas M. Álvarez
<i>Las lloronas</i>	Historieta cómico-lírica vodevilesca	De Joaquín Vela y José L. Campúa. Música de Francisco Alonso.	26, 27, 28 y 30 de abril de 1929; 1, 2, 3, 4, 7, 9 ⁴⁸⁹ , 10, 11, 12 y 14 de mayo de 1929; 11, 12, 13, 14, y 15 de octubre de 1930; 1 de noviembre de 1930	Del Duque	19	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Las maravillosas</i>	Zarzuela	Antonio Paso y Tomás Borrás. Música de Juan Vert	30 y 31 de mayo de 1929; 1, 2, 3, 4 y 17 de junio de 1929	Exposición	7	Compañía de revistas Velasco
<i>Las mocedades del Cid</i>	Comedia	Guillén de Castro	6 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando

⁴⁸⁸ Se representó en dos funciones, a las 18:30 y 22:15 horas.

⁴⁸⁹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 17 y a las 20:45 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Díaz de Mendoza
<i>Las mujeres de Lacuesta</i>	Humorada lírica en un acto	Libreto de Antonio Paso hijo y de Francisco G Loygorri. Música de Jacinto Guerrero.	25, 26, 27, 29 y 30 de enero de 1929; 1, 6, 15, 17, 21 y 26 de febrero de 1929; 1 y 6 de marzo de 1929; 4, 5, 6 y 9 de noviembre de 1930	Del Duque	15	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			7, 9 y 12 de marzo de 1930	Cervantes	3	Compañía de Victoria Pinedo
<i>Las pantorrillas</i>	Humorada vodevilesca	Libreto de Joaquín Mariño y Francisco García Loygorri. Música de Reveriano Soutullo y Juan Vert.	19, 20, 21 ⁴⁹⁰ , 22, 23 ⁴⁹¹ , 24, 26 ⁴⁹² , 27, 28, 29, 30 y 31 de diciembre de 1930	Del Duque	15	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Lectura y escritura</i>	Entremés	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	16 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado-Martínez Tovar
<i>Lo cursi</i>	Comedia	Jacinto Benavente	2 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía de Irene López Heredia
			20 y 21 de septiembre de 1930	Exposición	2	Compañía dramática española María Palou- Felipe Sassone

⁴⁹⁰ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 23 horas.

⁴⁹¹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23 horas.

⁴⁹² Este día la obra se representó en dos secciones: a las 21:15 y a las 23:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Lola Montes</i>	Zarzuela cómica	Libreto de Fiacro Yráyoz. Música de Amadeo Vives.	30 de septiembre de 1929; 1 de octubre de 1929; 21 de noviembre de 1929; 7 de diciembre de 1929; 13 de marzo de 1930.	Del Duque	5	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Lo que cuestan las mujeres</i>	Humorada lírico-cómica	De Joaquín Vela y José L. Campúa.	5, 9 y 13 de abril de 1929	Del Duque	3	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>¿Lo ve?</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.	12, 13, 14, 15, 16, 17 ⁴⁹³ , 19, 27 y 28 de febrero de 1929; 1, 2, 14, 15, 20, 21, y 30 de marzo de 1929; 2 y 9 de abril de 1929	Del Duque	19	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Los angelitos</i>	Sainete	José Pérez López	23 y 24 de noviembre de 1930	Cervantes	2	Compañía de teatro americano del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>Los cadetes de la reina</i>	Opereta	Libreto de Julián Moyrón. Música de Pablo Luna.	2, 3, 4, 5 y 14 de octubre de 1929; 10 y 28 de noviembre de 1929	Del Duque	7	Compañía de zarzuelas del Teatro Del Duque
			1 de diciembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Sagi Barba
			18 y 20 de noviembre de	Del Duque	3	Compañía de

⁴⁹³ Este día se representó en dos secciones, a las 16 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			1929; 9 de enero de 1930			Zarzuelas del Teatro Del Duque
			29 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Zarzuelas M. Álvarez
<i>Los caciques</i>	Farsa cómica	Carlos Arniches	29 de mayo de 1930; 1 de junio de 1930	Exposición	2	Compañía Gelabert- Bonafé
<i>Los chatos</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	9, 10 ⁴⁹⁴ y 11 de mayo de 1930	Del Duque	4	Compañía de comedias Irene Alba-García León Perales.
<i>Los claveles</i>	Sainete lírico	Luis Fernández Sevilla y Anselmo Carreño	21, 22 ⁴⁹⁵ , 26 ⁴⁹⁶ , 27 ⁴⁹⁷ , 28 ⁴⁹⁸ , 29 y 30 de septiembre de 1929; 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30 y 31 de octubre de 1929; 1, 2, 5, 7, 8, 10, 11, 16, 17, 18, 23 y 26 de noviembre de 1929; 4 de diciembre de 1929; 8, 10	Del Duque	59	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

⁴⁹⁴ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:30 hors.

⁴⁹⁵ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16:30 y a las 22: 45 horas.

⁴⁹⁶ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 20 y a las 22:30 horas.

⁴⁹⁷ Idem.

⁴⁹⁸ Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			y 31 de enero de 1930; 1 de febrero de 1930; 24, 25 y 26 de octubre de 1930			
			26 y 27 de diciembre de 1929; 1 de enero de 1930	Cervantes	3	Compañía lírica Maestro Serrano
<i>Los cuernos del diablo</i>	Pasatiempo bufo-lírico- bailable	De Joaquín Dicenta y Antonio Paso. Música de Ernesto Rosillo.	2, 3, 4, 6 y 8 de enero de 1929	Del Duque	5	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Los de Aragón</i>	Zarzuela	Libreto de Juan José Lorente. Música de José Serrano	28, 29, 30 y 31 de diciembre de 1929; 1 ⁴⁹⁹ de enero de 1930	Cervantes	6	Compañía lírica Maestro Serrano
			28, 29 y 30 de octubre de 1930; 1 de noviembre de 1930	Del Duque	4	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Los dramas de París (Rocamboles)</i>	Drama	Adaptación de la obra original de Pierre Alexis Ponson Du Terrail. Traducido por Carlos de Arce Robledo.	23 y 24 de mayo de 1929	Del Duque	2	Compañía Alcoriza
<i>Los duendes de Sevilla</i>	Comedia	Serafín y Joaquín	11 ⁵⁰⁰ , 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 20 de	Exposición	18	Compañía de

⁴⁹⁹ Se representó en dos ocasiones: a las 18:30 y a las 22:15 horas.

⁵⁰⁰ Se representó en dos secciones. La primera a las XXX horas y la segunda a las 22 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Álvarez Quintero	octubre de 1929; 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19 de junio de 1930; 1 de julio de 1930			Carmen Díaz
			7 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía de María Banquer y Antonio Pino
<i>Los faroles</i>	Fantasia cómico lírica	De Enrique Paradas y Joaquín Jiménez	1, 10, 15, 22, 23, 26, 29 y 31 de enero de 1929; 2, 5, 6, 12, 14, 20 y 23 de febrero de 1929; 1, 3, 5, 8, 9, 13 y 21 de marzo de 1929; 21 de abril de 1929; 15, 18 y 20 de mayo de 1929	Del Duque	26	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Los fracasados</i>	Drama	Traducción del texto <i>Les ratés</i> de Henri- René Lenormand. Lo tradujo Joaquín Montaner.	11 y 12 de abril de 1929	Cervantes	2	Compañía de Margarita Xirgu
<i>Los Frescos</i>	Revista fantástica	Pedro Muñoz Seca	15 de junio de 1930	Del Duque	1	Compañía de comedias Rossi Calvo.
<i>Los gavilanes</i>	Zarzuela	Ramos Martín y Enrique Reoyos. Música de Jacinto	26 de octubre de 1929; 10 de noviembre de 1929	Exposición	2	Compañía lírica Luis Calvo
			12, 14 y 17 de enero de	Del Duque	3	Compañía de

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Guerrero.	1930			Zarzuelas del Teatro Del Duque
			23, 24, 26, 27, 28 ⁵⁰¹ y 29 de enero de 1930; 16 de febrero de 1930	Exposición	8	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid
			7 de febrero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Zarzuela de Lino Rodríguez
<i>Los hombres alegres</i>	Zarzuela	De Joaquín Abati y Antonio Paso, con música de Vicente Lleó.	2, 8, 9, 10 y 16 de febrero de 1929; 14 y 16 de marzo de 1929	Del Duque	7	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Los intereses creados</i>	Comedia	Jacinto Benavente	19 y 25 de octubre de 1930	Exposición	2	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>Los jardines de Versalles</i>	Zarzuela		3 de enero de 1930	Exposición	1	Compañía de revistas y operetas del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>Los lagarteranos</i>	Comedia	Luis Vargas	6 y 9 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias de María Cañete
<i>Los Marqueses de</i>	Comedia de	De Luis Fernández	2, 3 ⁵⁰² , 4, 5 y 6 de mayo	Del Duque	6	Compañía Irene

⁵⁰¹ Este día se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:15 horas.

⁵⁰² Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Matute</i>	costumbres	Sevilla y Anselmo Carreño.	de 1930			Alba-García León-Perales
			24 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía de comedias Samuel Crespo
<i>Los mirasoles</i>	Comedia costumbrista	J. Sánchez Gardel	22 de mayo y 3 de junio de 1929	Cervantes	1	Compañía dramática de Camila Quiroga
			8 y 9 de diciembre de 1929	Exposición	1	Compañía dramática de Camila Quiroga
<i>Los mosquitos</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	2 de octubre de 1929; 21 de junio de 1930	Exposición	2	Compañía de Carmen Díaz
			29 de mayo de 1930	Del Duque	1	Compañía de comedias Rossi Calvo.
<i>Los novios de la muerte</i>	Comedia	Original de Ángel Torres del Álamo y José Asenjo	12 ⁵⁰³ , 13 y 16 de noviembre de 1930	Exposición	4	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>Los pollos cañón</i>	Comedia	Fernández del Villar	27 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía Gelabert-Bonafé
<i>Los que no perdonan</i>	Drama	Eusebio de Gorbea	3, 4 y 5 de mayo de 1929	Cervantes	3	Compañía de comedias de

⁵⁰³ La obra se representó en dos secciones: a las 18 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			5 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou
<i>Los que tenemos cincuenta años</i>	Comedia	Ramos Martín y Reoyos	10 y 11 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias de María Cañete
<i>Los tres mosqueteros</i>	Comedia dramática	Original de Alejandro Dumas. Adaptada por Luis Fernández Ardavín y Valentín de Pedro.	10 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>Los tres pelos del diablo</i>	Zarzuela cómico-mágico-erótica	De Enrique Lucine. Música de Enrique Navarro.	17, 18, 19, 23 y 30 de enero de 1929; 5, 6, 7, 12, 19 y 27 de febrero de 1929; 19 de abril de 1929; 7 de mayo de 1929	Del Duque	13	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Los sobrinos del Capitán Grant</i>	Zarzuela	Libreto de Miguel Ramos Carrión. Música de Manuel Fernández Caballero.	4, 5 ⁵⁰⁴ y 6 ⁵⁰⁵ de enero de 1930.	Exposición	5	Compañía de revistas y operetas del Teatro Reina Victoria de Madrid
			31 de diciembre de 1930	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque

⁵⁰⁴ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 18 y a las 22 horas.

⁵⁰⁵ Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Lluvia de hijos</i> ⁵⁰⁶	Farsa cómica	Original de Margarita Mayo. Traducción de Federico Reparaz.	31 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía de comedias de Manuel Trujillo
<i>Madame Pompadour</i>	Opereta	Opereta con libreto de Rudolf Schanzer y Ernst Welisch y música de Leo Fall. Adaptada al español por José Juan Cadenas y González del Castillo.	28, 29, 30 y 31 de diciembre de 1929; 7 de enero de 1930; 13 de febrero de 1930	Exposición	6	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid
<i>Mal año de lobos</i>	Comedia	Manuel Linares Rivas	8 de octubre de 1929	Exposición	1	Compañía de Carmen Díaz
<i>Malvaloca</i>	Drama	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	6 de febrero de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Adamuz González
			15 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía Meliá-Cibrián.
			9 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>Mamá</i>	Comedia	Gregorio Martínez	15 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de

⁵⁰⁶ El original se titulaba *Baby mine*.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Sierra				Catalina Bárcena y Martínez Sierra
			13 y 14 de marzo de 1930	Exposición	2	Compañía de Lola Membrives
<i>Mancha que limpia</i>	Drama	José de Echegaray	13 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>Maniquí</i>	Comedia	Oirginal de Paul Gauvault. Traducción de Luis de Olivé y Álvaro Retama.	8 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Eugenia Zúffoli
<i>Manolo</i>	Sainete	Ramón de la Cruz	11 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
<i>Manos de plata</i>	Comedia	Serrano Anguita	21, 22, 23 y 25 de mayo de 1930; 1 de junio de 1930	Cervantes	5	Compañía Francisco Morano
			3 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía Rosario- Pino y Emilio Thuiller
<i>Mañana de sol</i>	Paso de comedia	Joaquín y Serafín Álvarez Quintero	12 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía Basso- Navarro
<i>María del Carmen</i>	Comedia	José Feliú y Codina	24 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						López Heredia
<i>María del Mar</i>	Comedia	Original de Miguel de la Cuesta (era novela). Adaptación de Juan Ignacio Luca de Tena	22 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>María Fernández</i>	Juguete cómico	De Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.	20, 26, 27 y 28 de abril de 1930	Del Duque	4	Compañía Irene Alba-García León-Perales
<i>María Rosa</i>	Drama	Ángel Guimerá	4 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu
<i>María Victoria</i>	Alta comedia	Manuel Linares Rivas	29 de abril de 1930; 4 de mayo de 1930	Exposición	2	Compañía de Irene López Heredia
<i>Marina</i> ⁵⁰⁷	Zarzuela convertida en ópera	Libro de Francisco Camprodón (en su versión como zarzuela) y Miguel Ramos Carrión (en su variante como ópera) Música de Emilio Arrieta	21 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu
			6 de noviembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Luis Calvo
			10 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía lírica Luis Calvo
			11 y 16 de febrero de 1930	Cervantes	2	Compañía de zarzuela de Lino Rodríguez

⁵⁰⁷ Esta obra era, en origen, una zarzuela en dos actos con libreto de Francisco Camprodón. El tenor Enrico Tamberlick quiso que Emilio Arrieta la transformara en ópera. El compositor lo hizo y contó con una adaptación del libreto original. Se estrenó en el Teatro Real de Madrid el 16 de marzo de 1871. Para más datos consultar: lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/MARINA.pdf Consultado: 2-7-2013.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Mariquilla Terremoto</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	23, 24, 25, 26, 27, 28 , 29 ⁵⁰⁸ y 30 de junio de 1930	Exposición	9	Compañía de Carmen Díaz
			30 de septiembre de 1930; 1 y 3 de octubre de 1930	Exposición	3	Compañía Comedia de María Banquer y Antonio Pino
<i>Martierra</i>	Zarzuela	De Alfonso Hernández Cata. Música de Jacinto Guerrero.	20 y 21 de diciembre de 1929	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Mary la insoportable</i>	Comedia	Gregorio Martínez Sierra y Honorio Suárez	11 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Más fuerte que el amor</i>	Drama	Jacinto Benavente	30 y 31 de marzo; 19 y 20 de abril de 1929	Cervantes	4	Compañía de Margarita Xirgu
<i>Maya</i>	Comedia	Original de Simón Gatillón. Traducido por Azorín.	20 ⁵⁰⁹ de marzo de 1930	Exposición	2	Compañía de Lola Membrives
<i>Mi hermana Genoveva</i>	Comedia	Original de George Vert y Louis Verneuil. Traducida por J. J. Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez	21 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
			24 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía de

⁵⁰⁸ Ese día la obra se representó en dos secciones: a las 19 y a las 22:30 horas.

⁵⁰⁹ La obra se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Roig				Camila Quiroga
<i>Mi mujer es un gran hombre</i>	Comedia	Original de George Berr y Louis Verneuil, adaptada y traducida por José Juan Cadenas y E. Fernández Gutiérrez-Roig.	1 de octubre de 1929	Exposición	1	Compañía de Carmen Díaz
<i>Mi padre no es formal</i>	Comedia	José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez Roig en colaboración con L. Marhand.	2 y 3 de marzo de 1929	Cervantes	2	Compañía de comedias Irene López Heredia
			3 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
<i>Mi prima está loca</i>	Comedia	Original de Francisco Collazo y Tito Insausti.	18 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Rosario Iglesias y Paco Alarcón.
<i>¡Mira qué bonita era...! (La virgen de Utrera)⁵¹⁰</i>	Estampa andaluza	Francisco Ramos de Castro	24, 25, 26 y 27 de mayo de 1929	Cervantes	4	Compañía de Leandro Alpuente
<i>Molinos de viento</i>	Zarzuela	Libreto de Luis Pascual Frutos. Música de Pablo Luna.	29 de noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Zarzuelas M. Álvarez
			1 de diciembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Sagi

⁵¹⁰ Se ofrecía este título aunque el original de la pieza era *¡Mira qué bonita era...!* que se basaba en la zarzuela *La Virgen de Utrera* de Saenz y Cabas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Barba
			5, 6 y 13 de diciembre de 1929; 10 de enero de 1930; 2 de octubre de 1930	Del Duque	5	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Nada menos que todo un hombre</i>	Comedia	Miguel de Unamuno	18 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
<i>Napoleón en la Luna</i>	Farsa cómica	Antonio Navarro	30 de junio de 1929	Exposición	1	Compañía de Casimiro Ortas
<i>Nena Teruel</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	28 y 29 de septiembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Carmen Díaz
<i>Nobleza Baturra</i>	Comedia de costumbres	Joaquín Dicenta	31 de mayo de 1929; 1 de junio de 1929	Del Duque	2	Compañía Alcoriza
<i>No quiero, no quiero</i>	Comedia	Jacinto Benavente	27 de enero de 1929	Cervantes	1	Compañía Adamuz González
			7 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu
			12 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
<i>Noche de Reyes</i>	Zarzuela	Libreto de Carlos	27 y 31 de diciembre de	Cervantes	2	Compañía lírica

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Arcihes. Música de José Serrano.	1929			Maestro Serrano
<i>No semos nadie</i>			28 de noviembre de 1930	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>No tengo nada que hacer</i>	Comedia	Felipe Sassone	1 de mayo de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou- Felipe Sassone
			21 de septiembre de 1930	Exposición	1	Compañía María Palou- Felipe Sassone
<i>Novelera</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	13, 14 y 15 de abril de 1929	Cervantes	3	Compañía de Margarita Xirgu
<i>¡Ole ya!</i>	Revista lírica	De Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez	5, 6 ⁵¹¹ , 8 y 9 de enero de 1929; 10, 11, 14, 19 y 23 de abril de 1929	Del Duque	10	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Olimpia</i>	Comedia	Original de Ferenc Molnar. Traducción al castellano de Tomás Borrás y Andrés Revesz.	6, 7, 8 y 11 de noviembre de 1930	Exposición	4	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>Paca la telefonista,</i>	Sainete	De Luis Fernández de	7, 8, 9 ⁵¹² , 10, 11 ⁵¹³ , 12,	Del Duque	15	Compañía de

⁵¹¹ Este día se representó en dos secciones: a las 16 y a las 23 horas.

⁵¹² Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 23 horas.

⁵¹³ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 23 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>o el poder está en la vista</i>		Sevilla y Anselmo Carreño. Música de Enrique Daniel.	13 ⁵¹⁴ , 14, 15, 16 ⁵¹⁵ y 27 de noviembre de 1930			Zarzuelas del Teatro Del Duque
			4, 5 y 7 de diciembre de 1930	Exposición	3	Compañía Titular del Teatro de la Exposición
<i>Pan y toros</i>	Zarzuela	Libreto de José Picón. Música de Francisco Asenjo Barbieri.	2, 3 y 4 de enero de 1929	Cervantes	3	Compañía de teatro del Ateneo de Sevilla
<i>Papá Gutiérrez</i>	Comedia	De Francisco Serrano Anguita	26, 27 y 28 de diciembre de 1930	Exposición	3	Compañía de comedias Cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>Papá Lebonnard</i>	Drama	Original de Tristan Bernard. Traducción: José Juan Cadenas.	23 de febrero de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
<i>Pa qué le viá usté hablá</i>	Juguete en un acto y prosa	De Ricardo Vivas Díaz e Hilario Gutiérrez Gil.	6 y 9 de abril de 1929	Del Duque	2	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Para ti es el mundo</i>	Farsa cómica	Carlos Arniches	20 y 21 de noviembre de 1929	Exposición	2	Compañía de Rosario Iglesias y Paco Alarcón
			26 y 27 de noviembre de	Cervantes	2	Compañía de

⁵¹⁴ Idem.

⁵¹⁵ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 21:30 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			1929			Rosario Iglesias y Paco Alarcón
			3 de abril de 1930	Exposición	1	Compañía de comedias de María Cañete
<i>Parodi y compañía</i>	Comedia	Original de de Sabatino López. Adaptación de Luis Linares Becerra y Enrique Tedeschi.	25 de febrero de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
<i>¡Pégame, Luciano!</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca	24 y 29 de noviembre de 1929	Cervantes	1	Compañía de Rosario Iglesias y Paco Alarcón
			15, 16 y 17 de noviembre de 1929	Exposición	3	Compañía de Rosario Iglesias y Paco Alarcón
			22, 23, 24 ⁵¹⁶ , 29 y 30 de marzo de 1930	Exposición	6	Compañía de María Gámez
			20, 21, 23, 24 y 25 de abril de 1930; 6 y 7 de mayo de 1930	Del Duque	7	Compañía Irene Alba-García León- Perales
<i>Pedeles</i>	Tradicomedia	Paco Viu	14 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María

⁵¹⁶ Esta obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>Pepa Doncel</i>	Comedia	Jacinto Benavente	15, 16, 17, 19, 20, 23, 24 y 25 de enero 1929	Cervantes	10	Compañía de comedias Adamuz González
			11 ⁵¹⁷ de marzo de 1930	Exposición	2	Compañía de Lola Membrives
<i>Pepita Jiménez</i>	Tragedia	Original de Juan Valera. Adaptación de Pablo Sorozábal. Música de Isaac Albéniz.	28 y 29 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de Irene López Heredia
<i>Pigmalion</i>	Comedia	Original de Bernard Shaw. Traducción de Gregorio Martínez Sierra	31 de marzo de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Pirulí</i>	Comedia infantil	Original de Julio de Hoyos	9 de noviembre de 1930	Exposición	1	Compañía Macao Polichinela
<i>Poca cosa es un hombre</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca y Rafael López de Haro	8, 12, 13 de abril de 1930	Exposición	3	Compañía de comedias de María Cañete
<i>¡Por si las</i>	Historieta	De Joaquín Vela y	18, 19 ⁵¹⁸ , 20, 21, 22 ⁵¹⁹ ,	Del Duque	34	Compañía de

⁵¹⁷ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 18:15 y a las 22:15 horas.

⁵¹⁸ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 23 horas.

⁵¹⁹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 20 y a las 23 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>moscas...!</i>	cómico- vodevilesca	José L. Campúa. Música de Francisco Alonso.	23, 24, 25 ⁵²⁰ , 26 ⁵²¹ , 27, 28 ⁵²² , 29, 30 ⁵²³ y 31 de octubre de 1930; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 13, 19 y 21 de noviembre de 1930; 2, 10, 12 y 27 de diciembre de 1930			Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>¿Qué da usted por el conde?</i>	Comedia de enredo	De Antonio Paso y Emilio Saénz	9, 10 y 13 de diciembre de 1930	Cervantes	3	Compañía de Casimiro Ortas
<i>¿Qué tienes en la mirada?</i>	Comedia	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.	5 y 6 de enero de 1930	Cervantes	2	Compañía Meliá- Cibrián.
<i>¡Qué se mueran las feas!</i>	Comedia	Libreto de Antonio y Enrique Paso. Música de Faixa y Mollá.	3, 4 y 5 de marzo de 1930	Cervantes	3	Compañía de Victoria Pinedo
<i>¿Quién te quiere a ti?</i>	Novela escénica	Luis de Vargas y Soto	19 noviembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Rosario Iglesias y Paco Alarcón
			2 y 6 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de María Cañete.
<i>Ramo de locura</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	17 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene

⁵²⁰ *Idem.*

⁵²¹ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 23 horas.

⁵²² Este día la obra se representó en dos secciones: a las 20 y a las 23 horas.

⁵²³ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 20 y a las 23:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			4 y 5 de mayo de 1930	Del Duque	2	López Heredia Compañía Irene Alba-García León- Perales
<i>Reinar después de morir</i>	Comedia	Luis Vélez de Guevara	17 de octubre de 1930	Exposición	1	Compañía dramática de Ricardo Calvo
<i>Roma se divierte</i>	Opereta bufa	Libreto original de Jean Gilbert traducido al español por José Juan Cadenas en colaboración con Emilio González del Castillo.	22, 25 ⁵²⁴ , 26 ⁵²⁵ y 27 de enero de 1930	Exposición	6	Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid
<i>Rondalla</i>	Poema dramático popular	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	14, 15, 16 y 17 de mayo de 1929	Cervantes	4	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
<i>Rosas de otoño</i>	Comedia	Jacinto Benavente	11 y 12 de febrero de 1929	Cervantes	2	Compañía de comedias Irene López Heredia.
			23 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu

⁵²⁴ Este día se representó en dos secciones: a las 18:30 y a las 22:30 horas.

⁵²⁵ Este día se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:15 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
			25 de abril de 1930	Exposición	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>Rosa María</i> ⁵²⁶	Opereta	Original de Otto Harbach y Oscar Hammerstein II. Música de Rudolf Friml y Herbert Stothart. Traducción de Pedro García Moreno y José González Navas. Música de Emigdio Mariani.	31 de enero de 1929; 1, 2, 3 y 5 de febrero de 1929	Del Duque	5	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Roxana (la cortesana)</i>	Cuento musical	Angel T. de Torres del Álamo y Antonio Asenjo.	23, 24 ⁵²⁷ , 26, 27 y 28 de febrero de 1929; 7 y 12 de marzo de 1929	Del Duque	8	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Salvadora</i>	Comedia	Eduardo Marquina	18 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de Lola Membrives
<i>Sancho Avendaño</i>	Drama	Manuel Linares Rivas	7 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía María Guerrero- Fernando Díaz de Mendoza
<i>Satanelo</i>	Tragicomedia	Pedro Muñoz Seca	26 y 27 de mayo de 1930; 1 de junio de 1930	Del Duque	3	Compañía de comedias Rossi

⁵²⁶ Era un musical al estilo de opereta cuyo título original era *Rose-Marie*.

⁵²⁷ Este día se representó en dos ocasiones: a las 19:45 y a las 23 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Calvo.
<i>Seamos felices</i>	Comedia	Gregorio Martínez Sierra	6, 7 y 9 de abril de 1929	Exposición	3	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Señora ama</i>	Drama rural	Jacinto Benavente	9 de marzo de 1930	Exposición	1	Compañía de Lola Membrives
<i>Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones</i>	Sainete	Carlos Arniches y Juan G. Renovades	25 de febrero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Victoria Pinedo
			23 y 25 de diciembre de 1930	Cervantes	2	Compañía de Casimiro Ortas
<i>Seis pesetas</i>	Novela escénica	Luis de Vargas y Soto	22, 23 y 25 de noviembre de 1929	Cervantes	3	Compañía de Rosario Iglesias y Paco Alarcón
			23 ⁵²⁸ y 24 ⁵²⁹ de marzo de 1930	Exposición	4	Compañía de María Gámez
			7 de abril de 1930	Exposición	1	Compañía de comedias de María Cañete
<i>Sevilla vs. Balompié</i>	Parodia	De Pedro Moreno	13, 14, 15 ⁵³⁰ , 16 ⁵³¹ , 17, 18 y 19 de diciembre de 1929	Del Duque	9	Compañía de Zarzuelas del Teatro

⁵²⁸ Esta obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:15 horas.

⁵²⁹ Idem.

⁵³⁰ Este día la obra se representó a las 19:35 y a las 22:45 horas. En la segunda sección compartía cartel con la obra *El niño me retira*.

⁵³¹ Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Del Duque
<i>Sevilla en broma</i>	Revista	De López Macías y Gutiérrez Gil. Música de José Sama.	28, 29 y 30 ⁵³² de noviembre de 1930; 1, 2, 3 ⁵³³ , 4, 5 ⁵³⁴ , 6, 7 ⁵³⁵ , 8 ⁵³⁶ , 9, 10 ⁵³⁷ , 11, 12 ⁵³⁸ , 13 ⁵³⁹ , 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26 y 28 de diciembre de 1930	Del Duque	37	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
			14 de diciembre de 1930	Cervantes	1	Compañía de Casimiro Ortas
<i>Shangai</i>	Comedia dramática	Original de John Golton. Adaptado por Arturo Mori.	5, 6, 7, 9, 29 y 30 de noviembre de 1930	Cervantes	6	Compañía de teatro americano del Teatro Reina Victoria de Madrid
<i>Sin horca ni cuchillo</i>	Drama	Eduardo Marquina	18 de mayo de 1929	Cervantes	1	Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza
<i>Sin palabras</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	25 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía María Palou- Felipe

⁵³² Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas.

⁵³³ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19 y a las 22:30 horas.

⁵³⁴ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 22:45 horas.

⁵³⁵ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas.

⁵³⁶ Idem.

⁵³⁷ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 19:45 y a las 22:45 horas.

⁵³⁸ Idem.

⁵³⁹ Idem.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Sassone
<i>Sixto sexto</i>	Apropósito cómico	De Antonio Paso y Antonio Estremera	5, 6 y 7 de julio de 1929	Exposición	3	Compañía de Casimiro Ortas Rodríguez
			28 de noviembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Iglesias- Alarcón
			12 y 16 de diciembre de 1930	Cervantes	2	Compañía de Casimiro Ortas
<i>Soleares trianeras</i>	Sainete	Original de Carlos Millán y Juan del Pozo. Música de Emigdio Mariani.	15, 16 y 17 de febrero de 1930	Cervantes	3	Compañía de zarzuela de Lino Rodríguez
<i>Soltero y solo en la vida</i>	Juguete cómico	De Antonio Paso y Ricardo González del Toro	24 y 27 de junio de 1929	Exposición	2	Compañía de Casimiro Ortas
			17, 18, 21, 23 y 28 de diciembre de 1930	Cervantes	5	Compañía de Casimiro Ortas
<i>S. S. (Servicio Secreto)</i>	Comedia de espionaje	Antonio Estremera y Rafael García Valdés	22 y 23 de mayo de 1929	Cervantes	2	Compañía de Leandro Alpunte
<i>Su desconsolada esposa</i>	Juguete cómico	Adaptación de Antonio Paso y Martínez Cuenca	24y 26 de diciembre de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias cómicas Luisa Puchol y Mariano Ozores
<i>Sueño de una noche</i>	Novela cómica	Gregorio Martínez	12 de abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>de agosto</i>		Sierra				Martínez Sierra
<i>Tambor y cascabel</i>	Comedia	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.	26 de enero de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Adamuz González
			3 abril de 1929	Exposición	1	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
			12 de octubre de 1929	Cervantes	1	Compañía Delgado-Martínez Tovar.
<i>Ternura</i>	Comedia dramática	Original de Henri Bataille. Traducida por Federico Oliván y Francisco Marroquín.	1 de junio de 1929	Cervantes	1	Compañía dramática de Camila Quiroga
<i>Te quiero, te adoro</i>	Comedia	Enrique Suárez de Deza.	22, 23 y 24 de febrero de 1929	Cervantes	3	Compañía de comedias Irene López Heredia
			30 de abril de 1930	Exposición	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>Todo el año es Carnaval o Momo es un carcamal</i>	Fantasía lírica	De Joaquín Vela y Ramón M ^a Moreno. Música de Ernesto Rosillo.	18 de enero de 1929; 12, 16, 18, 20, 21, 23 y 25 de abril de 1929; 3, 4, 5, 6, 16 y 18 de octubre de 1930; 2, 3 y 12 de noviembre de 1930	Del Duque	17	Compañía de Zarzuelas del teatro Del Duque

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>Todo mal</i>			17 de octubre de 1930	Del Duque	1	Compañía de Zarzuelas del Teatro Del Duque
<i>Todo tu amor o Si no es verdad debiera serlo</i>	Comedia	Felipe Sassone	27 y 28 de abril de 1929; 24 y 25 de septiembre de 1930	Exposición	4	Compañía María Palou- Felipe Sassone
<i>Topacio</i>	Comedia	Original de Marcel Pagnol. Traducida por Gregorio Martínez Sierra.	20, 21, 22 y 23 de febrero de 1930	Exposición	4	Compañía de Francisco Morano
<i>Traidor, inconfeso y mártir</i>	Drama histórico	José Zorrilla	24 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía Francisco Morano
<i>Tres encargos a París</i>	Juguete cómico	Original alemán de Strum y Jakobetter. Traducción de Luis Isabel y Pedro Galán.	7, 8, 9, 11 y 12 de enero de 1930	Cervantes	5	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
<i>Trianerías</i>	Sainete	De Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	2, 3 ⁵⁴⁰ y 4 de marzo de 1929	Del Duque	4	Compañía de zarzuelas del teatro Del Duque
<i>Tú eres la paz</i>	Novela de costumbres contemporáneas	Gregorio Martínez Sierra	20 y 21 de abril de 1929	Exposición	2	Compañía de Catalina Bárcena y Martínez Sierra
<i>Un alto en el camino</i>	Comedia	Julián Sánchez Prieto	22 de diciembre de 1929	Exposición	1	Compañía de Pepita Meliá y Benito

⁵⁴⁰ Este día la obra se representó en dos secciones: a las 16 y a las 22:45 horas.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Cibrián
			20 de enero de 1930	Cervantes	1	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián
			30 de mayo de 1930	Del Duque	1	Compañía de comedias Rossi Calvo
<i>Un americano en Madrid</i>	Comedia	Juan José Lorente y Nicolás Navarro	11 de octubre de 1930	Cervantes	1	Compañía Basso-Navarro
<i>Un marido ideal</i>	Comedia	Original de Oscar Wilde. Traducido y adaptado al español por Ricardo Baeza.	13 de febrero de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
			26 y 27 de abril de 1930	Exposición	2	Compañía de comedias Irene López Heredia
<i>Un millón</i>	Juguete cómico	Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández	28, 29, 30 y 31 de enero de 1929 1 y 3 de febrero de 1929	Cervantes	6	Compañía de comedias Adamuz González
			26, 29 y 30 de marzo de 1930	Exposición	3	Compañía de María Gámez
			11 y 12 de mayo de 1930	Del Duque	2	Compañía de comedias Irene Alba-García León Perales.
<i>Una aventura</i>	Comedia	Original de Ludwig	4 de mayo de 1930	Exposición	1	Compañía de Irene

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
<i>diplomática</i>		Bauer. Adaptado al español por Margarita Nelken.				López Heredia
<i>Una buena muchacha</i>	Comedia	Original de Sabatino López ⁵⁴¹ . Traducido por Felipe Sassone	30 de abril de 1929 y 23 de septiembre de 1930	Exposición	2	Compañía María Palou.
<i>Una comedia para casadas</i>	Comedia	Original de Giovanni Cenzato. Traducción de Francisco Gómez Hidalgo	27 y 30 de marzo de 1930	Exposición	2	Compañía de María Gámez
<i>Una fiesta en Tokio</i>	Revista cómico musical	Fátima Miris	11 de diciembre de 1929	Cervantes	1	Compañía Fátima Miris
<i>Una mujer desconocida</i>	Comedia	Pedro Benjamín Aquino	18 y 26 de mayo de 1929; 1 de diciembre de 1929	Exposición	3	Compañía de Camila Quiroga
<i>Una mujer sin importancia</i>	Comedia	Oscar Wilde. Traducción de Ricardo Baeza Durán.	12 de enero de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Adamuz González
<i>Una mujercita seria</i>	Comedia	Original de Armont y Gerbidon. Traducido por Luis Gabaldón y Enrique F. Gutiérrez-	6, 12 y 19 de enero de 1930	Cervantes	3	Compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián

⁵⁴¹ El título original era *La buona figliola*.

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
		Roig.				
<i>Una ventana al interior</i>	Comedia	Rafael López de Haro	20 de marzo de 1929	Cervantes	1	Compañía de comedias Irene López Heredia
			9 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>¡Usted es Ortiz!</i>	Caricatura surrealista	Pedro Muñoz Seca	22 y 23 de junio de 1929; 13 de julio de 1929	Exposición	3	Compañía de Casimiro Ortas
			27, 28, 29 y 30 de diciembre de 1930	Cervantes	4	Compañía de Casimiro Ortas
<i>Vida alegre y muerte triste</i>	Drama	José Echegaray	8 de mayo de 1930	Cervantes	1	Compañía Ladrón de Guevara-Rivelles
<i>Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo</i>	Melodrama	Astorga	8, 9, 10, 11, 12 y 13 de abril de 1930	Cervantes	6	Compañía Pol Berrio
<i>Vidas cruzadas</i>	Cinedrama	Jacinto Benavente	4 y 6 de mayo de 1929	Exposición	2	Compañía María Palou
			26 y 27 de septiembre de 1929	Cervantes	2	Compañía Eugenia Zúffoli
<i>Volver a vivir</i>	Drama vulgar	Felipe Sassone	24 de febrero de 1930	Exposición	1	Compañía de Francisco Morano
<i>¿...Y después?</i>	Ciclo dramático	Felipe Sassone	26 y 28 de septiembre de 1930	Exposición	2	Compañía dramática española María Palou- Felipe

TÍTULO	GÉNERO	AUTOR/ AUTORES	FECHAS DE REPRESENTACIÓN	TEATROS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES	COMPAÑÍAS QUE LA PUSIERON EN ESCENA
						Sassone
<i>Zazá</i>	Comedia	Original de Pierre Bretón y Ch. Simón. Traducción de Carlos Costa y J. M. Jorda.	24 de abril de 1929	Cervantes	1	Compañía de Margarita Xirgu

CAPÍTULO III

EL TEATRO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN LOCALES

La mayoría de las cabeceras sevillanas que se editaban en los años treinta habían comenzado a publicarse a finales del siglo XIX o principios del siglo XX: *El Noticiero Sevillano* se fundó en el año 1893, *El Correo de Andalucía* en el año 1899, la edición sevillana de *El Liberal* en el año 1901 y la edición nacional de *ABC* en el año 1903. En octubre de 1929 se comienza a editar la edición sevillana de *ABC*, de donde tomo los datos relativos a la cartelera y reseñas teatrales. Los tres primeros tenían formato tamaño sábana y una extensión de ocho páginas. Frente a ellos aparecían propuestas nuevas como la de *ABC* (ediciones de Sevilla y nacional), con un aspecto renovado y unos contenidos que seguían las nuevas propuestas del periodismo de masas que llegaban desde los Estados Unidos.

Se trataba de una prensa muy politizada, donde la actualidad de la ciudad, las decisiones políticas nacionales e internacionales y las informaciones económicas ocupaban la mayor parte de las ediciones. A pesar de ello, la prensa local de 1929 y 1930 desarrollaba un rol similar al de un agente cultural. No son pocas las ocasiones en las que estos medios abanderaron alguna iniciativa especial. Un ejemplo de ello fue la recolecta que los diarios *ABC* y *El Liberal* gestionaron para realizar un homenaje a Aníbal González, fallecido en 1929 y a quien se le atribuía la mayor parte de los éxitos arquitectónicos del Certamen Iberoamericano⁵⁴². También se recogieron fondos para organizar el homenaje al Cardenal Ilundáin, para la creación de un monumento a los promotores de la Exposición⁵⁴³ o la Exposición de figuras femeninas del teatro de los hermanos Álvarez Quintero que organizó el Ateneo de la ciudad y cuya realización surgió de las páginas de *El Liberal*, entre otras.

A pesar de estos ejemplos, esta actividad cultural en los medios impresos era, por lo general, pequeña, aunque presentaba matices. En cualquier caso, frente a otros proyectos culturales, el espectáculo teatral era el que más espacio merecía, bien en la publicidad de teatros y obras, bien en

⁵⁴² Fue una iniciativa de Francisco Rodríguez que hizo pública el diario *El Liberal*, en forma de carta, a la redacción del mismo. Este homenaje se concretaba en una ofrenda floral en el camposanto ante la tumba del notable arquitecto. En el acto participarían todos los gremios relacionados con el sector de la construcción. Posteriormente, se celebraría una necrológica sobre la vida y la obra de Aníbal González. Los diarios *ABC* y *El Noticiero Sevillano* se hicieron eco de esta iniciativa y publicaron los nombres y apellidos, así como la cantidad aportada por cada uno de los miembros de la sociedad sevillana que quiso participar en este acto. Así, casi de forma diaria, en unos breves de treinta líneas informaban de las diferentes contribuciones económicas y daban cuenta del total que se acumulaba.

⁵⁴³ Ver más detalles de esta última iniciativa en *ABC*, 26-12-1929, p. 35.

artículos y reseñas sobre estrenos, actores, etc. Así, en el caso de *ABC*, los comentarios y reseñas teatrales se incluían bajo el epígrafe “Informaciones teatrales”, mientras en *El Liberal*, *El Correo de Andalucía* o *El Noticiero Sevillano*, las noticias culturales, en general, se repartían en varias páginas, dependiendo del contenido del día y la distribución que se hiciera del mismo en sus páginas de formato sábana. De esta manera, el lector podía encontrar la crítica de un espectáculo en una primera página o en la contraportada, y en el interior del periódico la cartelera de esa misma tarde también en páginas oscilantes.

En todos los casos se redactaron trabajos sobre la infraestructura teatral y se escribieron notas sobre las visitas de las compañías teatrales a la ciudad. El tratamiento de estos temas fue en muchos casos superficial, lo que avivó las críticas de los intelectuales del momento, que exigían rigor y profundidad en las reseñas de los temas artísticos, y demandaban un mayor espacio para las artes plásticas:

En la Prensa podría existir un vehículo de los estímulos más selectos del espíritu humano -¡tan embotado entre los tapizados muelles de la actual vida materialista!-, que hasta el presente no recibe, por lo regular, el trato que su categoría instructora merece; me refiero al arte en todas sus manifestaciones.

Las artes plásticas son de goce subjetivo por excelencia. El teatro, cine, toros y deportes actúan sobre la muchedumbre. Las informaciones sobre estos espectáculos ocupan un lugar preferente en la Prensa, pues necesita una vida económica próspera como los campesinos necesitan de la lluvia para asegurar sus cosechas. Y ha de sufrir las exigencias del público⁵⁴⁴.

En lo concerniente a esta muestra, la Comisión de Propaganda de la Exposición Iberoamericana cultivó las buenas relaciones con los medios de comunicación, especialmente con los diarios locales, de ahí que invitara a los directores de los medios a banquetes y recepciones oficiales. Con estos gestos conseguía que hicieran campaña en favor del Certamen y abandonasen sus críticas al Comité⁵⁴⁵.

En la realización de este estudio se han empleado, sobre todo, las secciones específicas o páginas de crítica teatral. Estos artículos y notas han supuesto una fuente inagotable de datos que han permitido recomponer lo que ocurrió en los escenarios sevillanos durante el desarrollo de la Exposición Iberoamericana. De esta manera se ha pretendido estudiar lo que la relación del teatro con los medios de comunicación. Ese sistema que Jorge Urrutia define como relaciones internas, externas y de transcodificación⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ Doménech, Jaime: “La cultura artística del público. La Prensa y el arte”, *ABC*, 17-6-1930, p. 6.

⁵⁴⁵ Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, p. 124.

⁵⁴⁶ “Las relaciones que el teatro y los medios establecen pueden ser externas, internas y de transcodificación. Las primeras no influyen en la estructura del texto teatral (dramático o espectacular) más que por el efecto de rebote, que podríamos calificar como retroalimentación o *feed-back*, utilizando un término de la teoría de la información. Las

1. El teatro en la prensa local

En las notas culturales, los periódicos hispalenses tomaban el pulso a la actividad escénica de la ciudad, hacían referencia a los éxitos que acontecían en los teatros de Madrid o en el extranjero y a los estrenos que protagonizaban los dramaturgos sevillanos en otras provincias⁵⁴⁷. Esto ha provocado que hoy se puedan encontrar gran variedad de artículos curiosos: desde una representación de *El alcalde de Zalamea* en la ciudad de Badajoz en la que Calderón de la Barca localizó su obra teatral⁵⁴⁸, hasta informaciones sobre las causas por las que se suspendieron algunas funciones⁵⁴⁹, o efemérides como las que se redactaron sobre la actriz María Guerrero al cumplirse el segundo año de su fallecimiento:

Se cumple hoy el segundo aniversario del fallecimiento de la eximia actriz María Guerrero, gloria del arte español.

Al recordar el nombre de la gran trágica y al evocar aquella primera figura de nuestra escena, pasan por la memoria los enormes éxitos que obtuvo durante su vida, electrizando y subyugando al público con su maravillosa manera de recitar los fuertes y sonoros versos castellanos y con su maestría para dar vida real a las quiméricas inspiraciones de los más altos dramaturgos. María Guerrero unía a su temperamento artístico las más excelsas virtudes de señora, consagrada –durante el tiempo que la dejaba libre su invencible vocación- a los plácidos goces del hogar, en el que era adorada por los seres que le rodeaban y que se cobijaban en su corazón, pleno del santo amor de esposa y de madre.

En esta triste fecha enviamos a la ilustre familia de la actriz sin par la expresión de nuestro más sincero pésame⁵⁵⁰.

Los artículos sobre la vida de una figura teatral se realizaron también en forma de reportaje en la edición dominical de los periódicos. Muchos de ellos se editaron en el diario *ABC*, donde apareció una serie titulada “Muertos ilustres”, y otra sobre personajes actuales. Fueron reportajes en los que los periodistas contaban la actividad diaria de los autores dramáticos. En concreto se han

segundas, las internas, se manifiestan en el texto espectacular, y las últimas, las de transcodificación, se deben a las adaptaciones de los espectáculos a otros sistemas expresivos con distintos soportes. Las distintas colaboraciones de prensa (publicidad, reseñas, críticas, autocríticas, reportajes, etc.) condicionan de algún modo la dialéctica que se establece entre el texto espectacular y el receptor teórico”. *El teatro como sistema*, p. 123.

⁵⁴⁷ Hay que destacar que era la única manera que tenía un lector de Sevilla de conocer la programación teatral de provincias andaluzas cercanas o saber de los dramaturgos andaluces en sus visitas por todo el mundo. Un ejemplo es el artículo que *ABC* publicó, en la página 22 del 2 de noviembre de 1929, respecto al estreno de *Los duendes de Sevilla* en Valencia. Su fuente era un artículo publicado en un medio local, *La Voz Valenciana*, y a él acudía, citando algunos párrafos, para dar cuenta del hecho a los lectores de toda España. Respecto a referencias del éxito de los dramaturgos sevillanos en el extranjero basta acudir a *El Noticiero Sevillano* del día 21-2-1929, p. 5, para leer una reseña de la aceptación que los hermanos Álvarez Quintero tuvieron durante la temporada de 1928 en esta ciudad, donde la prensa especializada escribió sobre las representaciones de su obra *La consulesa, Fortunato y El centenario*.

⁵⁴⁸ *ABC*, 17-1-1930, p. 22.

⁵⁴⁹ Así ocurrió el jueves 16 de enero de 1930 cuando en el teatro de la Exposición se preparaba la puesta en escena del vodevil en tres actos *El as*. La puesta en escena era compleja por la cantidad de elementos que llevaba su escenografía, lo que requería tiempo extra para su montaje.

⁵⁵⁰ *ABC*, 23-1-1930, p. 24.

encontrado textos referidos a Valle Inclán, Jacinto Benavente, Benito Pérez Galdós, Pedro Muñoz Seca y Carlos Arniches. Todos ellos abrieron las puertas de sus casas dejándose incluso fotografiar con sus hijos, comiendo o leyendo el periódico en sus salones⁵⁵¹.

El teatro también estuvo presente en la sección dedicada a las novedades editoriales. Incluso si el libro lo merecía podía ser objeto de una reseña más amplia.

Otro vínculo entre teatro y periodismo fue el de los artículos de opinión. Numerosos autores teatrales realizaron esta labor abordando incluso temas que no estaban directamente relacionados con su profesión. Fue el caso, por ejemplo, de la serie titulada “La política y los intelectuales”, que firmó Jacinto Benavente en el diario *ABC* durante los primeros meses del mes de octubre del año 1930.

Desgraciadamente la entrevista todavía no era un género que se viera con demasiado interés informativo, de ahí que sean pocos los ejemplos encontrados en este sentido. Algunas de ellas fueron: la entrevista indirecta que un periodista de *El Noticiero Sevillano* hizo al empresario Joaquín Gonzalo, quien, en la temporada de otoño 1929 y hasta la primavera del año 1930, gestionó los teatros de la Exposición y el Cervantes⁵⁵²; la entrevista hecha por *ABC* a los autores de la obra *De la noche a la mañana*, José López Rubio y Eduardo Ugarte, con motivo del estreno de su pieza en el teatro Cervantes; la que *Arraco* realizó a Luis Chamizo con motivo del estreno de su obra *Las brujas* en el teatro Cervantes⁵⁵³; o la conversación que mantuvo uno de los periodistas de *El Noticiero Sevillano* con la bailarina sevillana Amalia Molina y en la que solo se reproducían las respuestas de la artista, pues cada una de las preguntas solo aparecían referidas con un guión, unos signos de interrogación y unos puntos suspensivos⁵⁵⁴.

Gracias a algunos sueltos y artículos conocemos hoy aspectos y avatares de la cartelera que, de otro modo, no hubiesen trascendido. Así, por ejemplo, *El Noticiero Sevillano* del 6 de febrero de 1929 publicaba en un suelto colocado en la primera página una nota donde se afirmaba que los autores de la zarzuela *Rosa María* habían decidido retirar del cartel la obra⁵⁵⁵, o que la Secretaría de Educación Pública de México concedió, en 1929, una subvención de 30.000 pesos (más de cien mil pesetas del momento) a la artista mexicana Esperanza Iris para que actuara con su compañía de operetas en la Exposición Iberoamericana. La idea era, según se contó entonces, que representara en la muestra obras de arte del país, pero no se han encontrado referencias de que se llevara a cabo⁵⁵⁶.

⁵⁵¹ El reportaje a Jacinto Benavente se publicó el 27 de julio de 1930, el de Valle Inclán el 3 de agosto de ese mismo año, el de Benito Pérez Galdós el 9 de noviembre de 1930, y el de Pedro Muñoz Seca el 30 de noviembre de 1930.

⁵⁵² *El Noticiero Sevillano*, 25-9-1929, p. 1.

⁵⁵³ *El Noticiero Sevillano*, 25-1-1930, p. 2.

⁵⁵⁴ *El Noticiero Sevillano*, 22-4-1930, p. 1.

⁵⁵⁵ Ver una crítica donde se destacaba “el éxito lisonjero de este estreno” en *El Noticiero Sevillano*, 1-2-1929, p. 1.

⁵⁵⁶ Según la prensa local: “Esperanza Iris es ventajosamente conocida en España, en algunos de cuyos escenarios, especialmente en Madrid, ha alcanzado verdaderos triunfos y se ha conquistado grandes simpatías entre cultísimos auditorios, que la han ovacionado en varias ocasiones”, *El Noticiero Sevillano*, 27-2-1929, p. 1.

Otro formato que relacionaba teatro y medios de comunicación eran las caricaturas. En forma de retrato o de tira cómica, actores y actrices se convertían en protagonistas de estas viñetas que servían como indicio de popularidad de quienes aparecían retratados en ellas. Además, servían como apoyo publicitario del trabajo que se realizaba sobre el escenario. De ahí que algunas personalidades, incluso, impulsaran la creación de estas imágenes. Así, Jesús Rubio Jiménez señala: “En los años veinte, algunos de los mayores éxitos teatrales no desdeñaban recurrir a la caricatura: Pedro Muñoz Seca supo sacarle gran partido en piezas como *Usted es Ortiz, caricatura superrealista*, llevando al territorio de la parodia la vanguardia más extremada”,⁵⁵⁷.

Las páginas locales también se hicieron eco de algunas recomendaciones que, sobre la programación teatral de la ciudad durante la Exposición Iberoamericana, se hicieron en medios de otras ciudades. Así, *El Noticiero Sevillano* llevó a su primera página unas indicaciones del diario *El Heraldo de Madrid* donde se indicaba que, durante el Certamen Iberoamericano, debería prestarse una atención especial al teatro clásico español. Una afirmación con la que estaba de acuerdo el diario sevillano, que señalaba:

El teatro de la Exposición debe cumplir el fundamental designio de resucitar o difundir el gusto por los clásicos españoles, buscando en ello una privativa ruta que le distinga, por la nobleza del desinterés, de los actuales teatros de empresa. Su tablado flamante habrá de ser escenario de altos ideales, facilitando a los americanos y, ¿por qué no decirlo?, a los mismos españoles, el conocimiento de Lope, Calderón, Tirso, Alarcón, Moreto...⁵⁵⁸.

En general, la prensa local mostraba una predilección por cuanto ocurría en el teatro de la Exposición, pasando los otros espacios a un segundo plano informativo. Posiblemente, la razón de este interés se encontrara en que el público que leía la prensa era el mismo que acudía a las funciones de este coliseo, por lo que gustaba de reconocerse en los comentarios del crítico o contrastar aquello que había visto con lo que reseña el periodista.

Hay que tener en cuenta, además, que todos los números debían ser visados por la censura. De ello hay constancia en muchos de los ejemplares consultados, que incluyen en su portada una nota donde se informa de que esa edición se había sometido al citado control. Esta situación cambió el 17 septiembre de 1930, cuando se suspendió este tipo de censura para la prensa. Así lo hacía público una nota de la Oficina de Información y Censura del Gobierno del 13 de septiembre de 1930 publicada en los diarios locales.

⁵⁵⁷ Rubio Jiménez, Jesús: *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2008, p. 88.

⁵⁵⁸ “El teatro clásico en la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 12-4-1929, p.1.

2. Formatos más frecuentes de la información teatral

Las informaciones sobre la actividad teatral de los años 1929 y 1930 adoptaron muchos formatos y trataron temas muy diferentes. Los formatos más repetidos fueron las noticias, las carteleras y las reseñas críticas.

Noticias teatrales

Las noticias eran textos que se escribían cuando una compañía iba a comenzar la temporada en un teatro o cuando se esperaba la visita de autores a alguna función, sucedía algún imprevisto durante las actuaciones, o una agrupación presentaba novedades respecto de su última visita a la capital hispalense⁵⁵⁹. Las más frecuentes eran las denominadas “Listas de compañía”, textos en los que se reproducía el nombre de las personas que integraban el grupo artístico destacando el rol que ejercía cada uno de ellos, así como los títulos de las obras nuevas y de repertorio que iban a representar.

A veces estas noticias adquirían formato de suelto y consistían en una breve referencia a la actualidad teatral de toda España. No eran frecuentes, pero son de gran valor ya que aportan datos inéditos sobre el teatro español de esta etapa. Así, por ejemplo, gracias a un suelto de *El Noticiero Sevillano* de enero de 1930 conocemos la labor de un dramaturgo jienense denominado Pedro Muñoz Cano y su relación con la actriz Camila Quiroga:

En Linares se ha descubierto a un gran autor dramático que, actualmente, es barbero en la localidad.

Se llama el tal Pedro Muñoz Cano, y su primera obra, titulada *Laura la mecanógrafa*, está en poder de Camila Quiroga. Al Niño de Marchena le estrenará otra obra. El título de ésta es *El sentir de la copla*⁵⁶⁰.

También dejaban constancia de la presencia de personalidades no artísticas en alguna de las funciones, la venta de abonos para las distintas temporadas de un teatro, el control de esas ventas o la próxima celebración de algún tipo de función extraordinaria, fuera de gala o benéfica. Así también a través de la prensa local se podían conocer los nombres de algunas de las personas que solicitaron abonos para la temporada de primavera de 1930 en el teatro de la Exposición:

⁵⁵⁹ En este momento la diferencia entre reseña y crítica se encuentra diluida. Así es frecuente que en las reseñas de tono informativo se ofrezca opinión. No hay que olvidar, a este respecto que, como destaca el profesor Esteban Morán Torres, la diferencia entre una y otra estriba en que “en la primera se traslada al lector lo que sucede ‘fuera’ del informador, y en el segundo, lo que acontece ‘dentro’ del crítico”; *Géneros del periodismo de opinión*, Madrid, EUNSA, 1984, p. 14.

⁵⁶⁰ *El Noticiero Sevillano*, 23-1-1930, p. 2.

Apenas publicado el anuncio del abono, son ya muchísimos los abonados, publicando a continuación la lista de los mismos: Plateas y palcos entresuelo: don Luis Pérez Centurión, don Luis Prieto Carreño, don Armando Soto, señor marqués de las Torres de la Pressa, don Felipe de Pablo Romero, señor marqués de Angulo, don Roberto Osborne, señor conde de Halcón, señor conde de Campos Rey, señora viuda de Pérez de Guzmán, don Vicente Traver, señor marqués de Valdeñigo y señor conde de San Luis.

Butacas: D. Manuel Ruiz, señora viuda de Gómez, don José González Ruiz, don José Castro, don Andrés Fernández, don Fernando Pando y Máximo Insausti⁵⁶¹.

En sus trabajos, el periodista demostraba los conocimientos que tenía sobre la producción teatral valorando el repertorio que iba a desarrollar una compañía:

Teatro de la Exposición

El próximo día 28 tendrá lugar en este teatro la presentación de la Compañía de revistas y operetas del teatro Reina Victoria de Madrid, dirigida por D. José Juan Cadenas. Esta notabilísima Compañía nos dará a conocer el día de su presentación el estreno de *Madame Pompadour*, célebre opereta de Leo Fall, adaptación española de José Cadenas. Seguirán las reposiciones de *La viuda alegre*, *Eva*, *La duquesa del Tabarín*, *El as*, *El príncipe se casa*, *El príncipe Carnaval*, *La bella Grisette*, etc. y los estrenos de *El collar de Afrodita*, *La ventera de Alcalá*, *El niño me retira* y otros.

Del personal de la Compañía, cuya lista ha sido ya publicada, destacan, como figuras principales: Pilar Aznar, la bellísima tiple; Pino Folgar, el tenor excelente, que ha triunfado recientemente en la Zarzuela de Madrid; Enriqueta Serrano, la simpatiquísima tiple cómica, notabilísima; José María Alba, el formidable actor, y otras figuras de las que nos ocuparemos en sucesivos días.

Auguramos al regio coliseo una de sus mejores temporadas, cual corresponde a la importancia del espectáculo que nos brinda⁵⁶².

No he encontrado posibles expedientes de prensa que las compañías enviaran a los medios de comunicación. Probablemente fueran los gestores de los teatros quienes enviaran o contaran esta información a los medios de alguna manera, ya fuera en papel o vía telefónica.

Es evidente la importancia que la prensa desempeñaba en la preparación del ambiente antes del estreno de una pieza o la llegada de una compañía a una localidad. Así, por ejemplo, María del Pilar Espín señala:

Es curioso observar la intervención de la prensa en la preparación del ambiente favorable previo a los estrenos, con sus anuncios y comentarios sobre la decoración, la música, actores que la interpretarán, o sobre la obra en sí, creando cierta expectación en el público que seguía atentamente estas crónicas teatrales⁵⁶³.

⁵⁶¹ *El Noticiero Sevillano*, 5-4-1930, p. 2.

⁵⁶² *ABC*, 26-11-1929, p. 28.

⁵⁶³ Espín Templado, María del Pilar: *La escena española en el umbral de la modernidad (Estudios sobre el teatro del*

Estas informaciones no solían componer una sección, aunque en el caso de *ABC*, cuando la cantidad de noticias era importante o había espacio suficiente, las novedades se recogían bajo el título “Informaciones de espectáculos, teatros y conciertos”, una amplia sección destinada a la música, al teatro y la danza. En febrero de 1930, *El Noticiero Sevillano* hace un amago de sección teatral pero duró apenas un par de semanas.

Carteleras

Eran espacios en los que se daba cuenta de las sesiones y de las obras que se representarían, el mismo día de su publicación, en cada uno de los teatros, cines y frontones. Esta sección fijó la atención de todos los medios de comunicación y se actualizaba de forma diaria. En muchas ocasiones la cartelera de los domingos incluía también datos referidos a la del lunes, ya que los periodistas descansaban ese día y no había prensa. Poco después aparecería la *Hoja de los lunes*, que editaba la Asociación Sevillana de la Prensa, y era la única oferta informativa del primer día de la semana⁵⁶⁴.

En *El Liberal*, *El Correo de Andalucía* o *El Noticiero Sevillano* esta sección aparecía en las páginas internas del periódico, en un espacio que no superaba un quinto de una columna, de una página tamaño sábana, y con un antetítulo sencillo como, por ejemplo: “Espectáculos para el jueves 9 de enero”. En el caso de *ABC* formaba parte del epígrafe “Informaciones Teatrales”, se denominaba “Cartelera sevillana” y estaba precedida de un filete de varios puntos que se reproducía centrado en la página, justo una línea por encima del título de la cartelera. En el caso de *El Noticiero Sevillano* se denominó “Programas”.

Muy parecidas a las que se publican actualmente en las agendas de los medios impresos (e igualmente similares a las ofrecidas en la prensa del siglo XIX), estas carteleras ofrecían a los lectores datos sobre las horas de las funciones, la obra u obras que se iban a representar en cada una de las sesiones, y el nombre de la compañía que estaba en cada uno de los teatros. En ocasiones a estos datos acompañaba, además, un comentario-titular sobre el trabajo que se estaba representando, del tipo “Grandioso éxito de risa”. Todos aparecían en un mismo bloque, sin distinción interna que ofreciera independencia a lo que se leía en cada uno de ellos.

En estas secciones no solo se daba cuenta de la actividad teatral de Sevilla, pues, tras la denominada “Cartelera sevillana”, se encontraba el epígrafe “En Madrid” o “Cartelera madrileña”,

siglo XIX), Valencia, Tirant Humanidades, 2011, p. 197.

⁵⁶⁴ Este tipo de publicación estaba regulada por el Real Decreto del 1 de mayo de 1926. Con ella se trató de mantener informada a la población los lunes, ya que los periodistas descansaban los domingos desde el año 1925, tras una importante huelga en el año 1919.

que ocupaba el doble del espacio de la hispalense.

Reseñas críticas

La reseña crítica daba cuenta de la calidad de los trabajos presentados en los teatros. La extensión de estos trabajos oscilaba entre las pocas líneas y las dos medias columnas e iban identificadas por el nombre del teatro en el que se había realizado la representación:

Ayer tarde, en sección vermut, se estrenó la comedia en tres actos *Béseme usted*. Se trata de la traducción de una obra francesa adaptada por José Juan Cadenas.

Vueltas las cosas a su lugar después de la guerra, una familia insufriblemente aristocrática no comprende que el vástago, animado joven, de cabeza ligera, continúe su amistad del frente con un rico vinatero.

La presencia de éste en el histórico castillo de la noble familia es manifiesta. Con este motivo, se desarrollan unas escenas rebosantes de humor y fina ironía.

Al fin, el indeseable vinatero logra el amor de la arisca y linajuda dama y es aceptado en la familia.

La obra obtuvo un franco éxito de risa, dentro de la ligereza de su propósito, y el selecto público que llenaba la sala aplaudió largamente a Morano, que estuvo verdaderamente inconmensurable en su papel de Ducatel⁵⁶⁵.

En numerosas ocasiones, las críticas se contaminaban de otros temas que no tenían relevancia para la valoración de la puesta en escena. Así, había especial interés también por las circunstancias que rodeaban los protagonistas del espectáculo (la vida de actores, lo que sucedía entre bambalinas, la historia de los teatros, etc.)

Al igual que algunos tipos de informaciones ya señalados, este tipo de trabajos requería de una preparación específica que el periodista no siempre se poseía. De ahí que intelectuales, periodistas y autores lamentaran que algunos gacetilleros se convirtieran en críticos sin tener conocimientos para poder hacer un juicio serio. La imagen ideal del crítico se situaba a medio camino entre el historiador y el filósofo. Un hecho que se definía como trabajo resultante del orden de “los caracteres externos de las obras artísticas y la chismografía de la vida de un artista”. Razones por las que Doménech sentenciaba: “Una acción crítica consciente en el libro, en la Prensa y en las conferencias encaminaría al público a saber comprender una obra de arte, lográndose crear así una cultura artística elevada y racional”. Afirmaciones a las que añadía:

La Prensa debe fomentar este medio instructor de la crítica de arte. El sentimiento de la belleza afina el espíritu del individuo, expansionar su independencia mental, ¿no es rebelarse contra el materialismo invasor de las masas y contra el perfeccionismo mecánico

⁵⁶⁵ *El Noticiero Sevillano*, 25-2-1930, p. 8.

de la humanidad presente?⁵⁶⁶

En este sentido hay que explicar que, a principio de los años veinte, la crítica participaba de la modernización del discurso escénico. En sus comentarios aparecían referencias a la iluminación, la escenografía, la dirección escénica, el vestuario y demás elementos que componían el espectáculo. En ellos se reseñaba el mayor o menor acierto de cada uno de ellos, lo que contribuía al desarrollo de la presentación escénica. Según explican María Teresa Vilches y Dru Dougherty, el final de la década de los años veinte y el inicio de los treinta es un momento importante en la historia de la crítica teatral española. En este momento sucedieron cambios que le dieron la posibilidad de colaborar en la construcción del teatro español contemporáneo:

El papel de la crítica en la modernización del discurso escénico tuvo una especial relevancia. Con sus reseñas, muchos críticos destacaron y elogiaron innovaciones en la escenografía, la luminotecnia, la armonización de colores y tonos entre el vestuario y el decorado, etc. Algunos críticos incluían en sus comentarios de los estrenos observaciones sobre la puesta en escena, bien para realzar sus aciertos, bien para lamentar sus descuidos. Aparte de este trabajo diario, la crítica también ofrecía ensayos monográficos sobre cuestiones relacionadas con el discurso escénico, desde la escenografía hasta la manera de decir los versos en escena, centrándose a menudo en figuras que destacaban precisamente por su modernidad⁵⁶⁷.

La crítica era el ejercicio valorativo más temido por las compañías profesionales del momento. En no pocas ocasiones una opinión adversa publicada en forma de crítica hizo que los propietarios de la compañía retiraran un título de su repertorio. El medio, consciente de este hecho, descargaba en ellas buena parte del contenido de sus secciones culturales⁵⁶⁸; incluso los dramaturgos se pronunciaron acerca de este trabajo periodístico o llegaron a ejercerla. Algunos, como el caso de Felipe Sassone, invitaban a los críticos y artistas a reflexionar antes de hacer público un juicio de valor, algo que hoy día se podría identificar con la “Teoría de la Responsabilidad Social” de los medios de comunicación:

Hasta la masa espectadora no se limita a aplaudir o protestar, sino que opina codiciosa tan sólo de dinero y de placer físico, se rige en crítico rencoroso; desahoga contra el arte su cobardía de aguantar en la vida, en el orden político y social, lo inaguantable, y como al artista le falta poder creador, y adopta lo viejo con perifollos de falsa novedad, y donde el genio no aparece suple el ingenio con sus naderías, la masa opone el suyo, más

⁵⁶⁶ Doménech, Jaime: “La cultura artística del público. La Prensa y el arte”, *ABC*, 17-6-1930, p. 6.

⁵⁶⁷ Vilches, María Teresa y Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931.*, p. 262.

⁵⁶⁸ Como destaca María Teresa García-Abad, en este momento la prensa aparece “como vehículo comunicativo en un periodo en el que aún no han alcanzado desarrollo pleno otros medios” con lo que adquiere, añade, “un valor inestimable en la difusión cultural de la España de entreguerras”, *Perfiles críticos para una historia del teatro español...* p. 199.

mezquino aún, y discute y dialoga, tú por tú, mano a mano, con el artista. En esferas más altas, esta fiebre criticista acaba por volver contra sí misma sus armas, y se convierte en autocrítica, que, por exceso de intelectualismo y por ansia de sublimidad, torna absolutamente infecundo al artista. Destruye la obra ajena, ya que no puede edificar la propia⁵⁶⁹.

Estas reseñas críticas se componían de un título –el nombre de la obra sobre la que el periodista iba a realizar su juicio, que aparecía entrecorillado, un cuerpo de texto y una firma. En el cuerpo el crítico daba cuenta del hecho en sí (estreno o reposición) de un texto concreto y del teatro que servía como escenario del mismo acontecimiento. Su extensión en relación al resto de la crítica solía ser muy amplia y se desarrollaba, casi siempre, con frases cortas, párrafos breves, sin citas, poco empleo de tecnicismos, evitando las expresiones hechas, etc., tal y como cualquier manual de redacción periodística aconsejaría, aunque se notan diferencias entre las reseñas de cada uno de los diarios⁵⁷⁰. Así, las publicadas por *Cyrano* en *El Liberal*, *Bambalina* en *El Correo de Andalucía* o las de los distintos críticos que firman en *El Noticiero Sevillano* se ajustaban a lo expuesto; y las de *ABC* mostraban preferencias por el barroquismo lingüístico⁵⁷¹. Se nota la ausencia de una ficha técnica donde se diese cuenta de todos los participantes en la representación o de cuantos se responsabilizaban de la misma a nivel técnico o de puesta en escena.

Posteriormente, el crítico desarrollaba un análisis pormenorizado de la obra, siguiendo un orden lineal, comentando cada uno de los actos. En cada uno de ellos se analizaba la labor del creador del texto, su acierto y el avance o retroceso que suponían con respecto a su vida profesional y el tema. Aquí los calificativos del crítico podían ser escuetos: “La acción de la obra es movida, y ágil y gracioso el diálogo”⁵⁷², o bien podía extenderse algo más en algunos de los aspectos que consideraban imprescindibles:

El asunto, en su esencia, es bien poca cosa, así por su complicación como por su originalidad: los recursos de coquetería a que acude una mujer -aconsejada por ese amigable componedor o componedora imprescindible en todo sainete madrileño- para atraerse a su marido, sobradamente distraído del hogar, por falta de voluntad en la cónyuge para haberle mantenido la ilusión primera⁵⁷³.

⁵⁶⁹ *ABC*, 7-3-1930, pp. 5-7.

⁵⁷⁰ Para comprobar esta afirmación Juan Gutiérrez Palacio, *Periodismo de opinión*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1984.

⁵⁷¹ En este momento se observan las dos posturas que conviven hoy día en el ámbito de la crítica sobre espectáculos y que Morán Torres explica en los siguientes términos: “El trabajo de un buen crítico se distingue por su tono constructivo, no siempre fácil de impartir. La honestidad profesional obliga a señalar los defectos, pero sin omitir las virtudes cuando estas existen. Por otra parte, es buena práctica enjuiciar a las obras, no a las personas. Continuando con las dotes que deben adornar al crítico que trabaja para el gran público, señalaremos la necesidad de un acusado sentido crítico combinado con una gran claridad de pensamiento”, *Géneros del periodismo de opinión*. p. 23.

⁵⁷² *ABC*, 3-11-1929, p. 37. Se refiere a la zarzuela *El Romeral*.

⁵⁷³ *ABC*, 7-11-1929, p. 29. Crítica de la obra *La mujer de su marido*.

Buena parte del cuerpo de la reseña crítica se dedicaba a los personajes dramáticos. Se valoraba su acierto en el dibujo de los mismos teniendo en cuenta, sobre todo, su realismo. En este sentido hay muchos ejemplos y todos son muy claros en sus sentencias. Así, por ejemplo, *Kepis* señala acerca de la obra *La chica del Citroen*: “Sobre la farsa folletinesca que sirve de eje a la obra, unos personajes falsos y absurdos tratan de distraer al espectador en sus extravagancias y piruetas fuera de toda justificación”⁵⁷⁴.

La labor profesional de los actores componía una segunda parte del análisis de la obra en las reseñas críticas. Los tipos creados, la labor que realizaba cada uno de los intérpretes con su personaje y la capacidad intrínseca de cada uno de ellos para llevarlo a cabo son argumentos que se suceden en este nuevo tramo de la reseña crítica. Unos párrafos que, ante la ausencia de una ficha, permiten a veces conocer el nombre y los apellidos de los protagonistas. Esta falta de información dificulta la reconstrucción de los repartos de las compañías, que solo cuando son sobresalientes se dan a conocer. A veces el comentario es general: “No haremos comentario alguno sobre la arcaica obra, dedicando, en cambio, el espacio disponible al elogio de los intérpretes, que lo merecen caluroso y cumplido”⁵⁷⁵.

Para valorar a los intérpretes, los críticos realizaban distintas observaciones estereotipadas dependiendo de su sexo. Así, de las actrices destacaban su belleza física, su “caudal de simpatía”, su compromiso con el papel que interpretaban –lo que podría entenderse como veracidad o verosimilitud– y su gracia al moverse sobre el escenario. Así, una nota aparecida en *El Noticiero Sevillano* sobre la función de despedida de Enriqueta Serrano en el teatro de la Exposición afirmaba: “La monísima tiple verdaderamente se ha destacado de un modo relevante del admirable conjunto dirigido por Ramón Peña”⁵⁷⁶. A los caballeros, por su parte, se les requería una acertada creación del personaje, una expresión concentrada de dentro a fuera, una dicción pausada y reflexiva, tener “culto” por el detalle, audacia en las transiciones, así como un sentido de delicadeza y refinamiento. Estas valoraciones aparecían en los últimos párrafos y no solían argumentarse⁵⁷⁷. Aunque el tono de la mayor parte de las reseñas elogiaba el trabajo realizado por los componentes del equipo artístico y técnico, en otros casos la adjetivación se empleaba como látigo que azotaba al montaje desde sus cimientos sin piedad alguna de manera subjetiva. Un ejemplo es el que se escribe en *ABC* del 3 de noviembre de 1929 sobre la presentación de la compañía de revista Crack Follies Pyl y Myl:

⁵⁷⁴ *Kepis*, «*La chica del Citroen*», *El Noticiero Sevillano*, 23-1-1930, p. 2.

⁵⁷⁵ *Kepis*, “Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 5-2-1930, p. 2.

⁵⁷⁶ *El Noticiero Sevillano*, 18-2-1930, p. 3.

⁵⁷⁷ Era frecuente, según destaca Moreta-Lara, que se remedasen variedades de hablas como “la porteña, la pronunciación negra cubana y el acento desgarrado del chulapo”, Moreta-Lara, Miguel Ángel: *Más amor y más sufrir. Cancionero de cuplés*, p. 37.

No hay en el conjunto que anoche hizo su presentación en Sevilla un número que logre encender en el público el entusiasmo, ni que por otra parte provoque su hastío. Todo es de una amable discreción, agradable a la vista, pegadizo al oído, con temores de llegar al éxito, y, sin embargo, a cubierto de un fracaso evidente.

En pocas ocasiones se conocía el nombre de los escenógrafos y sus “decoraciones”. Tan solo encontramos referencias cuando los realizadores contaban con cierto prestigio en el mundo teatral, caso, por ejemplo, de Ricardo Matarredonda. Un hecho que no implica que la crítica no tenga en cuenta la función que cumplían los decorados en el desarrollo del trabajo dramático.

En cuanto a la iluminación de las representaciones, llamó la atención de la crítica, que opinó sobre la introducción de nuevos elementos técnicos y, sobre todo, acerca de lo que aportaban al espectáculo⁵⁷⁸.

En los montajes musicales las críticas hacían referencia a la partitura y a las interpretaciones de los temas principales. Así sabemos hoy que en algunos casos la composición musical superó en calidad al libreto. Fue el caso de *Soleares Trianeras*, donde la música del compositor Emilio Mariani fue especialmente elogiada:

De la música diremos que supera al libro, porque se trata de algo verdaderamente excepcional. El joven compositor Emilio Mariani, que une a una profunda cultura musical la más riente inspiración, ha compuesto una página de altísimo valor, que fue comprendida por los inteligentes y llegó al alma de todo el público que, con sus ovaciones, hicieron la jornada triunfal y apoteósica para los jóvenes debutantes y el genial maestro.

La enorme erudición musical de Mariani no ha perjudicado a la partitura que, en todo momento, está llena de jugosidad y teatralidad, de lirismo y expresividad, henchida en suma, de vida y calor y palpación popular.

El fundamento básico de ritmo popular no es luego repetición de motivos aplicados orquestalmente. Sirve solamente el folklore para dar matiz y colorido a la frase melódica que luego se remonta, graciosa, segura y magistral, hasta las más puras cumbres de la originalidad y la inspiración⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ Como es sabido, desde finales del siglo XIX los escenógrafos incorporaron la luz eléctrica al teatro. “Además de ventajas técnicas evidentes sobre la antigua iluminación de lámparas de aceite, la luz descubría valores emotivos y sémicos para la representación que fueron aprovechados inmediatamente por escenógrafos como Craig o Appia. Este último consideró la luz como tercer elemento en importancia del teatro, detrás del actor y del espacio. La iluminación, al sustituir al decorado pintado y poder abarcar a todo lo que está en la escena, pasaba de ser un elemento funcional (luz difusa general) a ser un elemento activo (luz cambiante), además de mostrarse también como un recurso adecuado para conseguir lo que se ha denominado ‘decorado espiritual’. Muchos de los contenidos y significaciones que antes se encomendaban a la palabra pasaron a ser expresados por medio de la luz”, García-Abad García, María Teresa: *Perfiles críticos para una historia del teatro español...* p. 110.

⁵⁷⁹ *El Noticiero Sevillano*, 16-2-1930, p. 2. Prosigue la crítica haciendo las siguientes referencias: “Hay en la bellísima partitura del joven compositor momentos en que la riqueza de las gamas se desborda como un chorro de lirismo, que a duras penas contiene la técnica orquestal en un alarde de sabiduría. El preludio, por ejemplo, es algo magnífico, no sólo por haber dado al cello categoría y papel excepcional y acertadísimo, sino por la superposición del ‘leivmotif’, siempre girovago y cambiante a través de la sólida estructuración sinfónica. En suma: Emilio Mariani, que ya goza de un merecido prestigio como compositor de gloriosa estirpe y clara raigambre, logró anoche un triunfo definitivo, que nosotros nos congratulamos en reseñar”.

No se realizaron reseñas críticas de todos los montajes que se representaron en la capital sevillana y no ha trascendido el criterio que se seguía para seleccionar las que se iban a comentar y las que se quedaban fuera de este ejercicio periodístico.

La crítica solía publicarse uno o dos días después de la representación. La mayor o menor tardanza se debía, casi siempre, al día en que se produjera la presentación; de esta manera si se había realizado un domingo, la crítica debía esperar hasta el martes para ver la luz, ya que, como ya se ha mencionado, los domingos no se trabajaba en las redacciones de los periódicos. En otras ocasiones las razones del retraso estaban vinculadas al espacio que hubiera libre una vez distribuida la información y la publicidad en las páginas del medio. Esto, sin embargo, no suponía que la crítica no estuviera hecha, sino que no encontraba lugar en las páginas. De hecho sabemos hoy que estas reseñas se hicieron con premura, lo que provocaba que el juicio de la persona que valoraba la puesta en escena no fuera tan explícito y correcto como debiera. Así, hay un interesante trabajo de *Kepis* que trata de la necesidad de tiempo que él necesitaba para poder analizar adecuadamente la obra *El hechizo* de Luis Chamizo, estrenada en la capital sevillana en febrero del año 1930. A este respecto señalaba:

Nos hemos acostumbrado a hacer estas críticas a vuela pluma para que entren en la edición matinal. Grave error. Ahora se ve. Una noche llega en que el crítico se ve forzado a trazar unas líneas de excusa, porque ante su crítica se presenta una obra de desusada envergadura, sobre la cual no pueden ni aventurarse juicios ligeros ni embozarla con fáciles tópicos al uso⁵⁸⁰.

Finalmente, la reseña solía dedicar unas líneas al público. Se hacía referencia a la asistencia y a la reacción de los espectadores ante la representación de los distintos actos. Algunos ejemplos fueron las frases con las que se cerró la reseña de *El casamiento de Alicia*, pieza que se representó en el teatro Cervantes el 16 de octubre de 1929: “Tuvo un éxito franco, que obligó al autor a presentarse varias veces en el proscenio, en medio de entusiastas aplausos”⁵⁸¹. Otros ejemplos son las impresiones que cerraron la crítica de *La Cascada (Balneario de moda)*: “El público rió por las buenas y aplaudió cariñoso, repitiéndose uno de los números. El teatro lleno”⁵⁸², o el trabajo del crítico *Polonio* sobre el estreno de *Peleles* en el teatro de la Exposición: “La jornada fue para los dos grandes artistas sencillamente triunfal, no defraudando la expectación que existía por verles interpretar papeles de tal carácter. La obra, en cambio, no llegó enteramente al público, que se mostró reservado en sus aplausos”⁵⁸³.

⁵⁸⁰ *Kepis*, “Estreno de *El hechizo*”, *El Noticiero Sevillano*, 25-1-1930, p.2.

⁵⁸¹ *ABC*, 16-10-1929, p. 30.

⁵⁸² *Kepis*, “Duque”, *El Noticiero Sevillano*, 2-2-1930, p. 2.

⁵⁸³ *Polonio*, “DUQUE. Estreno de *La condesa está triste*”, *El Noticiero Sevillano*, 15-5-1930, p. 1.

A veces las referencias al público incluían datos sobre problemas con la programación de los espectáculos: *Kepis* arremetía contra el responsable del teatro de la Exposición cuando a principios del mes de febrero del año 1930 se suspendió, durante dos días consecutivos y sin previo aviso, la puesta en escena de la obra *El príncipe Cri-Cri*:

El estreno anunciado para ayer tarde en este teatro fue suspendido por indisposición de uno de los cantantes.

La noticia no se hizo pública hasta momentos antes de la hora anunciada para dar comienzo el espectáculo, encontrándose el público desagradablemente sorprendido con ella, después de haber tenido que capear el terrible temporal encadenado a dicha hora⁵⁸⁴.

El público motivó a veces a la crítica para denunciar equivocaciones en el programa anunciado por los teatros. Así ocurrió el 22 de enero de 1930, cuando en *El Noticiero Sevillano* se hacía la siguiente reseña sobre la puesta en escena de *Dollars*:

El numeroso contingente de caballeros que acudió a la representación ilusionado, sin duda, con saborear una fruta ácida, encontró solamente una fruta insípida.

Benito Cibrián, por sí solo, supo con su arte mantener viva la expectación del auditorio, que lamentó la equivocación del programa al asignar uno de los papeles a Pepita Meliá, quien no trabajó anoche.

Hubo pues, dos equivocaciones: la del programa y la de la obra.

Creíamos que íbamos a ver a la deliciosa actriz y no la vimos.

También creímos que asistiríamos a una obra interesante y... ¡tampoco! Y es que en arte, únicamente se puede transigir con lo inmoral, cuando es bello.

En fin, diremos que esto ha sido un alto en el camino⁵⁸⁵.

Estas reseñas también solían incluir juicios acerca de elementos complementarios de la representación como, por ejemplo, la falta de sistemas de ventilación a la que se refirió *Kepis* en una reseña publicada en *El Noticiero Sevillano*, el 15 de mayo de 1930, en torno al estreno de *La condesa está triste* (teatro del Duque): “El espectáculo, como siempre, terminó bastante tarde, sin que el fresco de la madrugada nos aliviase el calor formidable de la sala con su aire enrarecido de costumbre, ya que los fumadores lo hacen dentro de ella, y no hay, según parece, ningún medio de renovar la atmósfera”⁵⁸⁶.

Las críticas podían ir o no firmadas, dependía de la filosofía del medio y del afán de protagonismo que tuviera el periodista. En el caso de los medios locales de Sevilla hay que destacar que la norma es la ausencia de firma, dado que el talante que tenían era fundamentalmente informativo y los juicios que se arrojaban en el medio eran el fruto de un proceso en el que

⁵⁸⁴ *Kepis*, “Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 1-2-1930, p. 2.

⁵⁸⁵ *El Noticiero Sevillano*, 22-1-1930, p.2.

⁵⁸⁶ *El Noticiero Sevillano*, 15-5-1930, p. 1.

intervenían la percepción y el criterio del crítico en igual porcentaje. Cuando estas críticas se firmaban, los periodistas empleaban seudónimos. Así, en la prensa se encuentran: *Cyrano* y *Don Félix* en *El Liberal*, *Bambalina*, en *El Correo de Andalucía*, y *Kepis*, *Papa Manuel* y *Polonio* en *El Noticiero Sevillano*, que no han sido identificados.

En muy contadas ocasiones una fotografía del montaje acompañaba a la reseña, lo que conllevaba un esfuerzo descriptivo del periodista en su trabajo. De ahí la profusión de los adjetivos en cada una de las reseñas por breves que resultaran. En este sentido hay que hacer referencia al vocabulario que empleaban los periodistas culturales. Un vocabulario que llamaba la atención por el empleo masivo de extranjerismos. Palabras del inglés, del francés e incluso del italiano circulaban con fluidez por los artículos: *tournée*, *variétés*, *show*, *foot ball*, *dancing*, *whisky*, *dollars*, *five o'clock tea*, *troupe*, *canzonetista*, etc. Todas ellas aparecían, en un primer momento, entrecomilladas para diferenciarlas de las palabras castellanas, aunque poco a poco fueron haciéndose más populares y se adoptaron sin problemas como si se tratara de una palabra más del castellano.

En definitiva, se podría decir que la crítica de este momento es una combinación de varias posturas ante el arte: de un lado, sigue el método de trabajo reporteril, pues su técnica es puramente descriptiva; y, de otro, emplea los recursos de la crítica panorámica al requerir perspectiva histórica para valorar, en su justa medida, el nuevo tratamiento o las aportaciones que realizaba el creador sobre un tema que ya había aparecido en el devenir escénico.

3. Las “Páginas teatrales”

El diario *ABC* contaba con uno de los pocos suplementos dedicado exclusivamente al teatro. Se denominaba “Páginas teatrales”⁵⁸⁷ y se titulaba “Crítica-caricaturas-Informaciones”. El citado suplemento era relevante por quienes colaboraban en él. Su aparición variaba entre el viernes y el sábado sin razón aparente y presentaba una estructura en la que se desarrollaban por orden: informaciones especializadas, reportajes interpretativos, de investigación histórica, entrevistas, fotografías e informes sobre temas tan dispares como la actualidad deportiva, la hispanoamericana, la agrícola o la cinematográfica. Su extensión oscilaba entre las cuatro y las ocho páginas, y en ellas se daba cuenta de las novedades teatrales de la semana; una actualidad que era, ante todo, un espejo de lo que ocurría en Madrid, aunque contaba con esporádicos artículos referidos a las novedades que acontecieron en provincias (incluyendo aquí Barcelona), Europa –sobre todo Francia- y la actividad dramática del continente americano. Y eso, a pesar de que en 1929, la edición sevillana de

⁵⁸⁷ La información contenida en esta sección semanal dedicada al teatro ya ha servido para el desarrollo de trabajos como el de Vance R. Holloway titulado “El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)”, en AA. VV: *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, María Teresa Vilches Frutos y Dru Dougerty Coordinadores, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1992, pp. 193-198.

ABC vio la luz como apuesta del grupo Prensa Española por la información local.

Son muchas las variedades de artículos que vieron la luz en estas páginas semanales, entre las que se encontraban los rotulados “Autocríticas” y “Sobremesa y alivio de comediantes”. La primera recogía la opinión que los autores de textos teatrales tenían ante los estrenos de sus composiciones dramáticas. Eran textos breves que, en la mayoría de los casos, iban precedidos de una ficha en la que se ofrecían los siguientes datos: título de la obra que se iba a reseñar, género dramático, fecha y lugar en que se iba a producir o se había producido su estreno y la compañía que la iba o la había llevado a escena. De otro lado, “Sobremesa y alivio de comediantes” era un compendio de breves que comentaban los asuntos internos de las compañías españolas, las novedades que se producían, o el contenido de cables telegráficos llegados desde cualquier parte del mundo, que informaban de la estancia de las compañías españolas. Gracias a estos breves sabemos detalles de giras internacionales como la que realizó Jacinto Guerrero en el verano de 1930, durante cuatro meses, por Argentina con sus dos compañías⁵⁸⁸.

Las fotografías ocupaban mucho espacio en las páginas del suplemento. Destacaban la portada, que se componía del retrato a página completa de una actriz o un autor dramático, y la sección “Actualidad Gráfica”, en la que se reproducían imágenes de las puestas en escena más destacadas de la semana. Las imágenes también podían acompañar a los artículos o autocríticas que se repartían por todo el suplemento, aunque lo más habitual era que los ilustraran caricaturas.

Debido a la presencia de textos extranjeros, los críticos teatrales de este suplemento seguían de cerca la evolución de las propuestas teatrales de otros países. En estos artículos se prestaba especial atención a la introducción de novedades en la puesta en escena y a los nuevos autores.

4. Medios de promoción de las representaciones teatrales en Sevilla 1929 y 1930

Teatros, autores y compañías desarrollaron estrategias publicitarias para promocionar las representaciones que se desarrollaban en sus teatros. Ejemplos de ello fueron las ya mencionadas autocríticas, los programas de mano y los anuncios de prensa.

Respecto a las autocríticas, los autores teatrales desarrollaron estrategias con las que promocionar sus estrenos. Se trataba de un artículo de gran extensión que aparecía en las páginas teatrales de los diarios y en el que los autores preparaban al público para la recepción de sus trabajos. En lo relativo a los programas de mano, como en la actualidad, todos los teatros los imprimían para entregar a los asistentes antes de comenzar la representación. Según señalan algunas

⁵⁸⁸ Durante la referida gira, Benavente estrenó, el 1 de julio, en el teatro Onrubia, la obra *El huésped del sevillano*; y el 2 de julio, en el teatro Mayo, *El sobre verde*. Para estas representaciones se llevó a los intérpretes principales de su compañía. El resto de los componentes fue reclutado en la capital argentina. Sabremos más tarde que de Buenos Aires la compañía pasó a Rosario de Santa Fe, donde siguió estrenando piezas con éxito. ABC, “Páginas Teatrales”, 28-8-1930, p. 10.

investigaciones, el programa de mano tal y como hoy se conoce surgió en el siglo XVI, cuando se imprimían unas hojas volantes donde se informaba de la sesión teatral a los ciudadanos de un lugar. Sin embargo, los programas con los datos y la estructura que hoy conocemos se desarrollan, sobre todo, a finales del siglo XIX. Su función principal era informativa, aunque como señala Mónica Barrientos, también tenía una vertiente persuasiva y otra apelativa⁵⁸⁹. Durante el presente trabajo se ha podido acceder a una veintena de originales; la gran mayoría pertenecen al teatro de la Exposición, hoy Lope de Vega, en una de cuyas dependencias se conservan a la espera de pasar al Archivo Municipal. Su tamaño variaba de un local a otro, y también de una función a otra en un mismo teatro. Así, los del teatro de la Exposición solían ser unas hojas volanderas alargadas y apaisadas de unos treinta centímetros de largo por diez de ancho; mientras los del teatro Cervantes eran tamaño cuartilla y se doblaban por la mitad, a manera de díptico. La distribución de los contenidos en uno y otro caso era diferente.

En los programas de mano de forma apaisada los contenidos sólo aparecían impresos por una cara. En la parte superior del mismo se encontraba el logotipo del teatro y el teléfono de la taquilla. Eran elementos comunes que se mantenían en todos los impresos durante la temporada.

En el caso del teatro de la Exposición, el logotipo del coliseo era el escudo de la muestra. Bajo esta cabecera se recogían los siguientes datos: nombre de la compañía, tipo de función, la fecha de la jornada a la que hacía referencia el programa de mano, la hora a la que estaba previsto que comenzara la representación; si se trataba de un estreno, una reposición o la última puesta en escena de la pieza; el nombre (o los nombres) del autor (o los autores) del texto y su género; el nombre de quien había compuesto la partitura musical del libreto (en el caso de que existiese); y el título de la obra de teatro (éste ya en una tipografía mayor). Si la función iba precedida de una intervención musical se señalaba el orden en que se organizaban los números que componían la sesión. Por lo general se trataba de sesiones en las que la orquesta del teatro interpretaba piezas musicales, precedían a la representación teatral y se identificaban con el nombre genérico de “Sinfonía”. En ninguno de los programas de mano encontrados se especificaban las piezas. Bajo el título aparecían los nombres y los apellidos de los integrantes del reparto y el personaje al que daba vida sobre el escenario. Posteriormente, aunque no siempre, aparecían datos que hacían referencia a la autoría de los decorados, la localización de la acción dramática, al momento histórico recreado en el texto, etc. Esta información podía variar de una puesta en escena a otra.

Para hacer más atractiva la propuesta se solían incluir, al final del papel, referencias a teatros de Madrid por los que la compañía había pasado con ese montaje, el número de representaciones realizadas, etc. Así, por ejemplo, en el programa de mano de la obra *El divino derecho*, de la

⁵⁸⁹ Barrientos Mónica: *Los inicios del cine en Sevilla (1896-1906). De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*, pp. 51 a 58.

TEATRO CERVANTES
TELÉFONO 24.642

**COMPANIA DE COMEDIAS
MELIA-CIBRIAN**

Función para hoy, miércoles, 15 de enero de 1930.
A LAS DIEZ Y CUARTO DE LA NOCHE
BENEFICIO de la primera actriz **PEPITA MELIA**

PROGRAMA
La comedia dramática en tres actos, de los ilustres hermanos Quintero, titulada,

Malvaloca

REPARTO.—Malvaloca, PEPITA MELIA.—Juanela, Teresa Fárvaro. Mariquita, Carmen Sánchez.—Hermana Piedad, Catalina Cerviño.—Teresa, Lis Abrines.—Alfonsa, Enriqueta Fárvaro.—Doña Enriqueta, Esperanza Medina.—Dionisia, Pepita Ripoll.—Hermana Consuelo, E. Medina. Leonardo, BENITO CIBRIAN.—Salvador, Vicente Moya.—Martin el Ciego, Fernando Venegas.—Barrabás, José Lado.—El Tío Jeromo, Gonzalo Llorens.—Lobito, Emilio González.—Operario, Pablo Sáez.
Banda — Sacas

Creación cumbre de **PEPITA MELIA**

PRECIOS

Piata con cinco entradas.....	25,—	Pesetas
Butaca con entrada.....	4,—	"
Anfiteatros.....	3,—	"
Delanteros de 1.ª grada.....	2,—	"
Idem de 2.ª id.....	1,—	"
Entrada general.....	1,—	"
Idem de paraiso.....	0,50	"

EL VIERNES 17 SE CELEBRARÁ
LA FIESTA DEL MANTON

TIPOGRAFIA MODERNA, S. A. - SEVILLA

dramaturga argentina Álcira Olivé, donde se leía la siguiente frase: “Estrenada en Buenos Aires por Concepción Olona y representada 300 veces con gran éxito”⁵⁹⁰.

Una vez expuesta la información sobre la jornada en el teatro, las compañías y los empresarios solían aprovechar el soporte para anunciar futuras puestas en escena. Estas referencias a veces incluían fechas y en otras sólo contenían el título anunciado y una referencia temporal vaga (como “Pronto” o “Próximamente”). Cerraba el programa de mano la información referida al precio de las localidades, los tipos de asiento a la venta, el lugar o los lugares de venta de entradas y los horarios. Además, al

final de los programas de mano del teatro de la Exposición se incluían datos sobre la oferta de transporte público que tenía paradas cercanas al teatro, al acceso de vehículos privados al recinto de la Exposición Iberoamericana, etc.

Si el programa de mano era compartido para dos sesiones, la información aparecía ordenada de forma cronológica. En la parte superior los datos referidos a la primera sesión (de tarde o vermut); y en la parte inferior las relativas a la segunda sesión (la que correspondía a la nocturna). Además, entre una y otra, se incluía un filete grueso que señalaba el principio y final de cada una de ellas. Para ayudar a diferenciar cada título se empleaba tipografía de diferentes fuentes. En el caso de las cuartillas, la distribución era algo diferente, aunque los contenidos solían repetirse.

Programas de mano del teatro Cervantes y del teatro de la Exposición de los años 1929 y 1930 con distintos formatos. CDAE.

TEATRO DE LA EXPOSICION

**COMPANIA COMICO - DRAMATICA
DEL TEATRO DE LA COMEDIA, DE MADRID**

DIRECTOR: **CASIMIRO ORTAS**
Hoy viernes 19 de julio de 1929

DESPEDIDA DE LA COMPANIA
BENEFICIO del primer actor y director
CASIMIRO ORTAS
A LAS DIEZ Y TRES CUARTOS

1.ª Sinfonia.
2.ª El asinet en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros, original de los señores don Carlos Arniches y don Juan J. Remolales, arreglado por sus autores de la obra lírica del mismo título.

SERAFIN EL PINTURERO

o CONTRA EL QUERER NO HAY RAZONES
♦ ♦ ♦ ♦ ♦ REPARTO ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

Guadalupe, G. Hidalgo.—Serafín, M. Mayor.—Juana, J. Tejera.—Dorotea, L. Alcoraz.—La Pírate, A. Sira.—Blanca, P. Villegas.—Una vieja, P. Villages.—Vecina 1.ª, L. Noriega.—Vecina 2.ª, M. Valdeolmillos.—Mujer rica, E. Galdin.—Liberto (monaguillo), A. Rodríguez.—Mendiga 1.ª, L. Noriega.—Mendiga 2.ª, M. Valdeolmillos.—Señor Silboso, C. Orta.—Señor Leopoldo, J. Alvarado.—Primitivo, M. Azana.—El Carretero, F. Amil.—Serafín el Pinturero, L. Manzano.—Antolín, J. Infante.—Nicomedeo, F. Amil.—Sido-ros, A. Rodríguez.—Un cura, F. Amil.—Un agente, L. Campesano.—Un chico, A. Rodríguez.—Un devoto, J. Infante.—Mozo, A. Rodríguez.—Invidio, J. L. Campesano.—Invitado, J. F. Amil.

GRANDIOSO ÉXITO DEL BENEFICIADO

PRECIOS

Piata con seis entradas.....	36,00	Butaca de Principal delantera, id.....	4,00
Id. de Entresuelo, id. id.....	36,00	Butaca de Principal, id. id.....	3,00
Id. Principal, id. id.....	20,00	Id. Anterior delantera, id. id.....	3,00
Palcos altos, id. id.....	6,00	Id. id. id. id.....	2,00
Butaca con entrada.....	6,00		

Se despacha en Contaduría con el 15 por 100 de aumento

Nota importante.—En la taquilla del Teatro San Fernando se expenden localidades desde las once de la mañana hasta las siete de la tarde. Desde esa hora en adelante, en la taquilla del Teatro de la Exposición.

AVISO IMPORTANTE.—Se advierte al público que para asistir al Teatro se precisa tomar billete de entrada a la Exposición, bastando sólo con presentar su localidad a la caseta del recinto de la Exposición.

Tipografía Moderna, S. A. - Sevilla

⁵⁹⁰ Programa de mano de la función del 8 de mayo de 1929 en el teatro Cervantes.

En una práctica habitual hoy, el programa de mano solía doblarse por la mitad haciendo las veces de folleto. De ahí que hubiera una portada, una contraportada y un contenido para el interior. En la parte externa de los programas de mano se solía imprimir una fotografía del actor o de la actriz protagonista (titular de la compañía), bien caracterizado como un personaje o en un retrato. Si la compañía tenía doble titularidad (actor-actriz) era frecuente que apareciesen sus imágenes en el anverso y en el reverso. En el interior recogía los datos referidos a la representación o a las representaciones de la jornada, títulos, autores y cuantos datos se considerasen oportunos.

Para terminar, advierto otros detalles materiales de menor interés, como que, por lo general, la tinta empleada era negra o azul, aunque durante este estudio se han encontrado programas de mano impresos también en tinta roja; o que el teatro de la Exposición imprimía sus programas de mano en la Tipografía Moderna (en el año 1929); el teatro Cervantes lo hacía en la Imprenta Gironés; y no se ha podido saber dónde lo hacían los responsables del teatro del Duque, dado que no se han encontrado programas de mano de esta fecha.

En un soporte digital anexo a este trabajo se reproducen aquellos documentos originales que se han localizado en el desarrollo de esta investigación, facilitados por los responsables del teatro Lope de Vega y por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

Respecto a los anuncios en prensa hay que señalar que los teatros los publicaban solo de algunas compañías y textos, por lo que se presupone que eran pagados por las compañías.

Estos anuncios se componían únicamente con tipografía de gran tamaño, sin fotografías, tenían formato rectangular, bien horizontal, bien vertical. Su objetivo era poner en conocimiento de los espectadores las obras programadas en un determinado teatro, su autor, la duración (número de cuadros o escenas) y algunos de los intérpretes. Un ejemplo fue el que realizó el teatro Cervantes en *El Noticiero Sevillano* con motivo del estreno de la obra *Las Brujas*:

El éxito sin precedentes alcanzado desde el día de su estreno por la hermosa comedia *Las Brujas* se consolida cada día más, desfilando por el teatro Cervantes toda Sevilla, que se deleita escuchando los sonoros versos del eximio poeta Chamizo, y la sin igual labor de Pepita Meliá, Benito Cibrián y el resto del conjunto, verdaderamente notable.

Todas las noches en el Cervantes *Las Brujas*
¡ÉXITO INMENSO, COLOSAL!⁵⁹¹.

Los reclamos a veces valoraban la puesta en escena, pero su existencia no debió considerarse determinante para el funcionamiento de la taquilla, pues, en comparación con los anuncios del cinematógrafo, su número fue menor y su diseño menos elaborado.

⁵⁹¹ *El Noticiero Sevillano*, 30-1-1930, p. 5. Reproduzco las mayúsculas del original

En el caso del teatro de la Exposición, solía ofrecer publicidad a diario: los periódicos incluyeron, durante la celebración de la muestra Iberoamericana, un recuadro en el que informaban puntualmente de los actos que se desarrollaban en el recinto expositivo. Esta publicidad se recogía en forma de gran recuadro y, dependiendo del formato del medio, ocupaba media página o un cuarto. En su contenido había unas líneas dedicadas a la compañía que se encontraba en el teatro de la Exposición y del trabajo o de los trabajos que presentaría en esa jornada, además de la hora de inicio de cada una de las representaciones.

Teatro del Duque
ESTRENO ESTRENO
SABADO 2 DE OCTUBRE DE 1920
 El sainete-revista en nueve cuadros, original de Antonio Paso (hijo) y Francisco Loygorri, música del maestro **JACINTO GUERRERO,**
¡ABAJO LAS COQUETAS!
Grandiosa presentación
 Decorado de R. Matarredona.
 Vestuario de la Casa "Peris Hnos."

TEATRO DEL DUQUE
Hoy sábado 19 de Octubre de 1920
 REPOSICION de la zarzuela
La del Soto del Parral
 POR CANDIDA SUAREZ - ANITA HERNANDEZ - MORILLO
 LLEDO - PARDO - ARIAS y QUEVAS
TODAS LAS NOCHES EL GRANDIOSO EXITO
EL PAIS DE LA REVISTA

A B C. MARTES 29 DE ABRIL DE 1930. EDICION DE ANDALUCIA. PAG. 20.

ACTOS DE AFIRMACION MONARQUICA

El señor Yanguas en La Carolina
 Linares 28, 4 tarde. En La Carolina se celebró ayer tarde un gran acto de afirmación monárquica, al que asistió el ex ministro Sr. Yanguas Messía.

El Sr. Yanguas salió de Linares a las cuatro de la tarde, acompañado por una caravana de automóviles a los que fueron añadiéndose otros más en los pueblos del trayecto. En las afueras de La Carolina esperaban a los excursionistas los señores de la Comisión organizadora, y todos juntos entraron en la población, que presentaba animadísimo aspecto.

Concurrieron al acto, con el Sr. Yanguas y sus acompañantes de Linares, una multitud de personas llegadas a La Carolina, de todos los pueblos de la provincia de Jaén.

Al aparecer el Sr. Yanguas en el escenario fue recibido con aplausos. Hizo la presentación el médico de La Carolina, D. Alfonso Rodríguez, quien, en breves palabras, presentó al orador e hizo elogios de su relevante personalidad.

Después adelantóse el Sr. Yanguas, que hizo calorosamente aplaudido. Hecho el silencio, comenzó el ilustre catedrático diciendo que iba a tratar el tema con objetividad, sin incurrir en el defecto, muy español, de discutir las ideas injuriando a las personas.

Primero dice que en La Carolina hay un sector eminentemente republicano y socialista y las fuerzas que militan en este sector hablan, como en otras partes de España, de una República conservadora; pero de

existir una República de esa naturaleza, no sería tal República, sino una demagogia roja, porque los republicanos moderados serían burlados por la perfecta lógica por los republicanos activos y extremistas, que harían caer a los recién llegados, disputándose la hegemonía de orientación del régimen en que éstos considerarían a los nuevos republicanos como neofitos.

Refiriéndose a La Carolina, dice que de su origen y su nombre al gran Monarca Carlos III, poniendo de relieve que junto al extremismo antes indicado existen arraigados sentimientos tradicionales monárquicos, afirmando que el empuje de las fuerzas avanzadas impone a cuantos participan en las ideas de orden una sola unión comprensiva del sector obrero no revolucionario.

Alude a las razones técnicas que suelen presentarse en favor del régimen republicano como superior al régimen monárquico, combatiéndolo apoyado por textos de eminentes tratadistas de Derecho público. El Rey no debe la Corona a ningún partido político y está desligado de compromisos y situado en un elevado plano de imparcialidad e independencia.

La Monarquía de España representa la conformidad histórica frente a la inestabilidad de la primera magistratura del régimen republicano y éste, puede decirse en términos generales circunscribiéndolo a España, sería una lucha continua de caudillaje y de concenso de partidos y ambiciones personales.

Unión Monárquica, en Zaragoza
 Zaragoza 28, 10 mañana. Estos días han celebrado algunas conferencias significativas personalidades, para tratar de la organización en esta ciudad de la Unión Monárquica Nacional, que dirigirá en esta provincia el conde de Guadalhorca.

La comisión organizadora trata de instalar un centro donde se reunirán cuantos simpatizan con este movimiento de orden y patriotismo.

NOTICIAS DE LIBROS Y REVISTAS

Informaciones y juicios
 Las "Confesiones de Pedro Ibero", la hermosa novela del notable escritor Eduardo Mendoza. Emoción, interés. Tercera edición. Cinco pesetas. Librerías y Editorial Colón, Andrés Mellado, C. Apartado 545, Madrid.
 Doctor Jesús Galíndez. "Frontuario de etimología", con 340 páginas de texto. (Colección Chena.) Precio, 3,50 pesetas. Apartado 7.054, Madrid, y en todas las librerías.

Tres novedades. Novelas completas Dolszewski, "La última", "Jugador". "El sueño del tío". Lanave. Apartado 644.
 "Lopola", por José María Salaverria. "Goya", por Glénes de Serra. "Rocrafías Lanave". Apartado 644, Madrid.

Obras completas Doctor Paul Cartón. "La medicina naturalista del porvenir". Lanave. Apartado 644, Madrid.

"Biografías Lanave". — Contemporáneos del biografiado. Escenas históricas. Retos. Autógrafos. Ilustraciones. La Vida. La Obra. Antología.

Próximamente: "La estrella sin alma", por el autor de "La venenosa". Clap.

Próximamente: "La estrella sin alma", por el autor de "La venenosa". Clap.

Próximamente: "La estrella sin alma", por el autor de "La bien pagada". Clap.

Anuncios de obras teatrales en diferentes formatos publicados en los diarios ABC, El Liberal.

EXPOSICION IBEROAMERICANA
PROGRAMA PARA EL MARTES 29 DE ABRIL DE 1930
ABONOS DE ENTRADA A LA EXPOSICION
PRECIOS
 Abonos con 50 cupones..... Ptas. 40,00
 Id. con 100 Id. 80,00
 Abonos de coche para toda la duración del Certamen, 100 pesetas.

Teatro de la Exposición
FUNCION PARA LA TARDE, A LAS 18,30,
PEPITA IIMENEZ
 IDEM PARA LA NOCHE, A LAS 22,15,
MARIA VICTORIA

EL CONCIERTO QUE DARA LA ORQUESTA SINFONICA DE MADRID, tendrá lugar el día 2 del próximo mayo, en el teatro de la Exposición.

DOS GRANDES CONCIERTOS, por la Sociedad Coral ORFEO CATALA, de Barcelona, bajo la dirección del maestro LUIS MILLET, ofrecida de la EXCM.A. DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA, a la ciudad de Sevilla, y en beneficio de su ASOCIACION DE CARIDAD, con motivo de la EXPOSICION.
 1.º CONCIERTO, el lunes 5 de mayo, a las diez y media de la noche.
 2.º CONCIERTO, el miércoles 7 del mismo mes, a las seis de la tarde, teniendo lugar en el teatro de la Exposición.

Campo de deportes
TENNIS Y GOLF, EN TABLADA, CON MAGNIFICO RESTAURANTE, GRAN ESTADIO Y CAMPO DE POLO, EN EL SECTOR SUR.

50 CENTIMOS DE PESETA
 (Estos billetes tendrán un recargo de 10 céntimos, con destino a la Junta de Protección a la Infancia).
BILLETE DE COCHE, 2 PESETAS

GRAN ILUMINACION GENERAL
 En el sector NORTE habrá desde las 20 a las 21, y en el sector SUR, con motivo de la Feria, desde las 20 a las 24.

EXHIBICIONES CINEMATOGRAFICAS, CON ENTRADA LIBRE, EN LOS PABELLONES SIGUIENTES:
 Argentina, desde las 17 a las 20. Estados Unidos, desde las 15 a las 19.

PARRQUE DE ATRACCIONES
 Nuevos espectáculos.—GRAN CABARET (Palacio Chino).

RESTAURANTES DE LA EXPOSICION
 El del GRAN CASINO, tres diarios, amenizados con cuadro flamenco. Los situados en el Parque de María Luisa, "PLANTACION", "ANDALUCIA" y "BAR". En el sector Sur (campo de Feria), "PALERMO" y "PASADIE DE ORIENTE".

PLAZA DE ESPAÑA
 Interesantes instalaciones; todas las de pago pueden ser vistas por el precio de dos pesetas.
 Servicio diario de GONDOLAS para pescar por la ría y de ASCENSOR para subir a la torre Norte.

5. La pequeña aportación de la radio

La telefonía sin hilos comenzó en España a principios de los años veinte del siglo XX y ya contaba con una emisión regular en torno a 1924 (Radio Ibérica emitía diariamente de 22 a 24 horas). En el caso sevillano hay que destacar que en el año 1929 funcionaban dos emisoras radiofónicas, el Radio Club Sevillano y Unión Radio. El Radio Club Sevillano era una entidad que dedicaba sus esfuerzos a servir a los numerosos aficionados que contaban ya en estos años las comunicaciones radioeléctricas. Este Radio Club había comenzado a emitir en octubre de 1924 y su programación se componía de conciertos, señales horarias, un boletín meteorológico, lecturas dirigidas a los niños y lectura de noticias de prensa. Posteriormente se transformó en la estación EAJ-5 al escindir una parte de los componentes del Radio Club Sevillano. Un hecho que provocó, además, que esta última fuera transferida en el año 1927 a Unión Radio, surgiendo Radio Sevilla, una de las emisoras más importantes de la historia radiofónica de la capital hispalense.

En ambos casos las emisoras contaban con una programación mínima, basada casi exclusivamente en la emisión de composiciones musicales, se restringía a varias horas diarias y se anunciaba diariamente en la sección de anuncios por palabras de los periódicos locales. Esto favorecía al teatro, pues buena parte de las composiciones que se interpretaban eran zarzuelas y comedias arrevistadas. Algunas, incluso, las interpretaban los mismos actores que luego actuarían en la ciudad. La música y el entretenimiento fueron, desde el comienzo de las emisiones radiofónicas, la base de la programación. Un ejemplo de la programación de Unión Radio el 6 de noviembre de 1929:

Sobremesa, de 2 a 3.- Orquesta de la estación: *La venta de Goya* (rondalla), Urmeneta, *Delva* (fox), L. Hugo, *Danza española número 10*, Granados. *Mefistófeles* (selección) A. Boito, *La Parranda* (canto a Murcia), por Marcos Redondo, Alonso, *Los faroles* (schotis), por B. Pozas, M. Ligeró, L. Heredia y coro, Guerrero. *Los faroles* (himno), por B. Pozo, coro, Guerrero. *Una plegaria* (tango), por Celia Gámez, Blanco. *Mamita mía* (tango), por Celia Gámez, Delfino. *Fandangos y Media granadina*, por el Pena, hijo.

Noche, de 9 a 11.- Noticias de Prensa. Cotizaciones de bolsa y mercados. Boletín meteorológico. Canciones argentinas: *El carretero* (canción), Novas. *Tengo miedo* (tango), Flores. *Piedad* (tango), Percuocó. *Claveles mendocinos* (zamba), Palais. *Muñeca brava* (tango), Candicamo. *¿Cuándo?* (chacarera), Tagle. *Bandoneón arrabalero* (tango), Conturci. *Del infierono adelante* (gato-baile), Ruiz Acuña. Recital de ópera: *Luisa Miller* (Cuando le seré al plácido), Verdi. *Manon Lescaut* (Guardate pazzo sou), Puccini. *Turandot*: a) *Tu che di quel dei cinta*. b) *Signora, ascolta*, Puccini. *Manon* (sueño), Massenet. Payasos (serenata de Arlequín), Leóncavallo. *Tannhauser* (coro de peregrinos), Wagner. *Freischütz* (coro de cazadores), Weber. Tercera parte: Flamenco y bailables⁵⁹².

⁵⁹² ABC, 6-11-1929, p. 30.

Durante la Exposición no faltaron los programas dedicados a la difusión de sus actividades. Incluso, tal y como destaca el investigador Antonio Checa Godoy, algunos protagonistas se acercaron a los estudios de radio para compartir sus trabajos⁵⁹³. Así ocurrió con el compositor colombiano Jerónimo Velasco, que ejercía como delegado de su país durante la muestra sevillana y que, con frecuencia, ejecutó sus propias obras ante los micrófonos de la estación denominada E. A. J.-17 de Unión Radio.

En ambos casos, las programaciones se anunciaban en la prensa local, junto a la información de las carteleras, las noticias sobre espectáculos y las noticias telegráficas. Se recogían bajo el epígrafe “Radiotelefonía”, en el diario *ABC* y con las siglas “T. S. H.” en *El Noticiero Sevillano*.

⁵⁹³ Checa Godoy, Antonio: *La radio en Sevilla (1924-2000)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2000, p. 44.

CAPÍTULO IV

EL PÚBLICO TEATRAL EN SEVILLA EN 1929 Y 1930

En la historia del teatro español contemporáneo los espectadores han sido referentes fundamentales de la creación dramática. Un hecho que, como destaca José Monleón, ha llevado a un segundo plano la experimentación y las nuevas aportaciones creativas poniendo en el centro de la creación escénica las demandas de los receptores:

El teatro español difícilmente podría interpretarse como una expresión “neutra”, simplemente fiel a conceptos formales o ambiguos, cuando, según han reiterado numerosos y exhaustivos análisis, ha sido representado para públicos de una extracción social precisa y con intereses determinados. Es decir, que ha vivido en el marco de una cultura burguesa, en función de la cual se explican buena parte de sus éxitos y fracasos⁵⁹⁴.

No supone un condicionante nuevo, pues, como es sabido, desde su creación el espectáculo teatral (en sus distintas formas) ha sido vehículo idóneo de convencimiento ideológico y principal motor de entretenimiento popular. Y, por esta causa, ha sido igualmente objeto de censura, prohibiciones y reglamentaciones. Pero, a principios del siglo XX, su valor de mercado adquiere proporciones singulares. En este sentido los espectadores no suelen salir bien parados de las críticas⁵⁹⁵; en ocasiones porque se les tacha de no poseer criterios artísticos, y, en otras, por preferir una tarde de cinematógrafo a una representación teatral. Un ejemplo de estas múltiples acusaciones –que suelen desarrollarse ante todo en la prensa del momento– es lo que dice Jaime Doménech en su trabajo “La cultura artística del público”: “[...] el público es, mentalmente, pasivo y sigue a remolque, por ley de inercia, los juicios de los mejores que en esa labor, repetida una y mil veces, han sabido presentarse antes las muchedumbres como los elogios en sentimientos e ideas artísticas”. A lo que añade:

⁵⁹⁴ Monleón, José: “Teatro cómico y teatro de humor en la posguerra civil española”, en *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, p. 16.

⁵⁹⁵ Y no sólo los críticos teatrales se quejan del talante cambiante de los espectadores con respecto a los trabajos dramáticos. Así, ya a finales del siglo XIX, Benito Pérez Galdós adelantaba algunos de los argumentos comentados en estas líneas a María Guerrero en una carta en la que afirmaba: “Los dichosos peligros del teatro, y los exagerados miramientos y transacciones con el público, casi siempre compuesto de imbéciles, ya me van cargando a mí, y ello será casusa de que yo abandone definitivamente un arte de mentiras y tontería en que todo es convencional y fuera de la realidad de la vida. En todo el mundo hay progreso, y *proceso educativo*. En el arte dramático no, y parece que el público es cada día más tonto y más infantil”, Menéndez Onrubia, Carmen: *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernández Díaz de Mendoza*, p. 121.

¿Cómo explicar que una obra aceptada universalmente como genial, el *Hamlet* de Shakespeare, cuando se representa por un actor de gran valía (llamárase Sarah Bernhardt, Irwing, Monet Sully, etc.) no llene el teatro una noche siquiera, menos aún, se repita un centenar de veces como esas comedias y revistas absurdas que a diario ocupan la escena⁵⁹⁶.

De ahí que el teatro que contaba con mayor aceptación fuese en sí mismo una apuesta, como destaca Francisco Ruiz Ramón:

[...] mínimamente conflictivo y escasamente problemático, en el que lo esencial era la puesta en escena de unos modos defectuosos de la convivencia, mediante una forma teatral en la que lo decisivo no era la construcción de una acción dramática, sino la mostración de la relación social e interindividual, raras veces en profundidad, de unos personajes a través del diálogo. El acento expresivo estaba encomendado no a un “hacer”, sino a un “decir”, no a situaciones, sino a conversaciones⁵⁹⁷.

Estas afirmaciones generales sirven como entrada para la reflexión sobre el carácter y la situación del público teatral sevillano entre 1929 y 1930. Para conseguirlo se han utilizado los datos que la prensa ofrece en las reseñas críticas y en las informaciones generales, así como las referencias que los autores, en sus distintas entrevistas, realizaron sobre el mismo tema.

Además hay que tener en cuenta que, para estudiar al público del momento, en este trabajo se va a seguir un planteamiento en el que el teatro se entiende como acto cultural y como forma de entretenimiento, incluyendo aquí un elemento de sociabilidad. Tal y como señala María del Pilar Espín Templado:

De las diferencias del público más culto o más popular sabemos no sólo por las localidades que ocuparían dentro de la sala (no era lo mismo el paraíso que los palcos de platea o las butacas de patio), sino que el público también variaba según los diversos teatros, según los días o incluso según las sesiones⁵⁹⁸.

1. El público como referente creativo

En estos años de teatro comercial, los autores dramáticos tenían muy en cuenta la mirada del público. De ahí que muchos textos pidieran el beneplácito de los asistentes al concluir la pieza, casi como si se tratara de una variante moderna de la fórmula usada en el Siglo de Oro. Tal y como explican María Teresa Vilches y Dru Dougherty:

⁵⁹⁶ Doménech, Jaime: “La cultura artística del público”, *ABC*, 12-8-1930, p. 7

⁵⁹⁷ Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, p. 24.

⁵⁹⁸ Espín Templado, María del Pilar: *La escena española en el umbral de la modernidad*, p. 195.

La importancia del público en el fenómeno de la recepción dramática constituía una de las principales “obsesiones” de los autores teatrales, incluso para los que defendían la hegemonía del texto dramático frente a otros elementos. Este protagonismo era perfectamente asumido por el llamado “público estrenista”, cuyas afinidades y fobias repercutían en el transcurso normal de la representación, inclinando la balanza hacia el éxito o el fracaso. Este género de público era reacio en la mayor parte de las ocasiones a las aventuras “vanguardistas” o “futuristas”, como también le gustaba llamarlas⁵⁹⁹.

El público estaba presente en la misma concepción del texto o del libreto. Así, si una obra se publicaba tras un estreno exitoso, el autor dejaba constancia de la misma en la dedicatoria como hito vinculado a su trabajo. En este sentido hay que recordar que una buena acogida por parte de los espectadores era un hecho altamente valorado para la aceptación de una pieza en provincias. Además, el público reclamaba su derecho al pataleo⁶⁰⁰; un pataleo que se producía los días de estreno y sobre todo cuando el público acudía con vales de favor. Este público que bien podríamos denominar “estrenista” no era homogéneo y en él se podían distinguir varios grupos: uno de ellos era el de los aristócratas de la alta burguesía; otro, el de los escritores, artistas y personajes de moda como toreros, políticos y militares; un tercer grupo lo componían los críticos teatrales (a los que se les solía reservar las butacas de las primeras filas de los teatros a menos que tuvieran alguna predilección) y, finalmente, un último grupo de personas que se conocían con el nombre de “la claque”⁶⁰¹. Según Ricardo de la Fuente Ballesteros, aunque hacía las veces de reventadora, al principio éste no era su objetivo, sino todo lo contrario:

La importancia de un jefe de claque era muy grande y todo teatro tenía el suyo. Su labor era encauzar al resto de los espectadores de forma que la función representada fuera un éxito o, al menos, no fracasara estruendosamente.

Sin disfrutar de sueldo fijo, ganaban una buena cantidad de dinero con este trabajo, que en algunos casos era complemento de la actividad profesional y, en otros, representaba la única forma de ingresos⁶⁰².

La claque era reventadora cuando los empresarios teatrales la orientaban en este sentido. Así, por ejemplo, cuando un autor había impuesto una obra y pasado el estreno no había dado buenos

⁵⁹⁹ Vilches, María Teresa y Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, p. 267.

⁶⁰⁰ Ver a este respecto el artículo “Malas costumbres en el teatro. La claque”, artículo de Diego San José, *ABC*, 19-6-1930, p. 9.

⁶⁰¹ Diego San José (ibídem) señala que la claque nace de los empresarios teatrales que quieren “hacer pasar por buenos espectáculos mediocres” o por la “vanidad” de algunos actores que quieren darse delirios de grandeza y éxito. Según destaca eran herencia de los mosqueteros (“gente levantisca que encumbraba los trabajos de Lope de Vega fuesen de la calidad que fuesen mientras descargaban su ira con Ruiz de Alarcón”), figuras que en el siglo XVIII fueron la inspiración de los chorizos (admiradores de un actor conocido popularmente como Francho) y los polacos (que toman el nombre de un fraile trinitario llamado Padre Polaco). Ambos aprovechaban, según Diego San José, su estancia en el graderío para exponer sus puntos de vista y promover enfrentamientos.

⁶⁰² Fuente Ballesteros, Ricardo de la: *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña Editorial, 1987, p. 58.

resultados económicos, desde la parte alta del teatro (donde se colocaba la claqué) comenzaban las protestas para forzar que el autor la retirase por voluntad propia⁶⁰³. Otros reventadores del público fueron los propios dramaturgos que en no pocas ocasiones escenificaron sus discrepancias con pataleos durante los estrenos de sus oponentes.

Este público de los estrenos teatrales estaba compuesto, en buena medida, por los partidarios del autor, los compromisos de la empresa y los que se denominaban estrenistas fijos.

El público no solo influyó en la actividad de los autores, las compañías también desarrollaron su programa de actuaciones en función de sus peticiones. De ahí que se hayan encontrado variaciones entre lo anunciado o pactado entre compañías y empresarios, y lo que posteriormente se llevó a escena. Ejemplos de ello son las divergencias encontradas entre la publicidad que insertaba la directiva de la muestra iberoamericana en los medios de comunicación respecto al teatro de la Exposición y lo que aparecía en las carteleras de ese día. Posiblemente el más fiable sea el dato de la cartelera, pues es muy posible que las publicidades de la Exposición no sólo estuviesen pactadas de antemano sino diseñadas con anterioridad a la llegada de la compañía a la ciudad. Y es que, si el público silbaba la representación de un trabajo, muy ingenuo había que ser para repetir la experiencia al día siguiente, aunque, como se sabe, se solían pactar tres representaciones de cada una de las obras del repertorio con el empresario del local.

Durante las representaciones nocturnas estaba prohibida la entrada a los menores de diez años que no fueran acompañados. Debido a ello, algunos teatros organizaban funciones cinematográficas o teatrales dedicadas a los más pequeños. En este sentido el reglamento de espectáculos señalaba que el contenido de las películas o espectáculos debía ser de carácter instructivo o educador, como representaciones de viajes, escenas históricas, etc.

El comportamiento del público durante las representaciones estaba regulado por el reglamento de la policía de espectáculos que iba más allá de las meras reglas de civismo sobre el consumo de tabaco, como ya se desarrolló en el capítulo dedicado a los espacios escénicos de Sevilla. En esta normativa se prohibía, por ejemplo, que el público demandara obras o números diferentes a los que se habían anunciado, dejando a empresarios y artistas la potestad de negar o conceder la repetición de un fragmento o una parte que se hubiera ejecutado tras conocer la demanda del público en algún momento de la representación. También estaba prohibido permanecer con el sombrero puesto en el interior de la sala y mientras se desarrollara la representación. Esta referencia ya aparecía en anteriores reglamentos pero, desde 1913 y debido a los cambios en la

⁶⁰³ Según Manuel García Franco: “Había un público, propiamente del espectáculo, encargado en cierta forma, de ayudar a triunfar o fracasar las obras. Hablamos de los reventadores que asistían por norma general para hacer que la obra en escena se fuera a pique. La clac respondía a imponer sus gustos y criterios al público, que en muchas ocasiones se dejaba llevar por esta ‘turba’ y si era en caso contrario armaban verdaderas batallas campales. Una obra podía hundirse o pasar del rechazo al aplauso más ferviente en una misma noche”. Artículo incluido en: Moral, Carmen del: *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, p. 225.

moda, incluía una referencia expresa a las mujeres: “La prohibición de estar con el sombrero puesto en los teatros y salas de espectáculos mientras se halle el telón alzado, se hace extensiva a las señoras, de no ocupar éstas localidad de palco o de la última fila de butacas, o cuando se trate de conciertos al aire libre”⁶⁰⁴.

Pero, ¿qué buscaban los espectadores en las representaciones teatrales? ¿Por qué acudían o dejaban de acudir a los espacios dedicados para el ocio en la capital sevillana? ¿Cuáles eran sus preferencias y por qué? Una serie de preguntas que, para muchos investigadores tienen sus respuestas en el propio funcionamiento de la escena del momento. Así, para Moreta-Lara el éxito del momento se lo llevan, sin lugar a dudas, las representaciones del género chico. En buena medida por el abaratamiento de costes que conllevaba al ser menores sus necesidades –como ya se ha comentado en el capítulo tercero de este trabajo–, pero también porque en sus tramas el público veía representados personajes con los que se sentía identificado:

No es extraño que el mundo del trabajo, espectador, acuda a mirarse en el espejo del cuplé. Veremos desfilar a los más populares tipos y oficios tales como organillero, florista, soldado, verdulera, aguador, castañera, tartanero, mesonera, albañil, rabanera, electricista, manicura, pescador, peinadora, minero, modista, marino, cocinera, camarero, bordadora, chófer, cantinera, dependienta, cajista de imprenta...⁶⁰⁵

Esta dimensión sociológica del género chico ha sido estudiada por Serge Salaün en su trabajo “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural”⁶⁰⁶. No hay que perder de vista, ante todo, que, como en la actualidad, cuando nos referimos al público teatral estamos hablando de un grupo reducido de personas pues, como destaca Enrique Díez-Canedo, los precios del teatro no estaban al alcance de toda la población; en gran parte el potencial público mostraba ya preferencia por las funciones cinematográficas:

Pero el caso es que el público acude al cine y abandona el teatro, en donde, a lo mejor, ante seis filas de butacas con claros, unos pocos ancianos nostálgicos y otros pocos mozalbetes ilusos, saborean, durante dos horas y media, los versos o las tiradas de prosa, eternamente jóvenes, de una obra inmarcesible; la misma que, recortada y transformada, emboba a una muchedumbre que sigue a oscuras en el marco luminoso de una pantalla, la evocación plástica de los episodios inmortales, reducidos de goce intelectual a puro espectáculo. Allí, en el teatro semi desierto, las democracias en decadencia; aquí, en el repleto salón cinematográfico lujoso, las seducciones, la vibración, la fuerza acaparadora, el sofisma victorioso del espectáculo totalitario⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ “Nuevo Reglamento de Espectáculos”, *Palmas y Pitos*, 9-11-1913, p. 16.

⁶⁰⁵ Moreta-Lara, Miguel A: *Más amor y más sufrir. Cancionero de cuplés*, p. 29.

⁶⁰⁶ Salaün, Serge: “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983.

⁶⁰⁷ Díez-Canedo, Enrique: *El teatro y sus enemigos*, p. 4.

2. Entradas, despachos, reventa y abonos

Desde finales del siglo XIX se desarrolló un nuevo concepto de espacio teatral. Como bien señala Carmen del Moral, la mentalidad burguesa entendía el teatro como un espacio de ocio urbano, que debía ser accesible para grupos de población más populares y numerosos. Ante esta demanda los teatros construidos hasta el momento resultaban insuficientes, razón por la que se sometían a constantes remodelaciones y por la que se construyeron nuevos edificios. Es un ejemplo de una nueva idea del espectador, un hecho que Jorge Urrutia estudia en su trabajo *El público en el teatro*⁶⁰⁸. Este es un momento especialmente relevante para el desarrollo del teatro, pues conllevó la aparición del empresario teatral, un profesional que trataba de rentabilizar su inversión explotando al máximo la capacidad de los teatros que comercializaba, un hecho que requería diversificar la oferta e intentar extender la costumbre de ir al teatro⁶⁰⁹. Este conjunto de factores tuvo una consecuencia directa en la distribución del espacio teatral en la taquilla y, por tanto, en el comportamiento de los espectadores:

La arquitectura teatral de los nuevos edificios entraña la desaparición de las divisiones espaciales y su sustitución por una gradación en el precio de las entradas que habla claramente de un público numeroso que asiste al espectáculo desde una localidad a precios asequibles. Los teatros abiertos y frecuentados por todos no sólo son un espacio de relación social sino también un símbolo físico de la ciudad que se proyecta hacia fuera por la imagen de un edificio y a veces el nombre de un arquitecto⁶¹⁰.

Las empresas no podían, por ley, tener en la contaduría más de las dos terceras partes de cada clase de localidades no abonadas, de primer orden y la mitad de las gradas y galerías, salvo en las funciones de estreno o en las que se produjera el debut de artistas de primera categoría. Las entradas para los teatros de Sevilla en los años 1929 y 1930 se podían adquirir en las taquillas de los mismos o en el Despacho Central de reventa, ubicado en el número 63 de la calle Sierpes. En el caso del teatro de la Exposición hay que añadir, además, que se despachaban en el teatro San Fernando desde las 11 de la mañana hasta las 19 horas. A partir de esa hora las entradas se podían adquirir,

⁶⁰⁸ “La condición del espectador es importante, pero también su situación, su comodidad, la relación que establece con los demás espectadores. Un espectador puede convertirse en signo para los otros, ser visto como integrante del texto”, “El público en el teatro”, *Cuenta y Razón*, n.º 14, Madrid, Alhambra, 1983.

⁶⁰⁹ “Es indudable que los precios son la preocupación esencial, porque se trata de un espectáculo público y su supervivencia depende de los espectadores; pero la posibilidad de reducir los precios conlleva la reestructuración del espectáculo: de tres horas seguidas, a tres horas o cuatro subdivididas en secciones de una hora aproximadamente. Se parte del siguiente planteamiento: los mismos actores, el mismo teatro, casi los mismos decorados, vestuario simple... para cuatro obras cortas. Con el mismo desembolso inicial, los mismos gastos, o casi los mismos, posibilidad de duplicar los beneficios”, Moral Ruiz, Carmen del: *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, p. 59.

⁶¹⁰ *Idem*, pp. 25 y 26.

pero en la taquilla del teatro de la Avenida María Luisa⁶¹¹. Como ya se ha mencionado, en este momento ya funcionaban los servicios de reventa para adquirir entradas de teatro. Los anuncios aparecidos en la prensa local dejaban constancia de ello. Estos despachos eran espacios oficiales donde se podían adquirir boletos pues, como señalaba el Reglamento de la policía de espectáculos, la reventa particular de billetes estaba prohibida:

La reventa de billetes queda prohibida; pero la autorización que se concede a las Empresas para establecer despachos especiales en locales cerrados, para facilitar al público billetes con un recargo que no exceda del 15 por 100 sobre el importe de cada billete, se hace extensiva a los particulares o agrupaciones que lo soliciten, pero fijando en un 20 por 100 el límite de los recargos⁶¹².

Los precios de las entradas variaban de un teatro a otro y en un mismo coliseo, dependiendo del tipo de función a la que se quisiera acceder o del tipo de entrada que se adquiriese. Esto servía para organizar a los espectadores según su clase social. Tal y como señala Mónica Barrientos:

Entre los espectadores que ocupan una platea de entresuelo sin entrada y aquéllos que han adquirido una localidad de paraíso, caben varias categorías sociales según su capacidad económica. En el teatro, la división bipolar de la sociedad en función del ocio se plasma en la existencia de diferentes tipos de locales y programaciones en un mismo espacio según el público⁶¹³.

En el teatro del Duque, el precio de las entradas para las secciones especiales de la temporada 1929-1930 era el siguiente:

Platea con 5 entradas, 20 pesetas.

Butacas con entrada, 3 pesetas.

Delanteros de primera grada, 1,5 pesetas.

Delanteros de segunda grada, 0,80 pesetas.

Entrada de primera grada, 0,80 pesetas.

Entrada de segunda grada, 0,80 pesetas.

En cuanto a las entradas para las secciones dobles de este teatro, en la misma temporada:

Platea con 5 entradas, 25 pesetas.

Butacas con entrada, 4 pesetas.

⁶¹¹ El teléfono de la taquilla del teatro de la Exposición era el 25.204. Antes de que se inaugurase este teatro, los abonos y las entradas para el nuevo espacio se adquirieron en la contaduría del teatro Cervantes. Durante el año 1930 la Contaduría estuvo en el teatro San Fernando.

⁶¹² “Nuevo reglamento de espectáculos”, *Palmas y Pitos*, 9-11-1913, p. 15.

⁶¹³ Barrientos, Mónica: *Los inicios del cine en Sevilla (1896-1906)*..., p. 212.

Delanteros de primera grada, 2 pesetas.
Delanteros de segunda grada, 1 peseta.
Entrada de primera grada, 1 peseta.
Entrada de segunda grada, 0,50 pesetas.

Según consta en los programas de mano encontrados de este teatro durante la temporada era posible adquirir localidades con un día de anticipación a la representación. Este hecho, sin embargo, no suponía ninguna rebaja sobre el precio de la butaca sino todo lo contrario: tenía un 10% de aumento sobre el precio final de la misma.

Por su parte, el precio de las entradas en el teatro Cervantes, en marzo de 1929 eran los siguientes:

Platea de cinco entradas: 25 pesetas.
Butacas, 4 pesetas.
Anfiteatros, 3 pesetas.
Delantera de primera grada, 3 pesetas.
Delantera de segunda grada, 2 pesetas.
Entrada general, 1 peseta.
Paraíso, 0,50 pesetas.

En el mismo teatro, los precios se incrementaron meses después. De hecho, en diciembre de 1930 los precios se habían establecido así:

Platea de 6 entradas, 35 pesetas.
Butacas, 5 pesetas.
Anfiteatro, 4 pesetas.
Delantero de primera grada, 2,5 pesetas.
Entrada de primera grada, 1,25 pesetas.
Delantero de segunda grada, 1,50 pesetas.
Entrada de segunda grada, 0,60 pesetas.

Finalmente, estos eran los precios en el teatro de la Exposición, según constan en un programa de mano del año 1929:

Plateas, bonos con 6 entradas, 30 pesetas.
Plateas de entresuelo, bonos con 6 entradas, 30 pesetas.
Plateas principales, bonos con seis entradas, 25 pesetas.
Palcos altos, bonos con seis entradas, 18 pesetas.
Butacas con entrada, 5 pesetas.
Butacas de principal delantera, 3 pesetas.
Butacas de principal con entrada, 2,50 pesetas.
Butacas de anfiteatro delantera, 2,50 pesetas.
Butacas de anfiteatro con entrada, 2 pesetas.

En la temporada de otoño de 1930, finalizada ya la Exposición Iberoamericana, el precio de las localidades se incrementó notablemente. De hecho, la butaca sencilla pasó de costar 5 pesetas a tener un precio de 7 pesetas. En su conjunto los precios de las localidades quedaron de la siguiente manera:

Plateas, bonos con seis entradas, 50 pesetas.
Palcos, bonos con seis entradas, 50 pesetas.
Palcos de principal, bonos con seis entradas, 40 pesetas.
Palcos altos, bonos con seis entradas, 25 pesetas.
Butaca con entrada, 7 pesetas.
Butaca de principal, delantera, 5 pesetas.
Butaca de principal, con entrada, 4 pesetas.
Butaca de anfiteatro delantera, 4 pesetas.
Butaca de anfiteatro con entradas, 3 pesetas.

Respecto a los abonos hay que destacar que, durante la muestra, los espectadores que querían acudir a algunos teatros podían adquirir sus entradas haciéndose con un boleto suelto o adquiriendo un abono que debían renovar cada temporada. De hecho, a los abonados de una temporada se les hacía una reserva automática para la siguiente que caducaba quince días antes del comienzo de un nuevo ciclo en la cartelera del teatro. Los abonos implicaban bonificaciones sobre los precios de las entradas. En el caso del teatro de la Exposición alcanzaba un 20% de descuento sobre el precio de las localidades, y en el caso del teatro Cervantes los abonos de la temporada de primavera eran para 20 funciones y su precio oscilaba entre las 30 pesetas (si era para platea) y las 5 pesetas (para

butaca)⁶¹⁴.

En la prensa local se publicaban los nombres de las personas que adquirirían los abonos. Nombres y apellidos que se iban renovando con las publicaciones de las listas de abonados de las diferentes temporadas. En ellos se especificaba el tipo de localidad que cada persona había adquirido: palcos, plateas o butacas. Existía, además, la posibilidad de hacer reservas de entradas por teléfono⁶¹⁵.

Los precios de las localidades se alteraban en los casos en los que el empresario debía hacer un mayor desembolso. Estas cantidades se conocían como “precios especiales” y, en el tiempo de este trabajo se dieron, por ejemplo, con la visita de la compañía de variedades de Harry Flemming. Los precios que figuran en un programa de mano del 22 de octubre de 1929 eran algo más caros que los habituales de esta sala:

Platea 5 entradas, 25 pesetas.

Butaca con entrada, 5 pesetas.

Anfiteatro, 4 pesetas.

Delantera primera grada, 2 pesetas.

Delantera segunda grada, 1,50 pesetas.

Entrada general, 1,25 pesetas.

Entrada paraíso, 0,75 pesetas.

El precio de los boletos también era distinto si permitían el acceso a las charlas ofrecidas a lo largo de la muestra, cuando el precio de una entrada podía encarecerse hasta llegar a las 6 pesetas. Al precio señalado en los programas de mano había que sumarle el 15% si se adquirían en la contaduría del teatro de la Exposición. Además, según consta en un artículo publicado en el diario *El Noticiero Sevillano*, en el precio de las localidades iba incluida la entrada a la Exposición Iberoamericana y al Pabellón de Sevilla⁶¹⁶.

La dependencia de un determinado tipo de público motivó, por ejemplo, que la dirección del teatro de la Exposición tuviera que llevar a cabo algunos ajustes en sus servicios durante su primer

⁶¹⁴ En *El Noticiero Sevillano* aparece el siguiente anuncio respecto al teatro de la Exposición: “Los señores que deseen abonarse a esta temporada disfrutarán de una bonificación de un veinte por ciento sobre los precios que señalen las respectivas localidades para su venta en taquilla. Este abono queda abierto en la Contaduría del Teatro Cervantes, donde se facilitarán toda clase de detalles relacionados con el mismo”. *El Noticiero Sevillano*, 7-5-1929, p. 5. Se pueden encontrar otros en *ABC*, 1-4-1930, p. 32.

⁶¹⁵ En la prensa local es habitual encontrar referencias a estas reservas de entradas. Así, por ejemplo, en *El Noticiero Sevillano* aparece el siguiente texto: “Los señores que tengan encargadas localidades para la función regia que se celebrará el día 9, deberán recogerlas en la contaduría del teatro San Fernando el día 7, pues pasado este día se dispondrá de ellas”, *El Noticiero Sevillano*, 7-5-1929, p. 5.

⁶¹⁶ *El Noticiero Sevillano*, 3-5-1929, p. 2.

año de existencia. En este sentido, por ejemplo, idearon fórmulas para facilitar el acceso al teatro por parte del público, ya que se encontraba a las afueras del centro histórico. Así, la prensa se hizo eco de cómo, desde el martes 5 de noviembre de 1929⁶¹⁷, los espectadores podían acceder hasta la puerta del teatro con sus vehículos a motor o en coche de caballos sin más acreditación que su entrada para el espectáculo. Posteriormente, ya en el año 1930, se estableció un servicio de autobuses exclusivo. Su recorrido comenzaba en la Plaza de la Constitución y llegaba a las puertas del teatro. Los anuncios de este servicio contenían la siguiente información: “A partir de las nueve y cincuenta y cinco de la noche saldrán cada cinco minutos, de la plaza de la Constitución, llegando hasta las mismas puertas del teatro de la Exposición, donde permanecerán estacionados para recoger el público a la salida”⁶¹⁸.

Posteriormente, además, se estableció un servicio de tranvías que partían desde la Glorieta de San Diego.

La importancia social de cada teatro se mostraba en muchas de las notas que sobre cada uno de ellos se escribían. Así, en el caso del teatro de la Exposición se enfatizaba en la organización de funciones de gala, *vermut*, etc. Tal y como señalaba un periodista al referirse al teatro de la Exposición:

El joven empresario D. Máximo Meyer, dispuesto a regir este año los destinos del teatro de la Exposición, sin dejar, por ello, de la mano, los asuntos del Duque, ha participado a los revisteros locales algo de lo que proyecta en relación con el primero de los referidos coliseos.

Como se sabe, la temporada comenzará el próximo día 20, en función a beneficio de la Asociación de la Prensa. En esa noche inaugural reaparecerá la compañía de comedias en que es primera figura nuestra ilustre paisana María Palou, que pondrá en escena la admirable producción de Benavente *Lo cursi*. Una charla del gran Felipe Sassone dará más animación a velada tan gustosa.

Aquel conjunto, merecidamente afamado, actuará durante diez días, dando a conocer tres o cuatro obras interesantísimas antes de marchar a Madrid para inaugurar el Muñoz Seca.

En las tardes del 1 y el 2 de octubre, el ilustre literato Federico García Sanchiz desarrollará dos de sus charlas insuperables.

Seguirá a esto, actuando por quince días, la compañía Comedia, al frente de la cual figuran nombres tan destacados como los de María Blanquer, Porredóm y Fernández de la Gomera. Durante su campaña se celebrarán las sugestivas reposiciones de *Los duendes de Sevilla* y *Mariquilla Terremoto*, y si en el transcurso de aquélla es estrenada en Madrid la *Doña Hormiga*, de los Quintero, el mismo día será ofrecida la nueva obra, por los de Comedia, al público sevillano. También estrenará, valido de sus excelentes elementos líricos –María Marco, Manolo Villa...– *El loco cantor*, de Silva Aramburu.

A Comedia seguirá el insigne Ricardo Calvo, vocero primordial del teatro clásico.

⁶¹⁷ ABC, 5-11-1929, p. 30.

⁶¹⁸ *El Noticiero Sevillano*, 12-1-1930, p. 4.

Con su arte esclarecido, el famoso actor ha ayudado de manera singular a la reacción advertida hoy a favor de las glorias escénicas seculares, cuya representación hacen triunfales todas las campañas del gran declamador.

Lo consignado hasta aquí es lo convenido en firme. Tratos bien encauzados los tiene el Sr. Meyer con otras renombradas compañías que por el flamante escenario irán desfilando de manera que no se rompa el hilván de una actividad pulcramente artística. Prematuro es dar nombres, pero puede vaticinarse que no faltarán en el curso los de Lola Membrives, María Montoya, Irene Alba y otros igualmente acariciados por la fama.

Entre los más levantados designios de empresario, tan inteligente y animoso está el ofrecer, allá en la primavera, una excelente temporada de ópera, servida por artistas capaces de satisfacer enteramente el gusto y las añoranzas de los aficionados tradicionales.

Propónese, en fin, el Sr. Meyer, dedicar la atención más solícita a la organización de funciones vermouths, a cuyo horario es pintiparado –al borde del gran desfile, en la tibias tardes de paseo- el espléndido teatro del Casino de Sevilla.

Ni que decir tiene cuánto celebraremos el que, realizados tan buenos deseos, asistamos a una temporada escénica digna de nuestra ciudad y del hermoso marco en que se le prepara un feliz desarrollo”⁶¹⁹.

Igual ocurría en las notas sobre el teatro Cervantes, aunque, en este caso, la programación se dirigía a un público con otros gustos. Así lo demuestra una nota previa aparecida en prensa y donde se daba cuenta de su programación durante la temporada de otoño del año 1930:

Don Joaquín Gonzalo, gestor de la próxima temporada en el teatro Cervantes, ha expuesto a los revisteros locales el programa que se propone desarrollar a partir del día 30, en que volverá a abrirse al público, remozada para su mayor decoro, aquella sala de espectáculos.

En la noche de dicho día hará su presentación el conjunto de comedias en que son figuras primordiales los insignes Rosario Pino y Emilio Thuiller, con quienes trabaja, en calidad de primera actriz, la gentil Carmen Prendes, celebrada ya por nuestro público en su campaña, al lado de Irene Alba, en el teatro del Duque. La compañía comenzará con la aplaudida comedia *La condesa María*, de Juan Ignacio Luca de Tena.

El 14 de octubre, sin solución de continuidad, debutará Julia Lajos, con quien va de primer actor Luis Echaide, y su actuación en Cervantes se dilatará hasta el día 27 del mes próximo.

El día 28, hasta el 4 de noviembre, tendremos a Ramper, el genial, con su compañía de amenas atracciones.

Y el 5, a los artistas que dirige Gámez Hildalgo, especializados en la interpretación de dramas policíacos, al estilo americano, llenos de sensación. Esta etapa dará fin el día 24.

Al día siguiente, admiraremos de nuevo al inimitable Casimiro Ortas. Casimirín nos facilitará el conocimiento de varias obras nuevas, bien encajadas en su arte eutrapélico; entre ellas, *La Perulera*, de los señores Muñoz Seca y Pérez Fernández.

A Ortas se lo llevarán los Reyes, que no siempre han de ser misión de Sus Majestades de Oriente el traer cosas. Y desde el 7 de enero hasta el 18 nos deleitaremos con

⁶¹⁹ ABC, 16-9-1930, p. 29.

el depurado lirismo de Sagi Barba y distinguidos artistas que le acompañen.

El 19, la hermosa Celia Gámez, desconocida en Sevilla, desarrollará una etapa rica en plasticismo, duradera hasta el Carnaval, en cuya semana tendremos al elenco acaudillado por María Fernanda Ladrón de Guevara y su consorte, Rafael Rivelles.

Posteriormente, aprovechando la impresión de una película sonora cuya acción, en parte, transcurre en Sevilla, actuará una gran compañía de revistas argentina.

El 21 de marzo, la figura gloriosa de don Enrique Borrás reaparecerá ante los sevillanos después de ocho años de ausencia.

La etapa de primavera se dividirá en dos partes: de la primera, aún no se sabe nada; la segunda recibirá brillo y realce del arte exquisito de Pepita Díaz de Artigas.

Como se ve, nada queda al margen del curso que se prepara: variedades, comedia – alta comedia o género cómico- melodrama, drama, zarzuela, revista...; de todo habrá...

Es de suponer que tampoco falte algo muy esencial: el público...⁶²⁰

Como ya se mencionó en el capítulo dedicado a los teatros, el público que acudía al teatro del Duque era diferente al del resto. Dada su programación, fundamentalmente compuesta de revistas ligeras y de espectáculos musicales cuya tipología iba desde la zarzuela hasta las variedades, y de que contaba el coliseo con una función de madrugada, los espectadores de este espacio se identifican, en más de una crónica, con personas con poca exigencia dramática, que gustan de los cuadros donde las actrices aparecen en poca ropa y donde los mensajes se pierden en coplas fáciles y sin sentido. Un prototipo que los dramaturgos sevillanos hermanos Álvarez Quintero reflejaron en su pieza breve *El género ínfimo* y que podría ser razón por la que se pudiera hablar de dos tipos de espectadores de teatro en Sevilla: los consumidores y los expertos. Los primeros serían los de este teatro y los segundos quienes acudían a los otros dos locales. Esta clasificación, original de Ángel Berenguer⁶²¹, haría una distinción entre quienes se dedican a ovacionar o abuchear ante una representación teatral; y quienes basaban sus criterios en la experiencia o el conocimiento que tuvieran del medio teatral, de su historia, de su contexto.

Esta distinción entre clases sociales fue otro de los motivos por los que el público prefirió las proyecciones cinematográficas a las funciones teatrales. En el cine todos los espectadores compartían un mismo espacio frente a la pantalla, sin niveles y con un precio único por entrada. Tal y como señala Díez-Canedo:

En primer lugar la sala del cinematógrafo se permite una tiranía que el teatro casi nunca se decidió a asumir: la de disponer todos los asientos hacia la pantalla, con independencia de todos los demás puntos de vista posibles, y aun la de atraer, en los entreactos, hacia unos anuncios ilustrados o hacia unas bóvedas luminosas los ojos

⁶²⁰ ABC, 25-9-1930, p. 29.

⁶²¹ Berenguer, Ángel: *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá de Henares, 1991, p. 53.

momentáneamente liberados de la acción retratada en la celuloide. La sala del cinematógrafo se arroga la función de aisladora entre el público que no se ve la cara. Y esto, ¿a cambio de qué? Yo no llevaré mi suposición maliciosa hasta ver en la oscuridad una mediadora de intimidades, que indudablemente saben aprovecharla; pero, si no existiera, ya aprovecharían también otros medios. Ni, menos aún, hasta considerarla como protectora del cansancio y del sueño de muchos: no se ve, en efecto, al grande hombre preocupado o rendido, pero, a lo mejor, se le oye roncar de cerca; y el que no haya tenido una experiencia personal de este orden hallándose en el cine, que tire la primera piedra⁶²².

3. Reclamaciones y peticiones

El comportamiento del público, sus reacciones ante textos o interpretaciones de muy diversa guisa e incluso sus desplantes ante algunas temáticas han llegado hasta nosotros a través de la crítica periodística y de la literatura epistolar que mantenían algunos actores con los dramaturgos. Sin embargo, es la primera la que ofrece un retrato más variado de lo que ocurría durante las representaciones y de cómo el público conseguiría que una compañía repitiera algunos los momentos estelares de una representación. Un caso que describió el periodista que realizó la crítica de la zarzuela *El Romeral*: “En cuanto a la partitura, de líneas fáciles e inspiradas, agradó sobremanera al público de Cervantes, que hizo repetir, con sus calurosos aplausos, un coro del segundo acto, de penetrante y grato sabor popular. Los restantes números fueron igualmente celebrados con fervor”. Unas muestras de admiración que se sucedieron incluso dentro de una misma función: “Al final de la revista se levantó la cortina repetidas veces en honor de los autores, viéndose obligado, en ausencia de ellos, a dar las gracias el director de la Compañía, Sr. Ortiz de Zárate, que ha montado la obra con singular acierto”⁶²³.

Para este momento en el que los espectadores reclamaban la presencia de los actores sobre el escenario, las compañías tenían preparados diversos “fines de fiesta”. Estas apariciones solían desarrollarse en forma de baile y podían abordar formas tan diversas como un rigodón, el cuplé, el minué o el tango, aunque había múltiples variantes dependiendo del tono de la pieza. No hay que olvidar, en este sentido, que en muchas ocasiones el público acudía a ver a un determinado actor o a una determinada actriz y no la puesta en escena de una obra concreta.

Para intentar comprender el hecho teatral en toda su dimensión, los críticos buscaban las razones por las que el público disfrutaba o detestaba un trabajo y aportaban sus valoraciones cuando hacía referencia a este apartado:

Un pasatiempo cómico, lírico, etc. de un verde sucio que molesta a quien tiene una sensibilidad un poco fina... Eso es *El espejo de las doncellas* [...].

⁶²² Díez-Canedo, Enrique: *El teatro y sus enemigos*, p. 9.

⁶²³ ABC, 3-11-1929, p. 37.

No merece obra tan deleznable un comentario detenido. Dígalo la frialdad con que la acogió ese público, tan fácil de contentar, que acude, en el Duque, a las cosas de última hora⁶²⁴.

Con una intención pedagógica, los críticos también señalaban cuándo un montaje se salvaba por la benevolencia del público, y no por la calidad del texto o de la puesta en escena. Así encontramos textos como el siguiente: “El ingenioso diálogo, salpicado de chistes, ora sutiles, ora de regular gordura, provocó muy repetidamente las carcajadas del público, que llenaba la totalidad de las localidades”⁶²⁵.

De todas las referencias encontradas, una ha destacado especialmente sobre el resto. Principalmente por la naturaleza de la misma y su carácter espontáneo. Aconteció en el teatro de la Exposición el 19 de mayo de 1930, fecha en la que se representó un auto sacramental de Calderón de la Barca titulado *La lepra de Constantino* durante una función benéfica. El horario matutino de la primera función y el limitado aforo con que contaba el teatro, unido a la amplia participación aristocrática que hizo posible su puesta en escena, hicieron que el acto fuera especialmente atractivo para el público de la ciudad. De ahí que la mayor parte de las solicitudes no se pudieran cubrir, lo que motivó diferentes protestas. Esto provocó, según destacaba el periodista que realizó la crítica teatral en *El Correo de Andalucía*, una segunda puesta en escena dos días después:

A petición de muchísimas personas que no pudieron obtener localidades para asistir a la representación del Auto Sacramental y de otras más que han rogado su repetición en vista del éxito obtenido se representará por segunda vez dicho Auto Sacramental a las seis de la tarde del miércoles, en el teatro de la Exposición⁶²⁶.

4. Organización de la programación teatral: temporadas, horarios y secciones

Otro elemento determinante en el comportamiento de los espectadores teatrales fue la organización de las temporadas en la ciudad. En este sentido hay que recordar que en la capital sevillana las funciones teatrales se repartían por todo el año haciendo que teatros cubiertos y teatros de verano se sucedieran en el calendario manteniendo la oferta en invierno y en verano. Por lo general, un año teatral se dividía en cinco temporadas: la temporada de Invierno (que se desarrollaba de octubre a enero), la temporada de Carnaval (que se concentraba en los meses de febrero y marzo), la temporada de Cuaresma (en los meses de marzo y abril), la temporada de

⁶²⁴ *ABC*, 23-11-1929, p. 29.

⁶²⁵ *ABC*, 3-11-1929, p. 37. El montaje reseñado era *¡Abajo las coquetas!*

⁶²⁶ *El Correo de Andalucía*, 20-3-1930, p. 3.

Primavera (durante abril y mayo) y la temporada de verano (que iba de mayo a septiembre)⁶²⁷.

La peculiaridad del calendario sevillano -con su acumulación de fiestas en la primavera- obligó a los espacios dedicados al espectáculo teatral a organizar su oferta de una manera particular. De esta manera, la temporada comenzaba en otoño, con la llegada de la Feria de San Miguel, en los últimos días del mes de septiembre, y se prolongaba hasta el mes de diciembre. Desde ese momento, y con la llegada de los primeros días de enero, arrancaba la temporada de invierno, que se desarrolla hasta el mes de marzo, cuando tomaba el relevo la temporada de primavera. Un trimestre complicado para programar al incluir la Semana Santa, la Feria de Abril y las festividades del mes de mayo. Finalmente, la cartelera teatral iniciaba la temporada de verano que, dadas las altas temperaturas que se alcanzaban en las calles sevillanas, en este momento se dilataba solamente -y siempre en casos excepcionales- hasta la primera quincena del mes de julio. Un ejemplo de esto es el que protagoniza el teatro de la Exposición en el año 1929, cuando confiando en el apoyo de promoción que le ofrecía la cercanía de la Muestra Iberoamericana, prolongó la temporada veraniega de ese año hasta bien entrado el mes de julio. Todo un hito que no volvería a repetirse.

Por todo lo expuesto, no extraña que muchas reseñas y comentarios que aparecen en la prensa afirmasen que la temporada que iba de enero al sábado de Gloria no era buena para hacer taquilla, mientras que la que iba de septiembre a diciembre concentraba la mayor parte de la recaudación anual en los espacios escénicos.

En cualquier caso, las funciones debían seguir el horario publicitado. Era fundamental comenzar a la hora que se había anunciado en carteles y programas, pues de no hacerlo la empresa podía recibir una multa de la policía de espectáculos, habilitada para ello en el reglamento del año 1913. En este mismo texto, además, se había fijado que todos los espectáculos públicos debían terminar antes de la una de la madrugada. Los retrasos en las horas de inicio de las secciones o en el término de la actividad conllevaba una amonestación por parte del Gobernador Civil de Sevilla que se materializaba en una multa de 50, 125 o 500 pesetas, según se tratara de una primera, segunda o tercera falta, respectivamente, durante cada temporada⁶²⁸.

La organización de las funciones también estaba establecida. Comenzaba con una sinfonía en la que la orquesta del teatro interpretaba alguna pieza. Seguidamente, de desarrollaba el bloque principal de la jornada. Este se componía de la representación de la obra de teatro; el segundo se activaba una vez que llegaba el entreacto, momento en que la actuación principal se completaba con

⁶²⁷ Ricci, Evelyne: *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX*, Málaga, Biblioteca Popular Malagueña, 1996, p. 73.

⁶²⁸ Si la empresa seguía sin cumplir la ordenanza, el reglamento fijaba el siguiente procedimiento: “Si los anteriores correctivos no resultasen eficaces, podrá la autoridad gubernativa correspondiente retirar la autorización a la empresa para continuar las representaciones, en el plazo que estime prudente, o de una manera definitiva, caso de reincidencia”, “Nuevo reglamento de espectáculos”, *Palmas y Pitos*, 9-11-1913, p. 15.

alguna pieza musical, el desarrollo de alguna charla poética ofrecida por algún conocido orador (generalmente relacionado con el ámbito de las artes escénicas) o con la declamación de alguna composición poética por alguno de los actores de la compañía.

Como en otras ciudades españolas, pocos eran los días en los que no había función. Esto ofrecía la posibilidad de disfrutar de representaciones en fechas especiales como las fiestas navideñas. Así, se han encontrado reseñas en las que la prensa local describe cómo público y compañía teatral tomaron juntos las uvas de 31 de diciembre de 1929, en una costumbre que hoy día se ha perdido:

En los teatros se celebró también anoche la entrada del Año Nuevo. En el Duque se anunció con los altavoces que faltaba un minuto para las doce, suspendiéndose la representación.

El público alegre y tranquilamente consumió las docenas de uvas de rigor. Igualmente hicieron los artistas y a continuación la orquesta interpretó la Marcha Real, que todo el mundo oyó de pie en un respetuoso silencio.

Arias, con su excelente voz, deseó a todos los presentes un feliz y próspero Año Nuevo y a seguida se reanudó la representación de *¡Alza y toma!* La primera representación de la aplaudida revista en el año 1930⁶²⁹.

Durante el verano, los locales que tenían estructura de sala cerrada no presentaban actividad alguna; esta se concentraba en los cines de verano (llamados popularmente “neverías”), en el teatro Portela (el teatro de los veranos sevillanos desde el año 1900) y en los partidos de pelota vasca.

El teatro acogía, además de actuaciones, charlas y actividades extraordinarias como funciones benéficas, vermouths y homenajes a personajes de muy diversa índole. Todo ello dependía, en buena medida, de la institución o empresa que se responsabilizara de su ejecución, o bien de la estación del año en que se encontrasen. Así, las sesiones vermouth tenían como principal objetivo promover las relaciones sociales entre los asistentes, generalmente de clase social alta; se celebraban a primera hora de la tarde (de ahí su nombre) y su recaudación solía ser benéfica.

Cada uno de los teatros de la ciudad ofrecía un número distinto de sesiones. Aunque esta decisión recaía sobre el empresario del teatro, muchas compañías negociaban el número de trabajos que ofrecería por día al público sevillano. De esta forma, y como ya se ha comentado anteriormente, encontramos que el teatro del Duque podía llegar a programar, en plena temporada, hasta cinco funciones en un domingo cualquiera; mientras el teatro de la Exposición, generalmente, ofrecía sólo una y, como excepción, llegaba a la segunda el domingo.

Aún así se pueden distinguir dos tipos de funciones: las puramente teatrales y las híbridas.

⁶²⁹ *El Noticiero Sevillano*, 1-1-1930, p. 1. La crónica completa del día se titula “Festejando la entrada del año”.

En el primero de los casos se encontraban, sobre todo, el teatro de la Exposición y el teatro Cervantes: ambos ofrecían sólo espectáculos dramáticos, que comenzaban a primera hora de la noche, en torno a las 22:00 horas, aunque podían multiplicarse hasta alcanzar las tres sesiones diarias, distribuyéndose de la siguiente manera: una de tarde, otra de noche y una última de madrugada. En cuanto al teatro del Duque, también ofrecía funciones puramente teatrales y solían distribuirse de la siguiente manera: una primera, a partir de las 19:30 horas, una segunda, que se situaba en torno a las 21:00 horas, y una final, que comenzaba en torno a las 22:30-23:00 horas. Esta oferta horaria, sin embargo, variaba en función del día de la semana que se tratara⁶³⁰.

Todos los espacios de ocio de la ciudad ampliaban su oferta los domingos para lograr la atención del público en el día de descanso. Así, los domingos, el teatro del Duque ofrecía hasta cuatro sesiones al incluir una primera a las cuatro de la tarde⁶³¹; el teatro Cervantes podía llegar a ofrecer tres: a las 18:00, 21:00 y 22:45 horas, aunque podía variar entre dos y tres; y el teatro de la Exposición llegaba a las dos: una a las 18:00 y otra a las 22:00 horas, aunque también podía ser la última su único su reclamo. En el caso de las programaciones híbridas (que podían darse en cualquier teatro) hay que destacar cómo el cine era, generalmente, el género más utilizado para combinar con las representaciones, pero también podía hacerse con actuaciones musicales, charlas poéticas y conciertos.

Proyecciones de películas o documentales de muy diversa naturaleza completaron durante estos años las sesiones de ocio de los espectadores. En unos casos se trataba simplemente de largometrajes que protagonizaban las estrellas más conocidas del *star system* norteamericano; en otros, se trataba de noticieros que las productoras realizaban en torno a sus nuevos proyectos o a los protagonistas de un negocio que comenzaba a florecer en Europa con la misma fuerza que lo había hecho años antes en los Estados Unidos. Estos documentales fueron adquiriendo un tono bien distinto a medida que las circunstancias socio-políticas iban cambiando. Como complemento a esta reseña de las funciones híbridas, cabe destacar como anecdótica la visita de la primera Miss Andalucía, Carmen Rivas, al teatro del Duque el día 15 de febrero de 1929, atractivo añadido para el público masculino. Se anunciaba en cartelera con la seguridad de su importancia para la taquilla⁶³².

⁶³⁰ Según Francisca Íñiguez Barrena, esta distribución de las sesiones teatrales era herencia de la distribución que se desarrolla en la escena durante el último tercio del siglo XIX, momento en que se inicia el café teatro. Para más información ver el punto 1.4 de su trabajo *La parodia teatral en España (1868-1914)*, pp. 36-48.

⁶³¹ Algunos cronistas afirman que esta sesión era la favorita de las personas que vivían en la provincia, que aprovechaban este horario y este día para acudir al teatro.

⁶³² A este respecto Jorge Urrutia destaca cómo ya “el espectáculo teatral del siglo XIX se había ido convirtiendo en un híbrido, por la voluntad de los empresarios de acoger todo aquello que pudiera atraer a los espectadores, sin importarles que en el mismo día, en el escenario de su local alternase la presencia de una gimnasta con una comedia de Lope de Vega”. Afirmación que explica con los siguientes argumentos: “Esto pudo ser así porque se daba, no sólo un sentido comercial, sino una filosofía del espectáculo compartida con el público, por el que se pasaba –como muy bien diagnosticó Théophile Gautier- de un concepto del teatro como representación a un teatro entendido como

Como ya se ha comentado anteriormente, las sesiones de tarde eran conocidas como sesiones *vermut* y, en teatros como el de la Exposición, solían venderse bonos de temporada que incluían diez entradas para acudir a estas funciones. Generalmente eran válidas sólo para algunos días de la semana, éstos en los que la cartelera tenía que buscar otros atractivos para incitar al público a su asistencia. Los martes y los viernes eran los días indicados para su desarrollo, aunque, en determinadas fechas del año, podían multiplicarse. De hecho así ocurrió cuando la Asociación de la Prensa de Sevilla llegó a un acuerdo, en el mes de noviembre del año 1930, con el empresario del teatro de la Exposición para desarrollar una serie de estas funciones en las que se representarían las obras de mayor éxito y otras populares⁶³³. Para su desarrollo contaría con la compañía titular del coliseo.

Entre los días de la semana había preferencias y así las compañías sabían que debían concentrar sus esfuerzos en los encuentros de los fines de semana, de viernes a domingo. El primero por motivos sociales y el segundo por ser el de descanso para la mayoría del público, hecho que hacía que fuera el de mayor oferta dramática de la semana, como se puede observar en la cartelera que se proporciona a continuación en esta tesis:

El jueves no debía ser día de gran afluencia frente al viernes que era de abono. Los viernes se institucionalizaron como el día en que la gente más distinguida iba obligatoriamente al teatro. También se utilizaba la denominación “día de moda” o “viernes blanco”. Por lo general se elegían obras que no dañaran la sensible epidermis de la clase media⁶³⁴.

Es interesante también a este respecto la diferencia que existía entre las sesiones y las sesiones dobles. Las primeras hacían referencia a piezas que tenían una duración de una hora; y las segundas aparecían cuando la función se alargaba porque la pieza tenía dos actos o más. Este tipo de trabajos era herencia, según Miguel A. Moreta-Lara, de la creación de la zarzuela chica, abarató los costes de la producción (a peseta la entrada) y consiguió preparar al público para asistir al cinematógrafo:

La zarzuela chica es el teatro musical español: piezas –libreto y música– de aire popular, de breve extensión –un acto–, con personajes populares e intención cómica. Manifestaciones diversas, pero paralelas, coexisten en toda Europa: el *singspiel* alemán, la ópera cómica francesa, la ópera bufa italiana... En España su desarrollo extremo alcanza los límites de 1868 y 1915, aunque su esplendor hay que ceñirlo al período que va de 1885 a

presentación”, “La inquietud filmica”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, p. 46.

⁶³³ El acuerdo se da a conocer en la prensa local. En los artículos, incluso se copia una lista de títulos que se van a llevar a escena. *ABC*, 23-11-1930, p. 39.

⁶³⁴ Menéndez Onrubia, Carmen: *El dramaturgo y los actores...*, p. 62.

1910, año de un producto cumbre, híbrido del género chico con elementos del género ínfimo: *La Corte del Faraón*, una opereta bíblica original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música del valiente Vicente Lleó⁶³⁵.

Un hecho que agravaba los gastos a los que tenían que hacer frente los teatros y que agudizan aún más su situación de “crisis”, una realidad que se extendía por toda Europa. Así, son numerosos los artículos de este momento que destacan que el presupuesto diario que necesitaba un teatro para poder hacer frente a su mantenimiento rondaba las 3.500 pesetas. Una cifra que en buena medida se debía a los gravámenes que recaían sobre los propietarios de estos espacios de ocio. Afirmaciones que, en el caso de los espacios de provincias, aumentaban por los gastos del traslado de la escenografía, el vestuario y el atrezzo, además de por los conceptos de viaje y transporte. Siempre que no estemos ante una obra de rica escenografía y trajes lujosos, un teatro necesitaba, en este momento, más de 3.000 pesetas de ingresos diarios en poblaciones importantes y algo más de 2.000 pesetas en las de menor población. Cantidades a las que tenían que hacer frente únicamente con la venta de entradas, pero que, en la mayoría de los casos, surgían de recortar las cantidades que recibían por su trabajo los autores, la cantidad que se invertía en publicidad, lo que se le pagaba a la compañía, lo que se gastaba en decorados, etc. Estas cifras se denominaban “gastos variables” y conllevaban una presentación pobre de los espectáculos o la imposibilidad de reunir la compañía más apropiada para un proyecto determinado. Si lo que se va a llevar a escena es una revista o una zarzuela hay que agregar a los gastos diarios entre 250 y 350 pesetas para el alquiler de una orquesta no numerosa, y unas 150 pesetas para coros y vicetiples.

Más allá de esta relación de usufructo, los teatros tenían también que hacer frente a una serie de impuestos con los que el estado gravaba en este momento su actividad y que se conocen a través de las opiniones que vertían los empresarios durante las conferencias de prensa para presentar las nuevas temporadas. Entre estos impuestos se encontraban: la contribución territorial por el edificio en que se desarrollaba la actividad, un impuesto de timbre sobre las bandas y carteles fijados en las calles, otro sobre el anuncio de los periódicos, un impuesto de utilidades sobre los sueldos de los actores, una contribución industrial y un impuesto por los anuncios de los telones y otro sobre el importe del billete –que rondaba el 10 por ciento–.

Así pues el espectáculo teatral se encontraba en un momento delicado y crucial. Desde la última década del siglo había vivido una etapa de expansión y había propiciado numerosos estrenos, lo que había llevado consigo la articulación de la industria espectacular. Hecho que, para muchos investigadores, se tradujo en el desarrollo de determinados géneros, de la subida al escenario de símbolos de los nuevos tiempos donde el sexo y el teatro del equívoco (iniciativas que eran las más

⁶³⁵ Moreta-Lara, *Más amor y más sufrir. Cancionero de cuplés*, p. 16.

aceptadas y que se materializaron en cuplés, revistas y un vestuario que para muchos fue cuasi-pornográfico), y en los números cortos y variados que se iban sucediendo con rapidez sobre el escenario, entre otros.

CONCLUSIONES

El estudio pormenorizado de la actividad cultural que se desarrolló en torno a la Exposición Iberoamericana de Sevilla me ha permitido descubrir el papel predominante de las artes escénicas como emblema cultural de la cita. La amplia infraestructura con que estaba dotada la ciudad en los años 1929 y 1930 propició la visita de figuras muy importantes de la escena de habla española y del panorama internacional, pero también la participación de la ciudadanía en numerosos actos multitudinarios como las diferentes cabalgatas o pasacalles. Su diseño fue muy novedoso y se ha comprobado como válido a pesar de los años, pues existen muchos paralelismos entre las actividades que se desarrollaron entonces y las que se idearon en el año 1992 para celebrar la Exposición Universal de Sevilla. Hay que explicar en este punto que el número de participantes en los pasacalles de la Exposición Iberoamericana fue muy superior a los del año 1992. En 1929 los protagonistas eran aficionados al teatro y voluntarios, no profesionales, y su trabajo se concentró en unos pocos días de la muestra internacional. Sin embargo, durante el Quinto Centenario, los desfiles fueron realizados por actores y se repetían varias veces al día durante todos los días de la exposición.

Considero importante que se haya podido conocer qué era lo que ofrecía la muestra al visitante más allá de la visita de pabellones y exposiciones varias. El esfuerzo por confeccionar una programación variada, atractiva, que renovara el interés de foráneos y locales por participar en el desarrollo de actividades culturales, requería un trabajo de recomposición que he intentado ofrecer de la manera más completa a pesar de que muchas fuentes se han perdido. Una labor para la que se diseñó una importante estructura administrativa que funcionó a pesar de los vaivenes políticos del momento, de la falta de liquidez y de los cambios en el sistema político local y nacional. Alteraciones que perjudicaron en muchos sentidos a la programación, según se ha señalado, y que en ocasiones, dada la necesaria improvisación, hizo que la correcta celebración de la muestra pudiese asimilarse a un milagro.

En lo que respecta al teatro hay que destacar que la muestra iberoamericana supuso un aliciente para las carteleras de la ciudad, que desarrollaron una actividad frenética durante el año y medio de la muestra. E incluso antes, pues como he expuesto en el primer capítulo, y se puede comprobar por los datos referidos en la cartelera de los tres principales teatros de la capital sevillana que he estudiado antes y después del evento, los vaivenes en la fecha de inauguración no afectaron a las contrataciones de las compañías teatrales. Estancias que se habían acordado y firmado meses antes de que acontecieran los sucesos que fueron retrasando el arranque de la cita internacional. Por lo que es de suponer que la oferta teatral de la ciudad fue diferente de la que habían ideado los responsables de cada uno de los espacios.

El conocimiento directo de la programación teatral ha descubierto también el apoyo que se daba, desde la dirección de los espacios, a los creadores locales, a piezas dramáticas que guardaran relación con los hechos que sucedían en la ciudad, las compañías de artistas locales, así como a aquellas figuras de talento que habían obtenido reconocimiento en el resto de España o incluso en el extranjero.

Se ha podido comprobar, además, cómo la ubicación de la Exposición Iberoamericana en un espacio situado fuera del centro histórico provocó la creación de teatros en la zona (teatro Reina Mercedes y teatro de la Exposición), propició la inversión económica en otros espacios clásicos de la ciudad (teatro del Duque, teatro San Fernando y teatro Cervantes) y fue el germen de proyectos de calidad como el teatro Luca de Tena, a pesar de que no se materializaran en este momento. Una fiebre constructora que no se volvió a producir hasta la preparación de la ciudad para la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Y es que, una vez terminada la cita del año 1929, el declive y el abandono fue la tónica dominante de la oferta cultural y de la infraestructura que se había construido con tanto esfuerzo. Una situación que la ciudad volvería a repetir de nuevo tras la ya referida exposición del año 1992. Y, como entonces, también se aludió a la falta de capacidad económica como principal motivo de esta dejadez.

Aunque los gustos del público sevillano no se diferenciaban de los que tenían los espectadores en otros lugares, este trabajo ha permitido conocer los nombres de muchos autores locales que triunfaban en los escenarios de la ciudad con obras de actualidad e incluso proponiendo personajes propios como el famoso “Cateto de La Algaba”. Trabajos que se pudieron difundir gracias a la labor de las compañías titulares y de sus integrantes, a quienes también se ha podido poner ahora nombre y apellidos, pues en contadas ocasiones se han difundido. Nombres propios de la historia del teatro español, que triunfaron también en Madrid y que, en muchos casos, no aparecen en los diccionarios de teatro que se manejan con más asiduidad. En este sentido, la investigación podría continuar comparando la cartelera sevillana de este momento con la que hubo en otras ciudades españolas, en el mismo periodo. De esta manera se podría comprobar si el porcentaje de producciones locales es similar a la que se hacía al de otros puntos de la geografía española en el mismo periodo.

Respecto a las producciones, este trabajo también ha querido destacar los esfuerzos de las asociaciones y de las compañías de aficionados, que funcionaban como centros culturales de relativa importancia en esta fecha. Una labor pequeña, en muchos casos apenas recogida por la prensa local, que se ocupó de llevar el teatro a todos los rincones de la ciudad, descubriendo autores locales, fomentando el gusto por el arte dramático entre los sevillanos y formando a nuevos profesionales del arte dramático.

Esta investigación permite conocer, además, la forma en que se organizaron los espacios con

fotografías y planos del momento, testimonios de sus protagonistas, contratos entre partes, programas de mano de los diferentes espectáculos y cuantos documentos gráficos o manuscritos he podido encontrar. Documentos inéditos en muchos casos y que forman parte de esta Tesis Doctoral gracias a la ayuda que me han prestado los profesionales encargados de distintos centros de investigación: Hemeroteca Municipal de Sevilla, Archivo Municipal de Sevilla, Fundación Martínez Sierra (Madrid), Ateneo de Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía y Dirección del teatro Lope de Vega.

No quisiera pasar por alto la labor de la prensa local y de su labor en aras de la información y la explicación de cuanto sucedía en el ámbito de las artes escénicas, aun siendo conscientes de la fuerza con la que irrumpía el cine entre el público. Unas noticias que solían tener una intención formativa y en la que se explicaban muchos detalles del funcionamiento de las compañías, del trabajo de los actores, de la labor de los autores y de las programaciones de los teatros. Datos que me han servido para la confección del cuerpo de este trabajo.

En definitiva, este trabajo ha querido dar a conocer lo que sucedía en las plazas del recinto expositivo, en el interior de sus pabellones, los actos protocolarios que se desarrollaron en los teatros de la ciudad, las compañías artísticas que arribaron a los teatros sevillanos entre 1929 y 1920, los textos que se representaron en sus diferentes funciones, el rol que desempeñaban empresarios, músicos y autores, así como la importancia de aquellos cronistas que dejaron constancia de aquel momento.

BIBLIOGRAFÍA

La documentación que se ha consultado para realizar esta investigación se ha dividido en dos bloques. Uno primero compuesto por los artículos originales extraídos de la prensa diaria, y un segundo apartado donde se deja constancia de los trabajos sobre diferentes temáticas que se han manejado para ampliar y contextualizar cada una de las parcelas abordadas.

Respecto a la bibliografía primaria hay que explicar que en la relación que se ofrece a continuación aparecen artículos que se refieren al panorama teatral y cultural durante la preparación y el desarrollo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, además de algunos referidos al uso posterior que se ha hecho de sus instalaciones, ya que el trabajo abarca un periodo mayor del que ocupó la muestra. Todos se han empleado para dar una correcta dimensión de lo que suponía el teatro como hecho cultural y artístico en estos años, por lo que priman aquellos que guardan una relación con este tema.

El orden que se sigue en la exposición de la bibliografía que hemos denominado primaria (por ser fuente de vital importancia para la consecución de los argumentos expuestos) es cronológico. Los documentos se han organizado reproduciendo primero las referencias del año 1929 y luego las de 1930. Además, dentro de cada periodo se ha hecho una subdivisión mensual de todos ellos, exponiendo primero los artículos o reseñas anónimos y, posteriormente, aquellos que aparecieron firmados. Estos últimos, además, se ofrecen de manera alfabética.

La bibliografía secundaria deja constancia de aquellos manuales y trabajos que se han consultado para componer el cuerpo de la argumentación. Gracias a estas fuentes se han podido contrastar las afirmaciones aparecidas en la prensa, y también corregir algún error tipográfico referido a nombres propios o títulos de algunas piezas teatrales. En su exposición se ha seguido un orden alfabético de autores.

Año 1929

ENERO

- ANÓNIMO, “Pan y toros”, *El Correo de Andalucía*, 2-1-1929, p. 4.
- , “Teatro Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 2-1-1929, p. 6.
- , “La función teatral del Ateneo. Últimos ensayos de *Pan y toros*”, *El Noticiero Sevillano*, 2-1-1929, p. 8.
- , “La función de este año en el Duque, a beneficio de la Asociación de la Prensa, promete ser un acontecimiento artístico”, *El Noticiero Sevillano*, 3-1-1929, p. 8.
- , “La función de la Prensa. Se estrenará la linda comedia de Fernández Ardavín, con música del maestro Alonso, *La Parranda*”, *El Noticiero Sevillano*, 3-1-1929, p. 8.
- , “En Cervantes, a beneficio del Festival de Reyes Magos”, *El Liberal*, 4-1-1929.
- , “Pan y toros”, *El Correo de Andalucía*, 4-1-1929, p. 1.
- , “La función del Ateneo. Brillante representación de *Pan y toros*”, *El Noticiero Sevillano*, 4-1-1929, p. 1.
- , “La función del Ateneo. Localidades de entresuelo”, *El Noticiero Sevillano*, 4-1-1929, p. 8.
- , “La función de la Prensa. *La Parranda* es una lírica exaltación del arte popular murciano”, *El Noticiero sevillano*, 4-1-1929, p. 8.
- , “Teatro y cine. Debut del ballet La Yankée en Cervantes”, *El Liberal*, 5-1-1929, p. 4.
- , “Teatro Cervantes. La segunda función del Ateneo”, *El Noticiero Sevillano*, 5-1-1929, p. 2.
- , “La función de la Prensa. La interpretación de *La Parranda*”, *El Noticiero Sevillano*, 5-1-1929, p. 8.
- , “La función de la Prensa. La partitura de *La Parranda*”, *El Noticiero Sevillano*, 6-1-1929, p. 8.
- , “La función de la Prensa. La partitura de *La Parranda* es el prototipo de la clásica zarzuela española”, *Noticiero Sevillano*, 8-1-1929, p. 5.
- , Fotografías del autor de la música y del autor del libreto de *La Parranda*, *El Noticiero Sevillano*, 9-1-1929, p. 1.
- , “La función de la Prensa. El viernes 11 se estrenará *La Parranda* con asistencia de sus autores. La venta de localidades”, *El Noticiero Sevillano*, 9-1-1929, p. 1.

- , “La función de la Prensa. Los últimos ensayos, una admirable exhibición del trabajo popular murciano”, *El Noticiero Sevillano*, 10-1-1929, p. 8.
- , “Lo que dice Catalina Bárcena de su tournée por América”, *El Noticiero Sevillano*, 11-1-1929, p. 1.
- , “La función de la Prensa. Unas cuartillas de los autores de *La Parranda* elogiosas para Sevilla”, *El Noticiero Sevillano*, 11-1-1929, p. 8.
- , “Teatro del Duque. Como se esperaba, el estreno de *La Parranda* ha sido un acontecimiento”, *El Liberal*, 12-1-1929, p. 1.
- , “Teatro del Duque. *La Parranda*”, *El Noticiero Sevillano*, 12-1-1929, p. 1.
- , “La función de la Prensa. Esta noche se estrena *La Parranda*, con asistencia de sus autores”, *El Noticiero Sevillano*, 12-1-1929, p. 8.
- , “Teatro y cine. Presentación en Cervantes de la compañía Adamuz González”, *El Liberal*, 13-1-1929, p. 6.
- , “Los teatros. Cervantes. La compañía Adamuz-González”, *El Noticiero Sevillano*, 13-1-1929, p. 1.
- , “En breve comenzará la construcción del Teatro Luca de Tena en Sevilla”, *El Liberal*, 16-1-1929, p. 3.
- , “Teatro Cervantes. Estreno de *Pepa Doncel*”, *El Noticiero Sevillano*, 16-1-1929, p. 1.
- , “*Pepa Doncel*”, *El Correo de Andalucía*, 17-1-1929, p. 3.
- , “Un nuevo teatro en Sevilla”, *El Noticiero Sevillano*, 17-1-1929, p. 8.
- , “Las reformas del Teatro San Fernando”, *El Correo de Andalucía*, 29-1-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. Estreno de *Un millón*”, *El Noticiero Sevillano*, 29-1-1929, p. 2.
- , “El gran teatro de la Avenida Reina Mercedes se inaugurará probablemente en la temporada de otoño”, *El Liberal*, 30-1-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. ¡*Un millón!*”, *El Liberal*, 30-1-1929, p. 2.
- , “Municipio. Arreglo del teatro San Fernando”, *El Noticiero Sevillano*, 30-1-1929, p.8.

FEBRERO

- ANÓNIMO, “El gran teatro de la Avenida Reina Mercedes”, *El Liberal*, 1-2-1929, p. 1.

- , “Teatro Duque. Se estrena *Rosa María*, con éxito lisonjero”, *El Liberal*, 1-2-1929, p. 6.
- , “El Teatro-Casino de Sevilla. La decoración de la sala se hace a base de rojos, verdes y gris oro”, *El Correo de Andalucía*, 1-2-1929, pp. 1 y 2.
- , “La Comisión Permanente ha aprobado el presupuesto adicional de la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 2-2-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. *El alfiler*”, *El Noticiero Sevillano*, 3-2-1929, p. 5.
- , “*Rosa María* retirada del cartel del teatro del Duque”, *El Noticiero Sevillano*, 6-2-1929, p. 1.
- , “Teatros y conciertos. Duque, *Doña Francisquita* se representó con gran éxito”, *El Noticiero Sevillano*, 8-2-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 9-2-1929, p. 6.
- , “Las obras de la Exposición. El Teatro-Casino de Sevilla”, *El Liberal*, 10-2-1929, p. 1.
- , “Estado de las obras del Teatro de la Exposición”, *El Liberal*, 10-2-1929, p. 1.
- , “Los teatros. En Cervantes. Presentación de la Compañía de Irene López Heredia”, *El Noticiero Sevillano*, 13-2-1929, p. 8.
- , “Lo que será el Teatro Casino Sevilla”, *El Noticiero Sevillano*, 13-2-1929, p. 1.
- , “Los teatros. Cervantes *El fantasma de Canterville*”, *El Noticiero Sevillano*, 15-2-1929, p. 1.
- , “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 15-2-1929, p. 5.
- , “Teatro Cervantes. *La dama del antifaz*”, *El Liberal*, 17-2-1929, p. 6.
- , “Estreno de la zarzuela. *Al dorarse las espigas*”, *El Liberal*, 17-2-1929, p. 8.
- , “Teatro del Duque. Un homenaje a Carmencita Rivas”, *El Noticiero Sevillano*, 17-2-1929, p. 7.
- , “Notas teatrales”, *El Noticiero Sevillano*, 21-2-1929, p. 5.
- , “Lady Frederick”, *El Liberal*, 22-2-1929, p. 1.
- , “El ciclo teatral durante la época de la Exposición de Sevilla”, *El Noticiero Sevillano*, 22-2-1929, p. 4.
- , “En Cervantes. Estreno de *Te quiero, te adoro*”, *El Noticiero Sevillano*, 23-2-1929, p. 3.
- , “Los teatros”, *El Noticiero Sevillano*, 26-2-1929, p. 2.

———, “Lista de la compañía Ladrón de Guevara-Rivelles”, *El Correo de Andalucía*, 27-2-1929, p. 5.

———, “Teatro Cervantes. *De la noche a la mañana*”. *El Noticiero Sevillano*, 28-2-1929, p. 1.

———, “De la noche a la mañana”, *El Liberal*, 28-2-1929, p. 4.

BAMBALINA, “*El fantasma de Canterville*”, *El Correo de Andalucía*, 15-2-1929, p. 3.

———, “*Lady Frederick*”, *El Correo de Andalucía*, 21-2-1929, p. 2.

———, “*Te quiero, te adoro*”, *El Correo de Andalucía*, 26-2-1929, p. 3.

CYRANO, “Cervantes. *Te quiero, te adoro*”, *El Liberal*, 23-2-1929, p. 6.

———, “*El caballero Varona*”, *El Liberal*, 26-2-1929, p. 8.

DÍAZ FERNÁNDEZ, J. “¿Donjuanismo o flamenquismo?”, *El Noticiero Sevillano*, 6-2-1929, p. 1.

DON FÉLIX, “Teatro Cervantes. *El alfiler*”, *El Liberal*, 3-2-1929, p. 4.

LÓPEZ RUBIO, José y UGARTE, E. “Los autores de *De la noche a la mañana*”, *El Noticiero Sevillano*, 27-2-1929, p. 1.

PAPA MANUEL, “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 1-2-1929, p. 5.

———, “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 9-2-1929, p. 5.

RICO CEJUDO, José, “Sobre la organización de un homenaje a los Quintero”, *El Noticiero Sevillano*, 28-2-1929, p. 1.

MARZO

ANÓNIMO, “La compañía Ladrón de Guevara-Rivelles”, *El Liberal*, 2-3-1929, p. 4.

———, “El Teatro Sevilla en la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 3-3-1929, p. 1.

———, “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El Noticiero Sevillano*, 4-3-1929, p. 3.

———, “Teatro Cervantes. *La gran duquesa y el camarero*”, *El Noticiero Sevillano*, 5-3-1929, p. 1.

———, “*La copla andaluza*, estreno en el Teatro Duque”, *El Liberal*, 6-3-1929, p. 1.

———, “*Cuando empieza la vida*. Teatro Cervantes”, *El Liberal*, 7-3-1929, p. 4.

———, “Teatro del Duque. *La copla andaluza*, al estrenarse en su punto de origen obtiene su éxito más concluyente”, *El Liberal*, 8-3-1929, p. 6.

———, “Estreno de *La copla andaluza*, en el Duque”, *El Noticiero Sevillano*, 9-3-1929, p. 2.

- , “*El pasado de Paulina. Teatro Cervantes*”, *El Liberal*, 12-3-1929, p. 4.
- , “Ateneo. Una conferencia de Adela Carbone”, *El Noticiero Sevillano*, 21-3-1929, p. 2.
- , “Teatro Cervantes. *Una ventana al interior*”, *El Noticiero Sevillano*, 21-3-1929, p. 2.
- , “Teatro del Duque. La temporada de Primavera se inaugurará el Sábado de Gloria”, *El Noticiero Sevillano*, 28-3-1929, p.8.
- , “Obras de la Compañía Catalina Bárcena”, *El Correo de Andalucía*, 22-3-1929, p. 3.
- , “Inauguración de la temporada de primavera y del teatro de la Exposición”, *El Liberal*, 30-3-1929, p. 6.
- , “Apertura del teatro de la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 31-3-1929, p. 1.
- CYRANO, “Teatro Cervantes. *La gran duquesa y el camarero*”, *El Liberal*, 5-3-1929, p. 6.
- , “*Flores y Blanca Flor*”, *El Liberal*, 16-3-1929, p. 4.
- GONZÁLEZ RUANO, César, “Notas teatrales. El Sr Muñoz Seca acusado de plagio”, *El Noticiero Sevillano*, 14-3-1929, p. 1.
- LÓPEZ SAN MIGUEL, J. “Los Hermanos Álvarez Quintero preparan una comedia sevillana que se estrenará en el Teatro de la Exposición”, *El Liberal*, 3-3-1929, p. 1.
- PAPA MANUEL, “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 2-3-1929, p. 3.
- , “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 6-3-1929, p. 5.
- , “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 14-3-1929, p. 5.
- PIÑOL, Dionisio, “Estreno de *El pasado de Paulina*”, *El Noticiero Sevillano*, 12-3-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. *Flores y Blanca Flor*”, *El Noticiero Sevillano*, 16-3-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. *La eterna invitada*”, *El Noticiero Sevillano*, 19-3-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. Una ventana al interior”, *El Noticiero Sevillano*, 21-3-1929, p. 2.

ABRIL

- ANÓNIMO, “Berta Singerman”, *El Liberal*, 3-4-1929, p. 4.
- , “Margarita Xirgú”, *El Liberal*, 4-4-1929, p. 1.
- , “Teatro de la Exposición. Recital de Berta Singerman”, *El Noticiero Sevillano*, 4-4-1929, p. 8.
- , “*Mujer*”, *El Correo de Andalucía*, 5-4-1929, p. 5.

- , “Teatro Exposición. *Mujer*”, *El Noticiero Sevillano*, 5-4-1929, p. 1.
- , “Cervantes. *Mariana Pineda*”, *El Noticiero Sevillano*, 6-4-1929, p. 1.
- , “*Seamos felices*”, *El Correo de Andalucía*, 9-4-1929, p. 1.
- , “Reposición de *Canción de cuna* y presentación de *América fragante*”, *El Liberal*, 9-4-1929, p. 4.
- , “El teatro clásico en la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 12-4-1929, p. 1.
- , “En Cervantes. Estreno de *Los fracasados*”, *El Noticiero Sevillano*, 12-4-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. Estreno de *Los fracasados*”, *El Liberal*, 13-4-1929, p. 1.
- , “Los teatros. Cervantes. *Novelera*”, *El Noticiero Sevillano*, 14-4-1929, p. 1.
- , “*Muchas flores y poco dinero*”, *El Liberal*, 18-4-1929, p. 1.
- , “De sociedades artísticas. En Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 18-4-1929, p. 2.
- , “Los teatros. Exposición. Despedida de la Bárcena”, *El Noticiero Sevillano*, 25-4-1929, p. 1.
- , “Teatro, conciertos y cine. Estreno de *Las Lloronas*”, *El Noticiero Sevillano*, 27-4-1929, p. 1.
- , “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El Noticiero Sevillano*, 27-4-1929, p. 1.
- BAMBALINA, “América fragante”, *El Correo de Andalucía*, 11-4-1929, p. 5.
- , “La noche iluminada”, *El Correo de Andalucía*, 12-4-1929, p. 5.
- , “El hijo del diablo”, *El Correo de Andalucía*, 19-4-1929, p. 1.
- CYRANO, “*El estudiante de Vich*”, *El Liberal*, 3-4-1929, p. 4.
- , “*Mariana Pineda*, en Cervantes”, *El Liberal*, 6-4-1929, p. 6.
- , “*Seamos felices*”, *El Liberal*, 9-4-1929, p. 1.
- , “Teatro de la Exposición. Reposición de *Canción de cuna* y presentación de *América fragante*”, *El Liberal*, 9-4-1929, p. 4.
- , “*Idilio en un quinto piso*”, “América fragante”, *El Noticiero Sevillano*, 10-4-1929, p. 3.
- , “En Cervantes. Estreno de *Los fracasados*”, *El Noticiero Sevillano*, 12-4-1929, p. 1.
- , “Teatro del Duque. *La copla andaluza* y José Cepero”, *El Liberal*, 13-4-1929, p. 6.
- , “En el Teatro de la Exposición se estrenó anoche *Alicia sienta la cabeza*, y en Cervantes *Novelera*”, *El Liberal*, 14-4-1929, p. 6.
- , “Teatro de la Exposición. *María del Mar*”, *El Liberal*, 23-4-1929, p. 8.

- , “Exposición, Despedida de la Bárcena”, *El Noticiero Sevillano*, 25-4-1929, p.1.
- , “Estreno de *Las Lloronas*”, *El Noticiero Sevillano*, 27-4-1929, p. 1.
- , “El cuarteto Lener, en la Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El Noticiero Sevillano*, 27-4-1929, p. 1.
- MESA, Enrique de, “Del teatro argentino”, *El Noticiero Sevillano*, 26-4-1929, p. 3.
- PAPA MANUEL, “Sociedad artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 10-4-1929, p. 2.
- , “Sociedad artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 20-4-1929, p. 8.
- PIÑOL, Dionisio, “*El estudiante de Vich*”, *El Noticiero Sevillano*, 3-4-1929, p. 1.
- , “Teatro de la Exposición. *Seamos felices*”, *El Noticiero Sevillano*, 7-4-1929, p. 1.

MAYO

- ANÓNIMO, “Cervantes. Presentación de compañía”, *El Noticiero Sevillano*, 2-5-1929, p. 3.
- , “Un acontecimiento musical”, *El Noticiero Sevillano*, 2-5-1929, p. 3.
- , “Teatro de la Exposición”, *El Liberal*, 3-5-1929, p. 2.
- , “Teatro de la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 3-5-1929, p. 2.
- , “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 3-5-1929, p. 5.
- , “Teatro Cervantes. El estreno de anoche”, *El Noticiero Sevillano*, 7-5-1929, p. 1.
- , “Teatro de la Exposición. Presentación de la compañía Guerrero-Mendoza”, *El Noticiero Sevillano*, 9-5-1929, p. 8.
- , “Teatro Cervantes. Estreno de “*El sofá, la radio, el peque y la hija de Palomeque*”, *El Noticiero Sevillano*, 12-5-1929, p. 2.
- , “Teatro de la Exposición. Rondalla”, *El Noticiero Sevillano*, 15-5-1929, p. 2.
- , “Teatro de la Exposición”, *El Liberal*, 15-5-1929, p. 8.
- , “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 16-5-1929, p. 2.
- , “Teatro de la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 16-5-1929, p. 5.
- , “Teatro de la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 17-5-1929, p. 2.
- , “Teatro de la Exposición. La orquesta del maestro Lasalle”, *El Noticiero Sevillano*, 17-5-1929, p. 2.
- , “El Congreso Mariano. La cabalgata del lunes”, *El Noticiero Sevillano*, 17-5-1929, p. 2.
- , “Los conciertos de Lasalle en el Teatro de la Exposición”, *El Correo de Andalucía*, 19-5-

- 1929, p. 8.
- , “Sin horca, sin cuchillo, de Marquina”, *El Noticiero Sevillano*, 19-5-1929, p. 1.
- , “Los teatros. Exposición. Presentación de Camila Quiroga”, *El Noticiero Sevillano*, 19-5-1929, p. 1.
- , “Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 19-5-1929, p. 1.
- , “Ayer desfiló brillantemente por las calles de Sevilla la cabalgata histórico-alegórica”, *El Liberal*, 21-5-1929, p. 6.
- , “Ateneo. La Exposición de figuras femeninas del teatro de los Quintero”, *El Liberal*, 21-5-1929, p. 1.
- , “En el teatro de la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 21-5-1929, p. 3.
- , “Ateneo. La Exposición de figuras femeninas del teatro de los Quintero”, *El Noticiero Sevillano*, 21-5-1929, p. 3.
- , “Tiempo muerto”, *El Liberal*, 22-5-1929, p. 3.
- , “Teatro Cervantes. *Capicúa*”, *El Liberal*, 22-5-1929, p. 3.
- , “Los teatros. Duque. Presentación de la compañía Alcoriza”, *El Noticiero Sevillano*, 23-5-1929, p. 3.
- , “Teatro Cervantes. *¡Mira qué bonita eres!*”, *El Noticiero Sevillano*, 25-5-1929, p. 2.
- , “Teatro de la Exposición. *Noche del alma*”, *El Noticiero Sevillano*, 28-5-1929, p. 1.
- , “Teatro de la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 28-5-1929, p. 8.
- , “¡Acudid a la procesión!”, *El Correo de Andalucía*, 29-5-1929, p. 1.
- , “Teatro de la Exposición. Las maravillosas en el debut de la compañía Velasco”, *El Noticiero Sevillano*, 30-5-1929, p. 3.
- , “Teatro de la Exposición. Función de homenaje a Colombia”, *El Noticiero Sevillano*, 30-5-1929, p. 8.
- , “Crónica del Corpus Christi en Sevilla”, *El Correo de Andalucía*, 31-5-1929, pp. 1 y 2.
- BAMBALINA, “Despedida de Camila Quiroga y función homenaje a Colombia”, *El Correo de Andalucía*, 31-5-1929, p. 8.
- BAUER, Ignacio, “La Exposición de figuras femeninas del Teatro de los Quintero”, *El Noticiero Sevillano*, 15-5-1929, p. 3.

CYRANO, “Estreno de *Rondalla*”, *El Liberal*, 15-5-1929, p. 8.

JUNIO

ANÓNIMO, “Teatro Cervantes. La actuación de Camila Quiroga”, *El Noticiero Sevillano*, 1-6-1929, p. 3.

———, “Teatro Cervantes. La propia obra”, *El Noticiero Sevillano*, 5-6-1929, p. 1

———, “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 5-6-1929, p. 2.

———, [Anuncio sobre el primer día popular de la Exposición Iberoamericana], *El Correo de Andalucía*, 6-6-1929, p. 4.

———, “Sociedad Artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 9-6-1929, p. 3.

———, [Anuncio sobre el debut de la Compañía de la Comedia de Madrid en el Teatro de la Exposición], *El Correo de Andalucía*, 12-6-1929, p. 3.

———, “Teatro de la Exposición. *La feria de las hermosas*”, *El Noticiero sevillano*, 12-6-1929, p. 1.

———, [Anuncio sobre la posible inclusión de algunos títulos teatrales en la cartelera de *El Correo de Andalucía*], *El Correo de Andalucía*, 16-6-1929, p. 4.

———, “Teatro de la Exposición. Debut de la compañía de la Comedia”, *El Noticiero Sevillano*, 21-6-1929, p. 1.

———, “Teatro de la Exposición. *¿Qué tienes en la mirada?*”, *El Noticiero Sevillano*, 29-6-1929, p. 3.

JULIO

ANÓNIMO, “Teatro de la Exposición. Estreno de *Sixto, sexto*”, *El Noticiero Sevillano*, 6-7-1929, p. 1.

———, “Sociedad artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 14-7-1929, p. 3.

BAMBALINA, “Teatro Municipal de la Exposición. Despedida de Ortas”, *El Correo de Andalucía*, 19-7-1929, p. 5.

PIÑOL, Dionisio, “Teatro de la Exposición. *Napoleón en la luna*”, *El Noticiero Sevillano*, 2-7-1929, p. 1.

———, “Teatro de la Exposición. *El solar de mediacapa*”, *El Noticiero Sevillano*, 13-7-1929, p. 3.

AGOSTO

ANÓNIMO, “Los hermanos Álvarez Quintero han terminado una obra que se estrenará en Sevilla el próximo octubre”, *El Noticiero Sevillano*, 9-8-1929, p. 1.

SEPTIEMBRE

ANÓNIMO, “La función a beneficio de la asociación de la Prensa”, *El Noticiero Sevillano*, 21-9-1929, p. 1.

———, “Teatro del Duque. Inauguración de la temporada con función a beneficio de la Asociación de la Prensa”, *El Noticiero Sevillano*, 22-9-1929, p. 3.

———, “El teatro Cervantes abrirá sus puertas el día 28 de septiembre”, *El Noticiero Sevillano*, 24-9-1929, p. 3.

———, “Inauguración de la temporada en el Teatro Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 27-9-1929, p. 2.

———, “Anoche inauguró la temporada el de la Exposición con la reaparición de Carmen Díaz”, *El Liberal*, 29-9-1929, p. 6.

———, “Cervantes. Estreno de *El último Lord*”, *El Liberal*, 29-9-1929, p. 6.

———, “Noticias teatrales”, *El Noticiero Sevillano*, 29-9-1929, p. 1.

POLONIO, “La temporada teatral en Cervantes y la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 25-9-1929, p. 1.

———, “Los teatros de la Exposición”, *El Noticiero sevillano*, 27-9-1929, p. 1.

OCTUBRE

ANÓNIMO, “Teatros. Anoche se estrenó *El proceso de Mary Dugan* en el de la Exposición. *La aventura de Irene*, en Cervantes y *El país de la Revista* en el Duque”, *El Liberal*, 5-10-1929, p. 8.

———, “Los Quintero y su próximo estreno”, *El Noticiero Sevillano*, 8-10-1929, p. 1.

———, “Teatros. En el de la Exposición se estrenó *La maja*, de Fernández Ardavín, y en Cervantes *Maniquí*, de dos autores extranjeros”, *El Liberal*, 9-10-1929, p. 5.

———, “Exposición. Concierto por la banda de la Guardia Republicana”, *El Noticiero Sevillano*, 9-10-1929, p. 1.

- , “La fiesta de la Prensa en Pathé”, *ABC*, 12-10-1929, pp. 35 y 36.
- , “*Er niño e Dios*”, *ABC*, 15-10-1929, p. 30.
- , “La función a beneficio de la Asociación de la Prensa”, *ABC*, 12-10-1929, p. 30.
- , “Homenaje a los Hermanos Álvarez Quintero”, *ABC*, 16-10-1929, p. 9.
- , “Estreno de *El casamiento de Alicia*”, *ABC*, 16-10-1929, p. 30.
- , “El beneficio de Carmen Díaz”, *ABC*, 16-10-1929, p. 30.
- , “Una carta de los Hermanos Álvarez Quintero”, *ABC*, 17-10-1929, p. 15.
- , “Teatro de la Exposición”, *El Correo de Andalucía*, 18-10-1929, p. 5.
- , “Glosas. En el centenario de Fausto”, *ABC*, 19-10-1929, pp. 3 y 5.
- , “Sonidos, luces y colores”, *ABC*, 19-10-1929, pp. 5 y 6.
- , “Harry Flemming en el Cervantes”, *ABC*, 20-10-1929, pp. 37 y 38.
- , “Despedida de Carmen Díaz”, *ABC*, 22-10-1929, p. 30.
- , “Sindicato de Actores Españoles”, *ABC*, 22-10-1929, p. 30.
- , “Función benéfica en el Reina Victoria”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-10-1929, p. 11.
- , “Valencia y *Los duendes de Sevilla*”, *ABC*, 27-10-1929, p. 3.
- , “*Las noches de Broadway*”, *ABC*, 27-10-1929, p. 11.
- , “Presentación de la Compañía de Luis Calvo”, *ABC*, 27-10-1929, p. 37.
- , “Beneficio de Harry Flemming”, *ABC*, 27-10-1929, p. 37.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 27-10-1929, p. 37.
- , “Teatro Cervantes”, *ABC*, 27-10-1929, p. 37.
- , “Exposición. Función de gala”, *El Noticiero Sevillano*, 29-10-1929, p. 3.
- , “*Don Juan Tenorio*”, *ABC*, 31-10-1929, p. 37.
- , “Exposición. Recital por Elena de Magalhães”, *El Noticiero Sevillano*, 31-10-1929, p. 1
- APARCERO, S. “Sociedad artística Benavente”, *El Noticiero Sevillano*, 6-10-1929, p. 5.
- ARNICHES, Carlos, “*Para ti es el mundo*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 19-10-1929, p. 11.
- AZORÍN, “Desenlaces. *La vida es sueño*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-10-1929, p. 10.
- BUENO, Manuel, “El cine mudo parlante”, *ABC*, 25-10-1929, p. 10.
- , “El teatro en Francia. Obras libertinas”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-10-1929, pp. 11 y 13.
- , “Donjuanismo en el cine”, *ABC*, 18-10-1929, pp. 10 y 11.
- CALVO, Luis, “Estreno de *Los duendes de Sevilla*, de los hermanos Álvarez Quintero”, *ABC*, 12-10-1930, p. 35.
- CHERINTO, “Cervantes. Estreno de *La aventura de Irene*”, *El Noticiero Sevillano*, 9-10-1929, p. 1.
- , “En el teatro Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 13-10-1929, p. 1.

- , “Estreno de *El casamiento de Alicia*”, *El Noticiero Sevillano*, 16-10-1929, p. 2.
- , “Cervantes. Despedida de compañía”, *El Noticiero Sevillano*, 17-10-1929, p. 5.
- , “*Hello-Jazz* o dos horas en Nueva York”, *El Noticiero Sevillano*, 20-10-1929, p. 2.
- , “Beneficio de Harry Flemmning”, *El Noticiero Sevillano*, 27-10-1929, p. 1.
- , “Beneficio de Little Esther y despedida de la compañía”, *El Noticiero Sevillano*, 29-10-1929, p. 3.
- , “*Don Juan Tenorio*”, *El Noticiero Sevillano*, 31-10-1929, p. 1
- DHOY, José, “Anotaciones sobre la plástica en la escena. La escenografía norteamericana”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-10-1929, pp. 10 y 11.
- POLONIO, “Estreno de *El proceso de Mary Dugan*”, *El Noticiero Sevillano*, 5-10-1929, p. 1.
- , “Estreno de *La maja*”, *El Noticiero Sevillano*, 8-10-1929, p. 1.
- , “Exposición. Beneficio de Carmen Díaz”, *El Noticiero Sevillano*, 5-10-1929, p. 1.
- , “Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 27-10-1929, p. 1.
- SALADO, José Luis, “*El gato y el canario*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 19-10-1929, p.11.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, “El gusto de lo representativo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 19-10-1929, pp. 10 y 11.

NOVIEMBRE

- ANÓNIMO, “Las charlas benéficas de la temporada”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-11-1929, p. 11.
- , “Cómo escribió Zorrilla su *Don Juan Tenorio*. El estreno del drama hace 85 años”, *El Correo de Andalucía*, 2-11-1929, p. 4.
- , “Nueva compañía y un estreno de Gómez de la Serna”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-11-1929, p. 11.
- , “Un alcalde contra un autor”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-11-1929, p. 13.
- , “Anécdotas de Bernard Shaw”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-11-1929, pp. 11 y 12.
- , “Un estreno de Elmer Rice, en París”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-11-1929, p. 13.
- , “La cabalgata histórica de la raza hispanoamericana”, *ABC*, 2-11-1929, pp. 15 y 16.
- , “Para el homenaje a don Aníbal González”, *El Noticiero Sevillano*, 2-11-1929, p. 5.
- , “*El Romeral*”, *ABC*, 3-11-1929, p. 37.
- , “*¡Abajo las coquetas!*”, *ABC*, 3-11-1929, p. 37.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 3-11-1929, p. 37.
- , “Exposición. *Crack-Follies Pyl y Myl*”, *El Noticiero Sevillano*, 3-11-1929, p. 3.

- , “Manifestaciones del Señor Cruz Conde”, *El Noticiero Sevillano*, 3-11-1929, p. 3.
- , “*Los duendes de Sevilla* y la carta de los Quintero”, *ABC*, 5-11-1929, p. 15.
- , “Homenaje a Don José María Pemán”, *ABC*, 5-11-1929, p. 28.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 5-11-1929, p. 30.
- , “Teatro Cervantes”, *ABC*, 5-11-1929, p. 30.
- , “*La mujer de su marido*”, *ABC*, 7-11-1929, p. 29.
- , “Teatro en provincias y América”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 9-11-1929, p. 11.
- , “Una nueva comedia de Elmer Rice. El primer autor aclamado”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 9-11-1929, p. 11.
- , “En beneficio de Marcos Redondo”, *ABC*, 9-11-1929, p. 29.
- , “*La Lola se va a los puertos*”, *ABC*, 9-11-1929, p. 29.
- , “Despedida de Marcos Redondo. Presentación de Revista Criolla”, *ABC*, 12-11-1929, P. 30.
- , “Ramper”, *ABC*, 13-11-1929, p. 29.
- , “La función en beneficio de la Prensa”, *ABC*, 13-10-1929, p. 46.
- , “Los teatros. Exposición. El día 15 debuta la compañía de Comedias de Rosarito Iglesias”, *El Noticiero Sevillano*, 14-11-1929, p. 2.
- , “Pirandello no estrena en Italia. El grupo Za-Bum”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 16-11-1929, p. 11.
- , “El teatro nacional hebraico”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 16-11-1929, p. 11.
- , “*¡Pégame, Luciano!*”, *ABC*, 16-11-1929, p. 29.
- , “Los teatros. Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 16-11-1929, p. 1.
- , “*Mi prima está loca*”, *ABC*, 19-11-1929, p. 29.
- , “Despedida de *Ramper*”, *ABC*, 19-11-1929, p. 29.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 19-11-1929, p. 29.
- , “En el Pathé Cinema”, *ABC*, 19-11-1929, p. 29.
- , “Estreno de *Para ti es el mundo*, en la función de gala”, *ABC*, 21-11-1929, p. 28.
- , “*Para ti es el mundo*”, *El Liberal*, 21-11-1929, p. 6.
- , “*Seis pesetas*”, *ABC*, 23-11-1929, p. 29.
- , “*El espejo de las doncellas*”, *ABC*, 23-11-1929, pp. 29 y 30.
- , “*La conversión del capitán Brassbound*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 23-11-1929, p. 11.
- , “Teatro de la Exposición”, *El Correo de Andalucía*, 26-11-1929, p. 5.
- , “El primer vermut a beneficio de la Asociación de la Prensa se celebrará el jueves con *La rosa del azafrán*”, *El Correo de Andalucía*, 26-11-1929, p. 1.

- , “Teatro Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 28-11-1929, p. 1.
- , “Camila Quiroga en el Teatro de la Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 29-11-1929, p. 8.
- , “*El niño me retira*”, *ABC*, 30-11-1929, p. 29.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín y Serafín, “Cien comedias y un drama”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 16-11-1929, p. 10.
- AZORÍN, “Siguiendo a Tamayo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-11-1929, pp. 10 y 11.
- , “La Revolución Teatral. *Incipit*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 30-11-1929, p. 10.
- BAEZA, Ricardo, “Oriente y Occidente”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 9-11-1929, p. 10.
- BERGAMÍN, José, “Los tiempos que corren en el teatro. Genio y figura de Don Juan”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 23-11-1929, p. 10.
- , “Los tiempos que corren en el teatro. Génesis dramática del `burlador”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 30-11-1929, p. 11.
- BUENO, Manuel, “El teatro en Francia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-11-1929, pp. 13 y 14.
- , “El teatro en Francia. Un drama sobre la guerra”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 16-11-1929, pp. 10 y 11.
- , “El teatro en Francia. Los amores de lady Hamilton”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 23-11-1929, pp. 11 y 12.
- , “El teatro en Francia. Los rumores de París”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 30-11-1929, pp. 13 y 14.
- CHERINTO, “Cervantes. Estreno de *El Romeral*”, *El Noticiero Sevillano*, 3-11-1929, p. 3.
- , “Estreno de *La mujer de su marido*”, *El Noticiero Sevillano*, 7-11-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. Crack Follies Pyl y Myl”, *El Noticiero Sevillano*, 8-11-1929, p. 1.
- , “Teatro Cervantes. Debut de Ramper y de la Compañía de Varietés”, *El Noticiero Sevillano*, 13-11-1929, p. 2.
- , “Despedida de Ramper y sus atracciones”, *El Noticiero Sevillano*, 19-11-1929, p. 2.
- KEPIS, “Duque. Estreno de *Abajo las coquetas*”, *El Noticiero Sevillano*, 3-11-1929, p. 3.
- , “Los teatros. Duque”, *El Noticiero Sevillano*, 17-11-1929, p. 2.
- , “Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 21-11-1929, p. 1.
- , “Estreno de *Seis pesetas*”, *El Noticiero Sevillano*, 23-11-1929, p. 1.
- , “Duque”, *El Noticiero Sevillano*, 28-11-1929, p. 1.
- , “Duque. Estreno de *El Niño me retira*”, *El Noticiero Sevillano*, 30-11-1929, p. 2.
- LEÓN BENGOZ, Juan y Suárez de Deza, Enrique, “Autocrítica”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 23-11-1929, pp. 10 y 11.
- MACHADO, Manuel y Antonio, “*La Lola se va a los puertos*”, Suplemento Páginas Teatrales,

ABC, 9-11-1929, p. 10.

MARTÍNEZ DE LA RIVA, R. “El debate de los *talkies*. Películas y estampas”, ABC, 1-11-1929, p. 10.

MENDIZÁBAL, Francisco, “Muertos ilustres contemporáneos. El poeta Zorrilla, por cuyos labios habló el genio de la patria española”, ABC, pp. 13-15.

POLONIO, “Los teatros. Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 19-11-1929, p. 2.

———, “Exposición. Función de gala en honor de la infanta Isabel”, *El Noticiero Sevillano*, 21-11-1929, p. 1.

———, “Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 27-11-1929, p. 1.

———, “Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 28-11-1929, p. 1.

SAN JOSÉ, Diego, “Comediantas de antaño. María de Ladvenant”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 9-11-1929, pp. 11 y 13.

SAN JOSÉ, Diego y GRANADA, José María, “*La ventera de Alcalá*”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 9-11-1929, p. 10.

TORRES, Mariano, “Opereta vienesa. Los estrenos de este año”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 16-11-1929, pp. 11 y 12.

DICIEMBRE

ANÓNIMO, “*La madrecita*”, ABC, 1-12-1929, p. 36.

———, “Estreno de *La campana rota*”, ABC, 1-12-1929, p. 36.

———, “Roberto Casadesús, en la Sociedad Sevillana de Conciertos”, ABC, 1-12-1929, pp. 29 y 30.

———, “*El complot del silencio*”, ABC, 3-12-1929, p. 27.

———, “Despedida de la compañía Sagi-Barba. *Los diez Orlidzky*”, ABC, 3-12-1929, p. 30.

———, “Imperio Argentina”, ABC, 6-12-1929, p. 30.

———, “*La dama de las Camelias*”, ABC, 7-12-1929, p. 29.

———, “Sociedad Sevillana de conciertos”, ABC, 7-12-1929, p. 30.

———, “Fátima Miris”, ABC, 11-12-1929, p. 28.

———, “La música en el antiguo teatro español”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 14-12-1929, p. 11.

———, “*Sevilla-Balompíe*”, ABC, 14-12-1929, pp. 29 y 30.

———, “*Cosmópolis*”, ABC, 17-12-1929, p. 28.

———, “Teatro de la Exposición”, ABC, 17-12-1929, p. 28.

———, “Los teatros. Cervantes. *Cosmópolis*”, *El Noticiero Sevillano*, 17-12-1929, p. 1.

———, “*Martierra*”, ABC, 21-12-1929, p. 29.

- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 21-12-1929, pp. 29 y 30.
- , “Comisión Mixta de Espectáculos Públicos”, *ABC*, 22-12-1929, p. 30.
- , “Meliá-Cebrián”, *ABC*, 24-12-1929, p. 28.
- , “Alza y toma”, *ABC*, 24-12-1929, p. 28.
- , “Las hilanderas”, *ABC*, 24-12-1929, pp. 28 y 29.
- , “Notas teatrales. Exposición y Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 24-12-1929, p. 1.
- , “Los de Aragón”, *ABC*, 29-12-1929, p. 74.
- , “La Bella Riseta”, *ABC*, 31-12-1929, p. 29.
- BUENO, Manuel, “El teatro en Francia. Un vodevil con pretensiones”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-12-1929, pp. 12 y 13.
- , “El teatro en Francia. El destino”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 28-12-1929, pp. 12 y 13.
- CHERINTO, “Cervantes. Estreno de *La campana rota*”, *El Noticiero Sevillano*, 1-12-1929, p. 2.
- FLORIDOR (seudónimo de Luis Gabaldón), “Índice teatral del año 1929”, *ABC*, 29-12-1929, pp. 9-11.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, J. “El cantor de los chulapos”, *ABC*, 24-12-1929, p. 3.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Los medios seres”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-12-1929, pp. 11 y 12.
- KEPIS, “Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 3-12-1929, p. 2.
- , “Los teatros. Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 6-12-1929, p. 1.
- , “Los teatros. Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 11-12-1929, p. 1.
- , “Duque. Estreno de *Sevilla-Balompíe*”, *El Noticiero Sevillano*, 14-12-1929, p. 1.
- , “Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 17-12-1929, p. 1.
- , “Los teatros. Duque”, *El Noticiero Sevillano*, 21-12-1929, p. 2.
- , “Duque”, *El Noticiero Sevillano*, 24-12-1929, p. 1.
- MARSILLACH, Adolfo, “El teatro catalán”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-12-1929, pp. 10 y 11.
- POLONIO, “Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 1-12-1929, p. 2.
- , “Exposición”, *El Noticiero Sevillano*, 3-12-1929, p. 2.
- , “Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 24-12-1929, p. 1.
- PRECIOSO, Artemio y SÁNCHEZ GUERRA, Rafael, “*Volpone*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-12-1929, p. 11.
- PUJOL, Juan, “La seriedad y el reclamo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 28-12-1929, p. 10.
- REMÍREZ, Teodoro, “El teatro autónomo mejicano”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-12-1929, pp. 11 y 13.

- RIVAS CHERIF, C. “El teatro español en la Argentina. El éxito de Irene”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-12-1929, p. 10.
- , “Los autores españoles en la Argentina. Las traducciones”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 28-12-1929, pp. 10 y 11.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, “*El volverse la concha*. Sobre la comedia de Ramón”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-12-1929, p. 10.
- “*Pimpilipausa y Sogalinda*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-12-1929, pp. 10 y 11.
- VIVES, Amadeo y VARGAS Luis de, “*Noche de verbena*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-12-1929, p. 11.

Año 1930

ENERO

- ANÓNIMO, “*La ventera de Alcalá*”, *ABC*, 3-1-1930, pp. 28 y 29.
- , “En memoria de María Guerrero”, *ABC*, 8-1-1930, p. 16.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 8-1-1930, p. 29.
- , “*Tres encargos a París*”, *ABC*, 8-1-1930, p. 29.
- , “*El collar de Afrodita*”, *ABC*, 8-1-1930, pp. 29-30.
- , “Anton Giulio Bragaglia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-1-1930, p. 10.
- , “*La mandrágora* de Maquiavelo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-1-1930, p. 11.
- , “*El drama de la vida dilatada*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-1-1930, pp. 11 y 12.
- , “Orígenes de la escena española. Decoraciones y tramoya de los teatros españoles”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-1-1930, p. 10.
- , “*La Rahajadesa*”, *ABC*, 12-1-1930, p. 37
- , “*La Virgen del Pilar dice...*”, *ABC*, 14-1-1930, pp. 28 –29.
- , “El homenaje a Pedro Crespo, el famoso alcalde de Zalamea”, *ABC*, 17-1-1930, p. 22.
- , “Orígenes de la escena española”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-1-1930, pp. 10 y 11.
- , “El alto nivel de los teatros en Centroeuropa”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-1-1930, pp. 11 y 12.
- , “La muerte de Frantisek Khol”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-1-1930, p. 12.
- , “Renée Florigni en el teatro de la Exposición”, *ABC*, 19-1-1930, p. 37.
- , “Homenaje a los Quintero”, *ABC*, 21-12-1930, p. 27.
- , “Un banquete a los Hermanos Álvarez Quintero”, *ABC*, 22-1-1930, p. 27.
- , “*Dollars*”, *ABC*, 22-1-1930, p. 29.
- , “María Guerrero”, *ABC*, 23-1-1930, p. 27.
- , “Otra fiesta en honor de los Quintero en Barcelona”, *El Noticiero Sevillano*, 23-1-1930, p. 8.

- , “*La chica del Citroen*”, *ABC*, 23-1-1930, p. 30.
- , “*Las lapidarias de María Guerrero*”, *ABC*, 24-1-1930, p. 20.
- , “Shakespeare, seudónimo de Ben Jonson”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-1-1930, p. 14.
- , “Una nueva comedia de Crommelynck”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-1-1930, p. 14.
- , “Sara Vergani abandona la escena”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-1-1930, p. 14.
- , “En el teatro de Antoine, de París”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-1-1930, p. 14.
- , “Fotografía Sevilla en memoria de María Guerrero”, *ABC*, 25-1-1930, p. 19.
- , “Debut de Ramón Peña”, *ABC*, 25-1-1930, p. 28.
- , “El hechizo”, *ABC*, 25-1-1930, p. 28.
- , “Estreno de una versión de Azorín “*Maya*”, *ABC*, 26-1-1930, p. 35.
- , “*Las Brujas*”, *ABC*, 26-1-1930, p. 37.
- , “Banquete a Chamizo”, *ABC*, 30-1-1930, p. 29.
- , “La extraordinaria función vermut de mañana viernes en el Lloréns”, *ABC*, 30-1-1930, pp. 29-30.
- , “El homenaje a Luis Chamizo”, *ABC*, 31-1-1930, p. 30.
- ABRIL, Manuel, “Teatro de príncipes”, *ABC*, 5-1-1930, pp. 7 y 8.
- ARNICHES, Carlos, “*La condesa está triste*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-1-1930, pp. 11 y 14.
- AZORÍN, “*Maya*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-1-1930, pp. 10 y 11.
- BUENO, Manuel, “El teatro en Francia. *El sexo débil*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-1-1930, p. 10.
- , “El amor en el teatro. Sus disonancias en el público”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-1-1930, p. 10.
- KEPIS, “Cervantes”, *El Noticiero Sevillano*, 22-1-1930, p. 2.
- , “*La chica del Citroen*”, *El Noticiero Sevillano*, 23-2-1930, p. 2.
- , “Estreno de *El Hechizo*”, *El Noticiero Sevillano*, 25-1-1930, p. 2.

- LINARES RIVAS, Manuel, “*Sancho Avendaño*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-1-1930, p. 11.
- MUÑOZ SANROMÁN, J. “Los lugares de Sevilla que inspiraron a los insignes Álvarez Quintero sus mejores obras”, *ABC*, 12-1-1930, pp. 6-9.
- NÚÑEZ DE HERRERA, “*Las Brujas* de Luis Chamizo”, *El Noticiero Sevillano*, 26-1-1930, p. 3.
- TOMÁS, Mariano, “Temporada de importación en Viena. Casals y *El amor brujo*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-1-1930, p. 10.
- RIVAS CHERIF, C. “Clasicismo y modernidad. Cartel de una empresa nueva”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-1-1930, pp. 11 y 13.
- SAN JOSÉ, Diego, “Comediantas de antaño. Concepción Rodríguez”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-1-1930, pp. 10 y 11.
- UGALDE, Tira cómica sobre la obra “*Sancho Avendaño*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-1-1930, p. 34.

FEBRERO

- ANÓNIMO, “Mensajeras del arte. La Paulova en Madrid”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-2-1930, p. 11.
- , “Una actriz de ilustre prosapia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-2-1930, pp. 10 y 11.
- , “*Shangai*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-2-1930, p. 11.
- , “En las escenas de Centroeuropa”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-2-1930, p. 11.
- , “*La cascada*”, *ABC*, 2-2-1930, p. 33.
- , “*El príncipe Cri-Cri*”, *ABC*, 4-2-1930, p. 35.
- , “José Bergamín”, *ABC*, 4-2-1930, pp. 7-8.
- , “Celebración del banquete a Luis Chamizo”, *El Noticiero Sevillano*, 4-2-1930, p. 2.
- , “*Jugar con fuego*”, *ABC*, 5-2-1930, p. 39.
- , “Acuerdo de la Real Academia Española sobre las películas habladas”, *ABC*, 7-2-1930, p. 10.
- , “Teatro Duque”, *El Noticiero Sevillano*, 9-2-1930, p. 2.

- , “*Marina*”, *ABC*, 12-2-1930, p. 29.
- , “Una nueva comedia de Pirandello”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-2-1930, p. 14.
- , “Una encuesta teatral”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-2-1930, p. 14.
- , “*Ella o el diablo*”, *ABC*, 15-2-1930, p. 19.
- , “*Sevilla 1929*”, *ABC*, 15-2-1930, p. 19.
- , “*El tren del amor*”, *ABC*, 15-2-1930, p. 30.
- , “Función de beneficio y despedida”, *ABC*, 16-2-1930, p. 36.
- , “*La Virgen de Bronce*”, *ABC*, 16-2-1930, p. 36.
- , “*Soleares trianeras*”, *ABC*, 16-2-1930, pp. 36-37.
- , “Se despide la compañía de Peña”, *ABC*, 18-2-1930, p. 29.
- , “Teatro Cervantes. Despedida de la compañía”, *ABC*, 18-2-1930, p. 29.
- , “*Topacio*”, *ABC*, 21-2-1930, p. 29.
- , “*El cadáver del señor García*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-2-1930, p. 10.
- , “Molnar y la crisis del teatro”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-2-1930, p. 11.
- , Entrevista a Eduardo Marquina. “¿Cómo hace usted sus obras?”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-2-1930, p. 12.
- , “El baile de la prensa”, *ABC*, 22-2-1930, p. 24.
- , “*Benamor*”, *ABC*, 22-2-1930, p. 24.
- , “*Béseme usted*”, *ABC*, 25-2-1930, pp. 28 y 29.
- , “Parodi y compañía”, *ABC*, 26-2-1930, p. 33.
- , “*Campanela*”, *ABC*, 27-2-1930, p. 29.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín, “*Mariquilla Terremoto*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-2-1930, p. 10.
- ARRACO, “Anoche entró en capilla Luis Chamizo”, *El Noticiero Sevillano*, 25-1-1930, p. 2.
- D’ORS, Eugenio, “Marionetas y muñecos de guignol (glosas bastante desprovistas de actualidad)”, *ABC*, 7-2-1930, pp. 10 y 11.
- DHOY, José, “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Modernos escenarios”, Suplemento

Páginas Teatrales, *ABC*, 15-2-1930, pp. 11 y 12.

FERNÁNDEZ DEL VILLAR, J. “*La educación de los padres*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-2-1930, pp. 10 y 11.

FERNÁNDEZ LEPINA y GONZÁLEZ DEL TORO, Ricardo, “*De cuarenta para arriba...*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-2-1930, p. 11.

GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y MARTÍNEZ ROMÁN, Luis, “*La picarona*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-2-1930, p. 11.

JARDIEL PONCELA, Enrique, “*El cadáver del Señor García*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-2-1930, pp. 10 y 11.

KEPIS, “*Duque*”, *El Noticiero Sevillano*, 2-2-1930, p. 2.

———, “*Exposición*”, *El Noticiero Sevillano*, 4-2-1930, p. 3.

———, “*Cervantes*”, *El Noticiero Sevillano*, 5-2-1930, p. 2.

———, “*La Virgen de Bronce en el Duque*”, *El Noticiero Sevillano*, 16-2-1930, p. 2.

———, “*Estreno de El Antojo*” *El Noticiero Sevillano*, 26-2-1930, p. 2.

———, “*Estreno de La Pelusa*”, *El Noticiero Sevillano*, 1-3-1930, p. 3.

———, “*¡Y decías que me amabas!*”, *El Noticiero Sevillano*, 2-3-1930, p. 2.

LÓPEZ DE HARO, Rafael, “*Ella o el diablo*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-2-1930, p. 11.

LORENTE, Juan José, “*La felicidad de ayer*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-2-1930, p. 11.

MARQUINA, Eduardo, “*El monje blanco*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-2-1930, p. 10.

POLONIO, “*Beneficio de Enriqueta Serrano*”, *El Noticiero Sevillano*, 12-2-1930, p. 2.

———, “*Exposición*”, *El Noticiero Sevillano*, 15-2-1930, p. 2.

———, “*Estreno en Cervantes de Soleares trianeras*”, *El Noticiero Sevillano*, 16-2-1930, p. 2.

———, “*Estreno de Parody y compañía*”, *El Noticiero Sevillano*, 26-2-1930, p. 2.

———, “*Estreno de Campanela*”, *El Noticiero Sevillano*, 27-2-1930, p. 2.

OLIVER, Federico, “*El negro que tenía el alma blanca*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-2-1930, p. 11.

PUJOL, Juan, “*Otro drama de los venenosos*”, *ABC*, 19-2-1930, pp. 3-4.

SASSONE, Felipe, “*Varios yangüeses y un buen manchego. Siempre Don Quijote*”, Suplemento

Páginas Teatrales, *ABC*, 1-2-1930, p. 10.

———, “Pintadas sin nudo. Remiendos de literatura teatral”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-2-1930, pp. 10 y 11.

———, “El desenlace de una farsa. Un problema de geometría teatral y sentimental”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-2-1930, pp. 10 y 11.

———, “Murmuraciones di camerino”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-2-1930, p. 11.

VIU, Francisco de, “Del infierno a la gloria”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-2-1930, p. 11.

MARZO

ANÓNIMO, “*Mariquilla Terremoto*, la deliciosa comedia quinteriana logra en el Infanta Beatriz un resonante triunfo”, *ABC*, 1-3-1930, p. 9. Reportaje gráfico.

———, “*Come tu mi vud*, de Pirandello”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC* 1-3-1930, p. 11.

———, “Los teatros en París”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-3-1930, p. 11.

———, “Un estreno de Mauricio Rostand”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-3-1930, p. 11.

———, “Una buena obra de Beaumarchais”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-3-1930, p. 11.

———, Entrevista a Jacinto Benavente. “¿Cómo escribe usted sus obras?”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-3-1930, p. 8.

———, “*Pelusa, o el regalo de Reyes*”, *ABC*, 1-3-1930, p. 33.

———, “Pasado y porvenir de la máscara”, *ABC*, 2-3-1930, pp. 11 y 12.

———, “El baile de la Asociación de escritores y artistas”, *ABC*, 2-3-1930, p. 38.

———, “*¿Y decías que me amabas!*”, *ABC*, 2-3-1930, p. 41.

———, “La fiesta de carnaval en toda España”, *ABC*, 4-3-1930, pp. 19 y 20.

———, “La Exposición iberoamericana. Manifestaciones del comisario regio de la Exposición. Las fiestas del Carnaval”, *ABC*, 4-3-1930, p. 26.

———, “Programa de la mascarada. Fiestas de Carnaval”, *ABC*, 4-3-1930, p. 33.

———, “La cultura de un artista. ¿Técnica? ¿Filosofía?”, *ABC*, 5-3-1930, pp. 5 y 6.

———, “Las fiestas de carnaval en España. En Sevilla. Desfila por el recinto de la Exposición, con gran brillantez, la anunciada cabalgata”, *ABC*, 5-3-1930, p. 19.

———, “*¿Qué se mueran las feas!*”, *ABC*, 5-3-1930, p. 30.

- , “*La Lola se va a los puertos*”, *ABC*, 6-3-1930, p. 29.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 7-3-1930, p. 29.
- , Entrevista a Pedro Muñoz Seca. “¿Cómo escribe usted sus obras?”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-3-1930, pp. 11 y 12.
- , “El primer amor de Wagner”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-3-1930, p. 11.
- , “¿Raquel, comedianta?”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-3-1930, p. 11.
- , “Alarma en un teatro”, *ABC*, 8-3-1930, p. 27.
- , “Los Quintero, en el Duque”, *ABC*, 11-3-1930, p. 30.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 12-3-1930, p. 31.
- , “*Cancionera*”, *ABC*, 14-3-1930, p. 29.
- , “*El pecado*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-3-1930, p. 12.
- , “Esperanza Iris”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-3-1930, p. 12.
- , Entrevista a Carlos Arniches: “¿Cómo escribe usted sus obras?”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-3-1930, p. 12.
- , “*Rosario*”, *ABC*, 15-3-1930, p. 33.
- , “Beneficio de Lola Membrives”, *ABC*, 20-3-1930, p. 29.
- , “Ateneo. Sección de literatura”, *El Correo de Andalucía*, 20-3-1930, p. 3.
- , “Causa por la muerte de la artista Conchita Granados”, *ABC*, 21-3-1930, p. 19.
- , “*Maya*”, *ABC*, 21-3-1930, pp. 28-29.
- , [Anuncio sobre las actividades de la jornada en la Exposición Iberoamericana], *El Correo de Andalucía*, 21-3-1930, p. 3.
- , “*Juliette*, comedia de George Neveux”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-3-1930, p. 10.
- , “Ateneo. Lectura poética de Juan Rodríguez Mateos”, *El Correo de Andalucía*, 22-3-1930, p. 5.
- , “*María Gámez*”, *ABC*, 23-3-1930, p. 41.
- , “En el Ateneo. Lectura de poesías”, *El Correo de Andalucía*, 23-3-1930, p. 5.
- , “*La atropellaplatos*”, *ABC*, 26-3-1930, p. 33.

- , “*El pájaro sin alas*”, *ABC*, 27-3-1930, p. 30.
- , “En el Ateneo. Sección Bellas Artes”, *El Correo de Andalucía*, 27-3-1930, p. 1.
- ÁLVAREZ QUNTERO, Joaquín y Serafín, “*Los duendes de Sevilla*, en Madrid”, *ABC*, 19-3-1930, p. 25.
- , “*Mariquilla Terremoto*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-2-1930, p. 10.
- BAMBALINA, “Teatros. Despedida de Lola Membrives”, *El Correo de Andalucía*, 22-3-1930, p. 5.
- BUENO, Manuel, “La política en el teatro. Perdón, señora”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-3-1930, p. 10.
- , “El teatro español en Francia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-3-1930, p. 10.
- CLEMENCEAU, Teresa, “Elegancias en el teatro”, *ABC*, 5-3-1930, p. 7.
- DHOY, José, “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Una interpretación cubista”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-3-1930, p. 11.
- DOMÉNECH, Jaime, “La cultura de un artista”, *ABC*, 5-3-1930, p. 33.
- FERNÁNDEZ Ardavín, Luis y Pedro, De Valentín, “*Los tres mosqueteros*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-3-1930, pp. 10 y 11.
- GARCÍA. LANDERO, Juan, “Recuerdos del carnaval de antaño”, *ABC*, 9-3-1930, pp. 11-13.
- LASALLE, José, “Encuesta: ¿Qué noche de teatro ha dejado en usted más vivo recuerdo?”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-3-1930, pp. 12 y 13.
- MAURI, Salvador; PRADA, Antonio de, “Córdoba, la sultana”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-3-1930, p. 11.
- MARTÍNEZ, César, “Clavarios ignotos”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-3-1930, p. 11.
- PASO, Antonio, “*¡Contente, Clemente!*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-3-1930, p. 11.
- PUJOL, Juan, “El gusto por el teatro exótico. La evasión de la vida real”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-3-1930, p. 10.
- , “La Inglaterra de las máscaras”, *ABC*, 2-3-1930, pp. 11 y 12.
- REOYO y RARS Martín, “*Los que tenemos cincuenta años*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-3-1930, p. 11.
- ROMERO, Federico; FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, “*La rosa del azafrán*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-3-1930, p. 10.
- SAN JOSÉ, Diego, “Comediantas de antaño. Juan Rana”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-3-

1930, p. 11.

———, “Malas costumbres del teatro. Los billetes de favor”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-3-1930, pp. 10 y 11.

SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, “Roma, Verona, Pola y Nimes”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-3-1930, p. 10.

SASSONE, Felipe, “Teatro radiofónico. Con los ojos cerrados”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-3-1930, p. 11.

———, “Alacranismo teatral”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-3-1930, p. 11.

———, “La fiebre crítica. Divagación paradógica”, *ABC*, 7-3-1930, pp. 6-7.

———, “Cine y teatro. Ni amigos ni enemigos”, *ABC*, 14-3-1930, p. 10.

SERRANO ANGUIA, Francisco, “Manos de plata”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-3-1930, pp. 10 y 11.

SEVILLA, Luis F; HERNÁNDEZ MIR, Guillermo, “*Los Naranjales*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-3-1930, p. 11.

TOMÁS, Mariano, “Postales vienesas. Una nueva estrella en el cielo de la opereta”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-3-1930, pp. 10 y 11.

VARGAS, Luis de, “*Los Pocholos*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-3-1930, pp. 10 y 11.

VIU, Francisco de, “*Pedeles*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-3-1930, p. 10.

ABRIL

ANÓNIMO, “Despedida de María Gámez”, *ABC*, 1-4-1930, p. 33.

———, “*¡Atrévete, Susana!*”, *ABC*, 2-4-1930, p. 33.

———, “Una obra maestra negra”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-4-1930, p.11.

———, “Lo que dice Vilches por La Habana...”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-4-1930, p. 11.

———, “*Los bastidores del alma*, en Cuba”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-4-1930, p. 11.

———, “La prensa americana y las charlas líricas”, *El Correo de Andalucía*, 3-4-1930, p. 8.

———, “Teatro de la Exposición. Temporada de primavera. Abono”, *ABC*, 4-4-1930, p. 29.

———, “Primera charla lírica de García Sanchiz”, *El Correo de Andalucía*, 4-4-1930, p. 3.

- , “*La Lola*”, *ABC*, 5-4-1930, p. 29.
- , “Teatro de la Exposición. Temporada de primavera”, *ABC*, 5-4-1930, p. 29.
- , “*El tiro de Pichón*”, *ABC*, 6-4-1930, p. 41.
- , “Real Academia de Bellas Letras”, *El Correo de Andalucía*, 6-4-1930, p. 5.
- , “La segunda charla de García Sanchiz en el Teatro de la Exposición”, *El Liberal*, 6-4-1930, p. 8.
- , “*Huésped ilustre*, Federico García Sanchiz”, *El Correo de Andalucía*, 8-4-1930, p. 1.
- , “*Poca cosa es un hombre*”, *ABC*, 9-4-1930, p. 29.
- , “Teatro de la Exposición. Recital poético”, *ABC*, 9-4-1930, p. 29.
- , Nota del Teatro de la Exposición recordando la apertura de la renovación de abonos, *El Correo de Andalucía*, 9-4-1930, p. 5.
- , “Catorce grandes éxitos”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- , “Tres artículos del reglamento de los autores”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, pp. 10 y 11.
- , “Un teatro nuevo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 10.
- , “Buscando casa”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- , “El teatro de Apolo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- , “Compañía catalana”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- , “Cambios en la comedia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- , “Para leer: *Siegfried*, de Girandoux”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- , “María Palou, operada”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- , “La escuela de los charlatanes”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- , “Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo”, *ABC*, 10-4-1930, p. 29.
- , “*Los que tenemos cincuenta años*”, *ABC*, 11-4-1930, p. 29.
- , “*La casa de Luján*”, *ABC*, 13-4-1930, p. 41.
- , “Teatro de la Exposición. Lista de la Compañía López Heredia”, *El Correo de Andalucía*, 13-4-1930, p. 5.

- , “Amalia Molina”, *ABC*, 16-4-1930, p. 33.
- , “La visita a Sevilla del Conde de Zeppelin”, *ABC*, 17-4-1930, p. 21.
- , “La celebración de las fiestas de Semana Santa”, *ABC*, 17-4-1930, p. 21.
- , “*La escuela de la princesas*”, *ABC*, 20-4-1930, p. 39.
- , “Irene Alba-Bonafé”, *ABC*, 20-4-1930, p. 39.
- , “Josefina Baker”, *ABC*, 20-4-1930, p. 39.
- , “Amalia Molina”, *ABC*, 20-4-1930, p. 39.
- , “En el pabellón de Chile”, *ABC*, 20-4-1930, p. 39.
- , “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El Correo de Andalucía*, 20-4-1930, p. 5.
- , “*La tatarabuela*”, *ABC*, 22-4-1930, p. 33.
- , “*Las doctoras*”, *ABC*, 22-4-1930, p. 33.
- , “Teatro Cervantes”, *ABC*, 22-4-1930, p. 33.
- , “*La princesa del marrón glacé*”, *ABC*, 23-4-1930, p. 32.
- , “El cine del Pabellón de Norteamérica”, *El Correo de Andalucía*, 23-4-1930, p. 8.
- , “*La princesa del marrón glacé*”, *El Liberal*, 23-4-1930, p. 5.
- , “*Anfisa*, de Andreief”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 10.
- , “*El capitán capirote*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 10.
- , “Nuevos teatros”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 10.
- , “En la Sociedad de Autores”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 10.
- , “El arte del bailarín Vicente Escudero”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, pp. 11 y 12.
- , “El teatro bajo la revolución bolchevique”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, pp. 12 y 14.
- , “Una revista. Una revista de... Kaiser”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 14.
- , “*Una aventura diplomática*”, *ABC*, 25-4-1930, p. 31.
- , [Anuncio del Teatro Cervantes anunciando la próxima llegada de la Compañía Ladrón de Guevara], *El Correo de Andalucía*, 26-4-1930, p. 5.

- , “Teatro Cervantes. Temporada de primavera”, *El Correo de Andalucía*, 26-4-1930, p. 8.
- , “La Sociedad Artística Benavente”, *ABC*, 27-4-1930, p. 29.
- , “*La divina comedia*”, *ABC*, 27-4-1930, p. 40.
- , “Discurso de don Melquíades Álvarez en el Teatro de la Comedia”, *ABC*, 28-3-1930, p.17.
- , “*Pepita Jiménez*”, *ABC*, 29-4-1930, p. 33.
- , “Duque. *Don Floripondio*”, *ABC*, 29-4-1930, p. 33.
- , “*El pasado de Paulina*”, *ABC*, 30-4-1930, p. 33.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. “Autocrítica. *Los duendes de Sevilla*, en Madrid”, *ABC*, 19-4-1929, p. 25.
- BENAVIDES, Manuel D. “El protagonista de la virtud”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 11.
- BUENO, Manuel. “El dinero en el teatro. Una comedia de Karem Bramson”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-4-1930, pp. 10 y 11.
- CYRANO, “¡Atrévete, Susana!”, *El Liberal*, 2-4-1930, p. 5.
- DON FÉLIX, “El Duque”, *El Liberal*, 2-4-1930, p. 5.
- , “Teatro del Duque. Con el de *El tiro de Pichón* han terminado los estrenos en la presente temporada de zarzuela, *El Liberal*, 6-4-1930, p. 8.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Arte y artistas. Ofelia Nieto vuelve a cantar”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 11.
- MARROQUÍN, Francisco. “El comunismo teatralizado. Tópicos fecundos”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-4-1930, p. 11.
- PUJOL, Juan, “El retorno a la vida real. Lo cómico y lo verosímil”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 11.
- SASSONE, Felipe, “Comentarios de comentarios. Un artículo de Jules Romains”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-4-1930, p. 10.

MAYO

- ALCALÁ GALIANO, Álvaro, “Figuras excepcionales. Bernard Shaw, superhombre intelectual”,

ABC, 10-5-1930, p. 3.

ANÓNIMO, “La compañía titular de Lara”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 1-5-1930, p. 10.

———, “Importación y exportación”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 1-5-1930, p. 10.

———, “Nueva compañía”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 1-5-1930, p. 10.

———, “Próximos estrenos”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 1-5-1930, p. 10.

———, “Las compañías de María Palou y Rivas Cherif”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 1-5-1930, p. 10.

———, “*David Copperfield*”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 1-5-1930, p. 11.

———, “*La Pasión de Jesucristo* de Oberammergau. Su historia, su alcance y su organización”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 1-5-1930, p. 11.

———, “Escenas de los *corrales* de la Cruz y El Príncipe”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 1-5-1930, p. 11.

———, “*Deshonor*”, ABC, 1-5-1930, p. 33.

———, “*Los marqueses de Matute*”, ABC, 3-5-1930, p. 29.

———, “*Los duendes de Sevilla* en el Duque”, ABC, 4-5-1930, p. 41.

———, “*Amalia de Isaura*”, ABC, 4-5-1930, p. 41.

———, “Antonio G. Tiana”, ABC, 4-5-1930, p. 41.

———, “*Una aventura diplomática*”, ABC, 4-5-1930, p. 41.

———, “*Una aventura diplomática*”, ABC, 6-5-1930, p. 33.

———, “Homenaje a los Quintero”, ABC, 6-5-1930, p. 33.

———, “*Goyesca*”, ABC, 6-5-1930, p. 33.

———, “*Las mocedades del Cid*”, ABC, 6-5-1930, p. 33.

———, “Shaw, a través de una crítica dictatorial”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 8-5-1930, pp. 11 y 12.

———, “*El Volpone* auténtico”, Suplemento Páginas Teatrales, ABC, 8-5-1930, p. 12.

———, “*Sancho Avendaño*”, ABC, 8-5-1930, p. 33.

———, “Lectura de *Contra la corriente*”, ABC, 8-5-1930, p. 33.

———, “*El cuatrigémimo*”, ABC, 9-5-1930, p. 33.

- , “*El ladrón*”, *ABC*, 9-5-1930, p. 33.
- , “*Una ventana al interior*”, *ABC*, 10-5-1930, p. 33.
- , “Notas teatrales. Los autores de *La copla andaluza* obtienen otro gran éxito con su nueva producción *La torre de la cristiana*, y D. Miguel de Unamuno logra general aplauso con su comedia *Sombras de un sueño*”, *El Liberal*, 10-5-1930, p. 8.
- , “*Los tres mosqueteros*”, *ABC*, 11-5-1930, p. 39.
- , “Teatro de la Exposición. Compañía Guerrero-Mendoza”, *ABC*, 11-5-1930, p. 39.
- , “*Ella o el diablo*”, *ABC*, 13-5-1930, p. 33.
- , “*El club de los chiflados*”, *ABC*, 13-5-1930, p. 33.
- , “Compañía Guerrero-Mendoza”, *ABC*, 13-5-1930, p. 33.
- , “Beneficio de María Guerrero”, *ABC*, 14-5-1930, p. 31.
- , “*El roble de la Jarosa*”, *ABC*, 14-5-1930, p. 31.
- , “Teatro de la Exposición. Compañía Guerrero-Mendoza”, *ABC*, 14-5-1930, p. 31.
- , “Fiestas de San Isidro”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-5-1930, pp. 10 y 11.
- , “Noticias menudas”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-5-1930, p. 11.
- , “Teatro ruso en Italia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-5-1930, pp. 11 y 12.
- , “Teatro de la Exposición. *Pepeles*”, *ABC*, 15-5-1930, p. 31.
- , “Teatro del Duque. *¡La condesa está triste!*”, *ABC*, 15-5-1930, p. 31.
- , “*En el seno del vicio*”, *ABC*, 16-5-1930, p. 28.
- , “Beneficio de la Señora Alba”, *ABC*, 17-5-1930, p. 32.
- , “Beneficio del Señor Díaz de Mendoza”, *ABC*, 18-5-1930, p. 41.
- , “*La hermana San Sulpicio*”, *ABC*, 18-5-1930, p. 41.
- , “Un auto sacramental”, *ABC*, 18-5-1930, p. 41.
- , “*El Fantasma*”, *ABC*, 20-5-1930, p. 31.
- , “Despedida de Irene Alba”, *ABC*, 20-5-1930, p. 31.
- , “*Edmon de Bries*”, *ABC*, 20-5-1930, p. 31.
- , “El teatro libre. Su labor y su influencia sobre el teatro contemporáneo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 10.
- , “Carmen Díaz en Fontalba”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 10.
- , “Para el Alcázar y la Comedia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 10.
- , “Un diálogo de los Quintero”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 10.
- , “Fernando Soler”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 10.

- , “Guerrero, a Buenos Aires”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 10.
- , “Dos partidos de fútbol (del Sindicato de Actores)”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 11.
- , “*La casa de naipes*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 11.
- , [Anuncio de la Exposición Iberoamericana describiendo los actos de la retreta alegórica], *El Correo de Andalucía*, 23-4-1930, p. 3.
- , “Teatro impreso”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-5-1930, p. 10.
- , “Enrique Borrás”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-5-1930, p. 10.
- , “Noticias breves”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-5-1930, p. 10.
- , “*Los desterrados*, de Joyce”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-5-1930, p. 11.
- , “El maestro Guerrero se marcha a América”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-5-1930, p. 13.
- BAMBALINA*, “El Auto Sacramental”, *El Correo de Andalucía*, 20-5-1930, p. 3.
- , “La compañía de Francisco Morano en el Teatro Cervantes”, *El Correo de Andalucía*, 23-5-1930, p. 3.
- BENAVENTE, Jacinto, “González Marín”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-5-1930, p. 11.
- BUENO, Manuel, “El teatro romántico en Barcelona”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 1-5-1930, p. 11.
- , “La regeneración del teatro”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 15-5-1930, p. 10.
- DHOY, José, “Acotaciones sobre la plástica en la escena”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 22-5-1930, p. 11.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, J. “El proyecto de teatro nacional”, *ABC*, 2-5-1930, p. 3.
- , “Temas literarios. Hablemos de los románticos”, *ABC*, 26-3-1930, p. 3.
- MOI, Arturo, “*Shangai*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-5-1930, p. 11.
- MONTERO ALONSO, José, “José Martínez Gari, el gran escenógrafo, cuenta cómo se hacen las decoraciones de teatro”, *El Correo de Andalucía*, 9-5-1930, p. 6.
- RIVAS CHERIF, Cipriano, “*La importancia de llamarse Ernesto*. A propósito de unas declaraciones sonoras”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-5-1930, pp. 10 y 11.
- PASO Antonio y BORRÁS, Tomás, “*¡Morena y sevillana!*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 29-5-1930, p. 11.
- SASSONE, Felipe, “Acotaciones divagatorias. A propósito de *Mélo*, de Bernstein”. Suplemento

JUNIO

- ANÓNIMO, “*La Lola*”, *El Correo de Andalucía*, 3-6-1930, p. 2.
- , “La función benéfica de anoche”, *ABC*, 4-6-1930, p. 32.
- , “Las tres vanguardias”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 5-6-1930, p. 10.
- , “La compañía del Infanta Isabel”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 5-6-1930, p. 11.
- , “Una nueva obra de Pirandello”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 5-6-1930, p. 11.
- , “Un caso de plagio musical”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 5-6-1930, p. 11.
- , “*La Tempranica*”, de Jerónimo Giménez, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 5-6-1930, p. 11.
- , “Las tres caracterizaciones de Ernesto Vilches”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 5-6-1930, p. 13.
- , “Despedida de Bonafé”, *ABC*, 10-6-1930, p. 32.
- , “Morano en Madrid”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, p. 11.
- , “*La edad de don Jacinto*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, p. 11.
- , “La compañía clásica de arte moderno Isabel Barrón-Rivas Cherif”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, p. 11.
- , “*Las fâcheux*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, p. 11.
- , “París en la ópera cómica”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, p. 12.
- , “Los estrenos de la semana en Madrid”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, p. 12.
- , “Los estrenos de la Semana Santa en Madrid”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, p. 13.
- , “Teatro de la Exposición. Coros montañeses I”, *ABC*, 13-6-1930, p. 29.
- , “Despedida de Rossi-Calvo”, *ABC*, 13-6-1930, p. 29.
- , “*Cuatro naufragos y un judío*”, *ABC*, 14-6-1930, p. 29.
- , “*Los duendes de Sevilla*”, *ABC*, 14-6-1930, p. 29.
- , “Teatro de la Exposición. Coros montañeses II”, *ABC*, 14-6-1930, p. 29.
- , “Por el sendero de la luz”, *ABC*, 15-6-1930, p. 41.
- , “Congreso hispanoamericano de cinematografía”, *ABC*, 17-6-1930, p. 10.
- , “*O di uno o di nessuno*, tres actos de Luigi Pirandello”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 19-6-1930, pp. 10 y 11.
- , “La angustiosa situación de los descendientes de Beethoven”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 19-6-1930, p. 11.

- , “El teatro japonés”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 19-6-1930, p. 13.
- , “*¡Qué santo es tu marido!*”, *ABC*, 19-6-1930, p. 29.
- , “La función a beneficio de la Cruz Roja”, *ABC*, 20-6-1930, p. 32.
- , “En honor de los Machado”, *ABC*, 21-6-1930, p. 32.
- , “Teatro de la Exposición. El acontecimiento de esta noche”, *ABC*, 24-6-1930, p. 32.
- , “*Mariquilla Terremoto*”, *ABC*, 25-6-1930, p. 29.
- , “El auto de Azorín”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-6-1930, p. 10.
- , “Corpus”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-6-1930, pp. 10 y 11.
- , “En busca de una primera actriz”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-6-1930, p. 11.
- , “Una lectura en el metropolitano”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-6-1930, p. 11.
- , “Medio siglo de teatro infructuoso”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-6-1930, p. 11.
- , “*Un concurso de carteles*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-6-1930, p. 11.
- BUENO, Manuel, “La reciprocidad teatral con América”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 5-6-1930, p. 11.
- , “El cine parlante y la literatura”, *ABC*, 10-6-1930, pp. 10 y 11.
- DE CASTRO, Cristóbal, “Mujeres extraordinarias. Betty Blythe o la moral del lujo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 19-6-1930, p. 11.
- DOMÉNECH, Jaime, “La cultura artística del pueblo. La prensa y el arte”, *ABC*, 17-6-1930, p. 6.
- DON FÉLIX, “Teatro de la Exposición. Una función benéfica”, *El Liberal*, 4-6-1930, p. 5.
- , “Teatro Del Duque. Con éxito extraordinario pusieron anoche *Las Brujas*, el hermoso poema de Luis Chamizo”, *El Liberal*, 4-6-1930, p. 5.
- ESPINOS, Víctor, “Las realizaciones musicales del Quijote”, *ABC*, 22-6-1930, pp. 11-13.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico, “Las charlas del Zeppelin”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, p. 11.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, H. “*Los duendes de Sevilla* y la ciudad jardín”, *ABC*, 4-6-1930, p. 32.
- , “*Los duendes de Sevilla* y la ciudad jardín. La gran Sevilla”, *ABC*, 11-6-1930, pp. 3-5.
- , “*Los duendes de Sevilla* y la ciudad jardín”, *ABC*, 13-6-1930, pp. 10-11.
- PUJOL, Juan, “El teatro y la vida. La compradora”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 26-6-1930, p. 10.
- , “El baile, oración milenaria”, *ABC*, 22-6-1930, pp. 6-7.
- SAN JOSÉ, Diego, “Malas costumbres del teatro. La claqué”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 19-6-1930, p. 10.
- SASSONE, Felipe, “La letra de las comedias. Confesiones de un autor dramático”, Suplemento

Páginas Teatrales, *ABC*, 12-6-1930, pp. 10 y 11.

———, “Divagaciones cinematográficas. Palabras absurdas”, *ABC*, 17-6-1930, p. 10.

———, VILLASECA, R: “Hablando con el nieto de Antonio Vico”, *ABC*, 8-6-1930, p. 7.

JULIO

ANÓNIMO, “Una carta de don Serafín Álvarez Quintero”, *ABC*, 1-7-1930, p. 29.

———, “Despedida de Carmen Díaz”, *ABC*, 2-7-1930, p. 29.

———, “George Bernard Shaw trabaja”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “*El chitón de las tarabillas*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “*Don Paco*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “*Imprecación*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “Un forastero en Madrid”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “Los autores. El mal humor”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “El centenario del romanticismo en París”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 13.

———, “Valeriano León”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “No hay crisis”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “Lo cómico y el astrakán”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “Los noveles”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.

———, “Sociedad Benavente”, *ABC*, 6-7-1930, p. 41.

———, “Nueva directiva de la Sociedad Sevillana de Conciertos”, *ABC*, 6-7-1930, p. 41.

———, “Nueva comedia de Arniches”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-7-1930, p. 11.

———, “Ramón en el teatro”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 10-7-1930, p. 11.

———, “El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía”, *ABC*, 15-7-1930, p. 10.

———, “Hacia el cine-club”, *ABC*, 15-7-1930, p. 29.

———, “Pirandello en el cinematógrafo y en el teatro. Interesantes declaraciones del dramaturgo siciliano”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 17-7-1930, p. 10.

———, “La próxima temporada del Español”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 17-7-1930, p. 10.

———, “Noticias diversas”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 17-7-1930, p. 10.

———, “¡Poor *Hamlet!*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 17-7-1930, pp. 11 y 12.

———, “*Puebla de las Mujeres*, en Londres”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 17-7-1930, p. 12.

———, “Ramón Caralt y su nuevo espectáculo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, p. 10.

- , “Lola Membribes, en Buenos Aires”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, p. 11.
- , “Una compañía mejicana de varietés”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, pp. 10 y 11.
- , “El fenómeno Sanchiz”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, p. 11.
- , “Comentarios a la *Angelita* de Azorín”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, p. 11.
- , “Teatro de Arte Hispanoamericano”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, pp. 11 y 12.
- , “Una desgracia de Bernard Shaw”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, p. 12.
- , “El día de Don Jacinto Benavente”, *ABC*, 27-7-1930, pp. 3-5.
- , “Sociedad de Autores Españoles”, *ABC*, 27-7-1930, p. 37.
- , “La novela de un príncipe”, *ABC*, 29-7-1930, p. 3.
- , “Shaw y el periodista americano”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 31-7-1930, p. 10.
- , “El teatro y la revolución mundial”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 31-7-1930, p. 11.
- , “¿El teatro del provenir? La primera comedia representada por televisión, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 31-7-1930, pp. 11 y 12.
- BUENO, Manuel, “Sobre el optimismo en el teatro”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, p. 11.
- , “La opereta de Marigni. *Madame Pompadour*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 3-7-1930, pp. 10 y 11.
- , “El cine mudo se defiende”, *ABC*, 22-7-1930, pp. 10 –11.
- DHOY, José, “Acotaciones sobre la plástica en la escena. Figurines futuristas”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 31-7-1930, pp. 10 y 11.
- C. L. “Teatro para leer. *Los tres locos del mundo* y *El cuento de Barba Azul*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, p. 10.
- DE HOYOS y VINENT, Antonio, “De, en, por, sin, ser, sobre el cinematógrafo. El tósigo del cine sonoro”, *ABC*, 8-7-1930, pp. 10-11.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, “Reprise de la silba a Moratín”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 31-7-1930, p. 10.
- SASSONE, Felipe, “Antes del mediodía. Acotaciones literarias”, *ABC*, 12-7-1930, p. 3.
- TOMÁS, Mariano, “El teatro en Viena. *Edipo*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 17-7-1930, p. 11.
- PUJOL, Juan, “Teatro para llorar”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, p. 10.

ZOILO, “El festín pantacruélico de la crítica”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 24-7-1930, p. 11.

AGOSTO

ANÓNIMO, “*Los lobos*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, p. 10

———, “La critique est aisé”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, p. 10.

———, “Una buen idea para D. Eduardo Yáñez”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, p. 10.

———, “Teatro para leer”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, p. 10.

———, “Obra de un novel”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, p. 10.

———, “Los teatros en Londres”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, p. 11.

———, “La actriz yanqui Mande Adams”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, p. 11.

———, “Una comedia musical de Pirandello”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, p. 10.

———, Entrevista a Felipe Sassone, “¿Cómo escribe usted una comedia?”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, p. 10

———, “Palabras de Bernard Shaw. Como mi padre era un borracho...”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, p. 10.

———, “Casimiro Ortas”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, pp. 10 y 11.

———, “Compañía María Tubau”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, p. 11.

———, “La compañía del Alcázar”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, p. 11.

———, “La olimpiada teatral de Moscú”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, pp. 11 y 13.

———, “El personaje de ficción y el personaje de realidad”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, p. 13.

———, “La compañía Sepúlveda-Mora”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, p. 11.

———, “La compañía del teatro Avenida”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, p. 11.

———, “María Conesa, en México”, *ABC*, 16-8-1930, p. 29.

———, “Cuatro figuras de la pantalla en la casa de ABC”, *ABC*, 26-8-1930, p. 10.

———, “Personajes en busca de un local”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 28-8-1930, p. 10.

———, “He aquí una lista...”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-8-1930, p. 10.

———, “Y además...”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-8-1930, p. 10.

———, “La compañía de Guerrero en Buenos Aires”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-8-1930, p. 10.

- , “Shakespeare y Bacon”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-8-1930, p. 10.
- BUENO, Manuel, “El teatro en Francia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 21-8-1930, pp. 11 y 12.
- , “Literatura cinematográfica. Un pleito curioso”, *ABC*, 19-8-1930, pp. 10-11.
- CALVO, Luis, “El día de... Don Ramón María del Valle Inclán”, *ABC*, 3-8-1930, pp. 3-6.
- DOMÉNECH, Jaime, “La cultura artística del pueblo”, *ABC*, 12-8-1930, p. 7.
- , “La cultura artística del público. Rémoras y pedagogía teatral”, *ABC*, 22-8-1930, p. 14.
- G. LANDERO, Juan, “En el cincuentenario de Hartzenbush”, *ABC*, 3-8-1930, p. 3.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Federico, “Talkies. Exvoto de Borgia”, *ABC*, 29-8-1930, p. 3-5.
- MARROQUÍN, Francisco, “Dos teatros rusos en Alemania. Meyerhold y Tairoff”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 7-8-1930, pp. 10 y 11.
- MONTECRISTO, “Talkies. Ante un gran peligro”, *ABC*, 22-8-1930, pp. 3-4.
- RAMÍREZ, Teodoro, “La actualidad teatral en México”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 28-8-1930, pp. 10 y 11.
- SAN JOSÉ, Diego: “La farándula de antaño. El apuntador Márquez”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 28-8-1930, pp. 11 y 12.
- SASSONE, Felipe, “Microliteratura. Letradurías y parletas”, *ABC*, 7-8-1930, p. 6.
- , “Enseñanzas del cine. La buena película teatral”, *ABC*, 12-8-1930, pp. 10 y 11.
- , “¿Cómo se escribe una comedia?”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 14-8-1930, p. 10.
- , “Soprano, caricato e dilettante”, *ABC*, 24-8-1930, pp. 8-10.

SEPTIEMBRE

- ANÓNIMO, “El verano de Don Jacinto, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-9-1930, p. 10.
- , “La melodía del jazz band, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-9-1930, p. 10.
- , “La próxima actuación de Margarita Xirgu”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-9-1930, pp. 10 y 11.
- , “El nuevo teatro. Hechos y no sentimientos”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-9-1930, p. 11.
- , “La formalidad de Eleonora Duse, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-9-1930, p. 11.
- , “Muerte de un bufón ruso”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-9-1930, p. 11.
- , “Un Otelo verdaderamente negro”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-9-1930, p. 12.
- , “Anécdotas de Porto-Riche”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, p. 10.
- , “Shakespeare y Shaw”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, pp. 10 y 11.

11.

- , “Chesterton y Shaw”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, p. 11.
- , “La compañía de Enrique Borrás”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, p. 11.
- , “Fernando Soler”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, p. 11.
- , “La compañía de Rosario Pino y Emilio Thuillier”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, p. 11.
- , “Comedia en prosa de Manuel de Góngora”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, p. 11.
- , “Teatro de la Exposición. *Lo cursi* inaugurará la temporada”, *ABC*, 11-9-1930, p. 31.
- , “Teatro de la Exposición. En la inauguración a beneficio de la Prensa se reprisará una obra de Benavente”, *ABC*, 11-9-1930, p. 35.
- , “La Sociedad Económica de Amigos del País”, *ABC*, 11-9-1930, pp. 31-32.
- , “Teatro de la Exposición. Aviso”, *ABC*, 12-9-1930, p. 34.
- , “Teatro de la Exposición. Charla literaria de Felipe Sassone”, *ABC*, 13-9-1930, p. 27.
- , “Congreso hispanoamericano de cinematografía”, *ABC*, 16-9-1930, p. 10.
- , “Teatro de la Exposición. La función a beneficio de la Asociación de la Prensa”, *ABC*, 16-9-1930, p. 23.
- , “La próxima temporada en el Teatro de la Exposición”, *ABC*, 16-9-1930, p. 29.
- , “Dramaturgos extranjeros contemporáneos. George de Porto-Riche”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-9-1930, p. 11.
- , “Dice Lenormand...”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-9-1930, p. 11.
- , “La solemnidad teatral a beneficio de la Prensa. Teatro de la Exposición”, *ABC*, 18-9-1930, p. 31.
- , “Las huestes de María Palou en Sevilla”, *ABC*, 19-9-1930, p. 20.
- , “El Teatro de la Exposición”, *ABC*, 20-9-1930, p. 29.
- , “La función a beneficio de la Asociación de la Prensa. Habrá servicio de tranvías”, *ABC*, 20-09-1930, p. 19.
- , “El Teatro de la Exposición. La función a beneficio de la Asociación de la Prensa”, *ABC*, 20-9-1930, p.31.

- , “Teatro de la Exposición. Inauguración de la temporada”, *ABC*, 21-9-1930, p. 37.
- , “El origen de las marionettes”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-9-1930, p. 11.
- , “Los actores de Oberammergau de Berlín”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-9-1930, p. 11.
- , “Los actores de Oberammergau de Berlín”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-9-1930, p. 11.
- , “La próxima temporada de Cervantes”, *ABC*, 25-9-1930, p. 29.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 25-9-1930, p. 29.
- , “Un nuevo teatro en Sevilla”, *ABC*, 25-9-1930, p. 29.
- , “Inauguración de la temporada en el Duque”, *ABC*, 26-9-1930, p. 26.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 30-9-1930, p. 39.
- BLANCO, Leandro, “El nuevo teatro Muñoz Seca y los proyectos de María Palou”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, pp. 11-13.
- BLANCO y CARO, R. “Un aniversario. Lope: genialmente español y nada más”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-9-1930, p. 10.
- BUENO, Manuel, “La precocidad sentimental en el teatro. *Etianne*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, p. 10.
- , “Teatro francés moderno. Toi, que jái tant aimée”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-9-1930, p. 10.
- DOMÉNECH, Jaime, “El ideal artístico”, *ABC*, 3-9-1930, p. 6.
- MARROQUÍN, Francisco, “El siguiente cinematógrafo sonoro. Una película sin imágenes”, *ABC*, 16-9-1930, p. 10.
- MENDIZÁBAL, Francisco, “El pregón y el pregonero de la muerte de don Álvaro de Luna”, *ABC*, 14-9-1930, s/n.
- MUÑOZ SAN ROMÁN, J. “El teatro en Sevilla. Incidencias acaecidas con motivo de la edificación del de San Fernando”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-9-1930, p. 10.
- SAN JOSÉ, Diego, “La farándula de antaño. Don José Valero, reivindicador de los cómicos”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 25-9-1930, pp. 10 y 11.
- SASSONE, Felipe, “A un galán de comedia. Consejos homeopáticos”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-9-1930, p. 11.

———, “Teatro de la Exposición: ¿...y después?”, *ABC*, 27-9-1930, p. 29.

OCTUBRE

ANÓNIMO, “Despedida y presentación”, *ABC*, 1-10-1930, p. 28.

———, “Teatro Cervantes”, *ABC*, 1-10-1930, p. 28.

———, “De la vida de Silvain”, *ABC*, 2-10-1930, Suplemento Páginas Teatrales, pp. 10-11.

———, “El teatro en Nueva York”, *ABC*, 2-10-1930, Suplemento Páginas Teatrales, p. 11.

———, “Un cantante español en Italia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-10-1930, p. 11

———, “Shaw y la democracia”, *ABC*, 2-10-1930, Suplemento Páginas Teatrales, p. 11.

———, “*La condesa María*”, *ABC*, 2-10-1930, p. 29.

———, “Teatro Cervantes: *El oro del diablo*”, *ABC*, 2-10-1930, p. 29.

———, “Las charlas de García Sanchiz”, *ABC*, 2-10-1930, p. 29.

———, “El oro del diablo”, *ABC*, 3-10-1930, p. 27.

———, “La segunda charla de García Sanchiz”, *ABC*, 3-10-1930, p. 27.

———, “*El jockey*”, *ABC*, 4-10-1930, p. 30.

———, “*Cien comedias y un drama*”, *ABC*, 5-10-1930, p. 41.

———, “Teatro Cervantes. Ópera italiana”, *ABC*, 7-10-1930, p. 33.

———, “Teatro del Duque”, *ABC*, 7-10-1930, p. 33.

———, “*Serenata andaluza*”, *ABC*, 8-10-1930, p. 23.

———, “Teatro Cervantes”, *ABC*, 8-10-1930, p. 29.

———, “Ópera”, *ABC*, 8-10-1930, p. 29.

———, “Teatro del Duque”, *ABC*, 8-10-1930, p. 29.

———, “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 8-10-1930, p. 29.

———, “*La Perulera*”, *ABC*, 9-10-1930, p. 29.

———, “En voz baja”, *ABC*, 9-10-1930, p. 29.

———, “En el cincuentenario de la muerte de Offenbach”, *ABC*, 10-10-1930, p. 32.

———, “Estrellita Castro”, *ABC*, 11-10-1930, p. 32.

———, “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 11-10-1930, p. 32.

———, “*Un americano en Madrid*”, *ABC*, 12-10-1930, p. 39.

———, “La fuga de Bach”, *ABC*, 12-10-1930, p. 39.

———, “*Las lloronas*”, *ABC*, 12-10-1930, p. 39.

———, “Teatro Cervantes. *El negro que tenía el alma blanca*”, *ABC*, 12-10-1930, p. 39.

———, “El estreno de *El hijo de Don Quijote*. El cine y el teatro Daranas”, *ABC*, 12-10-1930, p.

- , “*El negro que tenía el alma blanca*”, *ABC*, 14-10-1930, p. 34.
- , “Teatro Cervantes. *¡Esta noche me emborracho!*”, *ABC*, 15-10-1930, p. 33.
- , “Una lectura de Benavente: *Los androjos de la Púrpura*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 16-10-1930, pp. 10-11.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 15-10-1930, p. 33.
- , “Costumbres de antaño”, *ABC*, 16-10-1930, p. 11.
- , “Hollywood Line”, *ABC*, 16-10-1930, p. 11.
- , “El teatro político”, *ABC*, 16-10-1930, p. 11.
- , “El homenaje a Benavente”, *ABC*, 16-10-1930, p. 11.
- , “*La tizona*”, *ABC*, 16-10-1930, p. 33.
- , “*¡Esta noche me emborracho!*”, *ABC*, 16-10-1930, p. 33.
- , “*El cuento del lobo*”, *ABC*, 17-10-1930, p. 33.
- , “La compañía de Bassó-Navarro”, *ABC*, 17-10-1930, p. 33.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 18-10-1930, p. 33.
- , “En el Duque. *¡Por si las moscas!*”, *ABC*, 19-10-1930, p. 39.
- , “Política cinematográfica”, *ABC*, 21-10-1930, p. 11.
- , “La Sociedad Benavente”, *ABC*, 21-10-1930, p. 42.
- , “Del fallecimiento de don Fernando Díaz de Mendoza”, *ABC*, 22-10-1930, pp. 23 y 24.
- , “Homenaje a Luis Chamizo”, *ABC*, 22-10-1930, p. 33.
- , “Entierro del Señor Díaz de Mendoza”, *ABC*, 23-10-1930, p. 25.
- , “Homenaje a los Hermanos Álvarez Quintero”, *ABC*, 26-10-1930, p. 41.
- , “Teatro Cervantes. Ramper y su *The chocolat López Orchestra*”, *ABC*, 29-10-1930, p. 33.
- , “Una charla con María Palou. *Los andrajos de la púrpura*”, *ABC*, Suplemento Páginas Teatrales, 30-10-1930, p. 10.
- , “*Los Tenorios*”, *ABC*, Suplemento Páginas Teatrales, 30-10-1930, pp. 10-11.
- , “El Sindicato”, *ABC*, Suplemento Páginas Teatrales, 30-10-1930, p. 11.
- , “Eduardo Marquina”, *ABC*, Suplemento Páginas Teatrales, 30-10-1930, p. 11.
- , “El próximo estreno en la Avenida”, *ABC*, Suplemento Páginas Teatrales, 30-10-1930, p. 11.
- , “Una autorretrato del autor de *Don Juan Tenorio*”, *ABC*, Suplemento Páginas Teatrales, 30-10-1930, pp. 11-12.
- , “Bodas de oro del teatro Lara”, *ABC*, 30-10-1930, p. 33.
- , “Despedida de Ricardo Calvo”, *ABC*, 30-10-1930, p. 33.
- , “Ramper”, *ABC*, 30-10-1930, p. 33.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 30-10-1930, p. 33.

———, “Elogio del teatro de Lara (Lectura de los hermanos Álvarez Quintero)”, *ABC*, 31-10-1930, p. 23.

BENAVENTE, Jacinto, “La política y los intelectuales I”, *ABC*, 2-10-1930, p. 3.

———, “La política y los intelectuales II”, *ABC*, 3-10-1930, pp. 3 y 4.

———, “La política y los intelectuales III”, *ABC*, 4-10-1930, p. 3.

———, “La política y los intelectuales IV”, *ABC*, 7-10-1930, pp. 3 y 4.

———, “La política y los intelectuales V”, *ABC*, 8-10-1930, p. 3.

BUENO, Manuel, “El cine verbal español”, *ABC*, 21-10-1930, p. 10.

DOMÉNECH, Jaime, “El ideal artístico. Lo vulgar y excelso en la obra de arte”, *ABC*, 15-10-1930, pp. 6-7.

FRANCOS RODRÍGUEZ, J. “Reflejos de la censura”, *ABC*, 7-10-1930, pp. 4-6.

PUJOL, Juan, “España y el teatro judío”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 16-10-1930, p. 10.

———, “La escena y el tramoyista”, *ABC*, 19-10-1930, pp. 8-10.

SASSONE, Felipe, “Comedias certificadas”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-10-1930, p. 11.

———, “Don Quijote en París”, *ABC*, 16-10-1930, p. 3.

RIVAS-CHERIF, C. “Defensa del realismo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 2-10-1930, p. 10.

SILVA ARAMBURU, “La madrilenísima cabecera del rastro, escenario del drama y de sainete”, *ABC*, s/f, pp. 10-12.

NOVIEMBRE

ANÓNIMO, “El homenaje del día, *Don Juan Tenorio*”, *ABC*, 1-1-1930, p. 21.

———, “La compañía de Trujillo”, *ABC*, 1-11-1930, p. 33.

———, “*La cursilona*”, *ABC*, 1-11-1930, p. 33.

———, “Inauguración de un nuevo teatro en Melilla”, *ABC*, 2-11-1930, p. 41.

———, “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 4-11-1930, p. 33.

———, “*El padre alcalde*”, *ABC*, 5-11-1930, p. 32.

———, “Teatro Cervantes. Compañía de teatro americano Shangai”, *ABC*, 5-11-1930, p. 32.

———, “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *ABC*, 5-11-1930, p. 33.

———, “Teatro experimental”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-1930, p.10.

———, “*Addio, ragazzo*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-1930, pp. 10-11.

———, “El ex kaiser, personaje escénico”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-1930, p. 11.

———, “Un drama húngaro sobre el conquistador de Méjico”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-1930, p. 11.

———, “Dos dramas de un escritor fusilado”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-1930, p. 11.

- , “La crítica y el público”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-1930, p. 11.
- , “*El monje blanco*, en Chile”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-1930, pp. 12-14.
- , “*Shangai*”, *ABC*, 6-11-1930, p. 33.
- , “*Olimpia*”, *ABC*, 7-11-1930, p. 33.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 7-11-1930, p. 33.
- , “*Paca la telefonista o El poder está en la vista*”, *ABC*, 8-11-1930, p. 32.
- , “Teatro Cervantes. *El séptimo cielo*”, *ABC*, 8-11-1930, p. 32.
- , “El homenaje a Benavente”, *ABC*, 8-11-1930, p. 32.
- , “En Cervantes el estreno de *El séptimo cielo*”, *ABC*, 9-11-1930, p. 39.
- , “En la Exposición: *El amante de madame Vidal*”, *ABC*, 9-11-1930, p. 39.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 9-11-1930, p. 39.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 9-11-1930, p. 39.
- , “Teatro Cervantes: *El crimen de Juan Anderson*”, *ABC*, 11-11-1930, p. 32.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 12-11-1930, p. 33.
- , “El tenorio y el gusto de lo funerario. Alegría, teatralidad y muerte”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p.10.
- , “*Tirano Banderas*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 10.
- , “La feria de Hollywood”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 10.
- , “Fiesta del Montepío”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 10.
- , “Teatro para leer”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 10.
- , “Lines, la cólera”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, pp. 10 y 11.
- , “Benavente y la crítica inglesa”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 11.
- , “La estilográfica de D’ Anuncio”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 11.
- , “Zacconi se retira del teatro”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 11.
- , “*Los androjos de la Púrpura*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 13,
Reportaje gráfico.
- , “Teatro de la Exposición. Los novios de la muerte”, *ABC*, 13-11-1930, p. 33.
- , “Teatro Cervantes”, *ABC*, 14-11-1930, p. 33.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 14-11-1930, p. 33.
- , “En Cervantes: *El gato y el canario*”, *ABC*, 15-11-1930, p. 33.
- , “En el Duque: *Cha-ca-chá*”, *ABC*, 15-11-1930, p. 33.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 15-11-1930, p. 33.
- , “Los próximos conciertos de la Sociedad Sevillana”, *ABC*, 15-11-1930, p. 34.
- , “Teatro de la Exposición: *Don Esperpento*”, *ABC*, 16-11-1930, p. 14.
- , “Teatro Cervantes”, *ABC*, 18-11-1930, p. 33.

- , “Sociedad Benavente”, *ABC*, 18-11-1930, p. 33.
- , “En Cervantes *La Danzarina roja*”, *ABC*, 18-11-1930, p. 33.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 18-11-1930, p. 33.
- , “*La peluquería*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 20-11-1930, p. 11.
- , “*Los tres mosqueteros*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 20-11-1930, p. 11.
- , “*La prima Fernanda*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 20-11-1930, p. 11.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 20-11-1930, p. 34.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 21-11-1930, p. 30.
- , “Teatro Cervantes”, *ABC*, 21-11-1930, p. 30.
- , “Cervantes. *Han matado a Don Juan*”, *ABC*, 22-11-1930, p. 30.
- , “Vermouths líricos en el teatro de la Exposición. A beneficio de la Asociación de la Prensa se representarán las obras de mayor éxito de la temporada”, *ABC*, 23-11-1930, p. 39.
- , “Teatro de la Exposición. El primer vermouth a beneficio de la Asociación de la Prensa se celebrará el jueves con *La rosa del azafrán*”, *ABC*, 25-11-1930, p. 33.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 25-11-1930, p. 33.
- , “En Cervantes. *La divina ficción*”, *ABC*, 26-11-1930, p. 30.
- , “*El lío padre*, en el Duque”, *ABC*, 26-11-1930, p. 30.
- , “A beneficio de la Asociación de la Prensa. Hoy ha comenzado la venta de localidades para el vermouth aristocrático”, *ABC*, 26-11-1930, p. 30.
- , “El grito de China”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 27-11-1930, p. 11.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 27-11-1930, p. 30.
- , “En Cervantes. *K.29*”, *ABC*, 28-11-1930, p. 32.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 28-11-1930, p. 32.
- , “El vermouth de mañana”, *ABC*, 28-11-1930, p. 32.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 29-11-1930, p. 31.
- , “A beneficio de la Asociación de la Prensa. Hoy es el segundo vermouth”, *ABC*, 29-11-1930, p. 31.
- , “En el Duque. *Sevilla en broma*”, *ABC*, 29-11-1930, p. 31.
- , “El vermouth de hoy a beneficio de la Prensa”, *ABC*, 30-11-1930, p. 39.

ADAME MARTÍNEZ, S. y TORRADO ESTRADA, A. “Autocrítica: *Che, Isidoriño*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, p. 11.

ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín y Serafín, “*Cien comedias y un drama*”, *ABC*, 16-11-1930, p. 10.

BLANCO, Leandro, “El día de... Pedro Muñoz Seca”, *ABC*, 30-11-1930, pp. 3-5.

BUENO, Manuel, “*El alcalde de Zalamea en Cataluña*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-

1930, pp. 11-12.

———, “El teatro en Francia. Un drama sobre la guerra”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 16-11-1930, pp. 10 y 11.

———, “Teatro francés contemporáneo. *La carne*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 20-11-1930, pp. 10 y 11.

———, “El dramaturgo y la crítica”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 27-11-1930, pp. 10 y 11.

D’ORS, Eugenio, “Glosas. Vocación por el teatro”, *ABC*, 7-11-1930, p. 3.

DON FÉLIX, “Teatro Del Duque. *Sevilla en broma*, original de nuestro compañero ‘Galerín’ e Hilario Gutiérrez, se estrenó anoche con éxito clamoroso”, *El Liberal*, 28-11-1930, p. 1.

FERNÁNDEZ ARADAVÍN, Luis, “Realismo americano”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 27-11-1930, pp. 10 y 11.

GALERÍN, “De Teatro. El estreno de *Sevilla en broma*”, *El Liberal*, 23-11-1930, p. 1.

MARSILLACH, Adolfo, “El teatro en Barcelona”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 13-11-1930, pp. 11-12.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, “Muertos ilustres contemporáneos. Don Benito Pérez Galdós”, *ABC*, 9-11-1930, pp. 17-19.

RAMÍREZ, Teodoro, “El arte de Méjico en España”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 20-11-1930, pp. 11 y 12.

SALAVERRÍA, José María, “Películas nacionales”, *ABC*, 4-11-1930, p. 3.

SASSONE, Felipe, “Un estreno de Benavente”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 6-11-1930, p. 10.

UGALDE, Tira cómica “*Los andrajos de la púrpura*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 8-11-1930, p. 25.

XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe; NEYRA, Pedro de, “Orestes I”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 20-11-1930, p. 11.

DICIEMBRE

ANÓNIMO: “Sociedad Benavente”, *ABC*, 2-12-1930, p. 32.

———, “Juan Simón, el enterrador”, *ABC*, 3-12-1930, p. 29.

———, “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 3-12-1930, p. 29.

———, “Elenonora Duse”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, pp. 10 y 11.

———, “Benavente, infantigable”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, p. 11.

———, “La comedia de la crítica”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, p. 11.

- , “Un nuevo esperpento de Valle Inclán”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, p. 11.
- , “Una comedia de Sassone”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, p. 11.
- , “La compañía de Soler”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, p. 11.
- , “Margarita Xirgú y el teatro experimental”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, p. 11.
- , “*El patriota*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, pp. 11 y 12.
- , “Retratos de Shakespeare”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, p. 12.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 4-12-1930, p. 33.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 5-12-1930, p. 33.
- , “El fin de una vida”, *ABC*, 6-12-1930, p. 31.
- , “Teatro Cervantes. Casimiro Ortas y *La tela*”, *ABC*, 6-12-1930, p. 31.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 6-12-1930, p. 31.
- , “Agasajo a los autores de *Sevilla en broma*”, *ABC*, 6-12-1930, p. 31.
- , “Homenaje a María Palou y Jacinto Benavente”, *ABC*, 6-12-1930, p. 32.
- , “Casimiro Ortas”, *ABC*, 7-12-1930, p. 43.
- , “El agasajo de los autores de *Sevilla en broma*”, *ABC*, 7-12-1930, p. 43.
- , “Teatro Cervantes. Compañía Casimiro Ortas. Abono”, *ABC*, 7-12-1930, p. 43.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 7-12-1930, p. 43.
- , “Agasajo de los autores de *Sevilla en broma*”, *ABC*, 9-12-1930, p. 34.
- , “Alma andaluza”, *ABC*, 10-12-1930, p. 28.
- , “Teatro Cervantes”, *ABC*, 10-12-1930, p. 28.
- , “¿*Qué da por usted el conde?*”, *ABC*, 10-12-1930, p. 33.
- , “El teatro de los Estados Unidos”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-12-1930, p. 14.
- , “Sabatino López, Gido Rocia y José Bevilacqua”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-12-1930, p. 14.
- , “Jorge Szaniawski”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-12-1930, p. 14.
- , “Fuenteovejuna en ruso”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-12-1930, p. 15.
- , “Estrenos próximos de Madrid. Calderón, Benavente y Arniches”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-12-1930, p. 16.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 11-12-1930, p. 31.

- , “En la función a beneficio de la fiesta de Reyes, del Ateneo, intervendrá Casimiro Ortas”, *ABC*, 12-12-1930, p. 33.
- , “Programa de la función del Ateneo a beneficio de la fiesta de los Reyes”, *ABC*, 13-12-1930, p. 33.
- , “Ante la función teatral del Ateneo, el día 15”, *ABC*, 14-12-1930, p. 41.
- , “Cineclub de Sevilla”, *ABC*, 16-12-1930, p. 33.
- , “La función del Ateneo a beneficio de los Reyes Magos”, *ABC*, 16-12-1930, p. 33.
- , “Para el homenaje a Benavente. Una gran función en Sevilla”, *ABC*, 17-12-1930, p. 37.
- , “Los dramaturgos típicos de nuestros días”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 14.
- , “Dice Marcel Achard...”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 14.
- , “La temporada londinense”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 15.
- , “*Canción de cuna*, en París”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 15.
- , “Teatro ruso”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 15.
- , “Tristán Bernard quiere emular a Lope de Vega”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 15.
- , “En la comedia”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 15.
- , “El Gran Teatro del Mundo”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 15.
- , “*El caracol*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 15.
- , “El viaje de Carmen Díaz a América”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, pp. 15 y 16.
- , “El homenaje a Benavente”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 16.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 19-12-1930, p. 34.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 19-12-1930, p. 34.
- , “Teatro Cervantes. *El niño de oro*”, *ABC*, 19-12-1930, p. 34.
- , “*Las pantorrillas*”, *ABC*, 20-12-1930, p. 30.
- , “Teatro de la Exposición. *El caserío*”, *ABC*, 21-12-1930, p. 46.
- , “Sindicato de Actores Españoles”, *ABC*, 21-12-1930, p. 46.
- , “A beneficio de la suscripción para el monumento a Jacinto Benavente”, *ABC*, 23-12-1930, p. 32.
- , “Sociedad Benavente”, *ABC*, 23-12-1930, p. 32.
- , “Gran función de homenaje a beneficio de la suscripción para el monumento que se erigirá al glorioso autor Jacinto Benavente”, *El Correo de Andalucía*, 23-12-1930, p. 3.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 24-12-1930, p. 32.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 24-12-1930, p. 32.

- , “El homenaje a Benavente”, *ABC*, 26-12-1930, p. 33.
- , “Teatro de la Exposición”, *ABC*, 26-12-1930, p. 33.
- , “*Papá Gutiérrez*”, *ABC*, 27-12-1930, p. 34.
- , “Algunos estrenos importantes de 1930”, *ABC*, 28-12-1930, pp. 12-15.
- , “Del homenaje a Benavente en Sevilla”, *ABC*, 28-12-1930, p. 82.
- , “Sociedad Benavente”, *ABC*, 30-12-1930, p. 28.
- , “Exposición. *La vieja rica*”, *ABC*, 30-12-1930, p. 28.
- , “Cervantes. *¡Contente, Clemente!*”, *ABC*, 31-12-1930, p. 28.
- , “Teatro del Duque”, *ABC*, 31-12-1930, p. 28.
- , “Teatro Cervantes. Ópera rusa”, *ABC*, 31-12-1930, p. 28.
- , “Agasajo a Casimiro Ortas”, *ABC*, 31-12-1930, p. 28.
- ARNICHES, Carlos, “*El señor Badanas*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 16.
- BAMBALINA, “Los vermut del Teatro de la Exposición”, *El Correo de Andalucía*, 2-12-1929, p. 1.
- , “En Cervantes. Ortas”, *El Correo de Andalucía*, 10-12-1930, p. 4.
- , “*El Caserío*”, *El Correo de Andalucía*, 16-12-1930, p. 3.
- BUENO, Manuel, “El bailarín en el teatro”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-12-1930, p. 15.
- , “Año literario. Novela y teatro”, *ABC*, 28-12-1930, pp. 48 y 49.
- CYRANO, “Teatro y cine”, *El Liberal*, 12-12-1930, p. 7.
- ALVEAR, Enrique de, “*Los majos de Cádiz*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, p. 16.
- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis, “Teatro literario y teatro ilustrado”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 18-12-1930, pp. 10 y 14.
- FLORIDOR, “Silueta del año teatral”, *ABC*, 28-12-1930, pp. 59 y 60.
- FRITZ, “Teatro y cine. Exposición. La función a beneficio de la fiesta de Reyes Magos”, *El Liberal*, 16-12-1930, p. 5.
- SAN JOSÉ, Diego, “Al margen de la escena. Teatro político”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 4-12-1930, pp. 12 y 14.
- SASSONE, Felipe, “*La Maricastaña*”, Suplemento Páginas Teatrales, *ABC*, 11-12-1930, pp. 15 y 16.
- , “Las dos obras de nuestro año teatral. Lejos del alma y dentro del alma”, *ABC*, 28-12-1930, pp. 36-39.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AA. VV, “Reglamento de Policía de espectáculos públicos y de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos”, *Palmas y Pitos*, nº 34, 9-11-1913, pp. 15 y 16.
- AA. VV, *Sevilla y la Exposición Hispano-Americana. Álbum artístico*, año II, nº 2, 1921.
- AA. VV, *Recopilación de disposiciones legales vigentes*, Sevilla, Exposición Iberoamericana, 1927.
- AA. VV, *Reglamento General de la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Sevilla, Exposición Iberoamericana, 1928.
- AA. VV, *Catálogo-guía de la Cabalgata de la Exposición Iberoamericana*, Sevilla, Imprenta de la Exposición Iberoamericana, 1929.
- AA. VV, *Exposición General Española 1929*, Madrid, Consejo de Enlace de las Exposiciones de Sevilla y Barcelona, 1929.
- AA. VV, *Guía oficial de la Exposición Ibero-Americana*, Sevilla, Rudolf Mosse Ibérica, 1929.
- AA.VV, *Libro de oro de la Exposición Iberoamericana*, Sevilla, Unión Iberoamericana, 1929.
- AA. VV, *Programa de los actos del Congreso Mariano Hispano Americano*, Sevilla, Hermanos Gómez- M. de Paradas, 1929.
- AA. VV, *Sevilla. Exposición Ibero-Americana*, Barcelona, Rudolf Mosse Ibérica, 1929.
- AA. VV, *Función homenaje a Carmen Díaz*, Madrid, Imprenta Grafos, 1936.
- AA. VV, *Conmemoración del Centenario de la Fundación del Teatro San Fernando (1847-1947)*, Sevilla, Editorial RS, 1947.
- AA. VV, *El Coliseo en Sevilla*, Sevilla, Banco de Vizcaya, 1979.

- AA. VV, *Legislación básica Teatro y espectáculos*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Segunda edición, 1982.
- AA. VV, *La Exposición Iberoamericana de 1929*, Sevilla, CSIC, 1987.
- AA.VV, *Andalucía y América, en el siglo XX*, Sevilla, CSIC, 1988.
- AA. VV, *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990.
- AA. VV, *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XX (1868-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990.
- AA. VV, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Eds. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC, 1992.
- AA. VV, *Recuerdos de la Exposición Iberoamericana 1929-1930*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.
- AA. VV, *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*, Eds. Piedad Bolaños Donoso, Mercedes de los Reyes Peña; apéndice de Emma Falque, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992
- AA. VV, *Quien no vio a Sevilla...*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1993.
- AA. VV, *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María (Cádiz). Eds. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Santos Casenave, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995.
- AA.VV, *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*. Eds: Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer, Madrid, Universidad de Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998.
- AA. VV, *Catálogo de autores dramáticos andaluces (1898-1998)*, Sevilla, Centro de

Documentación de las Artes Escénicas, Consejería de Cultura, 1999.

AA. VV, *La fiesta en la Europa de Carlos V*: Real Alcázar Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre 2000, [Madrid] Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

AA. VV, *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*. *Actas del III Congreso Internacional de Historia Crítica del Teatro de Comedias*, Cádiz, Eds. Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer, Universidad de Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001.

AA. VV, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*: [exposición] : Real Alcázar, Sevilla 11 abril-22 junio 2003: Castillo Real de Varsovia, Polonia 30 julio-6 octubre 2003, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

AA. VV, *Las exposiciones internacionales: arte y progreso*, Ed. María Isabel Álvaro Zamora, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007.

AA. VV, *Ateneo de Sevilla. 120 años de presencia cultural*, Sevilla, Ateneo de Sevilla y Fundación Cajasol, 2008.

AA. VV, *Estrenado con gran aplauso: teatro español (1844-1936)*, Madrid, Iberoamericana, Eds. Marsha Swislocki y Miguel Valladares, 2008.

AA. VV, *Función homenaje a Carmen Díaz*, programa de mano digitalizado por la Fundación Juan March, en <<http://www.digital.march.es/turina/es/defora/repository/jt%3A51991>>. Consulta: 27-3-2013.

AA. VV, *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, Coord. Benito Navarrete Prieto Sevilla, Ayuntamiento, 2014.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, 1974.

ALFONSO RINCÓN, Manuel: *Sevilla y su exposición 1929*, Sevilla, Ábaco Ediciones, 1992.

- ALIER, Roger, *La zarzuela. Qué es y en qué consiste*, México, Ediciones Daimon, 1984.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín y Serafín, *Obras completas*, Tomos I y II, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1982.
- AZORÍN (José Martínez Ruiz), “Los críticos teatrales”, *ABC*, 17-11-1926, p. 3
- BARRERO GONZÁLEZ, Enrique, *El Ateneo de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2008.
- BARRIENTOS BUENO, Mónica, *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906)*, Universidad de Sevilla, Serie Ciencias de la Comunicación, Sevilla, 2006.
- BASTONS, Carles, “El teatro histórico español desde el `realismo´ a la Guerra Civil”, *Revista Historia y vida*, nº 74, (1994), pp. 121-127.
- BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares (Madrid), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- BLAS VEGA, José, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Editorial Cinterco, 1984.
- BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana 1900-1930*, Ávila, Diario de Ávila, 1989.
- BRAJOS GARRIDO, Alfonso, “La Exposición iberoamericana de 1929. Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del siglo XX”, *La Exposición Iberoamericana de 1929. Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, CSIC, 1987, pp. 9-41.
- _____, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992
- _____, *La imagen aérea de la Sevilla de Alfonso XIII (Formas y perspectivas del recinto urbano). 1929-1930*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1990.
- BRAJOS GARRIDO, Alfonso y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *El pabellón de México en la*

Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis, *Armando Palacio Valdés dramaturgo*, en:
<<http://www.palaciovaldes.com/detalleNoticiaHemeroteca.php?id=28&pag=84&cat=>>
Consulta 1-6-2013.

CIAURRIZ, Narciso, *Origen y primeros trabajos de la Exposición Iberoamericana*, Sevilla, Tipografía Española, 1929.

COLÓN PERALES, Carlos, *El cine en Sevilla (1929-1950). De la Exposición y la llegada del sonoro a la posguerra*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

CONTRERAS PÉREZ, Francisco, “Actores en un escenario urbano: nacer, vivir y morir entre los siglo XIX y XX”, capítulo I del libro *Sindicatos y trabajadores en Sevilla. Una aproximación a la memoria del siglo XX*, Sevilla, Coords. Leandro Álvarez Rey, Encarnación Lemus López, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 2000, pp. 23-59.

CHAVES MAZA, José Lucas; GRACIANI GARCÍA, Amparo, *Parque Centenario: Exposición conmemorativa del centenario del Parque de María Luisa (1914-2014)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2014.

CHECA GODOY, Antonio, *La radio en Sevilla (1924-2000)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2000.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, *El teatro y sus enemigos*, obra digitalizada por El Colegio de México (Antiguo Casa de España) y reproducida por la Biblioteca Miguel de Cervantes Virtual en:
<<http://cervantesvirtual.com>>. Consulta: 09-3-2014.

_____, *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Colección Obra Fundamental, 2004.

DOMÉNECH, Fernando, “Lorca y la República”, *Bolsa Cultural*, (Nicaragua), febrero 2001, en:
<<http://www.grupoese.com.ni/2001/bn/bc/ed176/lorca176.htm>>. Consulta: 8-8-2014.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar, *La escena española en el umbral de la modernidad* (Estudios

sobre el teatro del siglo XIX), Valencia, Tirant Humanidades, 2011.

_____, *El teatro por horas en Madrid: (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños/ Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José María, *Aproximación al teatro español de la segunda mitad del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 2014.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña Editorial, 1987.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y La Libertad 1926-1936*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000.

GARAY TAMAJÓN, Alfonso, *La Exposición Universal de las Artes y las industrias de Barcelona (1888). Un evento clave en la primera etapa del turismo en Cataluña*, en: <<http://www.um.es/ixcongresoaehe/pdfB13/LaExposicióndeBarcelona.pdf>>. Consulta: 10-4-2013.

GIES, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Editorial Akal, 1997.

GÓMEZ ZARZUELA, Manuel, *Guía de Sevilla*, Sevilla, varias editoriales, 1874, 1877-1883.

GÓMEZ ZARZUELA, Vicente, *Guía de Sevilla*, Sevilla, Imprenta y litografía de J. M. Ariza, 1922.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, “*La del Soto del Parral*, una zarzuela del 27”, *ABC Cultural*, 17-6-2000, p. 53.

GRACIANI GARCÍA, Amparo, *El Pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana (1929-1999)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

_____, *La Participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*

de 1929, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2010.

GRAU, Jorge, *El actor y el cine*, Madrid, Rialp, 1962.

GÓMEZ LÁZARO, Cipriano, “El Séneca y Enrique Morillo”, *ABC*, 23-1-1970, p. 71.

GUTIÉRREZ PALACIO, Juan, *Periodismo de opinión*, Madrid, Paraninfo, 1984.

HIDALGO, Fernando, *Electra en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro español, Vol. II Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.

HUERTA CALVO, Javier; PERAL VEGA, Emilio y URZAIZ TORTAJADA, Héctor, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2005.

ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

LANGA NUÑO, Concha, “El teatro en la Sevilla de la Guerra Civil. 1936-1939”, en *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948). Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, Cádiz, Universidad de Cádiz y Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001.

LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

_____, *Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1975.

LÓPEZ RUIZ, José, *Historia del Teatro Apolo y de la Verbena de la Paloma*, Madrid, Editorial Lavapiés, Colección Música y Letra, 1994.

LÓPEZ VILCHES, Fernando, *Gayarre en Sevilla a los cien años de su muerte*, Sevilla, Asociación Amigos del Gran Teatro de Sevilla, 1990.

MACHADO, Manuel y Antonio, *Las Adelfas y El hombre que murió en la guerra*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

MARQUÉS DE VALENCINA, *Informe al Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla sobre la Exposición Iberoamericana*, Sevilla, 1924.[Original dactilográfico].

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: *Teatro de ensueño. La intrusa (de Maurice Materlinck)*; Ed. Serge Salaün, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

MARTÍNEZ VELASCO, Julio, *El teatro Lope de Vega. Sus primeros setenta años*, Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, 1999.

_____, *La Revista*, Sevilla, Guadalturia Editores, 2010.

_____, *El teatro en Sevilla. Crónica de sus años más críticos (1929-1953)*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007.

_____, *Aquellos viejos teatros sevillanos. Memorias de un crítico*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2011.

MENA, José María de, *Historia de Sevilla*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975.

_____, *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Sevilla, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 1984.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, Anejos de la Revista Segismundo, CSIC, 1984.

MOLINARI, Andrés, *Pequeño diccionario de teatro andaluz*, Sevilla, Alfar, 1994.

MONTIJANO RUIZ, Juan José, *El problema de la denominación de los subgéneros teatrales*, Vigo (Pontevedra), Editorial Academia del hispanismo, 2010.

_____, *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*, Madrid, Fundamentos, Colección Arte, 2010.

- MONTOTO, Santiago, “El teatro, el baile y la danza en Sevilla”, *Archivo Hispalense*, nº 103-104, (1960), pp. 371-385.
- MORAL, Carmen del, *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- MORÁN TORRES, Esteban, *Géneros del periodismo de opinión. Crítica, comentario, columna, editorial*, Madrid, EUNSA, 1984.
- MORETA-LARA, Miguel Ángel, *Más amor y más sufrir. Cancionero de cuplés*, Málaga, Arguval, 2000.
- MUÑOZ SAN ROMÁN, J. “El teatro del Duque. Elegía prosaica sobre sus escombros”, *Blanco y Negro*, 2-2-1936, pp. 126-129.
- MUÑOZ SECA, Pedro, *Obras Completas*, Vol. IV, Madrid, Editorial Fax, 1949.
- _____, *Obras Completas*, Vol. VII, Madrid, Editorial Fax, 1954.
- MUÑOZ SECA, Pedro y GARCÍA ÁLVAREZ, Pedro, *El verdugo de Sevilla*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- NARBONA, Francisco, *Sevilla y la Exposición de 1929*, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1987.
- NIEVA, Francisco, “Lo cómico y lo tópico”, *ABC*, 11-9-1994, p. 3.
- OCAÑA BARRANCO, Antonio Jorge, “Uniformidad actancial del personaje en el teatro español de vanguardia (1912-36)”, en *La semiótica actual. Aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*; Sevilla, Alfar, 2001, pp. 283-292.
- OLIVA, César, *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2003.
- PABLO ROMERO DE LA CÁMARA, María de, *Historia del Ateneo de Sevilla 1887-1931*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2007 (Ed. Facsimilar).

PACO, Mariano de: *El teatro de los Álvarez Quintero*, prólogo de Rogelio Reyes Cano, Murcia, Editum, 2010.

PALENQUE, Marta, *La construcción del mito Bécquer: El poeta en su ciudad (Sevilla 1871-1936)*, Sevilla, Ayuntamiento, 2011.

_____, “De cómo lo trivial se torna superlativo: el éxito de la zarzuela chica *Las bribonas* (1908) y el anticlericalismo”, en *Trivialidades Literarias. Reflexiones en torno a la literatura de entretenimiento*, Madrid, Visor Libros, 2013

PELÁEZ MARTÍN, Ángel, “El arte escénico en la Edad de Plata”, en *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.

PEREIRA CASTAÑARES, Juan Carlos, “España e Iberoamérica: un siglo de relaciones (1836-1936)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 28 (1992), pp. 97-127.

PÉREZ CALERO, Gerardo, *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística de la ciudad (1887-1950)*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2006.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor, *Aníbal González*, Sevilla, Diputación Provincial, 1973.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

PLAZA ORELLANA, Rocío, *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007.

_____, *Real Círculo de Labradores: 150 años de historia*, Sevilla, Almuzara, 2009.

PORTILLO, Rafael; CASADO, Jesús, *Abecedario del teatro*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro y Padilla Libros, 1992.

QUINTAVAL, “Sevilla al día”, *ABC*, 23-6-1930, p. 53.

RAMOS FERNÁNDEZ, Carolina, *Sevilla 1929-1930: escenario para la comedia*, Sevilla, Padilla Libreros, 2006.

_____, “Notas sobre el teatro en Sevilla durante la Exposición Iberoamericana del año 1929”, *Signa*, nº 17 (2008) pp. 293-312.

REBOLLO CALZADA, Mar, *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2004.

RICCI, Evelyne, *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX*, Málaga, Biblioteca Popular Malagueña, 1996.

RIVAS CHERIF, Cipriano, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-textos, 1991.

RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada, *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo, *Historia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

_____, *La Exposición Ibero- Americana de Sevilla de 1929 a través de la prensa local. Su génesis y primeras manifestaciones (1905-1914)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981.

ROMERO FERRER, Alberto. *Antología del género chico*, Madrid, Cátedra, 2005.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1998.

_____, *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2008.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1989.

SALAÜN, Serge, “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural”, *El teatro menor en*

España a partir del siglo XVI, Madrid, CSIC, 1983, pp. 251-262.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José, *La música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2004.

SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique, *Apuntes para una historia musical de Sevilla*, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1983.

SANTIAGO y MIRAS, M^a Ángeles, “Las colaboraciones de Gregorio Martínez Sierra en libretos zarzuelísticos”, *Espéculo*, nº 20, (2002).

SANTOTORIBIO SUMARIBA, José: *Sevilla en la vida municipal (1920-1991)*, Sevilla, Editorial Guibusur, 1994.

SALAS, Nicolás, “Recuerdo de Carmen Díaz”, *Diario de Sevilla*, 3-4-2002, p. 14.

_____, *Sevilla: Crónicas del siglo XX. Tomo II (1921-1940)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

_____, *Sevilla desaparecida. Álbum de la destrucción de la ciudad (Siglos XIX y XX)*, Sevilla, Editorial Guadalturia, 2008.

SANTIAGO Y MIRAS, M^a Ángeles, “Las colaboraciones de Gregorio Martínez Sierra en libretos zarzuelísticos”, *Espéculo*, nº 20, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/m_sierra.html>. Consulta: 12-2-2013.

SASSONE, Felipe, *La rueda de mi fortuna*, Madrid, Aguilar, 1958.

SENTAURENS, Jean, “Le lieu théâtral à Séville au XIXe siècle. Tradition et modernité”, *Bulletin Hispanique*, t. 91, nº 1 (1989), pp.71-110.

SOLANO SOBRADO, María Teresa, “Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, vol. 7, (1986), pp. 163-187.

TORRES NEBRERA, Gregorio, *El posible imposible teatro del 27*, Sevilla, Renacimiento, 2009.

- TRILLO LEYVA, Manuel, *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1980.
- URÍA, Jorge, “El camino del ocio de masas. Las industrias culturales en España antes de 1914”, *Trabajo y ocio en la Época moderna*, Dir. Luis A. Ribot García y Luigi de Rosa, Madrid, Actas, 2001.
- URRUTIA, Jorge, *La literatura española y el cine (Bases para un estudio)*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1975.
- _____, “El público en el teatro”, Madrid, *Cuenta y razón*, nº 14 (1983), pp. 57-67.
- _____, *Imago litterae*, Sevilla, Alfar, 1984.
- _____, *El teatro como sistema*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- UTRERA, Rafael, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985.
- VALLECILLO LÓPEZ, José, Vallecillo, José: *La literatura y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, Sevilla, Ateneo, 2003.
- _____, *Don Cecilio de Triana y las fiestas de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2009.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, “Aproximación a la dirección de escena en el teatro español del siglo XX (1898-1939)”, *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, (1998), pp. 797-804.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

COMENTARIOS
SOBRE EL MATERIAL
EN SOPORTE DIGITAL

En el CD complementario número 1 de este trabajo se ofrece una reconstrucción de las programaciones que se desarrollaron durante los años 1929 y 1930 en los tres principales teatros de la ciudad: Exposición, Cervantes y Del Duque.

Para su composición se han tenido en cuenta los datos aparecidos en la prensa diaria durante esos dos años. Se observarán, sin embargo, algunos vacíos de información ajenos a nuestra voluntad y que ha sido imposible remediar, sobre todo por la ausencia de notas en la fuente principal del trabajo. Esto se debe a que, en ocasiones, las compañías decidían a última hora no acudir a la ciudad por cualquier motivo y la prensa no se hacía eco de este hecho; en otras, porque los teatros no habían mandado información a las redacciones. También hay que tener en cuenta que, en este momento, no existía prensa los lunes, debido al descanso dominical de los periodistas. Así, aunque en el número del domingo se debía adelantar la actividad teatral del lunes, no siempre ocurría. En ocasiones esta situación se ha podido resolver gracias a las críticas que se publicaban los martes, pero en otros casos, al carecer de crítica, ese hueco se ha hecho insalvable.

Los datos recopilados aparecen ordenados de forma cronológica. Así, el lector va a encontrar, en primer lugar, la cartelera del año 1929 y, en segundo lugar, la correspondiente al año 1930. Dentro de cada año, la exposición de los datos se desarrolla en orden alfabético. Es decir, primero la cartelera del teatro Cervantes, luego la del teatro Del Duque y, finalmente, la del teatro de la Exposición.

El lector no va a encontrar aquí referencias a las programaciones de los cinematógrafos que se iban desarrollando por la ciudad, ni de los teatros de verano, ni de las representaciones de diferentes asociaciones culturales que ejercían también una labor importante. De haberlo hecho estaríamos ante un trabajo de dimensiones insospechadas que habría dado lugar y espacio a varias tesis doctorales. Sin embargo, en ocasiones observará el lector que hay programadas proyecciones cinematográficas en los teatros seleccionados, lo que supone, poner a nuestro alcance la posibilidad de comprobar qué tipo de películas llegan a la ciudad y desplazan el interés del empresario y del público hacia otros divertimentos.

Para facilitar posteriores investigaciones se ha considerado oportuno dejar constancia de las reseñas en prensa que aparecieron sobre cada uno de los montajes. De esta manera se puede apreciar, al mismo tiempo, que no todas las representaciones tuvieron el mismo eco en la ciudad, lo que merma en algunos casos la cantidad de información que se puede conocer hoy día sobre el

trabajo de los profesionales.

En este CD también podemos encontrar el cuadro con la relación de obras representadas en los teatros sevillanos durante 1929 y 1930 que se reproduce en el texto. Lo traigo aquí para facilitar posibles búsquedas de investigadores que estén trabajando sobre este periodo.

Cuando se ha detectado alguna irregularidad en los anuncios del programa del día también se ha incluido el dato. Así encontrará el lector una observación sobre cómo en los anuncios que la Exposición Iberoamericana incluía en la prensa diaria se daba cuenta de un repertorio y en la cartelera se daba cuenta de otro. También hay diferencias entre los datos de las carteleras de los diferentes periódicos locales y se ha dejado constancia de ello.

En el CD anexo número 2 se ofrecen documentos originales e inéditos que se han localizado y utilizado para la elaboración de este trabajo. Los documentos referidos son de muy diversa naturaleza por lo que, para su presentación, he considerado oportuno seguir un orden cronológico.

ÍNDICE DE MATERIAL CONTENIDO EN EL CD nº 2

- D.01 Expediente del Comité Ejecutivo de la Exposición Iberoamericana sobre la necesidad de crear un teatro en el recinto de la Exposición Iberoamericana. AMS.
- D.02 Expediente del Comité Ejecutivo de la Exposición Iberoamericana sobre diversos temas: Adquisición de terrenos en el emplazamiento norte para construir un teatro. Proposición del Excmo. Sr. D. Torcuato Luca de Tena. AMS.
- D.03 Anteproyecto de cabalgata cívico-regional e histórica para celebrarse durante el periodo inaugural de la próxima Exposición Iberoamericana. AMS.
- D.04 Programa de mano de la Cabalgata histórica de la raza hispanoamericana. AMS.
- D.05 Programa del homenaje a Carmen Díaz. FJM.
- D.06 Catálogo de la Exposición de interpretaciones en pintura y escultura de los personajes femeninos del teatro de los hermanos Álvarez Quintero. UAB.
- D.07 Fotografía del estreno de la obra *Los duendes de Sevilla*, 10 de noviembre de 1929, en el teatro de la Exposición. Blanco y negro. Incluida en *Parque Centenario: Exposición Conmemorativa del Centenario del Parque María Luisa (1914-2014)*. Sevilla, ICAS, 2014.
- D.08 Programa de mano, teatro Cervantes: *La ley de los hijos*, 2 de mayo de 1929. Color. CDAE.
- D.09 Programa de mano, teatro Cervantes: *Los que no perdonan*, 4 de mayo de 1929. Color. CDAE.
- D.10. Programa de mano, teatro Cervantes: *La jaula de la leona-Los que no perdonan*, 5 de mayo de 1929. Color. CDAE.
- D.11 Programa de mano, teatro Cervantes: *La silla nº 13*, 6 de mayo de 1929. Color. CDAE.
- D.12 Programa de mano, teatro Cervantes: *Vida alegre y muerte triste*, 8 de mayo de 1930. Color. CDAE.
- D.13 Programa de mano, teatro Cervantes: *Felipe Derblay*, 10 de mayo de 1930. Color. CDAE.
- D.14 Programa de mano, teatro de la Exposición: *Serafín el pinturero*, 19 de julio de 1929. Color. CDAE.
- D.15 Programa de mano, teatro Cervantes: *Hello Jazz*, 22 de octubre de 1929. Color. CDAE.
- D.16 Programa de mano, teatro Cervantes: *El falso médico-El Romeral*, 4 de noviembre de 1929. Color. CDAE.
- D.17 Programa de mano, teatro Cervantes: *Marina-La mujer de su marido*, 6 de noviembre de 1929. Color, CDAE.
- D.18 Programa de mano, teatro Cervantes: *El divino derecho*, 8 de noviembre de 1929. Color. CDAE.
- D.19 Programa de mano, teatro de la Exposición: *Los Gavilanes- Marina- La canción del olvido*, 10 de noviembre de 1929. Color. CDAE.

- D.20 Programa de mano, teatro Cervantes: *Para ti es el mundo*, 26 de noviembre de 1929. Color. CDAE.
- D.21 Programa de mano, teatro de la Exposición: *El Alfiler*, 27 diciembre 1929. Color. ALP.
- D.22 Programa de mano, teatro Cervantes: *El caso de Mary Dugan*, 5 de enero de 1930. Color. CDAE.
- D.23 Programa de mano, teatro Cervantes: *El alfiler- Tres encargos a París-Una mujercita seria*, 12 de enero de 1930. Color. CDAE.
- D.24 Programa de mano, teatro Cervantes: *La Virgen del Pilar dice...*, 13 de enero de 1930. Color. CDAE.
- D.25 Programa de mano, teatro Cervantes, *Malvaloca*, 15 de enero de 1930. Color. CDAE.
- D.26 Programa de mano, teatro Cervantes: *El caso de Mary-Dugan*, 16 de febrero de 1930. Color. CDAE.
- D.27 Programa de mano, teatro Cervantes: *Ha entrado una mujer*, 17 de enero de 1930. Color. CDAE.
- D.28 Programa de mano, teatro Cervantes: *Las Brujas*, 26 de enero de 1930. Color. CDAE.
- D.29 Programa de mano, teatro Cervantes: *Las brujas*, 28 de enero de 1930. Color. CDAE.
- D.30 Programa de mano, teatro Cervantes: *Don Quintín el amargao- El rey que rabió- La Tempestad*, 9 de febrero de 1930. Color. CDAE.
- D.31 Programa de mano, teatro Cervantes: *Benamor*, 21 de febrero de 1930. Color. CDAE.
- D.32 Programa de mano, teatro Cervantes: *La Montería- Benamor-El huésped del sevillano*, 23 de febrero de 1930. Color. CDAE.
- D.33 Programa de mano, teatro Cervantes: *Serafín el pinturero*, 25 de febrero de 1930. Color. CDAE.
- D.34 Programa de mano, teatro Cervantes: *El huésped del sevillano-Campanela*, 27 de febrero de 1930. Color. CDAE.
- D.35 Programa de mano, teatro Cervantes: *La Pelusa o el regalo de Reyes-Campanela*, 28 de febrero de 1930. Color. CDAE.
- D.36 Programa de mano, teatro Cervantes: *Campanela-El triunfo de Cañete*, 6 de marzo de 1930. Color. CDAE.
- D.37 Programa de mano, teatro Cervantes: *La Divina Comedia-Deshonor*, 27 de abril de 1930. Color. CDAE.
- D.38 Programa de mano, teatro Cervantes: *El pasado de Paulina*, 28 de abril de 1930. Color. CDAE.
- D.39 Programa de mano, teatro Cervantes: *Deshonor-La estrella*, 30 de abril de 1930. Color. CDAE.

- D.40 Programa de mano, teatro Cervantes: *La prisionera*, 03 de mayo de 1930. Color. CDAE.
- D.41 Programa de mano, teatro Cervantes: *Vida alegre y muerte triste*, 8 de mayo de 1930. Color. CDAE.
- D.42 Programa de mano, teatro Cervantes: *Una ventana al interior*, 9 de mayo de 1930. Color. CDAE.
- D.43 Programa de mano, teatro Cervantes: *Traidor, inconfeso y mártir*, 24 de mayo de 1930. Color. CDAE.
- D.44 Programa de mano, teatro Cervantes: *Manos de plata- El alcalde de Zalamea*, 26 de mayo de 1930. Color. CDAE.
- D.45 Programa de mano, teatro Cervantes: *El intruso*, 31 de mayo de 1930. Color. CDAE.
- D.46 Programa de mano, teatro de la Exposición: *Lo cursi-No tengo nada que hacer*, 21 septiembre 1930. Color. ALP.
- D.47. Programa de mano, teatro de la Exposición: *El mal que nos hacen*, 22 septiembre 1930. Color. ALP.
- D.48 Programa de mano, teatro de la Exposición: *Pipiola*, 24 septiembre 1930. Color. ALP.
- D.49 Programa de mano, teatro de la Exposición: *Todo tu amor*, 25 septiembre 1930. Color. ALP.
- D.50 Programa de mano, teatro de la Exposición: *...Y después*, 26 septiembre 1930. Color. ALP.
- D.51 Programa de mano, teatro de la Exposición: *El nido ajeno*, 27 septiembre 1930. Color. ALP.
- D.52 Programa de mano, teatro de la Exposición: *La señorita está loca-El mal que nos hacen*, 29 septiembre 1930. Color. ALP.
- D.53 Programa de mano, teatro de la Exposición: *Mariquilla Terremoto* (exterior), 30 septiembre 1930. Color. ALP.
- D.54 Programa de mano, teatro de la Exposición: *Mariquilla Terremoto* (interior), 30 septiembre 1930. Color, ALP.