

MARÍA FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS  
DRU DOUGHERTY

LA ESCENA MADRILEÑA  
ENTRE 1926 Y 1931  
UN LUSTRO DE TRANSICIÓN

EDITORIAL FUNDAMENTOS  
COLECCIÓN ARTE

# ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos .....	11
-----------------------	----

## PRIMERA PARTE

Capítulo I. UN LUSTRO DE TRANSICIÓN .....	15
1. Un costumbrismo de lo moderno .....	16
2. La mujer moderna .....	23
3. El auge de la revista moderna .....	28
4. La influencia del cine .....	32
4.1. El cine sonoro .....	35
5. El teatro como reflejo de los cambios sociopolíticos .....	41
6. Crisis y renovación .....	62
Capítulo II. EL TEATRO DE ÉXITO COMERCIAL (I): EL GÉNERO CÓMICO Y EL GÉNERO BUFO .....	69
1. La comedia .....	70
1.1. La comedia de costumbres .....	71
1.2. La comedia sainetesca .....	77
1.3. La comedia de tesis. La alta comedia .....	82
1.4. La comedia <i>astrakanesca</i> .....	88
2. El género bufo .....	93
2.1. La farsa cómica .....	94
2.2. El juguete cómico .....	100
2.3. El sainete .....	108
Capítulo III. EL TEATRO DE ÉXITO COMERCIAL (II): EL GÉNERO LÍRICO .....	115
1. El género chico .....	115
1.1. Obras líricas en un acto: el sainete lírico .....	116
1.2. Obras líricas en un acto: el género frívolo (humoradas, fan- tasías, pasatiempos, historietas, etc.) .....	119
2. La revista moderna .....	134
3. La zarzuela grande .....	146

Capítulo IV. EL TEATRO DE ÉXITO COMERCIAL (III): EL GÉNERO DRAMÁTICO Y EL GÉNERO FLAMENCO.....	155
1. El género dramático .....	155
1.1. La comedia dramática .....	155
1.2. El drama rural.....	159
2. El género flamenco .....	163
Capítulo V. LOS AUTORES ESPAÑOLES CONSAGRADOS Y NOVELES.....	171
1. Los consagrados.....	172
2. Los noveles .....	180
Capítulo VI. EL RETO DE LA VANGUARDIA .....	191
1. El término.....	192
2. La organización teatral: los pequeños grupos .....	193
3. La ruptura con el teatro mimético.....	202
4. Algunos estrenos paradigmáticos y una sorpresa.....	209
5. Otros estrenos.....	217
Capítulo VII. INNOVACIONES EN EL DISCURSO ESCÉNICO .....	225
1. Texto y representación .....	225
2. El director de escena.....	230
3. La escenografía .....	235
3.1. El juego de luces .....	239
4. La valoración de los clásicos .....	241
5. La interpretación .....	253
6. La crítica.....	262
7. El público.....	266
8. El “teatro de los niños” .....	270
Capítulo VIII. CRISIS Y RENOVACIÓN: EL TEATRO EXTRANJERO .....	275
1. La consagración internacional como clave del éxito .....	277
2. La oportunidad política.....	286
3. El teatro extranjero de éxito.....	292
3.1. El melodrama americano.....	300
4. Compañías extranjeras de habla no española.....	306
5. Las compañías de habla española .....	315
Capítulo IX. EL TEATRO NACIONAL.....	321
1. En pro de un Teatro Nacional.....	321
2. Las críticas al proyecto.....	325
3. Los cauces de intervención: el teatro Español.....	329
3.1. Una encuesta en torno al teatro Español .....	330
4. El “Teatro Lírico Nacional” .....	340
5. Llega la República.....	342
6. La ópera .....	345

## SEGUNDA PARTE

Capítulo I. CINCO TEMPORADAS: LOS ÉXITOS COMERCIALES.....	351
1. Temporada 1926-1927 .....	351
2. Temporada 1927-1928 .....	354
3. Temporada 1928-1929 .....	359
4. Temporada 1929-1930 .....	364
5. Temporada 1930-1931 .....	369
Capítulo II. CUADROS.....	375
Capítulo III. LA ACTIVIDAD ESCÉNICA EN MADRID (DE SEPTIEMBRE DE 1926 A AGOSTO DE 1931).....	379
1. Observaciones .....	379
2. Abreviaturas .....	381
3. Documentación .....	385
4. Índice de autores.....	581

## Capítulo I

# UN LUSTRO DE TRANSICIÓN

Los cinco años que estudiamos en este libro muestran una lógica continuidad con los años anteriores en lo que se refiere a autores, salas o géneros,<sup>1</sup> pero también ponen de manifiesto una época de cambios con algunos hitos de importancia. Sin que se produjera ningún acontecimiento singular que anunciara el comienzo de una nueva era, la escena madrileña derivaba hacia nuevos rumbos según la sociedad iba cobrando conciencia de habitar una Europa alterada por la Gran Guerra, los conflictos sociales y los adelantos técnicos. Uno de los principales objetivos de los autores teatrales consistía en encontrar nuevos resortes escénicos para expresar esa conciencia. Es posible que en la impresión global que se derive de estas páginas los elementos de continuidad pesen más. Nosotros, sin embargo, desde una visión histórica del período, queremos resaltar el proceso de adaptación del teatro a la actualidad de posguerra.

Como introducción a este proceso, en el primer apartado ofreceremos un análisis de las tendencias más acusadas, bien por su afán de modernidad o por su novedad, bien por la importancia que cobraron en estos años: el despliegue de un costumbrismo de lo moderno, la presencia del feminismo como tema palpitante en la escena, la competencia entre teatro y el nuevo arte del cinematógrafo —ya parlante—, el auge de la revista moderna como género de moda, la especial irrupción de los temas sociopolíticos, y la conciencia de crisis, como era de esperar. En los capítulos posteriores examinaremos temas más amplios —autores, géneros, éxitos comerciales, etc.—, cuyos materiales ofrecen múltiples perfiles, aparte del carácter evolutivo mencionado. Además, incidiremos en tres aspectos de gran importancia: las iniciativas vanguardistas, el interés por las puestas en escena y el debate sobre el teatro nacional. Respetando la diversidad de esos datos, no pensamos insistir en la renovación de la escena madrileña aunque el tema surgirá naturalmente al abordar la llegada a los es-

---

1. Véanse el primer tomo de esta investigación, Dru Dougherty y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990 y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, "La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia del teatro representado", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII, 1992, pp. 75-86.

cenarios de los autores noveles, la ampliación del repertorio extranjero y la introducción de nuevas prácticas escenográficas. Los años dedicados a estudiar la vida teatral de este lustro nos han enseñado que su riqueza insospechada puede prestarse a muchos esquemas analíticos. El concepto de modernización, que encontramos expresado repetidamente en estos cinco años y que proponemos como idea motriz de este estudio, no pretende agotar las posibilidades de análisis. Nos parece un concepto central, pero no excluye de ninguna manera otros planteamientos históricos y críticos.

## 1. UN COSTUMBRISMO DE LO MODERNO

La queja de que el teatro no reflejaba la vida contemporánea madrileña halla su réplica en los géneros de más éxito comercial, en el constante afán de sacar a relucir las costumbres más llamativamente modernas del Madrid de los últimos años veinte. Los éxitos de este lustro se complacen en reflejar, como en un espejo viviente, los usos de la sociedad española de entreguerras, destacando aquéllos que por “modernos” sustituían a formas de vida tradicional. En cierta medida el teatro se prestaba a ofrecer una imagen en la que España era un país equiparable con el vecino en todo lo referido a cultura y tecnología. “Expresionismo, Jazz, Charleston, melena corta, Madrid, Berlín, trece horas en avión” fueron algunas de las palabras utilizadas por Manuel Pedroso para resumir las claves de la primera posguerra, cuyo ritmo acelerado ya no cabía en el discurso teatral moroso del siglo pasado: “Los procedimientos dramáticos de lentitud y detalle del naturalismo son incompatibles con la rapidez actual”.<sup>2</sup>

El afán de modernidad se notaba en otros géneros literarios,<sup>3</sup> pero en el teatro adquirió un relieve especial gracias a los medios espectaculares a su alcance, sobre todo en la modalidad arrevistada. Tal vez parte de su interés radique hoy en haber concretado un código visual, cuyos signos servían no tanto para representar la realidad del momento cuanto para satisfacer el deseo del públi-

---

2. Manuel Pedroso, “Un drama nuevo de hace treinta años (Sobre el reciente estreno de Hauptmann)”, *Heraldo de Madrid*, 15-I-1927, p. 4. En citas y notas respetamos la acentuación original.

3. Juan Cano Ballesta estudió la creación por parte de los poetas vanguardistas de “un nuevo lenguaje, de formas vírgenes capaces de captar el maravilloso espectáculo de la urbe moderna con la ‘nueva humanidad’ que la habita”, en *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)* (Madrid, Orígenes, 1981) al tiempo que Víctor Fuentes, en su ensayo “La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación” (*Romanic Review*, XLIII, 3, 1972, pp. 211-218) apuntó que las novelas vanguardistas de Antonio Espina, Pedro Salinas, Francisco Ayala, Valentín Andrés Álvarez, Rosa Chacel, F. Ximénez de Sandoval y Antonio de Obregón exaltaron la euforia de los años veinte contra el mundo de sus mayores: “Hay en ellas todo un costumbrismo de lo moderno. La imagen visual, cinematográfica, la velocidad y el dinamismo de la máquina descubren a estos novelistas un nuevo sentido del tiempo y del espacio” (p. 215). Para las coincidencias entre este Madrid cosmopolita y el París del “flâneur” estudiado por Walter Benjamin, véase Luis Fernández Cifuentes, “Fenomenología de la vanguardia: El caso de la novela”, *Anales de Literatura Española* [Alicante], 9, 1993, pp. 45-59.

co de considerarse habitante de una sociedad con pleno derecho a llamarse moderna.

En dicho código entraron ciertos signos repetidos hasta la saciedad en los grandes éxitos comerciales: la juventud deportista con su indumentaria apropiada, la mujer independizada, los aviones y el cine —emblemas del gusto cosmopolita—, los inventos mecánicos, los bailes de última hora, el jazzband y los artistas negros, etc.<sup>4</sup> Se trataba, como se ve, de una modernidad exclusivamente urbana, notablemente internacional y reservada a una clase económicamente acomodada. Su consigna fue la diversión y el placer, la “exaltación vitalista” —según palabras de Víctor Fuentes—.

Ahora bien, no todo fue alegría en este nuevo costumbrismo. L. Santiso Girón apreció una profunda tristeza en el público europeo de la primera posguerra, condición que favoreció la “jovialización del arte” y dio importancia al “humor en las fáciles y salubres captaciones estéticas del público contemporáneo, abundante en espíritus [...] faltos del integrante de la alegría, que buscan, como vegetal, la luz, en cualquier criadero artificial, y sobre todo en donde el arte la ofrece en forma bien trepidante y sensible, como en la extravagancia literaria y en el jazz-band”.<sup>5</sup> Además, como ahora veremos, este costumbrismo escénico no siempre respondió a un deseo de celebrar las novedades de la época; con mucha frecuencia se explayó con una intención crítica para combatir esas novedades por el cambio de valores que suponían.

Siempre sensible a los cambios de su sociedad, Jacinto Benavente plasmó muchos de estos signos en un matrimonio “ultramoderno” (son palabras de Enrique Díez-Canedo) de *La mariposa que voló sobre el mar*, estrenada a finales de 1926. En este drama, Bibí y Dodó son “dos lindos animalitos” que “respiran vida, fuerza, salud”.<sup>6</sup> En el yate del millonario Simpson se dedican al deporte —el boxeo—, sólo beben *whisky* y soda, se pasan el día tomando fotos con la “kódak” y hablando de sus dos grandes ilusiones, el cinematógrafo y los coches. También tratan con toda familiaridad a la tripulación del yate y salpican su conversación de palabras inglesas (*yes, dancing, all right, sport, lawn-tennis*, etc.). Sin duda lo más llamativo de estos jóvenes es su actitud respecto al sexo. En ellos se concreta la tendencia a “no diferenciarse los hombres de las mujeres”, a “suprimir los preliminares” en el flirteo y a liberar a la mujer de la necesidad de estar siempre acompañada por un hombre. De ahí que Bibí vista un traje masculino, discurra sobre “motores, magnetos y neumáticos” (p. 45) y reclame su autonomía: “Yo no necesito del amor para vivir; puedo andar por el mundo lo mismo sola que acompañada” (p. 53). Se trata, en fin, de una pareja “Muy de la postguerra” como dice, despectivamente, una de las mujeres mayores del grupo.

---

4. Todos estos elementos figuran entre los “nuevos hechos de intensa alegría y jovialidad” proclamados por Salvador Dalí, Lluís Montanyà y Sebastián Gasch en el “Manifiesto antiartístico catalán” publicado en la revista *Gallo* en abril de 1928 (véase Ramón Buckley y John Crispin [eds.], *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973, p. 40).

5. L. Santiso Girón, “Enfoques. El humorismo teatral”, *Heraldo de Madrid*, 26-II-1927, p. 4.

6. Citamos de las *Obras completas*, V, Madrid, Aguilar, 1940, p. 9.