

ADOLFO MARSILLACH ANTE EL REPERTORIO CLÁSICO¹

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Tan lejos, tan cerca y el difícil mundo del teatro

Las memorias de Marsillach, *Tan lejos, tan cerca*, espolearon a una multitud de tempranos lectores, ávidos de chismorreos, dimes y diretes y nombres célebres, de los que aparecen en los papeles efímeros y volanderos o en la televisión.

Confieso que nunca tuve particular interés por esas cuestiones; pero, al proponerme hablar de Marsillach ante el repertorio clásico, he tomado de los anaqueles el grueso volumen, que he leído con gusto, casi compulsivamente, empujado de una página a la siguiente por el estilo, por el gracejo, por la ironía... Por un hecho trascendental en literatura: porque habla un hombre y no un libro. Un hombre contradictorio, que sabe ofrecer en espectáculo sus contradicciones. Un individuo narcisista hasta los tuétanos (*conditio sine qua non* del artista), que se percata de su narcisismo y trata de compensarlo con humor, con una visión distante y emocionada de su propio existir.

El que hable un hombre y no un libro tiene ventajas e inconvenientes. Los hombres hablan de lo que sienten, escriben con frecuencia inspirados por

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación BFF 2002-04092 C-04, aprobado y subvencionado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

musas poco fiables, como la Indignación y la Simpatía. Los libros, en cambio, hablan de verdades aceptadas, más o menos probadas o que, como mínimo, oponen alguna resistencia a la refutación.

Tan lejos, tan cerca —decía— es el testimonio de un hombre. Es un texto sujeto —esa es su gracia— a los vaivenes del humor. Y en algunos de esos vaivenes Marsillach describe el mundo del teatro con tintas negras y algo grotescas. Así apostilla:

Como se va viendo a lo largo de estas memorias, no tengo —en general; hay dignísimas salvedades— muy buena opinión de los actores de nuestro país: acostumbran a ser indisciplinados y poco rigurosos. Les falta —vuelvo a insistir en lo arbitrario de la generalización— amor y respeto a su oficio. No tolero a los que hacen comentarios por lo bajo, a los que cuentan los espectadores que asisten a cada representación, a los que bromean para provocar la risa del compañero y a los que van al teatro con la misma desidia con la que algunos empleados acuden a trabajar a su rutinaria oficina. (Acepto que pueda haber oficinas entretenidísimas aunque yo no las conoza.)²

En sus memorias, repite en varios momentos que, cuando estuvo al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, pretendió, corregir algunos de los vicios y el peculiar sistema de contratación habitual del teatro español en el que se mezclan a las cuestiones artísticas y técnicas otros intereses muy ajenos al trabajo escénico³. A pesar de ese empeño regenerador, en más de un momento, vuelve a quejarse de la falta de profesionalidad y de amor al teatro de sus actores y de su equipo.

Entre el reparto ideal y el ideal de compañía

Se queja, por ejemplo, de las dificultades para llevar adelante el proyecto de una compañía que mantuviera durante un año dos espectáculos en cartelera. Lamenta la casi imposibilidad de que una primera figura se comprometa para toda una temporada y acepte hacer dos papeles que no siempre tienen la misma entidad. En uno de los capítulos atribuye a esa obligación la ruptura —¿real?, ¿imaginada?— de su amistad con Jesús Puente:

² *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, pág. 226. Las noticias, sabrosísimas, de estas memorias, pueden y deben completarse con las que nos ofrecen dos publicaciones de la ADE: «Un teatro necesario». *Escritos sobre teatro de Adolfo Marsillach*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 2003, en especial las págs. 179-198; y *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 90 (abril-junio 2002), número dedicado monográficamente a Marsillach.

³ Véase, a título de ejemplo, la anécdota que cuenta en las págs. 218-219 de *Tan lejos, tan cerca*, a propósito del reparto de un *Hamlet*.

Continuando en mi propósito de que, siempre que fuera posible, los actores contratados intervinieran en las dos obras de la temporada, le pedí a Jesús que, además del Pedro Crespo, interpretase el Sempronio de *La Celestina*. (Interesante papel, aunque a la sombra de la gran alcahueta.). Dijo que «bueno», pero observé que le molestaba. Debí evitarle este mal trago porque fue la causa –no encuentro otra, aunque pudo haberla– de nuestro casi inmediato enfriamiento. Salía a escena sin ganas, distraído, cumpliendo una penosísima obligación. En cambio en *El alcalde...* Me dolió. Claro que el personaje de Pedro Crespo es más lucido que el de Sempronio, pero eso el público no lo sabe [¿?]. Nos enfadamos. Lástima. Insisto: teníamos –y tenemos– ideas diferentes sobre nuestro oficio y tardé en darme cuenta.⁴

Quizá hubo un motivo para el enfado de Jesús Puente, que Marsillach no recoge: en esa misma temporada, Amparo Rivelles había sido contratada exclusivamente para interpretar el papel de Celestina y descansaba mientras se representaba *El alcalde...* Quizá más que el menor fuste del papel encomendado en la obra de Rojas, lo que pudo molestar a Jesús fue el distinto tratamiento. Vamos, digo yo.

Confiesa Marsillach que ese propósito de que una misma compañía interpretase dos obras condicionó de forma radical la programación. En realidad, ese fenómeno no es exclusivo de la Compañía Nacional: el reparto siempre ha condicionado el repertorio.

Marsillach en este punto (la contraposición entre el deseo y la libertad para hacer el reparto más ajustado a cada obra y la necesidad o conveniencia de mantener un elenco fijo) se mueve contradictoriamente; pero acaba decantándose por el concepto de compañía, en detrimento del reparto ideal. No puede evitar, sin embargo, el sentirse incómodo cuando se ve obligado a elegir una obra en función de los actores de que dispone.

En *Tan lejos, tan cerca* lo vemos constantemente ocupado y preocupado por este conflicto entre libertad de programación y mantenimiento de un elenco más o menos estable.

A mí esa disyuntiva no me ofrece dudas. Desde ahora me declaro fervoroso partidario de las compañías y del repertorio incluso rebajando las exigencias de adecuación entre actores y personajes. Quizá esta actitud esté condicionada por una experiencia juvenil que me parece capital en mi formación como espectador y que ya conté en un artículo anterior⁵. En 1968 algunos entusiastas acudimos semana tras semana, durante un mes, a la carpa de Can

⁴ *Tan lejos, tan cerca...*, pág. 467.

⁵ Véase Felipe B, Pedraza Jiménez, «Calderón en escena. Recuerdos de un espectador»; en AA. VV., *Calderón de la Barca desde la modernidad*, Madrid, Fundación Fernando Rielo, 2001, págs. 7-27. La referencia precisa, en pág. 12. Para mayor claridad, puede acudir a la traducción polaca, en Ursula Aszyk (ed.), *Teatr Calderóna tradycja i współczesność*, Katowice, 2002, págs.165-180.

Serra en La Florida, barrio de Hospitalet de Llobregat, a ver al mismo conjunto de actores (los de la compañía María Guerrero) interpretar cinco obras maestras del repertorio español: *Tres sombreros de copa*, *El señor Adrián*, *el primo*, *La rosa de papel*, *La enamorada del rey* y *La dama duende*. Lo apasionante de aquella experiencia fue ver en un corto periodo de tiempo cómo los actores se metamorfoseaban en varios personajes. Se vivía esa paradójica sensación de identificación cordial y de distancia que constituye la esencia del espectáculo teatral.

Principios para la programación: lo cómico y lo trágico

La programación de Marsillach en la Compañía Nacional fue un compromiso entre deseos y disponibilidades, según confesó en más de una ocasión. Creo, no obstante, que estas dificultades íntimas en la génesis del repertorio no trascendieron al público ni le obligaron a abdicar de los principios declarados para la selección de obras. Expresó estos criterios en muchas ocasiones: entrevistas, notas a los programas de mano o a los cuadernos que publicaba la misma Compañía, declaraciones radiofónicas o televisivas... Tomo de las memorias una escueta exposición de los mismos:

Desde el principio de la Compañía Nacional de Teatro Clásico procuré encontrar una programación que alternara una comedia con un drama y una obra famosa con otra menos conocida.⁶

La frase plantea al mismo tiempos dos cuestiones de relieve: una genérica y otra de difusión, conocimiento público, frecuencia en escena...

La primera nos lleva a interesantes consideraciones. Se dice – con razón y sin ella – que toda comedia áurea es tragicomedia. Ya en sus días, allá por el siglo XVII, esta afirmación fue claramente rebatida. Una amplia división distinguía entre piezas históricas (que a veces poco tienen que ver con la historia documentada) y piezas amatorias. Viene a corresponder esta bipartición con las grandes categorías dramáticas que separan lo cómico (lo ligero e intrascendente, lo cotidiano y vulgar) de lo trágico (lo grave y trascendente, lejano y extraordinario). Aunque la comedia española («porque esa variedad deleita mucho») siempre combine elementos cómicos (de diversión) con trágicos (de ensimismamiento), no hay duda que existe una actitud, una intencionalidad en los creadores y, en consecuencia, una clave para la interpretación del drama, que va en una u otra dirección. Sin plegarse a una rigurosa taxonomía y en medio del tremendo lío que era el mundo

⁶ *Tan lejos, tan cerca...*, pág. 523.

editorial del momento, Lope revela en los rótulos de muchas de sus piezas los distinguidos claros entre comedias, tragicomedias y tragedias.

La decisión de Marsillach de alternar funciones de signo contrario (ora festivo, ora lúgubre) revela una actitud propia del hombre de teatro, que choca con una no declarada posición académica.

En nuestras escuelas, puede observarse fácilmente el distinto tratamiento que tienen la comedia y la tragedia a la hora de integrarse en el canon, es decir, en la lista de obras que se consideran de interés, que se reputan clásicas. En varios cursos estivales he propuesto un ejercicio en torno a los géneros dramáticos y su aceptación académica. En el primer momento he pedido a los asistentes que anoten en una ficha las piezas maestras del teatro español. En todos los casos el resultado ha sido muy parecido. Por lo general, no acostumbran a aparecer comedias: solo dramas historiales de sentido trágico: *La vida es sueño*, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *El alcalde de Zalamea...* Entre los autores modernos, solo figuran Valle-Inclán (*Luces de bohemia*), Lorca (la trilogía trágica) y Buero Vallejo. En una ocasión (el auditorio estaba formado mayoritariamente por profesores de bachillerato) se coló *Tres sombreros de copa*, que era lectura obligatoria, o casi, en el programa de COU, y otra vez, apareció en la lista *El perro del hortelano*, que en aquel momento se proyectaba en los cines en la espléndida versión de Pilar Miró⁷.

El canon teatral ha sido siempre, en estas predilecciones genéricas, mucho más abierto y equilibrado que el académico o editorial. En la programación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico se alternaron con escrúpulo comedias y tragedias. Con esto, Marsillach y su público no hacían más que acogerse a una larga tradición teatral que nunca ha desdeñado las comedias áureas. Quien no se lo crea puede ver las carteleras de los siglos XVIII, XIX y gran parte del XX⁸.

⁷ Sobre esta experiencia, véase Felipe B. Pedraza Jiménez: «El canon, los géneros y el realismo psicológico», en *Theatralia*, núm. 3 (Universidad de Vigo, 2000) págs. 261-287. Las referencias precisas, en págs. 263-264.

⁸ Véanse Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, 1923; René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.; N. B. Adams, «Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850», en *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 342-357; AA.VV., *Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839*, por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, «Cuadernos bibliográficos», núm. 3, Madrid, CSIC, 1961; Félix Herrero Salgado, *Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849*, «Cuadernos bibliográficos», núm. 9, Madrid, CSIC, 1963; Irene Vallejo y Pedro Ojeda, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Universidad de Valladolid, 2002; Carmen Menéndez Honrubia, «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)», en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5 (1990), págs. 187-208; Dru Dougherty

Lo insólito y lo inevitable

El segundo principio enunciado por Marsillach es la alternancia de las obras canónicas con las poco habituales. En la nota al programa de mano de *La Celestina*, lo expresó de forma en extremo concisa y pegadiza: «a nuestro juicio, el repertorio es una curiosa mezcla de lo insólito con lo inevitable»⁹.

La noción de lo insólito y de lo inevitable merece un comentario. En rigor, y probablemente a Dios gracias, Marsillach no llegó a programar ningún texto realmente «insólito». Todas las obras seleccionadas para su puesta en escena era bien conocidas de los profesionales de la historia de la literatura dramática y aún de los aficionados a estas cuestiones. Lo insólito no eran los textos, sino que a alguien se le ocurriera llevarlos a la escena en el siglo XX. En el mismo programa de mano, lo matizaba Marsillach y añadía una explicación plausible a la reducción —la jivarización, diríamos— del repertorio escénico áureo:

Hemos hecho hasta ahora [1988] cuatro montajes de cuatro textos, sin duda conocidos, aunque no con frecuencia representados. Quisimos demostrar así la posibilidad de investigar, alejándonos un poco de la programación en principio más usual. Nosotros opinamos —y podemos estar equivocados, desde luego— que la lista de nuestros dramas y de nuestras comedias clásicas representadas, se fue reduciendo mecánicamente con el tiempo porque se puso al servicio de las condiciones personales de los intérpretes románticos y, después, de la Restauración.¹⁰

Yo no quiero hacer de los actores y directores, historiadores o bibliógrafos (¿qué sería de los que nos dedicamos profesionalmente a estas tareas con tal competencia?), pero resulta evidente que en la reducción del repertorio han concurrido al menos dos concausas, además de la señalada por Marsillach: el desconocimiento, cuando no el desprecio, que la profesión ha tenido tradicionalmente del inmenso catálogo de la comedia áurea, y la debilidad de nuestra «industria teatral».

En rigor, puede decirse que todos los textos áureos (¿dejamos a un lado *La vida es sueño* o *Fuenteovejuna*?) son insólitos en las tablas. La más hermosa tragedia que yo he leído —y he leído algunas, créanme—, *El castigo sin venganza*, no se había visto en España en un producción regular (quizá en ninguna

y María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

⁹ Véase el programa en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 16 (2002), pág. 45.

¹⁰ Programa de mano de *La Celestina*, pág. 45.

producción) desde 1985 (el montaje de Miguel Narros en el teatro Español) hasta 2003 (dos montajes simultáneos de los que tengo noticia: el de Adrián Daumas en el circuito comercial, y el de Yolanda Mancebo, como ejercicio fin de carrera en la RESAD). Diecisiete años sin reponer una obra capital de nuestro teatro clásico. En las veinticinco primeras ediciones del Festival de Teatro Clásico de Almagro no se había visto la tragedia de Lope¹¹.

La osadía en los principios: *El médico de su honra*

A pesar de lo dicho, no hay que regatear elogios a la decisión de Marsillach de llevar a la escena estrenos poco menos que absolutos. Empezando por el primero de ellos: *El médico de su honra* (1986). Años después –creo que el texto que cito se redactó años más tarde, aunque no estoy seguro– el director reflexionaba sobre este debú:

La elección del primer texto era fundamental. ¿Por qué me decidí por *El médico de su honra*? Cuando me hacen una pregunta de este tipo –me la hicieron entonces y la repiten cada vez que monto un espectáculo– no sé cómo responder. Elegir es un acto de amor y el amor no tiene explicación razonable. [...] Mucha gente sospecha que los directores buscamos las obras que nos permitan «lucirnos». No es mi caso. No rehúyo la ambición del lucimiento...

¡Qué bien maneja Marsillach su retórica! ¡Qué noble suena en su pluma esa obsesión histriónica!

No rehúyo la ambición del lucimiento, pero no es ése el elemento primordial de mis decisiones artísticas. Lo que pretendo es contar una historia en la que me sienta implicado: a favor o en contra, pero que no me deje indiferente. Y lo que Calderón plantea en su drama –¿o tragedia?– me fascinaba. En *El médico de su honra* un hombre asesina a su mujer por el «qué dirán»: la quiere, no está seguro de que le engañe y, sin embargo, la mata: porque los demás sospechan, porque murmuran, porque recelan...¹²

No cabe negar que Marsillach empezó el camino de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con un texto difícil y polémico¹³. Lo dijo, con precisión, Roberto Alonso, testigo muy próximo de la gestación:

La Compañía Nacional de Teatro Clásico pudo iniciar su camino de múltiples y variadas maneras, como múltiple y variado es nuestro teatro áureo, y al escoger *El médico de su*

¹¹ Se vio, por fin, en la vigesimosexta edición (2003) en la versión de Rafael Pérez Sierra que dirigió Adrián Daumas.

¹² *Tan lejos, tan cerca...*, op. cit., pág. 450.

¹³ La adaptación de Rafael Pérez Sierra, con fotos del montaje, la publicó la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1986.

honra eligió el camino menos fácil y conservador, el más provocador y expuesto. Se esperaba otra cosa. Tal vez más humildad. Algo más convencional. Rescatar del gran repertorio los títulos seguros, los de siempre, los que no admitían duda o sorpresa [...]. Dejar para más adelante los experimentos.¹⁴

Empezó, pues, la Compañía con una elección sorprendente y polémica y con un montaje que no dejó de llamar la atención de los espectadores, para bien y para mal. Mis impresiones sobre el primer montaje de 1986 y sobre su reposición en 1994¹⁵ las he resumido en un artículo anterior¹⁶. Creo que entre las dos puestas en escena hubo notables diferencias que afectan tanto a la creación artística como a su recepción. El público no acabó de aceptar la primera producción. Según mi criterio, por dos razones: su novedad, que desconcertó un tanto a los espectadores, y las desigualdades interpretativas. En cambio, en 1994, en su reposición almagreña, se vivió un entusiasmo antes desconocido.

Sorprendentemente para mí —lejos del ruido del gran mundo del teatro— Marsillach responsabiliza a José Luis Pellicena de los desajustes de esta primera versión de *El médico de su honra*:

Todos los intérpretes se acomodaron, con mayores o menores dificultades, a mis indicaciones —desde la maestría de Marisa de Leza al sólido oficio de José Caride—, pero con Pellicena no hubo forma. Estoy convencido de que su resistencia no era malintencionada. Venía de una escuela grandilocuente aprendida en la Compañía Lope de Vega y le resultaba imposible cambiar. Y, claro, se produjo una inevitable confusión. La crítica y parte del público coincidieron en asegurar que José Luis era «el único que recitaba bien». ¿Por qué? Porque su sentido de la declamación era «el de siempre», el que una perdida tradición romántica había impuesto: justamente lo que varios críticos y algunos espectadores añoraban y yo no estaba dispuesto a resucitar.¹⁷

Mi percepción de espectador inocente, es decir, desconocedor de los entresijos de la vida teatral, fue otra: la voz cantarina y solemne de Pellicena fue una más en aquel, lógico, inevitable desconcierto inicial. Marisa de Leza interpretaba magistralmente y recitaba dando vuelo y empaque casi operístico a su papel. Vicente Cuesta, en cambio, creaba la figura del rey don Pedro en un recitado coloquial e incluso un poquitín tartajeante. Ninguno lo hacía mal, pero el conjunto disonaba.

¹⁴ Roberto Alonso, «Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas, Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2001, págs. 411-427. La cita, en pág. 411.

¹⁵ Se volvió a publicar el texto de Pérez Sierra con fotos del nuevo espectáculo: Madrid, 1994.

¹⁶ «Calderón en escena...», págs. 20-21.

¹⁷ *Tan lejos, tan cerca...*, pág. 454.

En 1994 el panorama era muy distinto. La Compañía Nacional y su ejemplo habían generado una forma (ni muy enfática ni muy coloquial) de decir el verso, los actores habían tenido oportunidad de oírse unos a otros a lo largo de los años y el propio Marsillach había madurado su propia concepción de la deseable unidad tonal. El público también se había vuelto más receptivo. Adolfo tenía ya una clientela devota y asidua que entendía su variada estética y se encontraba a gusto con ella. En 1994 el éxito y el reconocimiento fueron indiscutibles.

Otros textos insólitos: *Antes que todo es mi dama*

La saga de los textos insólitos, iniciada con este duplicado y polémico y cambiante *Médico de su honra*, se alargó con otros espectáculos.

Los locos de Valencia, según todos los indicios, resultó un fracaso y obligó a plantearse a cara o cruz la continuidad de la Compañía.

El primer éxito vino de la mano de otra pieza insólita: *Antes que todo es mi dama* (estreno en Almagro, 11 de setiembre de 1987). Roberto Alonso, ha contado cómo y por qué se llegó a esta comedia calderoniana¹⁸. En primera instancia, la elegida era *El astrólogo fingido*. A esta pieza maestra (que juega con la imprevista aparición de un galán, al que todos creen en Flandes, por la ventana del cuarto de su dama), quiso aplicar Marsillach su idea de la ficción al cuadrado: teatro en el cine y cine en el teatro.

Pronto se vio –apostilla Roberto Alonso– que el «invento» de Marsillach no casaba muy bien con ese otro –tan teatral– de Calderón; que un poderoso «truco» escénico por función es suficiente...

Se buscó, digámoslo así, una pieza de menos quilates que permitiera ser engastada en la materia cinematográfica ideada por el director y admitiera sin rechinar el nuevo juego escénico. Supongo, aunque no me consta, que sería Rafael Pérez Sierra el encargado de proponer esta comedia menor.

El «invento» de Calderón-Marsillach funcionó de forma admirable, divirtió al público. A muchos espectadores se les saltaron las lágrimas de tanto reír. En suma, un texto infrecuente vino a servir un espectáculo de éxito.

Más insólito todavía: *La gran sultana*

Otro éxito notable vino de la mano de otro texto insólito: *La gran sultana* de Cervantes. Ya he discutido en otros artículos e intervenciones en congresos

¹⁸ Véase «Calderón singular...», pág. 415.

los valores que se han atribuido a esta curiosa comedia¹⁹. Marsillach convirtió el espectáculo en una brillante comedia musical, lo que me pareció y me parece un notabilísimo acierto. En las declaraciones a la prensa y en el programa de mano le atribuyó una sorprendente actualidad. Actualidad estética: *La gran sultana* «nos fascina por lo extraordinario del mundo que presenta, por el irónico romance amoroso de la pasión desbordada y enloquecida, por el desplante de una Constantinopla altiva y pasmosa, por el perfume de una civilización sensual y miniaturista». Y actualidad moral: «este texto –este hermosísimo y refrescante texto– es un canto arrebatado a la tolerancia»²⁰.

Tanto *aggiornamento* estético, tanta corrección política no hubieran bastado para que el público se entregara al espectáculo de la Compañía Nacional. Hacía falta algo más, mucho más que las palabras bienintencionadas del programa de mano. Lo que añadió Marsillach al texto cervantino fue una ilimitada sabiduría escénica. Una precisión en el gesto, el movimiento, la gracia que superaba y hacía olvidar la, a mi entender, desmañada comedia. Podríamos preguntar qué recuerda el público inocente de aquel espectáculo. La brillantez de la escenografía de Cytrynowski (un irónico *naïf* orientalizante), la interpretación rotunda de Héctor Colomé en el gracioso Madrigal, la belleza insinuante de Silvia Marsó... y, sobre todo, el ritmo escénico y un par de efectos colocados sabiamente al final de la acción. Poco antes de acabar había una apoteosis digna de la mejor y más lujosa y más irónica comedia musical: Silvia Marsó (la *vedette*, la gran sultana) bajaba del telar sentada, como en un columpio, en una media luna. Aun no repuestos de esa emoción «previsible», el público asistía a la despedida de Madrigal, que abandonaba Estambul. Al rematar su monólogo, avanzaba hacia el proscenio, al lanzar la pierna al vacío para descender hacia el patio de butacas (el mar que lo había de devolver a España), la megafonía difundía con intensidad y asombrosa nitidez el chapoteo de un pie entrando decidido en el agua. La reacción del público, gozosamente sorprendido, era inmediata: día tras día, representación tras representación, prorrumpían en un aplauso espontáneo, entusiasta y divertido.

Marsillach y su equipo (Luciano García Lorenzo desempeñaba la función de asesor literario en la etapa que comentamos) acertaron plenamente con *La gran sultana*, texto insólito, soberbio espectáculo.

¹⁹ Véase Felipe B. Pedraza Jiménez, «El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo», en José Ramón Fernández de Cano (coord.), *Actas del VIII Coloquio internacional de la Asociación de cervantistas*, Ayuntamiento de El Toboso, 1999, págs. 19-38.

²⁰ Las citas pertenecen a las notas del programa de mano. Pueden verse en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 16 (2002), pág. 109.

Funciones inevitables

El resto de los espectáculos que Marsillach (director artístico de la compañía) programó para sí mismo (director escénico) pertenecen a la categoría de los títulos inevitables: *La Celestina* (1988), *El burlador de Sevilla* (1988), *El vergonzoso en palacio* (1889), *Fuenteovejuna* (1993), *Don Gil de las calzas verdes* (1994) y *El misántropo* (1996).

Para no errar la perspectiva histórica, señalemos que algunos de ellos son inevitables desde fechas recientes. En los siglos XVIII y XIX ni *La Celestina*, ni *El burlador* (sustituido por otras versiones del mito) ni *Fuenteovejuna* tuvieron realidad alguna en las tablas. Su presencia, más o menos regular, en los escenarios no se produce hasta la posguerra. Cuando decimos que *El misántropo* es función inevitable, estamos pensando más en el prestigio internacional de la obra de Molière que en la presencia efectiva de este texto en la escena española.

Entre los espectáculos que nacieron de estos títulos obligados, se dieron notabilísimas diferencias, sobre todo en lo que resulta más fácilmente medible: la respuesta del público.

La Celestina, a pesar de contar en el reparto con Amparo Rivelles y Jesús Puente, y a pesar de que Torrente Ballester firmaba la adaptación, tuvo una regular acogida. La crítica, en general, la trató con respeto: «versión clara e inteligente» rotulo Negrín en *El independiente* (29-IV-1988); «Una Celestina higiénica y elegante» apostilló Javier Parra en *Ya* (15-IV-1988); pero Lorenzo López Sancho (*Abc*, 20-IV-1988): sentenciaba:

Esta *Celestina* tiene un muy digno nivel como espectáculo, sobre todo por la soltura del ritmo, la eficacia del relato al que no merece la pena señalar alguna frivolidad habitual en Marsillach, con la que se aniaña una gran historia de nuestra mayor literatura.

Y remachaba:

Después de todo la trivialización del asunto está en la que parece ser la idea central del director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico para el tratamiento de nuestros grandes clásicos.²¹

Esta versión de *La Celestina* tuvo que luchar, desventajosamente, con otro texto capital que Marsillach programó en el mismo año, pero no para sí, sino para José Luis Alonso Mañes: *El alcalde de Zalamea*. En sus memorias queda el rescoldo de aquella involuntaria confrontación:

²¹ Las críticas íntegras pueden leerse en las páginas finales (sin numerar) de *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 2 (1988).

...la crítica se volcó en merecidos elogios para José Luis Alonso y estuvo, como ya era habitual, parca o desagradable conmigo. (El estreno de *El alcalde...* fue clamoroso y el de *La Celestina* cortésmente frío.) Yo creo que se aprovechó la ocasión para señalar que José Luis me había dado una lección. (Sólo faltó que pidieran públicamente mi cese y su nombramiento como director de la compañía.)²²

Al margen de los resultados sobre la escena, es evidente que en 1988 Marsillach había decidido que, tras las osadías primerizas, había llegado el momento de apostar sobre seguro, tanto en lo que se refiere a los títulos como a los intérpretes.

Sin embargo, el mayor batacazo se lo dio en una de esas apuestas sobre seguro: *El burlador de Sevilla*. Sin duda, se juntaron muchos factores. El primero, el que nos importa en esta exposición, quizá sea que *El burlador...*, aunque figure en todos las historias de la literatura dramática como la creación de un singular mito, no es, desde el punto de vista de la estructura ni de la construcción de los personajes, esa perita en dulce apetecida por todo director y por todo actor. *El burlador...* no es *El alcalde de Zalamea* ni *El castigo sin venganza* ni *El perro del hortelano* ni *La dama duende...* Obras estas a la que basta dejarlas hablar: ellas imponen el ritmo, ellas construyen los personajes. *El burlador...*, por el contrario, tiene una estructura episódica, acumulativa, la mayor parte de los personajes pasan fugazmente por la escena, excepto el protagonista, energuménico, obsesivo, reiterativo en sus hazañas... Pieza peligrosa, cuya fama está más vinculada a lo antropológico, a lo mítico, que a lo teatral y poético.

Probablemente, estas consideraciones mías en torno a lo que significa *El burlador...*, como texto y personaje teatral, nada tuvieron que ver con el fracaso del espectáculo de Marsillach. Probablemente, el público de Madrid lo rechazó porque oyeron hablar a don Juan con acento porteño, cuando, como bien se sabe, todos los tenorios han de hacer gala de su acento vallisoletano o del toscó y vulgar sonsonete de los doblajes cinematográficos que sufrimos, en régimen de monopolio, en España. ¿Cuándo nos vamos a enterar los hispanohablantes de ambas orillas que los clásicos son un patrimonio común e indivisible de cuantos hablamos español?

Marsillach ofrece otra razón para el fracaso:

¡Hasta se me acusó de haber convertido a don Juan en un mariquita...! Naturalmente desconocía y desconozco las aficiones sexuales de Juan Leyrado, actor que interpretaba el burlador, porque nunca se las pregunté, pero pongo el espíritu del doctor Marañón por

²² *Tan lejos, tan cerca...*, págs. 467-468.

testigo de que no quise acentuar su posible o imaginario afeminamiento. Les guste o no les guste a los críticos, los actores son lo que son como seres humanos y, cuando no se dispone de otros, el director hace el reparto que las circunstancias le permiten.²³

En realidad, Marsillach se iba a encontrar mucho más a gusto al programar las piezas cómicas de Tirso. El espíritu travieso, cínico a ratos, bienhumorado casi siempre, irónico y tramoyero del fraile estaba sin duda más cerca de la sensibilidad del director que el teólogo malasombra que pergeña *El burlador...* o *El condenado por desconfiado*.

Dos de los grandes éxitos de Marsillach fueron las dos comedias tirsianas que montó: *El vergonzoso en palacio* (1989) y *Don Gil de las calzas verdes* (1994). Su fervor es evidente. En el programa de mano de la primera confesaba: «Me gusta mucho *El vergonzoso en palacio* y por esto, digo yo, que la habré elegido»²⁴. El director encuentra en esta comedia una intensa afinidad moral y artística. No ignora sus deficiencias constructivas, los problemas de carpintería en el planteamiento, que nunca preocuparon a Tirso: «Sé que es una obra confusa, sobre todo al principio, porque Tirso es confuso»²⁵.

Confuso y genial y sorprendentemente moderno, posmoderno (si es que esto significa algo), próximo a una sensibilidad despreocupada, jovial y dominada por el buen sentido moral (la lucha por la felicidad es la única batalla que merece la pena) y el disparate artístico: «Era lógico que una comedia así tentara a Adolfo Marsillach, sin duda el más imaginativo de nuestros directores» afirmó Fernando Lázaro Carreter²⁶.

Parece que en esta ocasión el director tuvo el reparto soñado, o casi. Sin duda las actrices colmaron sus expectativas. Aitana Sánchez Gijón, hermosísima, encarnó a doña Magdalena; Adriana Ozores, fascinante, a doña Serafina.

Hubo reparos de la crítica a algunas gracias añadidas, a la trivialización de los textos...; pero ¿alguien concibe una comedia donde todo sea grave compostura? El público respondió con entusiasmo a la forma en que Marsillach, partiendo de una comedia española, creó un luminoso espectáculo musical. Alberto de la Hera (*Ya*, 16-XI-1989) tituló su crítica: «Una preciosa revista», y A. Fernández Torres, tras señalar que «lo que menos importa –o, mejor, lo que importa menos, que no es lo mismo– es el propio texto de Tirso de Molina», concluye:

²³ *Tan lejos, tan cerca...*, pág. 469. El subrayado es mío.

²⁴ *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 16 (2002), pág. 67.

²⁵ Declaraciones a Juanjo Guerenabarrena, «*El vergonzoso en palacio*: la realidad es lo contrario», en *El público* (IX-1989), reproducidas en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5 (1990), pág. 263.

²⁶ «*El vergonzoso en palacio*», en *Blanco y negro* (24-XII-1989), reproducido en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5 (1990), pág. 256.

Adolfo Marsillach, en suma, extrae del original de Tirso de Molina toda su comicidad, todo su juego de farsa y vodevil, acentuado por detalles escenográficos que aluden constantemente al circo y al *music-hall*.²⁷

El éxito, aún sin los elementos musicales y coreográficos y sin la concurrencia de Aitana Sánchez Gijón, se repitió en 1994 con *Don Gil de las calzas verdes*. El tándem Tirso (cómico)-Marsillach ha funcionado en las dos ocasiones en que ha colaborado.

No ocurrió lo mismo con *Fuenteovejuna* y no resulta fácil precisar cuál fue la reacción del público con *El misántropo*. Como dijo el director, era el reencuentro con un viejo amigo. Molière y Tirso –al menos, la imagen que ha llegado a nosotros de Tirso y de Molière– parecen los clásicos más afines al espíritu de Marsillach. En la elección de la obra pesaron muchas circunstancias extrateatrales:

Como daba por seguro que, con la derrota de los socialistas, se iba a liquidar mi época como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, elegí cuidadosamente un texto que me ayudase a subrayar la despedida: *El misántropo* reunía las condiciones apropiadas. Me gusta Molière. Es un autor y un personaje con el que me identifico fácilmente.²⁸

Creo que todos los juicios y las reacciones que provocó este montaje estuvieron condicionadas por ese propósito testamentario. En cualquier caso, no deja de ser significativo que el primer clásico extranjero elegido por Marsillach haya sido Molière.

Claves de un resultado

En 1988 Alberto de la Hera señalaba alguna de las claves «del resultado obtenido por Marsillach» en la Compañía Nacional. Las que afectan a nuestra reflexión son dos: «selección de obras, alternando algunas muy famosas con otras menos conocidas; variedad de autores»²⁹. Hoy, con una mirada más amplia (han transcurrido más años, se ha cerrado la carrera de Marsillach), tendríamos que matizar esa última clave. Como director, Marsillach se encomendó a sí mismo once montajes. Repetió los grandes dramaturgos áureos: dos Calderones (con los que tuvo éxito: de público con *Antes que todo es mi dama*;

²⁷ A. Fernández Torres, «*El vergonzoso en palacio*, acercamientos... y alejamientos», en *El mundo* (1-XII-1989), reproducido en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5 (1990), pág. 244.

²⁸ *Tan lejos, tan cerca...*, pág. 537.

²⁹ Alberto de la Hera, «La belleza de una obra de arte difícilmente superable», en *Ya* (17-XI-1988), reproducido en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 3 (1988), pág. 217.

artístico —él estaba justamente orgulloso de su creación— con *El médico de su honra*, dos Lopes (con los que no llegó a calar en el público), tres Tirsos (fracaso con *El burlador...*; y con las comedias, quizá sus mayores triunfos), un Cervantes raro y sorprendente (al que sacó brillos inimaginables), una *Celestina* (que no fue comprendida) y un Molière (que —creo— no hubo oportunidad de enjuiciarlo cabalmente).

Para otros, como director artístico, programó un Moreto (*No puede ser...* dirigido por Josefina Molina), dos Calderones (*El alcalde...*, quizá el mayor éxito de la Compañía; *La vida es sueño* de Ariel García Valdés), un Lope (*El acero de Madrid*, que no llegó a cuajar, dirigido por José Luis Castro)...

En coproducciones de las que parece que la Compañía no se hace enteramente responsable, hay que sumar dos Lopes (*El perro del hortelano* de José Luis Sáez; y *La noche toledana*, de Juan Pedro de Aguilar), un Calderón (*El jardín de Falerina*, de Guillermo Heras), y un Guillén de Castro (*Los malcasados de Valencia*, de Luis Blat).

Marsillach, en sus once montajes personales, no quiso salirse de los grandes: Calderón, Lope, Tirso, *La Celestina*, Cervantes y Molière. Fue atrevido a la hora de elegir ciertos títulos; conservador al seleccionar autores. Probablemente, hizo lo que debía. Había que afianzar la Compañía, había que reconstruir, en cierta medida, el gusto por el teatro clásico. Los dramaturgos elegidos para formar el repertorio eran los adecuados para estos fines; pero quedaron fuera muchos nombres ilustres: Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla (lo había programado Marsillach como director del Centro Dramático Nacional), Ruiz de Alarcón (lo programó Pérez Sierra en su primera etapa como director de la Compañía), Cubillo, Solís... De los dramaturgos olvidados hay algunos títulos geniales, no solo para el libro, también para la escena: *Reinar después de morir*, *La prueba de las promesas*, *Donde hay agravios no hay celos*, *El invisible príncipe del Baúl*, *El amor al uso...* De los grandes, el repertorio digno de verse, es extenso. ¿No tentó a Marsillach —tan teatral en su vida y su obra— *Lo fingido verdadero*? ¿O *La viuda valenciana*? ¿O *La discreta enamorada*? ¿O *Amar sin saber a quién*? ¿O *El castigo sin venganza*? ¿O *Por el sótano y el torno*? ¿O *No hay peor sordo*? ¿O *El pintor de su deshonor*? ¿O *Eco y Narciso*? ¿O *Los cabellos de Absalón*? En todos los casos estoy hablando de piezas mayores, no de rarezas bibliográficas.

Probablemente, muchos de estos títulos hubieran llegado al escenario bajo la dirección de Marsillach, probablemente llegarán con el tiempo programados por los directores que le sucedieron. En los años y con los medios de que dispuso (una sola sala, una compañía) Marsillach ofreció un repertorio equilibrado e interesante, guiado, al mismo tiempo, por el capricho artístico (las libérrimas afinidades electivas) y por unas pautas razonables y —creo— perfectamente suscribibles.