

12-2003

La propuesta teatral de los Teatros de Arte en España

Mar Rebollo Calzada

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Rebollo Calzada, Mar. (2003) "La propuesta teatral de los Teatros de Arte en España," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 19, pp. 135-146.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

5

LA PROPUESTA TEATRAL DE LOS *TEATROS DE ARTE* EN ESPAÑA (1900-1930)

Mar Rebollo Calzada
(Universidad de Alcalá)

The *Teatros de arte* appear in Spain in the twilights of the 19th century as an offer of artistic renovation against commercial theatre, following the model of Antoine. During the twenties, this model of theatre develops the most innovative productions headed by Martínez Sierra, Rivas Cherif, and groups as *El Mirlo Blanco* or *Fantasio*. The alternative answers to commercial theatre promoted new ways of stage management, interpretation and scenographic solutions, inaugurating a route towards the aesthetic change and the education of the public.

Los *Teatros de Arte* en España aparecen en las postrimerías del siglo XIX como propuesta de renovación artística frente al teatro comercial, siguiendo el modelo de Antoine. Durante la década de los años veinte desarrolla este modelo de teatro las producciones más innovadoras encabezadas por figuras como Martínez Sierra, Rivas Cherif, y grupos como *El Mirlo Blanco* o *Fantasio*. Las respuestas alternativas al teatro comercial se centraron en nuevos modos de dirección escénica, de interpretación y de soluciones escenográficas, inaugurando una vía hacia el cambio estético y la educación del público.

La denominación “Teatro de Arte” fue acuñada por Paul Fort para el grupo que fundó en París en 1890, luego fue copiada por Stanislavsky y Danchenko para su teatro de Moscú (1898). Desde entonces, esta denominación ha dado nombre a numerosos grupos e iniciativas que han defendido la innovación teatral. En España, esta alternativa al teatro comercial aparece también en la última década del

siglo XIX, tomando como modelo las creaciones del *Théâtre Libre* (1887) de André Antoine¹. Como señala Jesús Rubio Jiménez:

El *Teatro de Arte* fue tal vez el mejor ejemplo de esta disociación y cómo quienes creían necesario el mantenimiento de la dignidad artística del teatro se agrupaban, para realizar ediciones y representaciones de dramas que las empresas comerciales no aceptaban. Entre 1908 y 1911 convergieron en esta agrupación los dramaturgos, críticos y hombres de teatro más inquietos del momento y no deja de ser sorprendente que su actividad no se menciona en los manuales de literatura española ni tampoco en las historias del teatro español contemporáneo².

Sin embargo no todos en España entendieron el concepto de *Teatro libre* surgido en París. Lo demuestra una *Asociación de Teatro Libre* formada en 1907 y de la que da cuenta Alejandro Miquis en la revista *Nuevo Mundo*³:

Según los actuales delineadores de la idea, los fundadores de la Asociación Teatro Libre que ahora está haciendo propaganda activísima; será éste un teatro donde 'estrenarán todos, todos, en absoluto, todos los aficionados que lo deseen, con tal de que sus producciones sean no más que discretas y no vayan en contra de la moral y la política. ¿Tiene eso algo que ver con el teatro libre francés, con alguno de los que en Francia llevaron ese título, que fueron varios, ó con el teatro libre que dio vida al teatro naturalista alemán?

Aquellos iban contra la censura en países que la tenían establecida oficialmente; el de nuestros innovadores la crea aquí donde no existía: prohíbe las obras que van contra la moral sin decir qué moral sea la suya, y como si la moral fuese cosa definitiva e invariable y el teatro no fuese un arma de reforma social, y prohíbe las obras que van contra la política, como si el teatro de Beaumarchais, por ejemplo, y sigo citando sólo cosas conocidísimas, fuese menos digno de aprecio que las producciones discretas no más (son ellos los que subrayan de los autores noveles).

¹ Jesús Rubio Jiménez en *Ideología y Teatro en España 1890-1900*, Departamento de Literatura española de la Universidad de Zaragoza, 1982, ha estudiado las propuestas en España de los primeros grupos que surgieron en torno a los años finales del siglo XIX, como La Compañía Libre de Declamación (1898) de Felip Cortiella e Ignasi Iglesias y el Teatre Intim (1898) de Adrià Gual, en Barcelona; el Teatro Artístico (1899), de Benavente y Valle-Inclán y el Teatro de Arte, de Villalpessa, en Madrid.

² J. Rubio Jiménez, *El teatro poético en España, del modernismo a las vanguardias*, Universidad de Murcia, 1993, p.135.

³ Alejandro Miquis, "El Teatro Libre", en *Nuevo Mundo*, nº 711, Madrid (22 de agosto de 1907).

Sigue criticando Miquis en este artículo algunos de los puntos establecidos en los Estatutos, como aquel que permite a todo ciudadano que estrene dramas, comedias, sainetes o cualquier otro género, previo pago de cinco pesetas con diez céntimos durante la primera decena de cada mes. Al parecer, en esto consistía la libertad en este tipo de teatro. La razonable opinión de Miquis no era que estrenaran todos, sino que dejaran de escribir los más, para que pudieran estrenar los que debieran:

Otro cantar distinto es el de hacer aquí un verdadero teatro libre a la europea, que evite la vergüenza de que Galdós, Benavente y Linares se retiren a la vida privada, o por lo menos deserten del teatro grande. (*ibid*)

Un año después de la publicación de este artículo, en noviembre de 1908, se produce un primer manifiesto titulado “Teatro de Arte”, con más de cuarenta firmas encabezadas por Alejandro Miquis, promotor de la agrupación⁴. En parte, este nuevo intento de teatro se relaciona con el proyecto de Antoine, que se cita en alguna de las páginas de publicaciones como *Por esos mundos*, *Las Novedades* y *España Nueva*. En las páginas de *La Correspondencia*⁵, *Caramanchel* se vuelca en elogios hacia Miquis, verdadera alma de la agrupación, destacando el carácter precursor del intento para sacar del marasmo al teatro español.

El manifiesto del Teatro de Arte proclamaba el siguiente texto:

Sinceros amantes del arte escénico, síntesis y compendio de todas las bellas artes; dolidos y apenados del industrialismo que parece ser la razón única de su vida, pretendemos crear, no frente al teatro industrial sino a su lado, y completándole para dar la fórmula del teatro íntegro, un *teatro de arte*, un teatro que pueda ser, según la frase de Lucien Muldfeld, *un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas de arte*.

Eclécticos, convencidos de que la Belleza no es un patrimonio de una secta ni de una escuela, pretendemos abrir ese teatro a todas las tendencias sin

⁴ Destacan los nombres de Pérez Galdós, Benavente, Linares Rivas, Valle-Inclán, Emilio Mario, José Alsina, Enrique de Mesa, Jacinto Grau, Enrique Díez Canedo, Bartolozzi, entre otros.

⁵ Dato que aporta Jesús Rubio en nota 2, p.143.

pedir a los que las sirvan más que de sinceridad en el amor a lo bello y lo verdadero.

Libres de prejuicios que no sean el culto a la Belleza, todas las ideas nos parecen admisibles a condición sólo de que el arte las decore y muestre; todas las respetaremos, aun no siendo las nuestras, aun oponiéndose rudamente a ellas, con tal de que su escudo sea el anhelo artístico puro y elevado, incapaz de buscar cereales en el campo de laureles.

Nuestra empresa es noble y laudable y para realizarla llamamos a los hombres de buena voluntad, de espíritu amplio y rectitud de intención suficiente para que nada pueda parecerles pecaminoso, ni atrevido mientras no traspase los límites del decoro y la decadencia y lleve como garantía la sanidad del propósito. Llamamos a los hombres de buena voluntad y de cultura de espíritu suficiente para constituir el público de vanguardia que desbroce el camino y abra horizontes nuevos al arte escénico del porvenir.

Queremos con nosotros a cuantos sientan la necesidad de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro; a cuantos quieran trabajar en esa elevación que ha de darnos el definitivo derrumbamiento de las fórmulas viejas que oprimen y anquilosan (sic) al arte escénico; el arte escénico que, por ser la vida misma en acción, mayor libertad y movimiento necesita...

Nuestro programa es amplio, porque amplio es el terreno a conquistar, pero su amplitud no nos arredra porque no tenemos por enemigos la impaciencia, ni la premura; convencidos y seguros por ello de nuestro triunfo, no nos urge vencer; nuestra labor es obra de precursores y sus efectos no son a fecha fija.

Si somos pocos procuremos ser los mejores y practiquemos el apostolado del ejemplo; que cada día tenga su trabajo y la labor por ardua que sea será realizada. Nuestro trabajo de hoy, trabajo de iniciación aparte se declara; nuestro propósito es lo que importa y para él pedimos adhesiones y apoyo. Dénnosle los que como nosotros sientan y piensen y el arte escénico será algún día en España algo más que entretenimiento de desocupados y buscavidas de menesterosos⁶.

El escrito presenta las características de un manifiesto, es breve, aparece publicado como folleto y más tarde en la revista *Prometeo*, cuando Ramón Gómez de la Serna se integró en el grupo. Sin embargo es impreciso cuando se trata de definir el tipo de innovación artística que se persigue. El eclecticismo que se enarbola parece indicar la puerta de un camino todavía sin trazar, pero que en

⁶ Según Jesús Rubio Jiménez (Op. Cit), este documento se conserva en una caja de varios en la Biblioteca Nacional, consta de 16 páginas y recoge el manifiesto, la relación de sus firmantes, su plan de trabajo y algunos juicios de la prensa sobre sus primeras realizaciones.

ninguno de los casos se acerca a los principios de Antoine, que centró la innovación naturalista en su concepto de interpretación.

El teatro artístico en España es más un intento de frenar la decadencia artística y literaria del teatro, que una propuesta de soluciones. Benavente inserta esta *nota* en la revista *El teatro por dentro* que viene a ratificar esta circunstancia:

En otros países más cuidados de su cultura, el teatro puede permitirse el lujo de ser puramente artístico; en España, debe aprovechar las condiciones que hace de él un medio efectivo de propaganda, pero debe ser *educador*, ante todo, aun en detrimento del arte⁷.

Dos campañas realizó el *Teatro de Arte*. La primera en 1908, logró completar sus previsiones realizando cuatro funciones⁸ La segunda en 1910, en la que se contaba con el Teatro del Conservatorio para las funciones, no se terminó según las previsiones⁹; algunas de las piezas se retrasaron en su estreno y otras ni siquiera vieron la luz, como *La Utopía* de Ramón Gómez de la Serna. Según J. Rubio Jiménez (2), pudo ser este uno de los motivos determinantes que hizo alejarse a Ramón del teatro. Lo cierto, es que en el mismo 1910 se disuelve el *Teatro de Arte*, coincidiendo con el nombramiento de Alejandro Miquis como director del Teatro Español, donde manifestó la misma voluntad renovadora¹⁰.

En el período de 1917 a 1925, Gregorio Martínez Sierra lleva a cabo un proyecto empresarial con la denominación de *Teatro de Arte* en el espacio del teatro *Eslava* con el propósito de conciliar o al menos de alternar un teatro comercial con otro de carácter innovador. Si bien la mayor parte del repertorio representado se ajustó al gusto

⁷ Jacinto Benavente, "Nota", en *El Teatro por dentro*, 28 (15-I-1908).

⁸ Estas fueron *El escultor de su alma*, de Ganimet, de hermético simbolismo, *Teresa*, breve drama de Clarín, *Mistress Warren's Profesión*, de B. Shaw, cuando todavía no se había estrenado ninguna de sus obras en España, *Sor Filomena*, de los hermanos Goncourt, en una tentativa de llevar al teatro la novela.

⁹ La revista *Prometeo*, XXIII, de 1910, ofrece el proyecto: Una primera función con *Cuento de Amor* de Shakespeare, *El desafío de Juan Rana* de Calderón, y *Los ciegos* de Maeterlinck. En una segunda función se representarían *La Utopía* de Ramón Gómez de la Serna, *El príncipe sin novia* de Emiliano Ramírez-Ángel y un entremés clásico junto con un drama de los hermanos Millares Cubas; por último se proyectaba una tercera función destinada a representar *Una mujer sin importancia* de Oscar Wilde, traducción de Ricardo Baeza.

¹⁰ Precisamente esta actitud le llevó a su corta estancia al frente del mismo. Lo explica en *Mi salida del Español*, Madrid, 1912.

convencional, en cambio la producción revolucionó el concepto tradicional de puesta en escena; ejecutada en colectividad, con la colaboración de un equipo de escenógrafos y decoradores como Barradas, Fontanals o Bürmann que abrieron camino a un nuevo concepto estético de la escena.

A pesar de estos intentos de *Teatro de Arte*, Ciprinano Rivas Cherif en 1924¹¹ considera que no ha llegado a España un verdadero teatro artístico, aunque se haya usado con esta denominación algún intento aislado, siempre confuso y mal organizado. Así nos resume lo que hasta el momento supuso:

Decir teatro artístico ha supuesto en estos últimos tiempos unas veces el predominio de la visualidad; otras el del puro conceptismo estático; cuando la supeditación a la música o al baile de textos virtualmente dramáticos, o ya a las condiciones más o menos geniales de tal o cual intérprete, del ritmo y el movimiento que en la idea del autor respondían a un concepto total de la representación.

Pero con todos los inconvenientes y defectos, y pese a los tanteos infructuosos de los primeros momentos, de los ensayos por renovar la escena, Rivas Cherif entiende que el movimiento en pro del teatro artístico responde a la necesidad de restaurar la tradición en sus fundamentos, según él, socavados por el naturalismo, el realismo y el verismo de fines del siglo pasado:

Todas las formas artísticas han sufrido una evolución semejante y aun paralela; se quiere restaurar el arte, buscando su realización perfecta y no simplemente el incentivo de una inspiración románticamente sin freno. El arte es estilo. Un teatro de arte quiere decir, pues, que hay que volver a la reflexión de la vida, y lejos de limitarla en sus detalles nimios, representarla por alegorías y síntesis.

Una escuela moderna francesa, la del teatro del Vieux-Colombier, pareció al fin hallar la fórmula, un tanto restricta todavía, (...) en que se refundían muchos intentos al parecer antagónicos, irreductibles.

Más adelante señala como su dirección cardinal la fidelidad al texto escrito, sin traicionar la intención del autor, sometiéndolo a la dirección de un jefe único, semejante al director de orquesta, para que no quede al libre albedrío de los cómicos ni la recitación, ni el gesto,

¹¹ C. Rivas Cherif "Un artista español: Director escenográfico de un Teatro de Arte Italiano", en *El Heraldo de Madrid* (4-X- 1924). El título hace referencia a Manuel Fontanals, escenógrafo español que iba a regir la escena del Convegno de Milán.

ni la actitud personal. Esta labor de conjunto se completa después con el decorado y la luz.

Rivas Cherif añade al criterio del Vieux-Colombier el del *Teatro du Marais* en Bruselas, *L'Atelier* en París y el *Convegno* en Milán, para el que precisamente se había escogido la dirección del español Manuel Fontanals. Este último teatro propone como modelo de espacio para un teatro diferente, sala adecuada por su visión y audición fáciles:

Los teatros del siglo pasado no sirven sino para representar el pseudoarte comercial de que se satisfacen las clases medias, a quienes cierto bienestar pasable ha limitado asimismo la capacidad del gusto con arreglo a los medios económicos de una sociedad en plena descomposición ya por doquier.

El edificio del teatro nuevo, por lo tanto, y su decoración son parte fundamental del culto que en él haya de rendirse al arte.

El artículo termina con una mirada por el panorama español, donde únicamente la labor solitaria de Adrià Gual en Barcelona es digna de mención.

Enrique Díez-Canedo¹² en 1926 escribe unas líneas acerca del aprendizaje del teatro, donde incluye unas consideraciones sobre el Teatro de Arte. A pesar de su escasez, el crítico observa que todos empiezan con muchos bríos y rápidamente se descalabran, generalmente por “falta de ambiente”. En líneas generales nos viene a decir que este teatro se parece mucho al teatro de aficionados:

Un teatro de arte es distinto de un teatro de aficionados en la elección de las obras, que busca precisamente entre las que nunca salen a ocupar los carteles de los teatros populares; pero, con perdón sea dicho, se le parece terriblemente en todo lo demás.

Suele lanzarlo un grupo de literatos, de artistas, llenos de entusiasmo. Forman el grupo de los actores algunos de los que lo han iniciado. Consiguen la colaboración de muchachos y muchachas que “puedan hacerlo bien”. Acaso la de una actriz o actor profesional. En esto último suele haber ya un peligro.

El actor o la actriz no prescinden fácilmente de un aire de superioridad que tal vez no exista en la relación particular con sus compañeros de “teatro de arte”; pero surge inmediatamente en cuanto pisa el tablado. Las fuerzas de segregación actúan en estos conjuntos con energía incalculable. Y además

¹² Enrique Díez-Canedo, “El aprendizaje del teatro”, en *El Sol* (4-XII-1926).

todo “teatro de arte” no es nunca bastante “teatro de arte” para los que están viendo, aunque sea en los limbos de una remota posibilidad, otro “teatro de arte”.

Con respecto a los actores, Díez-Canedo apunta que la influencia del teatro de arte es nula, porque si van al teatro de verdad tendrán que representar obras de otro tipo. En cambio, la influencia de las agrupaciones en la formación de pequeños grupos de público exigente podría ser importantísima, y ya tendría entonces significación para los actores.

Pero caemos en una especie de círculo vicioso: no puede haber teatro sin actores, mas para que haya actores es preciso que haya teatro. El teatro de arte suele ser un teatro sin actores. ¿Podría llegar a formarlos?

En este breve, pero certero análisis de los problemas materiales del Teatro de Arte, Díez-Canedo está apuntando de forma indirecta a la necesidad de una formación rigurosa del actor y a la necesidad de una acción pública en el teatro para que este se renueve y salga de los mediocres circuitos de la comercialidad. Asimismo, recordamos que está surgiendo en la identificación del “teatro de boulevard” con el de la “pièce bien faite”, hasta acabar por constituirse como el producto de consumo propio, posterior a las obras del primer Benavente y de buena parte de la de Galdós. Sin embargo Critilo en la revista *España*, hace notar el retraso que lleva el teatro español con respecto a este nuevo de “boulevard”, dado que todavía aquí se cree indispensable *la quintilla, la décima y el ovillejo*, en clara referencia a la versificación romántica. Aún así advierte:

Jules Romain, al hablar de “lo dramático”, toca esta cuestión: en Francia, lo mismo que entre nosotros, se oye a cada paso decir esto es teatro; esto no es teatro.

El autor de Cromedeyre-le Vieil se pregunta qué patrón eterno tendrán en la mente los que así juzgan; y saca la conclusión, naturalísima, bajo sus apariencias paradójicas, de que el ejemplo de lo dramático se lo da, aun a los mismos que defienden un arte puro, el “teatro de bulevar”, de que abominan; pero en él han formado gusto de espectadores. El espectador (...) está acostumbrado a un tipo de obra, a un determinado ritmo de acción; una obra no le parece verdaderamente teatral sino cuando respeta un sistema de hábitos¹³.

¹³ Critilo, “Lo dramático”, *España* n° 271 (1920).

En esta teatralidad, la figura del director de escena adquiere importancia; se espera de él la creación de la atmósfera propia de cada obra, en un intento armónico de conducir todos los elementos escénicos para producir una impresión de belleza: “el director de escena ha de despertar la emoción de un público numeroso, logrando que perciba finuras estéticas que aun en el recogimiento de la lectura podrían escapar al lector más sensible.”¹⁴ Esta idea enlaza con los planteamientos de ciertos gustos simbolistas, en la línea de Pirandello o Craig, en los cuales la presencia del actor y de su marco escénico resultaba en muchas ocasiones inexacto para representar el conflicto interno del drama.

Una de las últimas tentativas fugaces hacia finales de los años veinte para renovar la estética de la escena española en la línea intimista de los Teatros de Arte¹⁵ fue el *Teatro Íntimo, Fantasio*. Nació en diciembre de 1927 por iniciativa del matrimonio formado por Rafael Martínez Romarate y Pilar de Valderrama y figuró como teatro íntimo en un hotel de Rosales, residencia a su vez de la pareja.

Matilde Ras realizó un reportaje sobre *Fantasio* en *El Heraldo de Madrid* en 1930 con el título: “El teatro íntimo Fantasio es un esfuerzo de renovación escénica”. En él aparecen reflejados los objetivos de este proyecto:

No sólo no pretende imitar a ningún otro, sino que echa francamente por el camino aventurado de la originalidad y ofrece a su público selecto de amigos, producciones nuevas o exóticas (...) no conocidas del gran público¹⁶.

Se inauguró con *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* de Benavente, en una fiesta dedicada a los niños de la casa. A partir de esta iniciativa y con el apoyo e influencia de Carmen Baroja y Carmen

¹⁴ M. Pedroso, “El ambiente escénico”, en *El Heraldo de Madrid* (27-IX-1924).

¹⁵ En la década de los años veinte y por influencia de los Teatro de Arte europeos, en España aparecen iniciativas de carácter experimental con más o menos fortuna como la Compañía Dramática Atenea (1919), de Ricardo Baeza; el Teatro de los Amigos de Valle-Inclán (1920); el Teatro de la Escuela Nueva (1921), de Rivas Cherif; el Mirlo Blanco (1926-27) de Ricardo Baroja y Carmen Monné; el Cántaro Roto (1926-27) de Valle-Inclán; el Caracol (1928-29) de Rivas Cherif y este teatro íntimo Fantasio de Pilar Valderrama y Rafael Martínez Romarate.

¹⁶ Matilde Ras, “El teatro íntimo Fantasio es un esfuerzo de renovación teatral”, en *El Heraldo de Madrid* (27-VIII-1930).

Monué¹⁷, continuó la actividad de *Fantasio*. Contaron desde el principio con la figura del director de escena y valoraron de forma especial los recursos teatrales:

El delicioso hotel de Rosales ofrecía disposiciones sorprendentes. Rafael Martínez Romarate (...) es el director de escena, el principal escenógrafo y, como competente en ingeniería, creador de un original dispositivo de alumbrado en el que los rayos luminosos –como en el sistema Fortuny– iluminan por difusión. (...) Con ello ha logrado una maravillosa suavidad de la iluminación de personajes y decoraciones, creando un “ambiente luminoso” para cada situación y para cada decorado. Añádase a esto un completo cuadro de reóstatos mecánicos y electrolíticos, y un ingenioso servicio de tramoya y trucos escénicos.(...)

En cuanto al atrezzo, le ayudan eficazmente Humberto Pérez de la Ossa, quien se ocupa de dibujar los figurines y Javier Cabezas, al par que son también actores de la nueva farándula.

La renovación teatral preconizada en el artículo de Matilde Ras se justificaba además con las piezas escogidas para las representaciones siguientes. En abril de 1928 estrenaron una comedia de Javier Cabezas, *En el manicomio del doctor X*, junto a una comedia esquemática en cuatro cuadros de Huberto Pérez de la Ossa¹⁸, para terminar con *Sueño de las tres princesas* de Pilar de Valderrama. Siguieron en 1929 representaciones con obras de Mario Verdaguer, Martínez Romarate, una tragedia de lord Busany, incluso *Las aves* de Aristófanes.

Esta selección teatral que respondía a un deseo de renovación ofrecía la elección de la obra clásica de Aristófanes:

Este afán de resurgimiento helénico nos trae a la memoria el esfuerzo de Adrián Gual en Barcelona, el Teatro Esotérico de París donde se representó la trilogía “Prometeo” de Esquilo.

(...) Los que trabajan para un teatro independiente, no tienen por qué llegar a ninguna abdicación intelectual, a ningún convencionalismo de puro oficio...

Después, sin limitación de criterio para todo teatro de arte, se representarán algunas obras extranjeras, desconocidas aquí, alternando con comedias clásicas de nuestro rico teatro nacional, no representadas y con originales inéditos de tendencia renovadora.

¹⁷ Ambas tenían en su casa de la calle Mendizábal el célebre teatro de cámara El mirlo blanco.

¹⁸ Autor que obtuvo el premio nacional de literatura en 1924, y colaborador habitual de *El Heraldo de Madrid*.

La prensa del momento recogió puntualmente el eco de las representaciones¹⁹, resaltando su modernidad no acostumbrada a ver en el teatros públicos, como tampoco lo era la selección de la concurrencia, amistades directas de los anfitriones.

El alcance sociológico de este *teatro casero* fue limitado a su ámbito y, por lo tanto, de escasa trascendencia en los escenarios industriales que marginaban experimentaciones arriesgadas que pudieran alejar al público burgués del patio de butacas. Sin embargo, este tipo de teatro que ofertaba nuevos modos de dirección escénica, de interpretación y de soluciones escenográficas, sí representaba una alternativa a la crisis teatral del período, en el sentido de que inauguraba una vía hacia el cambio estético y la educación del público.

¹⁹ *El Heraldo de Madrid* de 26-II-1929; *Informaciones* de 20-II-1930; *El Heraldo de Madrid* de 7-III-1930.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- ANÓNIMO, "El Teatro de Arte", en *Prometeo*, nº 23, Madrid (1910).
- BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid, Taurus, 1988.
- CRITILO, "Lo dramático", en *España* nº 271 (1920).
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, "El aprendizaje del teatro", en *El Sol* (4-XII-1926).
- DOUGHERTY, Dru, y VILCHES, M. Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- MIQUIS, Alejandro, "El Teatro Libre", en *Nuevo Mundo*, nº 711, Madrid (22 de agosto de 1907).
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- PEDROSO, Manuel, "El ambiente escénico", en *El Heraldo de Madrid* (27-IX-1924).
- RAS, Matilde, "El teatro íntimo Fantasio es un esfuerzo de renovación teatral", en *El Heraldo de Madrid* (27-VIII-1930).
- RIVAS CHERIF, Cipriano de, "Un artista español: Director escenográfico de un Teatro de Arte Italiano", en *El Heraldo de Madrid* (4-X-1924).
- RUBIO JIMÉNEZ, J., *Ideología y Teatro en España 1890-1900*, Departamento de Literatura española de la Universidad de Zaragoza, 1982.
- , *El teatro poético en España, del modernismo a las vanguardias*, Universidad de Murcia, 1993.