

1-2007

## Estrategias de producción teatral: Don Juan Tenorio en 1950

Paz Cornejo Ibares

*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

Cornejo Ibares, Paz. (2007) "Estrategias de producción teatral: Don Juan Tenorio en 1950," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 21, pp. 105-132.

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](mailto:bpancier@conncoll.edu).

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

## ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN TEATRAL: *DON JUAN TENORIO EN 1950*

M<sup>a</sup> Paz CORNEJO IBARES  
(Universidad de Alcalá)

### Resumen

Este artículo supone un análisis de las estrategias de producción escénica de los distintos montajes de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla representados en Madrid durante 1950.

### Abstract

This article is an analysis of the scenic production's strategies in the different staging of *Don Juan Tenorio* by José Zorrilla performed in Madrid during 1950.

**Palabras Clave:** *Don Juan Tenorio*. Teatro años cincuenta. Estrategia. Dalí. Franquismo. Identificación. Oposición.

**Key Words:** *Don Juan Tenorio*. The fifties theatre. Strategy. Dalí. Franco's Age. Identification. Opposition.

### 1. *DON JUAN TENORIO*: UNA TRADICIÓN

El objetivo de este artículo es analizar las distintas puestas en escena que del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla se llevaron a cabo durante el año 1950 en Madrid. Este análisis nos permitirá conocer cuáles eran las tendencias escenográficas e interpretativas en un momento en el que la dirección escénica empieza a adquirir un papel fundamental en el desarrollo y evolución del teatro en España. Y, por otra parte, analizaremos cómo la sociedad de la época, sometida a las restricciones ideológicas del franquismo, reacciona ante las distintas propuestas escénicas. Para ello, se ha recurrido a las críticas que aparecieron en la prensa madrileña de la época, que detallan las características escénicas esenciales de cada uno de los espectáculos, la reacción por parte del público, y el agrado o polémica que dichas representaciones suscitaron.

Ninguna de las puestas en escena alteró lo más mínimo el texto clásico que José Zorrilla, de la mano del actor Carlos Latorre, estrenara en el teatro de la Cruz el 28 de marzo de 1844. Sin embargo, cada uno de ellos corresponde a una concepción distinta del hecho teatral, lo que supone una distinta selección de los elementos que participan en la representación, privilegiando un lenguaje artístico y un sistema ideológico sobre otro.

La fecha del primer estreno de *Don Juan Tenorio* no fue el Día de Todos los Santos, sino que fue representado durante tres días, antes del comienzo de Semana Santa y el cierre

de la temporada del teatro de la Cruz. Sin embargo, se volvió todo un rito la representación de la obra coincidiendo con la festividad del Día de los Difuntos, no sólo por cuestiones intrínsecas del texto, que sin duda se pueden establecer, sino también por la fortuna posterior de la obra en los escenarios. Como recoge Luis Calvo (1950: 13), fue Pedro Delgado «quien dio al Don Juan de Zorrilla ese sabor litúrgico que le relaciona con las representaciones de autos en determinadas fiestas religiosas». Este actor, discípulo de Latorre, acometió la temeraria tarea de resucitar para las tablas, dieciocho años más tarde, la obra de Zorrilla, que en su momento tuvo un mediano éxito<sup>1</sup>. Sin embargo, la coincidencia con la solemne fecha favoreció el renovado éxito y la tradición fue continuada por todos los grandes actores de la escena española: Rafael Calvo, Antonio Vico, Mata, Ricardo Calvo, José González, García Ortega, Borrás, etc. Por lo tanto, es fundamental en la trayectoria de la obra la implicación de los actores, que asumieron la representación de *Don Juan Tenorio* como una prueba de su destreza interpretativa.

Su vuelta anual a los escenarios ha convertido a la obra en todo un elemento portador de la cultura tradicional española. Alterar la esencia de su sentido suponía una verdadera trasgresión de los valores establecidos. De ahí que la polémica surja cuando un director interviene con una nueva estrategia de presentación en escena del contenido textual, proceso que altera la recepción de la obra. La modificación de las formas de comunicación con el público puede hacer cambiar el mensaje que recibe el espectador, de ahí, que la innovación estética provoque el rechazo de las mentalidades más conservadoras ante la nueva propuesta artística.

## 2. MOTIVOS Y ESTRATEGIAS EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LOS AÑOS 50

Para comprender el proceso de aceptación o rechazo de las propuestas escénicas de los distintos montajes de *Don Juan Tenorio*, el método de análisis que sigue nuestro estudio es el de la Teoría de Motivos y Estrategias propuesta por Ángel Berenguer y que es el eje vertebrador del presente volumen de artículos, que ha sido desarrollada en muy diferentes lugares y aplicada a distintos períodos del teatro español del siglo XX.

Durante los años 50 podemos hablar de tres tipos de visiones del mundo: *identificación, oposición y ruptura* (Berenguer, 1996: 85-95). La primera de ellas, la de identificación, supone la asimilación del franquismo como un modelo acorde con los intereses de su clase. Este tipo de visión del mundo acoge durante el franquismo dos tipos de reacciones, la restauradora y la innovadora. Ambas reacciones describen el universo desde los valores ideológicos y morales de los vencedores de la Guerra Civil. Esto supone la integración dentro del sistema, lo que puede producir una falsa conciencia individual al adoptar los valores conservadores que son claramente defendidos en la reacción restauradora, pero no necesariamente propios de la innovadora, que realiza un proceso de asimilación de dichos valores. La implantación del pensamiento único coarta la libertad de ideas, formas y lenguajes de la reacción innovadora que, aunque intenta la innovación dentro del teatro para atraer a un

<sup>1</sup> Así lo recoge José Montero Alonso (1993: 13-14): «¿Cómo juzga, al día siguiente o pocos días después, la crítica el estreno? Sus comentarios son en general breves. Recogen en el éxito, el cálido aplauso popular. Ha sido, en definitiva, un éxito satisfactorio, mas no excepcional. Un éxito que no hará suponer lo que, andando los días, será *Don Juan Tenorio*».

público que demanda la variedad y la sorpresa, debe permanecer dentro de los límites que le impone el régimen. Este proceso de equiparación entre ambas reacciones se plasma en lo que hemos llamado *Teatro de Identificación*, donde cabría situar al teatro poético en verso, la comedia convencional burguesa, y el teatro de humor, entre otros.

Sin embargo, como señalamos, en el seno de la sociedad también se dan otras dos visiones del mundo: la de oposición y la de ruptura. Si bien ambas comparten el deseo de cambio, la primera de ellas, la de oposición, acepta el sistema para reformarlo intentando crear un proyecto ideológico y estético que lo sustituya, con ejemplos tan notables como Antonio Buero Vallejo. La de ruptura, en cambio, rechaza el régimen como sistema ilegítimo y adopta una postura radical de oposición, que se transforma en una conciencia individual de exilio y emplea un lenguaje que busca la experimentación formal, como es el caso de Arrabal que, en la mayoría de los casos, permanece al margen de la escena española.

Este método nos permite además, no sólo clasificar las obras desde el punto de vista de la creación textual, sino que nos permite analizar los lenguajes escénicos empleados en su puesta en escena, teniendo en cuenta aspectos como las tendencias escenográficas, lumino-técnicas, o interpretativas, etc. El director en toda puesta en escena está barajando toda una serie de signos que conformaran su propio universo imaginario en la escena, igual que el autor en el plano de la creación textual. Deberá por tanto crear su propia estrategia que según como se articule creará un lenguaje escénico conservador, es decir acorde con la tradición, en el caso de *Don Juan Tenorio*, con la gran estructura paradigmática del Romanticismo; innovador que pretenda introducir algunos cambios inspirados en el lenguaje del Teatro de Arte, aunque siempre buscando la adecuación con los gustos del público; o renovador intentando reformar el panorama de la escena española empleando un lenguaje de vanguardia, como es el surrealismo, que suponga una confrontación con lo establecido.

Después de este repaso al panorama general del teatro español de los años 50, comenzaremos nuestro análisis del caso concreto que nos ocupa. Primero describiremos las reacciones que provocaron, a modo general, cada uno de los montajes, después los analizaremos (ordenados según su fecha de estreno) recurriendo a las críticas, y por último, a modo de conclusión, los situaremos según las estrategias empleadas.

### 3. MONTAJES DE *DON JUAN TENORIO* EN MADRID DURANTE 1950: UN TEMA CANDENTE

Las representaciones del *Don Juan Tenorio* se aguardaban con gran expectación, tanto por parte de la crítica como del público. El año 1950 fue especialmente fructífero en cuanto a comentarios y críticas de los diferentes montajes. Así describe el crítico de *Juventud* el ambiente que se respiraba:

Llegan los Tenorios con esa puntualidad astronómica que cada noviembre le regala al «burlador». Llegan con su equipaje de gregüescos, sus espadas certeras, sus versos a flor de labios y su retórico cinismo. Llegan, como siempre, y las compañías en activo montan la obra de Zorrilla, mientras que los actores que descansan improvisan Tenorios familiares en teatros de barrio para justificar unas honradas pesetas. El cine se asoma también este año a la competencia y dos Tenorios más o menos ortodoxos plantan también en la pantalla la gallarda lozanía del irresistible conquistador español. (L de la T., 1950a: 2)



Los Tenorios han tenido este año fuerza tan renovada y viva que bien merecen comentarios minuciosos, ensayos, tanteos donde se exprima ese limón siempre jugoso de la obra de Zorrilla. Desde la importancia de charla que tiene hoy en las calles las distintas versiones de la obra, hasta la preocupación que la Prensa dedica al suceso, todo permite afirmar que vivimos un clima de Tenorios como hacía tiempo no se conocía. (L de la T., 1950c: 2)

Aunque fueron cuatro los «Tenorios» llevados a la escena, todas las críticas y suspicacias recayeron sobre el montaje del teatro María Guerrero, dirigido por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, con unos sorprendentes decorados y figurines de Salvador Dalí, que provocaron que durante varios días que la prensa recogiera declaraciones, cartas y noticias de las reacciones suscitadas. En cambio, el teatro Español, con un montaje dirigido por Cayetano Luca de Tena y protagonizado por Guillermo Marín y M<sup>a</sup> Jesús Valdés, obtuvo un éxito rotundo de público y crítica gracias a un *Don Juan Tenorio* de una gran belleza plástica. Por su parte, Alejandro Ulloa en el teatro Calderón continuó fiel a una versión tradicional del clásico. El popular teatro Fuencarral intentó competir ante tal oferta, pero José M<sup>a</sup> Seoane y Rosita Yarza no consiguieron tanto éxito.

Todos ellos tuvieron que enfrentarse a la versión cinematográfica dirigida por José Luis Sáenz Heredia, escrita en colaboración con Carlos Blanco, que era una refundición de las versiones del mito de Zorrilla, Tirso de Molina, Molière, Shadwell, lord Byron, Goldoni, Pushkin, Dumas, Rostand... El crítico Luis Gómez Mesa dice que «No hay en este don Juan ni espectros —«convidados de piedra»— ni escenas lúgubres» (1950: 3), por lo que difiere un tanto de las versiones teatrales, en las que no falta ninguna de las escenas más escabrosas de la obra de Zorrilla. Después de su estreno el 16 de octubre permaneció más de más de un mes en cartel<sup>2</sup>.

### 3.1. Alejandro Ulloa en el teatro Calderón

— *Ficha Técnica del espectáculo*

**Título:** *Don Juan Tenorio*

**Autor:** Zorrilla, José

**Teatro:** Calderón

**Fecha estreno:** 26/10/1950

**Fecha última representación:** 10/11/1950

**Nº total de representaciones:** 28

**Realización:** Ulloa, Alejandro

**Dirección:** Ulloa, Alejandro

**Intérpretes:** Méndez, Ana M<sup>a</sup>; Oliver, Pilar; Bové, Laura; Barri, Enriqueta; Torre, Rosario-Ulloa, Alejandro; García, Miguel; Calderón, Luis; Calvo, Rafael; Vivó; Calzada; Montoya; Caturia; García, Luis; Méndez, Antonio

El primero de los «Tenorios» de 1950 fue el de Alejandro Ulloa en el teatro Calderón. Nacido en 1910 en Madrid, este actor y director era todo un especialista en decir el verso,

<sup>2</sup> Esta versión filmica no será analizada en nuestro estudio puesto que no pertenece al ámbito del teatro.

tanto en la interpretación de los clásicos españoles como extranjeros. Esa misma temporada y en ese mismo teatro montó *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *Hamlet* de William Shakespeare, *El gran galeoto* de Echegaray o *El divino impaciente* de José María Pemán. Era un maestro de la declamación, defendiendo a ultranza la tradición del teatro barroco español.

Su compañía mantenía los modos de producción tradicionales: un primer actor y director, una primera actriz, un elenco estable de actores y un repertorio que, aunque se renovaba con nuevos títulos, se componía principalmente de reposiciones de obras apropiadas para el lucimiento de los actores principales, por cuyas interpretaciones el público les recordaba. El actor y toda su compañía repetían año tras año los mismos éxitos, y por supuesto, *Don Juan Tenorio* era una pieza clave que se ajustaba perfectamente al arte de Alejandro Ulloa. Su carrera había despegado con dicha interpretación en el teatro Romea de Barcelona cinco años antes. Así lo señala la crítica:

La fama escénica de Alejandro Ulloa tiene su más sólido origen en el amor y en la fidelidad con que interpretó y sigue interpretando los tipos y personajes más conocidos y sobresalientes de nuestro teatro clásico, teatro del que el joven y ya indiscutible figura de nuestra escena contemporánea es su mejor paladín y también su consiguiente mantenedor. Y de todos esos tipos universales, de todas esas creaciones perfectas, maravillosas, Alejandro Ulloa, el arte de Alejandro Ulloa, se eleva a límites insospechados con la creación que lleva a cabo del tipo central y no menos famoso del mucho más famoso aún drama de José Zorrilla. (Anónimo, 1950a: 5)

Su quehacer escénico se mantiene en un estado artesanal, que se ampara exclusivamente en la potencia del texto y en el arte declamatorio del actor, que éste debe dominar a la perfección. Sus cualidades no pasaron inadvertidas a la Metro Golden Mayer que lo contrató como director de doblaje en Barcelona durante los años 40. Tan potente llega a ser su manera de decir el verso que la interpretación es perfectamente apta para que el día del estreno sea retransmitido por Radio Nacional.

Han comenzado los Tenorios. El primero que Dios nos ha enviado ha sido el del teatro, Calderón a cargo de la compañía de Alejandro Ulloa. Un «Tenorio» clásico, sin alardes luminotécnicos ni caprichos escenográficos, en el que el verso y la anécdota lo son todo.

Alejandro Ulloa dijo el don Juan, arrogante y fiero en los pasajes heroicos y menos afortunado en los transportes de amor, aunque en todo momento demostrara la calidad de su arte interpretativo. (Miner Otamendi, 1950a: 4)

La sala del Calderón se vio llena de público, que otorgó sus cálidos aplausos al final de parlamento y actos. Ulloa presenta un «Tenorio» de línea clásica en dicción, decorados y vestimenta, y él, como actor seguro y recitador brioso, fácil en transmitir el ritmo de los sonoros versos de don José, obtuvo un señalado triunfo en su interpretación del audaz burlador. (B., 1950a: 5)

El primer «Tenorio» de esta temporada fue ofrecido anoche en el Calderón por Alejandro Ulloa, que realizó una creación en el tipo de Don Juan con arreglo al más ajustado patrón romántico, tanto en la manera de entender y sentir el personaje como en la briosa declamación. (Marquerie, 1950a: 29)

Por lo que nos dicen los críticos, Alejandro Ulloa sabe muy bien comunicar el valor, la gallardía, la vehemencia, que caracterizan al personaje como héroe español. Se ajusta en

todos los aspectos a la línea más tradicional, apegado a la manera romántica. Su montaje no depara sorpresas, es lo que todos esperan que sea y deba ser un «Tenorio». De ahí el apoyo de la crítica y el público:

«Don Juan Tenorio» es su más fiel y cuidada interpretación, alcanza tarde y noche, en el teatro Calderón, el gran éxito de público y crítica que era de esperar, al saber, como sabíamos, el esmero con que ha sido montada por Alejandro Ulloa, en una demostración más de su ya indiscutible arte escénico, con Ana María Méndez, la deliciosa actriz, y una gran compañía que ofrece entre ovaciones su interpretación magna del «Don Juan» de Zorrilla.(Capilla, 1950: 5)

Sin embargo, también existe un público que parece no encuentra tan satisfactoria esta propuesta estética. No la considera acorde para el momento en el que se actualiza la obra, sino más bien anticuada, aunque se evite el enfrentamiento con la línea más conservadora de la crítica:

Ulloa ha pretendido hacer un Tenorio casi en daguerrotipo; un Tenorio tradicional de soniquete honesto y de brillantez sobre las tablas. Un Tenorio de la escuela romántica de nuestra historia interpretativa que se ha ofrecido con esa dignidad y ese empaque un poco engolado que van bien a la figura de don Juan. Ulloa, que ha intentado salvar de su versión todo lo habitual en la costumbre del Tenorio, ha querido también seguir idéntica línea en la declamación y en el gesto, y su Tenorio parece un Tenorio de hace cincuenta años en cuanto a esa moda de la interpretación que varía por razón natural con los tiempos. Todo esto no quiere decir que Ulloa nos ofrezca una mala versión de la obra ni que deje algo que desear su actitud en escena, sino simplemente la existencia de un dato interesante para la variada presentación de la obra.( L de T., 1950c: 2)

Pero está claro que no era mayoría el público de esa opinión. Si hacemos caso a la nota de prensa aparecida el mismo día del estreno del polémico montaje del teatro María Guerrero en el periódico *Informaciones*, el espectáculo de Ulloa está consiguiendo un admirable éxito de público:

En el teatro Calderón se está representando «Don Juan Tenorio». La obra del inmortal Zorrilla está montada e interpretada allí con el máximo respeto al texto clásico y romántico y también a las acotaciones que el propio autor coloca al margen de la famosa obra poética. Dentro de ese respeto y de esa justeza con que Alejandro Ulloa ha montado este «Tenorio» ejemplar, el fasto de sus decorados y vestuario llaman la atención del público de Madrid, que en estas jornadas triunfales ha acudido al espacioso Calderón para llenarlo hasta al abarrotamiento tarde y noche, obligando a la Empresa –¡delicioso yugo!– a colocar el codicioso cartel de «No hay billetes», impulsado por la creación incomparable que del personaje central del drama lleva a cabo el genial Alejandro Ulloa, el mejor intérprete que tiene hoy «Don Juan» en Madrid. (Anónimo, 1950j: 5)

¿Será casualidad la forma en que se remarca la fidelidad a la obra de Zorrilla? Parece que el que escribiera dicha nota tiene la intención no sólo de alabar el arte escénico de Ulloa, sino que al mismo tiempo censura la puesta en escena tan atrevida e irreverente que se ha sido estrenada la noche anterior en el María Guerrero.

### 3.2. Un éxito del teatro Español

– *Ficha técnica del espectáculo*

**Título:** *Don Juan Tenorio*

**Autor:** Zorrilla, José

**Teatro:** Calderón

**Fecha estreno:** 28/10/1950

**Fecha última representación:** 22/11/1950

**Nº total de representaciones:** 47

**Realización:** Compañía titular

**Dirección:** Luca de Tena, Cayetano

**Bocetos escenografía:** Burgos, Emilio

**Figurines:** Burgos, Emilio

**Música:** Parada, Manuel

**Intérpretes:** Valdés, M<sup>a</sup> Jesús; Salvador, Elena; Delgado Caro, Julia; Carbone, Adela; Reina, Maruja-Marín, Guillermo; Capilla, José; Llopart, Gabriel; Kayser, Manuel; Nogueras, Fulgencio; Bové, Alberto; Miranda, Miguel; López Martín; Cuenca; Gil; Marcos

El éxito de este «Tenorio» se consiguió gracias a la conjunción de diversos factores –la dirección escénica, la interpretación, la escenografía, la música– que lograron el total apoyo de la crítica y el público.

El teatro Español y el teatro María Guerrero eran Teatros Nacionales<sup>3</sup>, pero además, ambos escenarios disponían de un director de escena, con el que muy pocas otras compañías contaban<sup>4</sup>. Era una figura bastante desconocida para el aficionado al teatro en la escena española. Todavía en 1950 no se tenía claras cuáles eran sus funciones y se debatía si era o no necesaria su intervención, de ahí que se viera muchas veces con recelo su trabajo de escenificación de las obras, que en multitud de ocasiones se interpretaba como una vulneración del significado «auténtico» del texto, propiedad del autor teatral.

El teatro Español se especializó durante los años 40 y mediados de los 50 en el montaje de los clásicos, frente al teatro María Guerrero que se encargaba de autores españoles y extranjeros contemporáneos. Durante un breve período fue su director Felipe Lluch, que había colaborado con Cipriano Rivas Cherif. Después de su muerte, asumió la responsabilidad Cayetano Luca de Tena, discípulo de Lluch.

La concepción del espectáculo por parte de Cayetano Luca de Tena se acercaba a la estética del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra o Cipriano Rivas Cherif. Estos autores/directores, que desarrollaron su actividad antes de la Guerra Civil, siguen la estela de Appia o Gordon Craig, pero no renuncian a mantener sus obras dentro de la línea de la *pièce bien faite*, con unas formas brillantes y seductoras (Berenguer, 1988: 48). El lenguaje

<sup>3</sup> El teatro Español dependía del Ayuntamiento que en 1940 concedió su explotación al Sindicato de Espectáculos. El Estado se hacía cargo de las posibles pérdidas. Por su parte el María Guerrero era el único teatro que verdaderamente podía ser llamado Nacional.

<sup>4</sup> Si que existen algún que otro caso como Tamayo en la Compañía Lope de Vega, Arturo Serrano, Edgar Neville... pero en 1950 el primer actor continuaba siendo, por norma general, también el director.

poético estructura su obra, apoyándose en aspectos exteriores al texto (es decir, aquellos relacionados con la puesta en escena) en la búsqueda de un espectáculo total, aunque recurriendo a un código comprensible para el espectador.

Para esta tendencia teatral resulta fundamental el papel de la luz y la música que desmaterialice la escena y a los actores, para trascender en el acto comunicativo más allá del mundo material, a través de la insinuación y la sugerencia. Si leemos los artículos de Luca de Tena publicados en la revista *Teatro* nos daremos cuenta como encuentra absolutamente imprescindible para renovar la escena española la mejora de los medios técnicos que consigan transmitir dichos estados de ensoñación. Se debería alcanzar la calidad de medios que poseían teatros como el Deutsches Opernhaus de Berlín, que el propio director visitó:

Allí se comprendía que para un director de escena no podían existir problemas técnicos. Allí se podía pedir todo: cielos verdes que se transformaban en cinco segundos en catedrales góticas, incendios que devoraran estas catedrales, lluvias que aplacaran estos incendios... Se podían concentrar sobre el protagonista trescientos focos amarillos que no iluminaran al actor situado a medio metro de distancia (Luca de Tena, 1953c: 31).

Sin embargo, los medios de los teatros españoles, incluso aquellos que tenían el respaldo económico estatal, se encontraban en un grado bastante mediocre de desarrollo técnico, situación que acababa con las esperanzas del director de poder llevar a cabo un montaje más espectacular de las obras clásicas:

Se nos va lo mejor del entusiasmo y del esfuerzo en conseguir que funcione lo más elemental: una cortina, un cambio de luces. Con esta servidumbre mecánica tan vergonzosa, con este riesgo permanente de lo escenográfico, que puede, a cada momento deslucirnos la representación, nos volvemos cobardes, prudentes, cortos de vuelo. Vamos sacrificando toda la magia, todo el misterio, toda la grandeza que pudimos conferir a una escena cualquiera. (Luca de Tena, 1953c:32)

A pesar de estas limitaciones, el *Don Juan Tenorio* de 1950 supuso para Luca de Tena la culminación de sus intentos de conseguir una obra con una gran belleza plástica a través de un dominio de la luz, la escenografía, el vestuario y, por supuesto, la música. Sin embargo, esta línea formal no supone la subversión de la línea tradicional y romántica, sino tan sólo una depuración y estilización de sus formas:

El gran director Cayetano Luca de Tena ha enfocado el «Tenorio» del Español de este año desde un punto de vista completamente tradicional, buscando el resalte máximo, fundamentándolo en la propia belleza de la obra, en el estudiado movimiento escénico, en el manejo del color y la plástica, en la pureza de líneas. (Mejías, 1950: 4)

Los bocetos de escenografía y figurines corrieron a cargo de Emilio Burgos, uno de los escenógrafos con más aportaciones al teatro de la época. Son muy numerosos los espectáculos que diseñó para distintos directores de escena y muy dispares teatros, desde clásicos y comedias, a revistas y espectáculos folclóricos. Nos encontramos ante un escenógrafo que no se caracteriza por la experimentación formal, aunque sus diseños sí que cuentan con una gran riqueza y suntuosidad, muy del agrado del público. En la temporada de 1949-1950 fueron obra suya los bocetos y/o figurines de obras como *Pena y Oro* de León, *Quin-*

tero y Quiroga; *Siempre* de Julia Maura; *Veinte y cuarenta* de José López Rubio y *A todo color*, la revista más exitosa del año con reproducciones de cuadros de Velázquez y las «Meninas» en escena. Para el montaje de *Don Juan Tenorio* Emilio Burgos consiguió crear una escenografía y figurines que se adecuaron perfectamente a los deseos de Luca de Tena:

El drama inmortal de José Zorrilla será presentando en este teatro con un decorado normal, atendiendo a la línea romántica, que caracterizan esta obra. Hay, sin embargo, en su montaje alguna renovación en el concepto escenográfico, como por ejemplo, en la escena de la quinta de don Juan.

Para su presentación se ha recurrido también a un nuevo vestuario, sobre figurines de Emilio Burgos –de cuyo inspirado dibujante son también los bocetos del decorado–, en el que se estilizan con insuperable armonía y belleza las líneas de la época. (Mejías, 1950: 4)

Cayetano Luca de Tena, con la colaboración del escenógrafo figurista Emilio Burgos, que logró unos decorados y unos trajes, llameantes de color unas veces, y otras de poética y mágica realidad fantaseada, mostró anoche, en el Español, una nueva y flamante versión del inmortal drama de Zorrilla «Don Juan Tenorio». (Marquerie, 1950b: 29)

El escenógrafo Emilio Burgos ha realizado una escenografía espléndida, con arreglo a un patrón romántico, lleno de encanto plástico, y resuelto los trucos de la obra con admirable ingenio y sencillez. Asimismo, los figurines, del mismo autor, son un modelo de gracia y elegancia. Emilio Burgos ha logrado, pues, una brillantísima realización como escenógrafo. (O., 1950: 5)

Los decorados de Burgos, siguiendo una línea realista y suntuosa, muy en armonía con la obra, y sabiendo vestir la palabra enroscada y brillante de Zorrilla por un camino rabiosamente romántico cargado de pasión. (L. de T., 1950a: 2)

Y aunque en algunos pasajes las indicaciones del autor se rectifican totalmente, como en el caso de los ovillojos de Lucía, ni el momento pierde celestinesco encanto ni un ápice de intensidad de la trama. Por el contrario, la suntuosidad, la evocación, la sugerencia se han hallado por obra y gracia de Cayetano Luca de Tena y el escenógrafo y figurinista Emilio Burgos para ofrecernos un «Tenorio» excepcional. La indumentaria, la máscara, la tramoya, la luz negra, la música han sido revisados en su aplicación posible a la plástica del drama con entendimiento feliz y total acierto. La espectacularidad del cuadro final es sorprendente y viene a ser con sus dos planos, cómo en «Entierro del conde de Orgaz», una síntesis de realismo idealismo de lo que los realizadores quisieron llevar al ánimo del público. (Miner Otamendi, 1950b: 5)

La luminotecnia, como señala este último crítico, es uno de los aspectos que Cayetano Luca de Tena renueva en una nueva concepción de los empleados tradicionalmente.

En cuanto a la pompa del acto último del drama, ha sido llevada a cabo con gran comparsaría y resulta, además, muy impresionante el contraste entre la oscura tonalidad del entierro y la blanca apoteosis, en lo alto con las figuras de los protagonistas. Esos efectos de luz están muy bien logrados. Y no es la única novedad luminotécnica de esta versión del «Tenorio», pues en ella se ofrece la celda de doña Inés, habitualmente en una semipenumbra que justifica la luz de la vela para leer la carta, absolutamente luminosa y a tono con los blancos hábitos de la abadesa y de la novicia. (F.C.P., 1950: 5)

Dentro de esta estética, como ya se dijo, cumple un papel fundamental la música. No era muy habitual que para una obra no musical se compusiera una pieza específicamente para

ella, como así hizo Manuel Parada<sup>5</sup> para el «Tenorio» de 1950. Cayetano Luca de Tena cree que al organizar el espectáculo el director debe «disponer el alcance y sentido de la música» (Luca de Tena, 1953b: 48). Cumple una función organizadora del sentido textual, marcando el ritmo y movimiento escénico<sup>6</sup>.

Todo eso y mucho más, sin excluir la suave y bella música de fondo de Manuel Parada, hace del «Tenorio» del Español una perfecta obra de arte desde el punto de vista plástico, ayudada por la disposición pictórica en las actitudes de figuras y grupos. Magnífico un arco donde los musicales versos de Zorrilla se encierran esplendorosamente (Marquerie, 1950b: 29).

La crítica destaca el acierto que supuso la eliminación de los muchos tópicos escenográficos con los que se había ido cargando la obra, al lo largo de más de cien años de representación, que nos detalla el crítico de *MARCA*, Morales Acevedo:

Estamos seguros de enfrentarnos con un «Tenorio» tal como lo soñó Zorrilla, ya que los poetas sueñan siempre con ideales. Vamos a asistir a la apuesta de la Hostería del Laurel, sin temor a que se nos caigan platos encima de la cabeza. Doña Inés saldrá de su convento, de un convento soberbiamente imitado, como el libro pide, en brazos de burlador sevillano y sin que se escandalice la hermana tocada con sacos de carbonero. No habrá postales viejas de cacharrerías imitando una calavera, con flores por ojos, ni plaga de insectos en las tapias (1950b: 7).

No obstante, a pesar de estas palabras, el crítico no defiende un «Tenorio» que difiera un ápice del concepto tradicional, ese es el esquema al que debe ajustarse el don Juan de Cayetano Luca de Tena:

No nos darán simbolismos ultramodernistas, o jerigonzas caprichosas, sino el drama fantástico-religioso-romántico que escribiera José Zorrilla para ser representado por seres equilibrados y formales. No quiere significar esto que el crítico se escandalice por nada, puesto que en sus años infantiles conoció «Tenorios» hasta bailables. Pero el auténtico «Don Juan» –el vulgar, el rutinario de los que tenemos un concepto atrasado del arte y la belleza– siempre se le dio como el poeta lo imaginara. (1950b: 7)

El montaje, a pesar de sus numerosas innovaciones, convenció a esta parte más dura de la crítica, porque «la versión, como es lógico, se reduce a la forma ambiental de la obra» (Miner Otamendi, 30/10/1950: 5). Veamos cuáles fueron esos cambios en cuanto al concepto escenográfico, que como vimos relacionan este montaje con la línea de teatro de arte:

Comienza el acierto en aquella Hostería del Laurel, llena de vida, con un acierto de color, de agrupación y de destalles magníficos, del que es complemento la calle sevillana, llena de gracia, de misterio y de encanto.

La novedad de la noche de don Juan, inspirada en la famosa loggia de los jardines del Alcázar de Sevilla, bellísima de dibujo y gracia, extraña un tanto porque el pensamiento de Zorrilla está circunscrito a una estancia: pero salvando este pequeño choque, la escena gana en movimiento y en profundidad. (De la Cueva, 1950b: 11)

<sup>5</sup> Este compositor también es autor de la música de muchas revistas y bandas sonoras para películas.

<sup>6</sup> Si bien Appia en un primer momento consideró la iluminación el elemento fundamental de la composición escénica, la música terminó siendo la que controlaba y unificaba todo el espectáculo.



Entre los aciertos y los hallazgos de dirección y realización, consignemos el tono grotesco de las máscaras de la Hostería y el trasunto luciferino del indumento de Don Juan. La dimensión corpórea de la calle sevillana y el valor realista del arbolado; la original valentía de sacar a escena a «Lucía», sin que por ello pueda el verso ni intensidad ni sentido. La lírica audacia de desarrollar el cuadro de la «quinta» al aire libre, con una balastrada mirando al público; el juego de términos de altura con bien dispuesta escalinata en el cementerio; el empleo de los escotillones para las apariciones de «la cena»; la luz negra, fantasmagórica, superrealista con aspectos impresionantes en el cuadro final, donde hay un acertado recuerdo del «Entierro del conde de Orgaz», que culmina en el plano elevado de la apoteosis –rompiente celestial en contraste con la terrena luz del sepulcro abierto, de los engolados y enlutados caballeros y de las llamas de los funerarios blandones–. (Marquerie, 1950b: 29)

Precisamente Zorrilla se hubiera sentido feliz si cuando estrenó «Don Juan Tenorio» un director de escena le hubiera ofrecido una representación parecida a la que el sábado realizo Cayetano Luca de Tena en el teatro Español. Digo esto, con la simple intención de salir al paso a quienes estiman falta de respeto para la memoria del autor el no seguir, paso a paso, las acotaciones de la obra. [...] A cambio de estas libertades, el espectáculo estético de «Don Juan» es prodigioso, desde su primer cuadro hasta el apoteosis final, en el que ya se han visto y explicado reminiscencias del Greco: y no sólo de las negras ropillas de los personajes del entierro, sino también en este sentido ascendente que aparece en los mejores cuadros de composición del maestro cretense. Si Zorrilla, de seguro, se hubiese sentido feliz contemplando la belleza fantasmagórica del cuadro final en el cementerio y el apoteosis de las dos ánimas redimidas. (Haro Tecglen, 1950a: 6)

Por supuesto, algunos críticos no se muestran del todo acordes con todas las modificaciones realizadas por Cayetano Luca de Tena, aunque la impresión general sí que resultó satisfactoria:

En la quinta sevillana no existe el balcón del fondo que marca el libro; ha sido situada la acción al aire libre, y una barandilla, en el primer término, simula estar asomada en el Guadalquivir, con lo que resulta que los actores, cuando hablan de lanchas y bergantines, tienen que mirar a la sala; esto disminuye el efecto buscado por el poeta; francamente, no es acertada esta innovación; lo es, en cambio, la eliminación del sock que, rutinariamente, iba ligado a la escena en que don Juan ensalza las «dos líquidas perlas». También se ha alterado, en el acto del cementerio, la indicación hecha por el autor en cuanto a las esculturas de don Gonzalo y don Luis, que, según el texto, han de ser arrodilladas; pero están muy bien los panteones y resultan airoas las figuras. Las apariciones de las sombras en el aposento de don Juan se hacen ahora por escotillón, y es claro que el comendador no pasa por la puerta, contra lo que en el libro se dice, ni justifica que se abran «los hierros más gruesos y los muros más espesos; pero, en fin, peor era cuando se hacían estas apariciones a través de unos débiles tapices.

En conjunto, aun cuando esta versión, suntuosa y de gran vigor plástico, no se ajuste enteramente a lo dispuesto por el poeta, posee aciertos de evidente eficacia y aporta muy afortunadas interpretaciones pictóricas de Emilio Burgos. (F. C.P., 1950: 5)

También hay que destacar la reinterpretación de doña Inés no como novicia sino como seglar, toda una innovación, que no sólo afectó al vestuario, sino también supuso un cambio en la interpretación por parte de María Jesús Valdés respecto a las anteriores actrices puestas en igual tesitura. Así justificaba Cayetano Luca de Tena este cambio en una entrevista concedida a Andrés Moncayo para *Informaciones*:



—¿Es cierto que el atuendo de doña Inés experimentará una sensible modificación en el «Tenorio del Español»?

—Esto aquí —nos responde nuestro interlocutor anónimo— se lleva en secreto. Si promete usted no publicarlo, le diré que doña Inés vestirá un traje de señorita sevillana diseñado por Burgos.

—Pero doña Inés siempre se ha representado escénicamente como una novicia, es decir, por tanto, que su hábito debe ser monjil, ¿talar? y no seglar.

—De eso habría mucho que hablar, amigo. Recuerde esta cuarteta:

«Nuestros padres de consuno /nuestras bodas acordaron, / porque los cielos juntaron/ los destinos de los dos.» Luego doña Inés no era una novicia, sino una señorita puesta a buen recaudo en un convento frente a las licenciosas costumbres de la época. (1950a: 4)

Sin duda, esta nueva versión logró que la joven actriz alcanzara un rotundo éxito en su carrera. Toda la crítica fue unánime a la hora de valorar positivamente el trabajo desarrollado por la actriz.

En María Jesús Valdés se nos ofrece lo que, siendo natural, ya casi lo tenemos por un fenómeno extraño en el teatro, y es una doña Inés de la auténtica edad de doña Inés. María Jesús Valdés cuenta ahora diecinueve años, pero su juventud no es óbice para que ya se la considere en primerísima línea entre las más destacadas actrices jóvenes. (Mejías, 1950: 4)

A la misma altura, y como aludiendo a la misma línea de pensamiento, está la interpretación de María Jesús Valdés, a la que las tocas añiñaban un tanto, fue un prodigio de ingenuidad, de gracia, de asombro ante el amor, de entrega total al sentimiento, que la deslumbra y la arrastra; su voz se hacía musical; la lectura de la carta fue un encanto, un hálito de hondo lirismo; luego la voz se hace grave, vibrante y llena de emoción. (De la Cueva, 1950b: 11.)

María Jesús Valdés interpretó a su doña Inés. Fue un triunfo rotundo. Su dicción clara, el tono de su voz dulce o apasionado, su acento, su postura, sus gestos, realizaron el milagro de mostrarnos una doña Inés excepcional. Fue interrumpida varias veces por las ovaciones, y quedo consagrada como primerísima actriz, confirmando así el acierto que ha tenido el Jurado por el Círculo de Bellas Artes para la concesión de la Medalla de Oro de galardonar a María Jesús Valdés con tan preciada distinción. (Bayona, 1950a: 11).

Quizá uno de los aspectos que más deslumbró a los críticos fue la moderación en las interpretaciones de Brígida y Ciutti. Dentro de esta línea delicada y poética no hay lugar para recursos cómicos que distorsionen la cálida atmósfera que se quiere transmitir:

Por estas líneas de servidumbre formal vemos al fin barridas las lamentables versiones de Brígida y Ciutti, cargadas del peor estilo interpretativo, molestas para cualquier espectador de buen gusto, apayasadas como la salida la pista de dos Augustos. Por esta hemos visto a una Brígida sin remilgos, aunque se le notaban fácilmente a la actriz los esfuerzos que un hábito largísimo habían impuesto en su manera, y un Ciutti servido admirablemente por José Capilla que parece haber encontrado, después de una carrera artística extensa, su fórmula exacta de trabajar. Ya merece elogios este recorte profundo de escenas llevadas incomprensiblemente por un camino desmesurado y extravagante que ahora hemos podido recuperar en su intención auténtica, porque Zorrilla no ofreció al pintoresco personaje de la celestina ningún apoyo verbal para el retorcimiento ridículo, ningún chiste gracioso que contar, ningún argumento risueño para cumplir su lamentable cometido humano. Brígida es un personaje más siniestro que otra cosa, amiga del oro y del enredo, con una corte de antepasados en nuestra picaresca lo suficientemente extensa como para saber la

psicología de un oficio que en ningún momento puede ser alegre. Respecto a Ciutti se ha conservado de él lo que tiene de contraste con la figura de don Juan, lo que hay de pobre consejero y de cortina de humo para tantas fechorías, siguiendo una línea que pasa mejor por Sganarelle que por cualquier otro acompañante del Tenorio. (L. de T., 1950a: 2)

Este *Don Juan Tenorio* fue todo un éxito que convenció a tirios y troyanos: innovador pero apegado a la línea clásica; acorde con los gustos del público y las exigencias de la crítica:

La dirección de escena fue irreproachable e inteligentísima, con un concepto claro y perfecto de cómo ha de presentarse en nuestros días el romanticismo: Cayetano Luca de Tena tuvo que salir a saludar. Al final de la representación, y con él Emilio Burgos, autor de los figurines –esplendidos– y del decorado de la obra.

Los mejores aplausos dedicados a la interpretación de María Jesús Valdés. En todo caso, a ninguno intérprete se le regatearon, y las ovaciones sonaron sin interrupción, subrayando así un nuevo éxito de este teatro. (Haro Tecglen, 1950a: 6)

### 3.3. Un intento en el Teatro Fuencarral

#### – *Ficha Técnica del espectáculo*

**Título:** *Don Juan Tenorio*

**Autor:** Zorrilla, José

**Teatro:** Calderón

**Fecha estreno:** 30/10/1950

**Fecha última representación:** 05/11/1950

**Nº total de representaciones:** 12

**Intérpretes:** Yarza, Rosita; Caba Alba, Julia; Domingo, Marina-Seoane, José M<sup>a</sup>; Aguilera, Manuel; Yáñez, Pedro; Halcón, Manuel; Álvarez, Pablo

Sin duda, este fue el «Don Juan» con menos repercusión del año. De los diez periódicos y semanarios consultados tan sólo aparece reseñado su estreno en cuatro de ellos en unas sucintas líneas, que apenas nos aportan datos y que se limitan a ser una mera nota informativa del espectáculo. Si se atiende a su presencia en la cartelera, no parece que tuviera un gran éxito de público, alcanzando tan sólo doce representaciones. Puede ser significativo que el último día de representación coincida con el día después del estreno del «Tenorio de Dalí». Parece que no pudo mantener su lugar ante tanta competencia.

El teatro Fuencarral, el coliseo chamberlero como popularmente era conocido, no se caracterizaba precisamente por sus espectáculos dramáticos. Si analizamos los títulos de esa misma temporada, su repertorio se nutre principalmente de revistas, con títulos tan conocidos por el público como *Los Haigas*, *El oso y el madroño*, *El sobre verde* o *Su majestad la mujer*. También son abundantes las variedades y los espectáculos folclóricos como *La rosa espinosa* con Juanita Reina. La mayoría de estos espectáculos son reposiciones de los títulos que ya han alcanzado un jugoso éxito en otros escenarios. Por supuesto, no faltan las temporadas de zarzuela con Antón Navarro o Antonio Medio como cabezas de cartel. Sin duda, el espectador al que se dirigen los empresarios de este teatro es un público

popular que desea acudir a espectáculos atractivos y de éxito, a un precio reducido. Frente al resto de los teatros que venden las entradas por unas 20 pesetas la butaca, el Fuencarral atrae a su clientela con butacas entre 10 y 15 pesetas, dependiendo del espectáculo. Este *Don Juan Tenorio*, a 10 pesetas la butaca, puede ser considerado una *rara avis* en el cartel de la temporada del Fuencarral, que intenta atraer a su público habitual ofertando la obra que están poniendo en los otros teatros a un precio más asequible. Así se describe el estreno en *MARCA*:

El muy notable actor y recitador bien conocido y estimado del público, encarnó en el popular teatro chamberlero el no menos popular personaje de Zorrilla. Fue un burlador arrogante y entonado, que convenció a los espectadores. Rosita Yarza actuó de doña Inés, y lo hizo con gran acierto. Brígida, Mejía y Ciutti corrieron a cargo de Caba Alba, Aguilera y Yáñez, respectivamente, quienes salieron airoso de su empeño. El resto cumplió. Agradaron las decoraciones. Hubo muchos aplausos. (Morales de Acevedo, 1950c: 7)

Con esta escueta descripción es difícil elaborar una idea completa de la puesta en escena. Suponemos que aspectos como el vestuario y la decoración se corresponderían a la convención habitual, sin ningún tipo de innovación sobresaliente. Aunque, por supuesto, se buscaría encandilar al público de este teatro, acostumbrado a los ambientes y vestuarios de las revistas y zarzuelas:

Con el más delicado cuidado y con el más fino propósito de embellecimiento en una constante nota de color el «Don Juan Tenorio» que anoche se repuso en el Fuencarral tiene todas las garantías precisas para avalar el drama del inmortal Zorrilla. José María Seoane dio justeza y prestando a su cometido con la exaltación lírica precisa en todo momento. Rosita Yarza hizo una deliciosa doña Inés, repleta de dulzura y candor. [...]

El público siguió con interés desde los primeros momentos los distintos pasajes poéticos, aplaudió escenas y mutis y premió con grandes aplausos la buena interpretación de todos los artistas. (Corella, 1950: 11)

El resto de las reseñas del estreno tampoco nos aportan demasiados datos adicionales, tan sólo la adecuación de los intérpretes a su papel y el gran agrado del público:

Anoche hizo su aparición sobre la escena del teatro Fuencarral la figura de «Don Juan Tenorio», al que el gran actor José María Seoane «infundió» prestando y brío. Digna antagonista del burlador fue Rosita Yarza, que encarnó la figura de doña Inés, con deliciosos matices de ternura y pasión.

Como Seoane, fue muy aplaudida, especialmente en el cuadro de la «quinta». El papel de don Luis corrió a cargo de Miguel Aguilera; el de Brígida lo interpretó la señora Caba Alba, y el Ciutti, el actor Pedro Yáñez, quienes acertaron a dar relieve a sus respectivos personajes. Bien la puesta en el escena y brillante el decorado, según las normas clásicas. (J.C.V., 1950: 24)

En resumen: el «Tenorio» del Fuencarral fue muy del agrado del público, que interrumpió la escena de la quinta para ovacionar a los intérpretes, y aplaudió con entusiasmo al fin todas las jornadas. (Miner Otamendi, 1950c: 5)

Por lo tanto, nos encontramos ante un espectáculo que se compone con muy pocos medios, teniendo en cuenta el público al que se dirige, logrando un breve éxito, un paréntesis en la temporada antes de renovar el programa con una nueva revista.

### 3.4. Los figurines y decorados de Salvador Dalí en el teatro María Guerrero

– Ficha técnica del espectáculo

**Título:** *Don Juan Tenorio*

**Autor:** Zorrilla, José

**Teatro:** María Guerrero

**Fecha estreno:** 03/11/1950

**Fecha última representación:** 28/11/1950

**Nº total de representaciones:** 42

**Realización:** Compañía titular

**Dirección:** Escobar, Luis-Pérez de la Ossa, Huberto

**Bocetos Escenografía:** Dalí, Salvador

**Realización escenografía:** López Sevilla

**Figurines:** Dalí, Salvador

**Realización vestuario:** López Sevilla

**Iluminación:** Martínez Romárate

**Intérpretes:** Noriega, Elvira; Albert, Mercedes Seco, Carmen; Torre, Amelia de la; Bremón, Dolores; López Silva, Concha-Enrique, Diosdado; Roderó, José María; Campos, Gaspar; Miranda, Gabriel; Miguel Ángel; Lobete, José Pedro; Cerro, Enrique; Rodríguez, Enrique; Elías, Ramón; Ferrer, Emilio; López, J. L. F.; Ángel, Pérez; Muñiz, Alfredo; Cerro, Enrique

Éste fue el «Tenorio» de la polémica puesto que la concepción escenográfica propuesta por Dalí suponía una reinterpretación del sentido de la obra de Zorrilla. Ya en la temporada anterior Dalí había realizado bocetos para los decorados de un *Don Juan Tenorio*, con la misma dirección y para el mismo teatro. Si bien, en esta escenografía de 1949 aparecen ya muchas de las ideas estéticas de Salvador Dalí, su propuesta se ajusta más a la tradicional por lo que no supuso la ruptura de este «Tenorio» de 1950. Seguramente, por este motivo sí que la anterior versión cosechó un gran éxito, no sólo en Madrid durante 1949, sino también en su gira por provincias y su reposición en 1951. En 1950 el *Tenorio nº 1* se estaba realizando en Barcelona llenando el teatro tarde y noche, por lo que el estreno del *Tenorio nº 2* se retrasó hasta el 4 de noviembre<sup>7</sup>.

Sin duda, el «Tenorio» era una de las obras literarias que Dalí más apreciaba. Su proyecto no se limitaba a estas dos versiones a las que nos hemos referido sino que pretendía concebir uno distinto por año indagando en la obra para desvelar nuevos espacios de significado<sup>8</sup>. Su interés se remonta a sus años de estudiante en la Residencia. Resulta curiosa la noticia de un montaje paródico de la obra junto a Lorca y Buñuel.

<sup>7</sup> El gran éxito que con el «Tenorio» de Dalí, presentado en el María Guerrero el año pasado están consiguiendo las huestes de dicho teatro en Barcelona, hace que la empresa donde actúan se niegue a finalizar allí su temporada hasta el último día con ella contratado, exigiéndole en caso de marcha 10.000 pesetas diarias como indemnización. Por este motivo, el nuevo «Tenorio» daliliano no podrá ser estrenado en Madrid hasta el primero de noviembre. (Anónimo, 1950d: 5)

<sup>8</sup> Entrevista realizada a Luis Escobar por Andrés Moncayo (1950b: 5):

–¿A quién se debe, Luis, este nuevo montaje del «Tenorio»?

–Al propio Salvador.

–Es curioso.

En este momento, Dalí ya era un gran artista de renombre internacional que mostraba gran interés por el teatro y el cine. En 1949 participó en la película *Recuerda* de Alfred Hitchcock antes de empezar con el proyecto de los «Tenorios». No fue su único proyecto relacionado con el teatro por esas mismas fechas, entre otros, recibió el encargo de Peter Brook para realizar la escenografía de *Salomé* que se estrenó en el Covent Garden de Londres. Y también trabajó para Luchino Visconti en *Como gustéis* de Shakespeare.

¿Qué es lo que buscaba Dalí en estas investigaciones teatrales? ¿Qué se proponía al mostrar al mundo su peculiar visión del mito? Sin duda, no dejar indiferente a nadie, deslumbrar a todos a través de su estrategia personal y única, que indagaba en el plano del inconsciente del texto de Zorrilla y de la sociedad española de 1950.

Veamos lo que dice Luis Escobar en cuanto a la intención del espectáculo y, por supuesto, de Dalí:

– Dalí no va buscando audacia. Persigue únicamente la belleza y la eficacia, servidas por la interpretación plástica, en la que la audacia es sólo un valioso elemento de la imaginación para conseguirlo.

– ¡Pero el campo de la imaginación es tan extenso!

– Precisamente a esa fertilidad imaginativa se debe que queden aún muchas visiones sin expresar dentro de los pots de pintura, que irán tomando cuerpo en años sucesivos.

– O sea: se trata –digo– de hacerle la competencia a la literatura en las diversas interpretaciones de Don Juan.

Pero, por lo visto, no he dado en el clavo, y Salvador Dalí, ya hecho al divertido truco de hablar con la voz de Escobar, me contesta que no ha tenido en cuenta ninguna disquisición más o menos filosófica anterior o posterior al drama romántico, y que para su realización escénica arranca directamente de la obra de Zorrilla, que tiene en sí misma posibilidades y sugerencias suficientes. No me atrevo ya a asegurar nada, y pregunto tímidamente:

–¿Temor al pateo?

–La respuesta no es muy clara –tal vez debido a un cruce telepático–, pero estoy por asegurar que a Dalí le harta, como si dijéramos, cierta ilusión si se armara un poco de ruido. En realidad es ésta una magnífica postura –no sé si también surrealista– ante un estreno. ¿Qué hay palo? ¡Alegría desbordante!... ¿Que se aplaude a rabiar? A nadie le amarga un dulce. Lo único que a Dalí no le hace gracia es un discreto aplauso. (Corifeo, 1950: 6)

Ahora bien, ¿cómo era esta nueva versión del «Tenorio» según Dalí? Este es el *Don Juan Tenorio* más documentado de los cuatro propuestos, tanto visualmente<sup>9</sup> como por las críticas publicadas en prensa. Resulta bastante difícil seleccionar los pasajes más intere-

---

–El fue quien a raíz del estreno de su «Tenorio» en la temporada anterior se brindó, ante mi asombro, a pintar otro.

–Su imaginación es portentosa.

–El asegura que la obra de Zorrilla se presta a infinidad de ensayos. «Esta –añade– llena de audaces sugerencias».

–Y como a ti te complacen tales ensayos...

–Dalí aconseja un «Tenorio» para cada año.

–¿Eso significa que en lo sucesivo, por lo menos, seguirá Dalí dando nuevas pruebas de su portentosa fantasía escenográfica en el María Guerrero?

–No es ningún imposible.

<sup>9</sup> Muestras de los figurines y bocetos originales, o reproducciones, se pueden encontrar en el Museo del Teatro de Almagro, en Reina Sofía, en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, etc.

santes, puesto que los críticos hicieron una labor exhaustiva en la descripción del espectáculo y cada una de las aportaciones individuales resulta muy útil a la hora de comprender el espectáculo.

El crítico de *Informaciones* nos describe paso a paso el transcurso de la velada del estreno, algunos detalles escenográficos y de vestuario, así como la reacción del público. Por supuesto, a él no le agradó en absoluto el espectáculo por lo que su visión es un tanto sesgada, aunque bastante detallada:

1. La hostería se ve desde la calle. Pasan dos máscaras cabezudas. Don Juan impreca a los malditos. Cuando aparece el pobre Comendador, vestido con algo que parecen enaguas, una gran carcajada le acoge. Menos efecto causa un traje algo vegetal de Don Diego Tenorio. Los alguaciles, con una especie de tricornos estilizados, una juerga. El primer estallido serio de tormenta popular: cuando Don Juan termina la relación de sus hazañas.
2. Un decorado que vale un aplauso. Las rejas de la casa de Doña Ana, desde dentro del edificio: unas inmensas y anchas rejas, tras de las cuales se desarrolla la acción, y un bonito telón de fondo bien iluminado. Pasa el cuadro tranquilamente; al final, aplausos y protestas. Las carcajadas fueron para Brígida, una especie de cotorra con alitas negras.
3. El convento, digámoslo así. Es una cámara negra en la que avanza y gira una jaula temblorosa. Dentro, Doña Inés. Es una paloma verdosa que no gusta a nadie. Cuando llega Brígida, la puerta no se abre. Momento de emoción. Las dos actrices hacen grandes esfuerzos mientras recitan sus papeles: por fin se abre la puerta. La madre abadesa viste normalmente. La carcajada del cuadro se lo dedica a la indescriptible hermana tornera.
4. La quinta. El sofá es una góndola de la que arrastra un cisne pintado. Un gran ventanal. El Guadalquivir y unas torres con fantasmas a lo lejos. La escena del sofá se dice de espaldas al público. El Comendador, con sus enaguillas, acaba con toda la seriedad del momento, «Comendador, que me pierdes», dice Don Juan, y todo el mundo advierte que si, que todos los esfuerzos del actor por levantar esa escena se vienen abajo, en vista de lo que está haciendo al Comendador.
5. El cementerio, muy mono. (Alguien lo define como «el «boudoir» de los muertos».) Un escultor violeta. El busto de Doña Inés se funde como un trozo de mantequilla en una sartén. La aparición de los fantasmastras y un venticillo de ultratumba que agita sus ropas. Los nichos se hacen transparentes hay muertos de verdad.
6. La cena. Centellas y Avellaneda llevan los mismos trajes que cinco años atrás. En las paredes se han hecho diversas señales para despistar, pero todo el mundo se da cuenta de que los sillones tienen «truco». En efecto: en uno de ellos, como una seta, brota el Comendador, mientras con una especie de peineta extraña sobre la mesa. Doña Inés pasa metida dentro de un cisne con un ataúd.
7. Coro de fantasmas que son bellos adolescentes. El Comendador, con su fuego y su ceniza y con su reloj. En los nichos, los alegres y divertidos fantasmas se agitan, encantados por la escena que están presenciando. Doña Inés brota de un escotillón. Por los altos pasan unos hombres arrastrando huesos: es el entierro.
8. Apoteosis: más bellos adolescentes, cosidos todos a una misma sabana, rodean a las enlazadas figuras de Don Juan y Doña Inés. Y cae un benéfico telón. Muchos aplausos y pocas protestas; los que protestaban se fueron antes para no perder el último «Metro». (Anónimo, 1950i: 5)

Por su parte, el crítico de la época, como se ha llamado a Alfredo Marquerie, describe la escenografía de un modo más elogioso, destacando aspectos que parece que le agradan. Nos da una visión más serena del profundo alcance de los signos dalinianos.

El cuadro primero ofreció la originalidad de una escena muda inicial donde la chiquillería siente primero el temor ante el paso de unas extrañas máscaras y luego, rompe en gritos y burlas para dar pie a la frase que alude a la gritería de los «malditos».

La «hostería» se muestra al espectador desde fuera y en un pequeño tablado –farsa sobre farsa, teatro en el teatro– donde se encuadran, como en el marco de un lienzo, inmóviles figuras disfrazadas al gusto italiano de la «Comedia de l'Arte» y «Don Gonzalo» y «Don Diego» en sendas y abiertas ventanas. La calle del cuadro segundo puede verse a través de un enrejado audaz con intención de arpa, ante la que sorprendemos la intimidad hogareña de «Lucía» y «Doña Ana». Un telón de fondo, del más puro estilo «daliniano», prolonga hasta el máximo la fantasía del escenógrafo. El cuadro del convento queda reducido deliberadamente a una jaula que se adelanta hasta el primer término con la figura de «Doña Inés» convertida en una estilizada paloma. En la «quinta» de «Don Juan», el clásico diván se ha convertido en una insinuación de góndola y de cisnes, motivo que también se repite en la «silla de manos» funeral con la que se cruza la escena del fantasma de la novicia en el cuadro de la escena.

Nichos que trasparecen y dejan entrever símbolos delirantes, macabros y demoníacos, escotillones por los que se efectúan las apariciones de ultratumba, y, al final, ángeles enyugados por la orla –casi ola blanca– de una larga sábana, en la apoteosis, constituyen algunas de las invención plásticas y escenográficas de Dalí, que, además, se ha dejado arrebatar por deliberadas exageraciones de forma y de color, con algo de estatuas a medio modeladas, en muchas de las indumentarias de los personajes, especialmente en «Brígida» convertida en pájaro, en el enyesado «Comendador», en la «Tornera» transformada en mueble; en los alguaciles de grotescos y estafalaria traza... Martínez Romárate, con el más esforzado trabajo luminotécnico, y Pedro Barral, con sus bien compuestas esculturas, han colaborado fielmente al empeño del decorado. (Marquerie, 1950c: 27)

Es curioso que aquí Alfredo Marquerie alabe el trabajo de alguien que no suele aparecer mencionado normalmente en la reseña del espectáculo: el encargado de la iluminación, no sólo como técnico, sino como la persona que diseña el concepto luminotécnico. Basta con asomarse a cualquiera de los cuadros de Dalí para darse cuenta del papel fundamental que cumple la luz para la comunicación eficaz de la idea escenográfica del genial pintor.

Si analizamos las descripciones de los críticos podemos establecer que Dalí emplea cuatro técnicas para renovar la escena: a) telones de fondo que crean un gran efecto de profundidad y que funcionan como marco onírico para el desarrollo de la acción (por ejemplo el telón de la jaula de doña Inés como celda del convento; b) figurines que tan sólo estilizan la línea clásica, aunque cambia el color de las telas para intentar convertirlos en símbolos; c) la introducción de personajes simbólicos, como los cabezudos del inicio de la obra o los muertos del acto final; d) la utilización de objetos surrealistas (como la góndola-cisne donde se produce la escena del «sofá») que evidencian en un nivel visible el inconsciente, es decir, las nuevas relaciones establecidas entre el texto y el objeto. Si bien doña Inés aparece primero como una paloma enjaulada privada de su libertad, Dalí la convertirá en cisne, cuyo canto será preludio de muerte para don Juan. Según Cirlot (2001: 138) en su *Diccionario de símbolos*:

el cisne aparece como montura mortuoria ya que los símbolos esenciales del viaje místico al ultramundo (aparte del barco funerario) son el cisne y el arpa. Esto constituiría también una explicación del misterioso «canto del cisne» moribundo. [...] el cisne y el arpa expresan la melancolía y la pasión, el autosacrificio, y la vía del arte trágico y del martirio.



Mientras tanto, cada crítico de la época aprecia unos detalles y se lamenta de otros. Se enfrentan ante un lenguaje artístico que muchos de ellos repudian porque no conocen su funcionamiento interno. Varados en el paradigma romántico se ven absolutamente perdidos a la hora de evaluar un lenguaje de vanguardia, el surrealismo, al que no se pueden enfrentar desde sus propios planteamientos. No pueden analizar si la estrategia empleada por Dalí resulta apropiada porque se aleja en exceso de ellos, y sólo pueden acceder uno a uno a los elementos, sin acertar a descifrar su razón de ser en el conjunto de la obra. Puesto que defienden a ultranza un teatro de texto sienten que el mito de don Juan queda empujado por el genio de Dalí.

Es curioso anotar que lo único que quedó en pie, en su purísima calidez, fue la encendida y cándida «escena del sofá». Porque Don Juan, que suele arrebatar a sus más fieles conocedores, ganando año tras año la popular porfía, se nos escapa de entre las manos cuando reduce su figura a una masa más en la decoración. Y Salvador Dalí, sin duda alguna, «le puede» a Don Juan. A ratos, claro. Así, en la hostería, el deseo de centrar las figuras paralizó el acto, congelándolo. Y en toda la segunda parte la magia funeraria tuvo algo de prestidigitación inocente e infantil. Con una excepción: la pasada de Doña Inés, impecablemente cargada de certeras y maravillosas alusiones. En cambio, en la primera parte el cargamento escenográfico fue ponderado y bellissimo. La casa de Doña Ana, la pura delicia, mereció un hondo y cálido aplauso. Y la celda, aun con el lastre de resolver demasiado literalmente la metáfora de Zorrilla sobre la paloma encerrada, fue otra limpia sorpresa. Y, finalmente, la quinta constituyó una grande y noble lección de cómo se realiza un decorado. (Llovet, 1950: 5)

Otros críticos se debaten entre los aciertos y los disparates. Si nos fijamos en uno de los aspectos concretos de las innovaciones de Dalí, la jaula que encierra a Doña Inés, vemos como algunos la defienden y otros porfían de ella:

Frente a esos y otros aciertos, errores tan inmentables como el de exhibir una jaula, que nos lleva, irremediablemente, al recuerdo de la ratonera que vemos cuando se representa «La Gran Vía», Dalí, siempre en desacuerdo con el autor del drama, traduce celda por jaula. A sí anula la emoción de las estrofas de la carta, porque el público no puede «entrar en situación» con tal marco, que diríase para un espectáculo de Circuitos Carcellé y no para dar ambiente a un drama romántico y en uno de los teatros de mayor jerarquía. (F.C.P., 1950b: 7)

Y esto mismo nos sucede en esta ocasión, porque si alguien ha tenido vía libre para la fantasía, para el atrevimiento y hasta para la pirueta, ha sido el señor Dalí, en esta ocasión, y nos ha decepcionado profundamente encontrarnos con unas cuantas glosas o apostillas plásticas, que más parecen acotaciones, pero no inspiradas en lo profundo o lírico o emocional del «Tenorio», sino en la sencillez primitiva y de primer grado de plasmar una imagen poética como la de la paloma enjaulada (tórtola dice Brígida), y todo se reduce a vestir a doña Inés con algunas plumas y encerrada en una gran jaula que se presenta al público con un movimiento giratorio que recuerda la presentación en el circo del baúl en el que se encierra la joven que ha de desaparecer o se ha de acuchillar con tremendas espadas, y a este truco de efecto pasajero se sacrifican todos los conceptos de clausura, muro, aposento, que quedan sin sujeto que los reciba, con detrimento de la verdad y el intento escénico, mientras la jaula, perdido su efecto de sorpresa, queda pasando y hasta estorbando en el escenario. (De la Cueva, 4/11/1950: 4)

Después vemos a Doña Inés, hermosísima paloma privada de libertad, actuar dentro de una magnífica jaula que simboliza su celda de novicia o no novicia, ya que este estado no parece estar del todo claro. (Bayona, 4/11/1950: 2)



Muchas de las objeciones que se realizan al proyecto daliniano no tienen que ver con la calidad artística, sino más bien con no seguir literalmente las prescripciones del texto de Zorrilla.

El decorado del segundo cuadro, esa calle en la que el burlador acude a sobornar a Lucía, es sencillamente precioso. Lo que ocurre es que allí no hay calle, sino que las rejas de la vivienda se abren al campo, con lo que resulta que todas las alusiones que a la calle se hacen en el diálogo son otras tantas incongruencias. Es decir, el pintor no marcha de acuerdo con el autor, y así se da el caso de que en este decorado, como en algún otro, se ofrezca al público la sensación de una escenografía ajena al drama y como si se hubiese aprovechado de otro espectáculo cualquiera. También es magnífico el decorado del cuadro de la quinta, y es lástima que le reste poesía fingida la góndola, que si en teoría puede ser el motivo ornamental, hecha de ese modo carece de valor emotivo.

Está muy bien desarrollada la transparencia de los nichos mortuorios en el cuadro del cementerio; lo malo es que para llegar a ese efecto hay que pasar por un pobre encasillamiento de anaquelaría sencillamente horrendo. Y también es acertada la aparición de Don Gonzalo en la silla que Don Juan le tiene dispuesta, fácil truco de pacotilla, pero de mucho efecto.

Igualmente es desafortunada la presentación de la casa de Don Juan en el cuadro de la cena. El pintor se obstina en desconocer el diálogo y no concede que Don Juan viva con grandeza, sino que lo encuadra en un aposento de casa de huéspedes, que tiene en la pared un desconchado de caserón inhabitable.

En cuanto a los «boys» de que se rodean Doña Inés y Don Juan en los versos terminales del drama, en manera alguna responden a la intención de la escena, con lo que, una vez más, falla lo que a Dalí podía exigírsele más concretamente: la atmósfera adecuada a la poesía de la obra. Se percibe en él un esfuerzo muy intenso para lograrla, pero no la consigue, y busca inútilmente una originalidad que casi siempre se queda en insignificancia ingenua y pueril, cuando no se acoge al recurso de una estridencia nada respetuosa para con el carácter que el famoso poeta español dio a su obra. (F.C.P., 7/11/1950: 7)

Muy sorprendente resulta en cambio la apreciación de Díez Crespo, crítico de *Arriba*, que la representación le parece gris, poco original. No se escandaliza en absoluto, sólo le parece mediocre. Es decir, da esa respuesta que tan poco le gustaba a Dalí, la indiferencia.

Si al «Tenorio» de Zorrilla se le hubiese dado como salida otro campo de imaginación o de abstracciones, esto de la jaula estaría en perfecta consonancia con todo un desarrollo simbólico, del que podría desprenderse un espectáculo pictórico-poético de cierta calidad: jugar con los símbolos auténticos que don José Zorrilla emplea en sus versos y en sus acotaciones a su inmortal drama.

Mas de aquí este «Don Juan» absolutamente empobrecido por quedarse tímido el escenógrafo y, seguramente, por no haber sabido interpretar bien todas las categorías, registros y azares que la obra en sí tiene. Ese punto de gracia que da el alma del Tenorio a su salvación escénica – prescindamos de determinadas líneas estéticas – no está logrado, ni mucho menos.

Hay cuadros que poseen por sí solos una belleza original. Así, el de las rejas de Doña Ana de Pantoja y el de la quinta de Don Juan; los demás son de una ingenuidad que no hace brotar la emoción más mínima al espectador del Tenorio. Así también el cuadro de la apoteosis que en la imaginación del gran don José es de prodigiosa grandeza, aquí queda disminuida por una impresión de poca calidad, tanto pictórica como escenográfica.

En este mezclar, pues, de tradición de innovación, quedan por conseguir su alma y sus efectos. (Díez Crespo, 1950: 3)

Ahora bien, ¿cómo reaccionó el público? Aquellos primeros espectadores del *Tenorio* n° 2 se dividieron entre los «dalistas» y los «antidalistas», pero es difícil aseverar cuál fue el número de cada uno de estos bandos, puesto que la descripción de los críticos del agrado del público dista bastante de ser similar.

Nada tan esperado hoy en el mundo teatral como «Don Juan Tenorio» pintado por Dalí. La gente se apasiona, discute, habla, comenta en torno a si está bien o si está mal. Dalistas y antidalistas dialogan con calor. Lo cierto es que Dalí puede con Zorrilla. El público espera el decorado, sin importarle gran cosa el drama de «Don Juan». Anoche la lentitud del actor Diosdado agravó la cosa, rota la representación transcurrió con un ambiente de público apasionado. Entre aplausos y protestas. Conseguir hoy este ambiente, esta pasión, este interés por el teatro es conseguir mucho. El «Tenorio» del María Guerrero, que Luis Escobar ha dirigido, será largo tiempo discutido y comentado por todo Madrid. (Bayona, 1950b: 2)

Parte del público, a quien no agradó la innovación y el atrevimiento de la escenografía, manifestó desde el primer momento su desagrado; otros espectadores aplaudieron, y así, entre ovaciones y expresiones de disconformidad, tempestuosamente, transcurrió la representación, que, en general, y salvo contadas excepciones, no fue feliz en la parte interpretativa, donde se abusó con exceso de pausas, que en ocasiones dan más sentido al verso y a la acción mímica, pero que en otras prolongan mucho el desarrollo del drama. (Marquerie, 1950c: 27)

La representación transcurrió con leves protestas y leves aplausos, Un gris menor, como correspondía al gris de la representación. (Díez Crespo, 1950: 3)

Desde el principio al fin asistimos a un carnaval increíble, al más desgraciado intento que recordamos de asombrar al papanatas y apenas merece la pena insistir en los que la Prensa ha desmenuzado impecablemente y en toda justicia. El mamarracho no olvida un sólo adefesio que ponerse y desde el primer cuadro al último todo aquello es tan carcajeable que no quedará ni ganas siquiera de enfadarse. La gente acoge con pateos los primeros cuadros y ya risas desbocadas por el patio de butacas, peor a partir del descanso nadie toma en serio aquel baile de máscaras feas, aquella caravana de excentricidades sin orden ni concierto. (L. de T., 1950b: 2)

El público, indeciso al principio, se dividió al juzgar la hostería. Más tarde se dejó ganar por los evidentes e innumerables aciertos plásticos y aplaudió con calor. (Llovet, 1950: 5)

Muy interesante resulta conocer la reacción que provocaron entre las gentes de teatro del momento, empresarios, directores y actores, que podían aceptar la propuesta y adaptarla a su concepción de espectáculo.

El primer entrevistado fue Edgar Neville, espíritu fino, al hoy ay.

—¿Qué tal? ¿Le gusta?

—Soy un ferviente admirador de Dalí. Me gusta todo lo que pinta.

—Y a usted, Chicote: ¿qué le parece todo esto?

—Me reservo mi opinión. Se la diré al propio Dalí, si tiene la gentileza de venir a mi Museo de Bebidas...

Llega, bellísima, sonriente, Conchita Montes, deliciosa figulina, digna de ser cantada por Machado en los versos dedicados a los cuadros de Wateau.

—¿Qué me dice de este «Tenorio», Conchita?

—Me gusta la pintura de Dalí. Pero es también muy interesante esta expectación que produce un estreno de este gran pintor. Mire usted a todo el mundo comentando...

A Félix Ros no parece que le haya gustado mucho este «Tenorio». Casi está enfadado. Quizá no le haya gustado la interpretación. La gente andaba un poco nerviosa por el escenario. (Bayona, 1950a: 2)

¿Y qué crítica fue la que causó la discordia? Muchas, como se ha visto, recriminaban a Dalí y los directores del María Guerrero los numerosos fallos que encontraban. Sin embargo, fue Acorde en *La Hoja del Lunes* quien creó la mayor polémica al declarar que el montaje «ha sido un fracaso evidente». Veamos un extracto de su crítica:

[...] El público, desapasionado y justo, juzgó aquello como una broma harto pesada y, en cierto modo, irrespetuosa. Hubo quien calificó este «Tenorio» como nueva edición de «La venganza de don Mendo» y, en general, fué unánime el criterio de que, mejor o peor el drama de Zorrilla, no merece tan desaforados ataques de la audacia del señor Dalí y menos cuando, como en esta ocasión, ni siquiera pueden justificarse como expresión de un nuevo sentido místico, porque de arte, lo que se dice Arte, no hay en este «Tenorio» de Dalí ni atisbos. Las extravagancias del conocido pintor, metido en trances escénicos, le llevaron en esta ocasión no sólo a montar con decorados y trucos escénicos desafortunados la obra, sino a vestir los personajes de tal forma que la aparición en escena de casi todos ellos provocaban verdaderas explosiones de carcajadas, y, naturalmente no supieron sobreponerse a la «chacota» que motivaban con sus ridículos atuendos y ya no dieron «pie con bola». Intérprete hubo, como el actor encargado de incorporar el Comendador, que cumplió como bueno y tenaz su cometido.. (no se olvide que, en el primer acto, don Juan dice a don Gonzalo...), y eso fué lo que hizo el padre de doña Inés toda la noche). (1950a: 2)

Los directores del María Guerrero ante las críticas tan ácidas de Acorde creyeron necesario responder con una carta que enviaron al *ABC* y *El Alcázar*. Pero no fueron estas palabras recogidas las que más les encendieron sino la crítica tan habitual, que hoy en día persiste, es decir, ¿por qué se invierte dinero público este tipo de espectáculos tan escandalosos? El mismo Escobar reconoció en una entrevista concedida a *ABC* (29/10/1950: 11) que Dalí había recibido la cuantiosa cantidad de 50.000 Pts. por la realización de la escenografía.

El ilustre crítico Sr. «Acorde» termina su información con el siguiente párrafo «Uno de los comentarios más extendidos entre el público era el del discutible derecho que cabe reconocer a los directores del Teatro Nacional par invertir considerables sumas y ocupar la escena del María Guerrero durante buen espacio de tiempo con la producción daliniana»

Sin embargo, el mismo Sr. «Acorde», en la «Hoja Oficial del Lunes» del 13 de Junio de 1949 escribía lo siguiente: «... vio el público de Madrid por primera vez el «ballet» que el famoso pintor español Salvador Dalí ha escrito sobre la partitura de Wagner puso a su grandioso drama «Tristán e Iseo». «Tristán loco» se titula este «ballet», y confesamos que no hemos visto cosa igual ni parecida siquiera en ningún género teatral. Es... como una explosión de fantasía extraordinaria, que tiene la maravillosa virtud de engrandecer las magistrales, las nunca superadas páginas musicales que Wagner ideó para basar su gran poema. No caben explicaciones, no se puede discernir acerca del empeño colosal, artístico, de nuestro compatriota. Es algo que supera a toda ponderación. La coreografía de Leonide Masine sirve la superfantasía de Dalí adecuadamente, y los decorados y vestuario, del propio Dalí, son algo que llega a extremos de inconcebible acierto. El éxito de «Tristán loco» ha alcanzado en Madrid ha sido extraordinario. ¡Digno broche de esta campaña coreográfica que debemos al marqués de Cueva!-«Acorde».

Inmediatamente después de leer esto, atentos a pulsar la opinión del público y de la crítica, nos apresuramos a llamar al Sr. Dalí para que colaborase en las tareas del teatro María Guerrero, porque no podíamos suponer cómo el arte de Dalí, que servía tan maravillosamente a la música

wagneriana, iba a considerarse tan inadecuado para los versos de Zorrilla. Permítasenos, pues, penar que por esta vez «Acorde» está desacorde con «Acorde». (Escobar y de la Ossa, 1950: 25)

Tan encendida fue la polémica que la Dirección General de Cinematografía y Teatro se vio obligada a enviar esta nota al periódico *ABC* aclarando que apoyaba a los directores del teatro María Guerrero.

A esta Dirección General le interesa hacer constar que aun cuando los directores de los teatros nacionales tienen iniciativa para elegir su repertorio y sus colaboradores artísticos –siempre dentro de una norma superior previamente meditada–, en el caso del «Tenorio» que actualmente representa el Teatro María Guerrero, sus directores consultaron con esta Dirección General, que aprobó la propuesta de volvérselo a encargar al pinto Salvador Dalí, actitud perfectamente justificable dado el renombre universal y la categoría artística de nuestro compatriota. (Anónimo, 1950k: 29)

Acorde contestó la carta de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa en las que alegaba, entre otras, dos de las razones que aún hoy siguen teniendo vigencia en los debates sobre el papel que deben cumplir los Teatros Nacionales en cuanto a la representación de los textos clásicos y sus límites en comparación con las iniciativas privadas.

C) Que no hay paridad alguna entre «Tristán loco» –ya lo tildaba de «loco» su autor– y el «Don Juan Tenorio», de Zorrilla, tan maltratado por las extravagantes piroetas del Sr. Dalí. En una «ballet» «loco» caben muchas cosas, que no se pueden admitir en un «Don Juan Tenorio», drama religioso, como el de Zorrilla.

D) Que lo esencial y lo que motiva a los señores de la Ossa y Escobar queda en pie, puesto que el «Tristán loco», lo montó y exhibió a sus expensas, por su cuenta y riesgo, como empresario, el señor marqués de las Cuevas, y «El Tenorio», tanto el del año pasado como el de éste, lo ha montado, representado y pagado el Estado Español, ya que el Teatro Nacional por él está sostenido y subvencionado. (Acorde, 1950b: 19)

Pero, no sólo Dalí y los directores salieron malparados. Todos los actores recibieron duros ataques por su actuación. Sobre todo Enrique Diosdado, que en su papel de don Juan, fue el peor tratado por los críticos. Así escribe el crítico de *Juventud*, semanario del S.E.U:

Diosdado no ha tenido suerte en su presentación en España después de su largo exilio. Es un indudable actor del que recordamos versiones increíblemente perfectas en los lejanos tiempos de nuestra anteguerra, pero no puede representar al Tenorio por falta de gracia humana, por carencia de estas dotes verbales y apuestas que reúne el personaje de Zorrilla la figura misteriosa del burlador. Le falta frivolidad y le sobra dramatismo; nos da un Tenorio casi rural, no la flor cortesana y aguda de un hombre idealmente soñador para ser un conversador. Aceptamos la honradez de su interpretación y en todo momento guarda la debida corrección y la disciplina del papel, pero pensamos en otra cosa a la hora a la hora de contemplar y oír su versión, pensamos en algo mas aéreo, más gracioso, más intrascendente que en las palabras que nos ofrece que nos ofrece tan celtibéricamente Diosdado, al que deseamos ver en otra obra más acorde a su temperamento. (L. de la T., 1950c: 2)

Quizás, simplemente, Diosdado se vio superado por el gran alarde de efectos escénicos. Para los actores fue muy difícil enfrentarse a un vestuario que les coartaba la libertad de

movimientos, como el traje de paloma de Elvira Noriega, o que les hacía parecer ridículos cara a una gran parte del público. Así planteaba la cuestión el veterano actor en una entrevista concedida al periódico *Ya*:

Por una parte, lo que sea ayudar al actor con adecuadas sugerencias plásticas me parece magnífico. Sin embargo, resulta más difícil descollar en el papel y requiere, por tanto, mayor esfuerzo el verse rodeado de tanto color brillante y tanta sorpresa, que inquieta al espectador. Hace falta luchar más para ser, a pesar de todo, el primer plano de interés. En realidad, yo estaría más tranquilo teniendo por decorado nada más que una sábana. (Corifeo, 1950: 6).

A pesar de toda la oposición, parece que Marquerie acaba su crítica aprobando el valiente esfuerzo de los directores del teatro de renovar los planteamientos escenográficos que hasta ese momento se habían mantenido estables en la escena española.

Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa se hubieran limitado a reprisar el «Tenorio» con arreglo a las normas usuales y habituales ningún riesgo habrían afrontado. De esta otra manera, no cabe duda de que a partir de hoy se hablará y se escribirá mucho sobre el discutido y discutible «Tenorio» de Dalí. (Marquerie, 1950c: 27)

En cuanto a la vigencia de este «Tenorio», parece claro que sigue suscitando el interés de los directores y espectadores de nuestra época. Con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Dalí se repuso en el teatro María Guerrero una nueva versión<sup>10</sup> dirigida por Ángel Fernández Montesinos, que reinterpretó los figurines y bocetos la versión de 1949 y 1950<sup>11</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

Alejandro Ulloa montó sobre el escenario del Calderón un Tenorio que se ajustaba a una visión del mundo conservadora que pretendía mantener como estables principios y lenguajes artísticos que ya habían dejado de tener actualidad y sentido. Su don Juan encaja perfectamente en el mito de la España que defendía el régimen, vuelta hacia el pasado glorioso y los héroes nacionales. Por ello, podemos adscribirlo a la tendencia conservadora, y por tanto, al Teatro de Identificación.

Como ya se dijo, el *Don Juan Tenorio* del teatro Español se sitúa dentro de una tendencia innovadora, que introduce alguna que otra innovación formal en un afán de conseguir una obra que conecte con la sensibilidad de su época, y que al mismo tiempo suponga un éxito comercial. La estrategia para alcanzar estos objetivos no podía ser otra que mantenerse fiel a lo dictado por la tradición, pero dando cabida a una nueva concepción escenográfica que lo acercara a los años 50. Para ello, se incorporaron de forma inteligente los recursos técnicos disponibles que lograran crear un ambiente de gran belleza plástica

<sup>10</sup> Fueron sus intérpretes Pep Munné, Manuel Navarro, Yolanda Ulloa, Chema de Miguel Bilbao, Marisol Ayuso y Eduardo Mac Gregor, entre otros.

<sup>11</sup> Puede consultarse el material gráfico de este espectáculo en la Web: [http://cdn.mcu.es/TemporadaAnterior\\_Fotos.asp?idtemporada=9&idobra=7](http://cdn.mcu.es/TemporadaAnterior_Fotos.asp?idtemporada=9&idobra=7). Por supuesto, en el CDT (Centro de Documentación Teatral) se puede encontrar la grabación de este espectáculo.

que nos recuerda al Teatro de Arte, combinándolos con un trabajo de interpretación menos declamatorio.

Hemos visto una escenificación del «Tenorio» digna, completa, profunda, en la que se logra el difícil intento, propio de toda recta escenificación: el de acentuar, no solo el ambiente (...) y espiritual de la obra, de manera que ambos den posibilidad y dimensiones al pensamiento del autor.

Cayetano Luca de Tena, sin saltarse de la realidad, la ha ampliado y embellecido; la ha enriquecido con movimiento y con color de tal manera, que lo que es acotación en el drama de Zorrilla o simple inspiración de autor, va marcándose como cosa lograda, como una verdad que se impone como un fondo de la labor, no sólo dramática, sino poética. (de la Cueva, 1950b: 11).

A pesar de la revisión del clásico, este montaje lo podemos situar dentro de la línea innovadora del que hemos llamado Teatro de Identificación, puesto que su indagación en el plano formal no supone en absoluto una subversión de los valores de la cultura tradicional impuesta por el régimen franquista.

En cuanto al intento de Dalí y los directores del teatro María Guerrero, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, puede ser situado en la tendencia de reforma, con unos deseos de transformación de la escena española en el plano formal. Si bien, la propuesta escenográfica es arriesgada, al emplear el lenguaje del surrealismo, se mantiene dentro de unos parámetros que no podemos decir sean de oposición directa puesto que se respeta el contenido ideológico de la obra y sólo se explora en el terreno de lo visual sin atacar su carga conceptual.

Es difícil amalgamar una obra enteramente romántica, sobre todo cuando su acción y verso se respetan con integridad, sin acudir al expediente de una versión libre, que podría abrir camino a otros horizontes. Las innovaciones del año pasado permitían mayor escape hacia el entendimiento simbólico, mientras que en la versión 1950 se limitan a la escenografía y a la mayor o menor fantasía con lo que el artista ha querido corporeizar el mundo sobrenatural que roza la acción de «Tenorio». Una sola concepción –nacida del verso zorrillesco transmuta la celda del convento en jaula, en donde vive privada de libertad la hermosísima paloma que es doña Inés– hallamos en la presente versión que compense las alusiones al Destino que existían en la precedente. El resto de la escenografía sirve la acción del drama con más acierto –casa de doña Ana– o con acierto más discutible –hostería– con mayor seguridad en la evasión surrealista de los fondos que en la raza de unos figurines mejoran sólo en cuanto se asemejan lejanamente al modelo tradicional. Esto, por lo que se refiere a la primera mitad realista de la obra. El imaginativo mundo sobrenatural de la segunda parte se beneficia de la fantasía de ultramundo, que, dicho sea en honor a la verdad, con contenerse en buenas dosis, se queda corta para lo que se espera del autor. Siempre fallos los primeros términos, mientras demuestran su eficacia las lejanías que limitan las perspectivas en un orden de transparencias. En suma: aciertos y limitaciones que impidieron que el público entrase decisivamente en la versión, acompañando al escenógrafo hasta sus últimas metas. (Calvo, 1950: 7)

Sin duda, el análisis de estos espectáculos aporta una nueva visión de la escena española de los años 50. El régimen franquista, con su sistema totalitario defensor de valores conservadores que impedían la implementación de los valores primigenios básicos para el desarrollo de las sociedades abiertas (libertad, igualdad, solidaridad), impone una serie de exigencias y restricciones a los teatros, directores, actores y autores, etc. Sin embargo, se puede comprobar que existían intentos de explorar nuevos medios de expresión a princi-

prios de los años 50. Éstos, eran tolerados por el régimen ya que la nueva política exterior aperturista requería de cierta laxitud en la dureza de las represalias infringidas a personajes de relevancia internacional como Dalí. Recuérdese, que España se encontraba en pleno proceso de aceptación en la ONU (no será hasta 1955) y los embajadores extranjeros de numerosos países, entre ellos el de EE.UU. acababan de reemprender sus labores diplomáticas en territorio español. No obstante, lo que demuestra la crítica de la época es que un gran sector de público compartía una visión del mundo conservadora que era incapaz de aceptar y comprender nuevos planteamientos artísticos.

Las convulsiones en la sociedad franquista que se harían más evidentes en décadas posteriores también se produjeron en el ámbito teatro. La asimilación de las nuevas estrategias artísticas planteadas de una forma cada vez más evidente por parte de un sector de creadores interesados en indagar nuevos medios de expresión, entraría en conflicto con las posiciones conservadoras defensoras del inmovilismo dentro de las artes escénicas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Periódicos y semanarios

- ACORDE, (1950) «Fracasa el segundo *Tenorio* de Dalí», en *La Hoja del Lunes*, 6/11/1950, 2.  
 — (1950), «Acorde responde a los señores Escobar y De la Ossa», en *ABC*, 10/11/1950, 19.  
 A. L. (1950), «Alejandro Ulloa triunfó en *Don Juan Tenorio*», en *Informaciones*, 28/10/1950, 5.  
 — (1950), «Fuencarral. *Don Juan Tenorio*», en *Informaciones*, 31/10/1950, 4.  
 ANÓNIMO (1950), «Mañana el *Don Juan Tenorio*, el clásico de Zorrilla, en el Calderón», en *Informaciones*, 25/10/1950, 5.  
 — (1950), «*Don Juan Tenorio*, en el Calderón», en *Pueblo*, 27/10/1950, 10.  
 — (1950), «*Don Juan Tenorio* en el teatro María Guerrero con trajes y decorados pintados por Salvador Dalí. Un *Tenorio* sensacional, completamente nuevo, totalmente distinto al del años pasado», en *Pueblo*, 27/10/1950, 10.  
 — (1950), «El María Guerrero estrenará su *Tenorio*, de Dalí, el primero de noviembre», en *El Alcazar*, 28/10/1950, 5.  
 — (1950), «El lunes, *Don Juan Tenorio* en el teatro Fuencarral», en *Pueblo*, 28/10/1950, 7.  
 — (1950), «*Don Juan Tenorio*», en *Arriba*, 31/10/1950, 6.  
 — (1950), «El mayor suceso escénico del momento: el *Tenorio* del Español», en *Informaciones*, 31/10/1950, 4.  
 — (1950), «Record de triunfos del escenógrafo López de Sevilla», en *El Alcazar*, 1/11/1950, 5.  
 — (1950), «Con tormenta en las galeras altas. Salvador Dalí presentó su segundo *Tenorio*», en *Informaciones*, 4/11/1950, 5.  
 — (1950), «Un *Tenorio* clásico y excepcional en el Calderón», en *Informaciones*, 4/11/1950, 5.  
 — (1950), «La propuesta del *Tenorio* de Dalí la aprobó la Superioridad», en *ABC*, 11/11/1950, 29.  
 B. (1950), «*Don Juan Tenorio*. En el Español, por la compañía titular», en *Dígame*, 31/10/1950, 5.  
 B. (1950), «En el Calderón, por la compañía de Alejandro Ulloa», en *Dígame*, 31/10/1950, 5.  
 BAYONA, J. A. (1950), «El *Tenorio* del teatro Español», en *Pueblo*, 30/10/1950, 11.  
 —, «El apasionante *Tenorio* de Dalí fue estrenado anoche en el María Guerrero», en *Pueblo*, 4/11/1950, 2.  
 CALVO, L. (1950), «*Don Juan Tenorio*, en el María Guerrero», en *El Alcazar*, 4/11/1950, 7.  
 CAPILLA, R. (1950), «Auténtico acontecimiento artístico en el Español con *Don Juan Tenorio*», en *Arriba*, 27/10/1950, 5.



- CASTÁN PALOMAR, F. (1950), «*Don Juan Tenorio* en el María Guerrero», en *Dígame*, 7/11/1950, 7.  
— (1950) «*María Jesús Valdés*», en *Dígame*, 7/11/1950, 12.  
CORELLA (1950), «Fuencarral, *Don Juan Tenorio*», en *Ya*, 31/10/1950, 11.  
CORIFEO (1950), «Autocríticas de autor e intérpretes. Dalí no va buscando audacia», en *Ya*, 3/11/1950, 4.  
DE LA CUEVA, J. (1950), «Calderón, el primer *Tenorio*», en *Ya*, 28/10/1950, 4.  
— (1950), «Español, *Don Juan Tenorio*», en *Ya*, 29/10/1950, 11.  
— (1950), «*María Guerrero, Tenorio* de Dalí número 2», en *Ya*, 4/11/1950, 4.  
DÍEZ CRESPO (1950), «*Don Juan Tenorio* con escenarios de Dalí», en *Arriba*, 4/11/1950, 3.  
ESCOBAR, L. y PÉREZ DE LA OSA, H. (1950), «La escenografía de Dalí en el *Tenorio* y la crítica», en *ABC*, 8/11/1950, 25-26.  
F.C.P. (1950), «Sin título», en *Dígame*, 31/10/1950, 5.  
F.C.P. (1950), «Sin título», en *Dígame*, 7/11/1950, 7.  
GARCÍA DE VINUESA, J. M. (1950), «El *Tenorio* número dos, de Dalí», en *ABC*, 29/10/1950, 11.  
GÓMEZ MESA, L. (1950), «Avenida: *Don Juan*», en *Arriba*, 17/10/1950, 3.  
HARO TEGLEN, E. (1950), «El Español presentó su *Don Juan Tenorio*», en *Informaciones*, 30/10/1950, 6.  
— (1950), «Salvador Dalí en el María Guerrero», en *Informaciones*, 4/11/1950, 5.  
J.C.V. (1950), «*Don Juan Tenorio*, en el Fuencarral», en *ABC*, 31/10/1950, 24.  
L. de T., «Tenorios», en *Juventud*, 2/11/1950, 2.  
— (1950), «El *Tenorio*, de Dalí, realista fracaso de un drama surrealista», en *Juventud*, 9/11/1950, 2.  
— (1950), «3 *Tenorios* 3», en *Juventud*, 16/11/1950, 2.  
LLOVET, E. (1950), «*Don Juan Tenorio*. María Guerrero. ¡Dalí! », en *El Alcázar*, 4/11/1950, 4.  
MARQUERIE, A. (1950), «Alejandro Ulloa presentó anoche, en el Calderón, el primer *Tenorio* de la temporada», en *ABC*, 27/10/1950, 29.  
— (1950), «Presentación en el Español de una nueva versión escenográfica de *Don Juan Tenorio*», en *ABC*, 29/10/1950, 29.  
— (1950), «El María Guerrero presentó otra versión escenográfica del *Tenorio* hecha por Dalí», en *ABC*, 4/11/1950, 27.  
MEJÍAS, L. (1950), «El sábado próximo en el Español. Un *Tenorio* tradicional y romántico con Guillermo Marín y María Jesús Valdés», en *El Alcázar*, 26/10/1950, 4.  
MINER OTAMENDI, J. M. (1950), «El primer *Tenorio* en el Calderón», en *Alcázar*, 27/10/1950, 4.  
— (1950), «Nueva versión escenográfica de *Don Juan Tenorio*, en el Español. Belleza plástica», en *El Alcázar*, 30/10/1950, 5.  
— (1950), «El *Tenorio* en el Fuencarral», en *El Alcázar*, 31/10/1950, 4.  
MONCAYO, A. (1950), «Visiones y maneras de interpretar el texto de *Don Juan Tenorio*», en *Informaciones*, 26/10/1950, 4.  
— (1950), «Entrevista a Luis Escobar», en *Informaciones*, 28/10/1950, 5.  
MORALES DE ACEVEDO, E. (1950), «El primer *Tenorio* del año, en el teatro Calderón», en *MARCA*, 27/10/1950, 7.  
— (1950), «El magnífico *Tenorio* del Español», en *MARCA*, 29/10/1950, 7.  
— (1950), «Más del *Tenorio* del teatro Español», en *MARCA*, 1/11/1950, 7.  
O. (1950), «Español: *Don Juan Tenorio*», en *Arriba*, 29/10/1950, 5.  
TORRENTE BALLESTER, G. (1950), «*Don Juan* sin cementerio», en *Arriba*, 1/11/1950, 8.  
TRENAS, J., (1950), «*Juventud* pregunta a María Jesús Valdés», en *Juventud*, 2/11/1950, 3.

## 2. Artículos y libros consultados

AA.VV. (1955), *Don Juan y el teatro en España*, Madrid: Ediciones Mundo Hispánico. [Fotografías de Juan Gyenes].



- (1993), *Inventario I: Pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas*, Madrid: Museo Nacional del Teatro / INAEM.
- BERENGUER, Á. (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus.
- (1996), *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.
- (2001), «El estudio de la creación teatral española durante el siglo XX (reflexiones metodológicas)» en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* n° 13-14, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 9-29.
- CIRLOT, J. E. (2001), *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- ESCOBAR, L. (2000), *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid: Temas de hoy, 2000. Especialmente, el capítulo 14: «Dalí y Jean Cocteau», 169-185.
- GARCÍA RUIZ, V. (1999), *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra S.A. (EUNSA).
- GORDON CRAIG, E. (1987), «El arte del teatro... del mañana» en *El arte del teatro*, México, UNAM- GEGSA, 183-208.
- LUCA DE TENA, C. (1952), «Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena) I», *Teatro*, n° 2, 38-41.
- (1953a), «Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena) II», *Teatro*, n° 3, 45-48.
- (1953b), «Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena) III», *Teatro*, n° 4, 45-49.
- (1953c), «Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena) IV», *Teatro*, n° 5, 1953, 28-32.
- (1953d), «Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena) V», *Teatro*, n° 5, 43-44.
- (1953e), «Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena) VI», *Teatro*, n° 8, 40-44.
- (1954), «Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena) VII», *Teatro*, n° 13, 56-60.
- (1955), «Ensayo General (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena) VIII», *Teatro*, n° 15, 1216.
- MONTERO ALONSO, J. (1993), «El estreno de *Don Juan Tenorio*» en *Ciclo de Conferencias: El Madrid de Isabel II*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- POPPER, K. R. (1981), *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona: Paidós.

## En Internet

- BERENGUER, Á. (2006), «Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», en *Teatr@, revista digital de investigación*, [www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B\\_MotivosEstrategias.pdf](http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf), [Consulta: 23 mayo 06] *Personaje desarraigado* descrito en «Orígenes del Teatro del desarraigo», personaje despojado «de toda concepción predefinida: espacios, entornos, tendencias y trabajos interpretativos». (Budia, 2005: 17).