

Autor: Rosa Sanmartín Pérez (Universitat de València)

Título artículo: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Los orígenes de una crisis. Premisas y reflexiones metodológicas

Cuando comenzamos a redactar este artículo la primera duda que nos surgió fue cómo abordar un pasaje de la vida teatral española de la que muchos estudiosos ya se habían hecho eco. Bibliografía tan destacada como la de Luis Araquistáin con su libro *La batalla teatral*¹ que, en forma de relato, nos cuenta cuál era la situación que estaba atravesando la escena española; el libro de Pérez de Ayala, *Las máscaras*², retratando la sociedad madrileña y sus costumbres, el de Enrique Estévez Ortega, *Nuevo Escenario*³ con documentación visual,... nos acercaban ya a la crisis teatral del momento, pues sus autores fueron testigos de aquella decadencia en la que se había sumido la escena española.

No serán estos los únicos que traten el tema extensamente. Más recientemente, Francisca Vilches y Dru Dougherty publicaban dos libros relevantes para el estudio teatral de aquellos años: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, y *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*⁴; también libros como el de Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*⁵, quien de forma breve recoge las declaraciones de algunos de los implicados en la crisis: Eduardo Marquina y Fernández Ardavín, Jacinto Guerrero y Fernández Almagro...

Generalmente, en la bibliografía publicada en los últimos años se habla de la decadencia teatral⁶ como una crisis de ideas y, en menor medida, como crisis

¹ ARAQUISTÁIN, Luis, *La batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930.

² PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Las máscaras*, Ed. Pueyo, Madrid, 1930.

³ ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, *Nuevo Escenario*, Lux, Barcelona, 1928?

⁴ DOUGHERTY, Dru; VILCHES, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*, Fundamentos, Madrid, 1990.

VILCHES, M^a Francisca; DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931 (un lustro de transición)*, Fundamentos, Madrid, 1997.

⁵ GUERRA, Manuel Henry: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Mediterráneo, Madrid, 1966.

⁶ El término “decadencia teatral”, tan extendido en la época, está siendo revisado a partir de trabajos como el de Jesús Rubio Jiménez, *La renovación teatral española de 1900*, ADE, Madrid, 1998.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

económica; pero, como veremos en el análisis posterior, fue este último aspecto el que provocaría una de las crisis teatrales más estudiadas de los últimos años.

Por tanto, podríamos afirmar que la crisis teatral se desarrolló desde un ámbito económico que desembocaría en la necesidad de una nueva concepción dramática en su esfera literaria y espectacular. Su principal causa: la repercusión económica que había tenido *la guerra de los cuatro años*⁷.

No sería este el único factor que presagiaba una gran crisis teatral, sino un cúmulo que desembocaría en una crisis de la industria teatral, como ya lo había hecho en anteriores ocasiones:

El viejo tema se rejuvenece de vez en cuando, y parece nuevo cuando lo plantean evoluciones literarias, crisis económicas, diversiones públicas antes desconocidas, penuria de autores e histriones, deslumbramiento por la aparición de un teatro extranjero o por el conocimiento de un autor o unas compañías de extraños países. Pasamos ahora por un mal momento. Se ha agudizado la crisis. Se diagnostica decadencia. El pronóstico es desconsolador, muy amargo⁸.

Junto a los problemas económicos derivados de la guerra de los cuatro años había que sumar las dificultades que soportaba la industria teatral: demasiados teatros, demasiados actores, un público cansado y unos empresarios que entienden el arte dramático como empresa: “Y no le digo a usted nada de los empresarios. ¡Hay que ver los sacerdotes de nuestros templos de Talía!”⁹

En España, un empresario inteligente y audaz podría hacerse rico con ocho obras: dos de Calderón, dos de Lope, dos de Echegaray y dos de Galdós. La dificultad estaría en saber buscarlas y en hacerlas bien.

El dramaturgo, cuando no posee la voluntad de un Ibsen, de un Bernard Shaw, de un François de Curel, es un hombre que se ve obligado a ceder, a “componer”, unas obras –en las que no faltan elementos aislados de belleza- a la medida del público y

Esta revisión, sin embargo, no puede obviar un aspecto que es el nos interesa especialmente aquí: la existencia de una fuerte crisis económica que afectó a la vida teatral española y que justifica, al menos en parte, el uso del término *crisis teatral*.

⁷ Este término hace referencia a la I Guerra Mundial y, aunque en la actualidad está en desuso, en su día críticos del momento se referían a ella en estos términos. Un ejemplo de ello lo encontramos en el artículo de Roberto CASTROVIDO, “la decadencia teatral”, en donde afirma: “Y sufrimos en el teatro, como en todas las diversiones y en todas las necesidades de la vida (manutención, casa, vestido), las consecuencias de la repercusión en lo económico de *la guerra de los cuatro años...*” en *La Voz*, 30 de enero de 1924.

⁸ *ibidem*

⁹ INSÚA, Alberto: “Los buenos negocios” en *La Voz*, 28 de noviembre de 1924.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

a la medida de los actores. No escribe lo que quiere, sino lo que puede, lo que le dejan. “Esto no le gusta a mi público”, dice indefectiblemente el empresario al señor que le presenta una comedia audaz, una obra nueva. “Esto no lo tolera el público... Esto no lo admite el abono”, dice el director de escena al autor de la casa. Y el autor de la casa borra, substituye, arregla, resignado o servil... Es doloroso¹⁰.

Las obras de teatro iban dirigidas hacia un público determinado, no exclusivamente hacia una élite intelectual, estaban escritas bajo la presión de un empresario que busca obtener beneficios con esa función y, finalmente, iban a ser representadas por unos actores que no siempre tenían la preparación que era necesaria:

De las cien cuartillas de que generalmente se compone una obra, noventa y ocho deben estar al nivel del público, y sólo dos deben estar destinadas a enseñar algo, a decir algo nuevo. Sin esas dos cuartillas, la obra sería mediocre; pero si las cien fueran como esas dos, la obra sería de una pedantería insoportable. Y esto que digo de las ideas lo digo también del léxico. El autor tiene la obligación de escoger palabras vulgares para que las comprenda todo el mundo, porque a lo que debe aspirar, en primer lugar, es a ser entendido. Estos principios, que son fundamentales, acerca de las ideas y del léxico, los olvidan casi siempre los críticos¹¹.

La prensa madrileña se hizo eco de todo este malestar y concretamente el diario *El Imparcial* proponía una encuesta a autores, actores y empresarios en la que opinar sobre el estado actual de la escena española¹². El 3 de mayo la respondía Jacinto Benavente; éste se reafirma en la idea del texto para un público mayoritario y adelanta lo que después sería también un enfrentamiento entre autores y actores, y entre éstos y los empresarios:

Se empeñan en considerar el teatro como arte puro, sin tener en cuenta que los autores hemos de ajustarnos a las exigencias del público, poco preparado para obras

¹⁰ INSÚA, Alberto: “Acerca de dos clases de teatro” en *La Voz*, 24 de abril de 1924

¹¹ Sin firma, en *El Imparcial*, 2 de mayo de 1928

¹² Sin firma, Entrevista que se publicó en el diario *El Imparcial* durante los meses de abril y mayo de 1928:

“Sin prejuzgar la razón que puedan tener críticos y criticados en sus respectivos puntos de vista acerca de la forma cómo se debe ejercer la crítica, iniciamos esta información para que nuestros lectores conozcan lo que opinan acerca del teatro actual los que ejercen en los periódicos madrileños la grata misión de elogiar lo bueno y la desagradable y penosa de censurar lo malo. Otro día hablarán los autores, y así, en la comparación que al lector le será dada establecer, podrá llegarse a una depuración de criterios o, por lo menos, a una fijación total y absoluta de posiciones.”

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

puramente artísticas; a las conveniencias de los actores, por sus condiciones o por las formaciones de las compañías, y a los intereses de los empresarios, que, como es natural, se preocupan más de su negocio que de hacer arte¹³.

Pero además, añadía un aspecto con el que todavía nadie se había enfrentado ¿con qué temática se componía la obra teatral? Evidentemente aquí cabría cuestionarse qué autores quisieron enfrentarse a estos propósitos y cuáles no. Por supuesto, los que se enfrentaron a ellos, pongamos por caso el Valle-Inclán de los esperpentos o el último Lorca, no se llevaron a los escenarios madrileños; o, si se llevaron, con muy poco éxito. La mayoría de los autores, a los que ahora *incorregiblemente* llamamos tradicionales (y poco experimentales) eran los únicos que tenían posibilidades de estrenar, más o menos con cierta asiduidad.

Esto fue un problema que resonó en el mundo teatral durante todo el primer tercio del siglo XX. Qué hacer cuando los empresarios no quieren arriesgar, cuando los actores están formados en una escuela tradicional y el público prefiere el entretenimiento a la innovación. Benavente se hizo eco de este malestar y a ello respondía en la entrevista:

Los autores en España no nos podemos apartar de un círculo reducidísimo de acción, y por eso me parece excesiva la severidad de los críticos, que no quieren hacerse cargo. Aquí las cuestiones religiosas no se pueden tocar; en amor no es posible salirse del matrimonio que se pelea y que luego hace las paces; de política, no hay manera de hablar, porque todo el mundo se disgusta, y en profundidades filosóficas no se meta usted porque no llegan a la gente. ¿A ver cómo es posible hacer así teatro nuevo?¹⁴

Este artículo, por tanto, pretende dar una nueva visión de la crisis teatral que asoló la escena española durante la segunda década del siglo XX: cuáles fueron sus causas y cuáles sus consecuencias, remitiéndonos, para ello, a las fuentes originales: la prensa¹⁵. Fue aquí donde surgió el debate sobre la crisis y donde dejaron su huella actores, autores, empresarios, taquilleros e incluso críticos que, posteriormente, han pasado a ser

¹³ BENAVENTE, Jacinto: “Los autores, el teatro actual y los críticos”. Respuesta a la entrevista publicada en el diario *El Imparcial* el 3 de mayo de 1928

¹⁴ *ibidem*

¹⁵ En este artículo hemos analizado los diarios más relevantes de aquellos años: *El Sol*, *El Heraldo de Madrid*, *La Voz*, *ABC*, y *El Imparcial*.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

considerados referente de aquella época: Luis Araquistáin, Enrique Díez-Canedo, Melchor Fernández Almagro,... que trabajaron en diarios como *El Sol*, *El Heraldo de Madrid*, *ABC*, etc., y que hoy forman parte de la historia periodística y teatral de aquellos años.

1924: comienzo de una crisis.

1924 sería el año en el que empezó a configurarse la que sería una de las más grandes crisis teatrales del siglo XX. Autores, actores y críticos opinaron a través de las páginas de los diarios y se refirieron a ella como la “gran crisis”; reseñas y más reseñas en los diarios de mayor tirada daban cuenta de ella. Toda la crisis se podría resumir en esta frase: “España es el país de los actores pobres y los teatros vacíos.” Y así era. Los actores veían peligrar su empresa y los empresarios veían peligrar su industria.

El detonante final que produjo tantas reseñas en la prensa bien podría haber sido esta noticia que apareció en *El Heraldo de Madrid* el 5 de enero de 1924:

El asunto es más importante de lo que parece, pues no hace muchos días oímos afirmar en el Sindicato de Actores que, si Dios no lo remedía, cuando pase el día de Reyes, quedarán parados en España más de cuatrocientos actores de ambos sexos¹⁶.

La industria dramática estaba colmada de actores y actrices que habían hecho del arte de Talía su trabajo, y a los que, por añadidura, no se les exigía estudios; cualquiera podía acceder al mundo teatral. La prensa se hacía eco de esta carencia y dejaba constancia de la necesidad de exigir una preparación para dedicarse a las artes. Así nos lo hacía llegar Alberto Insúa en un artículo publicado en el diario *La Voz*:

Hablo con un amigo, autor dramático de los que poseen actriz acotada y compañía propia.

- ¿Cómo va ese negocio?

- Así, así. Unas veces, regular; otras, mal. ¿No ve usted que somos muchos? Hay demasiados teatros. Por eso España es el país de los actores pobres y los teatros vacíos. ¡Si pudiera hacerse una selección! ¡Si de Real orden pudiera disolverse la mitad de esas compañías y cerrarse el cincuenta por ciento de los teatros! ¡Si se exigiesen estudios para ser actor! ¿Es que defiende pleitos quien le da la gana? ¿Es

¹⁶ Sin firma, “La cuesta de enero” en *Heraldo de Madrid*, 5 de enero de 1924.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

que nos cura el que se le antoja? Pues lo mismo que al abogado y al médico, al actor debería exigírsele un título¹⁷.

¿Fue el público el otro gran causante de la crisis? Dos posturas contrapuestas nos encontraríamos ante este interrogante: ¿el público es el verdadero culpable de que los teatros estén vacíos o porque se repiten constantemente los *asuntos* en las obras teatrales deja de ir a él? Con toda seguridad no era el público el causante de la crisis, pero sí es cierto que, esa repetición de *asuntos* sería uno de los factores determinantes que le lanzaría hacia el nuevo arte: el cinematógrafo.

Pero para los empresarios este es el asunto: “Lo lamentamos, pero no podemos ir contra la corriente”; y quizá alguno, sonriendo detrás del humo de su habano, se permita el lujo erudito de citar el célebre dístico de Lope: “El vulgo es necio, y, pues lo paga, es justo hablarle en necio para darle gusto.¹⁸”

¿Es cierto que el público es necio? Y si lo es ¿por qué los teatros están vacíos si las representaciones son “en necio para darle gusto”?

Si la tendencia de público y autores a lo cómico a todo trance viniese del temor al sufrimiento o de ansia de resarcir la atención de los cuadros de horrores que pinta con colores rojo y cárdeno la vida de hoy, merecería el intento atento análisis, ya que no en la realización, en el propósito. Pero podéis estar seguros de que quienes subscriben las obras de más éxito y quienes más se ríen al escucharlas nada leen, nada saben, en nada participan de la honda tragedia del mundo. Da pena oír en el teatro de la Comedia, por ejemplo, engendros que destruyen actores y embotan el gusto del público. ¿Cuántos esfuerzos serán precisos después para restituir a esa sala, donde hicieran sonreír antaño agudezas de clásicos, y hasta hace poco sutiles jocosidades de modernos, la sensibilidad distendida por estos nuevos bárbaros, de los cuales el Sr. Muñoz Seca es el plutocrático Atila, que talan entre la indiferencia de todos la heredad estética de España?

[...]

¡Mal haya lo cómico que nace del ridículo y de la desventura de un hombre, aun cuando sea fingido! Casantes, cornudos, solteronas... He aquí los protagonistas

¹⁷ INSÚA, Alberto: “Los buenos negocios” en *La Voz*, 28 de noviembre de 1924

¹⁸ HERNÁNDEZ CATA, A.: “La gracia y tristeza del teatro en España” en *La Voz*, 1 de febrero de 1924

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

favoritos de esos que usurpan el derecho de hablar en nombre de la alegría y se lucran con un dinero casi manchado de delito¹⁹.

1925: Datos económicos para una crisis (I)

Fue durante la temporada de 1925 el momento en el que se vio agudizada la crisis que estaba atravesando la industria teatral. Los diarios madrileños se harán eco de toda la problemática teatral que, como ya se vislumbraba en los artículos aparecidos en la prensa durante el año anterior, tiene como principal causante una crisis económica que afecta no sólo a la industria teatral sino a toda la economía española:

La crisis actual es... la misma que atraviesan la edificación, la industria textil, la minería, la navegación, el comercio y la agricultura, y proviene de que se pasaron los años de las vacas gordas y han llegado los de las flacas y nos han pillado desprevenidos, como de costumbre²⁰.

El director gerente de la Sociedad de Autores ha contestado hoy a nuestras preguntas con las siguientes cuartillas:

En primer lugar, hablar de la crisis del teatro como de un fenómeno aislado dentro de la economía nacional, no me parece ajustado a la exacta visión de las cosas. El teatro sufre la misma crisis de la industria y del comercio. El teatro es el termómetro de la vida nacional, y en él se advierte mejor que en parte alguna la depresión económica de los momentos actuales²¹.

Se hace patente durante esta temporada el cierre de numerosos teatros, la suspensión de temporadas teatrales y la reducción de otras. A todo esto se añade que, lo que parecía una crisis que asolaba exclusivamente la industria teatral madrileña, se extendía a las compañías y teatros de provincias con los mismos síntomas. La crisis llegó a extremos tales que en la prensa se daba por sentado que la vida teatral había llegado a su fin:

La crisis del teatro en España se presenta con tan agudos caracteres, que en plazo brevísimo, si no se busca un radical remedio, llegará a poder decirse que la industria teatral habrá desaparecido por completo. Y esto, que se escribe con tan pocas palabras, y que aparentemente suena a tópico, nada menos que supondrá la ruina de las empresas, el hambre de los actores, de los tramoyistas, de los empleados de

¹⁹ *ibidem*

²⁰ DELGADO, Sinesio: “Murmuraciones de actualidad” en *ABC*, 16 de marzo de 1925.

²¹ Sin firma, “Sobre la crisis del teatro en España” en *La Voz* 1 de abril de 1925.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

máquinas, de acomodadores, etc., etc.; gravísima perturbación para músicos, no menos grave contratiempo económico para autores dramáticos y hasta daño considerable para la publicidad en la Prensa, ya que, de algún tiempo a esta parte, los periódicos obtienen un regular ingreso por gacetillas, reclamos y carteleras de los teatros²².

La gran paradoja a toda esta situación es que constantemente se siguen abriendo teatros:

Cadenas ha escrito en *El Imparcial* lo que muchos dicen y muchísimos piensan.

Hay una paradoja. Sobran cafés, hoteles, teatros, y se abren, habilitan y construyen nuevos establecimientos. Desde la fecha que señala Cadenas se han construido el Monumental, El Cisne, El Pardiñas, el San Miguel,... el Fontalba, el Alcázar y, por si eran pocos, el Sábado de Gloria se inaugurará otro coliseo, el Pavón.

¿Estamos locos, o se quejan de vicio los industriales y es un mito la crisis? No es sino una realidad, y tremenda, y no limitada a Madrid, sino extendida, por unas o por otras causas, no ya a toda la nación española, sino a Europa entera²³.

Era el caso que en España, especialmente en Madrid, había más teatros que en cualquier otra capital europea: “incluso Londres, cuya población es siete u ocho veces mayor que la de Madrid²⁴.”

Las causas de esta crisis, en el terreno teatral, eran muchas y dispares, pero toda la prensa y muchos de los implicados en ella, afirmaban que su causa principal era el gasto tributario al que estaban sometidos los empresarios teatrales y las cargas en el arrendamiento de los teatros que acababan con la mayoría de los presupuestos. Así se refería en la prensa:

Es inhumano y bordea los límites del Código penal, que de un teatro que costó 350.000 pesetas –solar y construcción- se hayan cobrado 75.000 anuales de renta. Que otro teatro que con 125.000 pesetas anuales se paga el valor de la finca, su compra a plazos, con acumulación de intereses y todo, está arrendado en 180.000, excluyendo del subarriendo telón de anuncios, bar y otros locales explotables de la misma finca más la gabela de un número de palcos y butacas reservables.

²² MAYRAL, José: “La grave crisis del teatro en España” en *La Voz*, 23 de marzo de 1925.

²³ CASTROVIDO, Roberto: “La crisis teatral” en *La Voz*, 4 de abril de 1925.

²⁴ ARAQUISTÁIN, Luis: “La crisis teatral es provechosa” en *La Voz*, el 26 de marzo de 1925.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Tampoco hay razón para que el teatro, protegido con leyes de excepción beneficiosas en muchas naciones y equiparado a las demás industrias en los sitios de mayor severidad fiscal, en España sea excepción en la más absurda crueldad tributaria, contribuyendo ¡con la cuarta parte de sus ingresos totales!, aparte de pagar contribución industrial, urbana y las de timbre, anejas a publicidad, luz, etcétera, etc. Dejen los empresarios el loco placer de quedarse tuertos por ver al compañero ciego; cedan los autores en sus derechos, hoy exagerados, ya que la Magdalena no está para tafetanes; comprendan los actores, haciendo renuncia a pueriles vanidades, que son “más duros” diez duros diez meses que veinte durante temporadas ridículamente cortas; ayuden, por egoísmo, músicos y dependencias, a la solución, y sobre todo actuemos todos juntos, unánimes y decididos²⁵.

Los subarriendos de los teatros, que sirven hoy para que tengan en ellos participación gentes que no sufren los riesgos del negocio, son, como los impuestos, otra razón de la crisis²⁶.

Esto en lo que se refiere a arriendo y subarriendo de teatros, pero ¿cuántos y cuáles eran los impuestos a los que estaba sujeto el empresario teatral? Los impuestos que se pagaban en la capital en aquel momento eran el de Timbre, el del Ayuntamiento y el de Mendicidad, lo que suponía aproximadamente el 25% de las ganancias brutas de los empresarios. Además de estos había que añadir: el de contribución industrial, el timbre de los carteles y el impuesto de utilidades de los artistas que suponían, más o menos, el 10% de los ingresos.

A todos estos gastos se añade los de derechos literarios que se pagaban por la contratación de la compañía de verso, un 12%, con un mínimo de sesenta pesetas por función y además, el pequeño derecho sobre la música, aun cuando hubiera tan solo un piano para los entreactos:

Ahora mismo tenemos a la vista la hoja diaria de uno de los teatros más favorecidos de Madrid. El tal teatro hace por sección una media de 800 pesetas, teniendo que pagar más de 500 en concepto del 25 por 100 de impuestos sobre el

²⁵ VIU: “La crisis teatral. Interesante contestación de Viu. Los puntos básicos para resolver el problema” en *Heraldo de Madrid*, 31 de marzo de 1925

²⁶ YORDI, Elena: “Sobre la grave crisis teatral en España. «Una carta de Elena Yordi» en *La Voz*, 7 de abril de 1925.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

producto, un 10 por 100 de contribución industrial, amén de los derechos de fijación y carteles.

[...]

Y no se culpe a la producción, más abundante que en fecha ninguna, al mérito de los artistas –los mejores en cantidad y calidad que en muchos años hemos conocido– y la ostentosa magnificencia con que se hacen teatros y montan obras.

El mal únicamente radica en los impuestos, cada día más crecido y más virtuosamente pagados a costa del público, que, naturalmente, ante la carestía de la localidad vuelve las espaldas o la taquilla²⁷.

La solución a este problema económico pasaba irremisiblemente por la necesidad de una disminución en los impuestos y una protección material por parte del Estado. Esta carencia de protección se manifestaba en la falta de teatros subvencionados estatalmente en España. Mientras que en otros países europeos ya se había puesto remedio a la crisis y se protegía el teatro como arte nacional, en España sólo se protegía el Teatro Real, en el que, ocasionalmente, se representaba una obra española, por no hablar de que era un teatro que se dedicaba, casi exclusivamente, a la ópera, cuando eran los teatros de comedia los que más público acogían.

Como medida de presión para paliar la grave crisis, el Sindicato de Actores junto con los empresarios y los autores, propusieron una huelga en la que se abogaba por el cierre definitivo de los teatros, mientras el Ministerio de Hacienda no rebajara los impuestos. Se hizo una mínima concesión y los teatros se volvieron a reabrir a la noche siguiente:

Ya demostró el Sindicato de Actores el conocimiento del problema y sus deseos de resolverlo con toda energía y decisión cuando, en unión de autores y empresarios, acudió ante el ministro de Hacienda Sr. Pedregal en solicitud de una rebaja de impuesto. Se cerraron los teatros por una sola noche. El criterio del Sindicato era que no se abrieran hasta que los impuestos se rebajaran a su justo límite, con lo cual todo se hubiera salvado; pero empresarios y autores cedieron ante una pequeña concesión de la Hacienda, y el problema, a los pocos días, se agudizaba, porque la

²⁷ VILLA, Antonio de la: “La crisis del teatro. Con el dedo en la llaga” en *La Libertad* el 22 de marzo de 1925

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

rebaja conseguida por un lado se perdía con exceso por otro, a causa de un aumento de impuestos que estaba señalado en la ley²⁸.

Para mantener informados a todos los sectores de la vida teatral y ante la pasividad del Gobierno, se realizaron unas conferencias en diferentes provincias que tenían como objetivo movilizar a todos los implicados en el ámbito teatral, pero tampoco esto surtió efecto:

El Sindicato, entonces, llevó a efecto una serie de conferencias públicas en Madrid, Barcelona y Valencia, y en ellas pedía una gran rebaja en los impuestos, una limitación en el precio, cada día más abusivo, de los alquileres de teatros; que éstos se conceptuaron dentro de la nueva ley de Inquilinato, en la misma forma que los casos particulares que se suprimiera en absoluto el subarrendatario, especie de lapa teatral que vive de momio; que se llevara a efecto una revisión de las bases de trabajo de todas las entidades, acoplándolas a las del Sindicato de Actores; que se crearan organismos, de acuerdo las colectividades todas, para evitar la necesidad de acudir a vetos y boicots, que tanto perjudican los negocios.

No fue de gran resultado esta labor; la gente no quiere luchar. No hay nada más profundamente conservador que las profesiones teatrales, y por esta causa se llegará a lo irremediable²⁹.

Pero, por otro lado, parecía que eran estos los sectores que más estaban perjudicando la industria teatral, pues con sus imposiciones impedían el pleno desarrollo de las actividades:

El de Autores, con sus exclusivas y cobros intelectuales excesivos; el de Actores, con sus exigentes condiciones, que dificultan la formación de compañías; los profesionales del escenario, que como los actores, imponen sueldos y número de obreros, los necesite usted o no, consumen y dificultan el negocio en términos que sólo los que hemos padecido tales condiciones sabemos los disgustos que producen. Esto aparte de que el empresario se encuentre obligado a tratar con directivas que, más atentas a su interés particular que al social, dificultan aún más la relación³⁰.

²⁸ Sin firma, “Sobre la crisis del teatro en España” en *La Voz*, 3 de abril de 1925:

“Paco Meana, el ex gerente del Sindicato de Actores y de la Sociedad de Autores, ha tenido la gentileza de someterse a nuestro interrogatorio.”

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Sin firma, “Sobre la grave crisis teatral en España. Una carta de Elena Yordi” en *La Voz*, 7 de abril de 1925:

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Llegados a este punto, cabría preguntarse ¿cuántas y cuáles fueron las resoluciones que se aportaron para la posible mejora a esta dramática situación del arte teatral?

En primer lugar parecía irremediable que la solución pasara por un proceso transitorio que permitiera el abaratamiento del precio de las localidades, pero que no podrían llevarse a cabo sin el acuerdo de empresarios, actores y autores. Por un lado, el Sindicato de Actores debería de acordar una rebaja sustancial del sueldo para poder hacer frente a todos los gastos derivados de la contratación de las compañías. La Sociedad de Autores debería solucionar el problema de las tarifas y aconsejar a todos los autores unas mínimas, iguales para todos, en beneficio del arte teatral. Y en último lugar, los empresarios deberían negarse a los subarriendos de los locales, lo que llevaría implícito una rebaja en el alquiler de los locales.

Se añadía a todo esto, la necesidad de unificar todos los tributos en uno solo que se dio en llamar *de espectáculos*, y que no debía de exceder del diez por ciento del ingreso de la representación.

No eran únicamente los autores, los actores y los empresarios los que debían hacer frente a la crisis, sino que ésta debería ser tenida en cuenta por todos los sectores teatrales, incluyendo en estos, maquinistas, músicos, acomodadores, etc.

Finalmente y como paliativo a esta crisis se veía la necesidad de eliminar gastos superfluos tales como tiras, bandas y cualquier reclamo extraordinario que pudiera provocar gastos innecesarios en el sector teatral. A ello se añadía la necesidad de eliminar cualquier entrada de favor, que hasta aquel momento eran muchas y varias: actores de otras compañías, empleados de otros teatros, policía, trabajadores del ayuntamiento,... La prensa se hacía eco de esta necesidad y así se expresaban los críticos del momento:

Deben rebajarse, a más de lo indicado por los señores de la Villa y Mayral [o sea, autores, actores, músicos y empresarios], los elevados sueldos de maquinistas, electricistas, conserjes, acomodadores, guardarropas, peluqueros, sastres, todos, todos, menos los taquilleros, que son los que más y con más compromiso trabajan y menos cobran³¹.

“La gentil actriz Elena Yordi nos escribe una excelente carta, en la que hace algunas importantes consideraciones acerca de la crisis teatral.”

³¹ Sin firma, “La crisis actual del teatro” en *Heraldo de Madrid*, 28 de marzo de 1925.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

En teoría esta opción podría ser un paliativo en lo que a la crisis teatral se refiere, pero aparecieron voces discordantes de personal trabajador en el arte dramático que planteaban una cuestión: de acuerdo todos en que existía una crisis nacional, reclamaban las mismas reducciones para el resto de profesiones: “Es muy fácil decir: que rebajen los autores, que rebajen los cómicos, que rebajen los profesores de orquesta. Perfectamente... Y a los músicos, a los actores y a los autores, ¿quién les rebaja lo que les cuesta mal vivir?³²”

No serían estos los únicos causantes de la crisis; en 1925, como acabamos de comentar, empiezan a aparecer artículos que dejan entrever otros aspectos que hasta ahora no se habían hecho patentes. No hablamos solo de los impuestos, de los empresarios que buscan su propio beneficio y no miran por el arte teatral, sino de una serie de obstáculos con los que se topaba la empresa teatral y que pasaba por las propias compañías, los empresarios y la nueva forma de vida madrileña implantada en los últimos años.

El primer obstáculo con el que se encuentra la industria teatral madrileña aparece dentro del arte dramático: se trata de la carencia de la figura del director de escena. Este trabajo solía realizarlo la primera actriz o el primer actor de la compañía que, generalmente, carecía de esta preparación y que lo único que pretendía era el propio lucimiento.

Tampoco los actores tenían una preparación y la mayoría de ellos había llegado a la industria teatral gracias a familiares y amigos; las compañías eran sociedades tan cerradas que no evolucionaban nunca, y los primeros actores y actrices, como ya hemos dicho antes, velaban por el lucimiento de su personaje en detrimento del resto de actores, hasta tal extremo que se daba el caso de cambiar párrafos enteros e incluso escenas para que los principales pudieran exhibirse mejor³³.

³² Sin firma, “Sobre la crisis del teatro en España” en *La Voz*, 1 de abril de 1925:

“El director gerente de la Sociedad de Autores ha contestado hoy a nuestras preguntas con las siguientes cuartillas”

³³ Esta situación se perpetuó durante toda la década y así, en 1930, afirmaba Luis Araquistáin: “Pero tan importante como la causa que acaba de señalarse es la supremacía del actor en el teatro y la última forma de degeneración que ha tomado ese predominio: más arriba se aludió a la costumbre, tan generalizada hoy día, de escribir obras de encargo, a la medida de este actor o aquella actriz. Esta desventurada servidumbre en que ha caído el autor dramático, por imperio del actor, es el mayor maleficio que podía sobrevenirle a la creación dramática. Por dos razones principales: primera, porque el escritor despojado de su libertad artística y atento sólo a producir algo ajustado a determinada persona, es como pájaro alicorto, condenado fatalmente a engendrar obras mediocres y deleznable.” En *La batalla teatral*, Mundo Latino, 1930, págs. 246-247

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

La prensa también se hacía eco de esta problemática y así quedaba reflejado en algunos artículos:

Probablemente, ninguna de las compañías dramáticas y líricas que actúan en los escenarios de toda España se halla debidamente constituida. En su mayoría, por no decir en su totalidad, son compañías de “divo”, formando el resto del llamado elenco humildes y risibles comparsas. El nombre que va a la cabeza manda y no permite que en su órbita ningún otro astro luzca. El infeliz autor que no haga sus comedias a la medida, como hechura de sastre, se quedará con el centenar o centenares de cuartillas que haya escrito en el cajón de su mesa³⁴.

El segundo obstáculo que se encontró la industria teatral, como ya habíamos apuntado, venía determinado por el cambio de costumbres en la vida madrileña que había mermado en gran medida la empresa teatral. Durante las primeras décadas del siglo XX la vida madrileña se desarrollaba por la noche³⁵. Con la implantación de un sistema de vida *diurno* cambiaron las costumbres y, por supuesto, la vida teatral. Este fue el motivo de la creación de la función *vermú* sobre las 7 de la tarde. La duplicidad en los horarios teatrales provocó una serie de gastos imposibles de asumir, pues difícilmente se podía costear un teatro que para obtener beneficios debía estar lleno los siete días a la semana en función doble:

Tengo para mí que en la crisis del teatro influye mucho el cambio de costumbres de Madrid. Madrid, que era una ciudad de noche, se ha vuelto una ciudad de tarde.
[...]

Antes las funciones de tarde de los días de fiesta eran funciones para niños y gente popular. Ahora las representaciones de tarde son las más distinguidas y las más caras; de donde se infiere que son las preferidas por el público, pues de otro modo

³⁴ PORTILLO, Eduardo M. del: “La última crisis: los autores, los actores y el público (segunda parte) en *La Libertad*, 23 de abril de 1925

³⁵ Sin firma, “Los teatros afortunados de las afueras. La baratura y el público. «Ruina en el caso, ganancia en la periferia», dicen los empresarios, los autores, los críticos, de acuerdo en este punto.” en *La Voz*, 11 de abril de 1925:

Después de las doce recibían los ministros; era la una de la madrugada hora de recepciones y de tertulias; a las cuatro estaban animadísimo ciertos cafés. Ahora, desde hace años, se madruga; los empleados que van temprano a la oficina dan cuerda al reloj de sus convecinos. Y a este cambio del horario burocrático se unió para contribuir al cambio de costumbres la jornada obrera y las leyes prohibitivas de varios trabajos nocturnos.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

no podrían recargarse los precios. Mas las funciones de tarde no han suprimido las de la noche ni pueden sustituirlas en absoluto³⁶.

Otro motivo del agravamiento de la crisis teatral venía determinado por la creciente importancia del cinematógrafo y la radiotelefonía, que habían conseguido unos beneficios tributarios a los que no accedía la empresa teatral:

Y al hablar de beneficiar al público se hace campaña para que la naciente radiotelefonía, donde con pretextos de arte se realizan los más encontrados negocios mercantiles, quede exenta de todo tributo, mientras que en el teatro se busca un nuevo impuesto con que gravarle³⁷.

Durante el año de 1925 el público teatral fue también motivo de discusión. Empezó a tenerse en cuenta, pues de él dependía que la empresa teatral siguiera su curso o desapareciera para siempre. Uno de los problemas a los que se enfrentaban los autores era que la mayoría del público, con la única excepción de un sector intelectual, gustaba de ir al teatro para divertirse; el momento histórico que atravesaba España era deprimente y el público esperaba pasar un rato agradable, pero sin tener que ver el fiel reflejo de la realidad en cada una de las obras dramáticas:

Actualmente el público prefiere, es necesario reconocerlo, las producciones optimistas. No quiere espectáculos sombríos. Necesita panoramas fortalecientes. Vean los que deben dirigir al pueblo si este es síntoma alarmante o esperanzador. De todas formas, merece ser tenido en cuenta³⁸.

Si a todo lo analizado anteriormente: impuesto, exceso de compañías y de teatros, público, cinematógrafo... sumamos que muchas de las compañías se habían trasladado a las afueras del Madrid nocturno para poder pagar el gasto que suponía el alquiler del local³⁹ tendremos los motivos por los que se desencadenó la crisis teatral.

³⁶ ANDRENIO: “La crisis del teatro” en *La Voz*, 13 de abril de 1925

³⁷ VILLA, Antonio de la: “La crisis del teatro. Con el dedo en la llaga.” en *La Libertad*, 22 de marzo de 1925

³⁸ PORTILLO, Eduardo M. del: “La última crisis: los autores, los actores y el público (segunda parte) en *La Libertad*, 23 de abril de 1925

³⁹ Muchas de las compañías que perdían dinero estrenando en teatros como El Español, el Teatro Centro o en el de la Zarzuela, decidieron durante estos años trasladarse a las afueras de Madrid; allí el alquiler era mucho más económico y los gastos menores, con lo que el precio de las localidades podía expenderse mucho más barato que en el centro de Madrid.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

En conclusión, la escena española atraviesa una gran crisis económica que afecta a todo el sector teatral: actores, autores, tramoyistas, músicos, etc. se ven afectados por esta situación que, principalmente, viene causada por los elevadísimos impuestos a los que está sometida la empresa teatral y al elevado sueldo de los primeros actores y actrices.

1925: los implicados en la crisis teatral toman partido (II)

La crisis que se estaba gestando era tal que por parte de la Sociedad de Autores instó al resto de organismos que formaban parte de la empresa teatral madrileña a asistir a una Asamblea en la que se trataran las principales causas de la crisis y sus posibles soluciones.

Durante los últimos días del mes de marzo y los primeros de abril aparecieron las primeras notas de prensa en las que se refería la necesidad de esta Asamblea y la conveniencia de que formaran parte de ella todos los implicados en la crisis:

El gerente de la Sociedad de Autores, sr. Linares Becerra, ha tenido la atención de manifestarnos que los autores españoles están siempre dispuestos a colaborar a una acción común y a hacer el máximo de concesiones en lo que de ellos dependa, siempre que esté a tono, naturalmente, con las que haga el Gobierno, el Sindicato de Actores, la Sociedad de Empresarios, la de Profesores de Orquesta y los mismos propietarios de los teatros, a los que sería interesante escuchar. Ofrece la asistencia de la Sociedad a *una Asamblea* y pide que ésta se celebre con toda urgencia, para que allí cada uno diga toda la verdad de lo que hay en el problema⁴⁰.

La primera reunión tuvo lugar el 8 de abril de 1925 en la Sociedad de Autores Españoles⁴¹. Al día siguiente la prensa madrileña se hacía eco de esta noticia y daba cuenta de lo sucedido aquella tarde y de los acuerdos a los que se había llegado por parte de los diferentes implicados en la crisis. Algunos de aquellos acuerdos fueron la necesidad de una rebaja y unificación de los impuestos a los que estaba sometida la empresa teatral, y la obligatoriedad de una disminución en el coste de las tarifas de transporte, tanto ferroviarios como marítimos, importantes sobremanera, para las compañías que se desplazaban a provincias a representar éxitos de los escenarios

⁴⁰ Sin firma, “Temas de día: la crisis del teatro” en *La Libertad*, 26 de marzo de 1925

⁴¹ Con sede en la calle Prado.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

madrileños. Igualmente se intentó aplicar una tasa de alquiler común del espacio teatral, igual para todas las compañías, con la pretensión de prohibir los subarriendos de los locales teatrales. Para ello se nombró una comisión que se hiciese cargo de las gestiones necesarias con el gobierno municipal:

El Sr. Pacheco, que habló en nombre de la Cámara Oficial de la Propiedad urbana, estimó que una de las principales causas de la crisis es el subarriendo de los locales destinados a espectáculos, y de ello no se puede culpar a sus propietarios, sino a los que arriendan los locales para subarrendarlos después. Pide, en conclusión, que sean prohibidos esos subarriendos⁴².

Igualmente se departió en aquella asamblea sobre la necesidad de una rebaja en el coste de producción de los espectáculos que, en la mayoría de las ocasiones, hacía imposible el negocio teatral por los gastos a que era sometido el empresario.

Uno de los primeros sindicatos en aceptar esta rebaja de precios fue el Sindicato de Actores que estaba dispuesto a no cobrar el 25% de los beneficios de las funciones de tarde (con lo que solamente cobrarían los actores que formaran parte del reparto de todas las obras representadas); pero, en cambio, no hicieron concesiones en lo referente a los sueldos mínimos.

En la Asamblea tampoco se llegó a un acuerdo relativo al cumplimiento de la ley de propiedad intelectual, exigida principalmente por el Sindicato de Autores, por lo que, tras horas de acaloradas discusiones, se instó a todos los presentes a una posterior reunión una semana más tarde, concretamente el 14 de abril a las cuatro de la tarde:

... discutía en la asamblea el punto relativo al cumplimiento de la ley de Propiedad intelectual. El acuerdo adoptado, con la abstención al votar de los señores Iradier y Latorre, fue el de exigir de los Poderes públicos el cumplimiento de la citada ley⁴³.

Los motivos que propiciaron la discordia entre autores y empresarios vino determinada por la negativa de la Sociedad de Empresarios a asumir el pago de los derechos de autor. El presidente de la Sociedad General de Empresarios, Sr. Iradier, se negaba a secundar la Ley de Propiedad Intelectual, que había acordado toda la

⁴² Sin firma, “La crisis teatral. Una importante reunión en la Sociedad de Autores” en *Heraldo de Madrid*, 9 de abril de 1925

⁴³ Sin firma, “En la sociedad de autores. La crisis teatral. Se acuerda nombrar una comisión y reunirse otra vez el próximo martes” en *La Voz*, 9 de abril de 1925

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Asamblea, porque en una anterior con los asociados empresarios se había acordado exigir a los poderes públicos la modificación de algunos artículos de dicha ley, pues les parecían “abusivos, anticuados y lesivos a los intereses empresariales de este sector”.

La propia Sociedad de Empresarios solicitó la derogación de la ley por lo que, no parecía adecuado sumarse a la propuesta de la Sociedad de Autores, cuyo interés principal era el de fomentar la ley de Propiedad Intelectual.

Esta discordia entre empresarios y autores puso en peligro los posibles acuerdos, pues desde la Sociedad de Autores se aseguró que la negativa a la Ley de Propiedad Intelectual imposibilitaba seguir trabajando conjuntamente por la resolución de la crisis teatral que estaba acuciando la vida madrileña.

La posible solución pasaría, a tenor de algunos de los presentes en dicha asamblea, por la rebaja de los sueldos, como explicaba el empresario y autor Muñoz Seca que sugería:

Opina también que se pueden rebajar derechos de representación a las Empresas que hagan temporadas largas y en obras de repertorio, aunque sea con carácter provisional. Pide a las diversas Sociedades y Sindicatos que no se encierren en el criterio de imponer plantillas ni de exigir más sueldo en los casos de necesitarse ensayos extraordinarios o de terminarse las funciones unos minutos más tarde de las horas señaladas⁴⁴.

La decisión final tomada fue que cada uno de los representantes de los sindicatos discutiera en el suyo propio cuáles eran sus exigencias y así poderlas exponer en la siguiente reunión para intentar llegar a un acuerdo por parte de todos los sindicatos; acuerdo que debía llevarse a cabo en todos los sectores de la vida teatral; en lo concerniente a los poderes públicos, se exigió la reducción de impuestos para poder salvaguardar la empresa teatral.

La reunión fue aplazada hasta el 14 de abril. Lo que ocurrió en los días previos a esta asamblea en la prensa es asunto a tener en cuenta: autores y empresarios se lanzaron a una batalla dialéctica para defender sus propios intereses; batalla que concluiría en la determinación de los empresarios a no asistir a la asamblea y no secundar los acuerdos que en ella se tomaran.

Así aparecía en la prensa la misiva de la Asociación de Empresarios:

⁴⁴ Sin firma, “La crisis teatral. Mientras hay quienes no creen en ella, en Madrid se toman acuerdos para conjurarla” en *La Libertad*, 9 de abril de 1925

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

La Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos tiene el deber de justificar su ausencia en la asamblea convocada por la Sociedad de Autores haciendo saber:

Primero. Que desde marzo de 1924 tiene presentada al Directorio una solicitud pidiendo aquella reforma tributaria que considera indispensable para la vida de los espectáculos.

Segundo. Que en vista de que hasta la fecha nada pudo conseguir, fue en una reciente Junta directiva y subsiguiente reunión de empresas donde se acordó redactar una instancia al Directorio haciéndole un último llamamiento para evitar que en toda España –y en Madrid especialmente- se fueran cerrando poco a poco todos los espectáculos por no poder soportar la cuantía de los impuestos y las exigencias de las entidades teatrales, como igualmente pasara éste un índice de la reforma en los derechos de autor, base de trabajo, etcétera, que son necesarios para conjurar la crisis económica, y que por tener este carácter es precisamente necesario el primer interesado en resolverla.

Tercero: [...] esta Sociedad de Empresarios acordó no asistir a la aludida asamblea y sí únicamente a reuniones de representantes o delegados de entidades en número muy reducido y con plena autoridad para tomar acuerdos prácticos.

Cuarto. Que en este sentido acudió a llamamiento de la Sociedad de Autores la semana anterior, viéndose desagradablemente sorprendida por la presencia de cuantos autores y representantes –sin limitación de número- quisieron intervenir en las discusiones, haciéndose difícil e ineficaz la reunión y tratándose de asuntos que en nada afectaban a la crisis teatral, sino a pleitos entre entidades.

Quinto. Que si esto pudo aceptarse para llegar (como se llegó) al final de pedir a los Poderes públicos la reforma tributaria, por considerarla como una de las necesidades más urgentes, no cabe igual criterio para un debate respecto a los derechos de autor, bases de trabajo de actores y demás entidades, toda vez que esto solamente afecta a los interesados, o sea, a los representantes de aquéllos.

Sexto. Que en tal sentido esta Sociedad se dirigió a la de Autores pidiéndole que para la reunión de esta tarde y sucesivas no se invitase más que a los presidentes y gerentes de las entidades teatrales –nueve o diez personas, a lo sumo-, y que se ha visto sorprendida con la respuesta del presidente de la Sociedad de Autores insistiendo en que no puede limitarse el número de concurrentes a aquélla; y

Séptimo. Que, lejos de poder suponer esta acepción un desaire para dichas entidades, la Sociedad General de Empresarios se dirigirá a cada una de aquéllas,

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

como igualmente al Directorio, con las bases y conclusiones, donde se cristalizará el sentir de todos los empresarios españoles⁴⁵.

La Sociedad de Autores Españoles, sintiéndose atacada, respondió a la carta de la Sociedad de Empresarios aparecida en los diarios madrileños de más tirada, mediante otra carta, igualmente insertada en la prensa, concretamente en el diario *La Voz*, en la que exponían las razones del desacuerdo suscitado entre la Sociedad de Empresarios y el resto de Sindicatos que, de forma explícita, firmaba la carta enviada a la prensa⁴⁶ y en la que se dejó constancia de cuáles eran los desacuerdos entre unos sindicatos y otros.

En dicha carta se exponía la discordancia que había surgido entre el Sindicato de Empresarios “en punto tan importante y, a nuestro juicio, tan indiscutible como el de pedir el cumplimiento de la ley de Propiedad Intelectual⁴⁷”, pues los empresarios convenían en que era una medida que les era desfavorable.

Las discrepancias continuaron y, posteriormente, fue el delegado del Sindicato de Empresarios quien sugería una asamblea en la que el número de participantes estuviera limitado:

Dos días después el delegado de los empresarios manifestó por escrito su deseo de que se limitase el número de los asistentes, reduciéndolo a un máximo de ocho o nueve personas. Se le contestó que, acordado por todos el número de los que podían y debían asistir, no era ya potestativo de la Sociedad de Autores, ni discreto tampoco, el excluir a nadie⁴⁸.

⁴⁵ Sin firma, “Sobre la crisis teatral. Los empresarios no quieren asistir a la reunión convocada para hoy. Y la Sociedad de Autores desiste de la asamblea” en *La Voz*, 14 de abril de 1925.

“La crisis teatral. Fracaso de las primeras gestiones. Los empresarios se retiran de la Asamblea” en *El Heraldo de Madrid*; “La crisis teatral. ¡Al primer tapón...!” en *La Libertad*. Ambos artículos fechados el 15 de abril de 1925.

⁴⁶ Los sindicatos que se sumaron a la misiva del Sindicato de Autores, presidido por Manuel Linares Rivas fueron los siguientes: el Sindicato de Actores Españoles (José María Monteagudo), la Asociación de dependencias de teatros de Madrid (Juan José Rubio), la Asociación de coristas de Madrid (Francisco Rodríguez), la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid, Sindicato catalán y Federación Musical Española (Rafael Ganoso) y, la Federación general de dependencia del servicio escénico (Felipe Pretil)

⁴⁷ Sin firma, “Sobre la crisis teatral. Los empresarios no quieren asistir a la reunión convocada para hoy. Y la Sociedad de Autores desiste de la asamblea” en *La Voz*, 14 de abril de 1925

⁴⁸ Sin firma, “La crisis teatral. Fracaso de las primeras gestiones. Los empresarios se retiran de la Asamblea” en *Heraldo de Madrid*, 15 de abril de 1925

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

También este artículo tuvo su réplica: la Sociedad de Empresarios puntualizó, en otra carta publicada en la prensa, los motivos que le habían llevado a sugerir que se limitase el número de asistentes a la Asamblea.

Según afirmaba la Sociedad de Empresarios, ya en la primera reunión había quedado establecido un número exacto de asistentes para las siguientes reuniones, concretado en un número máximo de dos representantes por Sindicato, para que no se repitiese lo ocurrido en la primera Asamblea, “a la cual concurrieron cerca de treinta personas, entre ellas ocho o diez autores”⁴⁹.

La carta dirigida a la prensa concluía con frases tan mordaces como las siguientes:

Es falso que la Sociedad de Empresarios no quiera tratar del problema actual con todos los firmantes de la carta de la Sociedad de Autores a la Prensa; lo que no quieren los empresarios es asistir a reuniones donde haya público más o menos espontáneo, que no tiene otra mira e intención que pasar el rato y envenenar o agravar las cuestiones con intervenciones innecesarias.

En resumen: las Empresas no quieren tratar del conflicto “ni en secreto ni en voz baja”; lo que desean es emplear procedimientos prácticos y expeditivos y no perder a sabiendas inútilmente el tiempo, como parece es el propósito de determinados elementos⁵⁰.

La ley de Propiedad Intelectual fue el único punto en que discreparon los Sindicatos y por el que se desató este cruce de acusaciones en la prensa madrileña. Fue único, pero suficiente para que la Asamblea no pudiera concretar medidas para la solución inmediata de la crisis que estaba acuciando la vida teatral madrileña. El intento de solucionarla quedaba interceptado por este desacuerdo y así se concretaba en la carta del Sindicato de Autores:

Agradecemos a la Prensa y a todos los elementos del teatro, así como a la Cámara de la Propiedad, la bondad con que escucharon nuestras indicaciones, facilitándonos la misión que nos habíamos impuesto, y que ha resultado estéril por la intransigencia de los empresarios. Y deseamos hacer constar que no teniendo por parte de las demás entidades razón ninguna que les aconseje el secreto y el misterio en estas cuestiones en que se persigue únicamente el bien de todos, todos estamos de acuerdo

⁴⁹ Sin firma, “La crisis teatral: los empresarios definen su actitud” en *La Libertad*, 16 de abril de 1925.

⁵⁰ *ibidem*.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

en no tratar separadamente ni en voz baja ningún asunto con dicha entidad de empresarios⁵¹.

El enfrentamiento entre unos y otros derivó en un enfrentamiento tercero con la Sociedad de Músicos, quienes ni se sumaban a las protestas del resto de sindicatos ni se avenían con las formas del Sindicato de Empresarios. Con esta carta igual que en los casos anteriores dirigida a la prensa, la Sociedad de Músicos dejaba constancia de cuál era su posición:

Con el mayor respeto para todos hacemos constar que ni el profesor de orquesta ni la Asociación General de Profesores de Orquesta tienen arte ni parte en esto de formar orquesta, “de cualquier número que sea”; que tan asunto se guisa y se amasa entre los autores y empresarios, pensando seguramente (y allá cada cual con su conciencia) en el mayor esplendor de las obras y con el laudable propósito de servir mejor las situaciones musicales. [...] En lo que se refiere a las sustituciones debemos confesar que ocurren con frecuencia, y son y serán absolutamente imprescindibles mientras tanto las Empresas no varíen de condición y los maestros de costumbre. Organizan las orquestas libremente las Empresas al tenor de lo que los maestros quieren o desean; fijan entre ambos el personal que les conviene, sabiendo de antemano que muchos de los profesores elegidos no pueden servir estos menesteres por obligaciones ineludibles, y que otros, no comprometidos, sólo aceptan puestos condicionalmente, a reserva de abandonarlos en cualquier momento para ocupar otros mejor retribuidos. Si esto es así, como es; si la Asociación no forma jamás una orquesta; si son las Empresas y maestros los que determinan este estado de cosas, ¿qué clase de responsabilidad puede tener en ello el profesor de orquesta ni la Asociación? [...] No son, pues, las sustituciones las que originan trastornos en las orquestas ni razón de daños y perjuicios a las Empresas. Donde está el mal, y es necesario decirlo, es en la forma de presentar los papeles, tantas veces equivocados y tantas otras plagados de notas, señales y observaciones que no hay forma de descifrar sino a fuerza de horas y de paciencia. ¿También hay que poner esto a cuenta de los profesores de orquesta?⁵²

⁵¹ Sin firma, “Sobre la crisis teatral. Los empresarios no quieren asistir a la reunión convocada para hoy. Y la Sociedad de Autores desiste de la asamblea” en *La Voz*, 14 de abril de 1925

⁵² Sin firma, “La crisis teatral. Los profesores de orquesta” en *La Libertad*, 22 de abril de 1925

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Y, como en los casos anteriores, también exhiben sus críticas para que quede constancia de su participación en el asunto de la crisis teatral:

Diremos finalmente, que el Montepío de los profesores de orquesta se nutre exclusivamente de las cuotas y del 6 por 100 que de sus haberes ceden a su favor todos los asociados. Ningún empresario, pues, subviene a esta necesidad, aunque así parezca porque en el encasillado de nuestros números se hagan las separaciones necesarias.

Las cantidades que reciben las orquestas y grupos no tienen carácter benéfico alguno; son únicamente la retribución convenida entre las Empresas y la Asociación por el concepto de trabajo personal, sin reservas generosas de ninguna clase.

Antes de terminar, y en razón de la demanda que se viene formulando pidiendo a todos concesiones y sacrificios, diremos que antes de ahora los profesores de orquesta los ofrecieron generosamente a todos los elementos del teatro, sin ser oídos, a cambio, como era justo, de una formal asistencia de apoyo y protección. En el momento presente no han de negar su ayuda en el mismo sentido a quien la reclame con títulos suficientes y desde luego se coloque a su lado para defender los intereses comunes, ofreciendo de este modo un mejor margen de acomodación a los intereses generales⁵³.

De todas estas discrepancias entre sindicatos se siguió hablando en la prensa en los días siguientes; la mayoría de los diarios se hacían eco de *la otra crisis* que venía a desarticular los propósitos más inmediatos para solucionar los problemas que invadían el sector teatral y que dejaban entrever la inmediata disolución de la vida teatral.

No concluyeron aquí las discrepancias entre unos sectores y otros, sino que a cada artículo que aparecía en prensa se sumaba otro que discrepaba con el anterior y que albergaba pocas esperanzas de resolución del conflicto teatral. Uno de ellos fue el remitido por el periodista Eduardo M. del Portillo a la Asociación de Músicos en el que dejaba constancia de su postura relativa al trabajo de estos:

Respecto a la capacidad de los músicos, ¿quién la ha puesto en duda? Yo, no. Pero así lo juren todos los técnicos, los expertos y aun los directivos del mundo, no creo que un músico –sin haber asistido a un solo ensayo de una obra- llegue a su puesto de la orquesta en el instante de levantarse el telón y ejecute su parte genialmente.

⁵³ *ibidem*.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

No. Debería tocar en los estrenos, y siempre, el que ensayó; como las Empresas deben exigir plantillas fijas y no aceptar sustituciones sino en casos obligados⁵⁴.

El mismo periodista salía en defensa de los empresarios explicando que las cargas a que estaban sometidos eran innumerables y varias, por lo que les era imposible hacer frente a los gastos, terminando por sucumbir a ellos con un oscuro resultado: el cierre de los teatros.

En este pleito, preciso es reconocerlo, la peor parte la llevan las Empresas. Insisto en que todas las Asociaciones, Sindicatos, etc., no existan más que para velar por el cumplimiento de los contratos de trabajo; pero debe de existir la libertad de contratación. Ninguna entidad se preocupa hoy de otra cosa que de imponer el número de personas que de pagar un empresario. Si esto es justo, dígalos el lector, después de leer esta referencia:

Sindicato de Actores.- Ocho actrices y nueve actores, en verso, agravado por un número fijo ineludible de corista en la zarzuela.

Maquinaria.- Un maestro, tantos ayudantes y tantas asistencias, según sus bases.

Electricistas.- Su sueldo, un ayudante y dos asistencias.

Atrezzo y guardarropa.- También número fijo de hombres, como en todas, absolutamente en todas las dependencias de teatro asociadas.

Peregrino resultado de todo esto es: El teatro Español, escenario casi grandioso, necesita el mismo número de dependencias que el escenario de Eslava, acaso el más pequeño de Madrid, ¿Razón? Que por estar clasificados de primera categoría ambos teatros, las Sociedades respectivas exigen que en un espacio de cuatro metros trabaje el mismo número de hombres que en el de nueve metros de fondo.

Los locales –insisto ante la carta de un señor administrador de finca que en el patio de la misma ha construido un teatro-, centuplicados en los precios, hasta el extremo de que un teatro céntrico y popular pagaba en el año 1920 110 pesetas diarias de renta, y en la actualidad paga 325 pesetas, explotando el propietario aparte los anuncios, el guardarropa, el bar, etc., etc.⁵⁵

Así transcurría el año de la gran crisis, el año en que todos daban por terminada la vida teatral y el año en que, todos y cada uno de los sindicatos se enfrentaba con el otro

⁵⁴ PORTILLO, Eduardo M. del: “La última crisis. Los autores, los actores y el público (Final)” en *La Libertad*, 6 de mayo de 1925.

⁵⁵ *ibidem*.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

lo que, ineludiblemente, llevó a que la crisis continuara durante tres años más. No se adoptó ninguna medida trascendental que pudiera paliar la decadencia momentáneamente y así fue como siguió la vida teatral madrileña durante los siguientes años. El resumen general de todos estos acontecimientos aparecía en la prensa madrileña, donde el periodista Eduardo M. del Portillo concluía, así, con el azaroso tema de *la crisis teatral*:

...mientras el Fisco, injusta, excesiva, oprobiosa e inmoralmemente cargue sobre el teatro, que no es un lujo, sino una necesidad espiritual y una manifestación de cultura; mientras los Sindicatos no dejen a sus asociados la libertad de contratación, aun manteniendo los sueldos mínimos, pero sin la tiranía del número, y los Montepíos vivan, no de la generosidad ajena, que no es generosidad, sino obligación ominosa, y las Compañías de electricidad no impongan tarifas arbitrarias, y hasta los autores no limiten sus derechos a un justo 10 por 100, reconociendo que el 60 por 100 de los empresarios pueden ser aventureros, y el 15 señores caprichosos, y el diez por codicia negociantes, y el tres románticos, y el dos por ciento –al fin- hombres ecuanímenes que conocen lo que su cometido tiene de negocio, de industria, de arte y de responsabilidad; aunque los empresarios cometan yerros como el de negarse a parlamentar y atropellen –aisladamente, por fortuna- la ley de Propiedad intelectual, que debe ser invulnerable y por ley garantida de los Gobiernos, con todo eso y algo más, por esta vez son los empresarios los que tienen un átomo de razón⁵⁶.

El problema económico al que estaba sometida la empresa teatral pasaba por la cantidad de gastos que suponía el mantenimiento del teatro, aproximadamente unas mil cuatrocientas pesetas. A ello había que añadir unas seiscientas pesetas por el contrato con la compañía y el gasto de luz que podía ascender a unas dos mil pesetas. Con todo ello se confirmaría un gasto aproximado de unas cuatro mil pesetas diarias. Si calculamos que, en aquellos años, un aforo total⁵⁷ podía ascender a unas tres mil quinientas pesetas, llegaríamos a la conclusión de que los empresarios siempre perdían dinero, pues difícilmente todos los días que hubiera función habría aforo completo. Añadir a ello que del beneficio había que descontar: el 20% en impuestos que se pagaban al Estado (Timbre, Mendicidad y Ayuntamiento) y que no se incluían en las

⁵⁶ PORTILLO, Eduardo M. del: “La última crisis. Los autores, los actores y el público (Final)” en *La Libertad*, 6 de mayo de 1925.

⁵⁷ Hay que tener en cuenta también, el número de funciones diarias, un mínimo de dos, que multiplicaba el aforo, con los gastos que ello conllevaba.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

hojas de cálculo; y los gastos que suponían los carteles, los decorados, etc., y podremos concluir que, tal y como se advertía en las opiniones de algunos periodistas, la crisis más que teatral parecía ser económica, con lo que afianzaríamos la primera tesis que abordamos al comienzo de este artículo.

El panorama teatral no cambiaba y la comentada crisis seguía ocupando páginas y páginas de los diarios madrileños. Todos se hacían eco de ella, pero se seguía sin aplicar soluciones que pudieran solventar, de una vez y para siempre, la situación que acuciaba a los teatros madrileños y, por ende, los teatros de provincias.

Para completar este nefasto panorama aparecían voces discordantes que afirmaban que la vida teatral no estaba en decadencia; faltaban recursos económicos derivados en su mayoría de la falta de público que, en años de carestía no destinaba a la vida teatral siete pesetas de su economía para pagar el precio de una localidad. En consecuencia, el empresario bajaba las tarifas de las localidades con lo que no podía asumir todos los gastos derivados del espectáculo.

Por otro lado, eran estos mismos empresarios los que no preparaban las temporadas teatrales, sino que asumían el riesgo de ir *improvisando* según el éxito o fracaso de la compañía y, en la mayoría de los casos, teniendo en cuenta únicamente las funciones de los sábados y domingos que eran las que más ingresos les proporcionaban, con lo que el riesgo de fracaso era aún mayor. A ello se añadía que los empresarios, por asegurar el éxito económico, subían a las tablas de forma sistemática a los mismos autores, con lo que las posibilidades de que nuevos autores entraran en la escena española era bastante escaso:

Dejé para lo último la breve réplica a una objeción que se me hace respecto a la “necesidad” de estrenar sólo “a los consagrados”.

Consagrados, ¿por quién? Y respecto a la necesidad, tampoco la explico. De toda las obras de gran éxito de la temporada que termina, mejor si no, de las dos o tres últimas temporadas, ¿cuántas pertenecieron a esos autores “consagrados”? En cambio, ¿quiénes suman los mayores fracasos?: “los consagrados”... ¡Y dale con la consagración”!

Que remuevan el légamo de cieno de su conciencia esos directores teatrales y confiesen cuándo, cómo y por qué les salvaron esos cinco o seis señores autores, de los cuales no quieren prescindir, resultando que 22 teatros de Madrid y 90 de

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

España, están pendientes de dichos señores... En cambio, ¡ridículo contraste!, “a forciori” han de vivir de plumas mediocres⁵⁸.

1925: Primeros atisbos de renovación teatral (III)

Llegados a este punto habría que tener en cuenta, como factor relevante, la ausencia de autores nuevos que esperaban a que pasara esta crisis para poder llevar a las tablas sus dramas de una estética más atrevida a la que se venía empleando en la escena española de aquellos años y que necesitaría, asimismo, de unos actores, también nuevos, que dejaran a un lado los vicios de viejos actores que hasta el momento integraban la dramaturgia española.

Esta ausencia de autores y actores nuevos pasaba por lo que se ha dado en llamar *renovación teatral*. De esta renovación hablaron también algunos de los críticos y autores que veían en ella la solución a la crisis teatral.

Así se expresaba Jacinto Grau en un artículo aparecido en el *Heraldo de Madrid*:

Hemos leído muchos artículos y muchas opiniones y “modos de ver” acerca de la consabida crisis. Se ha hablado de los actores, de los autores, de los impuestos, del cine, del medio de atraer al público, de las funciones de tarde y de noche. Se ha hablado de todo, menos de lo esencial. De renovarse. Y si alguna vez se ha tocado esta cuestión tan capital, que es única, se ha medio soslayado. Parece increíble, pero es. Y es la única crisis positiva e inconjurable por ahora: la aparente imposibilidad de renovarse⁵⁹.

Sobre este asunto también se manifestaron algunos autores, como los hermanos Álvarez Quintero, dramaturgos de gran éxito durante esos años y que hablaban así de la crisis teatral:

Los hermanos Álvarez Quintero nos han hecho las siguientes declaraciones:
- Nosotros creemos que la crisis teatral no existe. Si se hablara de crisis de ingenio, quizá; pero de la crisis del público, al que ahuyentan, no debe culparse a nadie más que a los empresarios poco escrupulosos, que han intentado sustituir lo popular por lo plebeyo y, sobre todo, se ha borrado el espíritu de los teatros. Antes, una sala de espectáculos correspondía exactamente al espíritu de un género. Hoy, por una

⁵⁸ PORTILLO, Eduardo M. del: “La última crisis. Los autores, los actores y el público (Final)” en *La Libertad*, 6 de mayo de 1925.

⁵⁹ GRAU, Jacinto: “Un comentario a la crisis teatral” en *Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1925

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

misma sala, y en pocos meses, pasan todos los géneros y todos los públicos. Claro está que no se trata de levantar el espíritu de un teatro, sino de levantar unos montones de arena, y el mar se lleva los montones. El teatro español está vivo. No vamos a poner en duda que hay un afán de novedad, aunque muchas veces tal novedad no pasa de ser una cosa antiquísima⁶⁰.

Algunos críticos, como el caso de Araquistáin, vieron como una *ventana abierta* esta crisis pues se hacía patente la posibilidad de una nueva dramaturgia, una renovación teatral, que desde algunos sectores intelectuales, se estaba reclamando:

Hasta ahora, cuando se aludía a la crisis del teatro se quería significar que el arte dramático degeneraba a marcha galopante. Hoy además la crisis del teatro entra en el concepto económico de ese término: a la ruina artística hay que añadir la ruina material de algunas empresas teatrales. Han tenido que cerrarse varios teatros y disolverse las compañías. En algunos casos individuales, este nuevo aspecto de la crisis teatral puede tener derivaciones enojosas, dignas de condolencia; pero, en general, tal vez sea provechoso para la otra crisis, la del arte dramático. Si ciertos géneros de teatro empiezan a ser ruinosos, es posible que los empresarios se decidan a emprender otros caminos. No hay nada más revolucionario que un negocio con pérdida⁶¹.

1926: declive en la vida teatral

Así concluía 1925 y comenzaba 1926 con los mismos presagios de decadencia teatral que se venían observando desde los primeros años de la segunda década del XX. 1926 es el año en que se patentizará este declive en la vida teatral española. Los motivos nacieron del año teatral anterior, que acabamos de comentar, en el que comenzaron a aparecer los primeros síntomas de lo que vino en llamarse *decadencia teatral*; decadencia devenida por una gran crisis económica que repercutió en el sector empresarial, y una crisis, podríamos llamar *de ideas*: el teatro ya no interesa ni a público ni a actores:

Los empresarios se duelen de las excesivas cargas que pesan sobre sus negocios, y de que las obras no den el dinero que antes producían; los autores entienden que

⁶⁰ “Declaraciones. Los Quintero no creen en la crisis teatral” en *La Libertad*, 8 de julio de 1925

⁶¹ ARAQUISTÁIN, Luis: “La crisis teatral es provechosa” en *La Voz*, 26 de marzo de 1925

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

cada vez es más difícil estrenar con éxito remunerador, por la deficiencia de los conjuntos; los cómicos se quejan de verse obligados, con pocas variantes, a interpretar siempre los mismos papeles; el público, de la repetición temática de las comedias y de que muchas compañías estén reducidas a una o dos figuras⁶².

En los primeros días de 1926 se resumía así el final del año anterior: “Si bien se mira, todos estos aspectos que influyen en la llamada crisis teatral no tienen más que un fundamento serio: *el exceso de espectáculos*⁶³” Este exceso unido al de teatros y de actores iba a ser uno de los motivos más comentados en la prensa como causa principal de la continuidad de la crisis teatral.

Para algunos de los implicados en ella, como el caso de Mimí Aguglia, uno de los factores más importantes de la situación precaria que atravesaba la vida teatral pasaba por ese exceso de actores al que acabamos de hacer referencia. La solución aportada por esta actriz se basaba en la necesidad de restringir la entrada de actores a la industria teatral mediante unas pruebas de acceso: “Que se estableciera un reglamento o ley poniendo ciertas condiciones para ingresar en la profesión...”⁶⁴

Esta medida disminuiría, en consecuencia, la creación de compañías pequeñas que acrecentaban la crisis económica y teatral:

Bien es verdad que no fue otro que él mismo quien se otorgó el ascenso. Unos cuantos aplausos, o la ilusión de ellos, y dos o tres reseñas complacientes bastan con frecuencia para la metamorfosis. Así tenemos que, en cuanto un actor o una actriz de segunda fila imaginan haberse distinguido en sus puestos subalternos, ya están erigiéndose en cabecillas y formando compañía.

[...]

Pero ¡es tan fácil formar compañía! Tan fácil, que en vez de las veinte o treinta buenas compañías que deberíamos y pudiéramos tener, contamos con ochenta o noventa menos que medianas, y de ahí que no haya posibilidad de segundas partes aceptables ni de un conjunto pasadero⁶⁵.

⁶² Floridor (Luis Gabaldón): “El año teatral” en *ABC*, 1 de enero de 1926

⁶³ ibidem

⁶⁴ NAVAS, Federico: “La crisis teatral. Diálogo de mucho y de muchos. Los artistas empresarios dicen.” Entrevista realizada a Mimí Aguglia en *Heraldo de Madrid*, 26 de junio de 1926

⁶⁵ BAEZA, Ricardo: “En torno al problema del teatro. Nuestra farándula.” en *El Sol*, 15 de noviembre de 1926

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Añadamos también que la mayoría de compañías necesitaban un gran capital para llevar a escena las obras dramáticas de los autores del momento, pues la indumentaria con que los actores salían a escena era propia de las compañías y esto suponía un gasto adicional al que tenían que hacer frente; la mayoría de ellas se caracterizaban por ser muy pequeñas, lo que les hacía difícil llevar a escena obras del momento que solían necesitar de un gran número de actores.

Además, al formarse un número excesivo de compañías y tener, las más pequeñas, que vivir de los repertorios que los escritores entregaban a los grandes, no podían crear repertorios propios adecuados a sus posibilidades, lo que obligaba a puestos en escena inadecuados y/o mediocres.

De la necesidad de controlar este exceso surgió la idea de que las compañías de aficionados pagasen los derechos de representación que satisfacían el resto de teatros madrileños, así como la obligatoriedad de que los actores partícipes en estos menesteres se sindicaran como lo hacían el resto de actores y actrices de las compañías que estrenaban en teatros podríamos llamar profesionales:

Según parece, en la Sociedad de Autores, a instancia de algún que otro afiliado extremoso, se habla de la posibilidad de extender a los teatros de aficionados, e incluso en manifestaciones tan privadas de su actividad como las susodichas, los derechos de representación que satisface todo teatro con taquilla abierta. Bien está, en efecto, que así se haga, dice López Montenegro y asentimos los demás, siempre que en una u otra forma se celebren funciones de pago; no así cuando, aparte el desinterés y gratuidad de empresas semejantes, tales espectáculos se den en casas particulares para solaz de familiares y amigos.

Pero, hay, o puede haber más. El articulista insinúa la posibilidad de una intervención análoga por parte del sindicato de actores, animado a cuanto asegura un rumor a que López Montenegro se refiere, a imponer la sindicación de los aficionados que gusten de representar comedias donde quiera que sea⁶⁶.

A toda esta inestabilidad por el exceso de actores y compañías se añade el exceso de teatros, al que ya nos hemos referido antes. Algunos sectores implicados en esta crisis

⁶⁶ RIVAS CHERIF, Cipriano: “El teatro, ¿es arte o industria? Aficionados y profesionales” en *Heraldo de Madrid*, 24 de julio de 1926.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

teatral abogaban por la prohibición de abrir nuevos teatros (que, en aparente contradicción a esta situación, seguían abriéndose en el Madrid de los veinte) y la reducción de los ya existentes. También se habló durante aquellos meses de la supresión de la sesión de noche y la implantación única de la sesión vermú, nacida de los cambios sociales que se habían producido en los últimos años en Madrid⁶⁷.

Hay que tener en cuenta que estas dos sesiones diarias y una tercera los domingos en la mayoría de teatros madrileños, suponía un agotamiento excesivo para los actores que carecían de tiempo para poder realizar correctamente sus ensayos.

Evidentemente no todo el mundo estaba de acuerdo en la supresión de una de las dos funciones. Carlos Arniches, por ejemplo, explicaba en la prensa madrileña que se podían dar fácilmente todas las sesiones por el tipo de teatro que se estaba representando en aquellos momentos en España, tan simple que se trazaba sin excesivo esfuerzo:

Sin duda de ninguna clase opino que pueden darse las dos sesiones, la de la tarde y la de noche, sin detrimento para las facultades de los artistas. El teatro moderno es de primor, de dicción que no requiere gran esfuerzo corporal o físico como lo requería la antigua dramaturgia, incluso la declamatoria de Echegaray.

El teatro actual o moderno es de sencillez y facilidad, que tiene, por cierto, tan atinados intérpretes como en las mejores épocas, aunque mi actriz predilecta sea Catalina Bárcena. En fin: que el teatro no puede desgastar al artista de capacidad tan varia que es el de hoy⁶⁸.

Con todas estas reseñas periodísticas analizadas, podríamos afirmar que fue 1926 el año en que con más ahínco se intentó resolver la crisis teatral; pero, en contraposición, también sería el año de las grandes contradicciones que impedirían dicha resolución. La mayor de ellas vendría de la mano del gerente de la Sociedad de Autores que afirmaba así en un artículo publicado en la prensa:

Pues de eso [de la crisis] no nos habíamos enterado; eso no se conoce aquí sino de oídas. La crisis teatral no existe absolutamente para nosotros. Es una novedad extraña, ajena a nosotros que viene de fuera en estilo de rumor de la calle. [...] Lo que yo puedo

⁶⁷ Vid nota 30.

⁶⁸ NAVAS, Federico: “Encuesta sobre la crisis del teatro. Los autores. Tampoco cree... D. Carlos Arniches” entrevista realizada al autor Arniches en *El Heraldo de Madrid*, 14 de agosto de 1926.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

afirmarle, concretando en lo posible, es que la Sociedad de Autores nunca ha recaudado tanto dinero por derechos de representación como en los tiempos actuales⁶⁹.

La misma Sociedad de Autores que en 1925 había convocado a todos los Sindicatos a una Asamblea para intentar solucionar la crisis teatral de aquellos años, ahora afirmaba que no la conocía⁷⁰. Pero, no sería este el único caso en el que se apreciaban voces discordantes referidas a la crisis del teatro. Muchos y varios fueron los artículos que aparecían en la prensa en los que se negaba que existiese crisis teatral ninguna y, por ende, muchísimo menos crisis de ideas. Por parte de algunos autores como Carlos Arniches o Pedro Muñoz Seca se negaba tácitamente la existencia de una crisis teatral que estuviese afectando a la escena española:

No creo en la llamada crisis teatral. No creo en ésta ni personalmente, por lo que a mí afecte, ni colectivamente, en lo que atañe a la generalidad. La crisis teatral es un estribillo que estoy oyendo hace treinta y ocho años⁷¹.

Además, Arniches se referirá en dicho artículo a una crisis de producción: muy pocos autores para la demanda que existía: “y económicamente nunca han producido tanto dinero como en estos tiempos producen las obras⁷²”.

Mucho más llamativas serán las declaraciones de Pedro Muñoz Seca quien tampoco cree en la crisis teatral y que afirmará rotundamente: “Subráyelo usted: «creo que está en crisis el teatro de toda Europa y de todas las partes del mundo, menos en España...»⁷³”

Por el contrario, serían numerosos los artículos que aparecerían en la prensa madrileña en los que se hablaba de la crisis teatral de una forma tan contundente como

⁶⁹ NAVAS, Federico: “Encuesta sobre la crisis del teatro. En la Sociedad de Autores, su gerente, D. Luis Linares Becerra, indica la celebración de una Asamblea de Teatros.” En *Heraldo de Madrid*, 4 de septiembre de 1926

⁷⁰ La Sociedad de Autores que durante la temporada de 1925 había intentado, junto al resto de Sindicatos, buscar soluciones a la crisis económica que estaba atravesando la industria teatral, cambiaba ahora sustancialmente de actitud y hablaba de la inexistencia de dicha crisis. Los motivos o factores que llevaron a la Sociedad de Autores a este cambio nos son desconocidos, pero somos conscientes de él y de su importancia.

⁷¹ NAVAS, Federico: “Encuesta sobre la crisis del teatro. Los autores. Tampoco cree... D. Carlos Arniches” entrevista realizada al autor Arniches en *Heraldo de Madrid*, 14 de agosto de 1926

⁷² *ibidem*.

⁷³ NAVAS, Federico: “Encuesta sobre la crisis del teatro. Don Pedro Muñoz Seca también la niega. Y propone y dispone, con otros ilustres compañeros, la creación de un Teatro de Nuevos, en el del Rey Alfonso.” Entrevista realizada a Pedro Muñoz Seca en *Heraldo de Madrid*, 21 de agosto de 1926.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

la del actor Enrique Chicote que afirmaba: “¿Qué si creo? ¡ya lo creo, y no en la crisis, sino en la catástrofe del teatro”⁷⁴.

Opiniones dispares para una situación catastrófica que estaba asolando la escena española y seguía teniendo las mismas bases que en sus años anteriores: multitud de impuestos (Timbre, Mendicidad, Hacienda y Municipio), exceso de compañías, exceso de teatros, etc. que la hacían irresoluble. Sin dejar de apuntar que no todos los teatros pagaran la misma luz: algunos se beneficiaban de ciertos privilegios y pagaban una cantidad bastante inferior:

Claro que alguna de estas fábricas tiene preferencias, y de ellas resulta que dos teatros de primera categoría, con el mismo número de voltios empleados, pagan: uno, 150 pesetas diarias, y otro, 55 pesetas por término medio⁷⁵.

A todo esto habría que añadir los gastos ineludibles que generaba el teatro: gastos de hoja diaria, derechos de autor, un tanto por ciento asignado a la compañía actuante, que oscila entre un 45 y un 55 por 100 del ingreso líquido y una serie de entradas gratuitas para agentes de Policía o para los socios del Sindicato de Actores.

Eduardo M. del Portillo comentaba en la prensa cuál era la verdadera situación de la empresa teatral haciendo balance de todos y cada uno de los gastos que tenía el empresario teatral:

El propietario, invariablemente, asigna a las paredes del teatro una renta que oscila entre las 600 y las 300 pesetas ¡diarias! Los impuestos concertados (porque así representan alguna economía) cuestan al empresario desde más de 450 a 250 pesetas ¡por función!; esto es, de 900 y buen pico de pesetas da 500 por día. La luz importa de 150 a 70 pesetas diarias. Estos tres conceptos representan un gasto de 1650 a 870 pesetas, sin incluir un solo concepto más.

Con los precios “corrientes” que las empresas se ven obligadas a implantar, el teatro más capaz hará en el lleno “absoluto” 4000 pesetas. Este lleno es imposible, porque el propietario del teatro se lleva ¡siempre! X butacas y X palcos; porque además se señalarán butacas para las autoridades y algunos periódicos. Si a los gastos antes señalados se añaden los de tramoya, electricistas, atrezzistas, empleados

⁷⁴ NAVAS, Federico: “La crisis teatral. Diálogo de mucho y de muchos. Los artistas empresarios dicen.” Entrevista realizada al actor Enrique Chicote en *Heraldo de Madrid*, 29 de mayo de 1926.

⁷⁵ PORTILLO, Eduardo M.: “La crisis teatral. Como acaba una temporada y de cómo debiera empezar la siguiente.” [II] en *Heraldo de Madrid*, 17 de julio de 1926

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

de todas clases, derechos de autor, músicos, publicidad, tanto por ciento de la compañía, ¿qué cantidad positiva le queda al empresario? Ninguna⁷⁶.

Algunos de los implicados en esta crisis aportaban sus propias soluciones y de ello dejaba constancia la prensa madrileña del momento:

En resumen: lo urgente y de eficaz arreglo en la supresión o reforma de esa tributación “a priori”, ese tributo de aforos de butacas, etcétera, esos impuestos que son el ogro que nos sale a cada paso y en cada butaca, en cada asiento. Es casi una burla que tribute lo que no se vende. Que apliquen a las sesiones de los domingos – insistamos- y demás días feriados ese sistema tributario, y que establezcan otro más módico o “a posteriori” –después de comprobada la venta exacta- para la entresemana [sic]⁷⁷.

Con los empresarios, además, surgía el inconveniente de que la mayoría de ellos no tenían conocimientos de literatura dramática con lo que llevaban a escena lo que más gustaba al público de aquel momento: el astracán. Si, por el contrario, se daba el caso de que el empresario fuera también autor, subía a las tablas sus propias obras, con lo que siempre se repetían los mismos espectáculos o, la opción contraria, que llevara a escena un sinnúmero de obras dramáticas que por la prontitud en la escritura teatral carecían de valor artístico.

Toda esta problemática teatral se veía plasmada en las representaciones teatrales. El exceso de gastos, de compañías, de autores y de teatros repercutía negativamente en la vida teatral española:

La consecuencia inmediata de esta falta de medios económicos es la miseria de nuestra presentación o "mise en scène", la indigencia de nuestro arte escenográfico. Explíquese como se quiera, el caso es que en parte alguna podrá verse ya una escenografía tan antiestética y tan anticuada como la que se advierte aún en nuestros teatros más importantes⁷⁸.

⁷⁶ PORTILLO, Eduardo M: “La crisis teatral. Como acaba una temporada y de cómo debiera empezar la siguiente.”[I] en *Heraldo de Madrid*, 17 de julio de 1926

⁷⁷ NAVAS, Federico: “La crisis teatral. Diálogo de mucho y de muchos. Los artistas empresarios dicen.” en *Heraldo de Madrid*, 10 de julio de 1926

⁷⁸ BAEZA, Ricardo: “En torno al problema del teatro. Nuestra farándula.” en *El Sol*, 15 de noviembre de 1926.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Todo habría que reformarlo, empezando materialmente por el escenario. Es imposible movilizar la escena y hasta poner todo el decorado y menos con la prontitud debida⁷⁹.

La única propuesta de la que se habló en aquel momento para hacer frente a todos estos inconvenientes fue la de crear un Sindicato de Defensa Industrial que se enfrentara con los poderes públicos para conseguir una rebaja en los impuestos y la subvención de todos los espectáculos⁸⁰. Este sindicato, además, actuaría en las labores de control de las compañías, tanto de las de Madrid como de las de provincias y dictaminaría el cierre de algunos teatros de la capital.

La crisis económica afectaba, asimismo, al público asiduo de décadas anteriores que ahora se veía sin poder adquisitivo para acceder a los teatros madrileños. Añadir, además, que el público que seguía fiel a la vida teatral se conformaba con cualquier repertorio, con cualquier compañía mediocre que le proporcionara distracción, lo que favorecía la situación nefasta que atravesaba la vida teatral:

Hay artistas, hay obras, hay dinero... Lo que no hay... ¡es público! ¡El público no existe! [...] Acepta todas las impropiedades y las inexactitudes de las obras que se hacen populares no debiendo serlo, y aplaude a artistas sin personalidad adecuada⁸¹.

Llegados a este punto podríamos concluir que durante el año 1926 se hizo mucho más patente la crisis teatral que venía desarrollándose ya en años anteriores, hasta el punto de que se intentaba controlar la apertura y cierre de teatros, el acceso de actores y actrices a la escena española, etc., que quedó reflejada en los numerosos artículos periodísticos que aparecieron en la prensa de aquellos años: diarios como *El Heraldo de Madrid*, *La Voz*, *El Sol*... se hacían eco de la llamada *crisis teatral*. Cada uno de ellos tomaba partido en ella desde diferentes posturas, pero todos dejaban constancia en sus artículos periodísticos: entrevistas, encuestas e informe de los acontecimientos más relevantes eran habituales en la prensa madrileña, en donde desde los autores hasta los

⁷⁹ NAVAS, Federico: “La crisis teatral. Diálogo de mucho y de muchos. Dice Ernesto Vilches.” Entrevista realizada al actor Ernesto Vilches en *Heraldo de Madrid*, 19 de junio de 1926.

⁸⁰ El Estado, en cambio, eximía de todos los impuestos a las producciones extranjeras, como la ópera.

⁸¹ NAVAS, Federico: “La crisis teatral. Diálogo de mucho y de muchos. Los artistas empresarios dicen.” Entrevista realizada a los empresarios Eugenio Casals y Santiago Artigas en *El Heraldo de Madrid*, 22 de mayo de 1926.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

periodistas, pasando por empresarios, público y actores, dejaban su impronta sobre lo que estaba ocurriendo en la escena española durante esos años:

¿Existe verdadera crisis teatral? Actores, empresarios, autores, cruzan declaraciones como disparos. Para la plutocracia no hay tal crisis. Los que siguen cobrando buenos trimestres, ¿cómo han de confesar que la hay? Por el contrario, los que nada cobran o cobran todavía poco, es natural que la publiquen y vociferen. Pero esta crisis económico-financiera nada tiene que ver con el arte. Es cosa de taquilla y recibo. Ahora, en cuanto al arte, son otros López. ¿Quién duda que no es oro todo el teatro que reluce? ¿Que llevamos años y años en statu quo fatal? ¿Que no aparece la renovación por ninguna parte...?⁸²

De esta crisis económica surgiría la llamada crisis de ideas y la consiguiente necesidad de regeneración de la vida teatral española; lo que posteriormente, en la historia teatral, ha venido en llamarse *decadencia teatral* y la consiguiente necesidad de *reteatralización del teatro*, un nuevo arte dramático, con autores nuevos que sacaran del abismo a la escena española⁸³.

Así, empezaban a oírse voces discordantes con el tipo de teatro que se estaba llevando a la escena, con los autores que, por el exceso de trabajo, realizaban obras sin valor dramático, etc. Entraríamos aquí a hablar de la llamada *crisis de ideas* en la que se buscaba encontrar la solución para la regeneración del teatro español, para la regeneración de la literatura dramática contemporánea.

Que la mayoría de las obras que se llevaban a escena fueran obras de autores españoles, sin ninguna aportación de autores extranjeros que dieran *savia nueva* a la escena española incrementaba esta necesidad de regeneración. Y aunque sin los autores nuevos no hubiera surgido esta regeneración, habría que tener en cuenta como factor detonante de ella la implicación del público español. Éste cansado de ver siempre la misma temática ñoña y sensiblera, con los mismos principios y los mismos finales, sin innovación ninguna, reclamaba una renovación. Por esa apatía que se veía latente, algunos sectores del público asiduo a las tablas, dejó de asistir a los teatros.:

⁸² CASTRO, Cristóbal de: en GUERRA, Manuel Henry: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966, p. 19

⁸³ Sin negar que este cambio fuera necesario, no nos gustaría que se perdiera de vista que la verdadera decadencia vino desencadenada por una crisis económica que estaba asolando la vida española desde los primeros años de la década de los veinte.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

[M. S.] -Así que, descartada en absoluto mi creencia en la crisis del teatro, yo deseo que acabemos este tema y vayamos casi única y preferentemente a otro más interesante. Y es el de mi propósito, colaborado por otros ilustres compañeros, de fundar a toda costa y a todo trance un “Teatro de Nuevos”. De este asunto es de lo que quiero que se trate y adquiera estado de opinión y realidad. Sí; un teatro donde puedan estrenar todos los nuevos, sin más condición o requisito que el de que la obra valga.

[F. N.] -¡Un teatro de Nuevos! ¿En compensación y para que lo dejen en paz con sus éxitos de taquilla y público y su género teatral? ¿O como consecuencia de la crisis que pretendemos escabullir con tapujos y sofismas?

[M. S.] -O como prueba mayor y algo en protesta de que no hay tal crisis en el teatro, ni siquiera según existe en otras especies de la industria y el comercio⁸⁴.

Pero para este nuevo propósito aparecían constantes dificultades:

[M. S.]: La primera dificultad –ajena a mis posibilidades personales- que encontré era la de hallar un teatro apropiado, primeramente, como local, y luego, por su posición o situación industrial, y por sus dimensiones incluso. Ni muy grande ni muy pequeño. Esto es, de proporciones que ya favoreciesen en principio la empresa material de la función escénica proyectada.

[...]

[F. N.] ¿Y persiste usted en que se constituya de ex profeso un examinador de obras?

[M. S.]: Ciertamente. Y yo indico, yo ruego y yo exijo que sea un “jurado permanente”, compuesto por: Don Manuel Machado, crítico de “La libertad”; D. Rafael Marquina, crítico del HERALDO DE MADRID, y D. Enrique Díez-Canedo, crítico de “El Sol”⁸⁵

1927-1928: renovación en la escena española

⁸⁴ NAVAS, Federico: “Encuesta sobre la crisis del teatro. Don Pedro Muñoz Seca también la niega. Y propone y dispone, con otros ilustres compañeros, la creación de un Teatro de Nuevos, en el del Rey Alfonso.” Entrevista realizada a Pedro Muñoz Seca en *Heraldo de Madrid*, 21 de agosto de 1926.

⁸⁵ NAVAS, Federico: “Encuesta sobre la crisis del teatro. Los autores consagrados y el “Teatro de Nuevos” Don Pedro Muñoz Seca continúa.” Entrevista realizada a Pedro Muñoz Seca en *Heraldo de Madrid*, 28 de agosto de 1926.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Con toda esta nueva situación de regeneración teatral terminaba el año 1926 y comenzaba 1927; año en el que, nuevamente, la crisis económica e industrial del teatro que había alcanzado ya al sector teatral en provincias, dejaría relegada la necesidad de una nueva dramaturgia en la escena española.

Durante este año, los desacuerdos entre la Sociedad de Autores, la de Actores y la de Empresarios acrecentaba la situación de crisis que se estaba viviendo en aquellos años:

Opina Luis Ballester que debe irse a una revisión inmediata por el Sindicato de Actores y la Sociedad de Autores, especialmente del funcionamiento de los negocios teatrales de provincias, que no sólo se reducen a las exclusivas condiciones de repertorio, contrataciones de teatros, etc., etc., sino también a los transportes ferroviarios, impuestos, derechos de representación, tarifas, formación de compañías, etc.⁸⁶

El interés de la Sociedad de Autores por buscar su propio beneficio en detrimento del resto de Sindicatos causó diversas desavenencias que desembocarían en un nuevo enfrentamiento entre autores, actores y empresarios, como había ocurrido la temporada anterior. Fue entonces, desde sectores contrarios a la politización de la Sociedad de Autores, desde donde se creó una nueva Sociedad, nacida del intento de renovar todo el panorama teatral español. Así se nos mostraba en los primeros meses de 1927:

Corresponden estas consideraciones a la Sociedad de Autores. Creo fundadamente que ella es la mayor responsable de este lamentable paro que sufren los artistas teatrales y de la casi total escisión de espectáculos de esta índole en los teatros de España y de la América latina. ¿A qué dedica su mejor y más perseverante esfuerzo la Sociedad de Autores? Por los resultados, únicamente a tener contentos, a favorecer contra todo y contra todos, a la media docena de autores que gozan del beneficio de ser las primeras recaudaciones escénicas. Régimen de privilegio verdaderamente irritante. La Sociedad de Autores, a título de organización administrativa, ofrece en su estructura, en su reglamentación, en sus procedimientos, el caso despótico de pagar con el esfuerzo de todos la recaudación de los más poderosos. [...] De otra manera, más vale levantar de una vez la bandera de combate y poner *frente* a esa Sociedad otra que vele un poco más y mejor por los prestigios y los derechos del autor⁸⁷.

⁸⁶ “La vida del teatro. En España y fuera de España.” en *La Libertad*, 20 de enero de 1927.

⁸⁷ “En España y fuera de España. La vida del Teatro” en *La libertad*, 23 de marzo de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Por lo demás, la crisis sigue siendo una cuestión palpitante que engloba a todos los sectores de la vida teatral y que, básicamente, continúa manteniéndose con los primeros síntomas que la desarrollaron, pero con una notable diferencia: ahora el cinematógrafo sí va a ser el gran enemigo. Dos son los motivos que lo asientan: el primero de ellos su *elaborada escenografía*; y el segundo su precio, en contraposición a la cantidad de impuestos a que estaba sometida la empresa teatral, lo que encarecía enormemente el precio de las entradas:

Y ésta es la situación: cincuenta compañías con el mismo repertorio, inspirado en la fórmula de arte exhausto; el cinematógrafo, contando con prodigiosos medios de expresión con que el teatro no quiere contar; multitud de salas consagradas al séptimo arte, en que los espectadores, más cómodamente, con menos expensas, pueden contemplar espectáculos de arte, de verdadero y novísimo arte, que el teatro no quiere darles...⁸⁸

Tal público lo forman las clases burguesas, con exclusión casi total del verdadero pueblo, que busca en la baratura del cinematógrafo –y también en su mayor movimiento y fantasía⁸⁹.

La consecuencia más inmediata de esta situación pasa por dos situaciones que repercutirían negativamente en la vida teatral: la primera de ellas es la necesidad de buscar un público *burgués*, minoritario, que pudiera hacer frente al gasto que suponía la entrada teatral; la segunda de ellas es que el público mayoritario, el verdadero público del teatro, claudicaría ante esta situación y se dejaría llevar por el arte nuevo, el cinematógrafo. Hay que tener en cuenta que mientras que una entrada de teatro costaba alrededor de las siete pesetas, la del cinematógrafo costaba cinco, por lo que una familia media madrileña podía acudir con más solvencia al cine que al teatro⁹⁰. Fue por este

⁸⁸ Azorín, “La situación teatral” en *ABC*, 28 de julio de 1927.

⁸⁹ ARAQUISTÁIN, Luis: “¿Hay decadencia del público?” en *El Sol*, 8 de diciembre de 1927

⁹⁰ La crisis teatral, pese a que se había apuntado veladamente en años anteriores, también empezaba a hacerse patente en el resto de Europa, especialmente en Londres (excepción hecha de los adinerados que eran capaces de comprar de reventa una entrada por valor de 26 pesetas) en donde las causas y sus más inmediatas consecuencias parecían ser las mismas que estaban asolando la empresa teatral madrileña. Luis Antonio Bolín en un artículo publicado en *ABC* el 23 de marzo de 1927, bajo el título “La crisis teatral inglesa” lo explicaba así:

“Creo que St. John Revine, el admirable escritor irlandés ... ha dado en el clavo al afirmar que la gran dificultad que en Inglaterra experimentan los aficionados al teatro cuando tratan de comprar su localidad es una de las causas que más contribuyen a la crisis que actualmente sufre la escena inglesa. Suele decirse ahora en Inglaterra que el teatro se encuentra amenazado de ruina, que el cinematógrafo le come el terreno, y que la radiotelefonía retiene en sus casas a

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

motivo por el que muchos teatros como el Alcázar o el Eslava dejaran las representaciones teatrales en pro de la novedad cinematográfica. La falta de público se hacía cada día más patente y eran muchos los que veían el fin de la vida teatral en esta carencia:

Las personas cultas asisten cada día menos al teatro. Este es un fenómeno que se halla al alcance de cualquier observador, como también puede observarse que los mismos escritores, los que por obligación o atracción de su oficio deberían frecuentar las funciones teatrales, en su mayoría no van al teatro, ni apenas hablan de él. Ha llegado el momento en que para muchos hombres de letras el teatro es una cosa distante, liquidada y casi histórica. Tampoco el gran público muestra una decidida afición escenaria. Bien lo demuestran las lamentaciones que cómicos, empresarios y críticos profesionales exhalan constantemente, hablándonos de lo difícil que resulta el ver medianamente animadas las salas de los teatros⁹¹.

Esta situación culminaba en otras que ya se habían apuntado en el año anterior: los autores necesitan escribir constantemente, las compañías han de cambiar de repertorio, con el gasto que ello conlleva y, finalmente, los empresarios, con la sala medio vacía, no consiguen hacer frente a todos los gastos que supone su industria teatral:

Los dramaturgos producen tanto porque, probablemente, el público nunca es muy numeroso y hay que renovar con frecuencia los carteles. En distinta proporción, hoy

muchos antiguos aficionados; pero la verdad del caso es que el mal sufrido por el teatro inglés es un mal transitorio, remediable y debido a causas enteramente otras. El cinematógrafo, siempre y cuando se trate de las grandes películas, presentadas con el arte y la esplendidez que caracterizan a los mejores locales ingleses, puede ser un rival formidable del teatro; pero en una ciudad como Londres hay amplio lugar para las dos manifestaciones del arte dramático...

[...]

Estas defensas son atacadas por varios enemigos formidables. Uno de ellos es la eterna opereta inglesa, en la que heroínas [sic] rubias bailan los mismos bailes con los mismos jovencitos lánguidos mientras coros de ambos sexos, siempre de rostros idénticos, se agitan al compás de iguales ritmos; y esto desde hace un cuarto de siglo. Otro enemigo es una clase de obras que ha sido demasiado vista desde el final de la guerra: aquella en que todos los personajes son unos perfectos sinvergüenzas y en que todos hacen gala de no saber lo que es el honor, la dignidad, los sentimientos de familia y las demás cosas que hacen la vida posible entre seres civilizados. [...] También está ya muy vista la obra *detectivesca* inglesa, aunque de vez en cuando surja una verdaderamente notable.

A estos enemigos se une el que cita St. John Revine cuando alude a las dificultades descubiertas por muchas personas al tratar de obtener localidad. [...]

No es raro que la gente se vaya al *cine*, donde por cinco pesetas [la butaca de teatro puede ascender a 21 pesetas] es posible encontrar, a cualquier hora de la tarde o de la noche, una butaca confortable y una sesión entretenida, y por diez pesetas se tiene un butacón enorme en el mejor punto del local.”

⁹¹ SALAVERRÍA, José María: “La hora dramática del teatro.” en *ABC*, 27 de enero de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

se repite el fenómeno. En ningún país, como en España, el autor dramático necesita escribir tan copiosamente⁹².

Esta disposición tan crítica llevó a muchos autores a escribir copiosamente y sin prestigio literario alguno, con lo que se granjearon ser los verdaderos culpables de la situación dramática que estaba acuciando a la literatura dramática.

Los convencionalismos a los que se sometían les permitían ganar dinero en detrimento de un decaimiento del teatro que tenía su más inmediata repercusión en una verdadera crisis de la literatura dramática contemporánea.

La solución aportada pasó por la reducción del número de representaciones y la desaparición de algunos teatros que se convirtieron desde aquel momento en cinematógrafos. Pero, en contraposición a todo esto, seguía existiendo un gran número de compañías y actores que invadían la vida teatral:

Y, sin embargo, y a pesar de estos valores indiscutibles de la escena actual, creo que nuestro teatro va decayendo. El número de autores, de teatros y de estrenos baja notablemente, aunque quizá suba en calidad. ¿Qué significa esto? ¿Una renovación beneficiosa o, simplemente, una crisis? No lo sé. El caso es que cada día surgen nuevos comediógrafos, y que muy pocos son los que hacen concebir esperanzas⁹³.

Cualquier cómico, por insignificante que sea, se cree en condiciones de formar. Y forma... Luego el negocio viene mal. Pero el escarmiento no siempre ejemplariza. Otro sigue idéntico camino. Y otro, Y otro... Resultado: que funcionan más compañías de las que consiente la capacidad ensimismadora del público. Y que se hace imposible la obtención de buenos conjuntos⁹⁴.

La situación, en cifras, aparecía así en la prensa:

-Es exceso de artistas –dice [José María Monteagudo]-. Ciento diez compañías pertenecen, durante el presente año, al Sindicato de Madrid. Ciento diez compañías que hacen un cómputo aproximado de 5.000 artistas, sin contar Cataluña. En el «cogollo» de la temporada los dos Sindicatos, Madrid y Barcelona, cuentan con 140 compañías.

⁹² ARAQUISTÁIN, Luis: “¿Hay decadencia del público?” en *El Sol*, 8 de diciembre de 1927.

⁹³ ZURITA, Marciano: “¿Renovación o crisis?” en *ABC*, 31 de marzo de 1927.

⁹⁴ FERNÁNDEZ ALMAGRO, A.: “Al empezar la temporada. unas consideraciones” en *La Voz*, 8 de septiembre de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Imagínese: a 22 artistas por compañía hacen un total de 3.080; y hay 5.000 artistas sindicados...

-¿...?

-Entre los dos Sindicatos pueden sostener decorosamente de 100 a 105 compañías. El de Madrid solo sostiene 110. ¡Es una barbaridad! ¡Somos más artistas que en Francia! ¡Más que en Italia! ¿Medios para evitarlo? Es tan difícil como contestar para mí en esta ocasión...⁹⁵

No sé si se podría afirmar que este fuese el verdadero factor de la crisis teatral que assolaba la escena española, pero sí podríamos decir que fue uno de sus principales síntomas, pues ni la industria teatral podía abastecer tantas compañías, ni el público atenderlas.

A este panorama desolador se sumaba la situación de la obra dramática. Muchos autores escribían sus obras *por encargo*, con lo que debían ceñirse al repertorio que les facilitase la compañía y, por ende, presentar en su drama unos personajes principales que hicieran lucirse a los primeros actores y las primeras actrices⁹⁶ en detrimento del resto de la compañía que, sin lugar a dudas, debía quedar relegada a un segundo plano⁹⁷. Esta era su consecuencia más inmediata:

Con esta rigidez e inflexibilidad en la formación de nuestras compañías, tenemos una nueva inversión que añadir a todas las inversiones ya apuntadas: que, en lugar de forjarse el instrumento para la realización del fin, se acoplan los fines a la existencia del instrumento, a menudo arbitrario; esto es, que, en vez de constituirse las compañías para la representación de las obras, se ha dado en escribir las obras para las compañías, teniendo que tomar en consideración todas sus limitaciones e

⁹⁵ Sin firma, “Nuestra encuesta sobre la crisis teatral. ¿Existe o no existe? Opiniones de los actores de compañías” en *Heraldo de Madrid*, 15 de marzo de 1927.

⁹⁶ Muchas de las compañías que se habían formado en las primeras décadas del siglo XX estaban formadas por artistas, de mayor o menor renombre, que habían contraído matrimonio y habían decidido formar compañía propia. Hay ejemplos tan conocidos como el de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, María Palou y Felipe Sassone,...

⁹⁷ Este asunto ya se ha tratado anteriormente al abordar el tema de las compañías de “divo”. Además, cabría señalar que, será la prensa quien fomente esta situación, pues en sus crónicas teatrales se limitará a hablar de los primeros actores dejando al resto de la compañía, en el caso de que así fuera, un par de líneas a pie de crónica en las que se incluía el resto de actores y, siendo bastante benevolentes, el papel que habían representado en el drama. Habría que discernir aquí si la importancia de los primeros actores viene determinada por el tipo de obra que se representa y, por ende, la crónica ha de limitarse a esto; o, en su defecto que, la crónica diera especial relevancia a los primeros actores y de ahí se resolviera buscar papeles “de divo” con los que lucirse para después recibir una sugerente reseña que, haría al público madrileño decidirse por una u otra obra.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

imposibilidades, desde el número hasta la calidad individual. Y ¡guay de la obra que así no fuera concebida!, que si no lo fue en un principio, acabará de todos modos por serlo, a fuerza de podas y mutilaciones, hasta adaptarse al marco menguadísimo⁹⁸.

Lo más grave de toda esta situación es que con el exceso de compañías y el abuso en la creación dramática por parte de algunos autores *viejos*, sucedía que todas las compañías llevaban el mismo repertorio.

Gran cosa sería que la abundancia de compañías determinase una mayor variedad en el paisaje teatral. Bien se ve que no es así; ni variedad ni riqueza. Monotonía y rutina. El actor H no piensa, por lo general, en crearse un repertorio propio, sino insistir en el que ya hace el actor C. Con lo que ocurre que, mientras duermen en abandono imprescriptibles piezas admirables o curiosas, otras, siempre las mismas, son puestas en escena hasta el empacho⁹⁹.

Como ya habíamos avanzado, el exceso de compañías tenía como consecuencia inmediata, y a la que ya nos hemos referido con anterioridad, el exceso de actores. Su escasa formación era tema recurrente en los diarios. Algunos culpaban de esta escasez al Conservatorio que no proporcionaba los estudios y conocimientos necesarios a sus alumnos para que pudieran ejercer su profesión con el decoro que merecía. Otros, en cambio, hacían responsables de esa situación tanto al Sindicato de Actores como al de Autores, pues deberían de haber vetado el acceso a la profesión para que esta se desempeñase con la calidad que merecía sin detrimento del arte de talía.

Hay muchos «dilettant» en el teatro actualmente; es decir, demasiados actores que no lo son, que han invadido el teatro porque creen que él es un medio de vivir cómoda y ricamente. Los niños «bien», que sin tener vocación se acogen al teatro porque no «les va» otro medio de ganarse la vida o porque creen que el teatro es la más descansada de las profesiones, son los que perjudican al actor parado, que en definitiva no es precisamente el «cómico malo» sino el que tiene mala suerte, y es también el que ha conquistado una serie de prestigios durante muchos años, para

⁹⁸ BAEZA, Ricardo: “En torno al problema del teatro: de la organización teatral” en *El Sol*, 29 de noviembre de 1927.

⁹⁹ FERNÁNDEZ ALMAGRO, A.: “Al empezar la temporada. Unas consideraciones.” en *La Voz*, 8 de septiembre de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

luego verse desamparado, sin poder trabajar, que es la única compensación que pide, en pago a sus fatigas pasadas¹⁰⁰.

Este veto al que hacíamos referencia fue una de las propuestas que se hicieron durante el año de 1927. La solución pasaba irremisiblemente por las manos del Sindicato de Actores que debería cerrar el cupo de actores durante unos años y realizar una selección de entre sus asociados. No estar sindicado suponía no cobrar un sueldo, con lo que muchos actores dejarían la profesión y así, aparentemente, se solventaría el problema.

La solución no agradó a todos y desde la prensa se hablaba de buscar otros caminos con los que terminar con el exceso de actores, muchos de ellos sin trabajo. Y esta fue la propuesta que se lanzó por parte del primer actor Juan Bonafé, y a la que se sumaron otros actores:

-Mire usted: una de las maneras de evitar esto, mejor dicho, de socorrerlo, sería que cada uno de los que están trabajando dejara un tanto por ciento de su sueldo a favor de los que están parados; yo estoy dispuesto a dejar una peseta diaria, o lo que sea, para esos compañeros. Ahora... ¡que no sea para toda la vida! ¡Eso no! Hasta remediar un poco la situación, sí. ¿Pero la función benéfica? ¿para qué?... Primero: es una cosa eventual, porque a lo mejor no responde el público; segundo: si responde, ¿qué? Entre todos los que hay parados tocarán a dos duros... ¿Y qué situación resuelven dos duros?... Esta es una situación que se ha producido siempre. La crisis teatral no se produce por exceso de artistas, sino por falta de obras. Cuando hay obras de éxito se acaban los artistas parados. La prueba la tiene usted en que donde menos se nota este año es en Madrid, porque ha habido dos o tres éxitos buenos. Pero el que seamos muchos no es una crisis. ¡Ya seremos menos!¹⁰¹

En relación con la situación anterior, surge también el problema de las compañías de provincias. Muchos de los actores que en Madrid no tenían trabajo decidían formar compañía para ir a provincias a representar los éxitos más recientes. Pero muchas veces se encontraban con que los autores ya habían dado a las compañías que estrenaron con

¹⁰⁰ NAVARRO, Jesús: “Ante la supuesta crisis teatral. Los directores de compañías opinan... He aquí cómo se contradicen.” en *Heraldo de Madrid*, 5 de marzo 1927.

¹⁰¹ *Íbidem*.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

éxito en Madrid, la exclusiva para la representación en provincias¹⁰². Con esta situación se agravaba, si cabe, el problema del exceso de actores como una de las causas de la crisis teatral.

Otra de las soluciones que se intentó fomentar para paliar este exceso fue el de exigir estudios declamatorios para poder pertenecer al sindicato de actores. Esta posición era ampliamente debatida pues se creía que no todos los actores que en aquel momento daban a la escena española *cierto renombre* habían pasado por el Conservatorio y que, muchos de los que sí lo habían hecho, eran en el momento pésimos actores. Ninguna solución llegó a buen término y la crisis continuó asolando la vida teatral madrileña.

Al igual que había ocurrido en años anteriores, también en 1927 hubo opiniones contrarias a la crisis teatral. Los directores de compañías no creían en la crisis. Hablaban de la cantidad de teatros que funcionaban en Madrid y que, según ellos, funcionaban bien, de la cantidad de comedias que presentaban los autores para que pudiesen llevarse a escena, del precio de las butacas,...

La insigne actriz, difícilmente preguntada –en un ensayo, tras de unos bastidores– sobre la crisis teatral, dice que ella no la ve, que no la siente, que no sabe nada de la tal crisis. Sabe, esto sí, que hay muchos compañeros suyos parados. ¡Muchos!

[...]

Margarita Xirgu, preguntada sobre el remedio que ella daría a este mal, no sabe tampoco contestar. Sin embargo, cree que quizá con obras, con muchas obras buenas (entiéndase por obras buenas comedias bien hechas), se conseguiría que todos trabajaran. Por ejemplo, si todos los autores produjeran comedias como «La mariposa que voló sobre el mar», de D. Jacinto, y «La ermita, la fuente y el río» de D. Eduardo Marquina, se resolvería la crisis del paro forzoso¹⁰³.

El primer actor de la compañía de teatro Reina Victoria opina que no hay crisis. Opina con su natural desenfadado y bullicioso, pero opina cuerdamente:

- No hay crisis. Es absurdo que haya crisis cuando en ninguna época como ésta se han sostenido tantos teatros. En otras épocas se ha dado la quiebra de uno, de dos teatros, hasta de tres, y entonces hubiera estado fundamentado hablar de crisis. Pero

¹⁰² Muchas veces eran los propios autores los que, a petición de otros actores o por voluntad propia, delegaban en actores con compañía propia, la representación en provincias de sus obras que, habían sido éxito en las tablas madrileñas.

¹⁰³ “La supuesta crisis teatral. Los directores de compañías opinan...Y la mayoría asegura que no existe” contestación de la actriz y directora Margarita Xirgu a la encuesta publicada en *Heraldo de Madrid*, 9 de marzo de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

ahora.... Durante esta temporada, como muestra... Tenemos funcionando tal como empezaron la Comedia, Lara, Eslava, Alkazar, Reina Victoria, Infanta Isabel, Apolo, el teatro nacional... Y a todos, si se les pregunta, dicen que ganan. [...]En cuanto a las comedias, tampoco. ¡Si nunca ha habido tantos autores ni tantas comedias como ahora! ¿Qué no todas son buenas? Bien; pero eso es natural.

[...]

El teatro es un negocio que se produce ahora mejor que antes. Hace unos años los autores pedían el 7 por 100 de sus obras; ahora piden el 12 y se les da; cuando yo era chico costaba una butaca dos pesetas; ahora cuesta cinco y el público viene al teatro. Quizá sea una crisis aparente; pero crisis de fondo no existe. ... Actores parados. En cuanto a esto, yo sé que cuando necesito un galán joven, este artista no se me contrata por menos de diez o doce duros; si en verdad sintiera los efectos de la crisis se me contrataría por siete pesetas.

Guerra al cine: ¡Jamás! Es un arte como otro cualquiera, y quizá a él le deba mucho el teatro. El cine, además de ser una depuración artística de estos últimos tiempos, hace que el público vaya al teatro, aunque no sea más que por variedad de sensaciones. Eso de que el cine resta público al teatro es absurdo; es no creer en la sensibilidad artística de las gentes...¹⁰⁴

Asimismo, aparecieron en la prensa una serie de entrevistas que se realizaron a los taquilleros de los teatros madrileños. De todas ellas se saca una sola conclusión: hay crisis teatral y de difícil solución. Todos los entrevistados hablaron de la situación de los teatros en los que estaban empleados, de las posibles soluciones a la crisis y de cuáles eran los verdaderos problemas de la industria teatral. Coincidieron en afirmar que la crisis estaba causada porque en la empresa teatral había más gastos que ingresos a causa del alquiler del local, los impuestos, las contrataciones de compañía, orquesta, etc.; pero también por la competencia *desleal* del cine y la radiotelefonía, por el exceso de actores y por el exceso de teatros:

En el transcurso aproximado de los últimos treinta años la población de Madrid puede asegurarse ha «duplicado» el número de sus habitantes; pero en cambio, en

¹⁰⁴ Íbidem. Contestación del actor y director Santiago Artigas.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

igual período de tiempo el número de teatros creo, sin incurrir en exageraciones, ha sido triplicado¹⁰⁵.

Como consecuencia a esta situación de crispación y crisis ante el desolador panorama de la vida teatral, en el Sindicato de Actores se produjo otra crisis paralela. Algunos actores, como Juan Bonafé, declaraban en la prensa que el Sindicato de Actores estaba actuando como un *organismo sancionador y coaccionario* sobre sus sindicatos; sancionador en la prohibición de contrataciones por un sueldo menor al preestablecido de doce pesetas, y coaccionador en las horas de ensayo, pues aunque estuviera reglamentado el horario de ensayo de los actores, cuando éstos eran necesarios para mejorar la puesta en escena, eran los propios actores quienes solicitaban continuar trabajando:

En cambio, debe dejarse a todos los actores en absoluta libertad de acción, siempre que no se perjudiquen los intereses del Sindicato, y aun en ese caso le parece francamente absurdo y exagerado el rigor seguido en sus sanciones; pues cree que bastaría para corregir las faltas, si las hubiere, con una simple multa u otro castigo por el estilo en lugar de los procedimientos de veto y sanción que siguen actualmente, y tratan de hacer cumplir a rajatabla¹⁰⁶.

Sobre el mismo asunto se pronunciaron en la prensa madrileña muchos actores¹⁰⁷, entre ellos Emilio Thuillier:

¹⁰⁵ Sin firma, “La crisis teatral. Lo que dice el taquillero de Fontalba” en *Heraldo de Madrid*, 29 de marzo de 1927

¹⁰⁶ SALVADOR, Antonio de: “¿Crisis en el Sindicato de Actores? La opinión de Juan Bonafé.” En *Heraldo de Madrid*, 2 de julio de 1927.

¹⁰⁷ Reproduzco aquí muchos de los comentarios que se realizaron en la prensa, pues me parecen de gran importancia para entender cuál era la situación que estaba atravesando el Sindicato de Actores en aquellos momentos:

Emilio Thuillier: Además, ningún Sindicato puede crear leyes que estén en pugna con las ya comprendidas en los respectivos Códigos; deben en todo caso limitarse a hacer cumplir las ya existentes, sin pretender dar a los mismos ese espíritu de legislador que se ha venido atribuyendo nuestro Sindicato creyéndose con fuerza suficiente para ello, siendo así que hoy por hoy, ni puede crearse tales atribuciones ni han de permitírsele, ya que la ley de Asociaciones lo impediría.

Morano: Que el Sindicato deba ser necesario o no, lo único que a mí me parece verdaderamente necesario es el Montepío, que, a mi juicio, es lo más grande y más noble que han llevado a cabo los actores españoles, y, por lo tanto, todos debemos velar por su engrandecimiento y, sobre todo, porque su existencia sea imperecedera.

Luis Manrique: El Sindicato, en el fondo, me parece admirable, ya que gracias a él cobramos cosas que antes no se cobraban, tales como el 25 por 100 de ferias, la función de las cuatro..., etcétera. En cuanto a la forma, por el contrario, lo encuentro bastante defectuoso. Hay muchas cosas que creo aceptables y otras muchas, en cambio, que no me parecen justas. En cuanto a esto último, me refiero a la exagerada violencia con que obra el Sindicato en ocasiones, y que considero demasiado severa. Es indudable que el Sindicato debe hacerse respetar, pues en el caso contrario perdería toda su fuerza; pero para esto debe

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

En el momento que un Sindicato se convierta en tasador y limite, restringiendo el trabajo y el sueldo de sus afiliados, imponiendo sanciones y pretendiendo regular sus actividades, pierde todo el carácter de tal Sindicato, ya que en lugar de favorecerlos los perjudica¹⁰⁸.

Esta situación llevaría a proponer una Asamblea en la que debatir sobre la situación que se estaba atravesando en el Sindicato de Actores. Estos fueron los acuerdos que en un primer momento se acordaron:

Primera. Se considerarán actores de sueldo mínimo los que tengan como única obligación el desempeño de los papeles de ínfima categoría.

Segunda. Quedan levantados los «boicots» a todos los teatros en esta situación, mediante el compromiso firmado por parte de las Empresas arrendatarias de los locales, de abonar al delegado del Sindicato la cantidad de veinte pesetas por día de actuación, hasta la completa amortización de la deuda, sin derecho a transacción.

Tercero. Queda hecha la recomendación a todos los sindicatos de que se abstengan de firmar solicitudes de ingreso.

Cuarto. Nombramiento de una Comisión que estudie mi propuesta de creación del Economato, para evitar el gasto que supone el abono de cuotas y donativos al individuo.

Quinta. No podrán ingresar en el Sindicato más que aquellos que hubiesen cursado en el Conservatorio y hubiesen actuado como meritorios.

emplear otros medios menos rigurosos y terminantes que los seguidos en la actualidad, que han llevado al Sindicato quizá demasiado lejos. Por todo esto opino que la reforma es necesaria y que ésta debe ser ya definitiva.

Paco Hernández: Además, bastaría para disculpar sus yerros y admitir su existencia comprende que a su amparo ha nacido esa magnífica obra del Montepío, que tanto bien aporta, sin contar muchas otras cosas, como son esas dos pesetas para gastos de entierro [...] En resumen: el Sindicato yo lo considero admirable en todos sentidos, y no creo que sea demasiado severo, ni mucho menos, que coaccione en perjuicio de la libertad profesional. Se limita a velar por el bien común y, por lo tanto, considero indispensable su existencia, afirmando una vez más que su desaparición sería grandemente perjudicial para todos.

Casals: Ahora bien; yo creo, sin embargo, que es necesaria la agrupación en nuestra profesión, pero no con el fin de regular nuestro trabajo implantando leyes a tal efecto, sino únicamente para velar por la dignidad profesional, pues de no existir esta agrupación y un organismo capaz de juzgar nuestras acciones y corregirlas, la dignidad profesional a que antes me refiero se vería cada vez más desprestigiada.

Protesto, por tanto, contra toda forma de violencia y contra ese régimen de dictadura que sigue el Sindicato; no creo que deba ser un Tribunal de la Sangre, sino un centro de recreo donde reine la más alta moralidad y la fraternidad que debe existir en toda agrupación profesional.

Y en lo que se refiere a la nueva organización he de decir que, ante todo, debe desaparecer el nombre de Sindicato, así como todo lo que sea violencia –de cuya violencia no quiero hablar puesto que es de sobra conocida por todos-, y desde luego –como opinan todos mis compañeros- debe desaparecer también eso de «veto», «sanción», etc., etc.

¹⁰⁸ SALVADOR, Antonio de: “¿Crisis en el Sindicato de Actores? La opinión de Emilio Thuillier.” en *Heraldo de Madrid*, 9 de julio de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Sexta. Gestionar de la Sociedad de Autores, la supresión de las exclusivas, reservando este derecho únicamente a las Empresas que estrenaron la obra, durante un plazo determinado.

Séptima. Gestionar del Gobierno la tasa en los arrendamientos de locales destinados a teatros.

Octava. Ordenar a los representantes de compañías que ellos sean los que exclusivamente y sin intervención extraña contraten los artistas, sin que por ello pueda ser retirado, en concepto de comisión parte ninguna del préstamo recibido por el actor. Castigar severamente a quienes contravengan esta orden.

Novena. Nombramiento de una Comisión que, en el plazo de un mes, lleve a la práctica todos los anteriores acuerdos y venga a dar cuenta de ello en una asamblea que se verificará el día 8 del mes de abril¹⁰⁹.

Se habló en la misma Asamblea sobre la necesidad de evitar que en los teatros se proyectasen películas de cine, pero era imposible que se llevase a buen término. Los empresarios se negarían, la Sociedad de Actores no tenía potestad para eso y lo peor sería enfrentarse con los empresarios. Este desacuerdo provocó un enfrentamiento entre asistentes que llevaría a la reforma de los reglamentos estatutarios del Sindicato¹¹⁰. Para ello se acordó citar a los delegados de todas las compañías de provincias y a los de Madrid para una próxima asamblea.

Se disolvió, así, el Sindicato y se volvió a constituir, al cuarto de hora, con nuevos reglamentos.

La disolución y constitución de los reglamentos provocó, de nuevo, el enfrentamiento:

El presidente de la mesa, señor García León, cree que esa fórmula es peligrosa, pues el reconstruir un Sindicato en un cuarto de hora –como la clásica sopa- depende de muchos elementos que lo han de hacer cristalizar de nuevo.

[...]

Otra vez se produce el incidente; esta vez el Sr. Llanos se encara con la presidencia y la censura, «jaleando» por los demás. La presidencia obra con energía, y da lugar a

¹⁰⁹ Sin firma, “Ante la crisis del teatro. La segunda asamblea extraordinaria de actores. Y de la crisis ¿qué?” en *Heraldo de Madrid*, 8 de marzo de 1927.

¹¹⁰ Con todo el Sr. Monteagudo, gerente del Sindicato afirmaba en la prensa que la reforma del reglamento se había llevado a cabo porque era necesaria porque, en la mayoría de los casos, el vigente no podía aplicarse, y por este motivo habían sido los mismos asociados los que habían pedido la reforma.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

una equívoca actitud del Sr. Llanos, que se cree amonestado y pretende marcharse. Sus compañeros no le dejan. Parece ser que aún tiene que hablar mucho más (¡!) Y luego tras muchas divagaciones, incidentes y disertaciones infundamentadas, se acuerda que la Junta directiva del Sindicato sea la Comisión encargada de formular la clasificación de los artistas que propuso el Sr. Llanos¹¹¹.

Los acuerdos adoptados no fueron suficientes y el Montepío de Actores que siempre había sido un órgano subsidiario del Sindicato de Actores se convertía en el referente para todos los actores. Los enfrentamientos seguirían, pero la prensa los dejaba de lado en búsqueda de nuevas soluciones.

Con todo, sólo se veía una posibilidad para solucionar la crisis: la definitiva incorporación de repertorios extranjeros, especialmente de obras que buscaban la innovación técnica y escénica, situación que ya se había producido en otras ciudades europeas y que había sido bien acogida por el público de aquellos países.

De nuevo, se vuelve a hacer hincapié en la necesidad de una regeneración teatral, de una reteatralización del teatro, que salvara a la escena española del estatismo a que estaba siendo sometida:

En otras partes, en Francia, en Italia, en Rusia, el mundo de la subconsciencia está enriqueciendo, renovando el teatro. Los elementos tradicionalistas en España, ponen su veto, de modo formal, categórico, decidido, a tal irrupción de elementos nuevos en el arte teatral. [...] ¿Qué mal habría en que compañías de Madrid y provincias aceptaran las obras inspiradas en las nuevas tendencias que le ofrecen escritores hasta ahora distanciados del teatro? Yo podría citar casos de compañeros míos de letras que no pueden ver representar las obras que han escrito; yo sé de teatros madrileños donde reposan obras inspiradas en las nuevas tendencias. ¿Podría ocurrirles, a las compañías que las representaran, algo peor que la actual situación de indigencia por parte del público? El estado actual que se conoce es lamentable. ¿Sería más lamentable todavía el originado por la representación de obras que responden a una estética diversa de la actual imperante? Por lo menos, ¿no valdría la pena de que dos o tres, o cuatro o seis, entre las eminentes compañías dedicadas a la

¹¹¹ Sin firma, “Ante la crisis del teatro. La segunda asamblea extraordinaria de actores. Y de la crisis ¿qué?” en *Heraldo de Madrid*, 8 de marzo de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

representación de comedias, se creara un repertorio propio, original, compuesto de obras no inspiradas en la agotada fórmula escénica?¹¹²

Esta renovación supondría un intento real por intentar acabar con la crisis del teatro. Tal y como explicaba Ricardo Baeza en su columna de *El Sol*: “Únicamente cuando se haya dado toda la vuelta al círculo de las posibilidades afirmaremos que la crisis del teatro es obra de factores ajenos al arte, como la elevación de los impuestos, la competencia industrial de otros géneros, el exceso de actores, etc. Antes de declarar el fracaso, intenten actores, autores y empresarios alguna hazaña contra su propia rutina.¹¹³”

Como solución o propuesta a esta renovación teatral se habló de la creación de una Compañía Nacional que pudiera llevar a los escenarios las nuevas propuestas dramáticas que no llegaban a representarse nunca:

Para empezar, quizás lo más procedente sería la creación de dos o tres compañías sostenidas por el Estado, con actuación en teatros ya existentes o contruidos “ad hoc”, en que se ofreciesen al público aquellas obras de importancia que, por no considerarse lo que se llama “de público”, no suben hoy jamás a nuestra escena¹¹⁴.

Fue 1927 el año del compromiso por la renovación teatral por parte de la prensa, en donde aparecieron multitud de artículos que hacían referencia a ella:

Sin embargo, fuerza es reconocer que, de un año a la fecha, algo se ha ganado. Si en concreto no se ha hecho nada, por lo menos se ha hablado mucho en torno al teatro. Sin contar mi campaña de veintitantos artículos en estas mismas columnas tratando de analizar el problema del teatro, exponiendo sus males y apuntando sus posibles remedios, fueron muchos los escritores que explotaron en todas las direcciones la escena, algunos de tanta categoría como el señor “Azorín”, en quien el tema ha llegado casi a constituir una obsesión; El SOL, ABC y otros periódicos consagran semanalmente sendas planas al sector teatral, algunos sustituyeron sus críticos ineptos por otros más capaces, y puede decirse que en toda la Prensa la parte hecha a la farándula ha comenzado a ser mucho más amplia. Todo esto, indudablemente, ya es algo. Quiere decir, cuando menos, que los intelectuales, o sea

¹¹² AZORÍN: “La situación teatral.” en *ABC*, 28 de julio de 1927.

¹¹³ Sin firma, “El teatro”, en *El Sol*, 7 de marzo de 1927.

¹¹⁴ BAEZA, Ricardo: “Necesidad de una acción pública.” en *El Sol*, 22 de enero de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

los directores de la opinión, los que hacen al público, han principiado a darse cuenta de la trascendencia de la cuestión, de la importancia para una cultura nacional, de un buen teatro, de una buena organización escénica; [...] Lógicamente, a ella debe seguir la convicción del público; a las palabras debe empezar a suceder la acción; al plan de reforma, la realización de ella.

[...]

La crítica oficial, lo mismo que la oficiosa y espontánea, debe insistir en su campaña y ampliarla. A los artículos y al libro convendría añadir la conferencia y el mitin; convertir la acción crítica en una especie de cruzada, poniendo de relieve el aspecto social de la cuestión, haciendo ver al público, lo mismo al más que al menos letrado, el lado moral y cultural de ella, enseñándole la función del teatro en toda sociedad bien constituida; que su estado es, a la vez que un signo, un factor de cultura...¹¹⁵

En conclusión podríamos afirmar que será 1927 el año en el que se deje de hablar de la crisis económica que estaba atravesando la industria teatral para pasar a hablar de una renovación en la escena española¹¹⁶, que se acentuaría en 1928, año en el que se confirme la necesidad de renovación por parte de unas minorías intelectuales: “su crisis actual no es una agonía, sino el preludio de una transfiguración.” Aunque, no se perderán de vista cuáles fueron los motivos que la generaron y cuáles las soluciones que se podían aportar. De entre los motivos seguía destacando sobremanera el hecho de que los actores y las actrices no estuvieran a la altura de sus papeles dramáticos:

La estrella de la compañía, aunque tenga cincuenta años, peine canas, se haya metido en carnes, carezca de elegancia y sólo muevan ya su espíritu las serenas pasiones de la abuela, se empeñará en representar el primer papel. Bajo el maquillaje y los afeites advertiremos la acción caducante de los años y los conceptos de arrebatada pasión que el actor dirija a tan lamentable ruina física, como si realmente fuera un prodigio de hermosura, gracia y juventud, nos producirán ese sentimiento mixto de piedad y ridiculez que inspiran, así en la escena como en la vida, las damas

¹¹⁵ BAEZA, Ricardo: “De la necesidad de una intervención del Estado.” En *El Sol*, 15 de diciembre de 1927.

¹¹⁶ la renovación sólo era de tipo “espectacular”, pues la literatura dramática “renovada” sí estaba en auge. “Si el teatro está en crisis, al menos la literatura acerca del teatro se halla notablemente viva. Los interesantísimos artículos de Ricardo Baeza representan una buena prueba. Y también el alboroto que *Azorín* ha sabido levantar últimamente.” Artículo publicado por José María Salaverría en *ABC*, 27 de enero de 1927.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

que persisten en presumir de dones atrayentes y seductores que hace ya rato desbarató el tiempo¹¹⁷.

Igualmente destaca el hecho de que los autores, pero solo unos cuantos, los de éxito, se plegaran a los gustos de la mayoría en detrimento de la literatura dramática, y que el cinematógrafo continuara siendo el gran enemigo del espectáculo teatral, por la magnificencia en la representación de las imágenes que contrastaba exageradamente con la sencillez de los decorados teatrales:

Obligado a mantenerse de la media docena de autores en boga –porque su organización económica no permite experimentar con autores y obras de éxito problemático y, en el mejor de los casos, poco duradero-, las consecuencias inmediatas son dos: una forzada sobreproducción en cada autor y una variedad muy escasa en la balumba de obras que se estrenan cada año. La sobreproducción conduce fatalmente a la endeblez artística, y la poca variedad de autores, a su amaneramiento y, a la postre, a la fatiga del público. [...] y hablarán amargamente de la crisis teatral, que no es precisamente una crisis de producción, sino de sobreproducción dramática y de impotencia de los autores para abastecer con obras de éxito a todos los teatros de muchedumbres [...] Hay exceso de teatros para tan pocos autores favoritos, y obligándoles a forzar la máquina, la crisis se agrava en vez de resolverse. Cuantas más obras estrenan los autores de primera fila, más teatros se arruinan, porque la cantidad sólo se logra en detrimento de la calidad, y por un teatro lleno hay habitualmente cuatro o cinco vacíos.

[...]

Las sombras de la pantalla y las mórbidas realidades de las estrellas de la canción y del baile sustraen a los teatros buen golpe de su antigua clientela, dicho sea en términos comerciales. El mal tiene difícil remedio, pues reside en que el “cine” ofrece mayor variedad de emociones violentas y gratas por menos dinero. [...] Con la reproducción exacta de esta magnificencia contrastan luego los cuatro pobres trastos con que las compañías dramáticas decoran el escenario. El teatro sale, pues, vencido en este punto esencial del espectáculo¹¹⁸.

¹¹⁷ Sin firma, “El negocio de la emoción” en *El Sol*, 16 de febrero de 1928

¹¹⁸ ARAQUISTÁIN, Luis: “Teatro y Sociedad. Muchedumbres y minorías.” en *El Sol*, 10 de mayo de 1928. Reproducido posteriormente en el libro del mismo autor *La batalla teatral*.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Con todo, se afianzaba la idea de renovar la escena española, pese a que todavía se considerase exclusivamente un *teatro de muchedumbres*¹¹⁹ contrariamente a lo que sucedía en el resto de Europa y EEUU, donde ya se había asentado el *teatro para minorías*.

Se cerraba así 1928, con atisbos de cambios, pero con una sensación de estatismo que perduraría durante unos años más:

[...] De las tinieblas escénicas de 1928, no surge el fagonazo de magnesio que nos permita sorprender –en nuestras cámaras- el gesto redentor del próximo, del nuevo – por lo menos del actual- teatro.

Crisis. Se habla continuamente de la crisis. Existe. Los que sentimos preocupación asumimos responsabilidad, de no encaminar nuestra fuerza motriz literaria para su salvamento¹²⁰.

Todavía a finales de la década de los veinte la industria teatral no había salido de la crisis que venía soportando desde los primeros años de la década. El mantenimiento del edificio teatral que solía estar en el centro de la población (con lo que los gastos eran mucho más elevados que los que estaban a las afueras¹²¹), el pago a la compañía, que

¹¹⁹ Sin firma, “El negocio de la emoción” en *El Sol*, 16 de febrero de 1928

¹²⁰ OBREGÓN-CHOROT, A. de: “El teatro. *Nuevo Escenario*.” Reseña al libro *Nuevo Escenario* de Enrique Estévez Ortega, Ed. Lux, 1928; aparecido en *La gaceta literaria*, 15 de agosto de 1928.

¹²¹ CASTROVIDO, Roberto: “Los teatros afortunados de las afueras. La baratura y el público” en *La Voz*, 11 de abril de 1925:

Antaño, hace un cuarto de siglo, se culpaba al género chico, al teatro por horas o por secciones, de la ruina y del desprestigio. Ahora se cae en la cuenta de que obras en un acto, del teatro por secciones, daban al arte de Talía más lustre y mayor prestigio que óperas, zarzuelas grandes y dramas en tres, cuatro y cinco actos. Ahí están, atestiguándolo, *la verbena de la Paloma*, *La canción de la Lola*, *El señor Luis el tumbón*, *La revoltosa*, *Las bravías*, *El dúo de la Africana*, *La Gran Vía*... Ahora se estiran las obras que en un acto estarían acabadas, para darles dos y varios cuadros, a fin de llenar una función completa, de tarde o de noche.

[...]

Se ha creído hasta ahora que era mal negocio levantar el telón fuera de la calle de Alcalá y sus inmediaciones. Claro que hoy está cerca lo que antes parecía estar muy lejos. El Pardiñas, que va a dejar de ser cine para convertirse en teatro de Pérez Galdós, está bastante más arriba de donde estuvo el teatro de Rossini, en los Campos Elíseos. Del teatro de Apolo se dijo que estaba lejos, y está bien a la mano, y sabido es el chiste con que Emilio Mario pretendió cohonestar sus malas temporadas en la Princesa, teatro del que decía que era más cercano a Madrid de los de provincias.

Teatro de barrio fue el de Martín, mucho más metido en la villa que los de Maravillas, Cisne y Fuencarral. El primero de estos tres ha sido arrebatado a las *varietés*; los otros dos, rescatados al cinematógrafo

¿Por qué compañías que pierden o ganan poco actuando en el Español, en el Centro, en el Cómico, en la Zarzuela, se redondean en teatros de barrio o de las afueras? Porque cuesta menos el alquiler y son menores los gastos de personal de todas clases, y las localidades pueden expenderse a precios módicos. Es una razón, pero no la única ni del todo convincente. A la egregia María Guerrero, el teatro Español no le costaba más que el de la latina, que es la mascota de los comediantes y de las empresas.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

debía ser de las más populares del momento, a los tramoyistas, electricistas, taquilleros, etc., el pago de los derechos de autor, y el pago de todos los impuestos que gravaban sobre la industria teatral, hacían que la empresa teatral continuara sumida en una crisis de la que le sería difícil salir.

Conclusiones

En definitiva podríamos concluir que la crisis teatral de la segunda década del XX existió, en primer lugar, para los empresarios, como crisis industrial: demasiados impuestos, pagos de arrendamiento, luz, tramoya, actores, etc.

En segundo lugar, el exceso de compañías produjo una crisis de actores, pues no había estrenos para todos. Y a excepción de cuatro o cinco compañías de más renombre, el resto de actores estaban parados. Fue así como se comenzó a valorar la posibilidad de una segunda función, la *vermú*, para que hubiera más trabajo. Una vez implantada esta segunda función, los gastos para el empresario aumentaron, los artistas no tenían tiempo para preparar sus papeles, lo que repercutió en las representaciones...

Esta demanda de representaciones provocó que los autores dramáticos tuvieran que escribir constantemente obras nuevas que se pudieran estrenar. Los autores *de éxito*, como los hemos llamado en todo este estudio, eran los que más obras estrenaban, por lo que eran los que más dramas escribían. Esto supuso que mucha de la dramaturgia de aquella época careciera de interés intelectual, lo que, en definitiva, provocó el descontento de muchos autores con las propuestas de aquel momento, y de un sector amplio del público, que dejó de acudir al teatro y viró hacia el nuevo arte del cinematógrafo.

Habría que tener en cuenta, asimismo, el hecho de que la mayoría de los empresarios llevara sistemáticamente a escena obras que podrían presuponer un éxito rotundo, pero que eran de escasa calidad, era consecuencia del estado en el que estaba sumida la vida teatral española. Si, llevando astracanas a escena, o subiendo a las tablas a los autores *viejos*, pero conocidos por todos, conseguían un éxito mediano, sería suficiente para poder seguir en la empresa teatral que era lo que al empresario le interesaba. Innovar quedaba para momentos mejores en los que el arte teatral hubiera salido del foso en el que llevaba sumido más de un lustro y del que se seguía hablando ya entrado 1930:

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

En general, la más grave dolencia de nuestro teatro contemporáneo, aun en los casos de acierto, estriba en su vuelo abierto, gallináceo.

Apenas si por encima de las tapias del patio localista del cercado costumbrista se atreve a mirar otros horizontes y a soñar otras perspectivas. [...]

La musa de la escena contemporánea española parece ser la Mediocridad.

Sin olvidar las consabidas excepciones de rigor, puede decirse que el teatro está en manos de autores discretos y modosos, de botica, de fórmula y recetario, compuestitos y grises, de bajo vuelo y de escasa fuerza. Todo ello recortadito, bajo de techo, casero.

Esta vulgaridad implacable gravita sobre nuestra escena y la agobia irremediablemente.

A lo largo de un año de teatro, ésta es la impresión desoladora dominante. En la paramera estéril, apenas si acá y allá un grácil grupo de palmeras finge la delicia...

[...]

Por lo demás, ni el superrealismo de “Azorín” ha llegado a los tablados madrileños de 1930 (*Angelita* no se ha representado en Madrid), ni las tendencias vanguardistas han hallado propicias ocasiones de ufanía y medro, quizá como lamentable consecuencia obligada del fracaso del noble intento de RAMÓN con *Los medios seres*.

[...]

¿Qué más? ¡Ah, sí! ... “Lo mismo que el año pasado”¹²²

Fue en este momento de máxima decadencia teatral cuando se empezó a hablar de la necesidad de crear un teatro de arte, de minorías, que permitiera llevar a escena obras que, por su configuración, nunca hubieran llegado a los escenarios llamemos *comerciales*. Estos atisbos de renovación se empezaban a palpar en directores como Adrià Gual, claro referente para la escena madrileña.

Estos intentos de renovación iban a llevar aparejado otro cambio sustancial en la escena española: la del actor¹²³ que dejaría de representar obras dramáticas a su medida en beneficio de una representación acorde con la obra dramática.

¹²² MARQUINA, Rafael: “Teatro” 1 de enero de 1931.

¹²³ Si esto es verdad, como creo, la renovación del teatro en España está condicionada por la labor previa de elevar el nivel artístico del actor medio, que produciría automáticamente una elevación en la calidad del espectáculo teatral y por extensión de la dramaturgia española:

[...] No es que falten buenos cómicos individuales. En casi todas las compañías hay uno o dos notables, por lo menos. Pero la mayoría carece, no ya de una cultura general, que tal vez no le sea indispensable,

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Las situaciones de actores y actrices que buscaban su propio lucimiento en detrimento de la obra dramática y del espectáculo teatral, que durante años se había criticado en la prensa madrileña¹²⁴ tenía que llegar a su fin y así, conseguir una verdadera renovación del arte escénico. Ésta, además, traería aparejada otra novedad a la escena madrileña: la creación de la figura del director de escena, que hasta el momento la ejercía el primer actor o primera actriz de la compañía:

 Pero esa entidad, el director de escena, que en todo el mundo es el alma y el eje de una compañía, apenas si se conoce en España. Desempeña esa capitalísima función el actor o la actriz que organiza la compañía, imponiéndole sus limitaciones y amaneramientos, cuando no la abandona a los recursos individuales de cada unidad. El primer actor o actriz que dirige una compañía solo suele preocuparse de su éxito personal, aunque el conjunto resulte detestable. Y si otro actor o actriz consigue destacarse por su propio esfuerzo de una manera demasiado notoria, se le regatearán los papeles de alguna importancia, hasta anularle u obligarle a marcharse. Todo colabora en el teatro español actual a impedir que las organizaciones de compañías respondan a una ley de selección individual y de perfeccionamiento colectivo. Otras veces quien dirige es un autor que, naturalmente, procura dar a conocer su teatro con preferencia al ajeno, pero sin que por eso ponga tampoco mucho afán en obtener un buen conjunto.

 El director como actividad específica, ni autor ni actor, sino algo aparte y soberano, no tiene aún carta de ciudadanía en España¹²⁵.

Podríamos concluir que a lo largo de toda la segunda década del XX la escena española estuvo sumida en una gran crisis económica que repercutió negativamente en la dramaturgia contemporánea y en el espectáculo teatral. La crisis económica desembocó en una crisis de ideas que llevaría a la industria teatral a una reteatralización

aunque no le estorbaría sino de nociones elementales de su arte. No saben declamar, ni gesticular, ni moverse, ni emitir adecuadamente la voz, que a los pocos años de trabajo se les suele enronquecer en forma cavernosa e insufrible. Todo lo fían a la inspiración propia. A lo sumo imitan a los actores más populares del país. De los extranjeros han visto poco o nada, porque sólo de tarde en tarde visitan España, y aun entonces la curiosidad de los profesionales nunca es grande ni muy extensa.” en Luis Araquistáin: *La batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930, p. 256

¹²⁴ ARAQUISTÁIN, Luis: op. cit. p. 245:

De esto a encargar a los sastres de la dramaturgia una obra a la medida del actor –y a veces a la desmedida de los demás actores de la compañía, para evitar enojosas rivalidades escénicas- no hay más que un paso, que hoy en día se da de continuo en todas partes. Y así ha degenerado el teatro.

¹²⁵ ARAQUISTÁIN, Luis: op. cit. págs. 256-257

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

que pasó por la regeneración de los actores, la creación de la figura del director de escena y por la renovación en la escritura dramática.

Rosa Sanmartín Pérez: “La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Bibliografía

ARAQUISTÁIN, Luis, *La batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930

DOUGHERTY, Dru; VILCHES, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*, Fundamentos, Madrid, 1990

DOUGHERTY, Dru, “Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20” en *2 ensayos sobre teatro español de los 20* (ed. César Oliva), Universidad de Murcia, Murcia, 1984

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, *Nuevo Escenario*, Lux, Barcelona, 1928

GUERRA, Manuel Henry, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966

PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Las máscaras*, Ed. Pueyo, 1930, Madrid

PÉREZ DE AYALA, Ramón; (ed. AMORÓS, Andrés), *Troteras y danzaderas*, Clásicos Castalia, Madrid, 1982

VILCHES, M^a Francisca; DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931 (un lustro de transición)*, Fundamentos, Madrid, 1997