

DRÁCULA: UNA ADAPTACIÓN ESCÉNICA DE 1942

Francisca Ferrer Gimeno
Universitat de València
Francisca.Ferrer@uv.es

RESUMEN: El artículo estudia el estreno de *Drácula*, gran espectáculo de terror, en el teatro Lírico de la ciudad de Valencia, en 1942. Enrique Rambal realizó una versión escénica del clásico de la literatura con una gran cantidad de trucos o golpes de efecto.

PALABRAS CLAVE: Enrique Rambal, gran espectáculo, golpes de efectos, trucos, teatro español de posguerra, escenografía

ABSTRACT: This article approaches the 1942 première of the great horror production *Drácula* at the Teatro Lírico, in Valencia. Directed by Enrique Rambal, it was based on the classical novel to which he added, for the stage version, a great amount of tricks and dramatic effects.

KEY WORDS: Enrique Rambal, large production, dramatic effects, stage tricks, post-war Spanish theatre, stage design

Desde la creación del mito del vampiro Drácula en 1897, por Bram Stoker, se han sucedido las adaptaciones escénicas de esta novela. Este mito pervive con el paso de los años, prueba de ello es que actualmente se puede ver una nueva versión del mismo en los escenarios españoles.¹ Sin embargo, no creemos que sea la última versión que se ofrezca de este clásico de la literatura.

En 1942, una compañía mermada por la crisis de la posguerra española pero revitalizada por el impulso de su director y primer actor, Enrique Rambal, se atrevió a llevar a escena este espectáculo de terror. Con la ayuda del referente que se había filmado la década anterior y la adaptación libre que el propio actor firmó con los autores literarios del libreto, consiguió revitalizar la escena de gran espectáculo del momento. El éxito vino de la mano de la puesta en escena: los trucos o golpes de efecto suplieron, según los críticos, las debilidades del argumento. El espectáculo gustó, en opinión de la prensa, y perduró por toda la escena española de los primeros años cuarenta.

1. <<http://teatromarquina.es/dracula>>

1. Una adaptación libre y fantástica del clásico del terror: *Drácula*

1.1. LA PUBLICACIÓN Y EL ESTRENO

La Compañía de grandes espectáculos Rambal estrenó en el teatro Fontalba de Madrid el 6 de julio de 1943 una obra llamada *Drácula*. Posteriormente se editó en la colección Talía en el año 1944 con el título de: *Drácula. Adaptación libre de la fantástica novela del mismo título, de BRAM STOCKER, hecha en un prólogo y dos partes, dividida en veinticinco cuadros*. Estaba firmada por tres autores: dos periodistas valencianos: Manuel Soriano Torres y José Javier Pérez Bultó, y el propio Enrique Rambal. En la autocrítica que publicaron los dos autores literarios en la prensa justificaron su puesta en escena de esta manera: «No se ha hecho una comedia, ni una obra de tesis, ni literaria, sino una obra de gran espectáculo en la cual se mantenga cada vez más vivo el interés del público» (*ABC*, 06/07/1943, 12).

Pero aunque se anunciaba como estreno absoluto en Madrid, en realidad esta obra ya se había estrenado con anterioridad en la ciudad de Valencia el 2 de diciembre de 1942 en el Teatro Lírico.

En la década de los cuarenta, recién terminada la guerra, las dificultades eran mayores para los que habían apoyado el gobierno legítimo de la República. Enrique Rambal, uno de los principales exponentes del teatro de gran espectáculo español, había sido responsable directo de la dirección de las compañías que actuaron en el teatro Principal y en el Teatro Libertad de la ciudad de Valencia durante la guerra civil; sin embargo retomó su carrera en los mismos espacios escénicos con una insólita normalidad y rapidez (*Las Provincias*, 11/05/1939, 10), no obstante, abandonó la ciudad levantina en julio de 1939 y se instaló en Sevilla hasta finales de ese año, quizás para evitar una represión política. Al año siguiente, continuó sus giras teatrales por más ciudades españolas: Zaragoza, Madrid, Barcelona, Córdoba, Málaga, Las Palmas, Badajoz y Salamanca y tras ese paréntesis prudencial, regresó a Valencia, al Teatro Principal estrenando en el mes de octubre de 1942 (*Levante*, 08/10/1942, 04).

El actor valenciano buscó todos los medios para salir bien parado e hizo uso de la auto-publicidad, un método quizá poco ortodoxo pero efectivo para el momento de incertidumbre que se vivía. Encargó a Luis Ureña² la publicación de un libro de autohomenaje. Se trataba de un panfleto donde se relataba cómo había evolucionado su teatro desde sus inicios hasta ese momento y todos sus triunfos artísticos hasta entonces.

Pero este relanzamiento de su carrera necesitaba de la financiación que consiguió a través de un socio capitalista: Ángel Herrera Oria (*Jornada*, 31/10/1942, 12), quien también le proporcionó seguridad política debido a su relación con el nuevo régimen.³

La compañía de Rambal estuvo dos meses en el escenario del Teatro Principal. Allí representó su habitual repertorio. No obstante, poco antes de finalizar, en la prensa ya se anunció su traslado a otro escenario de la ciudad: el Teatro Lírico. Este teatro era mucho más humilde pero no por ello menos popular entre los valencianos. El teatro Lírico se encontraba ubicado en el popular barrio valenciano de Ruzafa entre las calles Pi y Margall (calle que posteriormente se denominaría Paseo de Ruzafa) y la calle Santa Clara. Había sido construido, en menos de un año, en el solar que dejó el Convento de Santa Clara. Se inauguró el 5 de septiembre de 1914 bajo el nombre de Trianón Palace. El arquitecto, Javier Goerlich, fue el encargado de la dirección de las obras, y de la decoración del edificio se encargó el artista José Benlliure. Se construyó expresamente para espectáculos ecuestres y otras novedades aunque tuvo que cerrar un año después por las considerables pérdidas

2. UREÑA, Luis (1942): *Rambal. (Veinticinco años de actor y empresario)*. San Sebastián, Imprenta V. Echeverría.

3. Para más información sobre la personalidad de Enrique Rambal y su trabajo se puede consultar: FERRER GIMENO, Francisca (2008): *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*. Valencia, Universitat de València.

económicas. En 1916, el maestro José Serrano y el empresario Manuel Porres Ornilla se encargaron de la administración del espacio. Se le cambió el nombre y se hizo una gran reforma a cargo del arquitecto Emilio Ferrer Gisbert, logrando convertirlo en el teatro de moda adaptado a las obras de zarzuela del propio maestro Serrano. Disponía de un aforo de 1.548 localidades repartidas en dos núcleos, una larga planta baja con 1.078 butacas de patio y una general con galerías laterales con otros 470 asientos. Después de la Guerra Civil y a pesar del intento de refluotación del local, poco a poco perdió su esplendor para terminar cerrando el 11 de enero de 1948. Hoy en día, en ese solar, se alza un edificio de viviendas.⁴

Cuando Rambal recaló en su escenario anunció el estreno de la versión del clásico de terror *Drácula* para el día primero del mes de diciembre; sin embargo, en la prensa salió publicada la siguiente nota:

TEATROS

LÍRICO

La compañía Rambal hará hoy su presentación.

Estaba anunciada para anoche, pero hubo que aplazarla hasta hoy por no haber llegado todo el decorado de *Drácula*, que es la obra que Rambal ha elegido para presentarse en el escenario del Lírico.

Como Rambal tiene su público, que le sigue, eran muchas las localidades vendidas, y la empresa advierte que aquéllas son válidas para la función de hoy.

(*Las Provincias*, 02/12/1942, 07).

La compañía tenía previsto, además del estreno de *Drácula*, otra obra titulada *Opio: el barco pirata*. Ambas obras pertenecían al género del terror y con referentes cinematográficos. *Opio: el barco pirata*, aparecía firmada por dos autores, uno era el periodista Ángel Torres del Álamo y Enrique Rambal el otro. En la prensa fue anunciada como una obra del género «dramático cinematográfico». No se ha podido hallar una publicación de la misma excepto el argumento referido en la prensa: «El calvario de un romántico teniente de marina, que se declara culpable de un punible negocio de contrabando de opio por salvar el honor del padre de su prometida» (*Las Provincias* 17/12/1942, 07).

Junto a estas dos novedades, el repertorio se completaba con títulos muy conocidos por el público valenciano como: *La almoneda del diablo*, del autor valenciano José María Liern; la adaptación escénica de: *Las dos huérfanas de París [o el registro de la policía]* y *El jorobado o el caballero Enrique Lagardere*, uno de los títulos que más popularidad le había granjeado a Rambal como primer actor en el año 1943. La compañía prosiguió su gira por la ciudad de Alicante y en su repertorio se incluía también la nueva obra de *Drácula*. La representó en el Teatro Principal de la ciudad el 12 de enero de 1943.⁵ A continuación viajaron hacia Andalucía donde representaron la obra en el Gran Teatro Cervantes de Sevilla el 16 de febrero de 1943 (*ABC* [Sevilla], 14/02/1943, 09). Tras un pequeño periplo por las ciudades andaluzas, en abril, la compañía se trasladó a Madrid donde se anunció la obra como un estreno absoluto en el Teatro Fontalba el 6 de julio de 1943 (*ABC*, 06/07/1943, 12).⁶

4. COSME FERRIS, M.^a Dolores (2008): *El teatro en la ciudad de Valencia. Reconstrucción de la cartelera valenciana (1936-1939)*. València, Servei de publicació de la Universitat de València, p. 460.

5. Dato recogido en el fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

6. La columna se tituló «Autocrítica de Drácula» y fue firmada por dos de los autores: Manuel Soriano Torres y José Javier Pérez Bultó.

1.2. EL ARGUMENTO Y LOS REFERENTES CINEMATOGRAFICOS

Se trataba de una adaptación de la novela de Bram Stoker. Existía un precedente de guión cinematográfico de la Universal Pictures producido por Hollywood en 1931. Aunque no entraremos en detalles de la película si que queremos matizar que ésta tuvo dos versiones: una versión anglosajona y otra, hispana. El motivo de esta duplicidad se debía a que en ese momento, en la industria del cine no existía un doblaje a escala internacional. Sin embargo, la demanda de los mercados no anglosajones era igual o superior a la que existía en el mercado interno, por eso las productoras se veían obligadas a esta técnica de desdoblamiento del rodaje en aquellas lenguas donde la demanda era mayor y, por supuesto, ese era el caso de los países hispanos. En la versión anglosajona el intérprete del *Conde Drácula* fue el actor especializado en papeles de terror: Béla Lugosi (1882-1956) quién y, a pesar de su origen europeo, alcanzó gran popularidad en la pantalla norteamericana con este tipo de interpretaciones. En la versión hispana la interpretación la realizó un actor español que rodó durante esta década cine en Hollywood: Carlos Villarías (1892-1976), siendo este uno de sus papeles más notables en su carrera. La versión hispana se rodó simultáneamente a la anglosajona, es decir, aprovechando las noches cuando los decorados quedaban libres, y utilizando parte del metraje diurno. Esta versión cinematográfica española se estrenó 20 de marzo de 1931 en Madrid y el 28 de mayo de 1931 en Barcelona.⁷

La Universal no omite esfuerzos para cumplir con el público de habla española. Luego de hacer dos películas en castellano como *La voluntad del muerto* y *Oriente y Occidente*, que la anuncian como dos ponderables esfuerzos en favor del público de habla española, ha filmado *Drácula*, la novela de misteriosos bandidos e idilios amorosos debida a la pluma de Bram Stoker. Esta película se ha terminado recientemente y promete ser una revelación en lo que a técnica cinematográfica se refiere. Carlos Villarías desempeña el papel del muy discutido *Conde Drácula*. La hermosa Lupita Tovar y Barry Norton desempeñan las partes románticas. La labor de Álvarez Rubio en el papel del loco abogado inglés es, sin duda, alguna, uno de los puntos sobresalientes de la película. Este actor español es, a nuestro juicio, la mayor revelación del cine hablado. En el excelente reparto figura Eduardo Aroziamena, conocido actor y director de teatro; José Soriano Viosca, Carmen Guerrero y Manuel Arbó. Además la actriz argentina Amelia Senisterra desempeña en esta película su primer papel en la cinematografía norteamericana. George Melford, que tantos éxitos lograra como director de Rodolfo Valentino, está dirigiendo *Drácula*, y Paúl Zohner es el supervisor.

(*La Vanguardia*, 21/01/1931, 13).

Sobre la versión escénica el argumento era muy similar al guión cinematográfico aunque con alguna pequeña variación. El relato comenzaba con la llegada de un pasante de notaría a un pequeño pueblo de Transilvania invitado por el señor del castillo. Con su llegada, se desata el miedo entre la población por la maldición del conde Drácula. La posadera narra al recién llegado que se dice que el conde hace tiempo que ha muerto pero, a pesar de todo, siguen sucediendo horribles desapariciones. El pasante no hace caso y esa misma noche se aloja en el castillo de su cliente. Drácula lo recibe y lo hipnotiza con artes hipnóticas para que le facilite su viaje a Inglaterra. El vampiro, en realidad, pretendía comprar unas propiedades en la ciudad de Londres y trasladarse allí donde esperaba ampliar su campo de acción maligna. En el barco donde viajan los ataúdes repletos de tierra de Transilvania, suceden misteriosas desapariciones. Cuando por fin llega el barco al puerto inglés, en la nave sólo queda el capitán, que se ha atado al timón tras desaparecer, misteriosamente, toda la

7. <<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/>>

tripulación. Se encargan cuatro gitanos en trasladar los féretros del barco hacia la nueva residencia del conde Drácula en Londres. El pasante no viaja con él, pues escribe, obligado por el vampiro, unas cartas a sus familiares donde les indica que se encuentra enfermo y que tardará en regresar a Londres. Drácula se instala en las nuevas propiedades y entabla amistad con los familiares del pasante que son de clase alta. Hay dos chicas en la casa, una de ellas es la esposa del pasante y parte en busca de su marido cuando recibe la carta donde se habla de su enfermedad y reclusión en un hospital. La otra chica: Lucía, hija de los dueños de la casa, se encuentra prometida pero es seducida por el conde. Misteriosamente, la chica cae enferma de una afección anémica. Su padre preocupado por su salud, pide consejo a un amigo de la familia: el profesor y científico holandés Van Helsing. Este personaje sabio y observador será el encargado de desenmascarar al vampiro que hace sus apariciones en la vivienda de la enferma transformado en murciélago y precedido por el aullido de un lobo. A pesar de todas las precauciones tomadas con flores de ajos y elementos religiosos, Drácula, valiéndose de sus poderes hipnóticos, mata a la joven, quien es víctima de la voracidad del conde. Lucía también se transformó en vampiro. Después de enterrarla y tras varias noticias de desapariciones de niños que luego aparecen muertos, el novio de la joven, junto con el profesor holandés, se ven obligados a tener que visitar el cementerio y matarla con el ritual contra el vampirismo, es decir, clavarle una estaca de madera en el corazón. Con esta muerte precipitan el regreso del conde Drácula a Transilvania donde también morirá atravesado por una estaca dentro de su ataúd.

Este argumento difiere ligeramente de la versión cinematográfica donde la joven es salvada del influjo del vampiro sin ninguna aparente secuela. Además con el añadido de que el pasante de notaría y su esposa son personajes protagonistas.

La obra, firmada por Enrique Rambal, está dividida en cuadros hasta un total de veinticinco: esta técnica escénica era muy habitual en sus espectáculos. En los anuncios de la prensa se habla de veintidós o veintitrés porque no se consideraban los que en el texto se contabilizaban como cuadros exentos de actores y sólo protagonizados por un telón corto. A su vez, estas pequeñas partes se agrupan en un prólogo compuesto por nueve cuadros, y dos partes, la primera con tres cuadros y la segunda formada por el resto. Cada uno de los cuadros tenía su título propio y son:

«Los viejos pergaminos dicen que los vampiros existen»; «¡El crucifijo salvador!»; «Luces siniestras»; «El castillo de Drácula»; «¿Hombre o fantasma?»; «¿Prisionero de Drácula?»; «La sombra del castillo»; «¡Noche de horror!»; «El bergantín de la muerte»; «El perro misterioso»; «Un suceso extraño»; «La sombra que mata»; «Noticias sensacionales»; «¿Existen los muertos vivos?»; «¡Salen de las tumbas!»; «El loco»; «Comienza la venganza»; «Placer de eternidad»; «El refugio del vampiro»; «En la estación de Warná»; «El descarrilamiento del expreso de Oriente»; «La caja del diablo»; «El velero embrujado»; «La puerta prohibida del castillo de Drácula»; «¡La maldición del pasado!».

La versión escénica contaba con un total de treinta y tres personajes. Los protagonistas eran Enrique Rambal quien interpretaba el papel del conde Drácula, su hijo Enrique Rambal Sacía quien interpretaba al joven pasante Jonatán Harker, su hija, Enriqueta Rambal Sacía, como Lucía Westenra, María Vila era la otra dama joven que interpretaba a Guillermina Murray y el profesor Abraham Van Helsing era interpretado por Pío Davi, uno de los actores habituales de casi todas sus formaciones. En la edición se realiza una relación de todos los personajes y los actores y actrices que los interpretaron.

2. La puesta en escena

2.1. LA TÉCNICA DE LOS TELONES CORTOS

Los cuadros facilitaban la puesta en escena de este tipo de montajes. No todos los cuadros eran para ser interpretados por actores, sino que había algunos que sólo eran de transición, es decir, se trataba de la descripción de los telones cortos que facilitaban la mutación para los siguientes cuadros. El telón, en realidad, era y es una tela grande que podía bajarse y subirse a voluntad del maquinista. Su uso podía ser para separar el escenario de la sala de espectáculos o para dividirlo en dos o más partes y cerrar el fondo. Estaba hecho de lienzos fuertes capaces de soportar el continuo ejercicio de subir y bajarlo. Su estructura consistía en una barra superior y otra inferior que hacía de contrapeso para facilitar la rapidez de la bajada del mismo. Su movimiento fue una de las cosas que más pronto se mecanizó con un sistema de pesos o bien por un engranaje de piñón de cremallera con un motor eléctrico que era el encargado de llevar a cabo dicho esfuerzo. El llamado telón corto era un telón auxiliar y sólo dejaba ver al público parte del escenario. Se usaba en los momentos en que se llevaban a cabo detrás de él las manipulaciones necesarias para el cambio de decoración. Este telón era portátil, ligero, y fabricado con una tela flexible que permitía su fácil montaje sobre un eje cilíndrico.

En el caso de la obra *Drácula* su uso se volvía imprescindible puesto que algunos de los cuadros sólo tenían los telones que se encargaban de informar de aquellas partes del argumento que no se podía interpretar. Este era el caso del primer cuadro, cuyo telón corto representaba un viejo pergamino donde se describía la leyenda de los vampiros. La similitud con los rótulos descriptivos que se insertaban en las películas mudas era palpable. Otro de los telones cortos que aparecía con texto era el cuadro tercero donde se había representado el viaje en diligencia del pasante de notaría que viajaba a Transilvania. A su vez se volverá a repetir el telón corto en el cuadro séptimo con la imagen de las ruinas del castillo de Drácula, pero, por lo que se trasluce en la descripción de la acotación, el telón debía tener practicado un orificio por donde el vampiro, interpretado por Enrique Rambal, se asomaba al camino para observar al viajero. Si lo comparamos con las dos versiones cinematográficas citadas, este cuadro sería distinto puesto que era el propio conde el que se había disfrazado de cochero y después desaparecía transformándose en murciélago. A continuación se asomaba por la ventana de las ruinas del castillo.

En el cuadro noveno, con el que se iniciaba la primera parte, otra vez continuaba la presentación con la técnica del telón corto. Esta vez se había ilustrado con un bergantín que se movía en las aguas de una gran tempestad.

La segunda parte, que da comienzo con el cuadro décimo tercero, reproducía una página de un diario en la cual se explicaban las noticias de sucesos.

El recurso del telón corto se repetía cada vez que se necesitaba representar un exterior, así en el cuadro vigésimo que se ambientaba en la estación de tren Warná, el telón era una estación, su andén por la noche. A continuación, en el cuadro vigésimo primero, el telón corto una salida de un túnel de las montañas por el que se suponía que había pasado el tren. Además también estaba representada una caseta del guardagujas. Con esta imagen de fondo, Drácula sin mediar palabra provocaba el descarrilamiento del tren de pasajeros, uno de los golpes de efecto habitual en las obras de Rambal.

2.2. LAS MUTACIONES

Se denominaba mutación la transición de un cuadro a otro dentro del mismo escenario y debería hacerse, a ser posible, sin luz o con ésta atenuada. Si los cambios debían realizarse antes de que

finalizase la escena siempre debería hacerse de la manera más ágil y sencilla. El público no debía notar los movimientos, por ello, las escenas se dividían en cuadros para poder facilitar la labor de los tramoyistas. Cuando caía el telón de boca, de manera que el público no podía ver lo que estaba ocurriendo en el escenario en ese momento, no se podía evitar que se oyesen los pasos y los martillazos de los maquinistas que se encargaban de quitar las decoraciones para el próximo cuadro. El tiempo de realización de ese cambio debía de ser lo suficientemente breve como para lograr que el público no se cansase de esperar y no perdiese el hilo del relato, no obstante no siempre ocurría así. Esta manera de desarrollar un espectáculo era la propia del siglo XIX y en las comedias de magia. Rambal fue un auténtico innovador en este tipo de espectáculos al hacer alarde de rapidez en la concatenación de los elementos y no permitir el aburrimiento de los espectadores.

Con frecuencia el desarrollo de la obra, como era el caso de *Drácula*, exigía muchas decoraciones en poco tiempo; por ello era menester tener en los bastidores, los telones, los mismos que debían ser practicables para que pudiesen aparecer y desaparecer a la vista del público, sin que actores y figurantes abandonasen la escena. Cuando las decoraciones estaban plantadas de manera idéntica y regular compuestas por bastidores comunes a uno y otro lado del plafón, las decoraciones se podían combinar con un telón y, por consiguiente, resultaba muy sencillo realizar los cambios sin que los actores tuvieran que salir del escenario. El sistema consistía en armar los bastidores que había que hacer desaparecer en el mismo tambor donde estaban los que habían de aparecer. El simple movimiento de rotación, contrabalanceado por dos contrapesos, servía para retirar uno y dejar entrar el otro. Este sistema se complicaba más cuando los teatros tenían mayor tamaño, es decir, con un escenario con más profundidad y con obras que requiriesen muchos cambios de telón, lo que suponía el aumento del número de tramoyistas.

2.3. TRUCOS O GOLPES DE EFECTOS USADOS EN *DRÁCULA*

Si por algo se identificaban las puestas en escena de Rambal era por su uso extremado de los golpes de efecto. En el caso del montaje de *Drácula*, los trucos buscaban sobresaltar al público continuamente para conseguir probablemente su terror.

A continuación detallamos aquellos trucos más destacados que se incluyeron en las acotaciones de la obra elaboradas por el propio Rambal.

2.3.1. Gritos de animales

Para imitar los gritos de los animales se construía un instrumento parecido a una zambomba fabricada con la piel de un asno. Por esta piel pasaba una cuerda de tripa ligada por su centro a otra cuerda de la misma clase que atraviesa la zambomba en toda su altura. El maquinista ejecutaba el truco de la siguiente manera: colocaba el instrumento entre sus piernas, en la mano llevaba un guante impregnado de colofonia⁸, con él frotaba la cuerda y producía unos gruñidos sordos y chillones prolongados.

Cuando no se poseía ninguno de estos artilugios se recurría a la reproducción humana de los sonidos deseados por los propios maquinistas. En esta obra, el aullido del lobo era una constante, por lo que sería presumible que la ejecución la realizara alguno de los maquinistas de la compañía fuera del escenario.

8. La colofonia es resina sólida, producto resultante de la destilación de la trementina.

2.3.2. Gritos, carcajadas y voces

El texto de *Drácula* se encuentra lleno de gritos, carcajadas siniestras y voces fuera de escena. Las carcajadas de Enrique Rambal eran reconocidas por su público como un sello característico del actor, tal como así destacaron algunos testimonios del público que lo vieron actuar.⁹

2.3.3. Pasos

El sonido de los pasos de un hombre o de una mujer que se acercaba era un efecto de frecuente referencia para saber si entraba o salía un personaje a escena. Los tramoyistas eran los encargados de reproducir este sonido en el interior del escenario.

2.3.4. Puertas y ataúdes que se abren

Al igual que los sonidos de los pasos se reproducían los sonidos de los goznes de las bisagras y cerrojos de las puertas tanto de la entrada como de los ataúdes colocados en el escenario. En el caso de esta obra, estos sonidos se supone que producían un gran efecto de espanto entre el público lo cual era lo deseado para su triunfo.

2.3.5. Cristales rotos

Este era uno de los trucos más sencillos. Consistía en romper cristales, fuera del escenario pero haciéndolo audible en la escena.

2.3.6. Neblinas

El efecto de la neblina y el polvo fino eran similares. Con la colocación de dos tubos provistos de gran número de pequeños orificios, forrados de fieltro, para evitar el silbido de los chorros por donde se hacía circular el agua a gran presión de manera que se dispersaba en partículas muy finas. La máquina que solía usar Rambal en sus montajes estaba formada por un motor de pistones que con la combustión desprendía gases que llenaban el escenario de la neblina necesaria para infundir el misterio en el escenario (fig. 1).

9. Tanto su hija: Esther Rambal Hidalgo como algunos de los que presenciaron su teatro en su pueblo natal: Utiel así lo destacaron.



Fig. 1: Máquina usada para producir la niebla. Enrique Rambal es el primero por la derecha. Foto cedida por la Fundación Juan March.

2.3.7. Disparos

En el caso de la obra de *Drácula* se requería el sonido de disparos en el cuadro décimo sexto, debido a la persecución del loco. La simulación del disparo, en este cuadro se efectuaba fuera del escenario y a cargo de uno de los maquinistas.

2.3.8. Tren

Lo más significativo del tren era el sonido de su marcha. Había varios elementos que lo identificaban como el pitido de salida o entrada en una estación y reproducía con un pequeño tubo en forma de trompeta de órgano cónico de madera o de hojalata accionado por la boca o por un depósito de aire comprimido. Cuando el tren ya estaba en marcha el sonido de su maquinaria se entremezclaba con el humo y el vapor de la combustión. Para poderlo imitar se utilizaba un gran tambor, se golpeaba con una escobita hecha con álamo blanco dando golpes rítmicos más o menos fuertes, según se quería dar la sensación de cercanía o lejanía del tren.

El ruido que producían los escapes de vapor que salían por los pistones situados bajo la delantera de la locomotora, se imitaban con dos cepillos metálicos sobre una plancha de fundición oxidada

clavada sobre una mesa. Se hacían movimientos que describiesen amplios círculos para provocar el sonido deseado. Esta técnica también se utilizaba para reproducir del ruido del mar.

Las frenadas bruscas ocasionadas por el rodaje del tren se realizaban con dos discos de madera de un metro de diámetro, montados sobre un eje de rotación. Sobre la superficie del primer disco iba clavada una fuerte chapa de fundición. El segundo disco estaba provisto de seis gruesos rodillos cilíndricos de hierro macizo, colocados a igual distancia. Con la ayuda de una manivela, se hacía maniobrar, a distintas velocidades, el disco donde iban fijos los rodillos sobre el otro disco y se obtenía el sonido deseado. Para que este ruido no tuviese siempre la misma intensidad, eran necesarios tres pares de discos, colocados a diferentes distancias. Cuando habían de funcionar dichos aparatos se hacía girar el primero con velocidad progresiva, para dar la sensación de que un tren se oía a lo lejos. A continuación, el segundo disco que se encontraba situado detrás del escenario, se hacía girar a gran velocidad, para imitar el paso del tren con velocidad vertiginosa y, por último, el tercer disco giraría a gran velocidad al principio y poco a poco iría decreciendo las revoluciones para que pareciese un tren que se alejaba.

El choque que producía un tren cuando cambiaba de vía se hacía atornillando sobre el disco inferior tres delgadas lengüetas metálicas, las cuales generaban la impresión de traqueteos. Las detonaciones del frenado del tren sobre las vías se podían conseguir abriendo una botella que contuviese ácido carbónico y dejando escapar el gas.

El humo que subía en forma de penacho al aire se imitaba con un fuego de bengala, dirigido por un tubo de estufa enganchado por detrás de la chimenea de la locomotora.

Para imitar la sombra de un tren por la noche, se recurría a la ayuda de una caja de ocho metros de largo por veinte centímetros de ancho. El interior estaba recubierto de una capa de pintura blanca reflectante. En el interior de este recipiente había una hilera de bombillas muy juntas unas a las otras. Por encima de las lámparas resbalaba de derecha a izquierda una cinta de color negro azulado de sesenta metros de largo y taladrada por aberturas a cincuenta centímetros unas de otras, imitando así las ventanas iluminadas de los vagones del tren. Esta cinta se enrollaba como una película cinematográfica sobre dos rodillos montados en dos soportes de hierro horizontales, la cual terminaba en forma de manivela que se unía a los montantes fijos de cada lado de la caja luminosa. Este artefacto se colocaba sobre el suelo del escenario con una ligera inclinación hacia el fondo de la escena. Unos minutos antes de utilizarse el aparato se encendían las lámparas y como el principio y el final de la tela no estaban taladrados la luz no podía atravesar el artefacto de manera que si se daban con rapidez unos cuantos impulsos a las manivelas, las sombras se proyectaban sobre la tela del fondo de la decoración escénica. El efecto final era verdaderamente el realismo de un tren desplazándose en el escenario. Todas estas operaciones, acompañadas de los ruidos propios de un tren, creaban en el público la ilusión de oír y verlo. Si se precisaba el descarrilamiento del tren en marcha como era el caso del cuadro vigésimo quinto, el escenógrafo realizaba una reproducción de la vía férrea en un decorado. A continuación se proyectaba la sombra del conde Drácula de manera que parecía que estuviese arrancando los raíles y de esta manera se producía el descarrilamiento del tren.

Como ejemplo de todos estos golpes de efecto descritos y localizados dentro de la versión montada por Enrique Rambal en 1942, podemos citar la siguiente acotación del cuadro duodécimo que fue titulado «La sombra que mata».

Salen. Lucía queda sola. Después de unos instantes apaga la luz, dejando únicamente una lámpara encendida sobre la mesita. Se arrodilla unos momentos ante un Crucifijo, y después, quitándose el salto de cama, se acuesta. Pasan unos momentos. Entra la doncella; lentamente va hacia ella y la[*sic*] quita el collar de flores; después abre la ventana y marcha. Pasa un minuto. Suena una campana lejana. Aúlla un lobo. Se ve la sombra de un murciélago y después comienza a entrar una especie de neblina; la figura del conde Drácula, envuelto en su capa negra, surge en la noche. Va hacia ella y abre la capa como las alas de un murciélago y se arroja sobre la víctima. La estancia queda envuelta en sombras. Después vuelve la luz. Son las primeras horas de la mañana. Lucía duerme profundamente. De pronto se abre la puerta y entra descompuesto el profesor Van Helsing.¹⁰

2.4. APARECER Y DESAPARECER EN EL ESCENARIO

Uno de los golpes de efectos que más gustaba al público era la desaparición o aparición imprevista de los protagonistas. Para lograr ese truco había varios sistemas. A veces las propias disponibilidades de los espacios escénicos permitían hacer todos estos trucos sin nada adicional. Por ejemplo, cuando se trataba de teatros de caja italiana éstos disponen de tres fosos. Los pisos se contarían a partir del escenario. El más elevado es el primer foso y así sucesivamente según se va descendiendo. Todos los fosos repiten los planos del escenario, las trampas y trampillas.

La utilidad de estos fosos se centraba en hacer aparecer y desaparecer a los actores en la escena a través de las trampas y trampillas según la necesidad de la obra. La trampa estaba compuesta por tablas accionadas por puertas que con el simple mecanismo de una polea y un contrapeso permitieran llevar a cabo el efecto. El actor se situaba sobre la trampa en un punto preciso marcado previamente y de esta manera podía aparecer o desaparecer de escena cuando así lo exigiese la obra. Intervenían tres tramoyistas para realizar el efecto fuera del escenario pero dispuestos de manera que se encontraban a ambos lados del actor que debía aparecer o desaparecer y un tercero que ocultaba la trampa. El efecto se hacía de la siguiente manera: el tramoyista que se encontraba a la derecha del actor era el encargado de hacerle desaparecer de la escena, para ello desataba la cuerda atada a una clavija que mantenía el armazón de la trampa fijo donde estaba situado el actor. Con una señal que se había convenido previamente en los ensayos, el tramoyista dejaba correr la cuerda para que se abriese la plataforma. Automáticamente bajaba el personaje y se conseguía el efecto de desaparecer de la vista de los espectadores instantáneamente.

Cuando se trataba de ejecutar la maniobra contraria, es decir, hacer reaparecer al personaje en escena en el mismo punto donde había desaparecido, entraba en juego el otro tramoyista situado a la izquierda del actor. Su tarea consistía en tirar de la cuerda en cuyo extremo había un contrapeso que permitía la elevación del actor que estaba sobre la plataforma. Mientras se ejecutaban estas dos maniobras, el tercer tramoyista cerraba o abría la abertura por donde el actor pasaba.

Pero no era el único sistema del que podían disponer los teatros tradicionales; también estaba el escotillón o trampa que se usaba especialmente para simular apariciones y desapariciones subterráneas. En los teatros del siglo XX había varios modelos pero el más usado, era el denominado «escotillón de corredera» compuesto de una trampa que cubría un agujero cuadrado o circular practicado en el escenario. Por los lados y debajo de este agujero estaban fijos unos barrotes con ranuras en pendiente por donde se deslizaba un tablero que tenía un entablado para cerrar totalmente el agujero del escotillón. Las tablas se ajustaban con unos torniquetes que hacían

10. SORIANO TORRES, Manuel; PÉREZ BULTÓ, José Javier; RAMBAL, Enrique (1944): *Drácula*. Madrid, Ed. De Miguel, p. 23.

funcionar las ranuras. El funcionamiento resultaba muy sencillo pues consistía en retirar éstos al hacer una aparición, de manera que se deslizaba el tablero por las guías de la corredera y el agujero se quedaba abierto. Entonces el actor que había de aparecer subía por otro tablero que se deslizaba por correderas verticales y ascendía impelido por las cuerdas y las poleas además de estar ayudado por un contrapeso que le impulsaba hasta llegar al tablado o piso de la escena tapando el agujero abierto por la trampa. Para la desaparición se hacía funcionar el aparato de modo inverso.

Existía una variedad de esta trampa llamada «trampa inglesa» por haber sido perfeccionada por los ingleses. Con ésta se practicaban las desapariciones instantáneas a través del suelo o de un muro. Se componía de unas hojas de puerta delgadas que formaban parte de la decoración se abrían o cerraban con rapidez en el instante preciso de la obra por medio de unos muelles de acero o ballenas. La diferencia entre el escotillón de corredera y la variedad inglesa estribaba en los muelles de acero que permitían un movimiento más rápido de apertura o cierre de la trampa.

2.5. ILUMINACIÓN Y LAS PROYECCIONES

Dada la trayectoria interpretativa de Rambal lo más probable para la puesta en escena de *Drácula* es que usase otra técnica de aparición y desaparición que además sería más acorde con sus espectáculos: el control de la iluminación y la proyección de imágenes.

La iluminación en los espectáculos es un elemento esencial para contar una historia. Enrique Rambal fue consciente de la importancia que tenía en sus montajes, por eso indagó en las nuevas técnicas siendo uno de los primeros en usarla, pero para entender su aplicación en el momento, teatral analizado, haremos antes un breve repaso de los sistemas usados hasta mediados del siglo XX.

Tal como nos indicaba Moynet¹¹ el alumbrado del teatro hasta 1720 se hizo con velas de sebo; como se quemaban con cierta rapidez se necesitaba que alguien las atizase constantemente. El teatro tenía empleados que con destreza lograban reavivar la luz de esas velas con rapidez y, tal como nos indicaba el tratadista, esta operación provocaba muchas veces la distracción del público por lo que en ocasiones aplaudía su labor y desatendía el verdadero espectáculo. Estas velas se disponían en las candilejas, las cuales se componían de una serie de lamparillas puestas en una caja de hojalata colocadas en el proscenio del teatro. La iluminación se focalizaba en la parte delantera del escenario provocando el desplazamiento de los actores hacia ese sector para ser vistos lo mejor posible por el público; sin embargo no era suficiente. Se precisaba de algo que diera más intensidad así como que lograrse proyectar la luz con los llamados reflectores¹². Para evitar los accidentes por el calor que ocasionaban más de una alarma de incendio, se intentó mantener la iluminación con materiales ignífugos.

Otro invento para proyectar la luz era la llamada «linterna mágica» denominada así oficialmente en 1668, aunque no destacará su utilización dentro de los espectáculos hasta finales del siglo XVIII. Era un proyector de luz dirigido hacia el punto que se quería realzar.¹³ En 1795 se colocaron los llamados «quinqué» (nombre que recibieron en honor a su fabricante). El sistema consistía en una lámpara alimentada por petróleo provista de un tubo de cristal que resguardaba la llama. Se colocaron sobre barras horizontales en la parte frontal del escenario. No obstante, se puede decir que la primera revolución en la iluminación de los teatros se realizó en 1801 con la aparición del gas. Fue la Ópera

11. MOYNET, M.J. (1999): *El teatro del siglo XIX por dentro: maquinaria y decoraciones*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, p. 107.

12. ARREGUI, Juan P. (2005): «Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas», [en línea] en *Revista Stichomythia*, n.º 3, <http://parnaseo.uv.es/ars/esticomitia/numero3/estudios/Arregui_luminacion.pdf> (Consultada: 14 de feb. 2010).

13. CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier (2005): *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. [En línea] <<http://www.tdx.cbuc.es/index.html>>, p. 333 (Consultada: 2 ene. 2010).

de París la primera en iluminarse con este sistema ese mismo año. La técnica se basaba en colocar una batería sobre la escena con diversas cañerías dispuestas de manera que separaba la orquesta del proscenio. La ventaja del uso de la luz de gas estaba en que no producía tanto humo, pero tenía el inconveniente de que no dejaba de ser peligrosa y tampoco era tan potente como para producir el efecto deseado, es decir, alumbrar a los actores para que los gestos, el vestuario y los rasgos de su fisonomía no pasasen desapercibidos al público. Con este sistema de gas la luz se emitía de abajo hacia arriba hasta alumbrar uniformemente el fondo del teatro; este uso permitía, en las escenas de noche, distinguir la acción de los actores cuando todo el teatro estaba a oscuras. No obstante, el gran peligro residía en la facilidad con que se podía provocar un incendio con el vestuario o cualquier elemento decorativo cercano. El primer teatro español que introdujo el nuevo sistema de iluminación por gas fue el Principal de Valencia en el verano de 1845.¹⁴

Al gas lo sustituyó la luz eléctrica cuyos primeros ensayos se hicieron en París en 1846. Una de las primeras representaciones que la usó fue la ópera *El Profeta* de Meyerbeer.¹⁵ Desde entonces se generalizó este sistema de alumbrado en todos los teatros aunque al principio resultaba costoso. En la mayoría de ellos pervivieron las dos instalaciones, es decir, la de gas y la eléctrica, por los posibles fallos de una u otra. La necesidad de instalar nuevos aparatos para generar la electricidad así como la contratación de operarios especializados, encarecía su instalación; sin embargo sus buenos resultados pronto la popularizaron hasta generalizar su uso y desplazar al gas.

Así, a principios del siglo XX, la luz eléctrica estaba instalada en todos los teatros de relevancia convirtiéndose la iluminación en uno de los factores de mayor importancia de los espectáculos.

Entre 1900 y 1910, se comienza a poder modular la luz eléctrica con resistencias, la iluminación se convierte en una parte activa de la puesta en escena. La utilización consciente y voluntaria de la luz artificial ha sido primero un hecho del teatro y lógicamente los cineastas formados en la escuela de la puesta en escena aportaron sus nuevas técnicas y su estética subyacente. En Alemania, el trabajo de Max Reinhardt ha delimitado sobre todo un campo de intervención muy formalizado y expresivo de la luz. Inversamente, en los Estados Unidos, Belasco, desarrolla en el teatro una estética más naturalista desde principio de siglo, buscando entre otras cosas los medios para marcar el paso de las horas, mañana, día, tarde. También Craig en Inglaterra, Antoine en Francia, Appia en Italia.¹⁶

En un principio, la luz producida por las baterías o desde el telar originaba sombras falsas y creaba una desproporción manifiesta entre el tamaño de los actores y el fondo de la escena; por eso para eliminar este efecto, se usó el sistema tetracolor, es decir, la aplicación de los colores blanco, amarillo, azul y rojo de las bombillas usado de manera aislada o mezclado. No se logró el efecto que se deseaba hasta que el escenógrafo granadino, Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) perfeccionó un sistema de iluminación indirecta. Este sistema constaba de tres elementos principales: la cúpula celeste, las lámparas de arco voltaico y los reflectores transparentes. La cúpula presentaba, al espectador, un ámbito cóncavo, perfectamente esférico, dentro del cual se montaba el decorado y se efectuaba la representación. El forro visible de la cúpula era de lienzo blanco mate y estaba iluminado por dos grupos de reflectores, uno en la parte baja de la escena, al fondo, donde se suponía el horizonte del paisaje, el otro en la parte superior y centro de la embocadura. De esta manera, el cielo escénico se presentaba esferoidal, como el de la naturaleza y resultaban invisibles las costuras, los plegados o arrugas de los lienzos o papeles de la decoración obteniéndose una iluminación difusa como si

14. SIRERA, Josep Lluís (1986): *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. València, Alfons el Magnànim.

15. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1928): Madrid, José Espasa e Hijos.

16. CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier (2005): op. cit., p. 336.

fuese la real. Los cambios de luz, tanto repentinos como graduales, se obtenían haciendo girar los elementos que componían las lámparas con velocidades y direcciones combinadas con arreglo al efecto que se deseaba lograr. Este modelo se fue perfilando con las necesidades del espectáculo en cada uno de los países que se fue aplicando. Adolphe Appia lo perfeccionó colocando, en sus representaciones, una lámpara incandescente dentro de un paraguas de tela blanca que hacía de difusor. La luz se propagaba por entre la tela del paraguas de tal manera que daba una luminosidad muy suave con sombras.¹⁷

Pero volviendo a Rambal hablaremos de cómo lo aplicó y adaptó a sus montajes teatrales donde destacaron en esta pieza los recursos lumínicos.

2.5.1. La luz negra

Este efecto luminotécnico se basaba en la iluminación de la escena con luces de rayos ultravioletas. Este tipo de luz sólo reflejaba el color blanco y los colores preparados con material fluorescente, el resto de los colores se veía como si fuese negro incluido el color de la piel. El efecto conseguido era volver todas las cosas opacas e invisibles al espectador. Pueden moverse objetos delante del público sin que éste los pudiese ver. La luz negra podía hacer ver cómo se partían partes de un cuerpo humano de manera que desaparecían las partes de su cuerpo que eran iluminadas con este tipo de luz y provocaba la sensación de que había desaparecido de la vista de los espectadores. En la representación de Drácula, más de una vez se proyectaba el rostro de Drácula para intimidar tanto a los personajes con su presencia como al propio público.

2.5.2. Transparencias

El uso de las transparencias permitía reproducir los efectos de luz en el interior de edificios, tales como reflejos de luna, la luz del sol, resplandores de lámparas encendidas, unas velas ardiendo, fuego, etc.¹⁸

Este aparato está dispuesto detrás de un telón de indiana pintado en reserva, a la esencia. Supongamos que árboles y cordilleras de montañas estén pintados en el horizonte, y que los estratos se prolongan por encima; cuando llegue el momento de que aparezca el sol, se comenzará por percibir el vértice de los rayos, porque las partes del horizonte pintadas con cola no dejan pasar la luz; pero el que dirige la máquina por medio de la cremallera eleva el cono y su reflector. El sol se abre paso, los horizontes y las nubes se destacan en silueta y se obtiene el efecto del sol naciente. Hay que añadir que para favorecer el efecto, ha de bajarse el alumbrado del teatro, excepto el que proyecta la luz en los últimos términos.¹⁹

Rambal usó esta técnica de las transparencias en sus montajes al disponer unas gasas en el escenario con distintos grados de transparencia sobre los telones.

Para ejemplificar todos estos efectos lumínicos en el montaje de *Drácula* citaremos la acotación con la que se iniciaba el cuadro décimo octavo:

17. *Ibidem*, p. 283.

18. MOYNET, M. J. (1999): ob. cit., p. 240.

19. *Ibidem*, p. 241.

Saloncito en la casa de Lucía. Al fondo, galería de cristales a la terraza, viéndose a través de ésta el jardín iluminado por la luz de la luna. Otra puerta que da al dormitorio del que se verá parte. (Al levantarse el telón la escena está sola. Se ve a Guillermina dentro de la alcoba que acaba de ponerse el salto de cama. Sale y va hacia la cristalera, después de contemplar un momento el jardín, la deja entreabierta. Mira al reloj y cogiendo un libro, se sienta, habiendo apagado antes todas las luces y encendiendo una lamparita que hay en una mesa, junto a un butacón. Se abre el ventanal lentamente, apareciendo Drácula. Va hacia la mujer y queda detrás de ella contemplándola con una sonrisa maléfica. Guillermina tiene una contracción extraña. Al volverse, ve al conde).²⁰

2.6. EL DISFRAZ

Para crear un personaje y convencer al espectador de que el relato era cierto el disfraz era el elemento primordial y a su vez se podría decir que exigido por todos. El uso de barbas postizas, sombreros, máscaras y maquillaje que a su vez permitiesen intuir la falsedad del personaje y la certidumbre de lo contado era la base de la vestimenta. Una representación sin un vestuario adecuado no era creíble para un público acostumbrado a recrearse en la imagen que los actores daban de sus personajes. En este sentido Rambal fue uno de los actores más perfeccionistas a lo largo de toda su carrera.

Por regla general, los teatros disponían de un guardarropa propio con el fin de que las compañías pudiesen representar sin tener que aportar el suyo; pero no siempre era así y para ello existían las casas de alquiler de disfraces. En el caso de Enrique Rambal, éste llevaba su propio vestuario confeccionado con exclusividad por la empresa familiar Vestuarios Insa de Valencia. Conforme a los éxitos del actor, eran mayores la sofisticación de los trajes también.

Así en los montajes de corte histórico se intentaba reproducir el ambiente de la manera más fidedigna a través del vestuario. Las ideas para la confección estaban basadas en diseños anteriores adquiridos o conocidos o tomados de la reproducción de pinturas. A partir de los años cuarenta, la compañía se centró más en la fastuosidad del vestuario y decorados que en la obra en sí. Como prueba de ello sería la intención de reproducir los estrenos cinematográficos casi como propios. En el caso de *Drácula*, el vestuario del protagonista se ha podido recomponer por las fotografías que se conservan. Resulta evidente la mezcla que se intentó elaborar entre el personaje que interpretó Béla Lugosi y el monstruo predecesor del cine, el vampiro alemán *Nosferatu*, que dirigió Murnau en 1922. La simbiosis entre los dos personajes dio lugar a este aspecto entre diabólico y aterrador del personaje de Rambal que luce una peluca grisácea y unos apliques en las uñas para darle un aspecto más demoníaco si cabe (fig. 2).

20. SORIANO TORRES, Manuel; PÉREZ BULTÓ, José Javier; RAMBAL, Enrique (1944): *Drácula*. Madrid, Ed. De Miguel, cuadro décimo octavo, p. 38.



Fig. 2: Enrique Rambal caracterizado del conde Drácula. Fotografía cedida por Pilar Sánchez a l'Arxiu Històric de la Universitat del València.

2.7. EL MAQUILLAJE

El maquillaje o caracterización a lo largo de la primera mitad del siglo XX lo realizaba el propio actor. La técnica de estos años se basaba en acentuar los rasgos y realzar el color del mismo. Este procedimiento se debía a que la luz pálida y descolorida de la escena desmerecía los rostros de los actores de cara al público. Por otra parte, también estaba el hecho de que el actor debía transformarse y a su vez adaptarse a su papel así como adoptar la edad del personaje representado.

El proceso seguido para el maquillaje o caracterización consistía, en primer lugar, en efectuar un untado ligero de vaselina por todo el rostro, a continuación se extendía una fina capa de pasta blanca. Alrededor de los ojos, con una brocha, se maquillaba los ojos con colorete rojizo, al igual que los pómulos, con el fin de destacarlos. También se daba un ligero tono rosado en la barba, en

los temporales y en la frente para evitar el contraste con las otras partes de la cara maquilladas de blanco. La transición entre el blanco y el rosado del colorete no debía notarse, por eso se tomaba la precaución de repasar los límites de ambos colores con otra brocha ancha y plana. Los labios se pintaban con un lápiz rojo para agrandar o disminuir dependiendo de la caracterización que se deseaba realizar. También con lápiz rojo se daba algún toque alrededor de los ojos, la nariz así como los lóbulos de las orejas. En cambio, las cejas se perfilaban con un lápiz azul. Una vez realizada esa primera base del maquillaje se procedía a extender una capa de polvos de arroz.

Si se pretendía envejecer el rostro, primero se acentuaban las pestañas así como las cejas, orlando los ojos con lápiz azul. Después, con lápiz oscuro, se dibujaban las arrugas acentuándolas y multiplicándolas según la edad; las de la frente en sentido horizontal, las de las mejillas en sentido vertical y formando la llamada «pata de gallo». En la comisura de los labios se añadían trazos verticales para destacar la senectud. Bajo el párpado se dibujaban las bolsas de los ojos con las tonalidades azuladas que proporcionaba el lápiz azul (fig. 3).

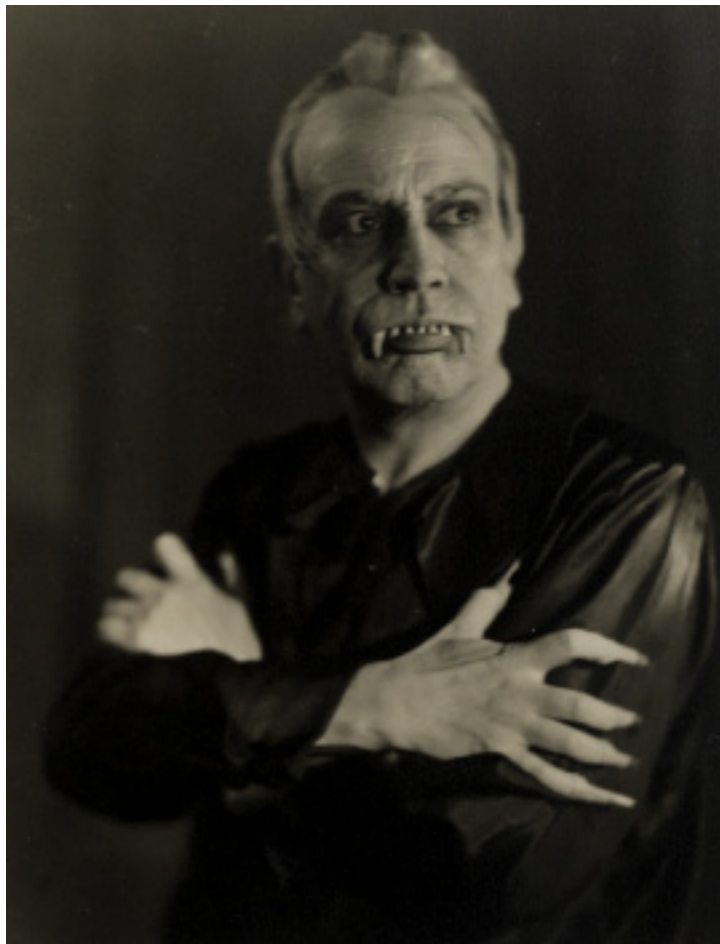


Fig. 3: Rambal maquillado como conde Drácula. Fotografía cedida por Pilar Sánchez a l'Arxiu Històric de la Universitat del València.

Para representar una mayor edad el actor debía caracterizarse más. Un suave tono de colorete debajo de los pómulos simulaba muy bien las mejillas caídas; además se debía pronunciar más las arrugas. En este caso, por otra parte, los apliques de uñas y los colmillos exagerados el imprimían un aspecto de monstruo abominable.

Rambal hizo uso del maquillaje junto con el disfraz para conseguir el efecto deseado. En sus compañías no consta entre su personal ningún maquillador profesional pues era él mismo el encargado de caracterizarse. Junto al uso del disfraz incorporaba máscaras capaces de transformar y sorprender a su público, que no llegaba a reconocerle.

3. Los temas del terror: Hipnotismo, telepatía y los «no-muertos»

A finales del siglo XIX, la hipnosis invadió los escenarios de toda Europa. Los magos habilidosos, prácticos de la ciencia, llevaban a las tablas las artes más sorprendentes. La hipnosis impulsada por la medicina en su faceta terapéutica, sirvió también para entretener y sorprender en los teatros al combinarse con los números de magia. Los melodramaturgos rápidamente la incluyeron en sus argumentos y ganaron los mismos adeptos que los magos habían conseguido pero con la particularidad de que siempre que se incorporaba un avance científico a un montaje era utilizado en su vertiente delictiva.

El hipnotismo era el método terapéutico más moderno y de moda del momento. Los descubrimientos realizados por Sigmund Freud y llevados a la práctica por muchos médicos así como por otros avezados en la materia, saltaron pronto a los escenarios. Era la nueva atracción del escenario sobre todo el *hipnotismo por sugestión* y de manera especial en los espectáculos de variedades. La atracción consistía en hacer subir a alguien del público e inducirle en un estado hipnótico. La técnica se aplicaba o bien a través del uso de un aparato como un imán o bien un fluido aunque la más usada era la verbal. Se trataba de la aplicación de una mímica persuasiva la cual provocaba un sueño parcial e incluso total. Se podía lograr que se cayese en un estado hipnótico a través de la sugestión general llegándose a tal grado que no se requería la presencia física del sugestionador, esta técnica se llamó *autosugestión*. Otro método de éxito fue la *telepatía*, que también captó adeptos en los escenarios con la transmisión de un pensamiento, de una imagen, como el de una tendencia o un movimiento, o el de un sentimiento o afecto. Había otros sistemas para realizar la inducción al hipnotismo: los sonidos de un tic-tac de un reloj, dar golpes sobre un gong, un haz de luz eléctrica o una lámpara de magnesio haciendo fijar la vista sobre un punto. En última instancia, también se podía hipnotizar a través del tacto, aunque este método en un escenario no resultaba tan espectacular como los otros métodos descritos. Todas estas técnicas científicas se volvieron un recurso habitual en los escenarios de las primeras décadas del siglo XX.

La introducción de estas nuevas ciencias y con ellas las estafas realizadas por aficionados provocó que el código ético y médico llegase a regularlos:

La distancia entre el delito ejecutado por el sonámbulo natural y el realizado en el período hipnótico, es parecida a la que existe entre el enfermo que sometido a la medicina del opio delinque y aquel que caprichosamente, sin necesidad, o tal vez con intención malévola, toma una fuerte dosis del venenoso medicamento. Es más; en los fenómenos que estudiamos, la diferencia es todavía más característica.²¹

21. GONZÁLEZ DE ECHÁVARRI Y VIVANCO, José María (1906): *Hipnotismo y criminalidad*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, p. 55.

Lentamente en los textos que se representaban se introdujo el afán por ver delinquir a los protagonistas. La sensación de peligro, el aspecto violento, las situaciones escabrosas, horripilantes, hasta regodearse en la violencia atraía cada vez más al público. Además, las nuevas tendencias de espectacularidad reflejadas en los teatros de la primera década del siglo XX gustaban de facilitar la aparición de un nuevo género como el Grand Guignol.

En el caso de la obra *Drácula* todos estos componentes de horrores y misterios se conjugaban en su puesta en escena acentuaba por la aparición de fantasmas y seres no muertos, es decir, lo que actualmente se calificaría como zombis que abandonan sus tumbas para obtener la fuente de la regeneración. Pero por otra parte, se debería agregar el componente erótico del texto que logró burlar la censura del momento y que se ve clarísimamente en la aparición en el cuadro octavo de los tres espectros de sus víctimas femeninas. Drácula había hipnotizado al pasante como su siguiente víctima y los espectros femeninos reclaman su parte de la pieza, aunque fuera el propio conde quien las alejara. Este cuadro, directamente inspirado en el texto de Stoker, encierra una carga sexual que posiblemente no fuese tan explotada en esta puesta en escena como lo sería en la actualidad. Lo mismo ocurría en el cuadro décimo octavo cuando al final del mismo el conde Drácula para terminar de atraer a su víctima, Guillermina, se rasga la camisa y le ofrece su propia sangre para conseguir la eternidad:

Drácula: Beberá de mi sangre y usted, como yo, será eterna. ¿Ha pensado usted lo que vale la eternidad? (Rasgándose parte de su camisa). Mis uñas abrirán esta vena y usted sabrá por vez primera del sabor de la sangre. (Guillermina, en el paroxismo del terror, cae desmayada. El conde la coge y mientras sale con ella por el balcón y se pierde en la noche, dice) ¡Tal vez sea así mejor!²²

4. El éxito de una obra conocida del cine. Las críticas

Las escasas críticas que se han podido encontrar del estreno en Valencia revelan la aceptación que tuvo el espectáculo entre el público habitual de Rambal. Tanto en el periódico *Jornada* como en el de *Las Provincias*, se destacaba el hecho de que el público ya conocía el precedente cinematográfico. Los críticos, a pesar de todo, destacaron que la emoción entre los espectadores en la sala era palpable. A todo ello contribuía el juego escénico, la técnica teatral y la disposición de los efectos. El terror y el espanto de «las luces siniestras, los hombres o fantasmas y los muertos vivos que salen de sus tumbas» se convirtieron en el acicate del montaje (*Jornada*, 03/12/1942, 07). «En cuanto a la manera de presentarla, basta el nombre de Rambal para convencerse de que tanto el decorado como todos los incidentes y detalles fueron insuperables, así como el vestuario» (*Las Provincias*, 03/12/1942, 07).

Cuando la obra se presentó en el teatro Fontalba de Madrid en julio de 1943, los autores del texto destacaron la condición de tratarse de una obra de gran espectáculo, donde no se debía buscar mucha lógica al texto pero sí comprender que algunas cosas que podrían resultar inverosímiles para el público, eran necesarias para el montaje. Al día siguiente el crítico del periódico *ABC*, Miguel Rodenas, publicó dentro de su columna: «Notas teatrales», la crítica correspondiente al estreno de la obra presentada por Rambal. Tildó el tema de «ingenuo» pero sobre todo destacó las luces y la maquinaria como el verdadero exponente de la creación del montaje. Los efectos que calificó de «espeluznantes» fueron una mera excusa para resaltar la victoria franquista de la Guerra Civil.

22. SORIANO TORRES, Manuel; PÉREZ BULTÓ, José Javier; RAMBAL, Enrique (1944): *Drácula*. Madrid, Ed. De Miguel, cuadro décimo octavo: «Placer de eternidad», p. 39.

Los señores Pérez-Bultó y Soriano han desarrollado el tema de manera sencilla, casi ingenua, y en algunos momentos la reacción de los espectadores es contraria a los efectos espeluznantes que se buscan. Claro que, en realidad, después de aquella monstruosidad de las checas y otros sufrimientos pasados por muchos españoles en la ignominiosa época marxista, es muy difícil ya asustar a nadie (*ABC*, 07/07/1943, 13).

Las rencillas no se habían terminado, ni los odios se habían olvidado aún a pesar de la catarsis que podría significar una obra de teatro de terror como *Drácula*. La obra formó parte del repertorio de Rambal durante los siguientes años, pero pronto se vería relegada por la llegada de un nuevo montaje también basado en un referente cinematográfico: *Rebeca*.

5. Bibliografía

- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, & J. HERNÁNDEZ PERERA (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori España.
- ARREGUI, Juan P. (2005): «Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas», [en línea] en *Revista Stichomythia*, n.º 3, <<http://www.parnaseo.uv.es/stichomythia>>, (Consultada: 14 de feb. 2010).
- CAPARROS LERA, José M.^a (2003): *Historia del cine europeo: de Lumière a Lars von Trier*. Madrid, RIALP.
- CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier (2005): *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. [En línea] <<http://www.tdx.cbuc.es/index.html>> (Consultado el 2 de dic. 2011).
- COSME FERRIS, M.^a Dolores (2008): *El teatro en la ciudad de Valencia. Reconstrucción de la cartelera valenciana (1936-1939)*. València, Servei de publicació de la Universitat de València.
- FERRER GIMENO, Francisca (2004): «Enrique Rambal y el género policial en la escena valenciana (1910-1923)», en *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, n.º 2, [en línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/Rambal.pdf>> Valencia, Universitat de València. (Consultado el 31 de dic. de 2011).
- (2005): «Veinte mil leguas de viaje submarino según Enrique Rambal versión escenificada para los teatros españoles». *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, n.º 3, [en línea] <http://parnaseo.uv.es/ars/esticomitia/numero3/sticho3/Ferrer_Rambal.pdf> Valencia, Universitat de València. (Consultado el 31 de dic. de 2011).
- GONZÁLEZ DE ECHÁVARRI Y VIVANCO, José María (1906): *Hipnotismo y criminalidad*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- GUARDIA, Manuel (1988): *Técnicas de construcción, ornamentación y pintura en decorados*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- GUBERT, Román (1977): *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen.
- MILLERSON, Gerald (1987): *Escenografía básica*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- MOYNET, M.J. (1999): *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (ed.) (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900* Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, D.L.
- SIRERA, Josep Lluís (1986): *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. València, Alfons el Magnànim.
- SORIANO TORRES, Manuel; PÉREZ BULTÓ, José Javier; RAMBAL, Enrique (1944): *Drácula*. Madrid, Ed. De Miguel.
- UREÑA, Luis (1942): *Rambal. (Veinticinco años de actor y empresario)*. San Sebastián, Imprenta V. Echeverría.