

Wilfried Floeck

María Francisca Vilches de Frutos (eds.)

Teatro y Sociedad en la España actual

Madrid · Frankfurt am Main

2004

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.ddb.de>

*La publicación de este volumen ha sido posible
gracias a la generosa subvención prestada por el
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
de España, Madrid*

© Iberoamericana, Madrid 2004
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
info@iberoamericanalibros.com
www.iber-america.net

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 2004
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.iber-america.net

Reservados todos los derechos
ISBN 84-8489-140-2
ISBN 3-86527-119-7
Depósito legal:

Diseño de la cubierta: Michael Ackermann
Fotocollage de la cubierta: © Margret Floeck
Este libro está impreso íntegramente
en papel ecológico blanqueado sin cloro.
Impreso en Alemania

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	9
Prólogo	11
I.- TEATRO Y DEMOCRACIA:	
CAMBIOS SOCIOPOLÍTICOS Y GESTIÓN CULTURAL	
Creación autorial y gestión teatral: una interrelación en la escena española contemporánea M^a Francisca Vilches de Frutos	17
Teatro y gestión: el Teatro de La Abadía de Madrid Antonio B. González	31
II.- CANON AUTORIAL Y ESCÉNICO:	
LO SOCIOPOLÍTICO COMO ELECCIÓN DRAMÁTICA	
El tratamiento del machismo en el teatro posfranquista Dieter Ingenschay	53

Luces y sombras de la nueva identidad femenina en el teatro español actual Pilar Nieva de la Paz	65
Personajes políticos y culturales en el teatro histórico actual: del Conde-Duque de Olivares a Samaniego Antonio Fernández Insuela	87
Esos laberintos de la conciencia: Buero Vallejo en la transición y la democracia Derek Gagen	101
Alfonso Sastre y Edgar Allan Poe: una relación literaria Silvia Monti	115
Forma y función de un teatro documental español: “Ahlán”, de Jerónimo López Mozo John P. Gabriele	129
Lourdes ante Lorca. “El local de Bernardeta A.” (1995) Dru Dougherty	139
La fauna urbana en el teatro de José Luis Alonso de Santos: del “moro” a la moralidad Antonia Amo Sánchez	151
Temas sociales conflictivos en el teatro de José Luis Alonso de Santos José Rodríguez Richart	161
“Cachorros de negro mirar”, de Paloma Pedrero y “El traductor de Blumemberg”, de Juan Mayorga: dos acercamientos al neonazismo Phyllis Zatlin	175

**III.- LA RENOVACIÓN DE LOS LENGUAJES TEATRALES:
DISCURSOS TEXTUALES Y ESCÉNICOS**

¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo xx Wilfried Floeck	189
Teatralidad y teatrería en la sociedad del espectáculo (las estrategias del Bufón) Óscar Cornago Bernal	209
¿Fragmentos, elipsis, huecos textuales? La escritura de los jóvenes autores dramáticos Susanne Hartwig	223
El ritmo como paradigma estético del teatro español actual Yvette Sánchez	241
Para una teoría del “no-lugar” en el teatro español contemporáneo Anxo Abuín González	255
Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea José A. Sánchez	269
Las servidumbres naturalistas del cine (sobre algunas adaptaciones cinematográficas recientes de textos teatrales “problemáticos”) José Antonio Pérez Bowie	283
“El ajuar de la memoria”: un imperativo ético y estético en “El lápiz del carpintero”, de Rivas, Cuña y Reixa M^a Teresa García-Abad García	303

El teatro español de los noventa: el “humorismo” como clave estética Isabelle Reck	321
Entre condenación eterna y salvación: crítica social y ética en “La marca del fuego” (1986) y “Leyenda aérea” (1998), de José María Rodríguez Méndez Cerstin Bauer-Funke	335
“Sangre lunar”, de José Sanchis Sinisterra: transgresión de las normas, transgresión de las formas Monique Martínez Thomas	349
El texto dramático desde su perspectiva de puesta en escena Ernesto Caballero	361
Innovaciones en escena y diálogo del teatro español del siglo xx Klaus Pörtl	369

TEATRO Y GESTIÓN: EL TEATRO DE LA ABADÍA DE MADRID¹

Antonio B. González
Wesleyan University

TEATRO PÚBLICO, TEATRO PRIVADO Y EL “CAMINO DEL MEDIO”: EL CONTEXTO HISTÓRICO

Dadas sus características de teatro *semi-oficial* —financiación pública, gestión privada— el Teatro de La Abadía de Madrid podrá entenderse plenamente, como fenómeno histórico, si se analiza en el marco de los debates en torno al patrocinio oficial para las artes escénicas (tema: “Los teatros públicos o *nacionales*”), debates que fueron complejos en su contenido y de larga duración². Que esos debates hayan cuajado precisamente durante el primer tercio del siglo xx, un fenómeno ya de por sí significativo, será sin duda la consecuencia de factores históricos de diversa índole, algo que también tiene gran importancia para nuestra comprensión de La Abadía. Se trata, en primer lugar, del apogeo histórico del liberalismo burgués, formación adecuada a la noción del teatro institucional por lo menos desde la Francia napoleónica. También es el momento en que la prensa llega a su ápice como órgano de diseminación intelectual, especialmente en el seno del liberalismo ya mencionado, siendo la historia del periódico y la del liberalismo caminos paralelos con un inicio compartido: la Ilustración dieciochesca³. Cabe recordar, en fin, que los primeros decenios del siglo xx

-
- 1 Agradecemos la amabilidad del equipo de La Abadía —Alicia Roldán Medina y María Fernanda Ahedo especialmente— por su generosa ayuda a la hora de proporcionarnos los Estatutos de la Fundación, el *curriculum vitae* de José Luis Gómez y otros documentos mencionados más adelante, sin los cuales este estudio no hubiera sido posible.
 - 2 Remito a los siguientes estudios que también se ocupan del tema de la gestión teatral en la España contemporánea: Vilches de Frutos 1996, 1997, 2003; Checa Puerta 2000.
 - 3 Véase Anderson 1983.

marcan el momento en que los intelectuales convierten esa prensa en el principal foro para explayarse sobre las obligaciones del Estado en asuntos artísticos, sobre la noción del Estado patrocinador⁴.

Planteamos así esta serie de coincidencias históricas —de clase, de ideología y de producción cultural— como telón de fondo, como hemos dicho, para enfocar mejor el Teatro de La Abadía de Madrid, como proyecto no sólo teatral, sino cultural, en el sentido más amplio del término. A modo de trasfondo recordaremos también que en el tema de la oficialidad del teatro se barajan no sólo cuestiones de financiación sino también factores contextuales latentes en las prácticas escénicas desde épocas más remotas: es decir y sobre todo, el dónde y el cuándo de la representación. Nos referimos por ejemplo a los privilegios que el teatro ha gozado en diferentes contextos históricos, su papel en los fastos del Estado. En el Madrid de los Austrias, el momento podría ser la celebración del nacimiento del príncipe; el lugar alguna explanada o plaza contigua al palacio. Los ecos de esta simbólica yuxtaposición de corte y drama repercuten mucho más allá del absolutismo. En los años treinta, en plena época republicana y gracias al apoyo personal o, en algunas ocasiones, material, de destacados miembros de la clase política⁵, adquieren cierto barniz de oficialidad funciones como, por ejemplo, una representación de *Yerma*, de Federico García Lorca, en el Teatro Español de Madrid, en presencia de los dirigentes políticos, al igual que ocurrió con algunas funciones del director Cipriano de Rivas Cherif, como su versión de la *Medea*, de Séneca, en el Teatro Romano de Mérida (el 18 de junio de 1933), función tratada por ciertos críticos como una fiesta del Estado, por ser Séneca “nuestro primer poeta nacional”⁶. Como hemos dicho, la oficialidad del teatro depende sólo en parte del apoyo material que recibe de los cofres públicos.

-
- 4 Entre los varios ensayos escritos o editados por Manuel Tuñón de Lara en que estos temas se tratan, citaremos: *Medio siglo de cultura española (1885–1936)*, (1971).
- 5 Sobre la financiación otorgada por la Segunda República a *La Barraca* (García Lorca) y a las *Misiones Pedagógicas* (con su Teatro del Pueblo), véanse: Byrd 1975; Sáenz de la Calzada y Martínez Nadal 1976, Otero Urtaza 1982, y *Misiones pedagógicas: septiembre de 1931–diciembre de 1933*, 1992.
- 6 Sobre la representación de *Yerma*, véase “Una apoteósica fiesta de arte en el teatro Español” (*Heraldo de Madrid*: 2-II-35, 6). Homenajes a la “republicana” fiesta emeritense aparecen en *La Voz* (“Una fiesta hermosa en Mérida: Representación de la tragedia *Medea* en el teatro de Emerita Augusta”: 19-IV-33, 3) y en *Luz* (Juan Chabás: “Una gran fiesta de arte: La representación de *Medea* en el Teatro Romano de Mérida”, 19-VI-33, 6). En la misma línea recuérdese también la representación en las “fiestas de la República” de *La carroza del santísimo*, de Prosper Mérimée, en traducción de Manuel Azaña (*Ahora* [18-VI-31], 6).

A la hora de matizar la cuestión de teatro *público* o *nacional* hay que tener en cuenta estos factores contextuales además del pacto establecido mediante el texto teatral, desde las tablas y desde lo escrito, entre una comunidad *política* (en el sentido de *polis*) y el repertorio dramático tenido por ella como “nacional”. El tema es demasiado amplio para abordar aquí en detalle, pero conviene recordar, a modo de introducción, a Sófocles, Eurípides y Aristófanes, en la Grecia antigua, y a Shakespeare en Inglaterra, considerados desde la España de los veinte y los treinta como cantores de su pueblo, precisamente cuando, gracias inicialmente al trabajo de Américo Castro, se estaba recuperando a Lope de Vega como el dramaturgo que supo dar plasticidad dramática a la identidad nacional⁷. En estos años, muchos críticos insistían en la singularidad nacional de estos tres pueblos —el griego, el inglés y el español— por ser éstos los únicos dotados con un *teatro nacional* de repertorio, argumento avanzado en pro de la creación de una sede y compañía dramática nacional.

Espacio y repertorio han sido, pues, los dos polos del teatro nacional español, tal y como ese teatro nacional ha venido plasmándose en el imaginario colectivo, desde los albores de la nación (la comedia barroca) y en el debate en torno al tema que, a su vez, ha rebrotado simbólicamente en coyunturas históricas de profunda transición social, económica e institucional: en la década que sigue a la debacle de 1898, por ejemplo, y en los republicanos años treinta, siendo estos últimos especialmente fecundos en propuestas y proyectos. La nacionalización de los teatros Español y María Guerrero entre 1939 y 1940, y la creación del Centro Dramático Nacional en 1976, en los dos casos a manos de Estados recién nacidos, son datos que tienen una enorme trascendencia para la historia del teatro en España. Tales fenómenos nos ayudan a recordar que en la génesis y consolidación de una nación, proceso histórico que transcurre simultáneamente en los planos social, económico, político y artístico, el teatro ocupa una posición de privilegio.

Es éste el marco en el que hay que inscribir las iniciativas de fundar los primeros teatros semipúblicos en España: el Teatre Lliure de Fabià Puigserver, inaugurado en Barcelona en el simbólico año 1976, modelo e inspiración para el proyecto que nos interesa aquí, el Teatro de La Abadía de Madrid, fundado por José Luis Gómez en 1995. En cuanto a cuestiones de administración y financiación,

7 Con su “Lope de Vega”, publicado inicialmente en *El Sol* (6-III-19) e incluido luego en su traducción de la biografía de Lope por H.A. Rennert, Castro inicia una larga campaña con el propósito de reconciliar características de la comedia lopesca con la particular *manera de pensar nacional*, tal y como Lope la captó en su obra: una manera de pensar que “desde fuera” se ve como “rígida” o “esquelética”, según informa Castro.

tema candente —como hemos señalado— durante gran parte del siglo xx, la implantación de esta especie de *camino del medio* marca la última etapa de una línea de pensamiento que comienza a cuajar en los años veinte y treinta y cuyo significado histórico se nos aclara sólo al mirar estos proyectos al contraluz de aquellas ideas.

A principios del siglo xx, los impulsores de un teatro dramático nacional alegan casi universalmente que el teatro constituye un bien patrimonial de la comunidad y el baremo de su condición “espiritual”. Justifican por eso la necesidad de concederle al teatro algún tipo de protección oficial. Éstos, unidos a los que se oponen a la intervención del Estado en los asuntos del teatro, expresan una fe casi unánime en el dogma de la independencia artística aunque, como cabe esperar, habría que someter a un minucioso escrutinio lo que se entiende por “independencia artística” en cada caso y contexto. De hecho, las principales discrepancias entre partidarios y opositores afloran precisamente en torno a este problema: es decir, en torno a la manera (o posibilidad) de que el Estado patrocine o subvencione el teatro sin perjudicarlo en cuestiones de calidad y sin restringir la libertad de gestión de los artistas. De ahí que entre los que están en pro y en contra de la noción de un “Estado-gendarme” empiece a formularse a partir de 1900 la alternativa de un “Estado-guardia”⁸, germen de propuestas elaboradas por intelectuales de corte progresista-liberal, en los años veinte y treinta, quienes favorecen una “escuela [oficial] de actores”, el “semillero de una producción nueva” según Juan Chabás⁹. Enrique Díez-Canedo es tajante en este sentido. Por encima de un Teatro Nacional entendido como museo para conservar las reliquias del pasado, Díez-Canedo recalca el aspecto dinámico e innovador de la “escena experimental”, alimentada por la “iniciativa particular”. Ante la tendencia de trivializar el arte, convirtiéndolo en artefacto estático y material, en un asunto de “puro negocio”, lo defiende en toda su pureza y dinamismo como el “medio” que es —o que debe ser— hacia el fin económico: “No nos faltan empresas de *arte puro*, transitorias siempre, frente a las empresas de *puro negocio*. Pero hasta aquí ha faltado quien vea *el negocio como fin con el arte puro como medio*” [énfasis mío]¹⁰. Reafirma los valores *actuales* del canon por encima de los pretéritos, gracias a lecciones aprendidas de Hofmannsthal y Reinhardt en el fértil campo del teatro clásico español. Se convierte así en uno de los grandes apologistas de Cipriano de Rivas Cherif, el más insigne director de escena de la

8 Eduardo Gómez de Baquero, “La protección al Teatro Nacional”, *La España Moderna* (mayo de 1900), reproducido más tarde en E. Gómez de Baquero, *Letras e ideas*, Barcelona, Heinrich y Cía. Editores, 1905, 33-40 (cf. Aguilera Sastre 2002: 41).

9 “En el 14 de abril. Hacia un Teatro Nacional”, *Luz* (14-IV-1933), 6.

10 E. Díez-Canedo, “Teatro Nacional, teatro de repertorio”, *El Sol* (3-V-1928), 5.

España republicana, quien, en 1932, recordando la lección de sus mentores y las escuelas fundadas por él durante la anterior década, expone con clarividencia las bases de su propio trabajo escénico y de la escuela dramática nacional soñada por él: “Susciar ese espíritu de invención” o “conciencia artística” en el actor, considerado por Rivas y por sus mentores (Craig, Reinhardt, Stanislavsky, Copeau y Meyerhold) como el auténtico locus de la creatividad teatral¹¹. Ante el “fomento desde el Poder”, la iniciativa particular; ante las reliquias del pasado, un teatro dinámico, vital y actual; y por encima de sedes y repertorios, el teatro entendido como *proceso*, ya no como *producto* (“invención”, “conciencia artística”): son éstas las ideas que se plantean en las primeras décadas del siglo y que llegan a su plenitud en los proyectos de Puigserver y de Gómez, tan sólo después del letargo de 36 años de régimen autoritario.

EL TEATRO DE LA ABADÍA: ADMINISTRACIÓN Y FINANCIACIÓN

La Fundación Teatro de La Abadía, denominada oficialmente Centro de Estudios y Creación Escénicos de la Comunidad de Madrid, se rige por unos estatutos que están divididos en seis títulos y cuyos puntos más destacados son los siguientes. En “Institución de la fundación” (Título I) se subraya la independencia jurídica de esta “Fundación cultural de carácter privado”, que “La Comunidad Autónoma de Madrid y D. José Luis Gómez García constituyen” y que “se registrá... por la *voluntad del fundador* manifestada en el acto fundacional, por los presentes Estatutos y por las disposiciones que en interpretación o desarrollo de *aquella voluntad* establezca libremente el Patronato” [énfasis mío aquí y más adelante]. Tal y como se apunta en el Título II (“Objeto de la fundación”), se trata de una Fundación sin ánimo de lucro (con lo que esto supone en cuanto a beneficios fiscales) con finalidades artísticas y educativas claramente estipuladas: “la *formación de artistas*... preferentemente de la Comunidad Autónoma de Madrid”, la “*investigación*” y el “fomento de la *educación* cultural de la infancia y la juventud en las artes escénicas, con el propósito de propiciar su *integración social y cultural*”. En el mismo título se alude también a vinculaciones internacionales —“*intercambios de artistas* de diferentes países”— dando así las pautas de una orientación cosmopolita que es refrendada con nuevo sesgo en

11 Cipriano de Rivas Cherif, “Por el Teatro Dramática Nacional. Escuela”, *El Sol* (29-VII-1932), 3. Sobre esta faceta de la producción de Rivas véanse Aguilera Sastre y Aznar Soler 1989, 1999.

el Título IV, en el que se establece un “Consejo de Honor”, presidido por el Presidente de la Comunidad de Madrid pero formado por seis personas de renombre universal, con voz pero sin voto en los asuntos administrativos de la Fundación. Por último, los “Órganos de gobierno” se establecen en el Título III, con una fórmula que refleja un pacto perfectamente equilibrado entre el sector artístico independiente y las instituciones públicas. El Patronato de La Abadía integra a cinco personas nombradas por José Luis Gómez y cinco por diferentes instituciones públicas: tres por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, una por el Ministerio de Educación y Cultura, y una por el Ayuntamiento de Madrid. La Junta Rectora que se ocupa del funcionamiento diario del Centro se somete a la autoridad del Patronato y del Director Artístico (José Luis Gómez). La componen el Gerente y los Directores Administrativo, Técnico, de Formación y de Producción y Distribución. Al Patronato le compete aprobar los programas de actuación, presupuestos y la “Memoria anual” con la que la Fundación (el Director) justifica y genera su financiación pública.

Entre los puntos aquí resumidos, cabe acentuar sobre todo la importancia concedida en estos Estatutos a la “*voluntad* del fundador manifestada en el acto fundacional”, por ser esa *voluntad* la piedra angular de La Abadía en su calidad de fundación semipública y su fuerza motriz como centro de creatividad artística. Ni que decir tiene que la aprobación de estos Estatutos constituye un acto mediante el cual el *sector público* —la Comunidad de Madrid— legitima méritos y autoridad artísticos (la “*voluntad*”) ya ampliamente reconocidos por el *sector privado*, es decir, por espectadores, gerentes y directores de escena de varios países. Aclaremos: según indica el *curriculum vitae* del Director, la “*voluntad*” en cuestión es el fruto de la odisea personal de este hijo pródigo que se marcha en busca de nuevos conocimientos, por las escuelas del mundo (se diploma como actor en 1964, en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia, Bochum; estudia en París con Jacques Lecoq y en Nueva York con Lee Strasberg) y por los escenarios y festivales de Europa y de Norteamérica, antes de volver a Ítaca, como hizo Fabià Puigserver años antes, determinado (como Puigserver) a contribuir de forma contundente a una vida escénica nacional contemplada por cada uno en su momento como en un estado de “grave crisis”. Como en el caso de Puigserver, el encuentro de Gómez con Jerzy Grotowski en Polonia es determinante. Como Puigserver, Gómez regresa guiado por el sueño de emular la “tradición europea de los teatros de arte” y como Puigserver, realiza este sueño con la creación de un “modelo de administración semipública” en el que “la gestión privada garantiza la autonomía del trabajo, y los poderes públicos ejercen estricto control de los fondos

atribuidos”¹². Si recordamos el sueño de medio siglo antes de una auténtica República de las letras, fundada (como proclama Díez-Canedo) en la “iniciativa particular”, será fácil concluir que los logros de estos voluntariosos fundadores de teatros nuevos marcan el momento en la historia del país cuando esa “iniciativa” y todo lo que connota adquieren finalmente reconocimiento oficial. Aquí el teatro institucional se fomenta desde el empeño y la industria del *individuo*, ya no “desde el Poder”. En el emblema cultural de la nación se abre hueco ahora para el teatro entendido como *proceso* (“invención”, “experimentación”)¹³, ya no como *producto*. Pasemos ahora a contemplar la realización de este sueño en el contexto concreto de las primeras temporadas de La Abadía.

LA PUESTA EN MARCHA DE UNA IDEA: OCHO TEMPORADAS DEL TEATRO DE LA ABADÍA

Los logros y proyectos de La Abadía durante sus primeras ocho temporadas están documentados en un vasto y elegante material divulgativo que, en su conjunto, nos ofrece una ventana sobre la estética e ideología que informan el trabajo del Director artístico y de su equipo. El material en cuestión incluye (1) una memoria (ya citada) de los primeros *5 años de placer inteligente* ofrecidos por la Fundación, (2) los programas de temporada, en los que se recogen, además de información sobre las obras que se van a representar, las reflexiones del Director sobre la misión de la Fundación, (3) unos folletos titulados *Papeles de La Abadía* dedicados a producciones específicas y (4) una informativa página web. Con el esquema de este material incluido en el apéndice queremos destacar la tendencia de la Fundación de glosar sus producciones —las suyas propias además de las de compañías invitadas— con sugerentes fragmentos de textos de diversos autores, textos que por su contenido (filosófico, histórico o estético) señalan nuevas maneras de entender la función teatral, provocándole así al espectador para que su “placer” llegue en efecto a la altura de “inteligente”. Además de contextualizar las funciones de este modo, estas glosas sugieren la idea de un Centro de reflexión y de reunión, en el que voces procedentes de diferentes tradiciones y épocas se armonizan con las del equipo de La Abadía y con las de los dramaturgos,

12 Las citas de José Luis Gómez proceden de Gómez 2000: 7 y 9.

13 Estos términos, que aparecen en el ya citado ensayo de Díez-Canedo, son afines a los conceptos de “reteatralización” y “estilización” acuñados por Ramón Pérez de Ayala y C. de Rivas Cherif respectivamente.

llegadas éstas últimas a través de las obras escenificadas. Se crea así la sensación de un ensamblaje de voces corales en un Centro cuyo compromiso social y educativo se proclama precisamente por medio de estas características: por su polifonía y heterogeneidad.

En cuanto a la misión educativa de La Abadía, no sería difícil ver en la “escuela de actores/semillero de una producción nueva” reclamada por Juan Chabás y fundada en diferentes ocasiones por Cipriano de Rivas Cherif¹⁴ el prototipo para el “Centro” que José Luis Gómez funda en 1995 con el nombre “de Estudios y Creación Escénicos”. Gómez no se cansa de reafirmar que la formación de actores es uno de sus objetivos principales y “permanentes”¹⁵. Al hilo de estas reafirmaciones recalca su adhesión a la experiencia escénica *procesual*, a la “elocuencia actoral” y al “uso distinto de la energía psíquica y física” que persigue mediante la enseñanza “del legado técnico de los grandes artistas del pasado y la colaboración de eminentes hombres del presente”¹⁶. Detectamos en tales declaraciones la huella de Rivas, promotor de la escuela experimental como “cantera de actores” al servicio de las grandes escenas. Gómez insiste en que la escuela de actores será para él la única garantía de una “compañía estable”, el *sine qua non* del éxito para que La Abadía tenga futuro y arraigo en su ámbito social.

El *quid* del problema para los dos es, en efecto, el ámbito social y el diálogo que Rivas tanto como Gómez procura entablar con su sociedad desde el escenario, tema que, por razones de sobra conocidas, levantaba más sospechas antes que ahora. Gómez se refiere en distintas ocasiones a “nuestro compromiso de asumir la escena como lugar de reflexión social” y de “asumir el trabajo escénico como una vía para participar, con los medios poéticos del teatro, en los debates de interés social... que hagan posible un más amplio encuentro con los ciudadanos”¹⁷. Tales comentarios evocan el recuerdo de la *nación teatral*¹⁸, con-

14 Me refiero (entre otros) al “Teatro de la Escuela Nueva” (1920), “El Mirlo Blanco” (1926-27), “El Caracol” (1928-29), y sobre todo al “Teatro Escuela de Arte” (1933-35), las peripecias de los cuales son el tema de los estudios ya citados de Aguilera Sastre y Aznar Soler.

15 *5 Años*, 17; *Avance de temporada 2002-2003*, s/p.

16 *5 Años*, 7, 8 17.

17 *Avances de temporada 2001-2002 y 2002-2003*, s/p

18 “Un período como el que atravesamos los españoles de transformación política y evolución revolucionaria se presta fácilmente a impulsar en cierto sentido y con determinada orientación ese progreso teatral de las formas dramáticas acomodadas al sentir general del público, del *pueblo constituido en espectador*” [énfasis mío]: Rivas Cherif, “Temas con variaciones: La utilidad pública del teatro”, *El Sol* (23-I-32), 1.

cepto imperante entre los intelectuales republicanos, quienes promocionan la vertiente popular del teatro nacional como una necesidad urgente si se trata de sintonizar el teatro con la nueva formación ideológica triunfante (según insisten) en las elecciones del 14 de abril¹⁹. En su teoría y praxis, Gómez también teatraliza la nación, tratando el escenario como un espacio de convivencias, entre el gremio y su pueblo, como en una especie de nación en miniatura. Al igual que Rivas, Gómez considera que el teatro y su sociedad están inextricablemente unidos pero que sus lazos se han deteriorado —Rivas habla del “divorcio” entre el “sentimiento nacional del pueblo” y su “expresión artística oficial”— y que su misión como director es restablecerlos (Rivas: resucitar en el pueblo su “conciencia estética del sentimiento patrio”²⁰). El deseo de Rivas de acomodar la tradición teatral española a las normas de vida modernas anticipa las iniciativas que Gómez adopta con el mismo propósito: el de acomodar el Teatro de La Abadía a la actualidad social. En este sentido, cabe notar que la polifonía y heterogeneidad que adopta para estos fines no sólo son cualidades literarias (como ya hemos visto) sino que se dinamizan mediante las producciones escénicas de compañías y artistas de diversa procedencia —los “intercambios de artistas” mencionados en los Estatutos— por lo cual el Centro se convierte en una suerte de “encrucijada multicultural” (Pavis 1990), en una auténtica *imago mundi* que es tan pluralista como lo es la realidad que habitamos. La influencia de los mentores *contemporáneos* de Gómez será fácil de visualizar en estas prácticas. Conviene no perder de vista mientras tanto la contribución de Rivas en esta misma línea, gracias a cuyos esfuerzos los españoles de su época pudieron apreciar en los escenarios de la capital el trabajo de algunas de las mejores compañías y artistas de Europa y de América²¹.

La heterogeneidad que caracteriza el trabajo de Rivas y el de Gómez será sin duda el fruto de los nuevos horizontes adquiridos por ambos en sus respectivos periplos por las aulas del mundo, literal y figurativamente, antes de volver a casa comprometidos con la tradición teatral *nacional*, conscientes los dos de las

19 “La Escuela de Teatro que [la República española] puede y debe fundar ha de serlo con carácter nacional, tomando de la tradición dramática lo permanente y valedero ahora; pero contrariándola en todo aquello que, aun siendo tradicional, pugna con la actualidad palpitante de la ley en que el Estado plasma la voluntad revolucionaria del pueblo”: Rivas Cherif, “Por el Teatro Dramático Nacional: Escuela”.

20 “Temas con variaciones: Fiestas populares”, *El Sol* (12-IV-32), 1.

21 Entre otros ejemplos cabe destacar: el *Teatro Artístico de Moscú*, en el Teatro Español y *La compagnie des Quinze* de Jacques Copeau, en la Residencia de Estudiantes (en 1932 y 1933 respectivamente) y los recitales poéticos de la actriz argentina Berta Singerman y del actor andaluz José González Marín.

nuevas posibilidades que hay para acomodar los valores “permanentes y valederos” que esa tradición “singular” a la “actualidad palpitante” en todas sus dimensiones²². Es importante notar que en los dos casos se trata no sólo de la tradición literaria, sino de un *estilo escénico* particular que Rivas relaciona con la particularidad literaria del canon teatral nacional, cuyo germen se sitúa en la comedia barroca: “el dinamismo de la acción, la sucesión peripatética, antiestática por excelencia, de escenas repartidas en ‘jornadas’... y no en ‘actos’ con significación dramática unilateral”²³. He aquí “la tradición escénica y cultura actoral” españolas que José Luis Gómez se compromete a recuperar, en el marco, claro está, de una identidad nacional contemporánea. Al inaugurar su Centro en 1995 con la representación de un “dinámico” y “multilateral” *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Gómez se hace eco de la vieja idea de un teatro nacional, entendido no sólo en el sentido de un patrimonio literario autóctono —una manera nacional de *hacer comedias*— sino en el sentido de un concomitante estilo nacional de *representarlas*: es decir, de un *proceso* decididamente español.

Obviamente es así, mediante su “reteatralización” o “estilización” escénica²⁴, las obras clásicas dejan de ser reliquias para convertirse en un fértil campo de innovaciones, la sede teatral en un centro de creación y ya no museo, tal y como pidieron Rivas y Díez-Canedo —insistentemente además— en su momento. De ahí la importancia del director como catalizador de *procesos*, figura que por su empeño e industria, autoridad y gestión —y por motivos de la evolución del hecho teatral en todas sus dimensiones (literatura dramática, representación escénica e infraestructura personal y material)— llega a reconocerse como *el componente clave*, como un factor constituyente del teatro tal y como lo conciben Rivas y Gómez: como “Centro de Estudios y Creación Escénicos” en el que el *proceso* se convierte en proyecto y programa. Por eso resulta tan importante la legitimidad que se concede a la “voluntad” individual de Gómez, cuando en 1994 la Comunidad de Madrid aprueba los Estatutos de la Fundación del Teatro de La Abadía. Que en este momento histórico y desde el Estado se empiece a pensar en *el director*, antes que en la sede o en el repertorio, y en las nuevas posibilidades escénicas que con él se relacionan, es sin duda

22 Gómez: *5 años*, 17; Rivas: “Por el Teatro Dramático Nacional: Escuela”.

23 CRC, “Temas con variaciones: Hacia un Teatro Español”, *El Sol* (21-II-32), 12. En el período contemporáneo José María Rodríguez Méndez entra en el debate en torno a la oposición dramaturgia autóctona / estilo afrancesado, fruto el segundo del neoclasicismo dieciochesco. Sobre este tema véase González 1994.

24 Términos adoptados para el caso por Ramón Pérez de Ayala y Rivas respectivamente (Aguilera Sastre y Aznar Soler 1989: 212).

la consecuencia de un largo proceso histórico: la consolidación del director como elemento constituyente de la producción escénica. Que Rivas y Gómez hayan sido autoconscientes de su papel histórico y artístico en este sentido tiene también una importancia capital. Al invocar los nombres de sus propios mentores —Craig, Reinhardt, Stanislavsky, Copeau y Meyerhold— Rivas no sólo rinde homenaje a una genealogía que llega hasta los maestros de Gómez y que desemboca en La Abadía, donde “suscitar —como propuso Rivas— ese espíritu de invención en el actor” es la nota principal. Demuestra además sus intenciones de ser un agente activo en los procesos históricos que afectan el teatro en todos los niveles.

Si el significado histórico del Teatro de La Abadía deriva del reconocimiento oficial concedido a la “iniciativa *particular*” de su fundador y a su misión educativa, no nos sorprenderá que el actor *individual* sea una clave entre las más importantes para leer la estética teatral del Centro desde sus escenarios. Es verdad que, en cumplimiento del “acto fundacional” y de lo concertado en los Estatutos con la Comunidad de Madrid, el Centro ha logrado ofrecer un repertorio entre los más variados. Como señala la página web de La Abadía²⁵, el teatro de distintas épocas y géneros, para adultos y niños, nacional e internacional, se intercala con funciones de baile y música también de diversos estilos y épocas. La compañía estable ha compartido los escenarios de La Abadía con compañías nacionales y extranjeras, con sus producciones en castellano, catalán, francés, alemán, inglés y holandés. Directores, actores y dramaturgos españoles contemporáneos de cierto renombre han encontrado especial acogida, alternando con Cervantes, Shakespeare y Brecht: todo en virtud de los valores de polifonía y heterogeneidad ya mencionados.

Dentro de este marco multicolor, sin embargo, conviene destacar un tono en particular que se asocia con la presencia del fundador, ya no como director de escena sino como punto de referencia escénico, en producciones tan sintomáticas como *Memoria de un olvido* (2002-2003) y *Azaña, una pasión española* (2000-2001). Como Rivas, quien sintió durante toda su vida una predilección especial por el arte solitario del bululú, Gómez recorre los principales teatros de Francia y Alemania antes de volver a España, representando espectáculos personales de pantomima y mimo llamados “mimodramas”²⁶. Adquiere así un

25 <http://www.teatroabadia.com>

26 “Espectáculos de creación propia, mimodramas de nuevo cuño que cambian radicalmente la idea de pantomima y mimo a la sazón en boga”: *Curriculum vitae* de José Luis Gómez, facilitado por la Fundación del Teatro de La Abadía.

profundo conocimiento de los nuevos niveles de compenetración que el actor puede conseguir con su “pueblo constituido en espectador”, al encontrarse sólo en el escenario, conocimiento que le será especialmente útil a la hora de representar a dos protagonistas de la epopeya nacional “discontinua y quebrada” (Gómez, 5A: 17): mediante la lectura dramatizada de poemas de Luis Cernuda, en el primer caso, y de cartas y discursos Azaña en el segundo. El trauma de Azaña en el dramático momento de su dimisión de la Presidencia, el 27 de febrero de 1939, que fue personal y colectivo a la vez, se convierte para Gómez en el estímulo de un catártico “retorno de lo reprimido” en la conciencia de su nación y en el marco del espacio psíquico inmediato y compartido, algo que puede apreciarse al comenzar la obra, cuando el “presidente”, tras el anuncio de su dimisión, tropieza sobre el adverbio “personalmente”: “Personalmente . . . [pausa] personalmente. . . [con tono más profundo, introspectivo] he trabajado en ese sentido cuanto mis limitados medios de acción permiten”²⁷. La experiencia *personal* se proyecta así como todo un emblema para este director, cuyo trabajo como actor confirma, en el marco además de otras producciones de parecido sesgo lírico, cuán central es para La Abadía la palabra esencial, signo del más profundo sentir del individuo enfrentado consigo mismo, en la soledad nocturna del alma²⁸.

CONCLUSIÓN

A través del Teatro de La Abadía, José Luis Gómez ha logrado armonizar los tres elementos que son fundamentales para el multidimensional hecho teatral —el reper-

27 Esta interpretación de Gómez está documentada en la versión fonográfica de *Azaña, una pasión* española, producida por la Fundación Autor con la colaboración del Teatro de La Abadía.

28 A la hora de ampliar este tema, habría que pensar en el compromiso de Gómez con los grandes poetas dramáticos, de la tradición universal (Shakespeare, Goethe, Brecht) y nacional (Cervantes, Valle), además de producciones que se han acogido en La Abadía y que son decididamente poéticas, como por ejemplo: *Mythos*, basado en poemas de Henrik Nordbrandt (por la Cía. Odin Teatret, dir. Eugenio Barba; 1-XI-2000); *Palabras en penumbra*, sobre textos de Gonzalo Suárez (Cía. Albená Producciones; adapt. y dir. Carles Alberola; 25-IX-2001); *Horizonte cuadrado*, texto musical con poemas de Vicente Huidobro, Juan Larrea y Gerardo Diego (7-V-2003); *Garcilaso, cortesano* (adapt. y dir. Carlos Aladro; 10-X-2003), y *Sonámbulo*, de Juan Mayorga, a partir de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti (28-X-2003). Habría que notar también los diferentes recitales y lecturas de obras literarias que caracterizan las actividades de La Abadía durante sus primeras ocho temporadas.

torio, su producción y la infraestructura de la que depende (el espacio escénico, la compañía, la dirección)— y, al mismo tiempo, ganar un reconocimiento oficial para su proyecto en estos términos. Estos logros han sido ocasionados sin duda por factores históricos de diversa índole: en el plano literario, por la tendencia en el siglo xx, documentada por Peter Szondi, de convertir la autoconciencia personal en fuerza matriz de la obra dramática²⁹; en el plano escénico, por la influencia de Stanislavsky a lo largo del siglo xx, el primero en situar el *locus* de la creación teatral en la conciencia que el director “suscita” en el actor; y por último, en el plano institucional, por una serie de factores políticos, económicos y sociales que en esta coyuntura histórica, en España por lo menos, se han acomodado a la evolución del teatro en sus diferentes facetas.

En relación precisamente a estos factores coyunturales, conviene notar en conclusión tres aspectos de la polifacética *obra* de Gómez y que pueden guiarnos a la hora de buscar lazos fundamentales entre su estética e ideología. Estos aspectos son: (1) el diálogo entablado desde las tablas con la sociedad actual, (2) la orientación estética que atribuimos sobre todo a sus propias intervenciones escénicas y (3) la presencia de Azaña en el trabajo de Gómez, tras su vuelta a España en 1978, cuando la imagen del presidente de la IIª República surge como signo de una memoria colectiva “quebrada por el discurrir histórico”³⁰. Su proyecto para restablecer esa memoria parece basarse en una fórmula —el pacto entre el intelectual independiente, su comunidad y las instituciones que la representan— preconizada por los Estatutos de la Fundación y favorecida por el contexto de la actual democracia liberal. Aquí podemos hablar de una feliz coincidencia entre el modelo político y el modelo artístico. No nos olvidemos, sin embargo, de la manera en que Gómez, desde el ámbito de la sintonía que él logra en 1994 con las autoridades públicas, rescata del olvido la

29 “The Drama of modernity came into being in the Renaissance. It was the result of a bold intellectual effort made by a newly selfconscious being who, after the collapse of the medieval worldview, sought to create an artistic reality within which he could fix and mirror himself on the basis of interpersonal relationships alone” (Szondi 1987:7).

30 Bajo la dirección de Gómez y de Núria Espert, el Centro Dramático Nacional estrenó *La velada de Benicarló*, de Manuel Azaña, en el Teatro Bellas Artes el 3 de noviembre de 1980. Entre las muchas publicaciones que abordan la imagen del Presidente de la II República en el período democrático y en virtud de la recuperación de la memoria colectiva, destacamos la publicación en Pre-Textos (Valencia) de obras del estadista mismo —su novela *Fresdeval* (1987); sus *Apuntes de memoria inéditos* (1990) y sus *Cartas inéditas* (1917-1935) (1991)—, además de las biografías de Juliá 1990 y Marco 1998. A todo esto hay que agregar la exposición “Azaña” organizada en el Palacio de Exposiciones de Velázquez (1990), de la que Marco fue comisario.

patética imagen del solitario estadista-intelectual, en la noche de su derrota, dirigiéndose a *su* “pueblo constituido en espectadores”. La figura del actor solitario en el escenario de La Abadía encubre una tensión radical, entre el presidente que abarca en sí el mundo de la ley y el de las letras (por un lado) y el director que, desde su campo artístico, ha conseguido aliarse con las instituciones públicas: un anuncio sin duda de los frutos que pueden producirse en un ambiente de mutuo respeto y libertad de expresión; todo un aviso del nuevo orden —de liberalismo democrático— que se está trabando en esta fase de consolidación nacional³¹.

31 Nos apoyamos aquí en la visión de María Francisca Vilches de Frutos (1996), quien analiza los factores políticos relacionados a la transición aquí señalada por nosotros.

APÉNDICE

Relación de material didáctico publicado por el Teatro de La Abadía para acompañar determinadas producciones

Producciones para las que han sido publicados *Papeles de La Abadía* con fragmentos literarios y citas que sirven para contextualizar la función desde el punto de vista temático, filosófico, histórico o estético

FECHA ESTRENO	OBRA, AUTOR (DIRECTOR)	FRAGMENTOS Y CITAS
27 ene 2000	<i>La baraja del rey don Pedro</i> , de Agustín García Calvo (dir. José Luis Gómez)	Marqués de Santillana, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Julio Valdeón, Antonio Machado, Michel Foucault, Rachel Pollack, el Marqués de Sade, Michel Houellebecq, Shakespeare, Karl Marx y F. Engels, Georges DUBY y Robert Mandrou, Yves Bonnefoy, N. Maquiavelo, Jean Genet y Jorge Manrique, además de los textos en la web del director de escena y de Arturo Pérez-Reverte
6 oct 2000	<i>Azaña, Una pasión española</i> (dir. e interp. José Luis Gómez)	Fragmentos de textos de Azaña, con comentarios de Gómez
30 ene 2001	<i>El Mercader de Venecia</i> , de Shakespeare (Dir. Hansgünther Heyme)	Odo Marquard, <i>El enemigo</i> ; Heiner Müller, <i>Sin lugares</i> ; Alain Finkielkraut, <i>Moral moderna</i> ; Theodor Adorno, <i>Café con leche</i> ; Dietrich Schwanitz, <i>El problema del antisemitismo</i> ; André Müller, <i>La falta de libertad de Porcia</i> ; W.H. Auden, <i>El palacio mágico y Lujo</i> ; Carlos Marx, <i>Shakespeare describe con precisión el carácter del dinero</i>

FECHA ESTRENO	OBRA, AUTOR (DIRECTOR)	FRAGMENTOS Y CITAS
10 oct 2001	<i>Mesías</i> (<i>Escenas de una crucifixión</i>), de Steven Berkhoff (dir. José Luis Gómez)	Fragmentos de Alberto Savinio, <i>Nueva enciclopedia</i> ; Juan Arias, <i>Jesús, ese gran desconocido</i> ; Isaac Asimov, <i>La tierra de Canaán</i> ; Hugh J. Schonfield, <i>El complot de Pascua</i> ; Cardenal Jean Daniélou, <i>El cristianismo como secta judía</i> ; Arnold Toynbee, <i>El crisol del cristianismo y Cristianismo y Helenismo</i> ; David Flusser, <i>Jesús en el contexto de la historia</i> ; Gonzalo Puente Ojea, <i>El mito de Cristo y El Evangelio de Marcos. Del Cristo de la fe al Jesús de la historia</i> ; Geza Vermes, <i>La religión de Jesús el judío</i> ; Alan Watts, <i>El arte de ser Dios</i> ; Juan José Tamayo, <i>Proceso a Jesús de Nazaret</i> ; G.E.M. de Ste. Croix, <i>Los primeros inquisidores</i> .
21 nov 2002	<i>Memoria de un olvido</i> , sobre textos de Luis Cernuda (dir. José Luis Gómez)	Poemas de Cernuda, con comentarios

Producciones cuyas fichas están en la web, con comentarios de otros autores, del autor de la obra representada o del director de escena

FECHA ESTRENO	OBRA, AUTOR (DIRECTOR)	COMENTARIOS
14 feb 1995	<i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i> , de Valle-Inclán (dir. José Luis Gómez)	Gómez; Ricardo Doménech; Valle-Inclán, <i>La lámpara maravillosa</i> (fragmento)
21 abr 1995	<i>Castillos en el aire</i> , de Fermín Cabal (dir. José Luis Gómez)	Cabal; Antonio Muñoz Molina, "Palabras, palabras, palabras"
23 mar 1996	<i>Entremeses</i> , de Cervantes (dir. José Luis Gómez y Rosario Ruiz Rodgers)	Juan Goytisolo, "Cervantes y la tolerancia"

FECHA ESTRENO	OBRA, AUTOR (DIRECTOR)	COMENTARIOS
14 nov 1996	<i>La noche XII</i> , de Shakespeare (dir. Gerardo Vera)	Vera, “La noche XII”
6 mar 1997	<i>Las sillas</i> , de Ionesco (dir: Carles Alfaro)	Alfaro; Joaquín Hinojosa
17 oct 1997	<i>Fausto</i> , de Goethe (dir. Götz Loepelmann)	Loepelmann, “ <i>Fausto</i> en La Abadía” y Miguel Sáenz, “Urfaust (Primer <i>Fausto</i>)”
1 abr 1998	<i>El Señor Puntilla y su criado Matti</i> , de Brecht (dir: Rosario Ruiz Rodgers)	Ruiz Rodgers; Brecht
3 abril 1998	<i>Brecht cumple cien años</i> , sobre textos de Brecht (dir. Ernesto Caballero)	Caballero; Brecht
11 dic 1998	<i>¡Santiago (de Cuba) y Cierra España!</i> , de Ernesto Caballero (dir: Ernesto Caballero)	Caballero, “La linterna mágica del 98”; Gómez, “El Teatro espejo de la historia”
20 nov 1999	<i>Los enfermos</i> , de Antonio Álamo (dir. Rosario Ruiz Rodgers)	Ruiz Rodgers; Álamo
8 may 2002	<i>Una hora de poemas y canciones</i> , de Brecht, Kurt Weill y Núria Espert (dir. Núria Espert;)	José Monleón, “Una hora de poemas y canciones: Espert, Brecht y Weill”
16 ene 2003	<i>El Rey Lear</i> , de Shakespeare (dir. Hansgünther Heyme)	Heyme, “Hacia un futuro determinado por nosotros mismos” y reflexiones sobre el espacio escénico; Hanns-Dietrich Schmidt, “Notas sobre <i>El rey Lear</i> ”

**Otras producciones cuyas fichas están en la web,
con información bibliográfica, histórica o literarias pertinente a la obra**

FECHA ESTRENO	OBRA, AUTOR (DIRECTOR)
25 sep 2001	<i>Palabras en penumbra</i> , de Gonzalo Suárez (adapt. y dir. Carles Alberola)
28 nov 2001	<i>El mago de Oz</i> , basado en la obra de Bertolt Brecht, sobre música de Kurt Weill (creación y dir. Edison y Rosángeles Valls)
22 feb 2002	<i>Defensa de dama</i> , de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa (dir. José Luis Gómez)
14 mar 2002	<i>Ubú rey</i> , de Alfred Jarry (dir. Álex Rigola)
30 may 2002	<i>Revés</i> , de Antonio Tabucchi (dir. Xicu Masó)
25 sep 2002	<i>Picasso adora la Maar</i> , de Alfonso Plou (dir. Carlos Martín)
17 oct – 13 nov 2002	Funciones representadas en el marco del Festival de Otoño
10 dic 2002	<i>Visto y no visto</i> (danza), creación y dir. Enrique Cabrera
20 mar 2003	<i>La caída</i> , de Albert Camus (dir. Carles Alfaro)
3 abr 2003	<i>El libertino</i> , de Eric-Emmanuel Schmitt (dir. Joaquín Hinojosa)

OBRAS CITADAS

- AA. VV. (1997). *Anuario teatral*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- AA. VV. (2000). *Anuario teatral*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Aguilera Sastre, Juan. (2002). *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): Ideología y estética*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel. (1989). *Cipriano de Rivas Cherif: Retrato de una utopía*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. (Cuadernos *El Público*, 42).
- Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel. (1999). *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: ADE.
- Anderson, Benedict. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso Editions/NLB.
- Byrd, Suzanne W. (1975). *García Lorca: La Barraca and the Spanish National Theater*. New York: Las Américas.
- Checa Puerta, Julio. (2000). "El teatro público en España desde 1985", en: AA.VV. (2000), pp. 19-22.
- Gómez, José Luis. (2000). *Cinco años de placer inteligente*. Madrid: Fundación Teatro de La Abadía, pp. 7 y 9.
- González, Antonio B. (1994). "Teatro nacional popular: sobre la teoría y práctica de José María Rodríguez Méndez", en: *Estreno* 22.1, pp. 29-34.
- Juliá, Santos. (1990). *Manuel Azaña: una biografía política*. Madrid: Alianza.
- Marco, José M^a. (1998). *Azaña. Una biografía*. Barcelona: Planeta.
- Misiones pedagógicas: septiembre de 1931 - diciembre de 1933*. (1992). Madrid: Ediciones el Museo Universal.
- Pavis, Patrice. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: J. Corti.
- Otero Urtaza, Eugenio. (1982). *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*. Sada, A Coruña: Edición do Castro.
- Sáenz de la Calzada, Luis y Martínez Nadal, Rafael. (1976). "*La Barraca*": *Teatro universitario*. Madrid: Revista de Occidente.
- Szondi, Peter. (1987). *Theory of the Modern Drama*, ed. y trad. Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Theory and History of Literature, 29).
- Tuñón de Lara, Manuel. (1971). *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Tecnos.

- Vilches de Frutos, M^a Francisca. (1996). “Teatro público/teatro privado: un debate abierto en el teatro español contemporáneo”, en: Vilches de Frutos, M^a Francisca y Dougherty, Dru (1996), pp. 369-387.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca. (1997). “Claves para la comprensión de la escena española actual: el reto para los autores españoles vivos”, en: AA.VV. (1997), pp. 14-16.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca. (2003). “Presente, pasado y futuro de los modelos de producción privada” (ms.). Madrid: Cuadernos Escénicos de la Casa de América (en prensa).
- Vilches de Frutos, M^a Francisca y Dougherty, Dru (coords. y eds.). (1996). *Teatro, Sociedad y Política en la España del Siglo xx*. Madrid: *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20.