

De la (a)ventura escénica
de Leandro Fernández de Moratín
(1939-2007)

LUCIANO GARCÍA LORENZO

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC

RESUMEN

Se detiene este trabajo en las obras escénicas de Leandro Fernández de Moratín presentadas en los escenarios españoles desde 1939 a 2007. Se ofrecen, en primer lugar, los datos de las obras y las fichas técnicas y artísticas, como asimismo el lugar y fecha de estreno. A continuación se estudian estas puestas en escena, fundamentalmente tres, en el contexto sociodramático del momento en que fueron presentadas, atendiendo también a los juicios de valor con que fueron recibidas por la crítica de su tiempo. Especial atención se presta al debate que supuso en momentos determinados la presencia de este teatro en el siempre latente problema de la regeneración del teatro español en tiempos de Moratín y su paralelo en la historia intelectual de la España más cercana.

PALABRAS CLAVE

Leandro Fernández de Moratín, puestas en escena, España, últimas décadas, debate regeneración teatro español.

ABSTRACT

This paper stops on the performing works of Leandro Fernández de Moratín presented on Spanish stages from 1939 to 2007. Firstly, data and technical and artistic cards of the works are presented, as well as the place and date of release. Then this stagings, mainly three, are studied in the sociodramatic context of the moment there were submitted, attending as well to the value judgments with which they were received by the critics on its time. Special attention is paid to the debate caused in certain moments by the presence of this theatre in the always latent problem of regeneration of Spanish theatre in times of Moratín and its parallel in the intellectual history of the nearest Spain.

KEY WORDS

Leandro Fernández de Moratín, stagings, Spain, last decades, Spanish theatre regeneration debate.

Recibido: 22-05-2012. *Aceptado:* 26-06-2012.

Nos detenemos en este trabajo, como el título bien indica, en la puesta en escena de las obras moratinianas en los teatros españoles y entre las fechas señaladas. Ofrecemos, en primer lugar, la información que hemos encontrado sobre estos montajes, sin descartar, por supuesto, que haya habido otros de menor entidad, sin entrar en los circuitos comerciales y/o llevadas a cabo por grupos de aficionados.

Éstos son los datos de esas puestas en escena:

El sí de las niñas

Versión: Federico Ruiz Morcuende. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Vicente Viudes. Intérpretes: Compañía del Teatro Español de Madrid, con Aurora Bautista, Julia Delgado Caro, Pilar Sala, José Rivero, Enrique Guitart, Carlos M. de Tejada, Alberto Bové. Estreno: 4 de marzo de 1948 en el Teatro Español de Madrid.

El médico a palos

Dirección escénica: Pegerto Blanco. Intérpretes: TEU de la Facultad de Derecho de Madrid. Teatro de Cámara y Ensayo. Estreno: 13 de febrero de 1962 en el Teatro Eslava de Madrid.

El sí de las niñas

Dirección: Miguel Narros. Escenografía y figurines: Víctor María Cortezo. Música: Manuel Angulo. Intérpretes: Compañía del Teatro Español de Madrid, con Guillermo Marín, Javier Loyola, Ana Belén, Mari Carmen Prendes, Luchy Soto, Francisco Vidal, Juan Sala, José Portillo y Carlos San Martín. Estreno: 8 de abril de 1969 en el Teatro Español de Madrid.

La Mojigata

Adaptación y dirección: Juan Antonio Hormigón. Escenografía y figurines: Tomás Adrián. Música: Llorenç Barber. Intérpretes: Compañía Acción Teatral, con Raúl Freire, Miguel Palenzuela, Ángel de Andrés, Rafael Álvarez, Strak Broncian, Rosa Vicente, Pilar Puchol y Pilar Bayona. Estreno: 4 de marzo de 1981 en el Teatro Español de Madrid.

El Barón

Dirección: José María Morera. Escenografía: Gustavo Torner. Figurines: Elías Ruiz. Música: Pedro Luis Domingo. Intérpretes: Centro de Producción Alcava, con Guillermo Marín, Ana María Barbany, Amparo Baró, Asunción Balaguer, Félix Navarro, Joaquín Kremel, José María Pou, Juan Calot, José Andrés Álvarez. Estreno: 23 de mayo de 1983 en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

El Barón

Prólogo de Domingo Miras. Dirección: José María Morera. Escenografía: Emilio Burgos. Música: Pedro Luis Domingo. Intérpretes: CNINAT, con Manuel Galiana, José María Pou, Asunción Balaguer, Carmen Belloch, Ana María Barbany, Sonsoles Benedicto, Miguel G. Monrabal, Pedro Arbeo, Félix Navarro, Fernando Tejada, Guillermo Marín. Estreno comercial: 23 de mayo de 1983, en el Teatro Bellas Artes de Madrid. El estreno del CNINAT, el 26 de mayo de 1980 en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial.

El sí de las niñas

Música: Gregorio García Segura. Dirección escénica: Gustavo Pérez Puig. Escenografía: Emilio Burgos. Vestuario: Emilio Burgos. Intérpretes: Compañía Progesa, con Ángel Rello, Juanjo Menéndez, Mary Begoña, Miguel Ángel Báez, Miguel de Grandy, Regina Sainz de la Maza, Sara Mora. Estreno: 5 de mayo de 1988 en el Teatro Romea de Murcia.

El sí de las niñas

Dirección escénica: Juan José Sousa. Escenografía: Carmen Baqué. Intérpretes: Compañía Vocacional de la Asociación de Amigos del Real Coliseo, con Bárbara Elola-Olaso, Belén Lobo, Cristina Maruri, Francisco de Paula, Francisco

Manzano, Ignacio Elola-Olaso, Isabel Serrano, Javier Lozano, Pablo Campos, Paloma Andrada, Pivo H. Sampelayo, Zipa Gallego. Estreno: 17 de junio de 1988 en el Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial.

La comedia nueva o El café...

Dirección: Tomás Aznar. Intérpretes: Foro Artístico, con Erik Gatby, Ismael Luengo, Fernando Ustárroz, Juan Maíz, José M. Carballal, Agustín Ustárroz, Carmen Manzano y Olga Llorente. Estreno: 6 de abril de 1995 en la Sala 2 del Centro Cultural de la Villa (Madrid).

El médico a palos

Dirección: Ernesto de Diego. Iluminación: Moisés Gasanz. Intérpretes: Compañía C+C Teatro Almagro, con Antonio León, Covadonga Calderón, Norton Palacios, Vicente Nove, Nieves Carrión, Nacho Sánchez, José Adolfo Colorado y Amparo Segovia. Estreno: 23 de diciembre de 1995 en el Teatro Municipal de Almagro (Ciudad Real).

El sí de las niñas

Dirección y vestuario: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Intérpretes: Producciones Andrea D'Odorico, con Emilio Gutiérrez Caba, Lola Cardona, Ainhoa Amestoy D'Ors, Resu Morales, Bruno Muñoz-Rojas, José Luis Martínez e Iván Gisbert. Estreno: 5 de julio de 1996 en el Claustro de los Dominicanos de Almagro (Ciudad Real), dentro del XIX Festival de Almagro.

El médico a palos

Dirección: Guillermo Baeza. Vestuario: Antonio Ponce. Intérpretes: Producciones Teatrales Complutenses, con Mercedes Mistral, Javier Losán, María Carmen Jabonero, Oscar Adiego, Antonio Jiménez, María Carmen Marín y Antonio Ponce. Estreno: 10 de diciembre de 1996 en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares.

El sí de las niñas

Dirección: Luis Manuel Caro Torres. Escenografía: Mercedes de Blas. Intérpretes: El Alacrán Teatro, con Isabel Muñiz, Ana Heredia, Sonia Benito, María

Nieves Moreira, Ramón Lara Jaén, José Manuel Vila y Rosa Marta González. Estreno: 5 de junio de 1998 en el Centro Cultural de la Villa (Madrid).

La Mojigata

Dramaturgia, versión y dirección: Carlos Vides. Escenografía: Carlos Vides y Marcos León. Vestuario: Marcos León y Elsa Clavel. Iluminación y sonido: Toni Sánchez. Intérpretes: Zascandil Teatro, con Antonio de la Fuente, Jorge Munárriz, Chema Adeva, Mónica Caballero y Marta P. Luis. Estreno: 2004.

El sí de las niñas

Dirección: José Sáiz. Espacio escénico: Antonio Fernández. Vestuario: Saga, Consuelo García. Iluminación: José Sáiz. Intérpretes: Saga Producciones, con Remigio Pons, Antonio Gascó, Rafa Martí, Teresa Iranzo, Esther López, Helena Marco, José Antonio Martínez. Estreno: 2004.

El sí de las niñas

Dirección: Vicente Genovés. Escenografía: Manuel Zuriaga, Joseph Simón. Vestuario: Marián Varela. Música: José Luis Ruiz del Puerto. Iluminación: Alfons Barreda. Intérpretes: Manuel de Blas, Álvaro de la Puerta, Paula Errando, Cesca Salazar, Reyes Ruiz, Ferrán Gadea, José Montesinos. Estreno: 3 de febrero 2007 en el Teatro Principal de Castellón.

Con todos estos datos podemos extraer una serie de consecuencias, en principio de carácter general, y que serían las siguientes:

El *número* de puestas en escena ha sido en los años que nos ocupan, es decir, desde el final de la guerra civil y hasta 2007, de dieciséis. Desglosadas por títulos: *El sí de la niñas*, naturalmente la más representada (ocho montajes); *La Mojigata* (dos montajes); *El Barón* (dos puestas en escena); *La comedia nueva* (un montaje). Se completa la cifra con tres puestas en escena de la versión moratiniana de *El médico a palos*. Como se puede apreciar, no se ha montado en ningún momento, al menos en teatro profesional o semiprofesional, *El viejo y la niña*.

Por lo que se refiere a las *fechas*, hasta 1948 no aparece ningún título en los escenarios. Entre ese año y 1988 los estrenos son por compañías de carácter público; a partir de 1989 hay compañías públicas y también puestas en escena de agrupaciones privadas, pero estas últimas siempre con alguna ayuda oficial, que, como veremos, en algún caso, llama poderosamente la atención.

En fin, a mencionar algunas particularidades de muchos de estos montajes y que son muestra de los aspectos que es necesario tener en cuenta para entender el fenómeno de nuestro teatro de las últimas décadas más allá de los textos.

- a) Presencia en 1948 de la Compañía del Teatro Español de Madrid, institución sin la cual no puede entenderse la labor de aquellos años y, fundamentalmente, la dedicada a los clásicos, siendo Moratín considerado uno más.
- b) Presencia del teatro universitario o el denominado *de cámara*. Destaca en este apartado la labor de Juan Antonio Hormigón¹.
- c) Conversión en espectáculo musical de uno de los textos moratinianos por parte, en este caso, de Gustavo Pérez Puig.
- d) Dato importante es el testimonio del CNINAT (Centro de Iniciación del Niño y del Adolescente al Teatro) y al cual nos referiremos más adelante al comentar el montaje de *El Barón* en 1980².
- e) Creación de un texto por parte de un dramaturgo contemporáneo (Domingo Miras, en este caso) para la puesta en escena de una obra moratiniana. Lo fue para el montaje citado en el apartado anterior y a él prestaremos atención.
- f) Aprovechamiento de fechas determinadas para, como es habitual, acercarse a los autores implicados en ellas. En este caso se trata de 1981 y las actividades que se ofrecen en torno a Moratín y la Ilustración³; el año 1988, bicentenario de la muerte de Carlos III, y 1996, el denominado *Año Goya*.
- g) Implicación de instituciones de carácter autonómico; en este caso es la Generalitat Valenciana con el montaje de *El sí de las niñas* en 2007.
- h) Aprovechamiento de un espacio tan particular como es el corral de comedias de Almagro y donde la Compañía C+C de esa ciudad pone repetidamente la versión moratiniana de *El médico a palos*.

Quiero detenerme a partir de aquí en tres de los montajes, significativos y muestra, sobre todo, de la recepción del teatro moratiniano durante el periodo que estudiamos. Los dos primeros conforman lo que denominaríamos la *parte*

¹ Quizá sea la persona, junto con Miguel Narros, que desde el mundo del teatro más atención haya prestado a Moratín. Vid. Juan Antonio HORMIGÓN, «Comentarios a una puesta en escena», *Primer Acto*, 81 (1967), págs. 48-52.

² Para algunos datos en su nacimiento y la contextualización de sus actividades, vid. César OLIVA, *La última escena*, Madrid, Cátedra, 2003.

³ Hubo una serie de actos, entre ellos una exposición en el Teatro Español de Madrid, titulada *Moratín y el teatro de la Ilustración*.

positiva —uno de ellos con matices— de la historia de esa recepción del autor ilustrado; la tercera puesta en escena a la que me referiré conforma la parte negativa de esta trayectoria.

El primer montaje tiene a uno de los mejores directores españoles de los últimos sesenta años, superviviente de una generación donde hay una serie de nombres —José Luis Alonso, Fernando Fernán Gómez, Adolfo Marsillach...— realmente importantes; nos referimos a Miguel Narros⁴. Este director, también actor durante parte de su carrera, montó *El sí de las niñas* de Moratín en dos ocasiones y con bastantes años de diferencia: la primera, en 1969; la segunda, en 1996. En ambas fechas Narros logró una buena aceptación de sus espectáculos por parte del público, pero queremos ahora prestar atención al trabajo efectuado en 1969, ya que, aparte de las bondades del montaje, da origen a dos reacciones realmente interesantes y estimamos con cierta trascendencia para el mejor entendimiento no sólo del texto moratiniano más de siglo y medio después de su escritura, sino también de la función de la crítica, pudiendo extraer una serie de consecuencias en torno a las noticias aparecidas en los medios impresos, y especialmente entonces de las críticas publicadas al día siguiente de los estrenos en la prensa diaria.

Comencemos por esto último. Con el título «Un Moratín en su punto y sazón», José María Claver hace un elogio del trabajo de Miguel Narros y su equipo del Teatro Español de Madrid (*Ya*, 10 de abril 1969, pág. 33). Parte el crítico de este diario del respeto al texto por parte de Narros, para afirmar inmediatamente:

Texto íntegro, pues, servido con una lealtad al espíritu de su creador que la minuciosidad de Narros logra hacer doblemente admirable. Es como si hubiese pasado el dedo, línea a línea, por el envés del texto, para hacer resaltar ante los ojos y oídos de los espectadores cada uno de los relieves sutilísimos —relieves críticos, relieves afectivos—, que en las poco aparentes y nada llamativas palabras de Moratín apenas se insinúan o se escorzan.

Sigue en esta línea Claver con el resto de los responsables del montaje, haciendo honor a ese título de su crónica y que hemos mencionado.

En otro diario de Madrid, *Arriba*, José de Juanes da una de cal y de otra de arena (*Arriba*, 9 de abril 1969, pág. 28). La de cal es para el texto de don Leandro y algunos aspectos de la puesta en escena ofrecida por el entonces

⁴ Luciano GARCÍA LORENZO y Andrés PELÁEZ MARTÍN (eds.), *Miguel Narros. Una vida para la escena*, Almagro, Festival de Almagro, 2002.

teatro nacional con sede, cómo no, en Madrid. Sin embargo, de Juanes también afirma:

La versión repuesta anoche en el Español se ha montado de una manera exasperadamente lenta, que convirtió una farsa juguetona de duración normal en un *long play* de dos horas y media discursivas. Pero lo que no va en lágrimas va en suspiros. Así pudimos escuchar con más tranquilidad toda la letra, dicha por algunos actores con dicción impecable; por otros, con vocalización confusa, y por alguno, con acento vizcaíno, no sabemos por qué.

Y más adelante dice, refiriéndose a la escenografía, que le hubiera gustado

[...] más sencilla y alegre, aunque fuese más insinuada, a tono con la gracia sutil de la comedia. La escena simple pedida por el autor se ha transformado, en la versión que comentamos, en una casa de labranza, con incrustaciones de patio sevillano; al alzar el telón, creímos por un momento que se habían equivocado los del telar y habían soltado el decorado de *La malquerida*, con un aplique arqueado de *Las flores* «quinterianas».

Y la de arena, de mucha arena, tiene como autor a Elías Gómez Picazo (*Madrid*, 10 de abril, 1969, pág. 11). Después de preguntarse qué razones hay para exhumar *El sí de las niñas*, transcribimos sus palabras sin más comentarios por nuestra parte: «[...] no repudio aquí [a Moratín] por su afrancesamiento — aunque, de todos modos, mis simpatías sigan estando de parte de los chisperos que se alzaron contra Pepe Botella— sino por su mediocridad. *El sí de las niñas*, con su tesis docente sobre la educación y el amor, huele a viejo por los cuatro costados [...]». Y un poco más adelante reafirma su postura contundentemente: «Con ojos de hoy —y que Larra, mi admirado Larra, me perdone—, *El sí de las niñas* es una tabarra descomunal». A ello, según Gómez Picazo y como escribiera de Juanes, contribuye el ritmo excesivamente lento impuesto por Narros, reproche que, bien es cierto, en muchas ocasiones se puede leer en las críticas a las puestas en escena de este director.

Hemos recogido estos testimonios porque muestran, y bien a las claras, las diferentes posturas de los críticos en 1969, aunque podemos afirmar que eso sucedía antes y sigue sucediendo hoy. Marcadas diferencias, a veces difíciles de entender, que en otros trabajos, sobre todo dedicados a montajes de los clásicos, he puesto en evidencia. Por ahora, sólo añadiré que mi experiencia al lado de directores y compañías en los últimos tiempos me ha llevado a desconfiar bastante de algunas posturas, pues las cuestiones de carácter profesional, unidas

en ocasiones a lo personal, explican ciertas actitudes de las que, por supuesto, no son responsables ni Lope, ni Moratín, ni Alfonso Sastre, aunque ellos y bastantes más sigan saliendo perdiendo.

La segunda consecuencia que nace del estreno de la versión de Narros es muy importante. Se trata del debate sobre el teatro, que surge como consecuencia de la presencia de *El sí de las niñas* en las tablas y que tendrá a la revista *Primer Acto* como protagonista, revista, como es sabido, de una relevancia excepcional para entender todo lo ocurrido en la escena española desde los años cincuenta del pasado siglo. El número 112 de la publicación aparece inmediatamente después del estreno de Moratín y una sección entera de la revista, con la cual se abre el número, se consagra a la puesta en escena de Miguel Narros⁵, pero, sobre todo, a la regeneración del teatro español intentada por los ilustrados; se escribe, y mucho, sobre Moratín, se recogen unos textos muy significativos de Alcalá Galiano y se presta especial atención al papel de Larra como lector de teatro y sus ideas en torno a lo sucedido en su tiempo y en el inmediatamente anterior. Como es habitual en esta publicación y lo fue también en otras de su época, los autores que escriben en *Primer Acto* no lo hacen sólo para hacer historia, para recordar acontecimientos; estos escritores se plantean los problemas del tiempo moratiniano desde 1969 y ven en ellos un reflejo, un antecedente, de la situación teatral española, con el marco siempre presente de la sociedad y de los condicionamientos políticos del tiempo en que viven. En lo que podríamos considerar el editorial con que se abre el número, la redacción de *Primer Acto* afirma claramente: «Naturalmente, en tanto que revista teatral, atendiendo a la estructura que ello comporta y al espacio disponible, aquí sólo podemos asomarnos tímidamente a un tema sobre el que pensamos reincidir en más de una ocasión. Nos referimos a la historia y el teatro españoles del siglo XIX, en los que hallamos una serie de juicios y de interpretaciones ideológicas que llegan, con nuevo ropaje, hasta nuestro tiempo». Y ya de una manera más precisa:

Nuestro problema, en tanto que hombres del teatro español, es análogo al que ya tuvieron otras generaciones. Sus rasgos: la ausencia de un magisterio próximo, el definitivo rechazo a una serie de vacías supervivencias de la tradición escénica española, la percepción de un inmovilismo estético general, el pasmo permanente ante la posconexión entre la imagen teatral de la vida española y la vida española, la dolorosa conciencia de nuestro «desfase» respecto de las más lúcidas dramatur-

⁵ *Primer Acto*, 112 (septiembre 1969), págs. 6-59. Se trata de artículos de José Monleón y David Ladra, textos de Alcalá Galiano y Larra y un editorial que puede estar escrito por Monleón, generalmente cumpliendo en la revista este menester, aunque en este caso podría haberlo hecho David Ladra.

gias, y, consiguientemente, la necesaria y peligrosa tentación de arrojarnos devotamente sobre aquellos teatros que, por su mayor libertad y genio, se nos antojan ejemplares.

Se detiene a continuación el editorialista de la publicación en una serie de afirmaciones de carácter podríamos decir metodológico y de intenciones —necesidad ineludible de «historizarnos» y necesidad de hacerlo con el máximo bagaje de «elementos sociohistóricos que definen [nuestra] cultura»— para inmediatamente aplicarlo a lo que nos interesa en estos momentos:

Pronto se establecen entonces las diferencias existentes entre un interés derivado de la interpretación de las necesidades de la propia cultura o el simple mimetismo de la moda. Entre los «afrancesados» españoles, por ejemplo, no sería muy difícil separar a los que vieron en las corrientes políticas de nuestros vecinos una fuerza democratizadora, considerada útil a nuestro proceso, de los que, simplemente, admitieron y copiaron un magisterio literario considerado el más evolucionado de Europa. Éste es un punto capital, que nos pone en seguida [sic] en la pista del «último progresista del antiguo régimen» y el primero, entre los hombres de teatro, de nuestra época. Nos referimos a Moratín y Larra, figuras abordadas en este número, con ánimo, ya se entiende, de sugerir su posible vigencia antes que de adentrarnos en un estudio académico al que, obviamente, correspondería otro marco⁶.

Importantes testimonios los de *Primer Acto*; importantes y excepcionales, pues, mientras el estudio de la época moratiniana tenía por aquellos finales de la década de 1960 investigadores que se acercaban a ella desde el campo universitario, y cuando digo universitario digo minoritario, la publicación en torno a la escritura teatral y a la puesta en escena más leída en España y fuera de ella se hacía una serie de preguntas, partiendo muy directamente del presente y leyendo desde otra ladera no sólo a Leandro Fernández de Moratín. Creo que tener en cuenta este testimonio es indispensable si queremos entender desde nuestro campo de actividad dos etapas realmente muy conflictivas de la España de los últimos siglos.

El segundo de los montajes en que me quiero detener es el de *El Barón*, que se presentó en 1980, dirigido por José María Morera. Y lo considero de importancia no sólo porque fue muy interesante y bien recibido por el público, sino, sobre todo, porque ese público fue en gran parte infantil y juvenil. Efec-

⁶ Todas las citas en pág. 6.

tivamente, en 1978, en esa etapa de finales de los setenta y primeros ochenta, importantísima para lo que ha sido la España de las últimas décadas, se dieron, más con voluntarismo que con medios y estructuras adecuados, una serie de pasos en el mundo de la cultura y, naturalmente, en algunos aspectos relacionados con el teatro. Uno de esos pasos fue la creación, con limitaciones no sólo económicas, del Centro Dramático Nacional y también del Centro para la Iniciación del Niño y del Adolescente al Teatro (CNINAT). No es éste ni el lugar ni el momento para hacer historia de esta segunda actividad, pero sí es necesario señalar que la experiencia resultó ilusionante para muchos, entre los que me encuentro, y que el trabajo realizado durante algunos años por profesionales del teatro, maestros, profesores, antropólogos, sicólogos, etc., dio como resultado montajes de verdadero interés y actividades de muy diverso tipo relacionadas con el teatro, en las cuales se vieron implicados decenas de profesionales y, sobre todo, miles de niños y adolescentes de muy diversos lugares de España, en unas campañas que tenían en el recuerdo nombres como los de Alejandro Casona o Federico García Lorca. Las obras seminales, adaptadas adecuadamente para este tipo de público, fueron, entre otros, de Molière, Antoniorrobes, Gil Vicente y, naturalmente, Leandro Fernández de Moratín. *Don Duardos*, de Gil Vicente, se estrenó en San Carlos del Valle (Ciudad Real) y permaneció durante algunos días del mes de septiembre de 1979 en otro lugar de La Mancha, lugar que estaba empezando a ser albergue de uno de los acontecimientos teatrales más importantes de este país: nos referimos a Almagro y a lo que entonces se llamaban las Jornadas de Teatro Clásico, germen de lo que luego sería su festival. Un año después, y también en el corral de comedias de la ciudad calatraveña, se estrenó la versión de *El Barón* que ahora nos interesa, remontándola en 1983 con parte de los actores que la habían interpretado tres años antes y también con el *Prólogo* que Domingo Miras compuso para aquella ocasión y al que la crítica dedicó especial atención en su reposición en Madrid. Del montaje de la obra de Moratín escribió Eduardo Haro Tecglen, como bien es sabido crítico hasta su muerte de *El País* («Un juguete bonito», *El País*, 25 de mayo 1983):

José María Morera ha hecho un montaje cómico, alegre y elegante. El sistema parece ser el de acentuar y exagerar convenientemente lo contenido en el texto; lo falso —el *barón*— convertido en netamente ridículo, ostensiblemente pícaro; lo llano, lo *natural*, lógicamente naturalista —don Pedro, el que lo arregla todo—; la víctima, la engañada, grotesca pero con las suficientes reservas como para poder ser respetable; los enamorados, enamorados; los criados, deliciosamente graciosos. Minucioso como es, los detalles están cuidados —después de inventados por él mismo—, y los actores, y los objetos. En sus manos *El barón* es un juguete [...].

Pero si la versión de *El Barón* ahí ha quedado para la historia del Festival de Almagro⁷, para la del CNINAT y también para la crónica de la presencia de Moratín en la escena española, importante, y mucho, me parece que para la historia de la creación textual del teatro español supuso la escritura que, como adelantamos, hizo Domingo Miras y que ahora podemos fácilmente leer en la edición de las obras de este autor que ha llevado a cabo la Asociación de Autores de Teatro⁸. Se trata, naturalmente, de una obrita breve, pórtico de entrada a la pieza moratiniana; una obrita que es pura metateatralidad, desarrollada en un viejo local de representación allá por 1803 y donde la batalla teatral de la época es puesta en evidencia por Domingo Miras, con referencias a Comella y su práctica escénica y con Moratín muy presente, todo ello representado por actores de aquel tiempo, actores y actrices que protagonizaron los acontecimientos de una de las etapas más interesantes del teatro español. Joaquín de Luna, Isidoro Márquez, Joaquina Briones, Mariano Querol, Rita Luna, García Parra, etc., dialogan en torno al viejo y al nuevo teatro, hacen presentes la melancolía y el olvido, la soledad y el latido de una vieja y siempre renovada ilusión, logrando, sobre todo, que esta pieza sea un canto emocionado al teatro del momento y de siempre. Acertadamente recuerda Javier Huerta Calvo la importancia de esta obrita, insertándola en toda esa tradición del teatro breve por él historiado y acercando a nosotros, como consecuencia de esa metateatralidad a la que nos venimos refiriendo, tres títulos en la misma línea y que ocupan lugar de privilegio en la escena del siglo XX: *Los intereses creados*, *Los cuernos de don Friolera* y *La zapatera prodigiosa*⁹. Miras, como hará también con otro monólogo protagonizado por La Tirana, deja sus propias reflexiones en torno al teatro, un tanto cansado como la actriz que le sirve de desahogo, pero luchando, al menos, porque el teatro no se muera, a pesar de que ella como actriz ha sido quien ha hecho vivir hasta las criaturas de Comella. Homenaje al teatro, pero homenaje muy particular a quienes se batían por él directamente en el tablado, fundiéndose los nombres citados de finales del XVIII y principios del XIX con quienes los encarnan dos siglos después: Guillermo Marín, Asunción Balaguer, José María Pou, Manuel Galiana, Ana María Barbany, Sonsoles Benedicto... Todo un privilegio.

El último, y la cruz, de los montajes a que me quiero referir es el que se llevó a cabo con *El sí de las niñas* en 1998, con el fin de conmemorar el bicentenario de la muerte de Carlos III. El Ministerio de Cultura otorgó una considerable cantidad de dinero al Teatro Maravillas de Madrid, al ser considerada esta

⁷ Luciano GARCÍA LORENZO y Andrés PELÁEZ MARTÍN (eds.), *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 1978-1997*, Toledo, Caja Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997.

⁸ Domingo Miras. *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005, págs. 613-631.

⁹ *Ibidem*, págs. 611-612.

sala como de las denominadas *concertadas*. Parece que fueron nada menos que veinte millones de las antiguas pesetas las que se gastaron en una producción que, como veremos, resultó un completo fracaso. Por las noticias que tenemos, algunas personas quisieron que este montaje lo hiciera la Compañía Nacional de Teatro Clásico o que, al menos, la CNTC estuviera tras él y que se estrenara en el Teatro de la Comedia de Madrid, sede de la Compañía. Naturalmente, Adolfo Marsillach, director de la misma, no podía exponerse a lo que adivinó perfectamente que podía ocurrir, lo cual hubiera sido un golpe de muerte para la, por otra parte, recién creada institución dedicada a los clásicos y, además, teniendo en cuenta los problemas que en esos inicios tuvo Marsillach con algunos de sus montajes y la reacción de algunos críticos y personas del mundo profesional del teatro ante las primeras puestas en escena de la CNTC.

El sí de las niñas fue un «musical» dirigido por Gustavo Pérez Puig, en versión de Enrique Llovet y con música de Gregorio García Segura. Como hemos adelantado, el resultado de esta experiencia fue muy negativo y la crítica así lo señaló adecuadamente. Quizás la reseña más completa es la que hizo Juanjo Guerenbarrena¹⁰, el cual calificó de «lamentable» el espectáculo.

Lamentable —afirmaba— por varias razones. En principio, no es un musical, sino un montaje con canciones, y además en *play back*, artificio que no siempre siguen los actores. En segundo lugar, no existe coreografía ni vestuario. La primera no pasa de ser un bailongo elemental, dentro del que los ¿bailarines? se señalan el ojo cuando la canción cita el verbo mirar, hacen lo propio con las orejas si se habla de oír y agitan los brazos cándidamente cuando se escuchan palabras como *alas* o *volar*. En fin, un derroche de talento. En cuanto al vestuario, ¿qué decir? Se ha escogido lo más cursi del «archivo» de Peris hermanos.

Afirma el crítico irónicamente que, aunque en el programa se menciona la iluminación y con ella un responsable, ésta no aparece por parte alguna en el espectáculo, deteniéndose después en lo que considera lo más lastimoso del montaje: el trabajo de los actores, del cual parece no haberse dado cuenta el director. De Regina Sáinz de la Maza afirma que es buena bailarina, pero no es actriz; Mary Begoña dice el texto todo lo rápido que puede, «a pesar —afirma con no disimulada ironía— de que nos consta que Leandro Fernández de Moratín escribió con puntos, comas, acentos, etc.». En fin, después de señalar que la megafonía «interfería» en la fonética de los actores, podemos leer estas palabras

¹⁰ «La revisión en el fin de fiesta», *Cuenta y Razón*, 37 (1988), págs. 161-168. La citas que siguen todas en pág. 166.

dedicadas al protagonista masculino de la obra, en este caso Juanjo Menéndez: «[...] pretendiendo salvar lo insalvable, se permite todo tipo de licencias chabacanas. No se resiste a emplear morcillas —manía ésta muy extendida en nuestro teatro comercial—, emitir ruiditos y carraspeos donde le viene en gana o realizar gestos evidentes (índice y meñique extendidos con los dedos centrales recogidos) y cuchufletas». Guerenbarrena resume su visión del montaje con estas palabras, en la línea de no pocas que podemos leer al acercarnos a las reseñas de las puestas en escena de Moratín en el tiempo que nos ocupa: «El siglo de la Ilustración, la polémica originada por la *Poética* de Luzán, las vehementes diferencias entre reformistas y tradicionalistas, las unidades (Aristóteles-Horacio-Boileau), toda la cantidad de teoría volcada en aquellos años de crisis parecen un cuento de hadas, una bobada, si se toma como culminación (en lo que a teatro se refiere) *El sí de las niñas* de Pérez Puig-Llovet-Segura». Como se puede apreciar, no *El sí de las niñas* de Moratín.

Gustavo Pérez Puig había hecho una versión de la obra de don Leandro para TVE en 1970, concretamente para un programa añorado por tantos de los que nos dedicamos al teatro, como fue *Estudio 1*¹¹. Pérez Puig realizó una estimable labor en esos años en televisión, como también la hicieron otros directores de escena, que participaron en no pocas experiencias televisivas. Lo que resulta evidente es que estas versiones para la pequeña pantalla, como, naturalmente, los primeros tiempos como director de escena de Pérez Puig, poco tienen que ver con su acercamiento a *El sí de las niñas*, como muy lejos está su última etapa como director de quien se enfrentó en su momento a títulos significativos del teatro español de la posguerra, y *Escuadra hacia la muerte* o más de una obra de Buero Vallejo pueden ser testimonios de estas afirmaciones. Y un dato más: esta versión musical es otro fracaso a añadir a la cadena de experiencias que, de vez en cuando, se llevan a cabo con autores del pasado y a los que se les quiere hacer llegar al público con partituras fáciles e ineficaces y coreográficamente de una pobreza en ocasiones escandalosa.

En fin, hasta aquí las luces y las sombras de una presencia en escena¹², si no pobre, tampoco suficiente, del representante teatral más importante del siglo llamado de las Luces. Las festividades consecuencias de aniversarios sirven para gozar de muchos fuegos de artificio y no pocas y ruidosas tracas. Me temo

¹¹ Fue presentada el 10 de marzo de 1970, con el siguiente reparto: Carmen Bernardos (doña Irene), Alfonso Gallardo (Simón), Carlos Larrañaga (don Carlos), Isabel María Pérez (doña Francisca), Pablo Sanz (don Diego), Pedro Sempson (Calamocha), María Silva (Rita) y Tomás Zori.

¹² Este trabajo, como indica el título, lo cerramos en 2007. La razón es que un año después la Compañía Nacional de Teatro Clásico llevó a cabo un montaje de *La comedia nueva...*, dirigido con mucho acierto por Ernesto Caballero, al cual dedicaremos especial atención en otro trabajo.

que el que celebramos (1812-2012) no va a ser mucho más esperanzador en el futuro, y contentos quedaríamos si Moratín dejara de ser poco más que lectura obligatoria en la enseñanza.

*Bibliografía*¹³

- GARCÍA LORENZO, Luciano, y Andrés PELÁEZ MARTÍN (eds.), *Festival internacional de teatro clásico de Almagro, 1978-1997*, Toledo, Caja de Ahorros de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997.
- *Miguel Narros. Una vida para la escena*, Almagro, Festival de Almagro, 2002.
- GUERENBARRENA, Juanjo, «La revisión en el fin de fiesta», *Cuenta y Razón*, 37 (1988), págs. 161-168.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, «Comentarios a una puesta en escena», *Primer Acto*, 81 (1967), págs. 48-52.
- MIRAS, Domingo, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005, págs. 613-631.
- OLIVA, César, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2003.
- PÉLAEZ, Andrés (ed.), *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral, 1995.
- Primer Acto*, 112 (septiembre 1969). Hay en este volumen toda una sección (págs. 6-59) dedicada a Leandro Fernández de Moratín y el teatro de su tiempo.

¹³ Nos limitamos a dar la bibliografía utilizada en este trabajo; es escasa, pero también se trata del primer acercamiento al tema. Las referencias a las reseña críticas de los periódicos figuran en el texto.