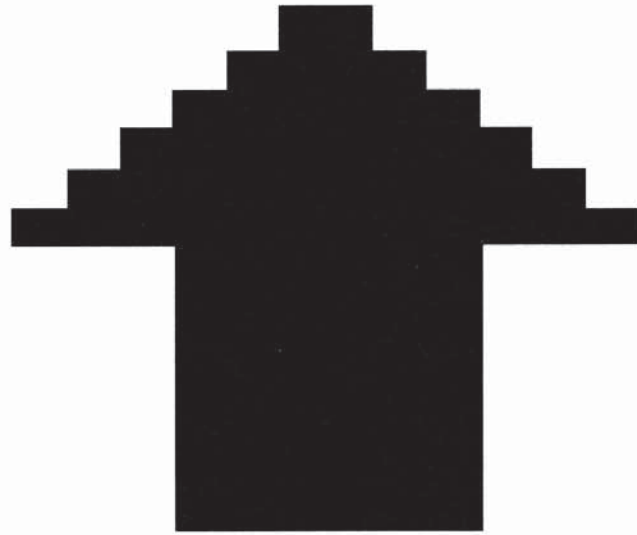


TEORIA



7

HISTORIA DE UNA ESCUELA CENTENARIA

RESAD

NUEVA EDICIÓN

Juanjo Granda



**RESAD,
HISTORIA DE UNA ESCUELA CENTENARIA**

JUANJO GRANDA

REAL ESCUELA SUPERIOR
DE ARTE DRAMÁTICO

Director:
Juan José Granda

Consejo Editorial:
Emeterio Diez
Miguel Medina
Eduardo Pérez-Rasilla

Diseño:
TEATRA DG
(Juan Manuel Sánchez
y Juan Antonio Vizcaíno)

© REAL ESCUELA SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Avenida de Nazaret, 2
28009 MADRID
I.S.B.N.: 84-88338-29-5
Depósito Legal: M. 42.787-2000
Autoedición: A. Otiñano
Imprime: A. G. Luis Pérez, S. A.
Algorta, 33 - 28019 Madrid

RESAD, HISTORIA DE UNA ESCUELA CENTENARIA

JUANJO GRANDA

PREFACIO A ESTA EDICIÓN

Dentro de la programación de actividades que el Consorcio para la organización de *Madrid capital europea de la cultura 1992* realizó, tuvo lugar la exposición *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*. El comisario de dicha exposición, Andrés Peláez Martín, solicitó mi colaboración para diseñar la parte que se exponía en el Museo Municipal y me pidió participar en el catálogo de dicha exposición con un artículo sobre la historia de la RESAD. Este es el origen del cuaderno número siete de la colección *Teoría RESAD* publicado a finales de 1994. Miguel Medina, como director en ese momento, me sugirió la posibilidad de editar el mencionado artículo en la colección, porque consideró importante que se conociera de manera más amplia la historia de nuestra casa. En

esa ocasión realice una revisión del texto, un tanto precipitada, para actualizar lo escrito originariamente.

Transcurridos seis años, y teniendo en cuenta que el cuaderno número siete hace tiempo que permanece agotado, he considerado que se hacía necesaria una reedición y decidí realizar una revisión del texto, corrigiendo algunas imprecisiones y ampliando la información del periodo posterior a la guerra civil, revisando su estilo narrativo y aportando las últimas aspiraciones académicas y de organización de la RESAD.

No obstante, este trabajo no representa más que una pequeña aproximación a la historia de este centro. Ciento setenta años dan para mucho, y se hace necesario un estudio más profundo; mi tiempo dedicado a la investigación ha sido insignificante para lo complejo y ambicioso de un proyecto de esta

envergadura. Posiblemente éste sea el objeto propio para una tesis doctoral. Invito desde aquí a los investigadores para que se animen a comenzar el trabajo. Me consideraría satisfecho en extremo si estos apuntes históricos contribuyeran a estimular la iniciativa para obtener una publicación fruto de una investigación en toda regla.

Madrid, agosto de 2000.

ANTECEDENTES A LA CREACIÓN DEL CONSERVATORIO

Produce un vértigo irremediable asomarse a los ciento setenta años que cumple la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Debemos situarnos en 1830, donde se vivía las postrimerías del reinado de Fernando VII, para acercarnos a las madrileñitas de entonces, sedientas de crímenes y amores de teatro con que hacer más llevadera su sencilla y dura vida, y comprender que la adoración que sentían por Rita Luna sería comparable a la que profesan hoy las señoras y señores de gusto castizo por Isabel Pantoja y Victoria Abril reunidas en una sola. Las cabezas amuebladas con pensamientos burgueses y pacatos no comprendían ni aceptaban que un oficio tan cercano a la “indecencia” tuviera que aprenderse en escuelas; además, cómo ofrecer escuelas a quienes se les negaba el Don e incluso hasta hacía muy poco sepultura cristiana. A duras penas se han podido desterrar los prejuicios contra la profesión teatral en una sociedad tan conservadora como la española.

Para los burgueses de antaño, como incluso para alguno de los de hoy en día, que un familiar se dedicara a cómico suponía una desgracia y una deshonra en la familia.

Hasta llegar a la creación de una Escuela de Declamación serán precisos grandes esfuerzos, declaraciones, escritos y aspiraciones truncadas de espíritus tan claramente ilustrados como Gaspar Melchor de Jovellanos y Leandro Fernández de Moratín. De ellos son las primeras voces que anuncian la necesidad de una educación para la escena española. Jovellanos llega a considerarla, quizá para una defensa más sólida, como escuela de buenas maneras y bien decir (expresión y comportamiento) para las clases nobles y burguesas de fin del siglo XVIII.

Contra esas ideas se expresan airados los opositores, que las consideran producto de afrancesados, y una práctica innecesaria y contraria a la tradición, con la consiguiente pérdida de identidad nacional. El conflicto se desencadena y su reflejo en la vida política lo mantendrán vivo unos y otros durante los reinados de Fernando VI, Carlos III y Fernando VII. De este modo se avanzará bajo la influencia de las ideas que los monarcas y sus ministros esgriman en uno u otro sentido. Y pasando por una invasión francesa y una restauración, se conforma un prólogo lento y lleno de resistencias, hacia la creación de la Escuela Nacional de Declamación adscrita al Conservatorio de Música.

En el terreno propiamente teatral asistimos a una transformación de los gustos que lleva al público y a las autoridades a pasar de las obras de capa y espada, a las comedias de magia y la

pasión por las tonadillas; se decreta la prohibición de los autos sacramentales; triunfa el costumbrismo de Ramón de la Cruz en pugna con el neoclasicismo de Nicolás Fernández de Moratín y García de la Huerta; se avanza con dificultad por el preromanticismo bien pensante de Leandro Fernández de Moratín. Observamos cómo un género menor como la tonadilla se afirma hasta convertirse en una manifestación del sentir popular en la frontera del delirio y lo irracional. En el territorio de la música culta, comprobamos lo que sucede con la orientación que toma la clásica zarzuela mitológica, en esa pugna nunca ganada por romper la sujeción a los cánones marcados por la música de escena italiana, que va degradándose en una permanente imitación de sí misma, hasta la aparición de Rossini y su triunfo en toda Europa, preámbulo brillantísimo a la eclosión del belcantismo y la escuela lírica del romanticismo.

UN PIONERO

Isidoro Máiquez, reconocido por sus contemporáneos como el más grande actor que España haya tenido, trabajó incansablemente por encontrar un modo de actuación que revitalizase el decadente y embrutecido panorama de los actores españoles. El conseguirlo le costará no pocos esfuerzos y privaciones. Desarrolló un tesón y una capacidad para el estudio que le procuró respeto y prestigio entre los personajes importantes de su época: los pocos sensibles al arte teatral y a los artistas en general que pusieron su confianza en este cómico. Entre todos ellos destaca Manuel Godoy, que le ofreció los

medios para viajar a París y poder estudiar las técnicas de la interpretación de la escuela francesa y especialmente las del gran Talma.

Las anécdotas sobre los preceptos e ideas acerca de la actuación del actor francés y las réplicas del humilde y aplicado español son dignas de figurar en los mejores tratados de interpretación. Esas ideas se enmarcarían en las directrices establecidas por Diderot, pero en palabras de Máiquez toman un insólito giro de modernidad al defender un grado de “naturalismo” que, sin estar obviamente relacionado con el movimiento artístico del mismo nombre, hacen pensar, como veremos más adelante, que al relacionar naturalismo con verosimilitud podemos comprender lo acertado de las aseveraciones de Máiquez y la inmejorable escuela que estaba conformando, ya que una vez de regreso a España, y con el transcurrir del tiempo, serían muchos los actores jóvenes que lo tendrían por maestro.

Para el gusto de la época lo que Máiquez aportaba –alejándose del estilo grandilocuente y afectado de la escuela neoclásica francesa y su imitadora la española, más ampulosa si cabe que su modelo, con cadencias reiteradas convertidas en insoportables e insufribles latiguillos– no podía ser admitido ni entendido por los especialistas. Sin embargo, supo conectar con los espectadores y conquistó su favor incondicional. Ese modo de declamar y actuar fue llamado naturalista porque trataba de acercarse al comportamiento humano de un modo más creíble, buscando la verosimilitud en un verdadero proceso de acción del personaje dentro del cuerpo dramático de la obra. Lo consiguió Máiquez

que con gran maestría por su justo y acertado estudio de las entonaciones del verso, sabiendo traducir en dibujos melódicos, sometidos a medida, los impulsos y efectos de la emoción. Más adelante Julián Romea hablará de la naturalidad en la expresión escénica, dentro del espíritu del drama romántico y en la alta comedia del siglo XIX. Visto desde hoy resulta paradójico y muy instructivo conociendo que el verdadero movimiento naturalista, con Benavente a la cabeza, tiene como objetivo la transformación de los hábitos y estilo interpretativo de toda esa escuela. Hoy, cuando estudiamos los pocos documentos sonoros y algún que otro documento gráfico y comprobamos el grado de afectación y estilización que se usaba dentro del movimiento naturalista, no podemos por menos que aceptar que los estilos y los parámetros por los que se establecen las formas artísticas cambian de manera constante sin que apenas podamos apreciarlo, y esto sólo puede verificarse desde la perspectiva engañosa del tiempo. Los vocablos “naturalidad”, “verdad”, “realidad”... han sido utilizados en el arte teatral desde tiempos remotos, y continuamos haciéndolo sin comprender del todo a qué nos estamos refiriendo o con qué fin los utilizamos. Milagros del arte.

En la pugna entre ilustrados y nacionalistas, entre los que piensan en la necesidad de escuelas donde aprender y los que mantienen que el aprendizaje se produce en la escena, van sucediéndose estilos y generaciones de cómicos, donde en muchos casos se producía la asombrosa y triste circunstancia de que el repertorio que alguno de ellos dominaba, había sido aprendido de oído,

mostrándose incapaces de otro modo de leer una sola letra. Se practicaba la tradición del aprendizaje con el maestro en el taller (compañía en el caso del teatro), donde el autor (director, actor y empresario), hacía a su vez de maestro y los novicios aprendían como mejor podían de los primeros galanes y damas, de los barbas y las características, y de todo el sólido mosaico de segundos papeles del repertorio teatral nacional y extranjero. Con el tiempo esta academia de la interpretación tendrá su denominación laboral con el nombre de “meritoriaje”. El meritorio ocupaba un lugar reconocido en la jerga teatral que ha durado hasta nuestros días. Dejó de existir al mismo tiempo que la dictadura franquista y la obligatoriedad de contar con carnet sindical para trabajar en la profesión del mundo del espectáculo. Hoy en día esto podría equivaler a un modo de pertenencia a colegio profesional, que tendría más sentido que la sindicación, pero dudo que se pueda conseguir algo parecido en un medio tan propicio al intrusismo y a la anarquía como es el mundo del espectáculo en España.

El meritoriaje no existe ya, pero la costumbre perdura aunque los sindicatos no puedan hacer nada para impedir ni controlar esa realidad. La posibilidad de acceder a la profesión de modo directo sigue estando vigente y, por lo tanto, cualquier español, e incluso extranjero, puede optar a convertirse en actor, empezando por pequeñas intervenciones, con sólo acudir a unas entrevistas o pruebas para la elaboración de repartos. Es más, algunos consiguen papeles de protagonistas. De estas aventuras sabe mucho el cine y la televisión.

Pero retomemos la época de Máiquez para recordar que el clima literario y artístico, así como el político, en aquellos tiempos del reinado de Fernando VII, presentaba todos los síntomas de una sociedad sometida al rigor de la censura de un poder absolutista sin fisuras, en un intento de frenar la evolución y la impregnación de las ideas democratizadoras de la Europa romántica. Pero como las aspiraciones sociales y la evolución de la historia son irrefrenables, se produjo el impulso que nos llevó a la revolución de 1820 permitiendo que la contenida fuerza romántica de nuestros poetas irrumpiese en los siempre resistentes escenarios de verso de un modo categórico. Máiquez fue un paladín para los ideales de renovación del momento, y ello le costó multitud de sinsabores, cárcel y exilio.

En la escena lírica el dominio de la música italiana va dejando paso a las escuelas nacionales en un delicado equilibrio que terminará inclinándose irresistiblemente hacia una nueva imposición del gusto italiano. En nuestro país, ésta situación es más patente, si cabe, que en el resto de las sociedades europeas. Contamos además con una tradición de maestros italianos desde los reinados de Felipe V y Fernando VI, y aunque se produjo una relativa recesión con el reinado de Carlos III, debido a su poco entusiasmo por la música y el manifiesto desprecio de su sucesor Fernando VII, que prefería regocijarse con una buena fiesta de toros que con ligero concierto de Scarlatti, la escuela que nos legaron y la impronta que dejaron en la corte española y en el público aficionado en general, hizo posible, como en el resto de Europa, que la ópera italiana tuviera

siempre una excepcional acogida entre el público de Madrid en los coliseos del Príncipe, la Cruz y en el de Los Caños del Peral, especialmente construido con ese propósito.

LA FUNDACIÓN

Cuando Fernando VII enviuda por tercera vez, y por exigencias sucesorias decide casarse con María Cristina, princesa de Nápoles, comienza el principio del fin y el camino hacia una lenta normalización de la educación musical y escénica. La llegada a la corona de la cuarta mujer de Fernando VII supone el principio de la historia de la RESAD.

La reina María Cristina, gran aficionada a la música y al teatro lírico, recién instalada en la Corte, decide la creación del Conservatorio de Música como uno de sus primeros gestos de transformación de los hábitos de una corte bastante paleta. Su intención era poner remedio a una situación que ofrecía un panorama desolador en la formación musical, teniendo en cuenta a una sociedad que tanto gustaba de los espectáculos líricos. Debido a la educación musical de la soberana y a los consejos que recibe, toma la decisión de nombrar a Piermarinni, un tenor que por entonces triunfaba en el teatro del Príncipe contratado por la compañía encargada de la temporada lírica, como el primer director de la institución. Por tanto, el Conservatorio, creado en 1830, se convierte para la música desde sus orígenes en una escuela propagadora del espíritu italiano, dedicada a reafirmar su gusto en lugar de establecer las bases técnicas y el conocimiento histórico necesario para crear una auténtica escuela nacional. Unos

que con gran maestría por su justo y acertado estudio de las entonaciones del verso, sabiendo traducir en dibujos melódicos, sometidos a medida, los impulsos y efectos de la emoción. Más adelante Julián Romea hablará de la naturalidad en la expresión escénica, dentro del espíritu del drama romántico y en la alta comedia del siglo XIX. Visto desde hoy resulta paradójico y muy instructivo conociendo que el verdadero movimiento naturalista, con Benavente a la cabeza, tiene como objetivo la transformación de los hábitos y estilo interpretativo de toda esa escuela. Hoy, cuando estudiamos los pocos documentos sonoros y algún que otro documento gráfico y comprobamos el grado de afectación y estilización que se usaba dentro del movimiento naturalista, no podemos por menos que aceptar que los estilos y los parámetros por los que se establecen las formas artísticas cambian de manera constante sin que apenas podamos apreciarlo, y esto sólo puede verificarse desde la perspectiva engañosa del tiempo. Los vocablos “naturalidad”, “verdad”, “realidad”... han sido utilizados en el arte teatral desde tiempos remotos, y continuamos haciéndolo sin comprender del todo a qué nos estamos refiriendo o con qué fin los utilizamos. Milagros del arte.

En la pugna entre ilustrados y nacionalistas, entre los que piensan en la necesidad de escuelas donde aprender y los que mantienen que el aprendizaje se produce en la escena, van sucediéndose estilos y generaciones de cómicos, donde en muchos casos se producía la asombrosa y triste circunstancia de que el repertorio que alguno de ellos dominaba, había sido aprendido de oído,

mostrándose incapaces de otro modo de leer una sola letra. Se practicaba la tradición del aprendizaje con el maestro en el taller (compañía en el caso del teatro), donde el autor (director, actor y empresario), hacía a su vez de maestro y los novicios aprendían como mejor podían de los primeros galanes y damas, de los barbas y las características, y de todo el sólido mosaico de segundos papeles del repertorio teatral nacional y extranjero. Con el tiempo esta academia de la interpretación tendrá su denominación laboral con el nombre de “meritoriaje”. El meritorio ocupaba un lugar reconocido en la jerga teatral que ha durado hasta nuestros días. Dejó de existir al mismo tiempo que la dictadura franquista y la obligatoriedad de contar con carnet sindical para trabajar en la profesión del mundo del espectáculo. Hoy en día esto podría equivaler a un modo de pertenencia a colegio profesional, que tendría más sentido que la sindicación, pero dudo que se pueda conseguir algo parecido en un medio tan propicio al intrusismo y a la anarquía como es el mundo del espectáculo en España.

El meritoriaje no existe ya, pero la costumbre perdura aunque los sindicatos no puedan hacer nada para impedir ni controlar esa realidad. La posibilidad de acceder a la profesión de modo directo sigue estando vigente y, por lo tanto, cualquier español, e incluso extranjero, puede optar a convertirse en actor, empezando por pequeñas intervenciones, con sólo acudir a unas entrevistas o pruebas para la elaboración de repartos. Es más, algunos consiguen papeles de protagonistas. De estas aventuras sabe mucho el cine y la televisión.

Pero retomemos la época de Máiquez para recordar que el clima literario y artístico, así como el político, en aquellos tiempos del reinado de Fernando VII, presentaba todos los síntomas de una sociedad sometida al rigor de la censura de un poder absolutista sin fisuras, en un intento de frenar la evolución y la impregnación de las ideas democratizadoras de la Europa romántica. Pero como las aspiraciones sociales y la evolución de la historia son irrefrenables, se produjo el impulso que nos llevó a la revolución de 1820 permitiendo que la contenida fuerza romántica de nuestros poetas irrumpiese en los siempre resistentes escenarios de verso de un modo categórico. Máiquez fue un paladín para los ideales de renovación del momento, y ello le costó multitud de sinsabores, cárcel y exilio.

En la escena lírica el dominio de la música italiana va dejando paso a las escuelas nacionales en un delicado equilibrio que terminará inclinándose irresistiblemente hacia una nueva imposición del gusto italiano. En nuestro país, ésta situación es más patente, si cabe, que en el resto de las sociedades europeas. Contamos además con una tradición de maestros italianos desde los reinados de Felipe V y Fernando VI, y aunque se produjo una relativa recesión con el reinado de Carlos III, debido a su poco entusiasmo por la música y el manifiesto desprecio de su sucesor Fernando VII, que prefería regocijarse con una buena fiesta de toros que con ligero concierto de Scarlatti, la escuela que nos legaron y la impronta que dejaron en la corte española y en el público aficionado en general, hizo posible, como en el resto de Europa, que la ópera italiana tuviera

siempre una excepcional acogida entre el público de Madrid en los coliseos del Príncipe, la Cruz y en el de Los Caños del Peral, especialmente construido con ese propósito.

LA FUNDACIÓN

Cuando Fernando VII enviuda por tercera vez, y por exigencias sucesorias decide casarse con María Cristina, princesa de Nápoles, comienza el principio del fin y el camino hacia una lenta normalización de la educación musical y escénica. La llegada a la corona de la cuarta mujer de Fernando VII supone el principio de la historia de la RESAD.

La reina María Cristina, gran aficionada a la música y al teatro lírico, recién instalada en la Corte, decide la creación del Conservatorio de Música como uno de sus primeros gestos de transformación de los hábitos de una corte bastante paleta. Su intención era poner remedio a una situación que ofrecía un panorama desolador en la formación musical, teniendo en cuenta a una sociedad que tanto gustaba de los espectáculos líricos. Debido a la educación musical de la soberana y a los consejos que recibe, toma la decisión de nombrar a Piermarinni, un tenor que por entonces triunfaba en el teatro del Príncipe contratado por la compañía encargada de la temporada lírica, como el primer director de la institución. Por tanto, el Conservatorio, creado en 1830, se convierte para la música desde sus orígenes en una escuela propagadora del espíritu italiano, dedicada a reafirmar su gusto en lugar de establecer las bases técnicas y el conocimiento histórico necesario para crear una auténtica escuela nacional. Unos

meses después los consejeros de la áulica Señora se dieron cuenta de que dejaban al teatro de verso fuera de toda protección, y tomaron el acuerdo de crear una escuela nacional de Declamación como una sección del Conservatorio. Esto da lugar al Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina en junio de 1830.

Originariamente la Institución contemplaba la existencia de alumnos internos becados por la corona, además de los externos. Contaba para ello con un presupuesto suficiente para atender al profesorado y al personal de servicios; las plazas de pensionistas para la sección de Declamación eran veinticuatro, doce chicas y doce chicos. Esta situación duró hasta que, dos años después de la muerte de Fernando VII, en 1835, las cortes consideraron un gasto excesivo e innecesario el mantenimiento de la institución tal y como estaba diseñada, y decidieron reducir la ayuda de la corona con lo que se impide el funcionamiento del internado. En 1838, durante la regencia de María Cristina, las Cortes vuelven a retirar parte del presupuesto dejándolo tan exiguo que apenas llega para atender el pago del cuadro de profesores y el alquiler del edificio.

El Conservatorio tiene su sede primera en el palacio del Marqués de Revillagigedo, con entrada por la calle de Isabel la Católica y por el número 25 de la plaza de los Mostenses. Fue su primer director el citado tenor italiano Francesco Piermarinni que permaneció en su cargo hasta 1838. La primera plaza de profesor de declamación la ocupa Joaquín Caprara (1770/1838) y lo hizo por espacio de un solo año. En el curso siguiente, el de 1832, se am-

plían las plazas de declamación a dos y pasan a ser ocupadas por Carlos Latorre (1799/1851) y por José García Luna (1798/1865).

Caprara, Latorre y García Luna habían colaborado con Máiquez en la escena del primer tercio de siglo. Caprara había sido además compañero de Máiquez, contratados ambos por la compañía de García Luna (padre), donde Rita Luna y el propio Máiquez formaron pareja largamente recordada por los aficionados al arte teatral. José García Luna aprendió el oficio de sus mayores; su padre era cómico y contaba con compañía propia, y su tía era la legendaria Rita Luna, y en esa escuela familiar tuvo la oportunidad de aprender de Máiquez. Carlos Latorre también pudo observar a Máiquez, pero del que fue realmente discípulo fue de Juan Grimaldi, gran cómico que, además de empresario del coliseo del Príncipe, realizaba labores de director y poeta.

Carlos Latorre y José García Luna cuentan con el honor de haber sido los primeros actores que obtuvieron el tratamiento de Don al ser nombrados catedráticos en el Conservatorio. Hasta ese momento la máxima consideración en el tratamiento público a la que un cómico podía aspirar era la de señor y señora, que es como figuran en las relaciones de los repartos y composición de compañías en los coliseos madrileños. El tratamiento de Don no se recibe hasta que por prestigio o cargo público no sean merecedores de ello.

Por esos años entra en el juego teatral un estudiante del Conservatorio de Declamación que por sus dotes sobresalientes es contratado por Grimaldi para actuar en el teatro del Príncipe.

Esto haría temblar de ira a la cátedra de Declamación, que prohibía a sus educandos ejercer en el teatro hasta no haber acabado sus estudios. Una eterna cuestión que todavía sigue de actualidad en el seno de los departamentos académicos de las diferentes escuelas de Arte Dramático. El hecho es que Julián Romea, el estudiante, solicitó y obtuvo una licencia Real para poder seguir en el Conservatorio mientras trabajaba en la compañía del Príncipe.

La Escuela Nacional de Declamación en el Conservatorio de María Cristina, comprendía en sus orígenes las siguientes enseñanzas y profesores: Declamación (dos plazas), Literatura y Primeras Letras, Religión, Baile, Esgrima, Música y Lenguas. Con el recorte de 1838 sólo permanecen las plazas de Declamación y Esgrima.

Y de gobierno en gobierno, en un período histórico donde la estabilidad brilla por su ausencia, el futuro, conveniencia o necesidad del Real Conservatorio de Música y Declamación es cuestionado y con muchas dificultades defendido por algunos políticos sensibles a las artes. Esta situación, repetida durante todo el siglo, hace que la inestabilidad de la Institución plantee como imposible un sistema pedagógico coherente con su momento. El primer efecto es la reducción presupuestaria, lo que provoca un cambio de local inducido, sin duda, por esa circunstancia.

Es importante reseñar la creación en 1838 de una sociedad lírico-dramática y literaria, compuesta por personalidades del campo de las ciencias, las letras y el arte, en la que se incluían profesores del Conservatorio, que tuvo en un principio su sede en una casa vecina al

Conservatorio y que en ocasiones celebraba sesiones y actividades en los locales que el Real Conservatorio cedía como colaboración. Esta vinculación hace posible que, cuando años más tarde el Conservatorio tenga que abandonar el palacio de la plaza de los Mostenses, los amigos de la Sociedad Lírico-Dramática ayuden a la Institución, posibilitando la utilización de la sala del Teatro del Museo para los actos académicos de los alumnos.

El antiguo convento de las monjas Vallecas, que se encontraba situado en el número 27 de la calle de Alcalá, fue afectado por la desamortización del ministro Mendizabal y estuvo dedicado a múltiples usos entre los que destaca haber servido como sede del Teatro del Museo. Habilitado en lo que fuera la capilla del convento, en el año 1840, fueron sus promotores los integrantes de la Sociedad Lírico-Dramática y Literaria. Colindante con el teatro se encontraba la casa del conde de Torrejón. En ella y hasta el siguiente traslado, una vez inaugurado el Teatro Real, permaneció, en el callejón de los Peligros, la sede del Conservatorio de Música y Declamación. Por este tiempo era catedrático de declamación Joaquín Arjona (1817/1875).

Retrocediendo un poco en el tiempo podemos comprender de un modo más claro la situación de la enseñanza, o mejor dicho de la preparación de nuestros actores en la escena de la época, por el artículo titulado *Yo quiero ser cómico*, que Mariano José de Larra publica en *La revista española* el 15 de marzo de 1833; en ese mismo año, unos meses después (septiembre), muere Fernando VII y comienzan a aparecer

los peligros para el futuro de la Escuela Nacional de Declamación y del propio Conservatorio. En el mencionado artículo de Larra, jocoso y ácido, se entresacan realidades con valor documental. Se formula una pregunta que dice así:

...¿Y qué sabe usted? ¿Qué ha estudiado usted?

—¿Cómo? ¿Se necesita saber algo?

—No; para ser actor, ciertamente, no necesita usted saber cosa mayor...

—Por eso; yo no quisiera singularizarme;...

Y más adelante sigue el diálogo en los siguientes términos:

—Y de educación, de modales y usos de sociedad, ¿a qué altura se halla usted?

—Mal; porque si va usted a decir verdad, yo soy un pobrecillo; yo era escribiendo en una mala administración; me echaron por holgazán, y me quiero meter a cómico porque se me figura a mí que es un oficio en que no hay nada que hacer...

Yo prometo no pecar de exagerado si afirmo que las cosas no han sufrido un cambio esencialmente notable. Actualmente en nuestro entorno existen en potencia tantas actrices y actores como habitantes recoge nuestro censo, y tan sólo será cuestión de oportunidad o de dinero, para que cualquiera de los censados pueda aspirar a convertirse en profesional del espectáculo.

El sistema de enseñanza, en los tiempos en que se iniciaba la andadura en la formación de una escuela de interpretación, pasaba por la sabiduría y carácter del maestro designado por las autoridades políticas o intelectuales para ocupar el cargo. Casi siempre se trataba de un reconocimiento a una labor dilatada y meritoria en el ejercicio profesional, y así ha seguido siendo hasta que los directores de escena y pedagogos modernos han ocupado el lugar que sus aspiraciones y una sociedad más dinámica necesitaban. Yo mismo he podido participar y analizar en primera línea los últimos gestos de ese "sistema" con dos grandes nombres de la escena que han ocupado cátedras de Declamación desde la década de los cuarenta hasta la de los setenta. Me refiero a dos grandes nombres de la escena española: Mercedes Prendes y Manuel Dicenta. Constituían el final de una modalidad de profesor maestro al estilo antiguo desde una perspectiva institucional, ya que a modo privado todavía siguen ejerciendo ese tipo de pedagogía algunos trasnochados.

Para hacernos una idea de lo que enseñaban los maestros en Declamación en 1830, fecha del inicio oficial de estos estudios, tenemos que acercarnos y tomar nota de los rasgos artísticos que los cronistas de Máiquez nos ofrecen. De él hemos hablado anteriormente y nos sirve como modelo porque cumple con unas pautas más que suficientes de lo que puede ser un maestro. Sabemos que aspiró a la creación de una institución que ayudara a la formación de los cómicos, aunque él mismo no llegara a ver realizado un proyecto que ya en la regencia del rey invasor, Pepe Botella,

pudo haberlo sido puesto que existió una memoria redactada relativa a la creación de un Conservatorio siguiendo el modelo existente en Francia. Máiquez fue un actor “colaboracionista” en la regencia francesa, costándole innumerables sinsabores con la restauración fernandina: llegó a ser encarcelado y, gracias a la ayuda de amigos y admiradores, consiguió la libertad y volvió de nuevo a la escena haciéndose con poco esfuerzo con la voluntad de un público que no le había abandonado nunca. Con la inteligencia y dotes que le caracterizaban representó un estorbo para los celadores del orden en los peores años del absolutismo de Su Majestad Fernando VII, poniendo tal pasión y ajustada expresión en sus actuaciones que conseguía hacer trascender cualquier situación por alejada en el lugar y en el tiempo que esta fuere, enardecido a un auditorio predispuesto a encontrar alusiones a la falta de libertad, a las injusticias sociales y a la pobreza en que se vivía.

Dicen Carlos Guaza y Antonio Guerra, del que fuera estudioso y renovador genial del arte de interpretar en la escena española y por ello generador de “escuela” por medio de sus compañeros más jóvenes, que estaba dotado de una flexibilidad expresiva poco común, pasando de los tonos más oscuros y ásperos a los más tiernos y melodiosos, tratando en todo momento de enriquecer la situación del personaje que interpretaba, ajustándose al carácter con la vestimenta apropiada y usando del gesto de un modo natural (entiéndase por natural de la época).

Máiquez murió en el destierro, en la ciudad de Granada, empobrecido y

enfermo, preso de la locura. Es el premio con que algunas sociedades suelen pagar los favores de sus artistas

LA ESCUELA ROMÁNTICA

A esta primera promoción de actores profesores preparados en la escuela de Latorre y García Luna, discípulos de Máiquez, pertenecen la generación de Arjona, Valero y Romea, así como las actrices y profesoras Teodora Lamadrid (1821/1895) y Matilde Díez (1818/1883), esta última esposa de Julián Romea.

Existía en el Conservatorio desde su fundación la costumbre puritana de separar a los alumnos de las alumnas. Esta costumbre permanece oficiosamente en práctica hasta la reestructuración y reglamento de 1911. Como bien podemos suponer, existen pocos documentos que prueben los hechos, pero tenemos relación de los gastos en 1840, donde se recogen los pagos a los celadores de alumnos y alumnas. Esta noticia de la costumbre segregadora nos la transmite el autor Enrique Funés en su libro *La declamación*, publicado en 1894. Yo creo que esa costumbre debió manifestarse de modo más o menos acusada según los tiempos y directores que administraran el Conservatorio. Desde luego que se hace muy difícil pensar en la realización de ejercicios prácticos de interpretación donde el material dramático referencial no contenga personajes de ambos sexos, y desde luego en los ejercicios públicos de fin de carrera o cursos, sabemos de la realización de representaciones con participación de alumnas y alumnos. Teodora Lamadrid, si hiciéramos caso a esa costumbre, se

encargaría de las alumnas, haciendo lo propio con los alumnos los profesores Arjona y Romea. Sí es cierto que aún en tiempos de la II República, se mantenía la costumbre de separar a los chicos de las chicas en las clases de preparación corporal.

Julián Romea (1816/1868) fue uno de los actores románticos más aclamado. Sucesor de Máiquez y eslabón hacia Rafael Calvo, contó con el favor del público desde el primer momento de su carrera hasta que una penosa enfermedad le apartó de la escena conduciéndole meses después a la muerte. Tuvo como profesor a Carlos Latorre y como director fundamental en el inicio de su carrera al empresario del teatro del Príncipe, Juan Grimaldi. Estudioso como pocos, llegó a escribir un breve tratado y unas recomendaciones sobre la declamación, *Manual de Declamación e Ideas generales sobre el arte del teatro*. En este último, Romea expresa sus convicciones de un modo somero y apasionado, aconsejando a los futuros cómicos sobre aspectos tan generales como la historia de su oficio desde los orígenes en la antigüedad clásica hasta el teatro de su época. Su contenido abarca desde indicaciones estéticas relacionadas con los géneros, hasta un tratado de métrica y entonaciones; y lo que es más importante consejos de cómo acercarse al personaje, defendiendo lo “vivencial” en la propia representación, frente a lo intelectual de la escuela planteada por Diderot. Llega a enunciar conceptos tan actuales como “la verdad” del personaje.

El estilo interpretativo de Romea, según sus biógrafos, se distinguía, como en Máiquez, por una naturalidad, que lo diferenciaba de todos los cómicos con-

temporáneos. Esa diferencia era muy notable entre José Valero (1808/1891) y él mismo. Valero era más tendente a lo heroico, ampuloso y de entonación fuerte y cadenciosa; Romea, más contenido, buscaba recursos que hicieran creíble la situación y el comportamiento de los personajes que interpretaba. Teniendo en cuenta los textos representados, que van desde *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, pasando por *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate, hasta *Un hombre de mundo* de López de Ayala, sin olvidar que también participó en la comedia de magia de Hartzenbuch titulada *Los polvos de la madre Celestina*, podemos hacernos una idea del grado de naturalidad a que hace referencia Romea en sus escritos. Todo esto es reconocido por sus contemporáneos, y yo creo que se está haciendo referencia a ese grado de verosimilitud y transmisión emotiva que es imprescindible para la buena comunicación desde la escena y que en la actualidad entendemos como imprescindible. Tratándose de textos y representaciones donde el factor del artificio y la distancia formal eran tan patentes, sería muy fácil y cómodo para los cómicos caer en la monotonía y en el hacer y decir mecánico. Como sería igualmente difícil encontrar cómicas y cómicos con facultades y sensibilidad suficientes para hacer llegar al público las emociones, las situaciones y los personajes propuestos por la poética de esos tiempos. El sentido de “la verdad escénica” y todas las cualidades que tanto defendió Romea ante sus alumnos del Conservatorio dieron notables resultados en las generaciones posteriores. Prepararon a los artistas encargados de materializar el espíritu de la escena realista y del teatro

del naturalismo, que llegaría, un cuarto de siglo después de su muerte, con Antonio Vico en la vanguardia y con un *Juan José* histórico.

Joaquín Arjona fue compañero de Romea en muchos repartos, compartiendo además las clases en el Conservatorio. Sin embargo, no se hacían competencia porque Arjona era maestro en otro género, el de la comedia; y siendo un gracioso “serio”, se enfrentó a la enseñanza transmitiendo, como lo hacían los maestros a la antigua usanza, los trucos y técnicas empleados por él en la creación de sus personajes. No pudo o no supo dejarnos, como Romea, trabajos escritos sobre sus recursos expresivos o experiencias, pero no debemos extrañarnos ya que ha sido práctica muy común, en demérito y atraso en la ciencia de la Interpretación, el no dejar memoria escrita del programa pedagógico, por esquemático que sea su contenido, entre los que han sido profesores del Conservatorio durante toda su historia. Afortunadamente esa tendencia se está viendo modificada de unos años a esta parte, aunque con un esfuerzo titánico. Carlos Latorre escribió unas crónicas o apuntes que tituló *Noticias sobre el arte de la Declamación* en 1839. Existen tratados y publicaciones sobre Declamación, pero la mayoría de ellos no pertenecen a profesores de escuelas oficiales; entre ellos destacan Bastús, Funés, Guerra y Alarcón.

Teodora Lamadrid, compañera igualmente de Romea en la escena y en el Conservatorio, fue maestra de muchas de las grandes actrices de la escena de fin del siglo XIX, como Nieves Suárez y Matilde Moreno. Las dos son recordadas en las crónicas por haber realizado una

magistral interpretación respectivamente de la Toñuela y la Rosa del *Juan José* de Joaquín Dicenta, así como también por haber pertenecido a las compañías de María Tubau y a la del matrimonio Guerrero-Mendoza. Teodora se acercó a todos los géneros, era la condición de su época, y como Romea se mostró inflexible al rigor en la caracterización del personaje y del sentido de la verdad y la naturalidad escénicas. No admitía un momento de desconcentración en su trabajo, la contrariaban todos los acontecimientos que se producían ajenos al acto teatral en sí. Se cuenta la anécdota de un accidente de vestuario sufrido en plena representación donde, por llevar hasta el máximo la propiedad en el vestir y haciendo el personaje de Servilia en *La muerte de César* de Ventura de la Vega, se desenganchó el broche que sujetaba la túnica en el escote y, como buena romana no llevaba sujetador, mostró gran parte de sus pechos a un público que ante el espectáculo prefirió la carne al concepto. Llegado el punto en que Teodora recibe la inquietud y ansiedad de la sala, contraria a lo por ella esperado, y dándose cuenta de lo que ocurría, se precipitó hacia su manto y una vez cubierto el escándalo, miró desafiante y con enojo al público como diciendo: “en lugar de fijarse en tonterías mejor les estaría atendiendo a lo que digo”

EL REAL, CASA DEL CONSERVATORIO

Volvamos de nuevo a la época en que el Conservatorio ocupa la casa del conde de Torrejón en el callejón de los Peligros a la espera de un lugar más apropiado a las necesidades de la Institu-

ción. Esto tendrá lugar con la inauguración del Teatro Real por Isabel II.

La historia del Teatro Real es bien larga y está recogida por distintos autores en múltiples publicaciones entre las que destaco la de José Subirá por considerar que se trata de una de las mejor documentadas. Este edificio sustituía al antiguo coliseo de los Caños del Peral al final de la calle del Arenal, junto a la vieja Huerta de la Priora, frente al Palacio Real. Su construcción se inicia en 1818 y hasta su finalización atraviesa todo tipo de vicisitudes, quedando paralizadas las obras en repetidas ocasiones por falta de presupuesto. Sirvió de alojamiento en tan largo período y entre tantas interrupciones, al ejército como cuartel y polvorín, más adelante como Congreso de Diputados, después salón de baile... Por fin en 1850 y por una Real Orden del 7 de mayo, se reanudan las obras con el firme propósito de dedicarlo a la actividad para la que se pensó originariamente. El milagro se produce en el breve tiempo de seis meses, y en la tarde del 19 de noviembre de 1850 se estrena el Teatro Real como teatro de la Opera con la asistencia de SS.MM y con la obra de Donizeti *La favoritta*.

Entre las "magníficas" instalaciones del Real se contaba con un espacioso salón de baile en el primer piso de la parte posterior, con grandes ventanales dando a lo que sería la plaza de Isabel II. Este salón será reconvertido en el teatro del Conservatorio cuando dos años más tarde se toma la acertada y definitiva resolución de albergar en las dependencias del teatro, el Real Conservatorio de Música y Declamación.

Desde 1852 y hasta el desalojo por ruina en 1925 transcurren setenta y tres

años dando cobijo a profesores y enseñanzas que van desde Julián Romea y el teatro romántico y la alta comedia, hasta Pepe Rubio y Matilde Rodríguez con el drama y la comedia naturalista de Jacinto Benavente y los hermanos Alvarez Quintero.

En 1867, durante unos ensayos dirigidos por el maestro Barbieri, que a la sazón era director del Teatro Real para un concierto en el teatro del Príncipe Alfonso, se produjo en el escenario del salón un incendio. Afortunadamente fue sofocado con rapidez, pero mantuvo cerrado el Real durante un mes e inutilizó el teatro del Conservatorio. Se entra así en un periodo de calamidades que culminan con la reducción de presupuestos y profesores en la revolución que un año después, agosto de 1868 y con el nombre de *La gloriosa*, destrona a Isabel II. A partir de este año y por Decreto de 15 de diciembre de 1868 del gobierno de la I República, el Conservatorio pasa a denominarse Escuela Nacional de Música y Declamación.

Durante este período es nombrado provisionalmente como director de la Institución a Baltasar Saldoni, profesor de solfeo y canto y autor de un afamado *Diccionario de efemérides de músicos españoles* (Madrid, 1881) La actual denominación se mantendrá hasta que, en 1901 por un Real Decreto de 14 de septiembre, vuelve a recuperar el nombre de Real Conservatorio de Música y Declamación. No obstante nadie dejó de utilizar el término de Conservatorio para referirse de manera familiar y popular al sitio. Aún hoy se tiende a utilizar ese vocablo para referirse tanto a las escuelas de música como a las de danza y arte dramático.

Figuran como profesores de Declamación Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona; Julián Romea muere dos meses después aquejado de una larga enfermedad que le tenía apartado de los escenarios.

Transcurridos seis meses de esta provisionalidad es nombrado director de la Institución el profesor de composición Emilio Arrieta, permaneciendo en ese puesto hasta su muerte en 1894. Arrieta se hace cargo de la institución con un presupuesto insignificante y con un claustro de doce profesores. Con tesón y entrega conseguirá normalizar la actividad académica y aumentar la dotación del “conservatorio” hasta lograr, acabada la I República, durante la restauración, alcanzar una dotación de cuarenta profesores. En Declamación se encuentran ocupando cátedras Matilde Díez, viuda de Julián Romea, José Valero y Teodora Lamadrid. Esta última fue profesora hasta poco antes de su muerte acaecida en 1895.

José Valero (1808/1891) fue un actor de fuerza en la expresión, no tan querido como Romea, pero de grandes recursos y con técnica capaz de resolver los más difíciles ejercicios en el proceso emotivo de los personajes, sin perder la compostura y estilo del género en que se encuadraba la obra. Fue tachado de soberbio quizás por su seriedad y trato distante aunque no desagradable. Tuvo anécdotas como aquella que le sucedió cuando actuando al mismo tiempo que lo hacía una famosa tonadillera en otro teatro, le advirtieron que a tal hora, estuviera en el momento que estuviera la obra y su actuación, parte del público se levantaría y se marcharía a ver el famosísimo tango que en el otro teatro se ofrecía en ese

instante; cuando se produjo lo esperado y los espectadores se levantaron, Valero paró la representación y poniéndose en postura y modos de una vedette les dijo a los que se marchaban “...¡No se vayan!... ¡Yo lo bailo también!...”, y los prófugos volvieron a sentarse acabando Valero su representación. Contaba con compañía propia y, refiere Luis Calvo Revilla, dirigía el repertorio que representaba con toda propiedad y de modo muy estimable. Se mantuvo en la Institución hasta 1891, fecha de su muerte.

Matilde Díez era famosa por su perfecta dicción y dominio de la entonación; se podía cerrar los ojos y dejarse llevar por una voz que dominaba todos los registros de la emoción con una claridad y armonía inimitables. Orgullosa y consciente de esas facultades, encauzaba sus clases de declamación apoyándose en estos recursos. Encarnó todas las heroínas jóvenes del teatro romántico, las “damitas” de la llamada alta comedia, así como también todas las de nuestro teatro clásico. Se caracterizó no sólo por esas cualidades vocales sino por una gran alegría y dulzura. Tenía facultades emotivas portentosas pasando de la risa al llanto con una gran facilidad. Contaba por añadido con un gracejo que le permitía obtener resultados excelentes en los papeles cómicos. Una actriz con esas cualidades se comprende que fuera importante y querida profesora de declamación. Su cátedra la obtuvo en 1875 y en ella estuvo hasta su muerte en 1883.

¡QUE VIENE EL NATURALISMO!

Con la última década del siglo XIX la antigua escuela de los grandes actores

románticos es sustituida por otro nuevo modo de entender el arte y el teatro. Esta nueva generación tiene como maestros a Antonio Vico, María Tubau y Fernando Díaz de Mendoza.

Antonio Vico (1840/1902) nos sitúa en el teatro realista y naturalista de pleno; todas las aspiraciones de naturalidad de Máiquez y Romea se formalizan en una realidad poética ayudada y suscrita por las tendencias de los distintos campos del arte. La fotografía prepara el camino y el cine acudirá a glorificarlo. El verso deja paso libre a la prosa y ésta inicia su ascenso imparable. El estreno de *Juan José* de Joaquín Dicenta en 1895 y el anterior de *Realidad* de Pérez Galdós, 1892, son el alabonazo sonoro de los nuevos aires que se han colado por las viejas chácenas y telares del teatro decimonónico.

Vico contaba con la formación de los grandes actores del XIX, y se encontraba inmerso en la pugna técnica e interpretativa entre la estilización de los caracteres, la forma musical en la palabra, el “efecto” del gesto y la entonación, con los sentimientos y la sensibilidad fácil y matizada llena de naturalidad. Dentro de esta última tendencia, se decía de Vico que era de los “del bien llorar”. Al principio de su carrera profesional, en compañía de Ricardo y Rafael Calvo, la tendencia fue la del teatro clásico, el postromanticismo y la alta comedia; pero las grandes cualidades de Vico permitieron que, con la llegada del “verismo”, pudiera realizar los trabajos más convincentes esperados en un escenario. Esta sabiduría fue la que pudo transmitir Vico a sus alumnos de Declamación desde 1894, fecha en que ingresa como profesor en la Escuela

Nacional de Música y Declamación, hasta su muerte en 1902 acaecida al regresar de una gira por América en plena navegación cerca de Cuba. Enrique Funes, en su libro *La declamación española* (Sevilla, 1894), dice de él que no aparecía por las clases del *Conservatorio*. Podríamos conceder algo de credibilidad a esta afirmación si atendemos a que Vico no abandonó nunca su trabajo en la escena, sometiéndose a las obligadas giras que suponemos le apartarían por largos periodos de Madrid (como es el caso de la que realizaba cuando le sorprendió la muerte). No obstante, la información de Funes se produce el mismo año en que Vico toma posesión de la cátedra de Declamación, lo que nos hace pensar que el señor Funes hablaba con poco conocimiento de causa, o al menos concedía poco margen de confianza al profesor y a la Institución.

Fernando Díaz de Mendoza (1862/1930) es sobradamente conocido por haber creado junto a su esposa María Guerrero una de las empresas teatrales de arte más famosas de la historia de nuestro teatro. Junto con la Guerrero tuvo a su cargo en 1895 el teatro Español, regentándolo casi diez años hasta que decidieron hacerse cargo del de la Princesa, ya que María Tubau, que trabajó en él desde su inauguración, lo dejaba por encontrarse cansada y decidir dedicarse por entero a la enseñanza como profesora en el Conservatorio. Díaz de Mendoza fue, además de profesor de declamación, director del Conservatorio. Sabemos que cedía el escenario del teatro Español a compañías formadas por alumnos del Conservatorio para representar montajes de fin

de carrera o por motivos especiales; un ejemplo es la interpretación de *Fuenteovejuna* de Lópe de Vega, según las crónicas de 1904. Esta colaboración se produce en ciertas ocasiones cuando los profesores tienen relación directa con la gestión de algún teatro, y piensan que es positivo brindar la posibilidad de proyección pública a los trabajos de los futuros profesionales; y de manera especial si son sus alumnos. Es lástima que tenga que dejarse a la generosidad o interés de las personas lo que debería ser un servicio y un derecho para aquellos que, terminando una carrera que necesita tanto de los espectadores, no puedan tener garantizada esa práctica.

En relación a lo anteriormente expuesto cabe destacar que en 1909, por una Ley del 12 de marzo, se crea el Teatro Español como institución pública y se establece el Reglamento de funcionamiento de dicha Institución. En el artículo décimo figura la obligación de determinar el número de alumnos del Conservatorio, las ocasiones en que debían asistir a los ensayos y en qué cantidad de repartos podían participar. Es curioso comprobar el buen sentido democrático que se desprende de todo el Reglamento en el modo en que se debía regir la Institución, incluyendo una junta de gobierno con representación de los profesionales del teatro, que intervienen en la decisión del repertorio y otros aspectos del funcionamiento general.

Recordemos que por Real Decreto del 14 de septiembre de 1901 el Conservatorio vuelve a denominarse Real Conservatorio de Música y Declamación y se establece un Reglamento de funcio-

namiento preparando lo que sería una reforma más ambiciosa que llegaría con el Real Decreto de 11 de septiembre de 1911. En este último año, se organizan las enseñanzas con un criterio más riguroso y se establecen las enseñanzas oficiales de Declamación Práctica, Indumentaria, Historia de la Literatura Dramática, Esgrima y Solfeo. No obstante, parece que no pudo ser implantado hasta unos años más adelante posiblemente por problemas financieros.

El Reglamento y las enseñanzas oficiales reseñadas anteriormente, que se quedaron en proyecto, vuelven a ser objeto de reforma normativa con el Real Decreto de 25 de agosto de 1917, donde se establece el nuevo Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación. En esta norma se determina el objeto de la Institución. Destaca el interés por la adquisición de conocimiento sobre el desarrollo de estas enseñanzas en los conservatorios extranjeros. Se ocupa también del progreso cultural de sus titulados y su proyección profesional, se regula la ordenación académica de las enseñanzas y se determinan los órganos de gobierno y el régimen del profesorado. Se organizan las enseñanzas de la Institución en dos secciones: la de Música y la de Declamación. En esta última se establecen las enseñanzas de Declamación Práctica, Indumentaria, Historia de la Literatura Dramática e Historia Antigua y Moderna de la Esgrima y su Práctica.

Esa estructura permanecerá invariable hasta la siguiente normativa, el Decreto de 15 de junio de 1942, inmersos ya en pleno despegue de la dictadura del General Franco.

Regresando a los profesores del Conservatorio, observamos que junto a Vico y Díaz de Mendoza impartía declamación una cómica de excepción, María Tubau (1854/1914). La primera Doña María según el cronista Deleito y Piñuela, y no la Guerrero, que fue Doña María II.

María Tubau fue alumna de Julián Romea, Matilde Díez y Teodora Lama-drid, y aprendió de ellos tanto en el Conservatorio como en la escena, pues debutó en el Teatro de la Zarzuela a la edad de trece años. La escuela recibida le permitió elegir un repertorio muy amplio, desde los románticos y clásicos hasta la alta comedia y la comedia popular o género chico; pero cuando la madurez profesional y la coincidencia de un matrimonio propicio a ello (se caso con Ceferino Palencia, un autor cuyo mérito reside en haber sido con-sorte de la Tubau) se lo permitieron, se decidió a incluir en su repertorio obras de teatro extranjero que Palencia tradu-cía y adaptaba al castellano. Cuando tomaron en alquiler el teatro de la Prin-cesa en 1897, le dieron un toque de especialidad apostando por un teatro bien hecho, con la propiedad que otorga el conocimiento y con una especial atención a las obras extranjeras, sobre todo al teatro francés. La representa-ción de *La dama de las camelias* de Dumas fue un éxito de la compañía Tubau-Palencia que prestigió al Teatro de la Princesa, a pesar de que el público se mostraba remiso a “viajar” a las afueras de Madrid, como decían los contemporáneos cuando tenían que des-plazarse hasta esa zona tan alejada de la Puerta del Sol. Hay que tener en cuenta que desde el teatro Apolo, que se

encontraba en la calle de Alcalá, casi esquina a la de Barquillo, apenas dista-ban doscientos metros, y desde la Puer-ta del Sol hasta el Teatro Apolo la dis-tancia era de doscientos cincuenta metros a lo sumo. Pero, excusas siem-pre las hubo para justificar la pereza o la falta de interés que algunos proyec-tos despiertan.

En los años que la Tubau estuvo en la Princesa conformó su escuela de interpretación. Su decir era de entona-ciones precisas y claras, su emoción siempre contenida, todo en ella era con-tención y elegancia. Para los críticos de la época se encontraba entre Rosario Pino y María Guerrero, es decir, a mitad de la fuerza emotiva de la prime-ra y sin llegar a la grandeza de gesto y proyección de la segunda. Eduardo Zamacois la dibuja del modo siguiente: "María Tubau conoce profundamente la gama sutil de las medias tintas; sus risas no alcanzan la expresión, un poco zafia casi siempre, de las carcajadas; sus dolores, raras veces llegan al frenesí de la desesperación; sus manos, blancas y apacibles, no sabrían esgrimir el puñal de la tragedia... es la verdadera actriz moderna; ni violenta ni superfi-cial, ni trágica ni bufa, colocada en aquellos delicados límites donde el drama y la alta comedia se hermanan". Como es fácil comprender cuando en 1904 entra en el Conservatorio como profesora, su “programa” gira en torno al más puro y establecido naturalismo.

EL FIN DE LA ESTABILIDAD

En los años que siguen hasta 1925 pasan por el Conservatorio Nieves Suarez, Pepe Rubio, Ricardo Calvo Agostí...

María Tubau protegió a una actriz que llegó a ser una de las más queridas del público de fin de siglo y principios del XX, Nieves Suarez. De muy joven entró a estudiar en el Conservatorio con Teodora Lamadrid y a los quince años obtuvo su diploma brillantemente junto a otra alumna de su promoción que también sería actriz notable, Matilde Moreno. Nieves Suárez trabajó con las compañías de María Tubau, Emilio Mario y la de la Guerrero en los teatros de la Princesa, Comedia y Español. Realizó infinidad de giras con las compañías mencionadas y su participación en el papel de Toñuela, en el *Juan José* de Dicenta, la consagró como primera actriz. Menuda, ágil y de gran brillantez, sabía dar vitalidad y gracejo inimitable a esos personajes ingenuos y tiernos de las jovencitas humildes de los Quintero y las señoritas bien de Benavente. Fue profesora en el Conservatorio desde 1915 hasta la Guerra Civil.

Pepe Rubio (1864/1940) y Matilde Rodríguez (1860/1913) formaron compañía y pareja sentimental durante el último decenio del siglo XIX y hasta la muerte de la Rodríguez sucedida en 1913. La muerte de su mujer afectó a Rubio de tal manera que le apartó del teatro dedicándose sólo a las clases del Conservatorio en el que era profesor desde 1911. Su repertorio que abarcaba desde el teatro clásico hasta sus contemporáneos, Galdós, los Quintero y Jacinto Benavente, nos puede dar una idea de su versatilidad si tenemos en cuenta que su cuerda era la de segundo galán o característico, barbas en el siglo XVIII, y que por tanto su elección tendía a aquellas obras donde esas partes tuvieran significación suficiente.

Estos cómicos aportaban a la enseñanza una visión fundamental para permitir que la inmensa gama de personajes secundarios de las comedias, contarán con una atención suficiente e imprescindible, creando la técnica y escuela necesaria para su estudio.

Casi todos los cómicos que han sido primeras figuras, llegados a una edad, y si la sensatez se lo autoriza, prestan atención a esos papeles de barba que son los más apropiados a su edad; igualmente debe ocurrir con las cómicas. Pero la verdad es que no siempre sucede así; y por ello forma parte de la historia del teatro, la alusión bufa a los papeles de jóvenes representados por ancianos y ancianas. Estamos de acuerdo en que en el teatro todo es convención y artificio, pero también existen condiciones indispensables para que la verosimilitud se cumpla. En algunos casos esas condiciones no sólo no se atienden, sino que se convierten en la excepción jocosa y triste de la vanidad humana.

No era ese el caso del cómico y profesor a que hago referencia, Pepe Rubio, que supo acomodar sus características físicas y su edad en cada momento a lo más adecuado para el papel a representar. A su muerte, su segunda mujer creó un premio para los alumnos del Conservatorio que llevaba el nombre *Matilde Rodríguez y Pepe Rubio*. Este premio se estuvo concediendo hasta 1966 y se ha procedido a su extinción legal en 1999 por carecer de recursos económicos suficientes y haber perdido la significación social necesaria. La realidad histórica es que dejaron de concederse, tanto este premio como el *Lucrecia Arana*, de iguales características, tanto por la exigua

cantidad que se concedía, como por la fuerte contestación estudiantil de la época, 1970, que consideraba anacrónicos y poco justificables académicamente la concesión de dichos premios. El de *Lucrecia Arana*, insigne actriz lírica, se compartía con Música y fue creado en 1928, y el de *Matilde Rodríguez y Pepe Rubio* se creó en 1944.

Y llegamos a una fecha conflictiva para el Real Conservatorio de Música y Declamación y para el teatro lírico en general. A finales del curso 1924/25 se empieza a dar la alarma, por parte del propio arquitecto conservador del Teatro Real, de que el edificio presentaba graves deficiencias estructurales y amenazaba ruina. A principios del curso siguiente, octubre de 1925, una gran grieta aparecida en la fachada de la calle Vergara comenzó a aumentar rompiendo la instalación de agua y propagando la alarma general que culminaría con la necesidad del desalojo por una Real Orden de 6 de noviembre de ese mismo año. El teatro lírico y la enseñanza de la música y el teatro quedan huérfanos de edificio; de nuevo comienzan la incertidumbre y las penalidades para el Conservatorio.

Estamos en la dictadura de Primo de Rivera y unos años más tarde, con la muerte de María Guerrero, el Estado compra el Teatro de la Princesa, pasando a denominarse Teatro Nacional María Guerrero, en memoria de su anterior propietaria, según un acuerdo del Consejo de Ministros del 22 de junio de 1928.

Desde el desalojo de los locales del Teatro Real en 1925, hasta la ocupación de los locales del María Guerrero pasan cuatro años de provisionalidad en ese

mismo teatro. Los avatares de la Institución son incontables. Fernando Díaz de Mendoza, siendo profesor del Conservatorio y realizando prácticas con sus alumnos frecuentemente en el Teatro María Guerrero, ofreció ese lugar para albergar, provisionalmente, la sección de Declamación del conservatorio. Así permaneció la situación hasta la muerte de María Guerrero. Cuando el estado compra el teatro, y después de muchos proyectos de reestructuración de las enseñanzas musicales y escénicas, se hace oficial lo que venía siendo una práctica consentida, con el traslado del Conservatorio de Música y Declamación a las instalaciones del Teatro María Guerrero, según una Real Orden del 3 de abril de 1929. D. Fernando Díaz de Mendoza, fallecía al año siguiente con la satisfacción de haber podido asistir a la salvación de su teatro y de su Conservatorio.

El 14 de abril de 1931 es proclamada la II República y el cambio de denominación del Conservatorio no se hace esperar; Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Por una Orden de marzo de 1933, el Conservatorio Nacional es desalojado del Teatro María Guerrero y trasladado a la calle de San Bernardo esquina a la del Pez, a un palacio que perteneció a la familia Baüer adquirido por el estado tiempo atrás.

En estos momentos republicanos eran profesores en la sección de Declamación las actrices Carmen Seco y Nieves Suárez, y el actor Enrique Chicote.

En 1931, Cipriano Rivas Cherif inicia un proyecto de escuela de teatro en el teatro Español, con objetivos renovadores ampliamente anunciados, y con la

intención de ofertar una alternativa a las obsoletas enseñanzas que ofrecía el Conservatorio. Un año después crea junto a profesionales de la enseñanza y la escena el Teatro Escuela de Arte y se instala en el Teatro María Guerrero, recientemente desalojado por el Conservatorio. Pero al año siguiente, y a petición del Claustro, es nombrado subdirector del Conservatorio, que equivalía a ser director de la sección de Declamación. En esta diatriba trata de aunar lo público con lo privado (con ayuda pública), y se propone complementar y hacer confluir las enseñanzas de la escuela oficial con las de la escuela alternativa instalada en el María Guerrero. De hecho los componentes del TEA procedían del propio Conservatorio (antiguos alumnos, profesores, alumnos) El proyecto del TEA representaba un ambicioso programa de estudios que comprendía la formación de actores, directores, escenógrafos y técnicos de escena. El proyecto tuvo dos años de implantación, pero la falta de recursos y los avatares políticos hicieron que Rivas Cherif dimitiera de su cargo en el Conservatorio y abandonase el proyecto para trasladarse a Barcelona. Entre sus colaboradores directos figuraban el profesor Enrique Chicote y la actriz Amparo Reyes, que formaría parte del claustro de la RESAD finalizada la Guerra Civil. La situación adversa, las envidias y la ambición entre las gentes del teatro hicieron que el proyecto del TEA se fuera a pique y terminara sus actividades en 1937, abortándose así lo que podía haber sido una escuela moderna de arte dramático.

Ricardo Calvo, Carmen Seco, Anita Martos, Fernando José de Larra y Enri-

que Chicote, pertenecen a esa generación de actores y profesores a los que toca transitar los difíciles años de la guerra. Nieves Suárez muere, al poco de finalizar la guerra, sin poder recuperar su cátedra.

Recién acabada la guerra y restaurado su antiguo nombre, que le devolvía la corona y le quitaba inexplicablemente el vocablo de nacional, comienzan de nuevo las clases del Real Conservatorio de Música y Declamación en el palacio de San Bernardo.

SEGREGACIÓN E INDEPENDENCIA

Un nuevo profesor, que obtiene una cátedra de declamación por méritos de guerra, va a ser el encargado de organizar y dirigir la sección correspondiente en el Conservatorio. Se trata de Fernando Fernández de Córdoba.

Las materias que se impartían en este periodo de postguerra representaban un receso relacionadas con las del plan de 1917, que se suponía vigente hasta la publicación del Decreto de 15 de junio de 1942 sobre ordenación de los estudios de Música y Declamación en todo el territorio nacional. Se establecen dos secciones con carácter de estudios superiores en Madrid y Barcelona, y en el resto del Estado las secciones de Declamación de los Conservatorios se clasifican con rango profesional. Destacan como profesores en la RESAD en este periodo, Carmen Seco, Claudio de la Torre, Fernando Fernández de Córdoba y Mercedes Prendes en la materia de Declamación, Humberto Pérez de la Osa como profesor de Dirección de Escena, Manuel Comba

en la de Indumentaria y Gloria Suárez de Figueroa como profesora de Dicción y Lectura Expresiva.

En ocasiones puntuales Ricardo Calvo colaborará impartiendo cursos especiales, y su yerno, Guillermo Marín, aparece en la nómina de profesores en los primeros años de la década de los cincuenta en la materia de Caracterización. Por la documentación consultada, a Guillermo Marín la actividad profesional en la escena le mantenía ausente del aula de manera constante y, tras una fuerte contestación del alumnado, tuvo que renunciar a la cátedra y ser sustituido por el profesor Francisco Puyol.

El Decreto del 14 de marzo de 1952 establece la separación de las secciones de declamación de los conservatorios, para constituir escuelas de Arte Dramático. Se establecen dos escuelas superiores, una en Madrid y otra en Barcelona, y en el resto del Estado las escuelas que se decidan crear a causa de la segregación de las secciones de declamación de los conservatorios, tendrán el rango de escuelas profesionales.

En Madrid, la sección de Declamación del Real Conservatorio pasa a denominarse Real Escuela Superior de Arte Dramático. Es por entonces profesor de Historia de la Literatura Dramática, y director del Instituto del Teatro de Barcelona, el señor Guillermo Díaz-Plaja, que se convierte en el promotor de una reforma meditada y conservadora que se ve respaldada desde la Dirección General de Bellas Artes, de la que dependen los conservatorios y escuelas de arte dramático. Díaz-Plaja es nombrado Comisario de los dos centros superiores, Madrid y Barcelona, y recibe el encargo de hacer un estudio en el

resto de las escuelas para informar sobre la situación y proponer una reforma. En sus tres años de permanencia en el cargo establece la línea de actuación que debía conducir a la consecución del título de licenciatura para estos estudios y su estructuración universitaria. Nada de esto llegó a suceder, salvo la referencia en 1970, dieciocho años después, en la Ley de Educación (firmada por el ministro Villar Palasí), que proponía la incorporación de los estudios de Música, Teatro y Bellas Artes a la universidad española. Sólo Bellas Artes lo conseguiría en un discutido proceso de incorporación que comenzó en 1976.

En ese año de la segregación, 1952, la RESAD vuelve a cambiar de casa. En esta ocasión se habilita el primer piso derecha de la calle del Pez números 38 y 40. El 8 de abril de ese mismo año el profesor Guillermo Díaz-Plaja es nombrado Comisario y se traslada a Madrid para organizar la nueva escuela de teatro de Madrid, venía de reorganizar el Instituto del Teatro de Barcelona del que como he dicho era profesor y director. La capacidad e influencia de Díaz-Plaja hace que la Real Escuela Superior de Arte Dramático cuente para ese mismo curso con la nueva sede de la calle del Pez. Se realizan con carácter de urgencia las reformas necesarias y comienza el curso 1952/53 con algunas incomodidades por las obras pero con la ilusión de una nueva andadura.

DE REGRESO AL REAL

El desgraciado Teatro Real sufría desde 1925 los más contrarios y disparatados proyectos de los responsables políticos del momento. En 1927 volvió a produ-

cirse un deterioro más acentuado y se pensó en su demolición a propuesta del Ayuntamiento, tan sensible como siempre a preservar el arte y el equilibrio arquitectónico de la desgraciada ciudad de Madrid, y con el propósito de ampliar los jardines de la plaza de Oriente. Desechada esa posibilidad se decidió acometer la restauración. Comenzadas las obras de reforma se interrumpieron por falta de recursos tantas veces como años pasaron hasta llegar a la guerra civil, donde sirvió de polvorín y se causaron daños gravísimos al edificio.

En la dictadura de Franco, se decide comenzar de nuevo las obras de restauración con una cantidad que tan solo permitirá tapar algún que otro agujero. En 1952 se acomete con un nuevo empuje la revisión de todos los proyectos y se crea una junta para decidir su terminación. Se paralizan las obras por falta de presupuesto en tres ocasiones más; hasta que en 1964 se vuelve a hablar de su demolición. Afortunadamente para todos y en contra de los que de un modo u otro han contribuido a que esa situación haya permanecido latente hasta 1990, el Teatro Real sigue en pie y parece que definitivamente restaurado y decidido a continuar con la actividad interrumpida tantas veces y para la que fue concebido: sede de un importante teatro de Ópera.

Por fin en 1966, y después de una reforma para su reconversión en sala de conciertos, por no sé qué asesoramiento que así lo aconsejaba, ya que el escenario no reunía condiciones para ser dedicado de nuevo a la ópera, y dándose la circunstancia de que el Ministerio de Educación y Ciencia, de quien dependía el edificio, se convirtió en el defensor de

la reforma, decidió que de nuevo el Real Conservatorio Superior de Música y la Real Escuela Superior de Arte Dramático, ocuparan las dependencias de la Plaza de Isabel II. Las instalaciones de ambos centros se realizaron con esmero y recursos suficientes, y los planos de las dependencias de la RESAD, pertenecientes al estudio del arquitecto González-Valcarcel, y que se encuentran en los archivos de la RESAD, muestran la buena distribución del espacio de que se disponía, atendiendo a las materias y actividades que se proyectaba implantar. La sección de Danza había crecido en los últimos años adquiriendo unas proporciones que desbordaban lo previsto, y en 1967 se decide crear una sección oficial para la especialidad.

El 13 de octubre de 1966 se celebró el concierto de apertura del Teatro Real como sala de conciertos con la asistencia del General Francisco Franco; la orquesta nacional –cuya sede sería la de este teatro a partir de entonces–, dirigida por Frühbeck de Burgos, ofreció un programa con la suite *Homenajes* de Falla, en la primera parte, y la *Novena sinfonía* de Beethoven, en la segunda.

Cinco días después la RESAD celebraba el traslado a su nueva sede con unas jornadas de representaciones de teatro y danza.

El día 18 de octubre se realizó un acto protocolario con la presencia del ministro de Educación y Ciencia, Manuel Lora Tamayo. El día 20 se representó *El embrujado* de Valle-Inclán. En el reparto de alumnos participantes figuran Cándida Tena, Amparo Pamplona, José Enrique Camacho y José María Guillén, entre otros. La dirección de la obra correspondía a Amparo Reyes. El

día 24 se presentó un programa de danza en dos partes con piezas de ballet clásico y danza española; dirigían este espectáculo Carmina Miracle y Antonia Ruíz. El día 27, un recital de danza a cargo de Eugenia Montero. El día 31, un espectáculo de expresión corporal y mimo con la dirección de Antonio Malonda. El día 3 de noviembre un recital de canto por la alumna del Conservatorio y de la Escuela, María Dolores Ostíz. Y para finalizar las jornadas conmemorativas, el día 7 se presentó la obra de Jacinto Benavente *De muy buena familia*, dirigida igualmente por Amparo Reyes. El acto de clausura se realizó con una conferencia a cargo de Pedro Laín Entralgo.

Destacan, por más conocidos, entre los profesores de aquellos años, Mercedes Prendes, Amparo Reyes, Antonio Malonda, Francisco García Pavón, Josefina García Araez, Manuel Dicenta, Manuel Comba, y dirige el centro Fernando Fernández de Córdoba.

El plan de estudios de 1966, implantado con carácter experimental en la RESAD, refleja unos contenidos que tienen su origen en los informes presentados por Díaz-Plaja, y en las indicaciones del resto de responsables de la enseñanza teatral en España en 1954, que opinaron de forma favorable para elevar los estudios de Arte Dramático a rango universitario como demandaba la Administración Educativa. Comprendía dicho plan experimental las siguientes materias: Dicción y Lectura Expresiva, Expresión Corporal y Mimo, Mimosdrama, Interpretación, Prácticas Escénicas, Historia del Traje, Ambientación Escénica, Cultura Dramática, Historia del Teatro, Historia de la Cultura, Psicología del Gesto, Caracterización, Histo-

ria de la Interpretación y Prácticas de Acomodación Interpretativa a las Técnicas de Televisión y Radio.

El programa se impartía en tres años académicos que comprendían la carrera de Arte Dramático. La sección de danza integraba las materias de Ballet Clásico, Ballet Clásico Español y Danzas Folklóricas. Unos meses después la RESAD cuenta con una nueva denominación, aunque no afecta a sus siglas. Por Decreto de 16 de marzo de 1967 pasa a llamarse Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza.

Siete años después, lo que fue un plan de estudios experimental dio paso a unos estudios oficiales con unos contenidos semejantes a los del plan experimental aunque con ligeras modificaciones. Este nuevo plan de 1974 para la RESAD, representará el único cambio de plan de estudios con carácter oficial desde el establecido por el Decreto de 1942 con carácter general. Por lo tanto, han estado vigentes en paralelo dos planes de estudio hasta la implantación de los planes LOGSE en 1992, uno para la escuela de Madrid y el del 42 para el resto del territorio estatal. Increíble pero cierto; la historia de las enseñanzas artísticas en España es la historia de la desidia y el despropósito, posiblemente alimentado por unas profesiones, unos empresarios y una sociedad poco sensibles a la organización y preparación de sus artistas.

HACIA LA REFORMA

Desde 1966 hasta el 21 de diciembre de 1990 la sede de la RESAD permaneció, junto con el Conservatorio Superior de Música, en el edificio del Teatro Real.

Durante estos veinticuatro años la RESAD atraviesa por distintas etapas de crisis y cambios de orientación interna, marcados por una clara desatención por parte de las autoridades académicas y por la sociedad teatral madrileña en general. A la jubilación de Fernando Fernández de Córdoba, que permaneció como director hasta diciembre de 1967, le sucedió el profesor Francisco Castañón de Mena, que tuvo que hacer frente a una delicada situación con el colectivo académico, afectado por los avatares sociales que reclamaban transformación y cambio, y una política interna poco adecuada que le llevó a dimitir del cargo a los seis meses de su nombramiento.

En julio de 1968 toma posesión como director de la RESAD, el profesor Herman Bonnin, que inicia una serie de aportaciones y renovaciones que impulsan un cambio en el funcionamiento de la vieja Institución de la plaza de Isabel II. Establece como objetivo básico para el centro poner en marcha, en colaboración con las otras instituciones académicas del resto del estado español, particularmente con el Instituto del Teatro de Barcelona, la renovación de los planes de estudio ampliándolos a la Dirección de Escena y la Escenografía (que desde 1952 era una realidad reconocida oficialmente en la escuela de Barcelona), así como a los oficios técnicos del escenario. El señor Bonnin dejó la dirección de la RESAD en 1970 sin poder ver realizados esos proyectos a los que dedicó tantas energías, pero sembró una semilla que con los años ha germinado ofreciendo incuestionables frutos. Se repetía la historia de Guillermo Díaz-Plaja (aunque no exista com-

paración ideológica ni organizativa) y los deseos de ambos y sus esfuerzos no se vieron materializados hasta el Decreto del 9 agosto de 1974, con unos resultados muy por debajo de sus aspiraciones; y es que esto de las reformas y de las enseñanzas artísticas es lento y exige mucha entrega y generosidad: la que ellos tuvieron.

Lo que sí consiguió el Sr. Bonnin de manera clara e inevitable, es que los aires de apertura y renovación se contagiaran y estimularan a las distintas promociones de alumnos de esos años que impulsaron y apoyaron las iniciativas del Director y a su vez generaron actividades y compañías de teatro independiente. Toda esta actividad extraescolar y paralela a las enseñanzas regladas (oficiales) generaron no pocos problemas de funcionamiento interno al propio Sr. Bonnin y a los siguientes directores. Hay que recordar que nos encontramos en la última década de la dictadura del General Franco y los movimientos estudiantiles, y del resto de sectores sociales concienciados, estaba aumentando la presión y la contestación a la dictadura. Y debo recordar igualmente que el virus del Mayo del 68 suponía un incentivo a la acción y un estímulo general que también tuvo sus consecuencias entre el alumnado de la RESAD.

El teatro de la escuela y sus aulas fueron escenario de representaciones, conferencias y cursos impartidos por profesores de dentro y fuera de España que traían las ideas y los aires de renovación que ese tiempo demandaba. La escuela mantuvo en esos años un pulso claro y decidido por la transformación del arte teatral en contra de las reaccio-

nes internas de profesores del claustro (en la mayoría de los casos por ignorancia) y de la escasa ayuda de la Administración, que prefería hacer oídos sordos y no darse por enterada de nada de lo que sucedía. Eso sí, la policía intervino en algunas ocasiones con la excusa del aviso de colocación de bomba o sencillamente alertada de un acto para el que no se contaba con la correspondiente autorización del ministerio del Interior. En estas ocasiones el director de turno, hacía frente a la autoridad justificando que se trataba de un acto académico con carácter interno y que sobre su figura recaía la responsabilidad del mantenimiento del orden. Con lo caldeados que estaban los ánimos podremos imaginar los apuros que tuvieron que pasar en esos años, el Sr. Bonnin y el Sr. García Pavón, que le sucedió en el cargo hasta el final de la dictadura. Fueron años conflictivos e imprescindibles para comprender la evolución posterior y el lugar donde nos encontramos. Puede suceder que nos hayamos equivocado, pero de esos años surge el impulso que ha hecho posible la situación académica actual en la RESAD y en el resto de la enseñanza teatral en España.

Con la renuncia de Bonnin la dirección fue encargada a Francisco García Pavón, que la ejerció desde esa fecha hasta 1975. En este periodo, el último de la dictadura, se produce como único avance oficial la mencionada publicación del plan de estudios de 1974, que, aunque sólo tuvo efectos oficiales para la RESAD, en realidad fue implantado en todas aquellas escuelas de Arte Dramático con voluntad de permanecer como tales y convertirse en futuros centros de estudios superiores.

Este periodo, como podemos suponer por lo anteriormente dicho, fue de constante actividad estudiantil y de una fuerte demanda de cambios estructurales y de definición de una metodología más cercana a la enseñanza superior que se suponía en un centro como la RESAD. El claustro de estos años, con la sección de danza incluida, tuvo la responsabilidad de estudiar e informar sobre la evolución de los estudios en España y otros países europeos. Se trataba de defender y proponer a las autoridades académicas la necesidad de considerar el rango universitario que estas enseñanzas debían tener, y que de tan largo se venía proponiendo, así como la transformación tanto interna como externa de unos estudios tan singulares como los de Arte Dramático. Esta tensión se producía en paralelo con la del resto de las enseñanzas artísticas.

Francisco García Pavón deja la dirección en octubre de 1975 y desde esta fecha hasta septiembre de 1976 dirige el centro, provisionalmente, Amparo Reyes. A partir de esta última fecha entra a dirigir la RESAD Rafael Pérez Sierra, que permaneció como director sólo un año, hasta noviembre de 1977. En ese curso entró a formar parte del Claustro de la escuela el profesor José Estruch, recién regresado a España del exilio.

Llegó la democracia pero la transformación de nuestros estudios y su estructura académica sería lenta y aún inconclusa. En 1985 se vuelve a publicar un plan experimental para la RESAD que incluía un año de estudios para la enseñanza de Dirección de escena. Este plan constituyó el preámbulo a

la reforma de la LOGSE, pero no distaba gran cosa del plan de 1974. Defendieron los intereses de la escuela en estos años como directores los profesores Ricardo Domenech, que sustituyó a Pérez Sierra en 1977 y María López Gómez, que tomó el relevo de Domenech en 1980 y dejó la dirección en 1987, año de su jubilación. El Sr. Domenech ha dirigido el centro en dos ocasiones, en 1977 y en su segundo mandato desde 1987 hasta 1991.

En estos años se renovó por completo el claustro de profesores de la RESAD. En la década de los setenta ya pertenecían a su claustro los profesores Ricardo Domenech, María López, Francisco Nieva, José Monleón, Julio Castronuovo..., y se fueron incorporando Elvira Sanz, Pilar Francés, Lourdes Ortíz, Joaquín Campomanes, José Estruch, José Luis Alonso de Santos...

La década de los ochenta comenzó alegre en esperanzas y acabó llena de zozobras. Se revolvía en el seno de las enseñanzas artísticas toda una marea de intereses y desencuentros en unos sectores que carecían de normalización académica en el panorama de la enseñanza estatal. Los responsables políticos se vieron incapaces de resolver la confusa situación de las enseñanzas artísticas y el propio medio se vio amenazado, y no supo proponer soluciones contundentes y suficientemente informadas para hacer frente a la situación. El plan experimental de 1985 solo afectaba a la RESAD y el proceso de transferencias en educación había comenzado. La práctica legislativa se veía entorpecida por unas atribuciones que todavía no se manejaban con fluidez, tanto en el Estado como en las

Autonomías. El caso es que al final de la década se emplea un gran esfuerzo consensual entre los especialistas y Comunidades con transferencias en Educación para preparar la reforma de la LOGSE, donde las enseñanzas artísticas se verán incluidas definitivamente, aunque con torpeza, en el sistema educativo español.

DE NUEVO, EL DESAHUCIO

Y en los tres últimos años de la década, lo que venía siendo un rumor, se convirtió en un cúmulo de sobresaltos durante todo el año de 1990, ante la amenaza de desalojo por parte del Ministerio de Cultura que deseaba dar comienzo a las obras de transformación del Teatro Real en futuro Teatro de la Opera. La falta de coordinación en la propia Administración entre los ministerios de Cultura y Educación y Ciencia, que no fueron capaces de resolver satisfactoriamente el problema del traslado de los centros que tenía su sede en el edificio, provocó movilizaciones de todo tipo hasta culminar en una manifestación de profesores, alumnos y personal no docente de la RESAD, apoyada por profesionales de la danza y del teatro, ante las sedes de los Ministerios implicados. Conviene reseñar en estos momentos que la sede prevista para albergar al Conservatorio Superior de Música y la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, era el rehabilitado edificio Sabattini de la calle de Atocha (junto al Museo Reina Sofía). Pero la realidad era que dichas instalaciones eran insuficientes para albergar a las tres enseñanzas (música, teatro y danza), como se manifestó en las reu-

niones mantenidas al comienzo del proyecto en 1988, y la Administración optó por trasladar el Real Conservatorio Superior de Música a ese edificio y para las otras escuelas “el Destino proveerá”.

El resultado de la cuestión fue que, presionados por la movilización, y ante la contundencia de la piqueta que llegó a dificultarnos el acceso al centro en el comienzo del curso 1990/91, se rehabilitó con carácter de urgencia y por medio de un acuerdo con el Ayuntamiento, un colegio en fase de reconversión llamado República Argentina, situado en la calle de Requena número uno, muy cerca del Teatro Real. Sería la sede provisional mientras se realizaba el proyecto del nuevo edificio de la RESAD, que ocuparía un solar situado al principio de la avenida de Nazaret, junto al parque del Retiro.

En pleno conflicto de traslado a la calle Requena se produce la segregación de la sección de danza con el propósito de crear lo que actualmente es el Real Conservatorio Profesional de Danza. Por tanto, y por Real Decreto de 23 de noviembre de 1990, la institución vuelve a llamarse Real Escuela Superior de Arte Dramático. Pero continuemos esta historia con lo que fue un año más que movido; nos encontramos en la línea de salida hacia lo que podía haber sido el recorrido definitivo hacia el futuro de las enseñanzas de Arte Dramático.

El 3 de octubre de 1990 se aprueba la LOGSE y en su contenido se especifica que las enseñanzas artísticas de rango superior conducen a una titulación oficial equivalente a todos los efectos a la licenciatura universitaria. El diseño de los nuevos estudios se analizaba y pac-

taba en mesas de trabajo con presencia de especialistas de las distintas escuelas dependientes de aquellas Autonomías con competencias en educación, por iniciativa del Ministerio de Educación, y con la coordinación y asesoría de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas, desde hacía casi cuatro años. Dicho diseño alcanzaría la forma definitiva a principios de 1992. Este es el año en el que se publican los reales decretos que establecen los requisitos mínimos de los centros y las enseñanzas de Arte Dramático. El Ministerio de Educación publicó la Orden de desarrollo de las enseñanzas el 1 de agosto de ese mismo año y en el curso 1992/93 se comienzan a implantar las nuevas enseñanzas oficiales de Arte Dramático en la RESAD. La regulación permite desarrollar tres Especialidades y siete recorridos: Interpretación, con cuatro recorridos, Dirección de Escena y Dramaturgia, con dos recorridos, y Escenografía. Las carreras tienen una duración de cuatro años y un total de 360 créditos. Al finalizar alguno de estos recorridos se obtiene la titulación en Arte Dramático, que equivale a todos los efectos a una Licenciatura.

En ese momento clave, nos encontramos con la paradoja de contar con una reforma tan importante y deseada en cuanto al contenidos de nuestros estudios, pero incumpliendo la normativa relacionada con las condiciones mínimas con las que debe contar un centro que imparta enseñanzas superiores de Arte Dramático con reconocimiento oficial. El edificio de la calle Requena no cumplía los requisitos mínimos establecidos en el Real Decreto de 15 de abril de 1992 y nosotros decidimos implantar nada menos que

cuatro recorridos de los siete: Interpretación A y B, Dirección de Escena y Dramaturgia A y B. Hubiera sido un suicidio simultáneo con Escenografía, pero no obstante, ante la imposibilidad, el Claustro decide comenzar un curso experimental de escenografía sin reconocimiento oficial.

La construcción del nuevo edificio para la RESAD había comenzado su andadura, y cuando comenzamos a implantar las nuevas enseñanzas se encontraba en la fase de aprobación del proyecto por el Consejo de Estado para la Educación. El edificio se construiría en la Avenida de Nazaret número dos, junto a la plaza del Niño Jesús (Retiro). El escepticismo del Claustro cuando nos instalamos en la Calle Requena era patente, nadie confiaba en las promesas de la Administración; era comprensible después del proceso de desalojo del Teatro Real. No obstante el Ministerio de Educación ya había previsto y librado una partida presupuestaria para la realización del proyecto y la liquidación de licencias y si el Consejo de Estado daba luz verde se presupuestarían en los años 1994 y 1995 el coste total de las obras.

La incomodidad y penuria que la RESAD soporta en la sede provisional de la calle Requena duró cinco años. Tuvi- mos que solicitar espacios para poder impartir las enseñanzas regladas de las cuatro carreras que comenzamos en Institutos, colegios y Conservatorios profesionales, y otras instituciones culturales como la Sala Galileo, donde pudimos ofrecer los trabajos de fin de carrera de las promociones de esos años, así como los talleres del llamado cuarto curso de las promociones anteriores a la reforma

LOGSE. Ello nos obligaba a desplazar alumnos y profesores por gran parte de la ciudad, con los consiguientes retrasos y desencuentros. Pero un día recibimos la maqueta del nuevo edificio, que se expuso en el vestíbulo de entrada de la calle Requena; y en 1993 se aprobó el proyecto. Entre 1994 y 1995 se construyó el edificio que ocupa en la actualidad la RESAD. Los escépticos no terminaban de creerlo, supongo que muertos de alegría, y definitivamente se cerró el capítulo de la larga historia de un centro académico que ha trabajado tanto en la defensa de una regulación y normalización de estas enseñanzas, y contra el cese de la antigua maldición, cual judíos errantes, que nos ha llevado a una incesante peregrinación por la ciudad de Madrid.

En el curso 1995/96 se produce el traslado a la nueva sede de la avenida de Nazaret, aunque faltaba por equipar la zona del escenario del teatro principal que luego pasaríamos a denominar como sala Valle-Inclán. Y en esos momentos comenzaba el siguiente periodo, un poco más sosegado y lleno de optimismo, hacia la definitiva normalización y adquisición de rango universitario que tanto tiempo se viene reclamando.

La profesora Lourdes Ortíz sustituyó como directora a Ricardo Domenech en 1991 y su mandato dura tres cursos, hasta 1994. A ella, y a su equipo directivo, les corresponde la nada cómoda tarea de participar en la fase final y decisiva de la reforma de los planes de estudio, organizar las tareas académicas en la sede de la calle Requena y, sobre todo, iniciar la implantación de las nuevas enseñanzas, dinamizando la activi-

dad académica y la proyección exterior del propio centro como tal. Se trató de un periodo complejo en el que Lourdes Ortíz supo optimizar los recursos, establecer una relación fluida y cordial con la Administración, así como comenzar la preparación de un claustro y una estructura académica acordes con la reforma.

Miguel Medina, profesor colaborador en el equipo anterior, sustituye en la dirección a Lourdes Ortíz en el curso 1994/95. El Sr. Medina, con muy buen criterio, decide continuar la línea de actuación comenzada por su compañera Lourdes Ortíz. Se completa la primera promoción de la reforma y se estudia la implantación del recorrido de Escenografía. Miguel Medina prepara junto a su equipo la organización del traslado al nuevo edificio.

En el mes de septiembre de 1996, mientras se producían las pruebas de acceso a nuestros estudiantes en el edificio de la calle Requena, se realizaba el traslado a la sede de la Avenida de Nazaret, y se completaba la última fase del acondicionamiento para el inicio de las clases en el nuevo edificio. Comenzaba en ese momento el verdadero y definitivo despegue de la RESAD como un centro de enseñanza superior de rango universitario con todas sus consecuencias. En los cuatro cursos que median ese momento hasta el día de hoy, los cambios producidos en esta comunidad académica han sido espectaculares. Igualmente, los problemas que acompañan a un crecimiento tan acelerado no se han hecho esperar. El claustro ha aumentado en relación proporcional con el número de alumnos, pero el personal de servicios y de administra-

ción ha permanecido sin crecimiento, generando situaciones administrativas no deseables. Hay que reseñar que así como la reforma de las enseñanzas se ha producido en un sentido bastante positivo, la reforma de los aspectos administrativos relativos al profesorado y la verdadera condición de centro de enseñanza superior universitario no ha ido paralelo a la implantación de la reforma. Todo ello ha generado y continua produciendo problemas graves en los aspectos administrativos y de consideración del profesorado y de todo el personal no docente. Los nuevos titulados, y los pertenecientes a otros planes, cuentan con un título o una credencial que les iguala en todos los sentidos a los licenciados universitarios, pero se encuentran con problemas administrativos para continuar con estudios de tercer ciclo o realizar y beneficiarse de los derechos del estudiante universitario. Todos estos aspectos conforman parte del panorama reivindicativo de los centros superiores de enseñanzas artísticas para conseguir una reglamentación acorde a nuestro rango, que termine de forma definitiva, necesaria y orgánica con la situación de indefinición en la que nos movemos en la actualidad.

Miguel Medina ha permanecido en la dirección del centro hasta enero de 1997, fecha en que José Luis Alonso de Santos es elegido director. Mi elección como director se produce al año siguiente, 1998, y en ese cargo permanezco desde entonces.

La inauguración oficial del edificio que ocupamos fue solicitada por el profesor Miguel Medina, director en el momento de producirse el traslado, a la Casa Real y al Ministerio de Educación

y Cultura, del cual dependíamos en esos momentos. Cuando José Luis Alonso de Santos ocupó la dirección, continuó con las gestiones encaminadas a la deseada actuación de la Casa Real, ya que considerábamos importante para el reconocimiento y difusión de nuestra nueva sede la intervención de la Corona. La respuesta positiva llegó finalmente. El 16 de marzo de 1998, la infanta doña Cristina inauguró el edificio y presidió un acto donde se le ofreció una pequeña dramatización dirigida por el profesor Juan Antonio Hormigón, con la colaboración de otros profesores del claustro, y con la participación de Berta Riaza, Blanca Portillo, Juan Meseguer y José Pedro Carrión, en representación más que meritoria de los interpretes que han pasado por nuestras aulas.

La infanta doña Cristina realizó un recorrido por algunas dependencias del edificio y se relacionó con alumnos de distintas especialidades y con profesores y personal de la comunidad académica. Al acto asistieron la Ministra doña Esperanza Aguirre, representantes de las administraciones estatal y autonómica, directores de centros de enseñanzas artísticas, profesionales del teatro, amigos, colaboradores, y por supuesto la totalidad de la comunidad escolar.

Siguiendo los procesos de transferencias del Estado a las Comunidades Autónomas, el traspaso de competencias en Educación a la Comunidad de Madrid se ha producido en julio de 1999. Fecha esta en la que la RESAD pasó a depender de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. Desde el punto de vista administrativo este suceso también representa un cam-

bio importante en la historia de este centro. Es conveniente reflexionar sobre las consecuencias sociales que esta medida representará sobre una Institución que durante sus ciento setenta años de actividad ha sido observada y visitada por estudiantes de todo el estado español, eso ha proporcionado, y lo sigue haciendo, un carácter abierto y multinacional que creo ha beneficiado a los propios estudiantes y al teatro en general. Esperemos que esta movilidad no se vea interrumpida por ninguna norma restrictiva en este sentido.

Y LA HISTORIA SEGUIRÁ SU CURSO

Como se puede apreciar por el contenido de esta somera historia de la RESAD, las condiciones desde 1831 han venido transformándose en sintonía con los tiempos, pero no creamos lo ha hecho de un modo fácil y sosegado; cada paso ha sido forjado con tesón y empuje, en unas circunstancias casi siempre adversas, por una comunidad académica que ha defendido siempre unos ideales de arte con el propósito de dignificar y proyectar la profesión teatral. Son ciento setenta años trabajando para que el teatro siga siendo arte y no sólo comercio, y para que la profesión y su entorno abandonen la creencia, expresada en la labor de la escena, el plató o el rodaje, de que las escuelas no son necesarias. Sólo cuando ese pensamiento desaparezca de nuestro entorno, podremos decir que estamos a la altura del mejor teatro conocido.

Los archivos de la RESAD cuentan desde 1952, fecha en que se segregó del Real Conservatorio Superior de Música,

con documentos por los que se puede seguir la evolución administrativa y académica no solo de la propia escuela, sino la de otros centros del Estado español. Podemos comprobar además, la permanente repetición de esfuerzos y ambiciones, la participación y colaboración en tareas docentes de importantes figuras del mundo del teatro y de la cultura. Anécdotas y sucesos por los que comprendemos que la historia se repite en el comportamiento de una comunidad académica tan profundamente señalada por su especificidad artística, venal y apasionada. Se detectan igualmente sus tendencias e inclinaciones estéticas e ideológicas, e incluso metodológicas, por el contenido de los documentos y las actas del claustro, así como por la evolución de su composición. Es impor-

tante destacar la importancia que ha tenido la participación y opinión de los estudiantes; su actuación en algunos periodos ha sido fundamental para la toma de decisiones y actuaciones académicas en la RESAD.

Sería demasiado extensa la lista de profesores y alumnos que han contribuido de manera esencial a la evolución de la RESAD, y que además son conocidos profesionales de la cultura y del teatro; es por ello que, salvo referencias a algunos claustros, no he mencionado más que a aquellas o aquellos que han ocupado la dirección de la escuela y poco más. Al no significar olvido, pido excusas a todos los que sin estar aquí recogidos, lo merecen sin duda alguna por su dedicación y entrega al progreso del arte del teatro y la enseñanza.

Breves referentes bibliográficos

- Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel, *Cipriano Rivas Cherif y el teatro de su época (1891-1967)*, Serie: Teoría y práctica del teatro, nº 16, ADE, Madrid, 2000.
- Calvo Revilla, Luis, *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español*, Imprenta Municipal, Madrid, 1920.
- Cañizares Bundorf, Nathalie, *Memoria de un escenario, Teatro María Guerrero. 1885-2000*, Centro de documentación teatral, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, marzo de 2000.
- Deleito y Piñuela, José, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Editorial Saturnino Calleja, S.A., Madrid, ¿1945?
- Espina, Antonio, *Romea o el comediante*, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1935.
- Funes, Enrique, *La declamación española*, Tipografía de Díaz y Carvallo, Sevilla, 1994.
- García Valero, Vicente, *Dentro y fuera del teatro*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1913.
- Gómez de la Serna, Gaspar, *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976.
- Guaza y Guerra, Carlos y Antonio, *Músicos, Poetas y Actores*, Imprenta de F. Maroto e Hijos, Madrid, 1884.
- Larra, Mariano José de, *Artículos*, Editorial Planeta, Barcelona, 1964.
- Latorre, Carlos, *Noticias sobre el arte de la declamación*, Madrid, 1839.
- Madoz, Pascual, *Madrid, Audiencia, Vicaría, Partido y Villa*, Edición facsímil de la de 1845, Méndez Editores, Madrid, 1983.
- Millá Gagio, Luis, *Tratado de tratados de declamación*, Biblioteca Teatro Mundial, Barcelona, 1914.
- Peña y Goñi, Antonio, *España, desde la ópera a la zarzuela*, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- Romea, Julián, *Ideas generales sobre el arte del teatro*, Madrid, 1858.
- Romea, Julián, *Manual de declamación*, Madrid, 1879.
- Rubio, Pepe, *Mis memorias*, Francisco Beltrán, Librería Española y Extranjera, Madrid, 1927.
- Saldoni, Baltasar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Edición facsímil de la publicada en 1881, Centro de documentación musical, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- Subirá, José, *El teatro del Real Palacio*, CSIC, Madrid, 1950.
- Subirá, José, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1949.
- Vega, José, *Máiquez, el actor y el hombre*, Revista de Occidente, Madrid, 1947.
- Velasco Zazo, Antonio, *Historia del Real*, Editorial y Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1956.
- Yxart, José, *El arte escénico en España*, Edición facsímil de las de 1894 y 1896, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987.

C U R R I C U L U M V I T A E



Juan José Granda es director de escena, profesor de interpretación y director de la RESAD. Inició sus estudios en la propia Escuela, y trabajó en las compañías Ditirambo, El Búho y Denok. Realizó asimismo numerosas ayundantías con José Luis Alonso Mañes. Fue responsable de la dirección técnica del Centro Dramático Nacional y del Teatro Español.

Es premio de dirección por la Asociación de Espectadores de Alicante y entre sus trabajos de dirección se encuentran: *Pasodoble*, de Romeo Esteo, *Cipión y Berganza*, de Corvanzos, *El rayo colgado*, de Nieva, *Jardín de oriente*, de Turina, *La vida breve*, de Falla, *Calidoscopios y faros de hoy*, de Sergi Belbel, y *No es verdad-Te quiero Zorra*, también de Francisco Nieva.

PUBLICACIONES RESAD

Teoría RESAD.

- Nº 1. Carlos García Gual, *Teatro y sociedad en la Grecia clásica*, 1992 (Agotado)
Nº 2. Janusz Degler, *La teoría teatral de Witkacy*, 1992 (Agotado)
Nº 3. Jorge Eines, *La vieja frontera*, 1993 (Agotado)
Nº 4. Francisco Javier Ayala, *Arte y ciencias: el problema de las dos culturas*, 1993 (Descatalogado)
Nº 5. Azufre y Cristo, *Augenblick. El presente auténtico*, 1993 (Agotado)
Nº 6. Adela Escartín, *Mito y ritual*, 1994.
Nº 7. Juanjo Granda, *RESAD, historia de una escuela centenaria*, 2000 (2ª edición)
Nº 8. Miguel Medina Vicario, *Minusvalías míticas en la historia del teatro*, 1996. (Agotado)
Nº 9. Marta Schinca, *Técnica y expresión del movimiento para el actor invidente*, 1996. (Agotado)
Nº 10. Lourdes Ortiz, *La sombra del actor*, 1999.
Nº 11. Juan Pastor, *Sobre la enseñanza actoral*, 2000.

Textos de los alumnos de Dramaturgia

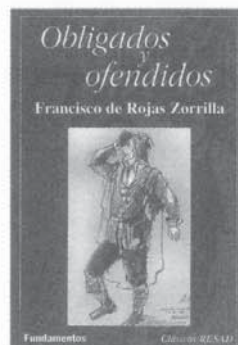


*Piezas breves
y bocetos*



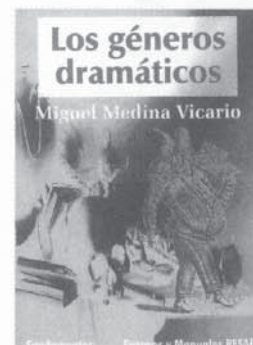
95 Promoción 99

Clásicos RESAD



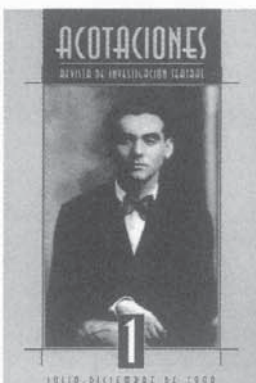
Obligados y ofendidos,
de Francisco
de Rojas Zorrilla

Ensayos y Manuales RESAD



Los géneros dramáticos,
de Miguel Medina Vicario

ACOTACIONES. Revista de investigación teatral.



Nº 1. JULIO-DICIEMBRE DE 1998
ARTÍCULOS

María del Carmen Bobes, *El diálogo dramático en "Yerma"*

M^a Francisca Vilches, *El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: la dirección de escena*

Miguel Medina, *La tragedia en Lorca*

TEXTO DRAMÁTICO

El local de Bernardeta A. de Lourdes Ortiz

Introducción de Fernando Doménech: *Federico en el burdel*



Nº 2. ENERO-JUNIO DE 1999

ARTÍCULOS

Javier Huerta Calvo, *El teatro de Juan Rana*

Euloxio Rodríguez Ruibal, *Aproximación al teatro de Luis Seoane*

Itziar Pascual, *Algunas premisas sobre la creación de José Sanchis Sinisterra*

TEXTO DRAMÁTICO

¡*Santiago (de Cuba) y cierra España!* de Ernesto Caballero

Introducción de Fernando Doménech: *Ernesto Caballero cierra contra el 98*



Nº 3. JULIO-DICIEMBRE DE 1999

ARTÍCULOS

Eduardo Pérez-Rasilla, *Notas sobre la Mojiganga de las visiones de la muerte, de Calderón de la Barca: Una metáfora burlesca del hombre barroco*

Juan Mayorga, *El honor de los vencidos: La guerra de las Alpujarras en Calderón*

Ángel Martínez Roger, *El cuerpo permanece: Una escenografía de Fernand Léger*

Josefina García Aráez, *El teatro en verso de Valle-Inclán*

Paloma González, *El "teatro joven" de Ramón Gómez de la Serna*

TEXTO DRAMÁTICO

Los vivos y los muertos, de Ignacio García May

Introducción de Santiago Trancón: *Ignacio García May. Un autor de nuestro tiempo*



Nº 4. ENERO-JUNIO DE 2000

ARTÍCULOS

Ricardo Doménech, *Lecturas de los clásicos*

Carlos Brito Díaz, *Las "otras Indias": visiones del aborigen canario en el teatro español del Siglo de Oro*

Marta Schinca Quereilhac, *La formación del actor en el Teatro del Gesto*

Santiago Trancón, *Percepción, teatro y mundo mágico*

Jorge Saura, *El enigma de la cuerda rota*

TEXTO DRAMÁTICO

Desconciertos, de Miguel Medina Vicario

Introducción de Ignacio García May: *De Medina a la Meca*



REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

Avenida de Nazaret, 2 - 28009 Madrid

Tel.: 91 504 21 51 Fax: 91 574 11 38

Web: www.resad.com

E-mail: resad@resad.com

■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

T E O R I A
↑ R E S A D ↑

CONSEJERÍA
DE EDUCACIÓN



Comunidad de Madrid