

APROXIMACIÓN AL TEATRO DE POSGUERRA EN ARAGÓN¹

Cristina SANTOLARIA SOLANO

Para abordar el teatro aragonés de posguerra resulta imprescindible hacer referencia, en primer lugar, al teatro realizado en España, o más concretamente, en Madrid y Barcelona, ciudades que han aglutinado y aglutinan, en gran medida, la actividad teatral desarrollada en nuestro país.

Antes de emprender este estudio, conviene realizar un par de advertencias:

- 1.^a No vamos a estudiar el teatro únicamente como creación literaria, como un género literario más, sino que atenderemos también a aquellos factores de orden sociológico, económico, político, etc., que han contribuido a dar al teatro español, y también al aragonés, una peculiar fisonomía.
- 2.^a Dada la amplitud del período estudiado, hemos preferido fraccionarlo en tres bloques, bloques que obedecen más a motivos políticos y sociológicos que literarios. Éstos son:
 - 1.^o 1940-1959: la inmediata posguerra.
 - 2.^o 1960-1975: época de cierto aperturismo.
 - 3.^o 1976-actualidad: transición y democracia.

La inmediata posguerra (1940-1959)

Las actividades teatrales de la inmediata posguerra dependían del Departamento de Educación Nacional, hasta que, en 1951, se creó el Ministerio de

¹ Ya desde el principio conviene señalar un mayor interés por nuestra parte hacia el teatro realizado en Huesca, lo que explica la profundidad con que hemos tratado este apartado. Posteriores estudios podrían abordar, más detenidamente, el teatro del resto de la comunidad aragonesa.

Información y Turismo. Partiendo de esta carencia de un organismo específico que se ocupase del teatro, no debe extrañarnos el no muy excesivo interés que esta manifestación cultural despertó para la Administración del franquismo.

Así como en la preguerra convivieron las más variadas tendencias (Benavente, Lorca, los hermanos Álvarez Quintero, Salinas, Valle, etc.), desde 1939 el teatro español fue un "teatro nacional", cuyos objetivos prioritarios fueron:

- Divertir, de ahí el éxito del torradismo y el codornicismo, teatro todo él de tendencia escapista y que dio lugar a la llamada "Comedia de evasión"².
- Ideologizar o tratar de imbuir al público, a través del teatro, la mentalidad de los vencedores del conflicto bélico. Con esta finalidad nació el "Drama ideológico", según terminología de F. Ruiz Ramón.

La "Comedia de evasión", más usual que el drama debido al afán por olvidar que se respiraba en la España de los 40, es caracterizada, por C. Oliva, con las siguientes notas:

- La estructuración tradicional en tres actos, con un mismo decorado para todos o con mutaciones en los entreactos;
- La abundancia y meticulosidad de las didascalias, lo cual hace pensar en el importante papel desempeñado por el autor en la puesta en escena;
- Los textos muestran calidades estilísticas indudables. Esta escritura literaria vendrá caracterizada por un enorme ingenio, que deriva en un humor verbal, generalmente amable y fino.
- La mayoría de estas comedias están protagonizadas por héroes que buscan el amor, el cual aparece, sobre todo, como excusa para la defensa de los llamados valores eternos: familia, hogar, matrimonio, etc. Éste no es el tema único, pero sí el más generalizado.
- Los finales son moralizadores o moralistas, pero, por lo general, no poseen intencionalidad política.
- La clase media burguesa está instalada en el escenario como reflejo único del público, asimismo burgués, que acude al teatro. Los escenarios son casas

² Para la confección de estos apartados introductorios sobre el teatro español de posguerra nos hemos servido, principalmente, de los libros de F. RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1980; y de C. OLIVA, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989. Cuando las fuentes bibliográficas sean otras, lo advertiremos oportunamente.

de esta clase social. La mayoría de los protagonistas tienen criados, que sólo sirven el café o dan recados³.

El Drama Ideológico se caracterizó, según Ruiz Ramón, por la abierta confesionalidad católica; por la exaltación de la familia y del principio de autoridad; por la implícita afirmación de la división de la sociedad en clases, como algo inherente al orden natural; por las frecuentes alusiones a la guerra civil, con el consiguiente desprecio hacia el vencido; y, finalmente, por el latente falangismo.

Durante estos años, los autores que subieron a los escenarios madrileños con más asiduidad durante estos años fueron Torrado, Pemán, Luca de Tena, los Álvarez Quintero, Arniches, Calvo Sotelo, Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio, Ruiz Iriarte, C. Llopis, José Antonio Jiménez Arnau, etc.



Conviene que nos refiramos aquí a un factor que definió nuestra dramaturgia y nuestra vida teatral, y no tanto por impedir propuestas subversivas, que no existían, como porque fijó unas determinadas coordenadas restrictivas. Nos referimos, como es evidente, a la censura, elemento ya presente durante la guerra civil en ambos bandos contendientes. El 15 de julio de 1939 se estableció una censura propia de la dictadura militar instaurada. A través de ella ejercía su control no sólo el Estado sino también la Iglesia.

Los criterios que pautaron la actuación censorial del Estado pueden resumirse como sigue⁴:

- a) Criterios implícitos y explícitos del Índice romano.
- b) Crítica a la ideología o práctica del régimen.
- c) Moralidad pública.
- d) Choques con los supuestos de la historiografía nacionalista.
- e) Crítica al orden civil.
- f) Apología de ideologías no autoritarias o marxistas.
- g) En principio, prohibición de cualquier obra de autor hostil al régimen.

También la Iglesia marcó sus directrices, que se resumían en las siguientes notas:

³ *Op. cit.*, pp. 130-131. Un teatro de estas características era el representado, con más frecuencia, por las compañías en gira por Aragón.

⁴ Recogidos por C. OLIVA, pp. 83-84.

1. Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicaba, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencia al aborto, homosexualidad y divorcio.
2. Opiniones políticas en el sentido que se ha apuntado más arriba.
3. Uso de un lenguaje considerado como indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
4. Por último, la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica.

Entre 1946 y 1949 hubo un intento aperturista con la llegada de García Espina al Departamento de Educación Nacional, pero el 19 de marzo de 1949 apareció una nueva Reglamentación de Teatro, Circo y Variedades, a la vez que se creó una Oficina Nacional de Vigilancia de Espectáculos, que los clasificaba del siguiente modo:

- 1 Infantil, sin reparos
- 1R Infantil con reparos (14 años)
- 2 Jóvenes (de 14 a 21 años)
- 3 Mayores, de 21 en adelante
- 3R Mayores con reparos (se pide una sólida formación moral)
- 4 Gravemente peligrosa.

Estas normas condicionan tanto al público como al autor, que se verá coartado en su modo de crear⁵.

•••

Otro aspecto interesante es el del público que asistía a estas representaciones. Según Tamames⁶, en 1940, en España había 26 millones de habitantes, de los cuales el 50% era población agrícola, el 27% se dedicaba a servicios, mientras que la industria absorbía el 22% de la población. El público teatral tenía que salir de los empleados en servicios y, esporádicamente, de la industria.

⁵ Para completar este aspecto sobre la censura puede revisarse el libro de M. L. ABELLÁN, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, donde revisa la influencia de la censura sobre el teatro.

⁶ Recogido por C. OLIVA, pp. 80-82.

Las clases populares habían dejado de ir al teatro por la paulatina elevación de los precios del teatro, en fuerte competencia con los del cine, considerablemente más reducidos. Esta clase social, en cambio, se decantaba más por la comedia lírica, folclórica y por las variedades. En general, se puede afirmar que el público del teatro de los 40, y también de los 60, es un público burgués.



Nos referimos, en un último apartado, a la constitución de las compañías y a la formación de los actores.

Las compañías profesionales que recorrían nuestra geografía poseían un carácter eminentemente comercial debido a la búsqueda exclusiva del lucro al que se "le subordinan los valores culturales y sociales"⁷. A causa de esta concepción del teatro como industria, su organización y estructura estaba encaminada a conseguir los máximos beneficios. Según Los Goliardos y Tábano (grupos que en la década de los 60 definieron el teatro comercial o profesional), este movimiento contaba con:

- a) Unos empresarios, del local y de la compañía, que se repartían al 50% los beneficios una vez pagados los gastos de propaganda, de la Sociedad de Autores (10%) y la cuota de protección de menores⁸.
- b) Unos trabajadores, los actores, caracterizados por estar sujetos a las fluctuaciones de la oferta y de la demanda, lo cual genera una enorme competencia entre ellos⁹. Su trabajo, por lo general, carecía de continuidad, como lo demostró *Primer Acto*¹⁰ en una encuesta sobre las condiciones de vida y formación de los actores. Según esta revista, en la década de los 70, sólo el 34,7% de los actores trabajaba más de ocho meses al año; el 28,6% lo hacía entre cuatro y ocho meses, mientras que el 55,3% no alcanzaba los cuatro meses. Sus condiciones de vida eran pésimas, como también deficiente era su formación: poco más del 50% poseían estudios universitarios (22,6%) y medios

⁷ X. FÁBREGAS, "Teatro comercial, Teatro Independiente, Teatro de aficionados", *Serra d'Or*, n.º 120, septiembre, 1969. Publicado posteriormente en *Documentos sobre Teatro Independiente Español* del Ministerio de Cultura y el CNNTE, Colección Teoría Escénica, n.º 2, Madrid, 1987. De ahora en adelante, cuando nos refiramos a esta recopilación realizada por A. FERNÁNDEZ TORRES, utilizaremos la abreviatura DTIE.

⁸ TÁBANO, "El sistema de producción del teatro independiente", *Cambio de Tercio*, Madrid, Campus Editorial, 1978, p. 11.

⁹ LOS GOLIARDOS, "Independencia económica", *Primer Acto*, n.º 119, abril, 1970; DTIE, pp. 119-121.

¹⁰ N.º 73, octubre 1974.

(31,8%), mientras sólo el 23,4% había pasado por una Escuela de Arte Dramático. Si esto era así en los 70, podemos suponer que el panorama en la inmediata posguerra era todavía más desolador.

- c) La obra, como producto que ha de venderse bien, debe reunir unas cualidades que atraigan al público. Como señala X. Fábregas, el empresario que acepta una obra para su representación ha de tener en cuenta una serie de circunstancias externas que favorezcan la venta de este producto: el barrio en el que se encuentra ubicado el local, el precio del espectáculo y el horario de la obra¹¹. Estos condicionamientos no pesan tanto cuando se trata de provincias, donde la llegada de una compañía en gira supone un acontecimiento de tal grado que no se repara en ellos.

Tras el repaso a estos aspectos del teatro español de posguerra, y, por lo tanto, también aragonés, nos adentramos en lo que sería el objetivo más específico de estas líneas, el teatro visto y realizado en Aragón.

Comenzamos este apartado con una opinión de Jesús Rubio¹², quien afirma la dependencia del teatro en Aragón respecto a Zaragoza, a la vez que señala la subordinación de esta ciudad a lo que se realiza en Madrid. No coincidimos totalmente con esta aseveración ya que la vida teatral de las tres ciudades aragonesas nos parece muy similar, salvando las diferencias que marcan el desigual número de habitantes. En estas provincias (por lo menos en Zaragoza y Huesca) se pudo contemplar el teatro protagonizado por compañías en gira y el teatro realizado por grupos de aficionados.

Para examinar el primero de estos puntos resulta de gran utilidad el trabajo de Ana M.^a Ramírez de Arellano¹³, quien, a través de la *Nueva España*, descubre que Huesca, entre 1939 y 1949, acogió a 251 conjuntos teatrales profesionales, los cuales propiciaron 583 días de representación. Esto nos lleva a suponer que, cada mes, venían un par de compañías que representaban durante dos o tres días. En las festividades de San Lorenzo (agosto) y San Andrés (noviembre) esta actividad teatral aumentaba.

Entre este elevado número de compañías, las había de cinco tipos:

¹¹ Art. cit., 1969, pp. 112-113.

¹² "Un paseo por la historia del teatro aragonés contemporáneo", *El Día*, 25 de mayo de 1986.

¹³ "Manifestaciones literarias en el diario "Nueva España" de Huesca, de 1936 a 1949. El teatro", *Argensola*, n.º 93, pp. 135-152.

- a) Líricas: 26 compañías representaron durante 64 días. La asistencia a estos espectáculos era muy desigual, aunque una atención especial despertaron las obras del músico oscense Daniel Montorio, cuyas representaciones fueron muy frecuentes en esta primera posguerra (*Una rubia peligrosa*, 1945; *El hombre que las enloquece*, 1947; *Róbame esta noche*, 1949) y a quien se le dedicó un homenaje ya en los 50¹⁴.
- b) Variedades y revistas: 79 compañías representaron 95 días. Por nuestra ciudad pasaron grandes figuras como Machín, Raquel Meller, Ramper, Rafael Medina, etc., si bien es verdad que la calidad de este tipo de espectáculos, por lo general, fue bastante deficiente, y, además, repetían con frecuencia los mismos números.
- c) Circenses: 9 compañías únicamente.
- d) Infantiles. La actividad en este campo fue escasa: sólo llegaron dos compañías profesionales de teatro infantil (1946 y 1948), aunque se organizaron un festival infantil (1941) y una campaña de marionetas (1942).
- e) De Comedias. Para nosotros es éste el grupo más interesante, tanto por ser el más numeroso, como por tratarse de teatro de texto. Por nuestra ciudad pasaron 115 compañías que representaron un total de 381 días, en cada uno de los cuales se hacían, por lo menos, dos sesiones. Entre las agrupaciones que con más frecuencia llegaron a esta capital destacaron las de Luisita Rodríguez, Paco Martínez Soria, Luis Prendes, Pepe Isbert, Adolfo Torrado, Ana Mariscal, Ismael Merlo, Carlos Lemos, Ricardo Merino, Antonio Paso, Mary Delgado, M.^a Fernanda Ladrón de Guevara, etc., por sólo citar las más famosas. A éstas conviene añadir las recordadas por M.^a Ángeles Campo y Joaquín Sánchez Tovar, quienes, en los 50, vieron aquí a las compañías de Irene López Heredia, Isabel Barrón y Pepita Meliá.

Las obras representadas por estos grupos profesionales eran las estrenadas con más éxito en Madrid: comedias de Arniches, Torrado, Álvarez Quintero, Benavente, Muñoz Seca, Paso, Mihura, Carlos Llopis, etc. Aunque la comedia era el género preferido por estas compañías, los oscenses también pudieron

¹⁴ Según recuerda M.^a Ángeles CAMPO, en conversación mantenida con la autora de las presentes líneas, el 4 de marzo de 1990.

contemplar dramas clásicos como *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara (1947); *El zapatero y el rey*, de Zorrilla (1947); *La vida es sueño*, de Calderón (1949); *El gran galeoto*, de Echegaray y *D. Juan Tenorio*, de Zorrilla (1944). Se representó, igualmente, a autores extranjeros: Shakespeare (*Hamlet* y *Otelo*), Balzac (*El coronel Bridau*), Cocteau (*El águila de dos cabezas*), etc.

Si esto ocurría en Huesca, podemos suponer que la actividad teatral profesional de Zaragoza sería mayor, si bien es cierto que Huesca, pese a su escasa población, era una ciudad privilegiada por un doble motivo: por estar en la trayectoria de las giras teatrales (Madrid-Zaragoza-Barcelona), y por pertenecer el Cine-teatro Odeón a la Sociedad Anónima General de Espectáculos, lo cual favorecía que las compañías llegaran hasta nuestra capital. Teruel, por el contrario, no cumplía estos últimos requisitos, así que, sólo muy esporádicamente, era visitado por compañías profesionales, si exceptuamos las fiestas locales¹⁵.

•••

En Aragón, por la continuidad que suponía y por la afición que creaba, resultó más interesante el denominado "teatro de aficionados".

Dedicaremos unas primeras líneas a esclarecer el significado de este término a veces tan confuso, apoyándonos en las opiniones de los más reconocidos críticos y estudiosos teatrales.

Aunque A. Fernández Torres¹⁶ sostiene que el teatro de aficionados surgía, principalmente, en núcleos urbanos o barrios de relativa importancia bajo el cobijo de alguna asociación cultural, la realidad aragonesa, en cambio, corrobora la opinión de X. Fábregas¹⁷, quien sostiene que en "todos los pueblos hay locales apropiados y personas aficionadas". Ambos estudiosos señalan cómo estos grupos surgen vinculados a casas parroquiales, centros de reunión de obreros, cooperativas, sociedades recreativas, etc., instituciones todas ellas movidas por intereses muy diferentes a los meramente económicos. Este aspecto es puesto de relieve también por Los Goliardos, quienes consideran ventajoso para los grupos "amateur" el no estar condicionados por problemas económicos, aunque, como

¹⁵ De este hecho ha dejado constancia D. Joaquín SÁNCHEZ TOVAR, quien residió en la capital turolense entre 1942 y 1944, como informó a la autora de estas líneas en entrevista mantenida el 3 de marzo de 1990.

¹⁶ DTIE, p. 17.

¹⁷ "Teatro comercial, teatro independiente, teatro de aficionados", pp. 113-114.

contrapartida, sus miembros no alcancen, por falta de dedicación, una relativa profesionalización¹⁸.

Según Fábregas, el nivel artístico de estos grupos es mínimo debido tanto a la falta de formación de sus miembros como al escaso nivel de las obras, extraídas, en su mayoría, de los éxitos del teatro comercial y consistentes, por lo general, en melodramas y sainetes escritos en exclusividad para estas compañías.

A pesar de todo lo dicho, es preciso reconocer la enorme influencia que ejercían en la escena española estos grupos de aficionados, aunque tan sólo fuera a causa de su elevado número y de ser, con frecuencia, el único teatro visto en gran parte de la geografía española.

•••

Examinemos, a continuación, cuál era la actividad de los grupos de aficionados en cada una de las provincias aragonesas durante la posguerra.

Zaragoza, ya durante la preguerra, había desarrollado una intensa actividad teatral protagonizada por grupos de aficionados, actividad que se fue recuperando tras la contienda civil. Se intensificaron las actuaciones de estos grupos, además de en los centros escolares, en el Salón Blanco (C/ Espoz y Mina) y en el de Fuenclara (cine Arlequín). Allí actuaron el Cuadro de la Fábrica Tudor (dirigido por los hermanos Lanuza), el de Marco Madrid y el de Vicente Marín¹⁹. Estos grupos se unían para la representación anual de *La Pasión*, de Enrique Zúmel, dirigidos por Vicente Marín y con actores procedentes de los distintos grupos.

Hacia 1945, el grupo "Talía", fundado por Manuel Muñoz Cabeza y dirigido por José Otal, se funde con los anteriores colectivos y constituyen la Agrupación Artística Aragonesa, con dirección de Otal. Se inicia de esta forma una fase de mayor continuidad y productividad, que se prolongará hasta el final de los 50, período en el que se representan un centenar de obras.

En 1954 surge un colectivo teatral de marcado carácter elitista, tanto social como intelectual. Se trataba de la Tertulia Teatral²⁰, promovida por Juan Bautista Bastero (profesor universitario más vinculado a sectores religiosos que culturales), quien reunió en torno suyo a Luis Horno, José Jiménez Aznar, Dámaso Santos,

¹⁸ "Independencia económica", *DTIE*, p. 119.

¹⁹ La información sobre el teatro en Zaragoza está extraída casi íntegramente de la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, XII, Zaragoza, 1982, en la voz "teatro". Cuando sean otras las fuentes utilizadas, se advertirá oportunamente.

²⁰ Puede ampliarse información con el artículo de Juan Bautista BASTERO, "La tertulia teatral de Zaragoza", *La Cadiera*, Zaragoza, 1964.

Ángel Anadón, Carlos Antolín (Mario Albar en el ámbito teatral), etc. El empuje de este último lleva a la creación de una compañía propia formada con los mejores actores de cada grupo, cuya sede era el Teatro Principal; su actividad se intensificará hasta producir espectáculos todos los meses. Circunstancialmente son invitados a dirigir algún espectáculo Ota y Borao (primer actor de un cuadro artístico de la preguerra). El repertorio, con raras excepciones, está constituido por autores extranjeros: Anouilh, Pirandello, D. Shaw, etc.

Entre las actividades organizadas por la Tertulia Teatral se encuentra la convocatoria del Congreso Nacional de Teatro Católico (mayo de 1955), convocatoria que seguía las consignas del papa Pío XII sobre teatro. En este Congreso, en el que se conjugaron las representaciones teatrales con misas pontificales y banquetes, participaron varias compañías de renombre, como el Teatro del Arte, dirigida por Alberto González Vergel, que representó *Judas*, de Franco Fochi, y el auto sacramental de Lope de Vega *El pastor lobo*; y la compañía de Juan Guerrero Zamora, que puso en escena *Miguel de Mañara*, de Oscar Wadislao de Lubiez, y *La Anunciación de María*, de Paul Claudel. La Tertulia Teatral cierra el ciclo con *La torre sobre el gallinero*, de Vitorio Calvino.

La situación preeminente de la Tertulia, que absorbía actores de otros grupos y representaba en el Teatro Principal, provocó el progresivo declive de los restantes grupos de aficionados de Zaragoza.

Ya hemos dicho que a Teruel no llegaban casi las compañías profesionales, por lo que su actividad teatral se reduce exclusivamente al teatro de aficionados, teatro vinculado a centros eclesíásticos y docentes, como el colegio La Salle, donde se representa todo el repertorio de la Galería Salesiana, interpretada en su totalidad por hombres. De aquí saldrán futuros actores para Teruel: Sixto López, Julián Rodríguez, Martín Polo, Bernabé Salvador, etc. En los años 40 y 50 se crean cuadros en el I.B. Ibáñez Martín y en el Colegio Santo Tomás, donde los alumnos Octavio Murciano, Antonio Ameda, Pepita Fernández, Rosa Pastor, etc., son dirigidos por los propios profesores; tal es el caso de Joaquín Sánchez Tovar, catedrático del Instituto en el primer lustro de los 40, Antonio Ubed y Marcial Laguía.

Más continua fue la labor de las dos compañías de Alcañiz, La Farándula y La Tarántula, cuya actividad se desarrolló entre los 40 y los 60 en toda la provincia.

Ana M.^a Ramírez de Arellano²¹ señala el gran desarrollo del teatro de aficionados en la capital oscense durante los años 1939-1949, debido a que la competencia con el cine todavía no era muy acusada. Señala esta estudiosa la existencia de tres tipos de teatro de aficionados:

- 1) Aquellos que se reunían para conmemorar con una representación una determinada festividad, tal es el caso de la Asociación de Juventudes Femeninas de Acción Católica, las Congregaciones Marianas, los Alumnos de la Escuela de Vuelo Sin Motor, etc.
- 2) Otras veces, eran sólidas agrupaciones que ensayaban durante todo el año para actuar en varias fechas elegidas. Entre estas asociaciones deben recordarse el Cuadro Artístico del SEU oscense, llamado El Cisne, el de la OJE, el del Frente de Juventudes, Sección Femenina, la Escuela Dominical, el Centro Obrero de Instrucción y la Agrupación Artística Oscense.
- 3) Por su continuidad y tradición destacaron el Cuadro de Antiguos Alumnos Salesianos y el Orfeón Oscense.

En los Salesianos se ha realizado teatro desde que, en 1905, el centro abriera sus puertas en Huesca²². Durante la primera posguerra, las únicas obras representadas pertenecían a la "Galería Salesiana", obras con reparto masculino exclusivamente. En estos primeros años desarrollaron una gran labor Gonzalo Godé, José Oliván y Augusto Alvira, quien pasaría al teatro profesional en los años siguientes. Ya en los 50, el repertorio se amplió con obras de Arniches, Muñoz Seca, Pemán, Paso, Casona (*La barca sin pescador*), pasos de Lope de Rueda, entremeses de Cervantes, etc. Desde 1952 se representan *Bato y Borrego* y *Pastorcillo de Belén*, cuya tradición llega hasta nuestros días.

Mención aparte merece la labor desempeñada por el Orfeón Oscense, agrupación dirigida por el entonces alcalde de la ciudad José María Lacasa, quien se encargó del montaje y dirección de *Gigantes y cabezudos*, *La verbena de la paloma*, *El huésped del sevillano*, *Katiuska*, etc., así como de un homenaje, en 1947, a los danzantes de Huesca, para lo que se llevaron a escena obras (*La siega*, *Los danzantes*, *Rosario de la aurora*, *Romería*, etc.) de gran sabor popular compuestas por Enrique Capella y Luis López Allué con música de J. M. Lacasa.

²¹ Art. cit., pp. 145-152.

²² Charla mantenida con Manuel Martínez, encargado de las actividades teatrales de este centro, el día 29 de enero de 1990.

Sin embargo lo que les llevó al éxito, no sólo local, sino nacional, fueron sus *Estampas de la vida de Jesús*, representaciones con gran aparato escénico en las que intervenían un número elevado de personajes, coros y orquesta, que, unidos a los efectos de luz, conseguían un espectáculo de proporciones grandiosas.

El estreno de estas *Estampas* tuvo lugar en la Semana Santa de 1940, en el Teatro Principal. A partir de este momento su vida se ha prolongado hasta la actual *Pasión* representada en Salesianos²³. Su momento álgido fue la década de los 40, cuando el espectáculo conoció escenarios más amplios: Zaragoza (Teatros Principal y Argensola, en los años 1942 y 1944, respectivamente), Barbastro (1943), Madrid (María Guerrero, 1943) y Barcelona (Teatro Calderón, 1948).

Todas las representaciones de aficionados se realizaban en los Teatros Olimpia, Principal y Salesianos, si bien podían ser habilitados para ello locales en las Residencias Provinciales, Colegio de Santa Ana, Hermanitas de los Pobres, Prisión Militar de San Juan, e incluso el cine Odeón. Los autores más representados fueron Muñoz Seca, Pérez Fernández, Eulogio Florentino Sanz, Arniches, Víctor Aza, Antonio Paso, Antonio Estremera, Cervantes, Muñoz Rojas, Marquina, Moratín, Zorrilla, Jardiel, Torrado, Navarro, Lope de Rueda, Molière, Enrique García Álvarez, Ruiz Pelayo, etc. Destacaron también las obras de los oscenses Luis López Allué, Enrique Capella y J. M. Lacasa.

Además de esta actividad, conviene no olvidar que, al final de los 40, se gestó el Teatro Leído o Teatro de Mesa que, en los 60, desembocó en el reconocido grupo Alcoraz, OAR. Esta incipiente agrupación estaba vinculada con Acción Católica y en ella participaron antiguos alumnos salesianos como Godé, Bajé, Forcada, Andrés Vicién, Eliseo Rivas, Augusto Alvira, Enrique de Caso, a los que, en años posteriores, se sumaron Antonio Turmo, Antonio Villacampa, etc. Estas primeras actividades estaban motivadas por la celebración de la Cuaresma²⁴.

Tampoco debe pasar desapercibida la labor de la Escuela de Magisterio en la década de los 50 y buena parte de los 60²⁵. En este centro se desarrollaron cuatro tipos de actividades teatrales:

1. Las obras teatrales de larga duración con que se conmemoraba Santo Tomás de Aquino, entre las que destacaron *La señorita de Trevélez*, de Arniches; *Las de Caín*, de los hermanos Álvarez Quintero; *Es peligroso*

²³ Según opinión de Joaquín Sánchez Tovar (3-III-1990).

²⁴ E. de CASO, "El teatro en Huesca" I, *Cierzo*, n.º 16-17, diciembre, 1989 - enero, 1990, pp. 45-47.

²⁵ Información facilitada por M.ª Ángeles Campo el 4 de marzo de 1990.

asomarse al exterior y *Blanca por fuera y rosa por dentro*, de Jardiel Poncela; *Sublime decisión*, de Mihura; *Los árboles mueren de pie*, de Casona; etc.

2. Las veladas infantiles, con actuación de payasos surgidos entre los propios alumnos del centro, bailes y alguna obra infantil, como fue el caso de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente (curso 1957-1958).
3. Fiestas de Navidad, como despedida del trimestre, con recitales poéticos, breves representaciones de teatro navideño, concursos de villancicos, etc.
4. "Fiestas en el aire" en las que "se improvisaban" canciones, bailes, chistes, imitaciones, etc., y que se celebraban por diferentes motivos a lo largo del curso.

Estas actividades vinculadas a la Escuela de Magisterio se desarrollaban en el local del propio centro docente, pero también en el Teatro Olimpia, en Salesianos y, sobre todo, en el Principal, que, por estar regido por el Frente de Juventudes, favorecía estas actuaciones.

Como vemos, tras este panorama propiciado por diferentes fuentes, la actividad teatral en Huesca en las décadas de los 40 y los 50 fue sumamente intensa, aunque ésta estuviese protagonizada, principalmente, por grupos de aficionados, los que, no nos cabe duda, representaban las verdaderas inquietudes teatrales aragonesas. Si este panorama es rico en nuestra capital, de mayor variedad y abundancia gozó Zaragoza, donde, además, se contaba con el empuje cultural que supone la presencia de una universidad.

El teatro aragonés entre 1960 y 1975

El panorama teatral cambió de forma radical entre los años 1960-1975 y ello debido a diferentes motivos:

- 1.º al mayor aperturismo político de España que, en el mundo teatral, se reflejó en una cierta relajación de la censura;
- 2.º al auge del teatro universitario y del teatro de cámara, y al nacimiento del teatro independiente, movimientos que combatieron el anquilosado teatro comercial, a la vez que propugnaron la descentralización y la representación de autores vanguardistas españoles y europeos;

3.º al descenso de las compañías en gira.

Desde 1958, España inicia una evidente recuperación económica (entra en la Organización Europea de Cooperación Económica y en el Fondo Monetario Internacional, inicia el I Plan de Desarrollo y recibe a Eisenhower, lo cual supone el reconocimiento mundial del Régimen) que dará lugar, en la década de los 60, a un período de optimismo para la burguesía: es la época del electrodoméstico y del "600"²⁶.

Otro hito importante es la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo, en 1962, desde donde impulsó normas sobre la censura cinematográfica y su aplicación al teatro. A éstas siguió (1966) la ley de Prensa, que fue la medida política liberalizadora más trascendental de los 60.

En los años 60 se aprecia, además del desarrollo de una comedia burguesa totalmente evasivista, la aparición de los realistas, cuyos primeros pasos habían sido dados en la década de los 50 por Buero y Sastre. Más avanzada esta década surgirá el denominado "teatro *underground* o Nuevo Teatro Español (NTE)".

En Aragón, como en cualquier otra región española, se advierte el descenso de las giras teatrales debido a:

- a) la fuerte competencia del cine²⁷;
- b) la mediocridad de las compañías a causa de las malas condiciones de vida de los actores, la falta de ensayos, los bajos sueldos, etc.²⁸;
- c) "el desinterés y la incapacidad económica de las clases populares para pagar los precios del teatro, y el consumo teatral de la burguesía realizado generalmente en los viajes a Madrid"²⁹;
- d) la despreocupación por parte de la Administración, cuyas escasas aportaciones se repartían entre los Teatros Nacionales y los Festivales de España³⁰.

De muy diferente signo son las actividades desarrolladas por los grupos de teatro no profesional, cuya principal característica era, además de su lucha contra

²⁶ C. OLIVA, *op. cit.*

²⁷ Art. cit. de A. M. RAMÍREZ DE ARELLANO.

²⁸ C. OLIVA, *op. cit.*

²⁹ EQUIPO RESEÑA, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1977.

³⁰ Ídem.

el anquilosado teatro comercial dominante en la inmediata posguerra, su anhelo de descentralizar, por lo que sus esfuerzos se materializarán en los mismos lugares donde han nacido los colectivos.

El primero de estos movimientos que conviene repasar, por ser el primero que se manifestó en Aragón, fue el Teatro Universitario. Veamos algunos de los rasgos que caracterizaron este fenómeno, los cuales ayudarán a comprender, en toda su extensión, su importancia en España y, por supuesto, en Aragón.

Las actividades del Teatro Universitario se encuadran, como ha señalado V. Valembois³¹, bajo la etiqueta de Teatro de Cámara y, por lo tanto, estaban sujetas a similares condicionamientos estatales³². Bajo el apelativo de Teatro Universitario se recoge la labor de grupos tales como Teatro Universitario Español (TEU), Teatro Popular Universitario (TPU), Teatro Universitario de Ensayo (TUDE), etc. A éstos se debe, como señala M. A. Medina Vicario³³, el conectar con las corrientes teatrales de Europa y con la dramaturgia española de preguerra, el descubrir figuras como Sastre y Loperena, además de preparar el nacimiento del teatro independiente.

Aunque su momento de auge se localiza en torno a 1960, sus inicios se rastrean ya en la década de los cuarenta con una actividad mínima a causa de la censura, del raquitismo de sus presupuestos y de la falta de formación de sus componentes³⁴.

Si bien en su origen este tipo de teatro nació bajo la consigna de "el arte por el arte", a partir de 1963, fecha en que se celebraron las "Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia", se buscó un teatro enraizado en su momento histórico, un público popular, etc., a la vez que se defendió, por encima de todo, la libertad de expresión y representación³⁵.

³¹ "El teatro de cámara en la postguerra española. (Su importancia, su fuerza, su debilidad)", *Segismundo*, n.º 23-24, Madrid, 1976, pp. 173-201.

³² En 1959, el gobierno, viendo que se le escapaba el control del teatro universitario, impone los siguientes requisitos a las representaciones: deben tener lugar en un local de la Universidad, el auditorio será exclusivamente universitario, la admisión en el local será gratuita, los actores trabajarán sin ningún tipo de retribución y no se realizará publicidad previa ni crítica posterior a la representación fuera del ámbito universitario.

³³ *El teatro español en el banquillo*, Valencia, F. Torres Editor, 1976, pp. 375-376.

³⁴ J. A. HORMIGÓN, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Ediciones de Bolsillo, n.º 340, 1974, pp. 100-138.

³⁵ "Conclusiones de las Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia", *DTIE*, pp. 25-30.

Martín Wiebel³⁶ señala, como rasgos propios de los componentes del teatro universitario, estar imbuidos de la concepción del "arte por el arte", lo cual, como hemos visto, no fue más que parcialmente cierto en sus inicios; ser muy fluctuantes, lo que impedía desarrollar un estilo escénico uniforme; y poder actuar de forma más sincera que los actores del teatro comercial por no experimentar la necesidad de imitar a los divos. Desde nuestro punto de vista, el trabajo colectivo de preparación y estudio de la obra; la carencia de riesgos financieros que facilitan la libre elección del repertorio y los métodos; la independencia del gusto del público y de concesiones políticas, que posibilitan la experimentación en los campos estético e ideológico; así como el compromiso social, son las características más relevantes del teatro universitario y las que con más agrado fueron aceptadas por el incipiente teatro independiente.

El Teatro Universitario de Zaragoza llegó a alcanzar, en su no muy dilatada existencia (desde finales de los 50 hasta 1965) un desarrollo verdaderamente importante entre los TEUS del resto del país³⁷.

Fueron directores de este colectivo Mario Antolín Paz, Alberto Castilla (*La zapatera prodigiosa*, de Lorca), Alfonso Azcona (*La noche toledana*, de Lope de Vega y *El embrujado*, de Valle-Inclán) y Juan Antonio Hormigón (*Los bandidos*, de Schiller; *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*, de Valle).

En 1963, cuando se crea el Teatro de Cámara de Zaragoza, este colectivo absorbe a gran parte de los actores del TEU, con lo que su actividad queda reducida hasta que en 1965, David Jiménez, director del TCZ, es nombrado director del TEU de distrito. Este momento de auge es sumamente efímero ya que el TEU desaparece definitivamente en este mismo año 1965, no sin antes haber montado *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán, y *La historia de vasco*, de Shehadé.

No fue menor la importancia de los Teatros de Cámara repartidos por toda nuestra geografía y que, en nuestra región, tuvo dos ejemplos: el Teatro de Cámara de Zaragoza y el Teatro de Cámara de Huesca. Examinemos, de forma somera, en qué consistió este fenómeno teatral cuyas repercusiones alcanzan hasta nuestros días.

³⁶ "Diez tesis sobre Teatro Universitario", *Yorick*, n.º 55-56, 1972, pp. 71-73.

³⁷ Lo referente al Teatro Universitario de Zaragoza está extraído de la *Gran Enciclopedia Aragonesa*.

Localizar cronológicamente este fenómeno no resulta del todo dificultoso porque se extendió, con diferente intensidad, durante todo el gobierno franquista. Fue, sin duda, el colectivo teatral que gozó de mayores libertades, pero se le negó, a través de cuantiosos condicionamientos estatales, el acceso material al público.

La denominación de "Teatro de Cámara y Ensayo" no etiqueta un todo definido y uniforme, sino que, como ha visto V. Valembois, se refería a tendencias de diverso género. En primer lugar, destaca la existencia de un teatro de cámara oficial, bajo los auspicios y apoyo directos del Estado, entre los que se contarían el teatro de las agrupaciones políticas (OJE, JONS, Falange Juvenil, Frente de Juventudes,...), y sindicales, cuya labor se concretaba a través de las Delegaciones de Educación y Descanso, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, el Teatro Universitario de la inmediata posguerra, etc. Frente a éste, se alzaba un teatro de cámara independiente, en el que la tutela estatal es menor frente a la iniciativa privada y al que no le llegaron las subvenciones hasta 1954. Estos grupos de cámara independientes (Arte Nuevo, La Carátula, el Teatro de Ensayo de F. Fernán Gómez, Albar, Bululú,...) intentaron luchar contra el teatro comercial e introducir en España un cambio radical que posibilitara una nueva dramaturgia. Además de estos intereses, el grupo Bululú proponía participar activamente en la sociedad española a través del teatro y renunciar al interés económico como primer fin, aunque tampoco lo descartasen³⁸.

Los rasgos externos que determinaban al Teatro de Cámara los destacó José Monleón en su ponencia "Del teatro de cámara al teatro independiente"³⁹, donde caracterizó este teatro por

- la sesión única o con un máximo de tres representaciones,
- el carácter experimental y vanguardista de las obras,
- un público minoritario y elitista,
- la utilización de los locales comerciales en las noches de descanso,
- el elevado coste de la localidad debido a que, en una sesión, debían amortizar todos los gastos,
- el horario de representación no excesivamente accesible a las clases trabajadoras.

³⁸ BULULÚ, "¿Qué es Bululú?", *Primer Acto*, n.º 103, octubre, 1968; *DTIE*, pp. 103-105.

³⁹ *Primer Acto*, n.º 123-124, agosto-septiembre, 1970; *DTIE*, pp. 153-161.

Un último aspecto conviene señalar respecto a este teatro. Si en la inmediata posguerra este fenómeno supuso un arma política en manos del gobierno, a partir de los años 50 se convirtió en válvula de escape o, incluso, en una coartada para el Estado de cara a Europa. Sus estrenos se exhibían como logros del teatro español en general, a la vez que servían para afirmar la libertad de escenificación. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de los 60, cuando los límites entre el teatro de cámara y el teatro independiente fueron borrosos, su presencia resultó molesta. De este último modo es preciso entender la existencia de uno de nuestros principales colectivos: el Teatro de Cámara de Zaragoza.

Nace el Teatro de Cámara de Zaragoza (TCZ) en 1963 como una derivación del Teatro Universitario. La inestabilidad manifestada por este último colectivo, no sólo a causa del continuo trasvase de personal, provocado por la limitación de los estudios universitarios, sino también por los avatares políticos del momento, mostró la necesidad de crear una compañía independiente de estas oscilaciones. Una junta constituida por Federico Torralba, Ángel Anadón, Jaime Benavente, David Jiménez, Javier Asirón, Javier Gómez de Pablo y Mariano Cariñena, funda el Teatro de Cámara de Zaragoza. Los actores proceden, en su mayoría, del TEU.

Sin embargo, cuando David Jiménez pasa al TEU como director de distrito, el TCZ queda parcialmente desmantelado, pero se rehace gracias al esfuerzo de Mariano Cariñena, quien unifica de nuevo la compañía con actores del TEU de Hormigón y del Teatro de Hoy.

Estos cuatro primeros años de existencia (1962-1966) fueron, según Mariano Cariñena⁴⁰, de "teatro de cámara", dentro del concepto vigente:

...un grupo reducido y experimental, dirigido a un grupo determinado y limitado de la élite intelectual local.

Un artículo aparecido en *Yorick*⁴¹ distingue, en este primer período, dos etapas:

- 1.^a Temporada 1963-1964: Época de consolidación. Los espectáculos representados fueron

⁴⁰ *Guía de espectáculos, 1989*, ed. por las Diputaciones Provinciales de Zaragoza, Huesca y Teruel. Aquí se recogen los grupos cuya actividad se desarrolla en Aragón en la actualidad.

⁴¹ "Teatro de Cámara de Zaragoza: Su estructura y actividades", *Yorick*, n.º 40, mayo-junio, 1970, pp. 43-46.

Lo invisible, de Azorín, con dirección de D. Jiménez; *Historias para ser contadas*, de O. Dragún, dirigido por J. Benavente; *Biderman y los incendiarios*, de Frisch, dirigido por D. Jiménez; *Héroes*, de B. Shaw.

2.^a Temporada 1964-1965: Inscripción en el Registro del Ministerio como Teatro de Cámara de Zaragoza. Los montajes de este año fueron

Picnic en campaña, de Arrabal, y *La lección*, de Ionesco, ambas con dirección de M. Cariñena.

En 1966 se incorpora J. A. Hormigón, con otros miembros de su equipo, al TCZ, que se reestructura con una dirección colectiva: Mariano Cariñena, Javier Gómez de Pablo, Eduardo González y Juan Antonio Hormigón. Es ahora cuando fundan el Club de Espectadores, que llegó a contar con casi quinientos socios⁴². A partir de este momento, el TCZ se transforma de forma radical:

...se abre un largo período de teatro agresivo, de denuncia y agitación. Nuestro público busca su propia afirmación, los espectáculos son un acto cultural-político; el propio teatro se convierte en un lugar de lucha por la libertad; actores y espectadores corren el riesgo común de enfrentamiento al poder franquista. El TCZ adopta en este período la teoría de B. Brecht como fundamento técnico-ideológico, susceptible de permanente revisión y de búsqueda sistemática de un método propio⁴³.

Aunque no es ésta una declaración explícita, el TCZ se ha convertido en un grupo de teatro independiente, con una mayor atención a los problemas políticos que a los puramente teatrales y culturales.

Muy interesantes resultan, igualmente, las palabras con que se autodefinían en el artículo de *Yorick*:

Esta reestructuración tendía a adecuar la organización del TCZ a las necesidades teatrales de nuestra época y de nuestro país. Partíamos de la tesis de "Un teatro en una ciudad", es decir, un conjunto teatral apoyado en el municipio –en tanto que representante de los ciudadanos–, en una asociación de espectadores, en otros organismos culturales, etc. Esta decisión suponía por una parte la estabilidad de la compañía, por otra la continuidad. Intentábamos pues crear un núcleo teatral permanente en Zaragoza, con irradiación inmediata a toda la región del Ebro y, posteriormente, a la totalidad del país.

⁴² C. PUYO, "Vuelve a escena el TEZ", *El Público*, n.º 8, mayo, 1984, pp. 38-39.

⁴³ *Guía de Espectáculos, 1989*, Diputaciones de Zaragoza, etc.

Estas palabras acercan al TCZ más al teatro estable de la transición que al teatro independiente de los 60 y 70.

Los espectáculos producidos en esta tercera etapa fueron:

- Temporada 1966-1967:

El barón, de Moratín, dirigido por J. A. Hormigón; *El profesor Taranne*, de Adamov, con dirección de M. Cariñena; *Las Pericas*, de N. Dorr, con dirección de M. Cariñena; *La dama del Olivar*, de Tirso de Molina, con dirección de Hormigón.

- Temporada 1967-1968:

Woyzek, de Büchner, dirigido por M. Cariñena; *Andorra*, de Frisch, con dirección de J. A. Hormigón; *Paolo-Paoli*, de Adamov, con dirección de J. A. Hormigón; *La cárcel de Sevilla*, de Cervantes, con dirección de M. Cariñena; *Bilora*, de Angelo Beolco, con dirección de J. A. Hormigón.

- Temporada 1968-1969: Repitieron gran parte del repertorio de la temporada anterior, a la vez que estrenaron

Un hombre es un hombre, de B. Brecht, dirigida por Hormigón, y *El cántaro de oro*, de Kleis, con dirección de M. Cariñena.

El contenido ideológico y político de sus espectáculos conduce a una progresiva serie de conflictos con el Ayuntamiento, la Policía y la Administración que producen, en marzo de 1969, el exterminio oficial de la compañía, con la cancelación de su inscripción en el registro del Ministerio de Información y Turismo.

La importancia del TCZ en el panorama teatral de los 60 se advierte en su participación en aquellos congresos que marcaron el nacimiento del teatro independiente: los Congresos de Teatro Nuevo de Valladolid (1966 y 1967) y el Congreso Libre de Teatros que se celebró en Zaragoza, en 1969, por iniciativa del TCZ⁴⁴.

Un reducido núcleo de este colectivo siguió trabajando en la clandestinidad, pero, en 1971, salió de nuevo a la luz como Teatro Estable de Zaragoza, del que nos ocuparemos más adelante.

⁴⁴ Prueba también su importancia el que J. C. MAINER, en el apartado dedicado a la literatura, en el libro colectivo *Los aragoneses* (Madrid, Istmo, Colección Fundamentos, 1977), lo mencione entre los hitos principales del teatro aragonés de posguerra.

En Huesca, como hemos dicho, apareció, al final de los 40, un colectivo teatral vinculado a Acción Católica que inició su andadura como "Teatro de Mesa o Teatro Leído" con motivo de la Cuaresma. Se trataba del Alcoraz, O.A.R., grupo que alcanzó su auge en los 60 y que se inscribió en el Registro Nacional de Teatros de Cámara en noviembre de 1962, con la finalidad de recibir unas ayudas económicas que nunca llegaron. Su carácter es, como vemos, marcadamente diferente al del TCZ.

El teatro "leído" por este grupo de cámara era temática y estéticamente muy variado, como también muy diferentes eran los motivos que lo inspiraron: hacer hincapié en la Cuaresma y ofrecer un ciclo de teatro universal.

Si repasamos el repertorio⁴⁵ de cualquiera de estos ciclos apreciaremos esa variedad de la que venimos hablando:

1960: Primer ciclo de Cuaresma

Anastasia, de M. Maurette y G. Colton, dir. de J. Vallés; *Tres sombreros de copa*, de Mihura, dir. de C. Laliena; *Historia de un resentido*, de J. Calvo Sotelo, dir. de A. Castán; *El león dormido*, de G. Greene, dir. de E. de Caso; *Las cartas boca abajo*, de Buero Vallejo, dir. de A. Vecino; *Juicio contra un sinvergüenza*, de Paso, dir. de A. Turmo.

1960-1961: Ciclo Antológico de Teatro Universal

El reconocimiento de Sakuntala, de Kalidasa, dir. de E. de Caso; *Medea*, de Eurípides, dir. de S. Begué; *La farsa del abogado Patelín*, anónimo del s. XV, dir. de R. Sánchez Tovar; *El avaro*, de Molière, dir. de E. Vázquez; *Los enamorados*, de Goldoni, dir. de C. Laliena; *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, dir. de E. de Caso.

1961: Segundo Ciclo de Cuaresma

La cornada, de Sastre; *La encantadora familia Bliss*, de Coward; *Torres de madera*, de Lajos Zilahy; *La zapatera prodigiosa*, de Lorca; *Esperando a Godot*, de Becket; *Proceso a Jesús*, de D. Fabri.

1963-1964: Teatro de Mesa y Teatro de Cámara

Pleito de familia, de D. Fabbri, dir. de Luis Tesa; *El águila de dos cabezas*, de J. Cocteau, dir. de E. de Caso; *El agua*, de E. Hoornik, dir. de Josefina Lanuza; *El*

⁴⁵ Información sobre este colectivo ha aparecido en los artículos de E. de CASO, "El teatro en Huesca", *Cierzo*, n.º 16-17, diciembre 1989 - enero, 1990, pp. 45-47; y en "El teatro en Huesca en los años 60", *Cierzo*, n.º 18, febrero, 1990, pp. 38-41; "El teatro en Huesca", *Cierzo*, n.º 19, marzo, 1990, pp. 45-47.

pobrecito embustero, de Ruiz Iriarte, dir. de J. L. Callén; *La cabeza de un traidor*, de R. Bolt, dir. de E. de Caso; *Los acreedores*, de A. Strindberg, dir. de M.^a Isabel Grasa.

La falta de unidad de criterios al elegir el repertorio evidencian la carencia de unos muy claros intereses. Buscaban, además de divertir y divertirse,

... dar a conocer a Huesca obras famosas universales y otras de actualidad que, recientemente, habían sido estrenadas en Madrid o Barcelona⁴⁶.

Hoy resulta extraño ver, en el repertorio de un mismo grupo, obras de Buero, Sastre, Lorca o Beckett, junto con las de Calvo Sotelo o Paso, pero no hay que olvidar que, al principio de los 60, las tendencias teatrales carecían de la perspectiva de que hoy gozamos y que, entre los objetivos del grupo, se encontraban el de divertir y el de mostrar la actualidad teatral.

Entre 1962 y 1966, el Alcoraz O.A.R. representó un total de cinco obras, en las que se advierten, igualmente, tendencias diversas:

- En el Teatro Olimpia, el 15 de abril de 1962, *La Anunciación a María*, de P. Claudel, con adaptación, dirección y montaje de Enrique de Caso.
- En el Teatro Principal, en octubre de 1962, *Llama un inspector*, de Priestley, con dirección de Samuel Begué.
- En el Teatro Salesiano, en enero de 1963, *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, de Valle-Inclán, con dirección de Pilar Godé.
- En marzo de 1973, en el Teatro Principal, *Crimen perfecto*, de F. Knott.
- La última representación tuvo lugar en mayo de 1966, en el Teatro Salesiano, con dirección de E. de Caso; se estrenó *La barca sin pescador*, de A. Casona.

Estos montajes fueron interpretados, entre otros, por Josefina Lanuza, M.^a Jesús Blanco, Daniel Laliena, Julio Casterad, Manuel Gállego, M.^a Luz Fernández Vizarra, J. M. Serena, Luis Garcés y Fernando Bagé⁴⁷.

Resultan evidentes los diferentes intereses que impulsan al TCZ y al Alcoraz, OAR, como se desprende del análisis de los repertorios, pero no olvidemos que, en su momento, cada uno de ellos representa el máximo atractivo teatral para sus respectivas ciudades.

⁴⁶ E. de CASO, *Cierzo*, n.º 18, p. 39.

⁴⁷ E. de CASO, *Cierzo*, n.º 19, p. 47.

Como hemos visto, en la década de los 60, se produjo la progresiva evolución y extinción de los teatros universitario y de cámara, que desembocaron, con más o menos cambios, en el llamado Teatro Independiente (TI).

Este movimiento se gestó, en Cataluña, al final de la década de los 50, pero su alumbramiento y expansión, para el resto del país, debe situarse en los años 60. Surgió de manera titubeante como consecuencia de una potente actividad teatral que englobaba fenómenos diversos, etiquetados posteriormente como "teatro no profesional". El teatro universitario, el teatro de cámara y el teatro de aficionados, de los que hemos hablado con anterioridad, desembocaron, en torno a 1968 y empujados por las circunstancias sociopolíticas españolas, en lo que se denominó Teatro Independiente, y, como conglomerado que era, participó de algunos de los rasgos de sus componentes.

El TI se caracterizó por una serie de notas que le confirieron una entidad especial, convirtiéndolo en una alternativa al teatro representado en la España de los 60 y diferenciado de éste por:

- la búsqueda de un público popular y de un teatro descentralizado de las grandes capitales;
- su deseo de investigación en las corrientes innovadoras europeas y en lo más reciente de nuestra dramaturgia;
- la realización de creaciones colectivas;
- su anhelo, en lo económico, de la autogestión y el cooperativismo.

Surgieron en Zaragoza, en los 60 y 70, multitud de grupos que se inspiraron en el espíritu de los independientes, si bien es verdad que este movimiento no se define plenamente hasta 1967 con las "27 notas anárquicas a la caza de un concepto" de Los Goliardos⁴⁸.

El actual Teatro Cómico tiene su origen en 1967, aunque entonces su denominación fuese Morfeo, nombre que, al año siguiente, fue sustituido por el de El Grifo. A pesar de todas estas denominaciones, el grupo siempre ha girado en torno a Dionisio Sánchez y su técnica basada en la improvisación y en la provocación. Su objetivo prioritario ha sido, desde el principio, investigar metódicamente en las teorías de la comunicación teatral. El colectivo ha evolucionado con el tiempo, y, así, ha pasado de representar en colegios mayores a

⁴⁸ *Primer Acto*, 1967; DTIE, pp. 83-86.

hacerlo en el Teatro Principal (1981), sin olvidar los cafés-teatro, las campañas rurales, los barrios, etc., con obras tales como *Lluvia de estrellas* (1983), *Nueva York no es para mí* (1983), *Había una vez un pleno* (1984), o sus muy diferentes versiones sobre *D. Juan Tenorio*, todas ellas creaciones del grupo⁴⁹.

De 1968 datan los orígenes de la Agrupación Artística Aragonesa, entonces Teatro Club, bajo la dirección de J. L. Nicolás. En la década de los 80 atendió, también, al teatro infantil, faceta que viene desarrollando conjuntamente con montajes de más envergadura: *Sonata de espectros*, de Strindberg (1977); *Noche de primavera sin sueño*, de Jardiel Poncela (1979); *Historias para ser contadas*, de O. Dragún; *Réquiem por un girasol*, de J. Díaz, etc.

Más de veinte años (1969) lleva Tántalo dirigido por Danilo Nieto, que cuenta entre sus méritos el de ser el primer grupo que comienza a actuar por los pueblos de Aragón, por lo que se plantea la necesidad de un mínimo material y equipamiento técnico que facilite sus desplazamientos. Aunque su carrera ha sufrido algún bache, su actividad se prolonga hasta nuestros días con un repertorio muy variado en el que se encuentran las siguientes obras: *La barca sin pescador*, de Casona (1969); *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán (1970); *Tiestes*, de Séneca (1973); *La elección de los alcaldes de Daganzo*, de Cervantes (1973); *La marquesa Rosalinda*, de Valle (1976); *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán (1986); *Un dios durmió en casa*, de G. Figueiredo (1988); *La posadera*, de Goldoni (1989). Sobre la estética de Tántalo, dice su director:

Desde el principio hemos tenido claras dos cuestiones: huir del naturalismo como base, y del vodevil como forma, tratando de utilizar ambos, simplemente, como medio que definiera de alguna forma la expresión teatral que nosotros buscamos⁵⁰.

Quizá uno de los colectivos de más renombre de nuestra comunidad es La Taguara, grupo creado en 1970 con el nombre de Teatro Escuela por Pilar Delgado. Tras unos primeros años de formación (1975), este colectivo proyecta su trabajo, básicamente, en los pueblos de Aragón, donde se ha podido apreciar, entre otras, varias obras de Alfonso Zapater: *Crónica del Compromiso*, *Aragón para todos* y *Resurrección y vida de Joaquín Costa*; pero también de otros autores, como *Milagro en el mercado viejo*, de Dragún; *Medea*, de Eurípides; *La revolución*, de I. Chocrón. No han olvidado, tampoco, al público infantil, a quien han dirigido *Tarde de circo*, de P.

⁴⁹ C. PUYO, "El Grifo prende pólvora en El Oasis", *El Público*, n.º 5, febrero, 1984, pp. 30-31.

⁵⁰ C. PUYO, "Almecna y Anfitrón y que usted lo pase bien", *El Público*, n.º 58-59, julio-agosto, 1988, pp. 55-56.

Delgado; *Gran guardabosques gran*, de F. Almena; etc. En los últimos años han advertido que la comedia tiene una mejor acogida, por lo que su teatro se acerca al denominado "teatro comercial", de ahí el estreno de *Un día de libertad* y *Balada de los tres inocentes*, de P. M. Herrero⁵¹.

En torno a 1978 se produjo en el mundo teatral un cambio importante provocado por la transición política: el teatro independiente tuvo que optar por su profesionalización o por su extinción. A los que tomaron el primer camino se les presentó una nueva alternativa: los teatros estables, colectivos basados en los mismos principios que el TI pero que postergaron la descentralización en aras de una mayor profesionalización y formación, incompatibles con la itinerancia que caracterizó al TI.

En Zaragoza, en 1971, surgió un colectivo que optó por la estabilidad (cuando éste era un concepto todavía no explotado por los independientes) y se decantó por la proyección regional. El Teatro Estable de Zaragoza (TEZ) surgió de entre los restos del TCZ que habían seguido trabajando en la clandestinidad (Mariano Anós, M. Cariñena, J. A. Hormigón y Rosa Vicente), si bien, con el tiempo, M. Cariñena asumió la dirección en solitario. Éste explica el nacimiento del nuevo colectivo y su actual denominación, además de como un imperativo gubernamental, como una consecuencia lógica de la propia evolución:

Resultó muy duro prescindir de un nombre que tanto representaba para nosotros y que había trascendido en el ámbito cultural de España como uno de los núcleos de investigación y producción teatral de mayor seriedad y vitalidad, y también como uno de los más activos en la lucha cultural. Sin embargo, el propio trabajo del TCZ, sus planteamientos y su dinámica estaban, en cierto modo, en contradicción con el concepto habitual de "teatro de cámara", denominación que parecía implicar una tendencia elitista cuando precisamente el TCZ buscaba una renovación del público, investigando en el desarrollo de un teatro popular, basado en la teoría brechtiana, tomada no en el sentido de un recetario, sino como un punto de partida de nuestra investigación en un método de trabajo coherente con una concepción marxista de la historia⁵².

⁵¹ C. PUYO, "Crónica social: La Taguara estrena a Dragún", *El Público*, n.º 9, junio, 1984, p. 40; "La Taguara, llanamente, vota por la libertad", *El Público*, n.º 32, mayo, 1986, p. 36.

⁵² C. PUYO, "Vuelve a escena el TEZ", *El Público*, n.º 8, mayo, 1984, pp. 38-39.

Desde sus orígenes hasta la actualidad, B. Brecht sigue estando en la base y origen de su estilo, y aunque han abandonado la urgencia, la clandestinidad y el didactismo, siguen siendo analíticos, críticos e insatisfechos. En sus montajes se preocupan tanto por el valor del texto original como del resultado artístico, visual y expresivo del espectáculo. Bajo estas premisas han realizado sus montajes, entre los que destacan *El cántaro roto*, de H. von Kleist, 1971; *Los mercenarios*, de Torres Naharro, 1972; *El médico fingido*, de Molière, 1973; *La infanticida*, de L. Wagner; *La ensalada*, de M. Cariñena; *Colón o la Idea Universal en Barco*, de P. Hacks, 1975; *Historias de Antaño para Gentes de Hogaño*, de Cariñena (1976); *Oficina de horizonte*, de M. Labordeta (1977); *Muerte accidental de un anarquista*, de D. Fo, 1981. En este año, la actividad de la compañía quedó paralizada hasta 1984, en que reestrenó *Oficina de horizonte*. Desde esta fecha, las producciones se han sucedido: *Las manos limpias*, de B. Shaw (1984); *Parejas cruzadas*, basada en una obra de Kataiev⁵³; *A puerta cerrada*, de Sartre, 1986; *Anatol*, de A. Shnitser⁵⁴; *Ceremonial por un negro asesinado*, de Arrabal, 1987⁵⁵; *Apertura orangután*, de Arrabal, 1989⁵⁶; *Enrique IV*, de Pirandello, 1990.

Desde su nacimiento, la composición del TEZ ha evolucionado considerablemente. Mientras que, por lo general, Mariano Cariñena se ocupa de la dirección y escenografía, los intérpretes cambian con frecuencia, aunque algunos nombres se repiten, como es el caso de David Jorge García, M.^a José Moreno y Jesús Pescador.

En 1974 se forma el Teatro de la Ribera con miembros procedentes del TCZ y del TEZ (Mariano y Javier Anós, Pilar Martínez Laveaga, Juan Graell y Francisco Sánchez); su organización, al principio, es cooperativa.

El grupo entra en los circuitos del teatro independiente de ámbito nacional, al mismo tiempo que en los de la región. Su dedicación exclusiva al teatro le permite mayor movilidad que el resto de los colectivos, a la vez que una divulgación y proyección de su trabajo fuera de la región.

En 1978 se disuelve la cooperativa, quedándose únicamente los hermanos Anós y Pilar Laveaga, quienes contratan eventualmente a los actores o técnicos

⁵³ C. PUYO, "Paseo de Kataiev, Ionesco y Nieva por la escena de Aragón", *El Público*, n.º 24, septiembre, 1985, páginas 28-29.

⁵⁴ C. PUYO, "Entre un Sastre y un *Don Juan*", *El Público*, n.º 39, diciembre, 1986, p. 39.

⁵⁵ C. PUYO, "TEZ: cuatro actores con Arrabal", *El Público*, n.º 51, diciembre, 1987, pp. 29-30.

⁵⁶ A. CASTRO, "Enredos de amor y otros equívocos de F. Arrabal", *El Público*, n.º 67, abril, 1989, pp. 23-24.

que precisan en cada ocasión. En la actualidad, el grupo tiende a una mayor estabilidad y proyección en nuestra comunidad.

En sus años de andadura,

...han explorado terrenos fronterizos entre las tradiciones realistas y la vanguardia. Desde la comedia popular al sainete; desde el recurso a textos narrativos y poéticos a la introducción en España de autores contemporáneos inéditos; desde un teatro de intervención política hasta la revisión de grandes textos clásicos⁵⁷.

Esta afirmación queda manifiesta si comprobamos cuáles han sido los principales montajes del Teatro de la Ribera: *Sobre emigrantes*, de Ruzzante, 1975; *Materiales de identidad*, de M. Labordeta, 1977; *Marta, Marta*, de S. Lidman, 1978; *Vanina, Vanini*, de Stendhal, 1980; *Desencuentros*, sobre textos de Fassbinder, Ibsen y Beauvoir, 1981; *El entrenamiento del campeón antes de la carrera*, de M. Deusth, 1982⁵⁸; *Trifulca en Venecia*, de Goldoni, 1984; *Sangre en el cuello del gato*, de Fassbinder, 1985⁵⁹; *Tierra de voces*, espectáculo sobre textos de poetas aragoneses de las cuatro últimas décadas⁶⁰; *Electra*, de Sófocles, 1986⁶¹; *El laberinto de cristal*, de A. Plou, 1987; *El círculo de tiza caucasiano*, de B. Brecht, 1989; *Cuarteto*, basado en *Las amistades peligrosas*, de Ch. Laclós⁶². Tampoco han faltado las creaciones propias como *El elefante Pim-pam-pum* (1976) e *Historias de un jardín* (1979).

Es éste, sin duda, uno de los colectivos aragoneses más reconocidos y, quizá, el más premiado. De su dirección se ocupan, indistintamente, Mariano Anós, que prefiere un teatro lírico, hermético y próximo al experimentalismo, y Pilar Laveaga, quien apuesta por la emoción, el sentimiento y la pasión⁶³.

Un acontecimiento significativo para la vida teatral zaragozana, pero también aragonesa, es la creación, en 1972, de la Escuela Municipal de Arte Dramático, puesta bajo la dirección personal de José Jiménez Aznar. Su

⁵⁷ *Guía de espectáculos*, 1989.

⁵⁸ C. PUYO, "El regreso del campeón", *El Público*, n.º 3, diciembre, 1983, p. 25.

⁵⁹ C. PUYO, "Fassbinder provocador para el Teatro de la Ribera", *El Público*, n.º 19, abril, 1985, pp. 44-45.

⁶⁰ C. PUYO, "Tierra de voces, poesía en libertad", *El Público*, n.º 30, marzo, 1986, pp. 48-49.

⁶¹ C. PUYO, "La última *Electra*: palabra, vídeo y música de hoy", *El Público*, n.º 38, noviembre, 1986, p. 37.

⁶² A. CASTRO, "Teatro de la Ribera, con Heiner Müller. *Cuarteto*: la pasión de los fuertes", *El Público*, n.º 78, mayo-junio, 1990, pp. 48-49.

⁶³ A. CASTRO, "Teatro de la Ribera. Parábola de Brecht sobre el amor y la justicia", *El Público*, n.º 67, abril, 1989, pp. 10-12.

rendimiento pasó casi desapercibido debido, no sólo a lo reducido de la plantilla de profesores, de asignaturas impartidas (Historia del Teatro, Prácticas Escénicas y Declamación) y de horas de clase (únicamente dos al día), sino también a los métodos anticuados. Con la celebración de las elecciones municipales en 1979 y la llegada al Ayuntamiento de Zaragoza de los nuevos ediles, se inicia la reestructuración de la Escuela, convirtiéndose, en 1980, en Escuela Municipal de Teatro, con una dirección colectiva (Mariano Anós, Mariano Cariñena y Fernando Roy) que redacta los correspondientes planes de estudio. En la actualidad, la Escuela cuenta con diez profesores que imparten las asignaturas de Voz, Expresión Corporal, Escenotecnia, Historia del Teatro, Análisis de Textos, Danza, Esgrima, Canto, Ritmo, Historia del Arte, Historia de la Música y Actuación. Existen también otros talleres optativos, como el de máscaras, marionetas o expresión. Esta Escuela de Teatro es, sin duda, uno de los pilares en que ha de sustentarse el futuro teatro aragonés, en el que, hasta la década de los 80, ha privado el autodidactismo, el aprendizaje en los propios grupos y el voluntarismo, lo cual no es exclusivo de Aragón.

•••

Completamos el panorama de estos años (1960-1975) refiriéndonos a las actividades teatrales desarrolladas en Huesca y Teruel.

En Huesca, la principal labor fue la desempeñada por Alcoraz, O.A.R., grupo de cámara que trabajó activamente en nuestra ciudad en el primer lustro de los 60. No podemos olvidar tampoco las mencionadas actividades teatrales desarrolladas por los alumnos de la Escuela de Magisterio y del colegio Salesianos.

Durante estos años es posible apreciar iniciativas que estimulan el teatro infantil y juvenil. La Sección Femenina convocaba concursos de Teatro Leído en los que participaban los colegios oscenses⁶⁴. Del mismo estilo es la labor teatral iniciada por Angelita Martín, profesora del I.B. Ramón y Cajal, cuyas actividades se han prolongado, con más intensidad, en la década de los 80, como veremos más adelante.

El grupo teatral oscense que goza de más tradición (aunque ha tenido épocas de vacío creativo) es La Tartana, nacido en la temporada 1963-1964 por la iniciativa de Mayte Goded y Miguel Abós, y cuyo círculo habitual de representación se traza en la provincia. Con frecuencia, los temas elegidos tienen

⁶⁴ Información proporcionada por M.^a Ángeles CAMPO el 4 de marzo de 1990.

relación con Aragón, como se aprecia con los montajes de *Guadaña al resucitado*, de Gil Novales, o *¡Ay, Carmela!*, de Sanchís Sinisterra, si bien es verdad que su repertorio tiene miras más amplias: *Mi adorado Juan*, de Mihura; *El tintero*, de C. Múñiz; etc.

Más escasa, o más desconocida para nosotros, es la actividad teatral desarrollada en la provincia de Teruel en este mismo período. El teatro que se sigue representando en esta ciudad es, principalmente, el de los grupos de aficionados. De este talante es el Cuadro Artístico del Instituto Nacional de Previsión creado, en las inmediaciones de los 60, por Mariano del Cacho. Este colectivo, que destacó en el montaje de *D. Juan Tenorio*, de Zorrilla, contribuyó al descubrimiento de personas con una actuación muy respetable, como es el caso de Maruja Galve, Maruja Murria, Alfonso Martínez o Bernabé Salvador. Este último, años más tarde, con personas procedentes de los cuadros artísticos de La Salle y del INP fundó el colectivo Amigos del Arte, el de más duración y calidad en conjunto⁶⁵. Se tiende a olvidar la importante labor teatral desarrollada por el dramaturgo José Sanchís Sinisterra, mientras duró su estancia en la capital turolense como catedrático en el I.B. Ibáñez Martín, durante los años 1965-1969 (?). Los que fueron sus alumnos recuerdan ésta como una de las épocas de mayor esplendor teatral de la ciudad.

En Alcañiz, núcleo teatral durante toda la posguerra, destacó, en los 60, la figura de Nati Magallón, quien, tras la decadencia del grupo El Tambor por ella dirigido, ayudó a la creación del Taller de Teatro, donde se desarrolló una interesante labor.

• • •

Este somero panorama muestra cómo, a pesar de todo lo que se dice, Aragón, como cualquier otra comunidad, gozó de espectáculos teatrales durante el franquismo, si bien es verdad que éstos estuvieron protagonizados, en su mayoría, por grupos de aficionados que carecían de cualquier ayuda estatal, que actuaban sin afán de lucro y por intereses culturales, formativos y/o por divertimento. La falta de una verdadera preparación fue quizá el motivo que dificultó el que se alcanzasen cotas más altas en la interpretación o en la búsqueda de los textos que sustentasen esas representaciones.

⁶⁵ Información aportada por la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, XII, Zaragoza, 1982.

El teatro aragonés desde 1975

Con la muerte de Franco, en noviembre de 1975, nacían numerosas expectativas para los hombres de teatro, como para España entera, que anhelaban un radical y espectacular cambio, producto de una transformación política basada en la libertad.

La desaparición de la censura fue uno de los más soñados deseos de estos años, si bien su total extinción fue paulatina. Un Real Decreto del 1 de abril de 1977 proclamaba la libertad de expresión, lo cual ya era un primer paso, que fue seguido de otro Real Decreto (27-I-78) que defendía la libertad de representación en los espectáculos teatrales⁶⁶. Sin embargo, meses después, aparece una Orden (7-IV-78) en la que se dictan normas sobre la calificación de espectáculos, a la vez que se crea una Subcomisión que los valora, lo cual, para A. Fernández Torres⁶⁷, no fue más que una censura encubierta.

Esta más aparente que real abolición de la censura no aportó los ansiados frutos. Todos aquellos autores del franquismo que achacaban el escaso éxito de su teatro a la falta de libertad impuesta por la censura, no triunfaron con los nuevos tiempos, puesto que su teatro había perdido vigencia, ya no interesaba⁶⁸.

Si los nuevos tiempos trajeron la abolición de esta censura oficial, también vino con ellos el nacimiento de otro tipo de censura, la de las subvenciones. Dada la carestía que, en la actualidad, presenta el hecho teatral, este espectáculo no puede subsistir sin la ayuda del Estado, las Comunidades, Diputaciones, etc., es decir, con fondos públicos. Paulatinamente, y, sobre todo, desde la llegada del PSOE al poder central en 1982, el teatro ha pasado a depender, casi en su totalidad, de las arcas públicas. El profesor García Lorenzo afirmó, en mayo de 1988, que en ese momento, aproximadamente el 95% del teatro que se hacía en España recibía la ayuda estatal en mayor o menor medida⁶⁹.

Este teatro que vive de las aportaciones de la Administración central, autonómica, local, etc., no puede criticar, por lo menos muy agudamente, a quien

⁶⁶ L. GARCÍA LORENZO y M.^a F. VILCHES DE FRUTOS, "Transición y renovación en el teatro español (1976-1984)", *Ínsula*, n.º 456-457, noviembre-diciembre, 1984, pp. 1 y 16.

⁶⁷ "Cronología impresionista de siete años de teatro (1977-1983)", *Ínsula*, n.º 456-457, 1984, pp. 3 y 4.

⁶⁸ L. GARCÍA LORENZO, "El teatro después de Franco (1976-1980)", *Documentos sobre teatro español contemporáneo*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1981.

⁶⁹ L. GARCÍA LORENZO, "El teatro español (1976-1987)", conferencia pronunciada el 17-V-1988 en el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras de Madrid, dentro del ciclo *Curso de Teatro Español Contemporáneo (1939-1987)* entre los días 9 y 17 de mayo.

le está proporcionando su medio de subsistencia. Cuando A. Miralles habla de "la progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición española"⁷⁰ está aludiendo a este hecho, a la dependencia del teatro respecto de la Administración. Patricia O'Connor ha señalado, como una de las características principales del teatro posfranquista, esta sustitución de la censura por las subvenciones como un medio de dirigir la creación teatral⁷¹, puesto que esto determina en gran medida el comportamiento de grupos y autores.

•••

Dado que estamos en el campo de lo económico, nos centraremos, a continuación, en el tema de las subvenciones. En septiembre de 1977, el Ministerio de Cultura promulgó una Orden que regulaba las tan anheladas subvenciones de las que se esperaban profundos cambios; sin embargo, una regulación verdadera en este campo no llegó hasta 1985 con la publicación de una Orden Ministerial de Ayuda al Teatro (27-V) por la que se establecía la normativa de las subvenciones, Orden que venía a sustituir a la tan esperada Ley de Teatro⁷².

Las cifras obligan a reconocer la mayor atención prestada por el PSOE al teatro, especialmente si las comparamos con lo aportado por el gobierno de Franco o de UCD.

Franquismo	1960:	5 millones.
	1965:	38.915.000 ptas.
	1969:	45 millones ⁷³ .
UCD	1978:	325,5 millones.
	1982:	547 millones.
PSOE	1983	1.686 millones.
	1984	2.393 millones del INAEM.
	D.G.A.:	21.850.000 ptas.
	Ayunt. ^o de Zaragoza:	68 millones ⁷⁴ .

⁷⁰ A. MIRALLES ha redundado sobre este aspecto en "La progresiva domesticación de la vanguardia teatral en la transición española", *La escritura teatral a debate*, CNNTE, Madrid, 1985, Colección Teoría Escénica, n.º 1, pp. 26-30; y en "El teatro español después de Franco. Reflexiones de un autor", *Reflexiones sobre Nuevo Teatro Español*, coordinado y editado por K. PORTL, Niemeyer, 1986, pp. 55-66.

⁷¹ "La primera década postfranquista teatral: balance", *Gestos*, n.º 3, abril, 1987, pp. 117-124.

⁷² Datos aportados por el ya mencionado artículo de FERNÁNDEZ TORRES y por el de M.ª F. VILCHES DE FRUTOS, "El teatro en España en los años 80. Tendencias fundamentales", *Ínsula*, n.º 480, noviembre, 1986, pp. 14-15.

⁷³ L. MOLERO MANGLANO, *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

⁷⁴ *Cuadernos El Público*, n.º 2, febrero, 1985.

1985 Se presupuestaron más de 6.000 millones en total (las Autonomías aportaron más de 2.000; el Ministerio de Cultura, 2.700; y los Ayuntamientos, unos 1.500 millones).

D.G.A.: 28 millones.

Ayunt.^o de Zaragoza: casi 74,5 millones.

1986 La cantidad total aportada por las diferentes Administraciones superó los 10.000 millones.

D.G.A.: 80,5 millones.

Ayunt.^o de Zaragoza: 191 millones.

Diputación Provincial de Zaragoza: 40 millones⁷⁵.

1987 Las Comunidades Autónomas, Ayuntamientos y Diputaciones contribuyeron con más de 8.000 millones. A esta cantidad hay que añadir lo subvencionado por la Administración central⁷⁶.

DGA: 41.850.000 ptas.

Ayunt.^o Z.: 208 mill.

Diput. Z.: 35 mill.

Ayunt.^o Hu.: 5.740.000 ptas.

Diput. Hu.: 2 mill.

Ayunt.^o Te: 2,5 mill.

Diput. Te.: 15 mill.⁷⁷.

1988 Entre lo aportado por el INAEM, los gobiernos locales y los ayuntamientos, se superarían los 12.000 millones.

DGA: 105 mill.

Ayunt.^o Z.: 158.749.000 ptas.

Diput. Z.: 50.600.000 ptas.

Ayunt.^o Hu.: 10.300.000 ptas.

Diput. Hu.: 6.850.000 ptas.

Ayunt.^o Te.: 3 mill.

Diput. Te.: 4 mill.⁷⁸.

1989 El total de lo aportado supera los 15.000 millones.

DGA: 146 mill.

Ayunt.^o Z.: más de 200 mill.

Diput. Z.: 22 mill.

Ayunt.^o Hu.: 10 mill.

Diput. Hu.: 10 mill.

Ayunt.^o y Diput. Te.: 10 mill.⁷⁹.

⁷⁵ *El Público*, n.º 34-35, julio-agosto, 1986, "El teatro de las autonomías", pp. 89-108.

⁷⁶ Todas estas cantidades han sido aportadas por A. AMORÓS, *Letras Españolas 1976-1986*, de VV, Madrid, Castalia y Ministerio de Cultura, 1987, pp. 147-167; *Letras Españolas 1987*, de VV, Madrid, Castalia y Ministerio de Cultura, 1988, pp. 99-118; C. OLIVA, "El teatro español en los 80", *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp. 425-463; F. RUIZ RAMÓN, "Del teatro de la transición a la transición del teatro (1975-1985)", *La cultura española del posfranquismo*, editado por S. AMELL y S. GARCÍA CASTANEDA, Madrid, Playor, 1988, pp. 103-113; "El mapa teatral en España", *Cuadernos El Público*, n.º 2, febrero, 1985. Todos reconocen haberse servido de datos de *El Público*.

⁷⁷ *El Público*, n.º 46-47, julio-agosto, 1987. "Aragón: el Ayuntamiento de Zaragoza, el gran motor teatral", p. 99.

⁷⁸ *El Público*, n.º 58-59, julio-agosto, 1988, "1.500 millones más. Presupuestos teatrales en 1988", pp. 90-113.

⁷⁹ *El Público*, n.º 70-71, verano, 1989, "Presupuestos teatrales del 89", pp. 84-109.

Las cantidades invertidas, en el año 1989, en Aragón, que, a primera vista, pueden parecernos tan elevadas, resultan mínimas, cuando no ridículas, al compararlas con las del resto de las Comunidades:

Andalucía.....	1.483.150.000
Canarias.....	791.768.205
Cataluña.....	2.492.016.144
Euskadi.....	998.000.000
Extremadura.....	628.500.000
Madrid.....	2.443.157.000
C. Valenciana.....	916.726.000 ⁸⁰

Un último aspecto conviene mencionar con respecto al tema de las subvenciones, y es el de la repetida crítica⁸¹ a la desproporción existente entre las cantidades aportadas por las diferentes Administraciones y la calidad de los productos resultantes.

•••

Repasamos, a continuación, los organismos oficiales creados a partir de la transición democrática⁸².

En primer lugar, conviene resaltar la transformación, operada en 1977, del Ministerio de Información y Turismo en el Ministerio de Cultura y Bienestar Social que, luego, se convirtió en Ministerio de Cultura. A éste perteneció una Dirección General de Música y Teatro, a cuyo frente han estado, sucesivamente, R. Pérez Sierra (1978), Alberto de la Hera (1979), Camacho (1980), García Barquero (1981), Manuel Garrido (1982) y A. Marsillach (1989). Con Garrido, la Dirección General de Música y Teatro se transformó, en 1986, en Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM), y así continúa en nuestros días.

Otro gran acontecimiento en la vida teatral española lo supuso la creación del Centro Dramático Nacional (CDN), en 1978, cuyas sedes fueron, en un principio, los teatros Bellas Artes y María Guerrero, si bien, tras su primera temporada, sólo se conservó este último local. Su ejemplo ha sido seguido por otras Comunidades Autónomas, donde también se crearon instituciones de esta entidad:

⁸⁰ Datos aportados por *El Público*, n.º 70-71, verano, 1989, pp. 84-87.

⁸¹ VILCHES DE FRUTOS, "Algunas notas sobre la temporada 85-86", *Gestos*, n.º 3, abril, 1987, pp. 124-131. A. AMORÓS, *Letras Españolas 1976-1986*.

⁸² Para el siguiente apartado nos hemos servido, salvo que se indique lo contrario, de las obras citadas de A. AMORÓS (1987), P. O'CONNOR (1987) y FERNÁNDEZ TORRES (1984).

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (1981).
 Centro Dramático Galego.
 Centro Dramático de Extremadura.
 Centre Dramàtic de la Generalitat del País Valencià⁸³.

En Aragón, en el año 1984, se batalló arduamente para conseguir el Centro Dramático de Aragón (CDA); sin embargo, intereses enfrentados impidieron la implantación de esta institución. Entre los motivos que se esgrimieron en su contra fue el de la imposición, desde Madrid, del que había de ser su director (Juan Antonio Hormigón), sin contar con las personas que, en nuestra autonomía, llevaban años trabajando en el teatro⁸⁴. Aunque su objetivo era muy loable ("desarrollar y promocionar toda clase de actividades teatrales dentro y fuera de la comunidad autónoma"), y aunque ya se había elegido el primer montaje (*Don Juan*, de Molière-Brecht), la puesta en marcha del CDA se paralizó por la falta de entendimiento entre los hombres de teatro y las instituciones.

En diciembre de 1983, abrió sus puertas al público el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), ubicado en la Sala Olimpia y dirigido hasta nuestros días por Guillermo Heras. Con la apertura de este centro se perseguía estimular el teatro de vanguardia y experimental. Un papel similar desempeña en nuestra comunidad el Teatro del Mercado de Zaragoza, abierto al público en 1983, y donde desarrollan su trabajo, principalmente, los grupos de la comunidad aragonesa.

La creación, en 1985, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) venía a cubrir el vacío dejado por el CDN al renunciar al teatro clásico español.

•••

En otro orden de cosas, pero también vinculado con lo oficial, hay que señalar la puesta en marcha, en 1979, del Centro de Documentación Teatral (CDT), ubicado en el Teatro Carlos III de El Escorial, al frente del cual estuvo César Oliva hasta 1982, en que de la dirección se encargó Moisés Pérez Coterillo, quien ha resucitado este organismo, a la vez que dirige *El Público*, una de nuestras mejores revistas teatrales de la actualidad junto con *Primer Acto*. La existencia de estas revistas de ámbito nacional y de otras más localistas, nos lleva a constatar la

⁸³ F. VILCHES DE FRUTOS, "El teatro español en los años 80. Tendencias fundamentales", *Ínsula*, n.º 480, 1986, páginas 14-15.

⁸⁴ Se puede encontrar información sobre el abortado CDA en un extraordinario de *Andalán* (n.º 428, primera quincena de junio de 1985, pp. 32-39); VV.AA., "Teatro en Aragón" y en los artículos de C. PUYO: "Primera piedra del CDA", *El Público*, n.º 19, abril, 1985, p. 48, y "El CDA abrirá con un *D. Juan*", *El Público*, n.º 21, junio, 1985, pp. 32-33.

carencia, en nuestra comunidad, de una publicación específica sobre el mundo del teatro.

No podemos olvidar tampoco la revitalización que, con la democracia, ha experimentado la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Su ejemplo ha sido seguido por otras provincias (Sevilla, Murcia, Córdoba, Valencia, Asturias,...) que han creado sus propias escuelas de arte dramático. Ya hemos hablado, en páginas anteriores, del resurgimiento experimentado por la Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza en torno a 1980.

Conviene que mencionemos que, con la democracia, se han abierto o rehabilitado antiguos locales en los que es posible representar. Parte de las subvenciones antes señaladas se han destinado a este fin, pero también ha contribuido un plan establecido entre el MOPU y el Ministerio de Cultura. Veamos qué ha ocurrido en Aragón en esta década.

*El Público*⁸⁵ señalaba la existencia, en la temporada 83-84, de los siguientes locales en cada una de las provincias:

- | | |
|-----------|---|
| Huesca: | Teatro Olimpia.
Teatro Escalar (Sabiánigo).
Teatro Principal (Barbastro).
Teatro Salamero (Graus). |
| Zaragoza: | Teatro Argensola.
Teatro Fleta.
Teatro del Mercado.
Teatro Principal.
Teatro Bellas Artes (Tarazona).
Teatro Capitol (Calatayud).
Teatro Cine Coliseum (Calatayud).
Teatro Cine Goya (Caspé).
Teatro Cine Goya (Ejea de los Caballeros).
Teatro Cine Imperio (Ejea de los Caballeros).
El Oasis ⁸⁶ . |
| Teruel: | Teatro Marín. |

En temporadas sucesivas han abierto sus puertas al público, gracias a los fondos públicos, los siguientes escenarios:

⁸⁵ *Guía Teatral de España*, Ministerio de Cultura, 1984.

⁸⁶ C. PUYO, "Réquiem por un teatro que muere", *El Público*, n.º 42, marzo, 1987, p. 46; "El Oasis de Zaragoza: SOS", *El Público*, n.º 33, junio, 1986, p. 29.

- Huesca: Cine Teatro Florida, de Fraga (1987-1988).
Cine Teatro Escalar, de Sabiñánigo.
- Zaragoza: Coliseo Equitativa y Cine Teatro Goya (1984-1985).
Casa de Cultura de Ejea de los Caballeros (1987-1988).
Casa de Cultura de Tauste
Sala Municipal "Reina Sofía" de Zuera (1988-1989).
- Teruel: Teatro Municipal de Alcañiz (1985-1986).
Teatro Municipal de Calaceite (1986-1987).
I.B. Ibáñez Martín (Teruel, 1987-1988).
Teatro Maravillas (Teruel, 1987-1988)
Alcor 82 (Alcorisa, 1987-1988).

Mención especial merece la restauración llevada a cabo en el Teatro Principal de Zaragoza, durante los años 1985-1987, y en la que se han invertido 270 millones. Este local, dependiente del Ayuntamiento de Zaragoza desde 1981, ha pasado a ser el espacio en el que se dan cita los grandes espectáculos teatrales de la Comunidad Autónoma⁸⁷.



Sin duda, el elemento que en mayor medida ha contribuido al desarrollo de una actividad teatral "no-continuada", puesto que, en general, se carece de una infraestructura teatral, ha sido el elevado número de festivales que se convocan en cada autonomía. Las opiniones de los estudiosos, que ven en los festivales el único medio con que cuentan algunas localidades para poder acercarse al hecho teatral, no son, sin embargo, favorables a éstos. M.^a Francisca Vilches en su repaso a "El teatro español en los años 80"⁸⁸, afirma que los festivales, muestras, etc., no ayudan a crear una verdadera vida teatral, y si enriquecen el panorama en las pequeñas ciudades, en las grandes actúan en detrimento de las salas. No difiere mucho de esta opinión la de L. García Lorenzo⁸⁹, quien, a pesar de alabar el excelente trabajo de algunos festivales (Mérida, Almagro, Sitges,...), piensa que con ellos no se persigue más que cierta rentabilidad socio-política, es decir, el prestigio del partido en el poder que busca de este modo mejorar su imagen dentro y fuera de nuestro país. Corrobora esta misma visión Juan Antonio Vizcaíno cuando afirma

El respaldo institucional absoluto a este tipo de muestras ha venido a potenciar aún más, si se puede, el protagonismo del Estado en materia de

⁸⁷ Se puede encontrar información sobre este espacio escénico en "Reapertura del Principal", *Acción*, n.º 0, mayo, 1987, p. 3; C. PUYO, "El Teatro Principal de Zaragoza, toda una institución", *El Público*, n.º 4, enero, 1984, pp. 33-35; C. PUYO, "El Teatro Principal, una reapertura de lujo", *El Público*, n.º 45, junio, 1987, pp. 66-67.

⁸⁸ *Ínsula*, n.º 480, noviembre, 1986, pp. 14-15.

⁸⁹ Conferencia de mayo de 1988.

teatro. Muchos programadores políticos han olfateado intuitivamente que el festivalismo era la cuna del prestigio de su gestión, y así no han dudado, en más de una ocasión, en utilizar la casi totalidad del presupuesto que administraban en la organización de uno de estos flamantes festivales de teatro sin teatro⁹⁰.

El teatro aragonés no es ajeno a estos males que aquí se mencionan, como deja entrever Juan Graell⁹¹, director de la "Feria de Teatro de Aragón".

El crecimiento que ha experimentado el teatro aragonés en los últimos años se ha basado en el fácil acceso a los fondos públicos, por demás escasos, mientras el mercado se contraía. [...] las instituciones se han convertido en las grandes protagonistas del teatro. Influyen decisivamente en la producción, puesto que la pagan, y en el mercado, cuya dinámica natural sustituyen por fuertes iniciativas de distribución (campañas, rutas culturales, etc.). Ajenas por naturaleza al diálogo entre el creador y el espectador, las instituciones imponen a todos los agentes sociales del teatro el punto de vista del intermediario, justo el único que no hace verdadera falta.

Para apreciar el aumento de festivales producido en nuestra comunidad nos serviremos, además de las *Guías Teatrales de España*⁹², del libro de J. L. Alegre Cudós y F. J. Montón, *Guía del Teatro en la Provincia de Zaragoza*⁹³ y de "La temporada teatral española 1983-1984"⁹⁴. Con la ayuda de este material podemos deducir los siguientes datos:

En la temporada 1980-1981 se celebraron:

- el II Festival Internacional de Teatro de Zaragoza,
- la Campaña de Teatro de la Diputación Provincial de Zaragoza,
- el I Festival Internacional de Títeres y Marionetas de Zaragoza,
- el I Festival de Teatro Rural en Alfajarín (Zaragoza)⁹⁵,
- la Convocatoria del III Premio de Teatro Infantil de Huesca.

90 "El teatro a escena", *Prólogo*, n.º 2, marzo-abril, 1989, pp. 16-22.

91 "Cada uno cuenta la Feria...", *Acción*, n.º 0, mayo, 1987, p. 11.

92 *El Público*, Ministerio de Cultura, años 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989.

93 Diputación, Provincial de Zaragoza, 1983.

94 L. GARCÍA LORENZO y M.ª F. VILCHES DE FRUTOS, anejos *Segismundo*, n.º 11, CSIC, Madrid, 1984.

95 Información sobre este festival en la mencionada obra de ALEGRE CUDÓS y F. J. MONTÓN, y en I. ALONSO, "Festival Rural Aragonés de Teatro", *Acción*, n.º 1, septiembre, 1987, p. 12.

En la temporada 1983-1984 tuvieron lugar:

- el V Festival Internacional de Teatro de Zaragoza,
- la Campaña de Teatro de la Diputación Provincial de Zaragoza,
- el IV Festival de Teatro Rural en Alfajarín,
- el I Festival de Teatro de Graus,
- la Campaña Cultural de Primavera,
- Noches de Verano, de Zaragoza,
- Convocatoria del VII Premio de Teatro Infantil de Huesca,
- el III Certamen de Teatro Escolar, de Zaragoza⁹⁶.

Las actividades teatrales de la temporada 1989-1990 han sido consignadas por la *Guía de Teatro de España 1989-1990*⁹⁷:

Huesca:	Festival de Teatro de Aragón, Muestra de Teatro Actual.
Teruel:	Festival de Verano de Teruel, Muestra Ciudad de Teruel.
Zaragoza:	Certamen Nacional de Teatro No-Profesional, Festival de Teatro Rural de Alfajarín, Festival Internacional de Teatro, Música y Danza de Zaragoza, Festival Internacional de Títeres y Marionetas, Muestra Estudiantil de Teatro.
Para todo Aragón:	Rutas Culturales de Otoño, Rutas Culturales de Primavera.

La calidad de estos festivales, muestras, certámenes, etc., es muy desigual, como puede constatarse al comparar las carteleras de algunos de ellos⁹⁸.

•••

Otro fenómeno, a nuestro parecer, mucho más interesante, es la creación de compañías en las autonomías, las cuales, articuladas en torno a los Centros

⁹⁶ GARCÍA LORENZO y VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*

⁹⁷ *El Público*, Centro de Documentación Teatral, 1990.

⁹⁸ Más información sobre los festivales teatrales aragoneses puede encontrarse en los siguientes artículos de C. PUYO, aparecidos en *El Público*: n.º 1 (octubre, 1983, pp. 22-23): "Zaragoza: cuando el teatro es postre de fiestas"; n.º 3 (diciembre, 1983, p. 24): "Navidades de teatro para los pequeños espectadores"; n.º 8 (mayo, 1984, pp. 37-38): "Zaragoza, un festival para la mayoría"; n.º 11-12 (verano, 1984, pp. 20-21): "Verano teatral en Aragón"; n.º 20 (mayo, 1985, p. 6): "Zaragoza, cambios en el horizonte"; n.º 22-23 (verano, 1985, pp. 38-39): "Un anfiteatro para públicos agradecidos"; n.º 28 (enero, 1986, p. 40): "Títeres y marionetas en el festival de Zaragoza"; n.º 32 (mayo, 1986, p. 45): "Zaragoza apuesta por el teatro-danza"; n.º 44 (mayo, 1987, p. 27): "II Feria de Teatro de Aragón"; n.º 57 (junio, 1988, p. 19): "Huesca, otro mercado de teatro", y en el de A. CASTRO, "Huesca. Una auténtica feria se adueña de la ciudad", *El Público*, n.º 69, junio, 1989, pp. 45-46.

Dramáticos, podrían crear una verdadera infraestructura teatral. El número de estas compañías es considerable, pero su labor carece de auténtica rentabilidad teatral⁹⁹.

Díaz Sande menciona una serie de características comunes a todas las autonomías, entre las que destacamos las que nos parecen más relevantes:

- el ahondamiento en las raíces literarias de cada país y el ensalzamiento de sus escritores locales;
- el protagonismo de la lengua propia;
- la huida de un teatro que se desprecia como burgués u oficialista del anterior régimen;
- la integración de todas las artes en el teatro;
- la diversidad de un público cada vez más exigente;
- la convivencia de gustos clásicos y vanguardistas.

Realizar un recuento exacto de los grupos, profesionales o de aficionados, de nuestra comunidad resultaría una labor ímproba, dado que cada temporada nacen y desaparecen un número considerable de ellos. En el repaso de las principales actividades teatrales desarrolladas en cada una de las provincias aragonesas, intentaremos referirnos a aquellos grupos que gozan de mayor continuidad o destacan por la calidad de su trabajo.

En Zaragoza, al margen de los mencionados festivales y campañas, es necesario señalar la actividad aglutinada en torno a los Teatros Principal y del Mercado, que, con frecuencia, se nutren de compañías comerciales foráneas. No es extraño que, en el T. Principal, se representen espectáculos con anterioridad a su estreno definitivo en Madrid o Barcelona.

Entre los grupos que desarrollan o han desarrollado en los últimos años su actividad en Zaragoza, además de los anteriormente mencionados, que son los que gozan de mayor tradición y prestigio (TEZ, T. de la Ribera, La Taguara, etc.), es preciso destacar la presencia de los siguientes, atendiendo a la fecha de su creación:

El Mosca Teatro, creado en 1977 por Santiago Meléndez, basaba su trabajo en la utilización de la pantomima, la danza, la expresión corporal, el teatro de

⁹⁹ DÍAZ SANDE, art. cit.

sombras y elementos festivos. En 1982 se transformó en Teatro del Alba. Algunos de los espectáculos producidos por este colectivo, desde su origen en 1977, son *Guernica*, de Arrabal (1977); *Escupiré sobre vuestra tumba*, de B. Vian (1981); *Edipo*, de Sófocles (1983); *El rayo colgado*, de Nieva; *Así que pasen cinco años*, de Lorca (1986); *Severa vigilancia*, de J. Genet (1987); *La voz humana*, de J. Cocteau (1988); *Antes del desayuno*, de E. O'Neill (1989); *El hombre elefante*, de Bernard Pomerance (1989). No han faltado, tampoco, las creaciones del propio director, como *El dulce sabor de la canela en rama* (1978), *El alba* (1979), *Cantar de bestias* (1983), *Tierra Negra* (1984), *Boulevard Magenta o Cabaret Shangay* (1984-1989), etc.¹⁰⁰. La crítica enjuicia de forma elogiosa sus montajes como lo demuestran las siguientes palabras de Antón Castro¹⁰¹:

Desde sus primeros montajes, el Alba ha mantenido una línea peculiar de riesgo y vanguardia, y tradicionalmente ha sido identificada como una compañía inclinada a textos si se quiere tortuosos, que exploran mundos sombríos, allí donde el prejuicio, el erotismo más descarnado y quizá prohibido, el dolor y un reflejo de "malditismo" anidan. Siempre les ha interesado mantener una línea que provocase cierta inquietud y desazón en el público, que, al final, el espectador hubiese asistido no sólo a una función gozosa y bella, sino también opaca, dura, de verdades a menudo impronunciables.

El actual Tabanque-Imagen 3, nacido en 1980 como Tabanque, es un colectivo formado por un reducido número de actores, que, unas veces, dirigen su propio espectáculo, mientras que, en otras, reclaman la ayuda de reconocidos directores, como es el caso de Antonio Malonda y Helder Costa. Desde sus inicios, han basado gran parte de su trabajo en la improvisación que realizan los actores sobre hechos de actualidad, y en la expresión del cuerpo a través del desnudo. Dada su proyección nacional, sus producciones han sido coproducidas, ocasionalmente, por el CNNTE y los organismos autónomos aragoneses. Entre sus principales montajes, cabe destacar:

¹⁰⁰ La información más general sobre estos grupos aparece en *Campaña de Música y Teatro 1987*, Diputación Provincial de Zaragoza en colaboración con las de Huesca y Teruel; y otra más concreta, en este caso sobre el Teatro del Alba, en los artículos de C. PUYO, en *El Público*: n.º 6 (marzo, 1984, p. 37): "*Tierra Negra* y *Frankenstein*, dos nuevos montajes del Teatro del Alba"; n.º 39 (diciembre, 1986, pp. 38-39): "El Teatro del Alba con un Lorca surrealista"; n.º 54 (marzo, 1987, pp. 32-33): "*Severa vigilancia*: Genet y la belleza del asesinato".

¹⁰¹ "Teatro del Alba: *El hombre elefante*: la dignidad del monstruo", *El Público*, n.º 69, junio, 1989, pp. 14-15.

- 1981, *Variaciones en Rima IV*, basado en poesía española;
Río Rojo, creación colectiva;
La apertura de la Puerta del Sol, de J. L. Alegre Cudós.
- 1982, *Amor y crímenes de Juan Pantera*, de E. Blanco Amor.
- 1983, *Historietas en tiras*, creación colectiva.
- 1984, *El Knack*, creación colectiva.

En 1984, Antonio Malonda se unió al grupo y de su colaboración resultaron los montajes de *Antígona*, de Sófocles (1985), en versión de B. Brecht; *La luna en el charco*, creación colectiva (1985); *Coriolano*, de Shakespeare (1986). Con estos tres espectáculos han cerrado el "ciclo sobre la técnica del actor".

En marzo de 1988, Tabanque-Imagen 3 estrenó *Y un día me dijiste...* del autor aragonés Julio Alejandro Castro, esta vez bajo la dirección de Helder Costa. Resultado del aprendizaje con estos dos grandes directores es su montaje *Si ejque... ¿Ya no hay corazón!*, de Cecilio Diohaser (1989)¹⁰².

Más de diez años de andadura (de forma titubeante desde 1974) lleva El Silbo Vulnerado, Sociedad Cooperativa Limitada productora y distribuidora de espacios escénicos con proyección cultural. Este colectivo, dirigido por Luis Felipe Alegre, cuenta con la poesía, la música y el teatro como materia para sus espectáculos, por lo que, entre sus miembros, se encuentran músicos (F. J. Gil y G. Maestro) y actores (Carmen Orte y Héctor Grillo). Sus más conocidos montajes son *Del comienzo de la arcilla del mundo*, sobre poesía hebrea de los siglos X y XI; *Quevedo*; *Homenaje a Manrique*; *Sátira-Sátiro*, poesía erótica de los siglos XIV al XVII; *Pandemonium*, sobre textos de Sender; *Del Gallo Cantor*; *Poesía, porque sí* (1985); *Más margen, malditos* (1987), basada en textos de Panero, R. Irigoyen y Á. Guinda; *Poe Cía Noventidó* (1988) y *Clásicos in versos* (1990)¹⁰³.

¹⁰² Este apartado sobre Tabanque-Imagen se ha confeccionado con la información proporcionada por los siguientes artículos de *El Público*: C. PUYO, "El rodaje del Teatro Tabanque", n.º 6, marzo, 1984, p. 36; "*Antígona* de Malonda, ensayo para estudiantes", n.º 17, febrero, 1985, pp. 38-39; "Tabanque-Imagen 3 o la reivindicación del actor", n.º 28, enero, 1986, pp. 36-37; "Tabanque-Imagen 3 con un militar Shakespeariano", n.º 40, enero, 1987, p. 43; "Tabanque-Imagen 3 en su apuesta más sugestiva", n.º 57, junio, 1988, pp. 31-32; A. CASTRO, "*Si ejque...*, sátira contra el poder", n.º 76, enero-febrero, 1990, pp. 33-34.

¹⁰³ Más información sobre El Silbo Vulnerado en *El Público*: n.º 26 (noviembre, 1985, p. 43); C. PUYO, "El Silbo Vulnerado, a vueltas con la poesía"; n.º 43 (abril, 1987, p. 48); C. PUYO, "La poesía revolucionaria rompe en escena"; n.º 57 (junio, 1988, pp. 32-33); C. PUYO, "Ironía poética para políticos ante la orgía del 92"; n.º 78 (mayo-junio, 1990, pp. 52-53); A. CASTRO, "El Silbo Vulnerado de Zaragoza estrena *Clásicos in versos*".

Aunque de más reciente creación (1982), el Nuevo Teatro de Aragón¹⁰⁴ ha desarrollado una meritoria labor gracias a la dirección de Paco Ortega. En estos años han participado en un total de 135 Certámenes Nacionales, Internacionales, Ferias, Campañas Teatrales, etc., alcanzando casi las 500 representaciones. Entre sus montajes merecen recordarse *Los amores de D. Cristóbal y la señá Rosita*, basada en Lorca (1982); *La comedia imaginaria* (1984) y *El médico a palos* (1988), de Molière; *La lección. La cantante calva*, de Ionesco (1985); *Pasa de noches*, de G. Feideau; y varias obras de Benito Ramón: *Los cinco magníficos* (1986), *A la llegada, jugaremos al ping-pong* (1987) y *Shakespeare's Dream* (1989). En los últimos años se ha advertido la evolución del grupo hacia sus propias producciones, en las que tratan temas más cercanos a ellos: el mundo del teatro, protesta contra su "funcionarización", etc.

No debe postergarse, aunque su actividad sea menor, a La Rueda Teatro (1983), colectivo dirigido por Luis Fernández Llorente, que ha llevado a escena, entre otras, *El amor de D. Perpimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca; *Cuando el viento sopla*, de R. Briggs, y *El Goggolori* de M. Ende. Este grupo, en su declaración de principios, afirma que

La rueda a la que nos referimos es lo que genera el comportamiento humano dentro de unos engranajes sociales, de ahí que en nuestros montajes esté siempre presente una dedicación a las relaciones humanas, basadas además en un profundo estudio de las distintas situaciones y hechos sociales. Estos estilos son los que dan una línea al grupo, ya sea farsa o naturalismo el trabajo que en cada momento nos ocupe¹⁰⁵.

donde anticipan el cariz humano de sus producciones, sea cual sea su estética.

Tampoco debe caer en el olvido la labor de Tranvía Teatro¹⁰⁶, compañía profesional, nacida en 1988, con alumnos de la Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza, quienes han montado *Gaviotas subterráneas*, de Alfonso Vallejo; *Las criadas*, de J. Genet (1989), y *Los afanes del veraneo*, de Goldoni (1990), siempre bajo la dirección de Rafael Campos.

¹⁰⁴ Información sobre los últimos años del NTA en *El Público*: n.º 24 (septiembre, 1985, pp. 28-29): C. PUYO, "Paseo de Kataiev, Ionesco y Nieva por la escena de Aragón", n.º 37 (octubre, 1986, pp. 50-51): C. PUYO, "Un juego malabar en *Los cinco magníficos*", n.º 52 (enero, 1988, pp. 53-54): C. PUYO, "Un juego de ping-pong frente a la burocracia", n.º 69 (junio, 1989, pp. 16-17): A. CASTRO, "NTA. Las voces de Shakespeare en palacio".

¹⁰⁵ C. PUYO, "Goggolori de Ende: la rueda gira a lo profesional", *El Público*, n.º 42, marzo, 1987, p. 28.

¹⁰⁶ C. PUYO, "Gaviotas subterráneas, el primer tranvía de un nuevo grupo", *El Público*, n.º 58-59, verano, 1988, p. 54. A. CASTRO, "Tranvía Teatro asciende con Genet al altar de los sacrificios", *El Público*, n.º 67, abril, 1989, pp. 22-23.

Aunque todavía no podemos enjuiciar su trayectoria, por carecer de perspectiva, no debemos obviar el trabajo de grupos de muy reciente creación, como es el caso del Teatro Imaginario, creado, en 1989, de una escisión del Teatro del Alba y cuyo primordial objetivo es "desarrollar un teatro visual e imaginativo, donde la imagen, la expresión corporal y el riesgo permiten prescindir de la palabra"¹⁰⁷. Entre sus montajes merecen destacarse *Una temporada en el infierno*, basado en un poema de Rimbaud, y la creación colectiva *Imaginación*. Se encuentran, también, entre los grupos nóveles, Sueño de una noche de verano, colectivo formado con actores de otros grupos que ansiaban la existencia de un teatro estable en Zaragoza y que, hasta la fecha, ha estrenado *La comedia sin título*, de Lorca (1988)¹⁰⁸; y Cantamañana, cooperativa teatral formada por cinco mujeres que ha estrenado su creación *Papiromoda* (1988)¹⁰⁹.

Olvidamos con frecuencia la actividad desarrollada por los grupos de títeres y marionetas, cuando nuestra comunidad cuenta con un Festival Internacional (con más de diez ediciones) de este tipo de espectáculos. Entre las compañías que es imprescindible recordar, se encuentran Pajarola, Arbolé, Garabaita, Momo, Medianoche, Trapalanda, Titiritó, etc.¹¹⁰.

Existe, también, un elevado número de grupos nacidos en los pueblos de la provincia de Zaragoza y cuya actividad puede apreciarse, además de en el Festival de Teatro Rural de Alfajarín, en las numerosas campañas programadas por la Administración autonómica y local, donde muestran sus trabajos Birolla (Pina de Ebro), Corbio (Biota), El Olmo, Junco (La Puebla de Alfindén), La Guaracha (Ejea de los Caballeros), Monasterio de Rueda, Mozarrifar, Zaguán (Villafranca de Ebro), Santa Bárbara (Novallas), Traje de Gala, Grupo Alfajarín, etc.

Entre las muestras, festivales, certámenes, etc., destaca, por su tradición, el Festival Rural de Alfajarín, creado, en 1979, por iniciativa del pueblo, aunque, en la actualidad, está subvencionado por las instituciones locales y autonómicas. Objetivos primordiales del Festival son estimular a los grupos que surgen en Aragón, ofrecerles un medio a través del cual puedan darse a conocer, y fomentar la convivencia y el intercambio de actividades culturales entre los pueblos

¹⁰⁷ A. CASTRO, "Teatro Imaginario de Zaragoza. La poética de lo visual", *El Público*, n.º 78, mayo-junio, 1990, p. 55.

¹⁰⁸ C. PUYO, "Un Lorca en el Salón Oasis, para un debut prometedor", *El Público*, n.º 53, febrero, 1988, pp. 34-35.

¹⁰⁹ C. PUYO, "Cantamañana, el debut de un colectivo de mujeres", *El Público*, n.º 55, abril, 1988, pp. 32-33.

¹¹⁰ I. JUÁREZ, "Los títeres y marionetas aquí", *Acción*, n.º 0, mayo, 1987, p. 24. C. PUYO, "Navidades de teatro para los pequeños espectadores", *El Público*, n.º 3, diciembre, 1983, p. 24; "Títeres y marionetas en el Festival de Zaragoza", *El Público*, n.º 28, enero, 1986, p. 40.

participantes. Cada año aumenta el número de grupos que solicita su participación en dicho Festival dado el renombre que está alcanzando¹¹¹.

•••

La actividad teatral de Huesca se ha incrementado en esta última década con el Festival de Teatro de Graus, el Festival de Teatro de Aragón y la Muestra de Teatro Actual, además de las Rutas Culturales de Otoño y Primavera. A estos espectáculos es preciso añadir las actividades teatrales programadas por la Peña Zoiti (semana cultural celebrada, desde 1983, en el mes de julio) y la Peña Alegría Laurentina, la cual durante algunos años (finales de los 70 y principios de los 80) organizó un Teatro-Club. De la mano de estas asociaciones recreativas han llegado a Huesca grupos de la talla de Dagoll-Dagom, Tricycle, La Cubana, etc.

Instituciones de diferente género se han preocupado del teatro infantil y juvenil, desarrollando, desde 1975, diversas actividades que potencien este importante campo. Entre ellas hay que mencionar:

- Los IX Premios Literarios de Teatro Infantil (1978, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88) convocados por la Peña La Parrilla, que coincidían con la "Semana Infantil". En alguna ocasión contaron con la ayuda económica del Ministerio de Cultura, de la DGA, de la Diputación Provincial, del Ayuntamiento de Huesca y de la Caja de Ahorros de la Inmaculada. Entre los autores que acudieron a esta convocatoria se encuentran dramaturgos de la talla de Fernando Almena, Apuleyo Soto, Jorge Díaz, Medina Vicario o L. Matilla¹¹².
- El Centro Cultural Genaro Poza, dependiente de la CAZAR, convocó siete Certámenes de Teatro Infantil entre los años 1980 y 1986. Estaban invitados a participar los centros escolares de Huesca y su provincia. Durante los años de su edición, acudieron a la convocatoria un total de 48 grupos, formados por niños de entre 10 y 14 años¹¹³.
- El Colegio Salesiano convocó "Concursos de Teatro Infantil y Juvenil" entre los años 1968 y 1982. A partir de esta última fecha, se organizan muestras de teatro infantil, conocidas con el nombre de TEYCI BOSCOS, en las que participan, cada año, alrededor de doce grupos¹¹⁴.

¹¹¹ Para mayor información sobre el Festival de Alfajarín pueden consultarse los artículos de C. PUYO, aparecidos en *El Público*: n.º 6 (marzo, 1984, p. 37): "Alfajarín, cita del teatro rural de Aragón"; n.º 18 (marzo, 1985, pp. 50-51): "Los pueblos de Aragón y sus querencias teatrales".

¹¹² Información proporcionada por la Peña La Parrilla.

¹¹³ Información proporcionada por M.ª Teresa ARROYO, directora del Centro Cultural Genaro Poza, el 3 de marzo de 1990.

¹¹⁴ Información proporcionada por Manuel MARTÍNEZ (27-I-1990).

- Conviene señalar la labor desarrollada, en esta década, por algunos profesores del I.B. Torremendoza (Ana Escolano, Nati Mendiara, José A. Lanuza, Antonia Luisa Baile, etc.) quienes, con sus alumnos, han realizado diversos montajes. Con similares objetivos se inició, en la década de los 60, la actividad de Angelita Martín, profesora del Instituto Ramón y Cajal, pero cuyo tesón y maestría contribuyó, no sólo a estimular el gusto por el teatro en un elevado número de alumnos, sino también a crear el TERIC. Este colectivo, consolidado a partir de la "I Semana Cultural del I.B. Ramón y Cajal" (1978), se reorganizó como "teatro estable" en 1979. Los montajes se han sucedido a través de los años [*Un día en la gloria* (1966); *Tres sombreros de copa*, de Mihura (1978); *Proceso por la sombra de un burro*, de Durrenmatt (1979); *La paz*, de Aristófanes (1980); *Farsa italiana de la enamorada del rey*, de Valle (1982); *El cadáver del señor García*, de Jardiel Poncela; *Tiempo del 98*, de J. A. Castro (1983); *Los burladores*, etc.]. Con esta última obra (montaje a partir de obras de Cervantes, D. Juan Manuel y Quiñones de Benavente) participaron en el "Encuentro Nacional de Teatro Clásico para Grupos Jóvenes" celebrado, en Almagro, en 1985. Es ésta, sin duda, la actividad de teatro juvenil de mayor envergadura y tradición, y donde se han formado actores y autores de la actual escena.

Entre los grupos nacidos en Huesca, además de La Tartana, que sigue desarrollando su actividad en nuestros días (*¡Ay, Carmela!*, de Sanchís Sinisterra), es preciso hacer mención del Pequeño Teatro de Huesca (1978), colectivo formado por los componentes de Caradura Teatro Infantil, cuya actividad se desarrolló en los últimos años de los 70 y primeros de los 80. Sus montajes (*¿Dó vas, Omar?*, *Membrillini*, etc.) se basaban, por lo general, en textos de Damián Torrijos. De más continuidad ha gozado Galadriel, nacido en 1985 y dirigido por Javier Ibarz y Damián Torrijos, quien ha realizado o adaptado las producciones de este colectivo: *Es medianoche en Alejandría* (1985), *El cantar de Tarascón* (1986), *La tragedia de Romeo y Julieta*, de Shakespeare (1986); *Alba Longa* y *El cráneo de Midas*, creaciones colectivas de 1987, y *Gominule!* (1988)¹¹⁵. Debe ser reconocida, igualmente, la labor de los grupos Teatro del Tiempo (Fraga) y Bombolón (Graus), que, con su esfuerzo, han estimulado el teatro en los pueblos de nuestra comunidad.



La provincia de Teruel¹¹⁶, de tan pobre vida teatral en etapas anteriores, ha renacido en la década de los 80, como lo prueba la celebración del Festival de

¹¹⁵ Datos proporcionados por Damián TORRIJOS, en junio de 1990.

¹¹⁶ La información sobre el teatro actual de Teruel procede de: F. J. AGUIRRE, "El teatro en Teruel", *Acción*, n.º 0, mayo, 1987, p. 11; *Campaña Provincial de Música y Teatro 1987*, Diputaciones Provinciales de Zaragoza, Huesca y Teruel.

Verano y la Muestra Ciudad de Teruel. A esto conviene añadir los numerosos locales recuperados para la representación teatral: el Teatro Municipal de Alcañiz (1986), el Teatro Municipal de Calaceite (1987), el salón de actos del I.B. Ibáñez Martín (1988), el Teatro Maravillas de Teruel y el Teatro de Alcorisa.

Han surgido, también en esta década, diferentes grupos repartidos por la provincia, como son La Gárgola, La Turolita, Túrbula y Atrezzo, en la capital, y Arse (Híjar), El Tambor (Alcañiz), Javalambre (La Puebla de Valverde), Mora de Rubielos, Taller Músico Teatral (Monreal del Campo) y Paniza. Entre todos estos colectivos merece destacarse el montaje de *Hachava* y de las obras infantiles *Tozolón* y *Tristis*, llevados a cabo por Túrbula, grupo creado en 1987 y dirigido por José Avelino García Prieto; y la labor de Atrezzo, que ha estrenado *El baúl de los disfraces*, de J. Salom, y *Petra Regalada*, de Gala, y cuyo director, J. L. Díaz Alonso, creó la Muestra de Teatro Nacional "Ciudad de Teruel". Por su larga tradición, no debemos olvidarnos de Arse, grupo que lleva más de diez años de trabajo, período durante el que han representado, entre otros, los siguientes espectáculos: *Aspirina para dos*, de B. Allen; *Jacques y su amo*, de M. Kundera; *Tratamiento de choque*, de Alonso Millán; etc.



Este panorama general del teatro de posguerra en Aragón, aunque con una mayor atención al realizado en la capital oscense, pone de relieve el interés que este espectáculo ha despertado en nuestra comunidad, interés-"desinteresado" durante el período franquista, porque no esperaba ningún tipo de retribución económica, mientras que, desde el advenimiento de la democracia, y siempre incrementándose, este género es impulsado con fondos públicos; como contrapartida, en estos últimos años, se ha logrado una mayor profesionalización de los colectivos aragoneses.

Tras este repaso es imposible negar, como han hecho algunos, deseos de resaltar la actual actividad teatral, la existencia de espectáculos teatrales durante el gobierno franquista, aunque, por lo general, no fuera éste un teatro muy comprometido con la realidad socio-política española de ese momento. En la actualidad, a pesar de que no existe una censura manifiesta, el teatro responde a unas muy determinadas coordenadas socio-políticas y culturales, debido a ser, casi en su totalidad, un teatro subvencionado con fondos públicos.