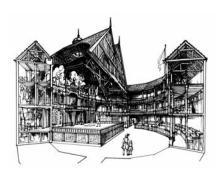
Producir Sin Dolor



Primera edición en REINO DE CORDELIA, febrero de 2019

Edita: Reino de Cordelia www.reinodecordelia.es

@ @reinodecordelia f facebook.com/reinodecordelia

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española © Reino de Cordelia, S.L. Avda. Alberto Alcocer, 46 - 3º B 28016 Madrid

© Miguel Cuerdo Rivas, 2015

Cubierta: Detalle de Two in the Aisle (1927), de Edward Hopper

IBIC: BGH

ISBN: 978-84-16968-40-4 Depósito legal: M-5365-2019

Diseño y maquetación: Jesús Egido Corrección de pruebas: María Robledano

Imprime: Técnica Digital Press Impreso en la Unión Europea

Printed in E. U.

Encuadernación: Felipe Méndez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Producir Sin Dolor

Miguel Cuerdo



Índice



2I

Argumento I - *Prólogo*, por Ernesto Caballero

Argumento II

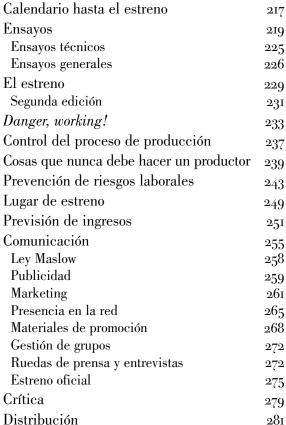
Acto i 23 Se abre el telón 25 Acto II 95 Manos a la obra 99 Plan de producción ЮІ El texto 105 La censura 106 La conveniencia de producir un texto ю7 Gestión de derechos de autor IIIViabilidad del proyecto 121 Coproduciones 125 El presupuesto 129

En busca de la ayuda perdida	133
Plan de financiación	133
Patrocinio	135
Crowfunding	138
Subvenciones	140
El equipo	147
Guiar equipos	147
Director	151
Escenógrafo	156
Figurinista	159
Iluminador	163
Composición musical	165
Maquillaje y peluquería	166
Vídeo	167
Sonido	168
Asesores	170
Ayudantes	171
Actores	172
El casting	181
Músicos	183
Figuración	185
Especialistas	186
Equipo técnico	187
Semovientes	192
La negociación	195
Contratación	203
Menores	205
Jubilados	207
Despidos	208
Seguridad Social	211









Festivales, ferias y redes	286
Giras	29
Presupuesto de gira	295
Organización	295
Ruedas de prensa	300
Gira internacional	303
Cierre de la producción	300
Acto iv	315
A pesar de todo	315
Qué difícil es comenzar	31'
La empresa y tipos de empresa	319
Compañías estables	322
Elección del nombre	325
Teatro privado versus teatro público	327
Acotaciones	333
Sobre la accesibilidad del teatro	333
Cuestión de género	335
Gremio	336
Éxitos	33'
El productor crea	338



Exitos 337 El productor crea 338 LEVANTAMOS EL TELÓN 341 SANTORAL ESCÉNICO 343 BIBLIOGRAFÍA 347

En el teatro, como en la vida, el equipo es muy importante. De la buena suerte o buen criterio a la hora de encontrar un buen equipo que te acompañe, depende el éxito de tus proyectos.

A Ángel y David, Unai, Pau y Aitor...



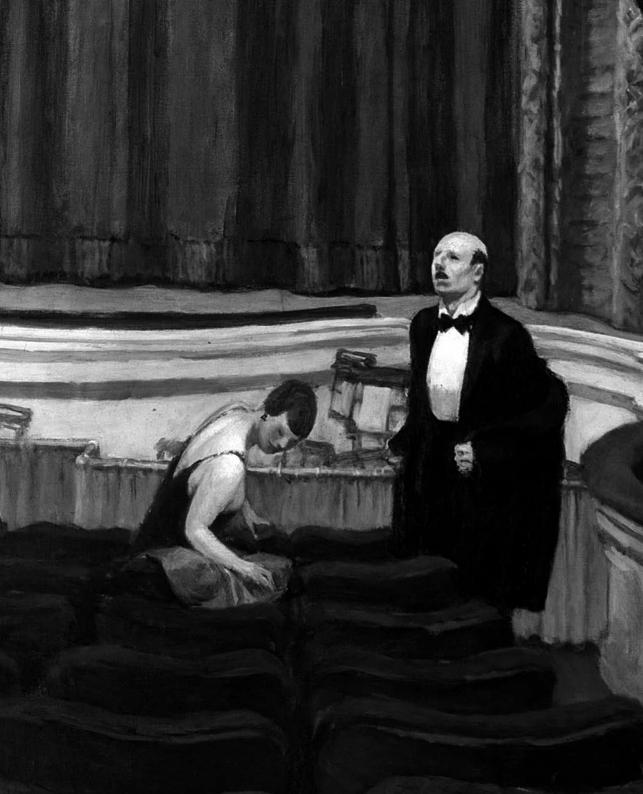
ENGLISH THEATRE COMPANY PRESENTS

WAITING ON COLLARS

THE COURTYARD THEATRE, BOWLING GREEN WALK, 40 PITFIELD STREET, HOXTON NI 6EU

WWW FNGLISHTHEATPECOMPANY COLUM









Argumento i *Prólogo*

He aquí un libro muy esperado. Miguel Cuerdo nos ha regalado este extraordinario trabajo que pone en evidencia una verdad casi inconfesable en el panorama de nuestro teatro: la producción es un arte, acaso la madre de todas artes escénicas. No en balde la palabra autor designaba en el Siglo de Oro a quien diseñaba y organizaba el espectáculo teatral en su totalidad, quedando reservada la designación de poeta al encargado de escribir los textos. Pues bien, aquí tenemos a un autor en pleno sentido del término, un autor que demuestra un alto conocimiento de las diferentes etapas de un proceso creativo, un autor que da cuenta de ellas de forma llana, amena y no exenta de humor de toda la maquinaria que ha de activarse para que las obras lleguen a buen puerto. Y es que Miguel es un hombre de escenario con todos los aledaños que hacen posible la representación teatral, es decir, un práctico de la cosa, y eso se nota y se agradece.

Decimos que se trata de un libro esperado y oportuno porque hoy por hoy, agotado un modelo definido entre otros muchos aspectos por una forzada dicotomía entre artistas y productores, resulta más necesario que nunca el reencuentro entre estos dos ámbitos complementarios e interdependientes del hecho teatral. Afortunadamente los tiempos cambian y también los usos y costumbres de nuestro oficio: sus creencias. En este sentido, *Producir sin dolor* se erige como un manifiesto pionero y esperanzador, un estimulante trabajo que anima al emprendimiento de iniciativas artísticas con unas sólidas garantías de viabilidad.

Cuando empecé a hacer mis primeras armas en la profesión estaba convencido de que desempeñar tareas de producción era una incómoda servidumbre a la que teníamos que plegarnos los creadores. Era un mal necesario que nadie quería asumir, como jugar de portero en el patio del colegio. Buscábamos a algún rebotado del escenario para que nos las llevara hasta que finalmente un incauto aceptaba hacerlo a regañadientes con la resignación de quien tiene que pagar un espurio peaje en las excelsas autopistas del arte. El productor era una figura desacreditada sobre la que siempre recaía el papel de chivo expiatorio cuando nuestras expectativas artísticas se veían frustradas. A la postre, todo eran fallos de producción pues, a fin de cuentas, nadie sabía muy bien en qué consistía aquella ingrata labor, empezando por aquel infeliz al que le había tocado la china y de tener a su cargo tan incierta responsabilidad. Y qué no decir del insensato que de pronto aparecía dispuesto a arriesgar su dinero invirtiendo en teatro, ese inmediatamente quedaba señalado como despiadado empresario con la misma disposición hacia la explotación laboral que el escorpión a manifestar su irrefrenable carácter aguijoneador con las ranas del estanque. Extrañas reacciones en un gremio tan proclive al *noble* deporte de tirar piedras contra su propio tejado.

Afortunadamente estas actitudes van desapareciendo poco a poco; actualmente la mayoría del sector sabe que —como en tiempos de Shakespeare, Lope o Molière— los proyectos teatrales dependen en gran medida de esa creatividad que se vierte en sus cimientos, en muchos casos aún antes de que esté escrita la obra: en el arte de la producción. Como digo, los creadores de hoy, sobre todo los más jóvenes, están empezando a entender esta circunstancia abandonando mitos y prejuicios, abandonando el infructuo-so providencialismo de esperar que su talento sea canalizado por un *deus ex machina* externo que casi nunca llega y que cuando lo hace no deja de ser el pan del hoy y el hambre del mañana.

Pues bien, la aquilatada trayectoria de Miguel Cuerdo tanto en el sector público como en el privado nos brinda este lúcido y ameno manual que está llamado a convertirse en un texto de referencia tanto para los profesionales consolidados como para quienes empiezan sus trayectorias. *Producir sin dolor*, paráfrasis del célebre escrito de Don Richardson sobre la interpretación actoral, es un completo recorrido a través de las distintas fases de un proceso de creación teatral. Tal vez uno de los mayores aciertos del libro sea la renuncia a rígidos y alambicados enunciados teóricos ajenos a una práctica que, como es la del teatro, versátil y en continua transformación, requiere una constante capacidad de adaptación. A lo largo de los cuatro actos en que se divide el texto no

deja de recordarse esta circunstancia mediante numerosas *cuerdas recomendaciones*, un pragmatismo muy de agradecer en un ámbito tan dado a la ensoñación idealista. Porque Miguel, siendo como es profundamente respetuoso con las llamadas leyes del oficio, sin embargo, nos enseña a desconfiar de esas voces que proclaman autosuficientes: «Esto siempre se ha hecho así». Se limita, como el dramaturgo del poema de Brecht, a contar lo que ha visto. Lo cual resulta muy útil y muy de agradecer al autor, Miguel.

ERNESTO CABALLERO

ARGUMENTO II

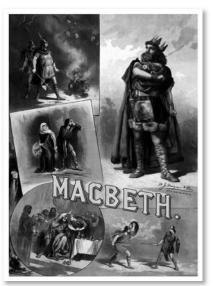
HE DE COMENZAR, siguiendo mandato por mí impuesto, pidiendo disculpas al lector que no halle entre estas líneas lo que busca. No está entre mis pretensiones gustar a todos y, aunque pueda parecer vanidoso, busco básicamente mi propio desahogo. No se tome a mal la tal afirmación ya que con estas palabras explico que lo que quiero es contar cómo yo vivo. Sobre el título poco se puede hablar, mas que la vida suficiente dolor tiene ya como para buscar o propiciar aún más. Que el trabajo, como el amor, en todo es mejor sin dolor. Sirva mi mirada a quien le sirva, un logro conseguiría si despejase alguna duda, más aún si a la vez se esbozase una sonrisa. No se entienda esta explicación como excusa sino como presentación, que mi intención es, sobre todo, decir mi parecer acerca del hacer del que produce. A la filosofía cercana, pero de naturaleza chabacana, porque ¡ay mísero de mí! mi agudeza es más chata. De ahí que de la Verdad poco sé, y las puertas que abrí no conducen a la ciencia

sino a la conciencia.

El espectáculo teatral, como un ser vivo me parece, que nace, se desarrolla y fenece. Por eso una biografía más que un manual te presento, a modo de novela, que mezcla reflexión y experiencia. Compártola con la esperanza de acompañar; es la nuestra una escarpada senda. Sin recetas ni seguridades puesto que, como Arte que es, con ellas no cuenta. Invito a la búsqueda de vigentes compendios y no agasajo con duplicados formularios ni plantillas que recuerden la cartilla del liceo. Que por qué producir teatro hoy, me preguntan. A responder me precipito: porque me gusta. Como mi aportación a la escena lo profeso y como forma de vida. Que para conseguir un alma, un intangible, quien produce, los recursos terrenales abduce. Por mantener nuestro acervo cultural hacedlo. que aparte de ritual tradición es. Pero no olvidad que liturgia y regocijo también son. Que el teatro, aunque básico y arcaico, persiste, permanece valedero. Quizá sea un acto de fe, pero como tal, defended.

M.C.

Acto I



Cartel de 1884 de una producción norteamericana de *Macbeth*, interpretada por Thomas W. Keene.

Se abre el telón

Mediados de noviembre. Primavera. Dos jóvenes amigos charlan animadamente con un vaso de vino tinto entre las manos. La noche es gris y la garúa persistente, como suele ocurrir en Lima durante esa época del año. La conversación es distendida y el vino la va transformando en apasionante. Una vez más se encuentran hablando de teatro, su pasión. Ella imagina —que es lo que mejor sabe hacer— y él interroga sobre detalles, intentando imaginarse lo que ella le cuenta. Lo de ella son las palabras. Lo de él, la acción, convertir aquellas palabras en algo tangible. Las horas pasan; la historia y los detalles crecen en sus cabezas.

Mediados de noviembre del año siguiente. Otoño. La función se ha estrenado, no sabemos si con éxito porque eso tarda en saberse. De regreso en Madrid, aquella conversación se ha convertido en una obra de teatro que el público ha podido ver encima de un escenario.

Ella es autora y directora de teatro y yo me sigo dedicando a la producción. Por culpa de vivencias como esta no puedo dejar de hacerlo.

También es a causa de vivencias similares por lo que decidí un día reivindicar esta profesión a la que se me ocurre calificar, muy a mi pesar, como incomprendida, desconocida, malentendida, maltratada, denostada, ignorada. Quizá sea, de todos los oficios teatrales, del que menos se ha hablado y escrito. Pero siempre ha estado ahí y seguirá estando. Echemos leña al fuego para calentar la lectura.

Una de las primeras cosas que leí referente al origen del teatro es que, para algunos teóricos, los inicios de la representación se remontan a la época de las cavernas, en la que el lenguaje aún no se había desarrollado. Cuando los cazadores regresaban con su tribu y pretendían explicar lo que les había acontecido durante el día o los días que habían estado ausentes, representaban las escenas vividas. Re-presentaban, es decir, volvían a vivirlas: se reducía básicamente a la pantomima de la caza. Puede resultar una explicación muy precaria y básica de la aparición del teatro, pero tiene sentido. Igualmente, al explicar cómo aparece la producción teatral y la figura del productor, podemos remontarnos a ese primer momento en el que alguien tomó la decisión de colocar al actor en un lado y al público en el otro. Pero ¿quién fue el primer visionario que, además, se planteó lucrarse con esa actividad y poder así convertirla en un modus vivendi? Su nombre no ha pasado a la Historia. No voy a reconstruir las dinámicas teatrales del homo sapiens, pero realizaré un breve recorrido por la historia de la producción teatral, empezando por la época en la que se considera que nació nuestro teatro.

Pocas son las ocasiones en las que nos encontramos con referencias al productor en los libros de historia teatral. De hecho, es



Pinturas rupestres de la Cueva de las Monas en Chihuahua (México).

difícil identificarlo, ya que no es hasta épocas más cercanas a nosotros cuando se definen y aislan sus funciones y características. Aún hoy la figura del productor coincide a menudo con el actor principal o con la del director de un espectáculo. A pesar de ello, como he planteado anteriormente, considero que, de una manera más o menos camuflada, el productor ha estado ahí desde los orígenes.

Para los griegos, el teatro no era una diversión cualquiera, se trataba del arte social por excelencia, un rito religioso cuyo sacerdote era el actor. Tal era su importancia que llegó a convertirse en una verdadera función del Estado. La pasión de los griegos por el teatro causó un gran furor. Atenas dedicaba más dinero al teatro que a su flota. Así aparece la figura del *corega* o *corego*, literalmente conductor del coro, el equivalente a lo que hoy conocemos como productor.

Ya a fines del siglo VI a.C. encontramos en Atenas la costumbre de los certámenes dramáticos. El *corego*, elegido por los arcontes y, por supuesto, rico, empezaba haciendo la primera selección entre los poetas que deseaban concurrir. Elegía a tres o a cinco, dependiendo de si se trataba de un concurso trágico o cómico. Des-



Ilustración de 1881 que recoge una representación inglesa que emula el teatro griego.

pués, a cada candidato preelegido le proporcionaba actores, a los que antes se encargaba de formar. Más tarde se ocupaba del coro, música, medios para la puesta en escena y todos los gastos de las representaciones de las obras. El veredicto del certamen era dado por el público al final. Las obras premiadas se difundían por otros teatros de Grecia y de sus colonias. ¿Lo llamarían gira?

Todo el pueblo asistía gratuitamente y eso explica por qué los teatros eran tan grandes, incluso en ciudades pequeñas. El concurso dramático cumplía en Atenas todos los requisitos de una celebración excepcional, festiva y solemne. Por supuesto, ya entonces suponía un auténtico acto social por donde desfilaban todos los estamentos sociales con sus mejores galas para ver, ser vistos e impresionar. Esta costumbre se ha mantenido hasta la actualidad.

Cuando el coste de los espectáculos aumentó tanto que se precisó cobrar un reducido precio por la entrada, Pericles creó un fondo especial, el *theoricon*, destinado a pagar con dinero del Estado la entrada de los ciudadanos con menos recursos. También fue Pericles quien, movido por su amor a las letras, financió en el 472 a.C. la representación de la tragedia de Esquilo *Los persas*. Tenemos aquí ya una figura que podemos proponer como nuestro patrón: san Pericles.

El teatro en Roma aumentó en importancia lúdica y social, pero perdió muchos de los rasgos que caracterizaban al de Grecia; hoy diríamos que se hizo más comercial. Si alguna vez tuvo el teatro romano la significación religiosa y cívica del griego, la abandonó rápidamente y se convirtió en el mero negocio del espectáculo. Gra-

cias a ello surgió el empresario comercial, aunque no me atrevo a juzgar si afortunada o desgraciadamente.

Los magistrados, cuyo deber era suministrar juegos para divertir a las multitudes, acudieron a los profesionales para que se encargaran de seleccionar las obras y organizar las representaciones. Existía la figura del actor-empresario, propietario de su propia compañía de esclavos libertos y extranjeros. Compraba una obra al autor o adaptador, pagaba los trajes y utilería y asumía todos los riesgos de la producción y presentación. Si la obra resultaba popular, se le entregaba un dinero proporcional a su éxito, y a veces el premio incluía hojas de palma o coronas de plata u oro, es decir, no se valoraba exclusivamente el aspecto económico. Las ansias de ganar generaban una competencia obvia entre empresarios con el inevitable resultado de la organización de claques para aplaudir a ciertos actores o abuchear a otros.

Predominaba lo espectacular, el entretenimiento, el ocio, el lujo. Con el tiempo se fueron dedicando más días en el calendario oficial a los *ludi*. La crueldad y la violencia de los juegos y espectáculos, que se mostraban en los mismos anfiteatros que las obras, iban en aumento. Los textos eran cada vez más licenciosos, o se reemplazaban con cuadros vivos, danzas lascivas o pantomimas. Estas últimas fueron las más populares durante el Imperio, y recurrían a música, danza, trajes y decorados para volver a contar los mitos griegos.

En la época de Augusto apareció un personaje, cuyo apellido a todos nos suena: Cayo Cilnio Mecenas. Fue un importante impulsor de las artes, protector de jóvenes talentos de la poesía y amigo de destacados autores. Su dedicación artística acabó por hacer de su nombre, Mecenas, un sinónimo de aquel que fomenta y patrocina las actividades artísticas desinteresadamente. Mecenas ha que-

dado ligado a la historia de la literatura por su apoyo y protección a jóvenes poetas como Horacio, al que descubrió (y al que llegó a obsequiar con una finca), o Virgilio, quien escribió sus *Geórgicas* en honor a Mecenas. Otros poetas como Propercio, Lucio Vario Rufo, Plocio Tucca, Cayo Valgio Rufo o Domicio Marso, que yo tampoco conocía, fueron también sus protegidos. El propio Mecenas escribió algunas obras, pero lo más importante para nosotros es su nombre, al que tendremos que acudir tantas veces como podamos para sacar una obra adelante: san Mecenas.

Después de este florecimiento espectacular, durante una larga época de la historia, la dramaturgia atravesó una etapa oscura de la que apenas sabemos nada. Al margen del tópico de la inexistencia del teatro medieval, lo que nos interesa de ese período es la convivencia de un teatro popu-



Busto de Mecenas

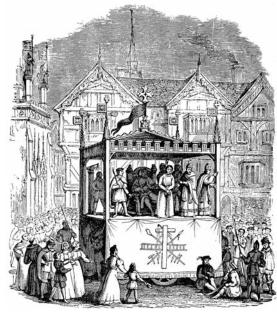
lar con un teatro religioso. El primero sobrevivió como pudo, manteniendo normalmente la figura de actor-empresario (este último término muy entrecomillado). En cuanto a la producción, poco que decir; se trataba de un negocio familiar en el que se utilizaban textos del acerbo popular, o de autores desconocidos, muchas veces irrespetuosos y burlones. Se representaba al aire libre, por lo que los elementos escénicos están reducidos al mínimo para facilitar su des-

montaje y recogida. Las funciones eran muy bien acogidas por el público plebeyo, ya que les servía de entretenimiento y como desahogo a sus precarias vidas. La recaudación, más bien escasa, permitía a los artistas ir sobreviviendo y creando nuevos espectáculos. Para una población mayoritariamente analfabeta, el teatro era una de las pocas puertas abiertas a la ficción ajena a los ritos religiosos.

En el otro extremo se encuentra el teatro religioso, enmarcado en espacio sacro, interior o exterior. No es verdad que la Iglesia estuviera contra el Teatro, lo que sí es cierto es que libra una batalla por Cristo contra Júpiter. Conscientes de que en el teatro se perpetúa el mito y también de su poder propagandístico, la Iglesia acapara autores y representaciones que llenan los recintos y adoctrinan a sus espectadores. Para ello lo dotan económicamente y utilizan la parafernalia como su mejor arma. Aquí la figura del productor no se identifica con una sola persona sino con toda la institución, aunque seguramente habría un encargado de gestionar el espectáculo y de controlar los gastos. Probablemente el propio autor se dedicaba también a las tareas de selección, organización, gestión... La Edad Media es la época del gran teatro cristiano, de donde nos viene la tradición de las representaciones vivientes de escenas bíblicas que aún perduran en muchas fiestas populares.

Los actores medievales del drama sagrado no eran profesionales, como los griegos o los romanos (mal empezamos con el intrusismo), sino actores ocasionales, reclutados entre todas las clases sociales, que a menudo pertenecían a corporaciones, confraternidades o a compañías formadas con la intención de hacer teatro sin fines lucrativos.

Como mucho se les pagaba la comida. Todos eran hombres, por lo que interpretaban también los papeles femeninos. Las mujeres no se incorporarán hasta el Renacimiento italiano. La administración de la ciudad sufragaba la mayor parte de los gastos y algunos comerciantes y burgueses colaboraban económicamente, o financiaban alguna parte del espectáculo, igual que hacen hoy los patrocinadores. No sabemos si, a cambio, se les permitía introducir modificaciones o alusiones favorecedoras a su persona o su

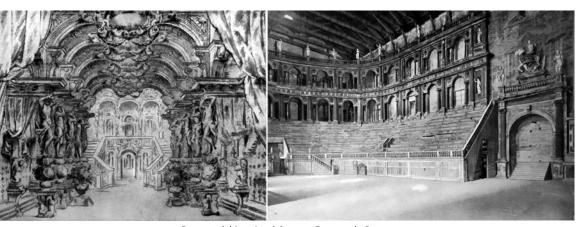


Escena de teatro medieval tomada del Book of Days.

negocio, o se conformaban con presumir de filántropos ante sus conciudadanos.

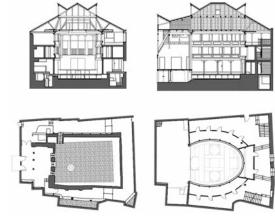
Como técnica publicitaria para atraer a los espectáculos, cortejos de actores caracterizados con atuendos dramatúrgicos recorrían la ciudad, a pie o a caballo, dando noticia del acontecimiento teatral. Algo similar he visto no hace mucho en una importante capital latinoamericana y pocas décadas atrás también recurrían a ella los circos en las capitales de provincia, abriendo una cabalgata que anunciaba el comienzo de las fiestas patronales. Me planteo si hoy en día sería efectivo, si compensaría el esfuerzo invertido con el beneficio logrado. Este matrimonio Teatro-Iglesia ejemplifica muy bien un hábito histórico, el del servilismo de las artes ante el poder político y/o económico, casi siempre unidos. Por un lado, el apoyo económico favorece la producción teatral, pero es fácil que haga perder la libertad creadora y el riesgo creativo. Aunque ha habido grandes creadores capaces de romper las cadenas que los ataban a su benefactor sin que el amo se enterase. De lo que estoy hablando es de la necesidad histórica del patrocinio, apoyo sin el cual sería imposible el desarrollo de muchos proyectos teatrales y artísticos. Bendito san Patrocinio.

El rasgo más importante del Renacimiento, en cuanto a la producción teatral, fue el florecimiento de recintos cerrados como espacios teatrales, cada vez más con mejores condiciones técnicas y mayores comodidades para el público. Lo que implicaría esto es que si hay un recinto, hay una entrada a él y, existiendo esta podemos



Bocetos del interior del teatro Farnese de Parma.

hacer que se pague por cruzarla. Hay básicamente dos tipos de espacios destinados a las representaciones: por un lado, los nobles y prelados del siglo XV montaban teatros en sus propios palacios y en espacios más o menos adecuados para sus representaciones privadas. Por otro, empiezan a surgir también los corrales, enclaves interiores de los edificios que se



Planta y alzado del corral de comedias de Alcalá de Henares.

adecuan para las representaciones y de los que se aprovecha su arquitectura, ya que el espacio escénico no puede ser modificado. Hablamos pues de un teatro público por el que se cobra entrada. Llegaron a realizarse representaciones en interiores de domicilios, llamados «casas de comedias». Como vemos, a lo largo de la Historia, cualquier lugar es bueno, al margen de su tamaño y condiciones, para llevar a cabo un acto teatral.

Nunca mueren los espectáculos de calle, muy inspirados ahora en la *commedia dell'arte* italiana. Se trata de compañías pequeñas, nómadas, que incluso acuden a palacio atendiendo la llamada de los nobles cuando son requeridos. Viven económicamente del teatro, por lo que necesitan éxito de público, mejor dicho, de taquilla, que no siempre es lo mismo. Hablamos de cómicos profesionales que se formaban para vivir de ello, a diferencia de los actores de teatro religioso de la Edad Media, aficionados que no cobraban.

En la dramaturgia española destaca Lope de Rueda, que se inicia como actor en una compañía de gira por todo el país. Se encarga de la dirección de las obras y más adelante escribirá los textos. Es el caso más conocido de un fenómeno instaurado en esa época. Durante mucho tiempo ha pervivido ese modelo de exhibición: compañías de teatro formadas por actores nómadas y aventureros, que actuaban en escenarios improvisados en plazas o corrales adapta-



Lope de Rueda, según el retrato atribuido a Juan de Jáuregui.

dos. Contaban con un público variopinto al que había que complacer —ya que de ello dependía la recaudación—, generalmente mediante historias groseras de lenguaje soez. Aunque no siempre se limitaban a rebajar la calidad dramática y el éxito lo obtenían tratando temas de la actualidad política. Es el caso de *Las aceitunas*, entremés de Lope de Rueda que refleja la acelerada inflación del momento, que disfrutó de una gran acogida por parte del público.

Con el tiempo, estos autores dejaron de escribir y contrataron autores y actores, por lo que el término «autor de comedias» acabó significando empresario teatral. Hasta la aparición de Lope de Rueda, la mayor parte del teatro laico había sido representado ante la Corte. Él es el fundador del teatro popular, tanto como autor como empresario: san Lope de Rueda.

Los autores obtenían mejores beneficios escribiendo para la Corte. Lope de Vega lo hace por dinero, ya que hay gran demanda de textos dramáticos, que lleva a empresarios y primeros actores (muchas veces son la misma persona) a buscar material para satisfacer a su público insaciable.

Y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron, porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto¹.

Piensa mucho en el espectador, porque es un autor profesionalizado, es decir, vive del público. Esto hoy en día podría aplicarse sobre todo a la televisión, pero quizá vendría bien acatar el consejo.



Retrato de Lope Félix de Vega y Carpio, atribuido a Eugenio Cajés.

[...] me pedís que escriba Arte de hacer comedias en España, donde cuanto se escribe es contra el arte;

[...] porque el arte verdad dice, que el ignorante vulgo contradice.

El autor de comedias, llamado también autor de compañía, ejercía de empresario y normalmente también era el primer actor y el director u organizador de cuanto sucedía en el escenario. Los nombraba por dos años el Consejo de Su Majestad para poder ejercer

¹ De Vega y Carpio, Lope Félix, *Arte nuevo de hacer comedias*. (Todas las notas son del autor).

durante ese período, nombramiento que se repetía sin mayores problemas debido a la estabilidad de sus elencos y a su solvencia económica. El autor era quien de verdad arriesgaba en la empresa, pues debía pagar por adelantado a los poetas por sus obras y mantener un variado repertorio ya que las comedias, incluso las buenas, no duraban demasiado en cartel. De ahí que arriesgaran lo justo y prefirieran comprar los derechos de obras de autores famosos, más que de escritores noveles. Con el tiempo podían revender las comedias a autores de compañías menores, que actuaban en plazas de menor categoría. El autor se servía de la propaganda para conseguir público y en los anuncios debía ir bien a la vista el título, el autor, sobre todo si era conocido, y los actores de renombre. No hay que olvidar que acudir al teatro era un acto más social y lúdico que cultural.

La actividad teatral se centra en la capital. El espectador paga por su entrada, ya existía la reventa, y el precio se veía afectado por acontecimientos externos; era más elevado cuando la Corte esta-



Las obras del Teatro Real de Madrid comenzaron en 1818.

ba en Madrid. Además de la entrada se podía comprar agua, fruta o dulces. Una comedia nueva raras veces se representaba más de cinco o seis veces. Las representaciones se hacían habitualmente por la tarde. Al principio los teatros solo abrían los domingos o los días festivos, pero se amplió a los martes, los jueves y a otros días.



Simulación del Corral de la Montería de Sevilla, inaugurado en 1626 y cerrado en 1679.

Al carecer de cubierta, se veían afectados por las inclemencias del tiempo, como la lluvia y los calores del verano. Se empiezan a incorporar techos sobre el escenario y sobre el público. En Cuaresma, o en caso de enfermedad o fallecimiento de algún miembro de la familia real, se suspendían las representaciones. El teatro siempre se ha visto afectado, casi nunca para bien, por innumerables factores externos. Las compañías teatrales estaban obligadas a compartir sus ingresos con hospitales y otras instituciones caritativas.

A principios del XVII ya se habían construido teatros en Toledo, Sevilla, Valencia, Granada y Zaragoza.

¿A qué se debió el florecimiento de nuestro teatro en los siglos XVI y XVII? ¿A los buenos autores, a que había menos alternativas de ocio? ¿Seremos capaces de recuperar un auge parecido, un nuevo Siglo de Oro? Se plantea difícil, pero no imposible: hagamos lo que esté en nuestras manos, imaginemos y trabajemos.

EL PANORAMA INTERNACIONAL es bastante similar. En Inglaterra los actores profesionales también son bufones nómadas y vagamundos. Suelen estar al servicio y bajo la protección de algún gran señor, que les libraba del peligro de ser encarcelados por el mero hecho de ejercer esa profesión. Los empresarios buscan temas que coincidan con las inquietudes del público, que en aquel momento son las luchas religiosas, los viajes (dramas de aventuras) y las adaptaciones de novelas italianas y francesas.

Las obras se pagan a la entrega, y pueden modificarse tantas veces como se considere necesario. De hecho, las más populares, después de muchas representaciones se parecían muy poco al texto original de quien las había escrito. No existen los derechos de autor, lo que hace posible el plagio, pero sí se contemplan los derechos morales de la autoría. El público pagaba por entrar y el precio variaba dependiendo de la localidad. El aforo de los mejores teatros rondaba los dos mil espectadores, cifra bastante considerable.

El teatro crece a golpes de períodos de gracia y adversidades. En 1544 el obispo Burner prohíbe todas las representaciones teatrales, tanto religiosas como profanas. Al subir al trono Isabel, estas prohibiciones caen en desuso ya que la reina ama las artes. Bajo Jacobo I, el teatro conoce su última etapa de favor ante la Corte y el rey. Las protestas de los puritanos se hacen cada vez más vio-



El teatro de los niños en la casa de John Conduit (1731-1732), de William Hogarth.

lentas hasta que en 1642 consiguen el decreto que ordena prohibir y cerrar todos los teatros en el Reino Unido.

Surge entonces Philip Henslowe. Su importancia estriba en que es fundamentalmente un hombre de negocios. Posee tintorerías, se dedica al comercio de pieles, se le atribuye incluso algún burdel, es prestamista y construye teatros. Esta última dedicación, la más importante para nosotros, al margen de rentabilidad económica, seguro que le reportaba algún otro tipo de favor o prestigio. En este sentido fun-



El Teatro Fortune, construído en Londres por Philip Henslowe y William Alleyn en 1599.

ciona como un tipo de productor que aún existe hoy en día: el hombre de negocios puro. Su *Diario* es una fuente trascendental de información sobre el mundo teatral del Londres renacentista. Se trata de una colección de notas que registran pagos a escritores, recaudaciones, listas de los costes de las producciones y de préstamos de dinero. Podemos comprobar que Henslowe era cuidadoso en los negocios, obtenía

garantías en forma de derechos sobre las obras de un autor, le retenía los manuscritos y comprometía su fidelidad concediéndole préstamos y adelantos: «Si estos amigos salieran de deudas conmigo, yo no tendría ningún poder sobre ellos». San Henslowe. Gracias al contrato que elaboró con el carpintero para la construcción del teatro Fortune, parecido en todo al Globe salvo en que era cuadrado, han llegado hasta hoy datos concretos de las medidas de todas las zonas del edificio. Se trata del único documento escrito existente sobre las dimensiones, la forma y las partes que componían un teatro de la época isabelina.

El actor isabelino comenzó como pícaro y vagabundo y terminó bajo el patrocinio de la monarquía. La propia Isabel I congregó a su alrededor a los Hombres de la Reina, una brillante compañía de teatro que vestía librea roja, y que actuó ante la Corte, en posadas de Londres y en varias capitales y pueblos por los que hizo giras hasta, aproximadamente, 1590. Siguiendo el ejemplo de esta iniciativa fueron muchas las compañías creadas en torno a un noble, lo que demuestra que el teatro subvencionado viene de antiguo.

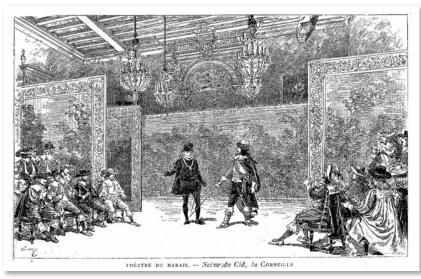
En la mayor parte de los casos, las compañías teatrales eran sociedades de varios accionistas. Diez o quince actores compraban acciones y con el dinero invertido se adquirían textos, vestuario y se contrataban a otros actores. Normalmente arrendaban los teatros a sus propietarios y para el reparto de los beneficios de la taquilla utilizaban diversas fórmulas.

En Francia, Luis XIV, que tanto apoyó el teatro al principio de su reinado, terminó retirándole su ayuda y protección al final de su vida, influido por su mujer, Madame de Maintenon, que lo consideraba pecaminoso y peligroso ¿Tanta influencia puede llegar a tener el teatro sobre las conciencias del público? Puestos a fantasear, yo prefiero alinearme con el poderoso borbón francés.

Los jesuitas parecen ser de la misma opinión, pues desde fines del XVI hasta el XVIII lograron gran popularidad con sus obras básicamente adoctrinadoras. No les faltaron excusas para saltar de un mero teatro propagandístico a otro más espectacular. ¡Lo que gusta un buen brillo!

Las compañías actuaban en ferias y en canchas de tenis de tamaño considerable y techadas. De hecho, el Théâtre du Marais, patrocinado por el cardenal Richelieu, se construyó sobre una antigua cancha. El siguiente paso de Richelieu consistió en convertirse en dramaturgo y empresario teatral.

El primer y único teatro nacional de Francia fue la Comédie-Française o Théâtre Français, entonces y en la actualidad subvencionado por el Estado. Es también uno de los pocos con compañía propia de actores, fundada por un decreto de Luis XIV el 24 de agosto de 1680 para unir a las dos compañías de teatro parisinas de aquel tiempo, la del Hôtel Guénégaud y la del Hôtel de Bourgogne. Surge tras la muerte de Molière, al fusionarse su compañía con otras. Molière es un ejemplo de actor y escritor con compañía que iba de gira por todo el país y que terminó en la Corte. A pesar de ello, sufrió grandes críticas y varias querellas por la temática de sus obras.



Representación de la obra El Cid, de Corneille, en el Théâtre du Marais de París.

En la España del XVIII, los actores seguían siendo despreciados por la mayor parte de la sociedad. Se prolonga el modelo del siglo anterior, aunque empieza a surgir un cambio a partir de la década de los sesenta, cuando se pretende atraer al teatro al gran público para hacerle oír un mensaje de alto valor moral, social y político. Volvemos a percibir interés en controlar el mensaje que se envía desde las tablas.

En 1767 el conde de Aranda dictó una serie de normas y requisitos que debían reunir los teatros y las compañías. Su reforma procuró que la representación fuera más verosímil y que todos los elementos que aparecían



Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda.

sobre el escenario no desentonaran con el marco espacio-temporal de la obra representada. Creó también una escuela de actores y promovió el buen funcionamiento de los espacios teatrales y la mejora de las condiciones de sus estructuras, aunque el descuido siguió reinando en el escenario amparado en la mala gestión, pues solo una parte de las ganancias se dedicaba al mantenimiento del local. La mayoría de lo recaudado pasaba al ayuntamiento, que pagaba a las compañías y subvencionaba las correspondientes obras de caridad.

Los actores costeaban su vestuario y, como cobraban poco, en muchas ocasiones su indumentaria no era la adecuada para la época de la representación. Con las actrices pasaba lo mismo, salvo si conseguían la protección de un noble, quien entonces presumía de generosidad ataviándolas lujosamente, aunque aquellos trajes no se ajustaran al personaje interpretado. Estos alardes de la moda

femenina casi se convirtieron en una exigencia del público, que esperaba que su actriz favorita apareciera vestida con gran lujo.

La crítica teatral, que empezó a ser elemento cotidiano de la prensa, tuvo una gran repercusión. De ella dependía muchas veces el éxito o el fracaso de una pieza. Los críticos se convirtieron en personajes influyentes a los que seducir para obtener su favor. Su importancia como generadores de público o enterradores de espectáculos ha llegado hasta hoy, aunque muchas obras no respaldadas por la crítica han disfrutado del beneplácito del respetable y, en cambio, otras muy aplaudidas por la crítica han fracasado comercialmente.

El gobierno de la Monarquía mediante una Junta de Teatros controlaba el teatro. Los alcaldes ejercían su autoridad sobre los teatros locales y eran las compañías estables las que contaban con la autorización de los ayuntamientos para las representaciones en los espacios de su competencia. Las de la legua se formaban libremente, a menudo con actores que no habían encajado en las primeras. Debido a que era difícil controlarlas contaban con la oposición de la Administración. Acabarían siendo prohibidas, especialmente a partir de 1801 con la Instrucción de arreglo de teatros, aunque su presencia continúa por los caminos: «Se prohíben desde ahora las Compañías Cómicas llamadas de la legua, cuya vagancia es comúnmente perjudicial á las buenas costumbres, y su conjunto compuesto de personas corrompidas llenas de miseria y de vicios en descrédito de la profesión cómica». Ciertamente, estimulante.

En Italia, durante la dominación napoleónica, el virrey Eugène de Beauharnais creó la primera compañía italiana subvenciona-



La plaza de la Scala de Milán, según un grabado del siglo XIX.

da, la Compagnia Reale Italiana, imitando los teatros subvencionados de París. Los actores eran nombrados por el Ministerio del Interior y de la dirección se encargaba el primer actor Salvatore Fabbrichesi. El repertorio era elegido por una comisión de espectáculos y la sede se estableció en la Scala de Milán, sin excluir las giras por otras ciudades. En 1827, al morir Fabbrichesi, se disolvió, pero otras compañías nuevas recogieron el testigo. Salvo las escasas excepciones de las compañías subvencionadas, la mayoría siguieron siendo ambulantes.

Francia, en cambio, vive una auténtica locura por el teatro. Aparecen teatros auspiciados por los señores y la corona. Incluso muchos

personajes de la época no se conforman con ser meros espectadores sino que se atreven a actuar en pequeños espectáculos.

Como conscuencia del desarrollo industrial, en el siglo XIX aumenta la clase media, lo que se traduce en más público potencial de teatro, la gran mayoría inculto, que busca en las representaciones una vía de escape a su vida cotidiana y su trabajo. Para satisfacer esta demanda, se construyen más teatros, pero de dimensiones más reducidas. Esta disminución del tamaño de los espacios escénicos favorece una interpretación menos exagerada, debido a la cer-



Sede del Teatro Meiningen.

canía del público con los actores. Así mismo, los avances en ciencia se van incorporando a la escena, mejorando por ejemplo la iluminación, que empieza a utilizar gas, acetileno, luz de arco y bulbo incandescente.

Jorge II funda en la ciudad alemana de Meiningen en 1866 la compañía teatral conocida como Los Meininger, que creó un complejo sistema que lle-

vaba a cabo la producción casi como la conocemos hoy día y que implicaba un elevado grado de organización. Analizaban cada una de ellas y cuidaban hasta el más mínimo detalle, tanto la escenografía y el vestuario como la utilería o la música. Subordinaban todos los elementos escénicos a la propuesta del director. Lo importante era la historia que se escenificaba. La producción se sistematizó de forma eficaz y establecieron reglas empresariales y escé-

nicas que buscaban el predominio del espectáculo en su conjunto y no sobre cualquier cosa.

¿Ha desaparecido el actor-empresario? No, esta figura permanece y permanecerá. La gran actriz y cantante Lucia Elizabeth Vestris ejercía de empresaria y productora teatral. Después de amasar una buena fortuna actuando, abrió en Londres en 1831 su propio teatro, el Olympic. Gracias a su buena gestión convirtió un local que hasta entonces gozaba de mala reputación en el único teatro dedicado a la ópera, donde acudía lo mejorcito de Londres. Aprovechando que aún no



Litografía anónima de la actriz Lucia Elizabeth Vestris.

hemos santificado a ninguna mujer, añadimos a santa *madame* Vestris. Otra de sus aportaciones consistió en proporcionar realismo a la interpretación, el vestuario y los elementos escénicos. Matizo que lo que se considera realista en una época no tiene por qué parecerlo en otra.

En producción resulta muy interesante no olvidar la historia de los fracasos comerciales. Así, André Antoine arriesgó con su propuesta escénica naturalista y su Théâtre Libre en 1887. Los actores se movían encima del escenario igual que en la vida misma, como si no actuaran en un teatro, en ocasiones hasta dando la espalda al público. La escenografía, el vestuario y la utilería procuraban reproducir la realidad. Resultó un fracaso económico. Las

novedades o las propuestas arriesgadas muchas veces lo son, pero no podemos dejar de agradecerle todo lo que supusieron estas aportaciones. Quizás una de las razones de su fracaso, un gran éxito por otra parte, fue su preocupación por el público, abaratando el precio de las entradas y mejorando la comodidad de la sala. San André Antoine.



Sello y matasellos austriaco en homenaje a Max Reinhardt.

Otro fracaso económico fue la Sociedad del Teatro Independiente que creó el holandés J. T. Grein en Londres en 1891. Su objetivo era descubrir y lanzar dramaturgos ingleses y estrenar textos arriesgados. San Grein. Empezamos a ver ya un tipo de productor cuyo objetivo principal no es el beneficio económico, incluso que se conforma con no arruinarse demasiado. Aparece un interés intrínseco al teatro, a su difusión, su estudio, su desarrollo. El teatro no es solo un entretenimiento o puro negocio, sino también un arte sobre el que investigar e innovar. Por eso surgen en ocasiones productores capaces de arriesgar su patrimonio embriagados por este riesgo.

Max Reinhardt combinó una amplia gama de talentos teatrales. Actor, director, administrador de teatros. Dirigió el Deutsches Theater de Berlín y asimismo construyó un teatro íntimo de pequeñas dimensiones, el Kammerspiele, buscando la cercanía del público para que pudiera observar y sentir los mínimos detalles. A su vez desarrolló otra línea de negocio y produjo espec-

táculos para el gran público, organizando largas giras con sus compañías por Alemania y por muchos otros países.

El siglo XIX pretende desalojar a la clase baja del teatro. Por un lado, con temáticas que se refieren básicamente a la burguesía. El aumento de los precios hace el resto. Aquí entran en escena dos habituales herramientas de selección.

Hacia 1868 surge el teatro por horas, que consiste en la oferta continuada de piezas en un acto. Esta idea novedosa de presentar varias obras de corta duración permite al público una mayor libertad de movimientos, y así capta a quienes quieren ver una obra de teatro pero no pueden invertir varias horas en ello, ni mucho dinero por supuesto. El público decidía cuántas sesiones deseaba ver, porque cada una era independiente y no duraba más de una hora. Rápidamente se hizo popular. Al cabo de unos años pasó de representarse exclusivamente en pequeños cafésteatro a hacerlo en grandes salas convencionales. Finalmente, la práctica totalidad de los teatros de Madrid acabó organizando representaciones por sesiones. Pero este teatro, pese a estar dirigido a la clase proletaria, carecía de soporte crítico y estaba destinado al mero consumo.

Llegamos al siglo XX, la época de la investigación teatral, tanto en la parte textual como en la puesta en escena. Surgen cantidad de pequeñas o no tan pequeñas compañías, cuyo principal interés es el estudio de nuevas formas de expresión escénica. Su motivación no es económica, sino más bien todo lo contrario, y terminan invirtiendo lo poco que tienen en el escenario. Más que empresas, se crean colectividades, como el caso del Teatro del Arte

de Moscú, que empieza a dedicar a los ensayos larguísimos períodos de tiempo, llegando incluso al año. Tanto tiempo para el ensayo y la investigación hace imposible la viabilidad económica y con-



María Guerrero, caracterizada como Doña Inés en un óleo de Raimundo Madrazo y Garreta de 1891.

tradice los básicos criterios de la producción teatral. Aunque debemos agradecer la gran aportación en lo artístico de todas estas compañías y personas. Aparece el grupo teatral.

El hecho de que nazcan nuevos modelos, no significa en absoluto que sean excluyentes. Muy al contrario, a lo largo de la historia vemos como conviven estilos diferentes de producción y de concepción escénica. Frente a estas experiencias, permanece un teatro más conservador, el «teatro-teatro» de toda la vida. A él acude un público burgués cada vez más numeroso, y el objetivo de sus empresarios es convertirlo en interés de masas. Continúa la fórmula de las compañías gestionadas por los actores o actrices protagonistas, que buscaban el éxito fácil

para satisfacer su ego, recolectar dinero suficiente con que mantener la compañía y sostener un buen nivel de vida. Así, en las compañías de María Guerrero y de Fernando Díaz de Mendoza, eran ellos los que realizaban la dirección de escena, ejerciendo a la vez el papel de divos, con hábitos anticuados y una obvia carencia de formación y escuela. No contaban con nadie con autoridad suficiente como para limitarles el camino interpretativo.