

EL TEU DE GRANADA Y LAS FIESTAS POPULARES: LOS CLÁSICOS AL ALCANCE DEL PUEBLO (1952-1959)

BÉATRICE BOTTIN
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

La puesta en escena de los años de la posguerra española fue marcada por las actuaciones de los Teatros Españoles Universitarios encabezados por famosos directores de escena y dramaturgos. En aquella época, las compañías de aficionados tenían una especial relevancia en el panorama de la creación teatral y sin saberlo, iban a orientar la futura labor dramaturgica y escenográfica de varios autores. Este fue el caso de José Martín Recuerda quien dirigió el TEU de Granada de 1952 a 1959. Profesor de Literatura y dramaturgo, soñaba con montar obras de teatro clásico desarrollando el concepto del teatro ambulante imaginado por La Barraca de Federico García Lorca. Para Martín Recuerda era una oportunidad de expresar su pasión por el teatro y de compartirla con el público de los pueblos españoles:

Queríamos engrandecernos y encontrar otros horizontes. Horizontes nuevos, renovadores, que nos condujeran a la libertad, a la justicia, a la piedad, a la bondad, al amor por todos los seres humanos, llevando primero este amor a nuestra Granada. Y así fue. Cuando la radio y la prensa granadina anunciaban nuestras actuaciones, en teatros o en plazas públicas, en calles, en aulas universitarias, se desbordaba la gente granadina y empezaban a admirarnos, a querernos y a aprender la cultura y sabiduría de nuestros clásicos. [...] Los versos se decían con una verdad y una sencillez, con la misma sencillez y verdad que los granadinos actuaban, buscando espacios escénicos diferentes para ponernos más en contacto con las raíces del pueblo español (Martín Recuerda, 1998).

El objetivo del nuevo director de la compañía era investigar en los clásicos y explorar espacios naturales para escenificarlos. Sentía una especial atracción por los espacios escénicos al aire libre: plazas, jardines, patios, calles, unos lugares idóneos para interpretar las obras del teatro clásico español e internacional y devolverle su carácter popular. Se trataba de poner al alcance de un amplio público, la cultura española y extranjera a través de los géneros teatrales pasados llevándolos por los pueblos y ciudades de España e incluso, hasta más allá de sus fronteras. El éxito del TEU granadino fue casi inmediato y las representaciones pronto se convirtieron en verdaderos acontecimientos artísticos, interpretados durante las fiestas tradicionales de la ciudad y de los pueblos circundantes. Para Martín Recuerda, el TEU era un medio de insuflar vida en la Universidad, de acercarla al pueblo compartiendo con él sus experiencias y conocimientos. Le parecía fundamental poder organizar giras por el país y al extranjero para ofrecer a las masas la posibilidad de acudir al teatro a pesar de sus dificultades financieras o de su aislamiento. Asimismo, pensaba que el Teatro Español Universitario debía hacerse el portavoz de las inquietudes, necesidades y anhelos del pueblo. Semejante papel ya habían desempeñado distintas compañías, entre ellas La Barraca, de la que el TEU de Martín Recuerda era el digno heredero. El TEU inició su recorrido escénico por los clásicos en Jaén en 1952, con la

comedia costumbrista de Lope de Vega, *La dama boba*, montada después en Linares y en el Teatro Cervantes de Granada. Estos primeros espacios escénicos eran más bien convencionales, tal vez demasiado, para satisfacer la creatividad del director. Quería reconquistar los espacios naturales, públicos y abiertos de los municipios, para convertirlos en escenarios utilizando los monumentos como decorados y resaltar así toda su estética. Además, deseaba establecer una estrecha colaboración con coreógrafos, coros universitarios o religiosos, pintores, escultores, siempre con afán de ofrecer una fiesta teatral y obtener la complicidad de los espectadores para quienes el evento era una posibilidad de divertirse, de descubrir el patrimonio teatral y de alejarse de lo cotidiano.

Fue en 1953 cuando el TEU propuso su primer montaje al aire libre del entremés de Lope de Vega: *La discreta enamorada* en la Plaza de Alonso Cano, en ocasión de las celebraciones del Corpus Christi. La prensa y la radio solían anunciar con entusiasmo las representaciones de la compañía, las cuales despertaban grandes expectativas. Los numerosos anuncios, las críticas, publicados tanto en la prensa regional como en la nacional y los artículos en las revistas científicas, son fieles testimonios del éxito del TEU de Granada de los años 50. En lo que a *La discreta enamorada* respectaba, las expectativas eran mayores ya que por primera vez en España, se iba a representar una comedia en un escenario natural: «Todos los círculos teatrales españoles, pendientes del estreno de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. La representación que se efectuará los días 12, 13 y 14 de junio en la plaza de Alonso Cano (junto al palacio arzobispal), supone nada menos que el rompimiento de los moldes escénicos». Se subrayaba el carácter innovador del montaje y se alababa la originalidad de la escenografía, sin olvidarse de aludir a la generosidad de la compañía que actuaba «con fines benéficos y a precios populares, para que dichas representaciones estén al alcance del pueblo granadino». Cabe notar que solía aparecer la mención «precios populares» en los anuncios de los espectáculos del TEU o en los programas de mano, como si de una necesidad de hacer hincapié en la labor pedagógica y casi caritativa de la tropa financiada por el Sindicato Español Universitario se tratase. En otro artículo publicado el 14 de junio de 1955, en el diario *Ideal*, se destacaba «el estilo y la alta calidad» del TEU, así como «su labor social, humana y generosa» (Cor. 1953). El SEU, organismo encargado de controlar la Universidad y la difusión de la cultura, consideraba las representaciones teatrales como una posibilidad de difundir la ideología del régimen. Además, en Granada, los montajes realizados para las fiestas del Corpus Christi recibían una subvención del Ayuntamiento. A ellos asistía un público variado: estudiantes, políticos, eclesiásticos, gente corriente, etc. Tras las funciones de *La discreta enamorada*, se confirmó el entusiasmo previo de los críticos quienes subrayaron lo ingenioso de la puesta en escena —la cual utilizaba los monumentos y los árboles como elementos decorativos—, y la adecuada y lograda actuación de los actores. Los jóvenes entraban y salían por las calles que desembocan en la plaza donde se hallaba el escenario en el centro del cual se erguía la estatua de Alonso Cano. Actuaban en el interior de las casas desplazándose por las habitaciones, dialogando desde los balcones. Para resolver las dificultades acústicas y lumino-técnicas vinculadas con la representación al aire libre, se habían instalado diez altavoces, doce micrófonos y cuarenta reflectores. Los proyectores iluminaban el tablado y el conjunto del recinto natural, enriquecían la acción dramática, creaban una atmosfera peculiar, daban ritmo al montaje, aislaban a un personaje. Las luces desempeñaban un papel fundamental en este espectáculo y en los siguientes. A raíz del clamoroso éxito, la compañía emprendió una gira por Andalucía confirmando su triunfo. Este montaje fijaba claramente las misiones que deseaba llevar a cabo el TEU granadino. El afán de difundir la cultura, de renovar la escenografía, de desempeñar un papel benéfico y educativo, de olvidarse de la opresión del régimen, de acercarse al pueblo para compartir con él con motivo de las festividades religiosas y populares una fiesta teatral popular, lo que daría lugar a creaciones poéticas, testimoniales y renovadoras. Durante el curso 1952-1953 el TEU efectuó representaciones en Granada y en Andalucía y según las autoridades y la prensa,

realizó una labor tan artística como social. Por ello fue galardonado por la Secretaría General del Movimiento que le concedió el «Víctor de plata» lo que suponía «el reconocimiento oficial del TEU de Granada como el mejor de España» ya que «El Víctor de plata solo lo tienen en la actualidad dos TEUs: el de Murcia y el de Granada» (1953).

Cabe señalar que el TEU de Granada siempre pudo contar con el apoyo de las autoridades eclesiásticas quienes le abrieron las puertas de sus templos, unos espacios históricos a veces desconocidos, cuyos decorados eran inconfundibles. En 1954, gracias a la ayuda del Arzobispo de Granada, la tropa consiguió montar el auto mariano de Calderón de la Barca, *La bidalga del valle*, en el Monasterio de San Jerónimo, cerrado al público desde principios del siglo. Para facilitar la comprensión, el director modificó y actualizó el texto sin abandonar la medida del verso y añadió al final, un soneto del mismo autor que pertenecía a otro auto sacramental titulado, *A María el corazón*. La crítica justificó las necesarias supresiones y elogió la escenografía que supo adaptarse al recinto: «*La bidalga del valle* ha sido montada con sencillez, como requería el marco de San Jerónimo, pues ningún fondo podía igualar la belleza del soberbio retablo del altar mayor. Un sistema de luces adecuado, daba mayor realce a la escenificación del auto mariano y también el sistema de amplificadores dio el tono preciso para una buena audición» (B., 1954). Semejante respaldo por parte de la Iglesia permitió que el espectáculo se interpretase en ilustres escenarios: en la plaza San Pedro de Almería, en Albacete durante la fiesta de la Virgen de los Llanos, frente a la Sierra de los mineros en las fiestas de Orgiva y en el Corral de Comedias de Almagro. En aquella época la Iglesia era una institución ineludible para los artistas; no solo ponía a disposición sus propiedades para que se convirtiesen en escenarios sino que también financiaba parte de los montajes con el fin de lograr una mayor difusión del mensaje litúrgico. En la década de los 50, los espectáculos del TEU eran para las autoridades eclesiásticas, una oportunidad de reforzar su influencia puesto que el franquismo se elevaba en defensor de la fe cristiana. Por un lado, el teatro se ponía al servicio del régimen y por otro, conquistaba un espacio de libertad mediante su búsqueda estética. España imitaba la Italia fascista que volvía a dar vida a los espectáculos al aire libre con actuaciones en los portales de las catedrales o en lugares públicos, utilizando los monumentos a modo de decorado. César Oliva evidencia el renacimiento de semejantes espectáculos en la España de 1938:

Las representaciones al aire libre llegan a su punto culminante con la aparición de Luis Escobar en el campo de la puesta en escena. El 25 de julio de 1938, con motivo de la Festividad del Corpus, una compañía aún sin nombre presenta en la plaza del Ensolado ante la catedral de Segovia el Auto de Valdivieso *El hospital de los locos*, con ciento cincuenta capellanes de figuración, y la colaboración plástica de José Caballero. El hecho en sí no hacía más que continuar con el proceso de recuperación de los clásicos, iniciado por García Lorca con "La Barraca". Lo que empezó como una simple práctica estética evolucionó con Escobar, habida cuenta el nuevo componente ideológico que aparece con el triunfo del espíritu patriótico y religioso frente al marxismo y ateísmo. (Oliva, 1989: 13)

Con talento, destreza y cierto atrevimiento, José Martín Recuerda introducía elementos de ceremonias paganas en las obras que montaba. Aparecían acróbatas, títeres, bailarines, malabaristas que convertían las representaciones en fiestas espectaculares en las que participaba el pueblo gracias a la configuración del espacio que permitía una comunicación con los actores. Intentaba borrar la tradicional separación haciendo evolucionar los actores en medio del público. En *La bidalga del valle*, Martín Recuerda rendía homenaje a la historia de la puesta en escena y más particularmente a las funciones que se daban en lugares públicos o teatros al aire libre en ocasión de las fiestas religiosas. Indagaba en los orígenes del arte escénico, restauraba las grandiosas representaciones organizadas durante las fiestas

del Corpus Christi y hacía revivir los autos sacramentales interpretados en las plazas como lo hicieron previamente las compañías de García Lorca y Luis Escobar.

Los días 24, 25 y 26 de junio de 1954 el TEU volvió a instalarse en la plaza de Alonso Cano para montar la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca, *La dama duende*¹. De nuevo, el director alivió el texto y las situaciones: «he llegado a aliviar todavía más las situaciones a fin de que resalte más lo esencial y llegue más directamente al público» (Martín Recuerda, 1954). Para reconstruir la casa de la obra con sus habitaciones, se utilizaron decorados simultáneos de tres plantas sobre los cuales actuaban los actores llevando al público, de un lugar a otro. Se construyó una especie de edificio coronado por una torre. Arriba, se observaba un escenario compuesto por dos cuartos y en el medio el misterioso armario de la dama duende. Debajo, se divisaban otros dos cuartitos. Los decorados simultáneos ya eran conocidos en la Edad Media como mansiones y fueron perfeccionados por los directores alemanes a principios del siglo XIX. Esta puesta en escena era un testimonio del ejemplar trabajo de investigación del TEU que se inspiraba tanto en las antiguas técnicas escenográficas como en las más recientes. Martín Recuerda homenajeaba a los artistas pero seguía concibiendo sus creaciones con cierta innovación, como lo demostró en el montaje de *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus en la plaza de Alonso Cano, los días 15, 16 y 17 de junio de 1955. Por primera vez en España, el espacio escénico de la representación al aire libre era circular, rodeado de espectadores, como si de un espectáculo circense se tratase. Un ballet de máscaras coreografiado por Rafael Jaramillo acompañaba a los actores, participaba en la acción y se encargaba de los cambios de decorados. El espacio circular no era una novedad en la medida en que ya se había utilizado en la Edad Media para representar los misterios. Esta peculiar escenografía reapareció en Londres en el Teatro al aire libre The Globe y luego, fue utilizada por Villiers de l'Isle Adan en el siglo XIX y por Reinhardt en el XX. Tenía una doble función, no solo permitía hacer participar a los espectadores en un rito en el que se comprometían emocionalmente sino que era también un medio de unificar la visión de cada uno. Además, el director utilizó la máscara y jugó con su doble significado. A primera vista, se parecía a la máscara estereotipada del teatro griego que permitía poner de relieve las características de un personaje para que el público lo identificara fácilmente. Pero el director la concebía también como un procedimiento didáctico mediante el cual se podía denunciar la mentira y la hipocresía que se disimulaban detrás de un personaje. Se trataba de una especie de confidencia, de una indicación destinada al espectador, para avisarle de no fiarse de las apariencias pues debajo de la máscara, se escondía la verdadera personalidad del protagonista. La crítica, unánime, alabó el conjunto del espectáculo. Se sucedían los montajes y el triunfo era cada vez mayor.

La adaptación de la comedia *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, en 1956, una obra nunca montada en España, fue el momento de consagración de la compañía que se confirmaría en 1957, con la adaptación de *La danza de la muerte* de Juan de Pedraza, en ocasión del IV Congreso Eucarístico Nacional, organizado en Granada. La puesta en escena de este auto sacramental, tenía tintes de teatro total ya que intervenían en él, los Pequeños Cantores de los Padres Dominicanos así como el ballet de Wenceslao Rodríguez quien ejecutaba danzas macabras. El decorado se redujo a una cámara negra habitada por personajes que llevaban maquillajes fosforescentes y máscaras, alegorías de la Ira y de la Muerte. Martín Recuerda explicó que había tenido que suprimir algunas estrofas de la obra «sin perjudicar las coplas de arte mayor. Los cuatro acentos del dodecasílabo, creo que han sido respetados» y añadía: «El carácter del Pastor, tipo del donaire de nuestro teatro, es

¹ Un anuncio publicado el día del espectáculo en el diario *Patria* indicaba: «Precios populares: sillas numeradas 15.00 - sillas sin numerar 8.00».

verdad que quizá, haya limitado un poco su comicidad; pero no olvidemos que se trata de una obra austera y trágica, y dudo hasta qué límite, el público de hoy es capaz de aceptar la dudosa comicidad de un personaje en un clima hondamente trágico». (Martín Recuerda, 1957). Los coros, el ballet, los tambores, todos los efectos luminotécnicos y escénicos se entremezclaban y establecían un ambiente dramático singular, entre modernidad y clasicismo. Ni que decir tiene que José Martín Recuerda montaba obras difíciles y la reacción de verdadero entusiasmo por parte del público y la crítica, sorprendía.

Gracias al siguiente montaje de *Los persas* de Esquilo, el TEU iba a entrar en la historia de las artes escénicas. La tragedia se interpretó para la fiesta del Corpus Christi, en la plaza de Alonso Cano, el 22 de junio de 1957. Las entradas se agotaron tan rápidamente que el público pidió otra representación para el día siguiente. El espectáculo siguió fiel a la tradición griega empleando máscaras de expresiones reconocibles y coros. Martín Recuerda optó por intensificar los gestos y los movimientos del cuerpo y modular las declamaciones y en el programa de mano, justificó su elección de montar una tragedia que consideraba como muy contemporánea:

Los Persas es la tragedia de la inacción de un rey. Al mismo tiempo el canto desolador de un pueblo vencido que, ante los horrores del vencimiento, nos plantea el terrible y actualísimo problema de no saber donde camina. Inacción y desconcierto son las columnas hercúlicas donde se asienta esta tragedia. Ambos puntos siguen siendo en las obras más avanzadas del teatro actual, los problemas capitales a resolver. De aquí la actualidad y la eternidad de *Los Persas*. Podríamos decir también que es la tragedia del castigo a la soberbia de un rey. (Martín Recuerda, 1957).

El «pueblo vencido» bien podría ser el de la España republicana desbaratada por los franquistas, que ignora a dónde el dictador y sus partidarios quieren llevarla. La «inacción de un rey», tal vez aluda a la derrota y a la abdicación del rey de España. El éxito fue rotundo, varios artículos mencionaban la presencia de personalidades entre el numeroso público entusiasmado, lo que permitió que la obra se diese a conocer en los festivales de otras provincias. Se trasladó a la Quincena Cultural Internacional de Tánger el 29 de julio, seguido por El Barbero de Sevilla y el 8 de marzo de 1958, se representó la tragedia en el claustro del convento de los Dominicos de Almagro. El estreno formaba parte de los actos conmemorativos de la festividad de Santo de Tomás de Aquino. El escenario fue montado en el patio conventual donde se beneficiaba del espléndido decorado natural.

En 1958 el TEU puso en escena dos obras que resaltaban aún más la búsqueda de innovación de la compañía. Para el Corpus Christi, primero se representó del 5 al 12 de junio en la plaza de las Pasiegas frente a la Catedral, *Los encantos de la culpa* de Calderón de la Barca. Por primera vez en España, se montó en un escenario inclinado construido a partir del pórtico y de la escalinata de la Catedral. El montaje recogió los elogios de la crítica: «La lección que Martín Recuerda dio ante el pórtico de la Catedral, de cómo hay que hacer teatro para el pueblo, fue extraordinaria» (J.C., 1958). Los días 13, 14 y 15 de junio, se interpretó en la plaza de Alonso Cano, *La Posadera* de Goldoni. La obra tenía la forma de un ballet donde los actores bailaban y cantaban en la pura tradición de la Comedia Dell'Arte o como en la comedia-ballet de Moliere, *Les Fâcheux*. Antes de subir al escenario, los actores deambulaban por las calles a bordo de carretas. En el programa de mano, el director explicaba que intentaron recrear el universo de la comedia italiana sin intención renovadora. Otra vez, el espectáculo se realizó en colaboración con otros artistas. Juan Román dirigía las pantomimas e intervenía el ballet de Rafael Jaramillo cuyos bailarines marcaban los cambios de escenas:

Ayer, en la plaza de Alonso Cano, la actuación de nuestro TEU volvió a cosechar numerosos aplausos, tanto al final de la representación como durante la misma, sobre todo, en esa magnífica escena entre cómica y patética de la decepción final del Caballero

Rocatallada (Alfredo Segura), donde el movimiento en escena de los personajes y su mímica es merecedor de los mayores elogios. El personaje femenino central de *Mirandolina* fue muy bien llevado en esta ocasión por Purita Barrios y María Victoria Gil y María del Carmen Rodríguez desempeñaron los dos restantes papeles femeninos que dominan (J.C, 1958).

Sin lugar a dudas, el TEU deseaba volver a los orígenes del Teatro proponiendo sus propias versiones de los autos sacramentales que se representaban en las calles y plazas en relación con la celebración del Corpus Christi, de la tragedia griega cuyos figurines sellaron la puesta en escena y, del llamado «teatro del arte» surgido en Italia a finales de la Edad Media.

Los montajes del TEU dirigidos por Martín Recuerda entremezclaban las artes escénicas con las plásticas con el afán de crear una fiesta teatral en la que se veía envuelto el pueblo, invitado a participar en una especie de ceremonia. Representar los clásicos era rendir homenaje al pueblo español, a su pasado, con la inquebrantable voluntad de poner en escena la actualidad de España. Los montajes solían formar parte del programa oficial de las celebraciones de las fiestas religiosas y populares. Universalmente se considera la fiesta como un momento de regocijo, de transgresión y de comunión. Sea cual fuere, religiosa o profana, representa un ritual ecuménico que libera al pueblo de sus preocupaciones para disfrutar de lo inmediato y de lo improvisado. El culto celebrado en las fiestas religiosas estuvo a veces estrechamente vinculado con el Teatro el cual, según las épocas, se hacía eco de las costumbres politeístas de los griegos o de los preceptos litúrgicos. En los años 50, las funciones teatrales financiadas por el régimen no solo habían de divertir al pueblo sino también recordarle la génesis del mundo y su historia religiosa. Martín Recuerda aprovechó la propaganda encubierta que deseaba fomentar el Gobierno franquista a través del teatro y orientó los montajes del TEU hacia una función tan divulgadora como experimental. Los montajes respondían a los estrictos criterios impuestos por la censura aunque en algunas ocasiones, el director tuvo que revisar los proyectos demasiado atrevidos para la época. Se representaron más de quinientos espectáculos, se organizaron numerosas giras que dieron a conocer el talento de estudiantes convertidos en actores, acompañados de artistas españoles, de técnicos y de un dramaturgo y director, gran conocedor del Teatro universal y de la puesta en escena. La prensa resaltaba el extraordinario éxito del TEU, las excelentes interpretaciones, la creatividad de las direcciones. El TEU de Granada era una de las compañías más destacadas de España. El método que adoptaba y que ponía en práctica en los espectáculos consistía en prescindir en lo posible de los decorados, atribuir el máximo valor a la luminotecnia, romper la escena y proponer escenificaciones en armonía con el entorno elegido. El teatro salía de nuevo a la calle, recobraba su carácter popular. José Martín Recuerda exigía un estudio profundo de las obras, previo a los montajes. No quería que se tuviera en cuenta cómo se pusieron en escena anteriormente en España. Deseaba ofrecer novedad al público, romper los moldes escénicos de los teatros.

BIBLIOGRAFÍA

B., «Representación del auto mariano *La hidalga del valle en San Jerónimo*», Granada, *Ideal*, 29-05-1954.

COBO, Ángel, *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1998.

COR, «El TEU de Granada representará *La discreta enamorada* de Lope de Vega», Granada, *Ideal*, 10-06-1953.

DURAMO, «Los Persas», *Lanza*, *Diario de Ciudad Real*, 08-03-1958.

GARCÍA LORENZO, Luciano, *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999.

J.C., «En la plaza de Alonso Cano, *La posadera* fue muy aplaudida», Granada, *Ideal*, 13-06-1958.

MARTÍN RECUERDA, José, «Autocrítica *La danza de la muerte*», Granada, *Patria*, 27-02-1957.

MORÓN ESPINOSA, Antonio César, «El Teatro Universitario durante los años 50. La presencia de José Martín Recuerda dentro del TEU de Granada», *Teatr@ Revista de Estudios Escénicos* 22, 2008, pp. 257-289.

OLIVA, César, *El teatro español desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

SUELTO DE SÁENZ, Pilar, «El Teatro Universitario español en los últimos treinta años», *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, Tomo XIX num. 3, 1964.

«El TEU granadino, el segundo galardonado con el “Victor de plata”», Granada, *Patria*, 1953.