

José Ricardo Morales y *La Celestina* José Ricardo Morales & *La Celestina*

Dr. Nel Diago Moncholí¹
nel.diago@uv.es

Resumen:

En octubre de 1949 Margarita Xirgu estrenaba con la Comedia Nacional de Uruguay, en el Teatro Solís de Montevideo, la versión de *La Celestina* que le había encomendado a José Ricardo Morales, joven dramaturgo español por entonces exiliado en Chile. Apenas un mes después, en noviembre de ese mismo año, Morales daba a conocer su propia puesta en escena de la obra en el Teatro Municipal de Santiago, al frente del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, del que había sido uno de sus fundadores.

Palabras Claves: Morales, Xirgu, Celestina, TEUCh, Recepción

Abstract

In October 1949 Margarita Xirgu premiered the version of *La Celestina* that she had entrusted to José Ricardo Morales, a young Spanish playwright then exiled in Chile. The play opened at the Solís Theater in Montevideo, with the National Comedy of Uruguay. Just one month later, in November of that year, Morales announced his own staging of that work at the Municipal Theater of Santiago, at the helm of the Experimental Theater of the University of Chile, as he had been one of its founding members.

Keywords: Morales, Xirgu, Celestina, TEUCh, Reception

Recibido: 17/6/2018. Aceptado: 11/11/2018.

1 Investigador, crítico teatral y Profesor Titular del Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, España.

Cuán apacible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea, y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro. (Timoneda, 1559)

Ignoro si José Ricardo Morales conocía estas palabras que su paisano Joan Timoneda puso al frente de su edición de *Las tres comedias* en 1559. Pero este –hacer de *La Celestina* una obra breve y representable- fue su propósito cuando tomó en sus manos la adaptación de la célebre tragicomedia de Fernando de Rojas que, al parecer, le había encargado su admirada Margarita Xirgu. Recordemos que la actriz y directora catalana había residido un tiempo en Santiago de Chile y que allí trabó una buena relación con los inquietos jóvenes del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y particularmente con Morales, español y exiliado como ella, a quien le estrenaría en 1944 la primera versión de su obra *El embustero en su enredo* (escrita en 1941) dando a conocer la reescritura final de la pieza al año siguiente en los escenarios de Buenos Aires y Montevideo. De aquella experiencia nació la idea de escribir una versión representable de *La Celestina*, obra y personaje que a Xirgu le atraían poderosamente y que consideraba un reto escénico de primera magnitud. Las circunstancias del estreno fueron un tanto rocambolescas. Tras un período dedicado a la enseñanza teatral en Santiago de Chile, Margarita Xirgu había rehecho su compañía y se había asentado nuevamente en Buenos Aires. Allí se encontraba en mayo de 1949 a punto de estrenar, *El malentendido* de Albert Camus en medio de un clima enrarecido por la actualidad política local.

Gobernaba la República Argentina el general Juan Domingo Perón y su esposa, Eva Duarte, la posteriormente famosa “Evita”, era una actriz que controlaba con mano de hierro los resortes de la industria cinematográfica y de los sindicatos del espectáculo. Cosa que traería como consecuencia el exilio a México de Libertad Lamarque, con la que había tenido algún choque durante el rodaje de *La cabalgata del circo*, o que no volvieran a contratar para hacer una película a Luisa Vehil, actriz uruguaya con la que había tenido disputas gremiales.

Margarita Xirgu, que todavía mantenía su imagen de “roja” y republicana, sobre todo después de los estrenos porteños de esos años (*El adfesio* de Alberti, *La barca sin pescador* de Alejandro Casona, *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, *El embustero en su enredo*, de José Ricardo Morales...), no se vio libre de estos turbios manejos, y así, a fines de mayo de 1949 apenas tres días después de su estreno, tuvo que acatar la orden de prohibición que el gobierno peronista decretó contra *El malentendido* de Albert Camus. La directora catalana disolvió la compañía y regresó a Chile. Desde allí, cansada de tanto peregrinaje y del doble exilio, Xirgu comenzó a plantearse seriamente la posibilidad de volver a su tierra natal. A través de cartas y cables a amigos y parientes tanteó esa posibilidad. Sin embargo, la circunstancia fue conocida por los sectores más intransigentes del régimen de Franco que reaccionaron de mala manera, como el periodista de *Arriba*, César González Ruano, que el 26 de agosto de 1949 publicaba un artículo, sarcásticamente titulado “¡Ya se salvó el teatro!”, donde comentaba burlón y desdeñoso las supuestas excelencias dramáticas de la actriz de Molins de Rei y concluía su columna de esta suerte:

Venga en buena hora Margarita Xirgu, y venga si quiere, con “Marianela”, con “María Rosa” o con algo de Echegaray. Venga además, a lo que quiera, y que Dios se lo aumente. Enmudecerá nuestra pluma, por supuesto, pasada esta sincera expansión. Será excelentemente recibida y allá tal vez la perdonen su “defección” final. Haya

paz, como la hay para los muertos, para los fantasmas que vuelven al castillo, bien que sea, como esta vez, un castillo de bambalinas. ¡Que le vamos a hacer! (González Ruano, 1949: <http://margarita-xirgu.es/castellano/vivencia/22vuelta/regreso.html>)

Pero no fue Margarita, sino su esposo, Miguel Ortín, quien viajó a España para entrevistarse con las autoridades locales y comprobar la situación. Mientras tanto el destino la encaminaba por otros derroteros. La Comisión de Teatros Municipales de Montevideo encomendaba a Justino Zabala Muñiz para que convenciera a Margarita Xirgu de que aceptara radicarse en Uruguay como directora de la Escuela Municipal de Arte Dramático, Escuela que hoy lleva su nombre. La oferta incluía también la posible realización de montajes con la Comedia Nacional, el teatro oficial uruguayo. Nuestra eminente actriz aceptó encantada y, según relataría años después, en 1968, el empresario y autor oriental Ángel Curotto, sólo puso una condición:

“¿Condiciones? ¿Establecer yo condiciones, en este país y con estos amigos? Por favor, las que ustedes digan... Ahora, sí, cuando hablemos de obras, yo me atrevería a decirles que hay un clásico que hasta ahora, nadie se ha atrevido a hacer: Fernando de Rojas. Yo sueño con hacer *La Celestina*” (Venturini, 2010, pp. 130-131).

El 7 de octubre de 1949 debutaba en el Teatro Solís con el elenco oficial de la Comedia Nacional, con la joven Concepción “China” Zorrilla en el papel de Melibea. Pero no sería la de Margarita Xirgu la única puesta en escena que conocería la versión celestinesca de José Ricardo Morales. Apenas un mes después, el 26 de noviembre de 1949, el Teatro Municipal de Santiago daba a conocer la puesta en escena llevada a cabo por el propio Morales con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Ocupémonos de la adaptación del texto realizada por José Ricardo Morales y de la recepción crítica de su puesta en escena. Unos días antes del estreno, Mario Naudon publica en *Pro Arte*, una entrevista con el “profesor de Historia del Arte, erudito y profundo conocedor de la literatura española”, al que le pregunta por las dificultades que ha podido hallar a la hora trasladar el texto clásico a la escena actual. A lo cual Morales responde con absoluta precisión:

La primera dificultad que se me presentó –y creo que es la de quien pretenda adaptar la tragicomedia de Calisto y Melibea a nuestra escena- es la de resolver, o mejor, disolver el carácter acumulativo y enumerativo, típicamente medioeval de la obra; era preciso, pues, volver teatral un texto, en ocasiones, descriptivo y novelístico, para lo cual he desentrañado el nervio de la acción, destacándolo y desechando todos los episodios que significaban digresión, especialmente lo del Tratado de Centurio. Por ello se han suprimido algunos personajes. Problema también ha sido para mí encontrar la unidad esencial en toda pieza de teatro, y dar fin a los actos de modo que correspondan a una culminación de la acción. Así, he dividido la obra en cuatro actos. mostrando, al final del primero, a la Celestina como hechicera; en el segundo, al mismo personaje en sus funciones profesionales; en el tercero termino con la muerte de Celestina, y el cuarto, con la muerte de los dos amantes. (Morales entrevistado por Naudon, citado por Arriagada, Ibarra, Müller, y Osorio, 2013)

Otro de los temas sobre los que interroga el entrevistador a Morales es el referente al lenguaje, toda vez que muchos opinan que la expresión en *La Celestina* puede resultar procaz y obscena para algunos oídos. Así, en una breve crítica del diario *El Mercurio* firmada por D. de la V., se señala:

No opina así el periodista de *Pro Arte*, a quien le parece “muy justo e indispensable conservar toda la *verdeur* del lenguaje de *La Celestina* y considerar, aún en este caso, que el fondo vale lo que la forma”. José Ricardo Morales, por su parte, responde a la cuestión de esta forma:

(...) he buscado la sustitución de todos los giros y expresiones arcaicas y de vocablos en desuso por sus equivalentes actuales, pero sin que ello signifique una pérdida del sabor característico que da el lenguaje de los personajes a la obra. He procurado también dar un ritmo al lenguaje, para aclararlo formalmente y no sólo ideológicamente, ya que a claridad formal corresponde siempre claridad ideológica. Conozco versiones “rosas” de *La Celestina*, que no sólo no respetan la índole misma del texto, sino que lo alteran. En mi versión se deja toda su crudeza al lenguaje desenvuelto y libre de los personajes, que corresponde al gozoso sentido de la vida que se tenía en el Renacimiento. (Morales entrevistado por Naudon, citado por Arriagada, et al., 2013)

Otro aspecto que Morales desea destacar en la entrevista es su convencimiento de que el Bachiller es posiblemente autor de los dieciséis primeros actos de la obra. De ahí su decisión de “cortar por lo sano” en su adaptación, eliminando el “Tratado de Centurio”, de cuya autoría desconfía. Finalmente, el entrevistador se dirige a Morales en su condición de responsable de la puesta en escena para que explique las soluciones que ha impuesto a la compleja acción que propone el texto. Y Morales, que no olvida señalar la importancia de la labor de Simone Chambelland como diseñadora de los trajes y del colorido general de la puesta, apunta que se decidió por una escenografía que permitiera escenarios simultáneos separados por calles, usando para ello incluso el foso de la orquesta, de tal modo que no hubiera interrupciones en ningún momento y que, además, se remarcara ese ir y venir continuo del personaje protagónico con sus recados y sus intrigas. Y concluye la entrevista con una referencia a Margarita Xirgu, para quien, afirma el periodista, se realizó la adaptación y que ha tenido un singular éxito en su presentación en Montevideo. Y ciertamente lo fue, aunque no exento de polémicas y juicios críticos negativos en algunos aspectos, principalmente en lo que atañe a la adaptación y al uso desenfadado del lenguaje.

Una de las notas más singulares es la de Jorge Escobar Guzmán en *Las Noticias de Última Hora*, pues destaca el poco entusiasmo del público santiaguino que apenas sí llenó la mitad de las “apostentaduras” del teatro. El crítico lo achaca al escaso interés que sus conciudadanos muestran con las cosas criollas, como sugiriendo que si en lugar del montaje del Teatro Experimental de la Universidad de Chile se hubiera tratado del de Margarita Xirgu, la respuesta hubiera sido otra mucho más favorable. Escobar, en todo caso, celebra la versión de Morales y su puesta en escena, que habían tenido comentarios adversos por parte de algunos sectores opuestos a la injerencia dramaturgica del texto. Según este crítico:

Eran tan encendidas estas palabras, que nosotros también cometimos el mismo pecado: juzgar la obra antes de verla. Porque *La Celestina*, según adaptación de José Ricardo Morales, es en verdad una obra de teatro. Una gran obra de teatro.

Debemos expresar nuestras más fervientes congratulaciones al profesor Morales por la magnífica adaptación que realizara.

Pero, José Morales, no sólo se conformó con ser el adaptador sino que además, fue el director de esta representación. Y a la verdad es que ambas cosas las hizo muy bien (Escobar Guzmán: *Las Noticias de Última Hora*, 30 de noviembre de 1949)

Escobar valora la labor actoral donde elogia a casi todo el elenco del Teatro Experimental, comenzando por Pedro Orthous y siguiendo por Roberto Parada, Brisolia Herrera, María Cánepa, Domingo Tessier, Coca Melnick y María Teresa Fricke. Sin embargo hay un pero: el papel protagonista de la obra estuvo a cargo de Marta Huneus que, “desgraciadamente acusó algunos errores que se justifican sólo por la inexperiencia de la joven actriz”. Y no será el único cronista que señale este punto negativo. Ahora bien, debemos advertir que esta actriz encarnó a Melibea², siendo Brisolia Herrera quien se encargó del papel protagónico, el de Celestina, aunque tampoco era, como todo los actores integrantes del elenco, una persona mayor precisamente. Concluye el comentarista su crónica alabando la escenografía, que también se debe a Morales, calificando de hermosas las soluciones plásticas, incluyendo el vestuario, al que califica de sobresaliente, aunque no menciona el nombre de su artífice. Lo que sí hace, entusiasmado, es recomendar vivamente la representación: “En resumen: una obra magníficamente realizada. Vale la pena ir a verla... una y más veces.” (Escobar Guzmán: *Las Noticias de Última Hora*: 30 de noviembre de 1949)

Sabemos por las fotos que publicará el semanario *Ecran* (n° 985, 6 de diciembre de 1949) que al estreno acudieron, entre otros, artistas como Eduardo Naveda, Alma Montiel, María Elena Gertner o Lautaro Murúa; intelectuales como Santiago del Campo, Pedro Mortheriu (uno de los fundadores del Teatro Ensayo de la Universidad Católica) o el crítico Etienne Frois³. Este último, sería precisamente el encargado de valorar la obra en el semanario *Pro Arte*, una revista fundamental por su apoyo al Teatro Experimental de la Universidad de Chile y su apuesta por la modernidad artística. En su extensa reseña Frois comienza elogiando la labor de Morales como adaptador:

Si hay en Santiago un director calificado para montar *La Celestina*, ese es José Ricardo Morales, no solamente por su inteligencia, cultura y gusto, sino también por el conocimiento profundo que tiene del teatro español. Su adaptación merece los más francos elogios: tiene el mérito de simplificar la acción complicada de Fernando de Rojas, respetando al mismo tiempo el movimiento de la pieza, y resucita con expresiones modernas todo el vigor del texto original. (Frois, citado por Arriagada et al., 2013)

2 Según vemos en el programa de mano, aunque el día del estreno fue Marta Huneus quien encarnó a Melibea, el personaje sería interpretado en otras funciones por María Maluenda. Es más, la crítica de *El Imparcial* (29 de noviembre de 1949) advierte que la “novicia” Marta Huneus ha tenido que actuar reemplazando a María Maluenda, que se encontraba enferma.

3 Agregado diplomático francés en Chile, jugó un papel destacado en la introducción del teatro existencialista en la escena chilena.

Frois sostiene que le emocionó la obra y que le gustaría poder leer la versión para recrear todo cuanto pensó y sintió durante la representación. Ahora bien, cree que el adaptador pecó de discreto en el lenguaje, que él desearía más truculento y colorido:

Quando se escoge una pieza como *La Celestina* no hay que bajar públicamente los ojos y taparse castamente los oídos: lo repito, me pareció demasiado tímida, demasiado “distinguida” la representación de la otra tarde⁴ (Frois, citado por Arriagada et al., 2013)

Este cronista cuestionará también algún aspecto de la puesta en escena. Así, Frois cree que, aunque la idea de Morales de un escenario simultáneo es excelente, el director no tuvo en cuenta que varias escenas forzosamente se debían desarrollar en zonas laterales y alejadas del público, dejando desaprovechado el centro mismo de la escena. De tal modo que esto, unido a que muchas veces los actores hablaban de perfil, dificultaría la recepción por parte de algunos espectadores. El crítico señalará asimismo, deficiencias en la iluminación y en algunas actuaciones. Especialmente la de Marta Hunneus, que hacía su debut con el TEUCH y que “no mostró toda su capacidad a causa del alejamiento, o de la iluminación insuficiente de las zonas en que le tocaba actuar y posiblemente también –al menos en el comienzo- a causa de una nerviosidad bien comprensible que alteraba un tanto el timbre de su voz” (Frois, citado por Arriagada et al.: 2013). En fin, que el espectáculo no respondió enteramente a lo que él esperaba, aunque, eso sí, defenderá la escenografía y la exquisita armonía de los trajes concebidos por Simone Chambelland, a la que cita por su nombre, que le parecerán un acierto completo.

Sin duda mucho más favorable resultará la reseña realizada por Critilo, crítico teatral y dibujante de *La Nación* que acompañará su valoración de la obra con una simpática caricatura del director. Critilo divide su escrito en varios apartados, comenzando por la obra de Fernando de Rojas que, a su entender, anticipa a Shakespeare y nos propone una lección moral. Continúa en segundo lugar con los personajes, destacando a la propia Celestina, “uno de los grandes arquetipos producidos por la fantasía humana”, y concluyendo con Calisto y Melibea, preludio de los amantes de Verona. El tercer apartado está destinado a la adaptación y la puesta en escena. Aquí Critilo no escatima elogios:

José Ricardo Morales ha realizado una inteligente y difícil tarea al adaptar la obra. La tragicomedia de Fernando de Rojas ha sido esquivada a la escena. Durante tres siglos largos ha dormido en brazos de los eruditos. Con respecto al pensamiento del autor, Morales ha densificado la acción, la ha vitalizado y la ha puesto a tono con nuestra sensibilidad. Su división en cuatro actos, cuatro puntos culminantes, permite que el drama agudice intensamente en un clima cálido y angustioso la realidad dual de estas almas. La puesta en escena contribuye en forma decisiva al designio del adaptador. Morales ha diseñado un escenario múltiple que acentúa el trasiego constante de Celestina en sus pecaminosos afanes de tercería. La alcahueta va y viene, entra, sale y descubre ostensiblemente al público “sin trampas ni cartón” sus intenciones. La intensificación de las “carreras profesionales” a través de las callecitas medievales

perfila el acento moral del tipo. A su vez, el avance de los personajes hacia el público aumenta la impresión de realidad. Morales, al exhumar para las tablas la joya dramática cantada por Cervantes, ha prestado un servicio inapreciable al conocimiento de la literatura española. (Critilo: *La Nación*, 29 de noviembre de 1949)

En el último apartado Critilo se presta a destacar la múltiples bondades de la actuación, terreno en el que incluso tiene palabras de aliento para la joven Marta Huneeus, quien “se levantó a un plano de gran calidad histriónica en las últimas escenas cuando llora la muerte del amado”. Y las últimas palabras de la crítica están dedicadas a la iluminación de Oscar Navarro y al vestuario: “muy bellos y armónicos los trajes” (*La Nación*, 29 de noviembre de 1949).

Si en el juicio tan favorable del diario *La Nación* habrá influido de algún modo el hecho de que su autor, Critilo, no sea otro que el historiador, crítico de arte, investigador y caricaturista cartagenero Antonio Rodríguez Romera, amigo de Ferrater Mora, de Ontañón, de Margarita Xirgu y de Carmelo y Arturo Soria. Es decir, un exiliado español del 39 como el propio Morales. Ahora bien, la revisión de otras críticas aparecidas en la prensa chilena de la época nos demostrará que los elogios son compartidos también por los cronistas nacionales. No faltarán los comentarios menos favorables en algunos aspectos puntuales de la adaptación o de la puesta en escena. Así, por ejemplo, leemos en la crónica de D. de la V. para *El Mercurio* lo siguiente:

La faena del profesor José Ricardo Morales, que hizo la adaptación de “La Celestina” para que fuera presentada por el Teatro Experimental ha sido, pues, tan penosa como atrevida. Con tantas reducciones y supresiones, corría el peligro de dejar la obra en esqueleto, sin colorido ni emoción.

Triunfó plenamente, y su versión es una obra viva y humana que conserva el sabor de la época y toda la intención del Bachiller de Montalván [sic]. De los largos parlamentos, que abarcan páginas enteras del texto, quedó un lenguaje ágil y expresivo, y las lentas escenas se transformaron en rápida acción. (D de la V: *El Mercurio*, 28 de noviembre de 1949)

Por su lado, J. V. S., en *El Imparcial*, señalará que la obra de Fernando de Rojas

(...) muestra en algunos episodios tal crudeza y cae en tales groserías de lenguaje, que ante ella quedaría “achatado” el mismísimo Jean Paul Sartre. Aunque retocando algunas de esas pinceladas demasiado gruesas, el adaptador conservó otras para mantener el colorido auténtico de la pieza. Lo que es lástima, pues no la dejó presentable para muchos posibles asistentes. Los parlamentos de esa tragicomedia no se encuentran todavía atestados de retruécanos, equívocos ni preciosismos a que luego tanto se aficionaría el barroco, pero hay en ellos ciertos términos arcaicos, que estimándolos incomprensibles para auditores de nuestros días, fueron suprimidos o reemplazados por J. Ricardo Morales. A nuestro ver el adaptador llevó hasta más allá de lo conveniente esa modernización, ya que escuchamos un castellano del siglo XX. (J.V.S: *El Imparcial*, 29 de noviembre de 1949)

El 22 de noviembre de 1949, días antes del estreno, la revista *Ercilla*, en una columna firmada por I. E. M., se escribía sobre la obra y su personaje central, relacionando ambos con la figura de Don Juan o con *El libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, se señalaba “la curiosidad con que el público culto espera la adaptación escénica realizada por José Ricardo Morales”. Una semana después, tras el estreno, el mismo cronista, en las mismas páginas, recordaba que

El solo nombre de *La Celestina* indica para todo criterio culto, que la obra no es apta para ser vista ni oída por menores de edad ni tampoco por ese nutrido grupo de gentes, a quienes el desnudo estatuario, les puebla las mentes de visiones lúbricas y sensuales, como ocurrió hace algunos años con un mármol que existió en uno de los jardines públicos de Santiago. (I. E. M: *Ercilla*, 29 de noviembre de 1949)

Es más, insiste el cronista, “si en 1499 la Inquisición no se inquietó por la publicación de la obra, ni el Santo Oficio “intervino para morigerar el lenguaje de Fernando de Rojas”, tampoco tendría por qué hacerlo José Ricardo Morales, el gran triunfador de la noche por su adaptación pero, también, por su puesta en escena, en la que el crítico destaca los trajes, la iluminación, la música y el trabajo de todo el elenco” (I. E. M: *Ercilla*: 29 de noviembre de 1949)

En cualquier caso, esa opinión de *Ercilla* respecto a la actitud mojigata de algunos sectores de los espectadores, es compartida por su colega de *El Imparcial*, que concluye así su crítica antes referida: “¿Qué diremos del público? La crudeza de la obra ciertamente va a restarle concurrencia a sus representaciones. No nos parece de acertada elección.” (J.V.S: *El Imparcial*: 29 de noviembre de 1949)

Curiosamente la revista *Ecran* (6 de diciembre de 1949), comenzaba su comentario del espectáculo arremetiendo contra los puristas que negaban la conveniencia de la adaptación de *La Celestina*, porque una obra artística es sagrada y no se debe tocar, se empieza así y el día de mañana podría ocurrir lo mismo con *El Quijote*, ignorando que ya en vida de Cervantes, y antes de que apareciera la segunda parte de la inmortal novela, ya Guillén de Castro había hecho dos adaptaciones del primer tomo. Sea como sea, el crítico de *Ecran* apunta que la obra: “Ágil y sutil en el diálogo, amena y entretenida en la trama, *La Celestina* se mueve sigilosamente dando estocadas en la pueril moralidad de los quisquillosos” (*Ecran* No. 985, 6 de diciembre de 1949)

Para este crítico, que no deja de alabar la escenografía, los trajes, el diseño espacial y la interpretación, el cuarto acto resulta algo decepcionante. Es decir, que el espectáculo funciona bien mientras *Celestina* está en escena, y decae tras su muerte. Más complacido se muestra el comentarista de la revista *Estanquero*, quien recuerda, por cierto, que la versión de José Ricardo Morales la había estrenado Margarita Xirgu en Uruguay un mes antes. Para este semanario:

La versión que de esta obra genial ha hecho el Teatro Experimental ha sido en extremo cuidadosa y nueva. José R. Morales ha tenido el tino de mantener la personalidad de cada uno de los seres que en ella intervienen, ha logrado una plausible unidad de conjunto dentro de una línea sobria, animada y llena de ritmo; cuidando los detalles, dramatizando los momentos esencialmente teatrales, aplicando mesura a las escenas audaces y consiguiendo con su es-

cenografía en tres planos diferentes, una perfecta coordinación de la obra general. (*Estanquero*)

Conclusiones

Como puede apreciarse por lo dicho hasta aquí, la adaptación de Morales tuvo bastante aceptación en Chile y el montaje fue bien recibido. Quizá por ello no sorprenderá que, como indicó en su momento la revista *Pro Arte*, el Instituto Internacional de Teatro, dependiente de la UNESCO, publicara la crítica sobre el espectáculo en su Boletín de febrero de 1950. Cabe recordar, en cualquier caso, que, dicho Boletín se publicaba en París y que, como nos recordaba el diario *Las Últimas Noticias* (4 de diciembre de 1949) fue precisamente en la capital gala donde se llevó a cabo, en 1942, la primera adaptación teatral de la obra, en francés y firmada por Marcel Achard. Quién sabe si esta circunstancia pesó en el ánimo de Margarita Xirgu a la hora de encargarle a José Ricardo Morales su adaptación. O en el de Leónidas Barletta, cuando le encarga a Eduardo Arnosí, una versión también en cuatro actos, estrenada en el Teatro del Pueblo en junio de 1950.

Referencias bibliográficas

- Arriagada Patricio, Ibarra, V., Müller, J., Osorio, J. (2013). *El semanario Pro Arte: Difusión y crítica cultural (1948-1956)*. Santiago: RIL.
- Crítica (s/n) (6 de diciembre de 1949) *Ecran* No. 985. Chile
- D. de la V. (29 de noviembre de 1949). Crítica. *El Mercurio*. Chile.
- Escobar Guzmán, Jorge (29 de noviembre de 1949). Crítica. *Las Noticias de Última Hora*. Chile.
- González-Ruano, César (1949). Posible año de vuelta del exilio. Recuperado de <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/22vuelta/regreso.html>
- I. E. M. (29 de noviembre de 1949). Crítica. *Ercilla*. Chile.
- J. V. S. (29 de noviembre de 1949). Crítica. *El Imparcial*. Chile.
- Morales, José Ricardo (2005). *El embustero en su enredo*, Valencia: Colección Siglo XXI, Universidad de Valencia.
- Rodríguez Romera, Antonio (Critilo). (29 de noviembre de 1949). Crítica. *La Nación* Chile.
- Timoneda, Juan (2002). *Las tres comedias de Juan Timoneda*. (Versión orig. 1959, Valencia). Reproducción en facsímile por La Academia Española, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc79445>
- Venturini, Alejandra (2010, enero-junio). Margarita Xirgu. El teatro contra el olvido. *Acotaciones*, N°25, 123.138. España.