

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

ENRIQUE RAMBAL Y EL MELODRAMA DE LA PRIMERA
MITAD DEL SIGLO XX

FRANCISCA FERRER GIMENO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2008

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 10
d'abril de 2008 davant un tribunal format per:

- D. Ángel Berenguer Castellary
- D. Juan Miguel Company Ramón
- D^a. María M. Delgado
- D. Victor García Ruiz
- D. Julio Leal Duart

Va ser dirigida per:
D. Josep Lluís Sirera Turó

©Copyright: Servei de Publicacions
Francisca Ferrer Gimeno

Depòsit legal:

I.S.B.N.: 978-84-370-7171-8

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I
COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

ENRIQUE RAMBAL Y EL MELODRAMA DE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Tesis doctoral presentada por:
FRANCISCA FERRER GIMENO
Dirigida por:
Dr. JOSEP LLUÍS SIRERA TURÓ
Valencia, 2008

Un buen padre vale por cien maestros

J.J. Rosseau

A mi padre
que no ha podido ver el final de este trabajo.

A mi madre y mi hermana
que tanto me ayudan.

0. AGRADECIMIENTOS

I. INTRODUCCIÓN9-16

II. RAMBAL, SU COMPAÑÍA Y SUS PUESTAS EN ESCENA

II.1. BIOGRAFÍA..... 17-21

II. 2. LA COMPAÑÍA DE ENRIQUE RAMBAL..... 22-37

II. 2.1. Autores y colaboradores literarios..... 22-26

II. 2.2. Los actores y actrices.....27-28

II. 2.3. Otros componentes de la compañía..... 29-37

II. 2.3.1. Apuntador..... 29

II. 2.3.2. Director coreográfico..... 29-30

II. 2.3.3. Director de escena.....31-36

II. 2.3.4. Productor..... 37

II. 2.3.5. Otros oficios.....37

II. 3. LA PUESTA EN ESCENA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX..... 38-123

II. 3.0. Telones..... 39-41

II. 3.1. Mutaciones..... 42-44

II. 3.2. Vestuario: el disfraz..... 45-47

II. 3.3. Maquillaje..... 48-52

II. 3.4. Música..... 53-55

II. 3.5. Iluminación..... 56-60

II. 3.6. Trucos..... 61-95

II. 3.7. Métodos para aparecer y desaparecer en los escenarios 96-101

II. 3.8. Los trucos de Rambal..... 102-118

II. 3.9. Transparencias y Cine..... 119-123

III. EL MELODRAMA

III. 1. EL MELODRAMA 125-142

III. 1.1. Definición 125-129

III. 1.1.1. El melodrama *clásico* (1800-1823)..... 129-130

III. 1.1.2. El melodrama <i>romántico</i> (1823-1848).....	130-131
III. 1.1.3. El melodrama <i>diversificado</i> (1848-1914).....	134-142
III. 1.2. Sus personajes	135-137
III. 1.3. El argumento	137-138
III. 1.4. Los temas	139-142
III. 2. EL [MELO]DRAMA POLICIAL	143-154
III. 2.1. Un nuevo modelo	143-147
III. 2.2. Estructura	148
III. 2.3. Los personajes.....	148-152
III. 2.4. El melodrama hipnótico.....	153-154
III. 3. MELODRAMA SANGRIENTO: EL GRAND GUIGNOL.....	155-161
III. 4. ESPACIOS PARA EL MELODRAMA EN VALENCIA.....	162-164
IV. LA PUESTA EN ESCENA DE LOS MELODRAMAS DE RAMBAL	
IV. 1. LOS MELODRAMAS <i>CLÁSICOS</i>	165-200
IV. 1.1. Las dos huérfanas de París o El registro de la policía.....	165-175
IV. 1.2. El Jorobado o el caballero Enrique Lagardère.....	176-182
IV. 1.3. El Conde de Montecristo.....	183-193
IV. 1.4. Artagnan y los tres mosqueteros del rey.....	194-200
IV. 2. MELODRAMAS <i>DIVERSIFICADOS</i>	201-226
IV. 2.1. Los Miserables.....	201-211
IV. 2.2. El soldado de San Marcial.....	212-216
IV. 2.3. Secreto de confesión o Los mohicanos de París.....	217-226
IV. 3. EL [MELO]DRAMA POLICIAL Y CRIMINAL: LOS PROTAGONISTAS Y SUS SECUELAS.....	227-260
IV. 3.1. Fantômas.....	227-234
IV. 3.2. Raffles.....	235-247
IV. 3.3. Sherlock Holmes.....	248-256
IV. 3.4. Nick Carter.....	257-260
IV. 4. MELODRAMA POLICIAL E HIPNÓTICO.....	261-283
IV. 4.1. La muñeca trágica.....	261-266
IV. 4.2. El sillón de la muerte.....	267-269
IV. 4.3. El hombre invisible.....	270-273
IV. 4.4. El guante rojo.....	274-283

IV. 5. EL GRAN ESPECTÁCULO MELODRAMÁTICO.....	284-346
IV. 5.1. El gran espectáculo.....	284-289
IV. 5.2. Los cuatro jinetes del Apocalipsis.....	290-303
IV. 5.3. Veinte mil leguas de viaje submarino.....	304-322
IV. 5.4. Miguel Strogoff o el correo del zar.....	323-337
IV. 5.5. El mártir del Calvario.....	338-346
V. LA GUERRA CIVIL	
V. 1. [MELO]DRAMAS PARA UNA GUERRA CIVIL.....	347-364
V.1.1. Enrique Rambal durante la Guerra Civil.....	347-354
V.1.2. Temple y rebeldía.....	355-361
V.1.3. El final de la Guerra Civil.....	362-364
VI. LA PUESTA EN ESCENA CINEMATOGRÁFICA	
VI. 1. CINE Y RADIO COMO FUENTES DEL TEATRO.....	365-368
VI.1.1. Al Capone. Superproducción filmada.....	369-389
VI. 2. EL CINE: TEATRO FILMADO.....	390-398
VI. 2.1. El Desaparecido.....	390-398
VI. 3. ESTRENOS «CINEMATOGRÁFICOS» EN EL ESCENARIO....	399-417
VI. 3.1. La década de los cuarenta	399-402
VI. 3.2. Rebeca.....	403-411
VI. 3.3. Más cine en escena: El declive.....	412-417
VII. CONCLUSIONES.....	418-425
VIII.BIBLIOGRAFÍA	
Bibliografía	426-448
Prensa consultada	449

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto ha sido realidad gracias a la ayuda incondicional e ilimitada de muchas personas a las cuales queremos agradecerse muy sinceramente.

En primer lugar destacar la labor de dirección y coordinación de nuestro trabajo ejercida por el Dr. Don Josep Lluís Sirera Turó, director e impulsor de este trabajo, su entusiasmo por conocer el pasado escénico de Valencia junto con sus sabios criterios y consejos han dado como resultado esta tesis.

Nuestro mayor agradecimiento a la Dra. Doña M^a Rosario Ferrer Gimeno, su profesionalidad como bibliotecaria y conocedora de los aspectos de la investigación han encauzado nuestra deriva entre el material de búsqueda. Sabemos que más de un documento habría sido imposible encontrarlo sin su desinteresada y constante ayuda, por eso gran parte de los resultados obtenidos se deben a su experiencia y labor consejera, la cual nunca agradeceremos bastante.

Pero esta tesis es el resultado de la consulta de bibliotecas, archivos y centros de documentación y en gran medida por la profesionalidad de las bibliotecarias como la Dra. Doña M^a Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz, directora de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València junto a la también bibliotecaria Doña Margarita Escriche Soriano y en general todas las bibliotecarias de dicha institución que han hecho que lo difícil sólo fuese un pequeño detalle más a reseñar en la recopilación del material rambalesco.

También hemos tenido que consultar varios centros de documentación y archivos a los cuales debemos expresar nuestro más sincero agradecimiento como es el Centre de Documentació Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana, donde Doña Fernanda Medina y Doña Lola Alabadí nos facilitaron el acceso a sus fondos. De igual manera, la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, el Archivo Histórico de Castellón y la Fundación Juan March de Madrid.

También a Don Ramón Rubio, restaurador de la Filmoteca Española, su profesionalidad ha hecho posible la ilusionante realidad de ver actuar a Rambal a través de la recuperación del material fílmico. Debemos agradecerle a doña Inmaculada Trull sus amables gestiones administrativas para hacernos llegar el material una vez restaurado.

Más de una duda sobre el cine de esta primera mitad del siglo nos ha resuelto el Dr. Juan Miguel Company a quien deseamos expresar nuestra gratitud por tan valiosa orientación en sus respuestas.

Además dar las gracias a la Dra. Doña Maria Delgado quien nos ha facilitado documentos gráficos que han favorecido una visión de la última etapa rambalesca.

Queremos expresar nuestra gratitud al Dr Don Juli Leal quien completó nuestras dudas sobre la figura del director de escena con sus dilatados conocimientos sobre el teatro que se representaba en Valencia durante la primera mitad del siglo.

Muchos de los materiales de la ciudad de Castellón fue posible consultarlos con la ayuda prestada por la Dra. Doña Fàtima Agut siempre dispuesta a proporcionarnos lo necesario.

Igualmente queremos dar las gracias a la Dra. Doña Brigitte Jirku que nos asesoró en aquellos temas de la dramaturgia alemana relacionados con nuestro proyecto.

Respecto a la información oral ha sido una de las facetas más placenteras de la investigación puesto que la relación directa con testimonios de generaciones anteriores a la nuestra nos ha hecho recalar en detalles que se obvian siempre por pura ignorancia. En primer lugar nunca se agradecerá bastante a doña Carmen Ferres García-Insa sus relatos que nos ha inmerso en épocas desconocidas consiguiendo emocionarnos con sus conocimientos sobre la profesionalidad del espectáculo en Valencia.

A doña Concha Hidalgo, actriz de la compañía de Enrique Rambal durante la última década rambalesca, nos ha aportado su experiencia en el trabajo melodramático y una información difícil de recopilar en cualquier documento escrito, nuestro mayor agradecimiento junto a sus hijos Esther y Jesús Rambal Hidalgo.

El relato del Dr Don Cecilio Alonso retazo de unas imágenes en blanco y negro de sus recuerdos infantiles, nos proporcionaron la idea del montaje de *El conde de Montecristo*. También nos ayudó el testimonio de don Miguel Vaquero, uteliano y espectador de la obra de Rambal que nos aportó una entusiasta descripción del montaje de *Rebeca*.

Nuestra más sincera gratitud a la Agrupación Escénica Enrique Rambal de Utiel que nos prestó su atención incondicional.

Por otra parte, queremos que estas palabras sirvan como homenaje póstumo por la ayuda prestada a Don Manuel Hernández Baixauli, hijo de Don Fausto Hernández Casajuana, quién nos contó aspectos y detalles de su contacto directo con el actor en sus últimas décadas. A la bibliotecaria doña María Chorro quien nos relató sus experiencias visuales de colores en movimiento ante sus ojos atónitos ante un original montaje de *Veinte mil leguas de viaje submarino*.

A veces conseguir un material no es tan sencillo y la bibliotecaria doña Josefina Navarro Simarro ha satisfecho nuestras insistentes peticiones.

Sobre la elaboración y maquetación de este trabajo ha precisado de la profesionalidad de don José Vicente Viadel Martínez, doña Manuela Cornejo Redondo, don Carlos Santambrogio y doña M^a Jesús Ibáñez, sus profundos conocimientos informáticos y su incondicional amistad permitieron que resolviésemos nuestras dudas, de alguna manera, todos ellos forman parte de esta tesis.

Por último, quiero reiterarles mi gratitud pero en especial a mi familia: a mi hermana que siempre me echa una mano y a mi madre que me escucha y me anima con su entusiasmo. Desgraciadamente mi padre no ha podido ver el final de este trabajo aunque él siempre estará presente.

I. INTRODUCCIÓN

Cuando se inició, hace unos años, nuestro trabajo de investigación sobre la escena de los teatros valencianos durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) nos sorprendió la gran actividad que existía en ellos. Los inicios del siglo pasado, en su aspecto escénico, estaban poco analizados en la historia del teatro español contemporáneo. Para abordar dicho estudio tuvimos que afrontar la falta de una sistematización del mismo por lo que fue necesario adoptar una metodología de trabajo exhaustiva, rigurosa y veraz. El primer paso fue consultar las fuentes donde se recogen los espectáculos programados y eso supuso el cotejo de las carteleras de espectáculos disponibles durante esos años. A lo largo de los dos últimos años de la contienda, Valencia era un auténtico hervidero de compañías que programaban obras de todos los estilos, una oferta capaz de hacer que el panorama teatral fuese el foco de diversión de los ciudadanos. Alrededor de catorce teatros, de distintas dimensiones, conformaban los espacios escénicos, todos ellos visitados por las compañías que en ese momento más destacan en el país. Esa actividad artística era el reflejo de una sociedad ágil, tanto económica como culturalmente hablando.

La primera fase de nuestra labor investigadora era sistematizar esa información que se nos ofrecía. Era necesario tener un buen método de trabajo para poder almacenar y después utilizar todo aquello que se localizaba. Se adoptó uno basado en recoger todo el material analizado y clasificarlo considerando: qué espectáculos se programaban, cuándo se llevaban a cabo, el tipo de espacios escénicos, las compañías que lo interpretaban, actores y actrices que intervenían, junto a los datos de taquilla. Los horarios y los precios de cada función son datos significativos para conocer cuál era la demanda que se producía y en qué días de la semana era mayor. Por otra parte, un dato, creemos que decisivo, lo constituían las críticas publicadas en la prensa sobre aquellos espectáculos que se estrenaban. Normalmente la crítica aparecía al día siguiente del estreno y en algunos casos podía hacerse alguna crónica anterior.

Nuestra labor resultó ser un ambicioso trabajo donde se pudo comprobar que durante esos años un joven actor se presentaba en la ciudad asiduamente con espectáculos melodramáticos inusuales. Al principio partió como una mera

curiosidad por un género y una compañía que lo explotaba, con verdadero éxito de público y poco después, nuestro propio trabajo de investigación nos impulsó a profundizar más en él. Enrique Rambal, durante los años de la Gran Guerra, es un joven actor y director con una compañía propia que se abre camino con un repertorio de género peculiar: el melodrama. Se muestra, en las tablas valencianas en particular y en las españolas en general, como un renovador con una práctica escénica llena de trucos entre lo ingenioso y lo mágico. A lo largo de esta investigación se ha querido no sólo rescatar una figura prácticamente olvidada, como es la de este brillante director de escena sino restaurar la importancia del melodrama, género denostado bajo la etiqueta de menor. La dilatada vida profesional de Enrique Rambal que abarca desde 1910, cuando toma la dirección de una compañía profesional, hasta su muerte, en 1956, nos permite observar el auge y caída de una determinada forma de entender el teatro.

Una vez abordadas las fuentes, para documentarnos consultamos distintos medios de comunicación aunque en especial nos centramos en los valencianos. Se intentó acotar el campo de nuestro estudio en la ciudad de Valencia aunque tampoco se han descartado los datos procedentes de Castellón y Alicante.

Varios fueron los medios que se hicieron eco de su trabajo, principalmente la prensa con la publicación de entrevistas y reportajes y además se ha podido disponer de dos biografías, una publicada en 1942 y la otra póstuma.¹ Otra fuente de información muy destacada ha sido los testimonios orales sobre él. Los relatos de personas que han podido ver sus actuaciones nos dan una panorámica más variopinta sobre su carrera profesional.

Nuestra metodología de trabajo va de lo general a lo particular. En un primer lugar realizamos la consulta de los libros homenaje donde, de manera sucinta, se dan las trazas de las distintas etapas de su trabajo artístico. A continuación se tuvo que situar el período estudiado, por eso, se ha consultado una obra de referencia de principios del siglo XX, se trata de la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928,

¹ Sólo hay tres libros publicados sobre Enrique Rambal. En 1942, Luis Ureña publica el libro que lleva por título: *Rambal. (Veinticinco años de actor y empresario)*. José Martínez Ortiz escribió en 1989 otro libro homenaje bajo el título: *Rambal, mago de la escena española, valenciano ilustre, hijo de Utiel*. María M. Delgado publicó en 2003 su libro: *Other' Spanish theatres. Erasure and inscription on the twentieth-century Spanish stage* donde hay un capítulo dedicado a Enrique Rambal y su importancia dentro de la escena española.

popularmente conocida por el apellido de sus editores: Espasa. La consulta de esta obra ha sido de gran ayuda puesto que nos ha permitido conocer definiciones de conceptos de la escena así como personajes del momento todos ellos recogidos en ella bajo la perspectiva del inicio del siglo XX.

Otro de los aspectos considerados son los pormenores de las temporadas de Enrique Rambal en Valencia y para ello se amplió los materiales con la consulta de fondos depositados en centros de documentación, archivos y bibliotecas. El trabajo entrañó la localización de un material dispar que iba desde los textos de los estrenos publicados en ediciones de amplia difusión, hasta los apuntes escénicos empleados por Rambal y sus colaboradores para su ejecución. A medida que se nos acumulaban los datos sobre su trayectoria profesional, observamos una evolución de sus espectáculos ligada con el avance de las puestas en escena hacia la búsqueda de una perfección escénica. Con la recopilación de gran parte de sus trucos o golpes de efecto que tanto caracterizaron sus montajes se aglutina la parte más moderna de entender el teatro como un espectáculo masivo. Todo el material recopilado se ha verificado con aquellas obras de referencia del momento, dado que nos resultaba necesaria dar una visión de la primera mitad del siglo XX. No se podía usar un material actual puesto que los puntos de vista han evolucionado y la comparación con posteriores momentos podría crear serios problemas de adecuación. La particularidad de los espectáculos montados por Rambal estriba en que son casi inusuales entre las compañías contemporáneas a las suyas; sus técnicas son de tal magnitud que cuando intentan aplicarlas no consiguen los mismos resultados; dan fe de ello las críticas de la prensa al respecto. En nuestra investigación, el material depositado por su colaborador Fausto Hernández Casajuana, nos proporcionó una buena fuente de información con la que poder identificar y desentrañar gran parte de los trucos, decorados, vestuario así como números musicales que evolucionan hacia el gran espectáculo.

Otra parte destacada en la recopilación de información, como ya se ha indicado, fue el rastreo de los posibles testimonios orales que proporcionasen una perspectiva distinta a la impresa. La proximidad de la época estudiada nos ha facilitado la localización de testigos sobre el trabajo de Enrique Rambal. Actores, colaboradores, espectadores, incluso familiares, nos han proporcionado una

información imposible de suplir con la impresa. En especial, destacaremos la proporcionada por la actual dueña de la casa Vestuarios Insa, doña Carmen Ferres, que con su prodigiosa memoria nos ha facilitado un material impagable sobre los espectáculos de ese momento así como la actividad mantenida entre sus padres y su tío con la compañía Rambal a lo largo de casi toda su carrera.

Tras los pasos de Rambal hay un grupo de oficios que forman parte de la compañía y que se ha intentado describir como integrantes de sus compañías: actores, actrices, colaboradores literarios, apuntadores, iluminadores, etc., son descritos en el capítulo de la compañía de Enrique Rambal.

Por otro lado, como ya se ha indicado, la escenografía es una de las claves más destacadas; por ello se ha hecho una especial incidencia en los telones, mutaciones, vestuario (en especial en el disfraz) maquillaje, iluminación junto con los trucos acompañados de las transparencias y el cine.

Como ya se ha señalado, el melodrama se ha descalificado desde siempre como algo intrascendente y falta de interés; sin embargo, a medida que hemos tenido oportunidad de profundizar en él como uno de los géneros más popular del siglo XX, se ha podido comprobar que merecía ser valorado en su justa medida. Prueba de ello es que tras la aparición del cine como espectáculo, éste lo toma, ya desde sus inicios, como un aliado argumental y lo sigue explotando hasta la actualidad.

Para abordar el tema se ha definido el género en su aspecto teórico; por ello se ha seguido la clasificación realizada por Jean-Marie Thomasseau en 1984 en su libro *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, clasifica el melodrama en tres grandes etapas: clásico (1800-1823), romántico (1823-1848) y diversificado (1848-1914). Sus criterios de clasificación nos han parecido que eran los correctos porque su división se basa en obras que se representaron en la escena francesa y porque a través de ellas se puede ver la evolución tanto del género como del momento en que se producen. En su ensayo, Thomasseau se ciñe a Francia pero creemos que se podía tomar su trabajo como material base para definir el melodrama español puesto que la gran mayoría de las obras procedían de los escenarios franceses que más tarde se adaptaron para la escena española. Una vez definidas las principales etapas del melodrama, a continuación hemos descrito los elementos que lo caracterizan: personajes, argumento y temas.

Pero el melodrama, cómo género teatral que es, siguió su evolución con el tiempo hasta dar lugar a nuevas variedades del mismo entre las que destacan: el melodrama policial y el hipnótico. Nuestro interés en este tipo de melodramas se debe a que Enrique Rambal, en sus primeras etapas, lo incorporó a sus repertorios logrando que casi se identificase como su propio género. Hemos denominado *melodrama policial* a los que incorporaron un nuevo modelo de protagonista: o bien un ladrón o bien un policía, aunque mantenían las características del héroe melodramático definido. Respecto al *melodrama hipnótico* le hemos dado ese apelativo porque uno de los elementos más llamativos de su argumento es la paulatina incorporación de avances científicos entre los que destacaba el hipnotismo, siempre en la vertiente del mal. Se convirtió en un recurso muy popular durante las primeras décadas del siglo XX; por tal motivo hemos decidido dedicarle un apartado donde poder explicar algunas de sus características en especial en aquellos melodramas donde aparece el hipnotismo y que Enrique Rambal popularizó. Cabe advertir que se ha escrito entre corchetes las sílabas [melo] porque nuestro criterio era unificar la denominación del mismo género bajo la misma palabra y evitar posibles equívocos con otros géneros.

Por último, en cuanto a apartado teórico se refiere, se ha dedicado un capítulo a lo que denominaríamos «melodrama sangriento» o «grand guignol». El motivo de haberlo incluido en nuestro estudio, se debe a que las características intrínsecas de éste son muy similares a los métodos de puesta en escena que Rambal aplicó a sus obras. La propia crítica de principios del siglo XX se encargó de mostrar la relación existente entre las puestas en escena llenas de efectos sangrientos y violentos que ellos denominaron granguñolescas con las que realizaba Rambal repletas de trucos escénicos, a las que ellos mismos calificaron de truculentas.

Tras el análisis teórico se nos creó la necesidad de explicar todo lo expuesto con algunas de las obras más representativas del repertorio del propio Rambal. La selección siguió los criterios de tomar aquellas obras que en su mayoría permanecieron en su repertorio hasta el final de su carrera, además son, en su mayoría las que podían mostrarnos las claves de su puesta en escena, aquella que tanto caracterizó a Enrique Rambal como director de escena.

Enrique Rambal adquirió no sólo popularidad por el melodrama y su puesta en escena sino también por uno de los elementos más destacados de su carrera artística que es su particular forma de interpretar. Personajes como «*El jorobado Lagardere*», «*El conde de Montecristo*» o «*El mártir del Calvario*» entre otros se asociaron a él como los modelos de un tipo de interpretación, de su peculiar dicción así como su característica gestualidad. Su público siempre esperaba reconocer, detrás del disfraz, a un Rambal que les sorprendiese con nuevas puestas en escena pero con una misma personalidad. En los melodramas que denominaron truculentos, Rambal perfiló un estereotipo de personaje atractivo y caballeroso que siempre guardaba las formas a pesar de que fuese un ladrón. Cuando su teatro evolucionó a lo que llamaríamos «el gran espectáculo», continuó con esa galería de personajes propios que se adecuan a la figura del héroe melodramático y mantiene las mismas pautas de interpretación.

A partir de la década de los treinta continuó con los grandes espectáculos que le proporcionaron grandes beneficios económicos, sin embargo, eran tan fuertes las inversiones que Rambal realizaba para engrandecer sus montajes que perdía el dinero de la inversión a pesar de las ganancias obtenidas. En estos años, el cine sonoro y la radio ejercen una competencia a sus espectáculos que hará que Rambal tenga que *reinventar* su teatro y para ello lo que hace es incorporarlos a sus obras. Este es el caso de *Al Capone*, estrenada en 1934, obra que nos pareció un digno ejemplo de esta situación, por lo que se le dedica un capítulo donde se muestra ese modo de reacción del propio Rambal ante la competencia de esos medios.

En 1934 Rambal también hizo sus incursiones en el cine como actor bajo la dirección de Antonio Graciani. Se ha tenido la extraordinaria posibilidad de recuperar un archivo visual que se consideraba perdido. La única película protagonizada por Enrique Rambal nos ha permitido conocer aspectos de su interpretación. En este documento se muestra a un Rambal que interpreta a un personaje caballeroso y de buenos modales, pero amnésico, y a su posible doble y adversario. Además, la película muestra algunos de los trucos más destacados que popularizó Rambal en sus puestas en escena y que tanto lo caracterizaron. A pesar de todo, la película no triunfó y tampoco pareció convencer a Rambal de que ese era su nuevo medio de expresión artística.

La Guerra Civil Española en 1936 supuso un drama social y político que también repercutió en el teatro. Rambal se mantuvo en activo en Valencia durante los tres años no sólo como actor sino como responsable director de algunos de los principales teatros de la ciudad. Siguió con su repertorio habitual y además incorporó estrenos de corte revolucionario como es el caso de la obra del novel autor Ernesto Ordaz.

Terminada la guerra y con las graves consecuencias que ésta produjo a todo el país Rambal intentó remontar su compañía con grandes espectáculos. El cine adquiriría más protagonismo si cabe y Rambal lo que hizo fue intentar ganarle el público, para ello tomó aquellas películas que se popularizaron, en especial durante los años cuarenta, y las adaptó a su escenario. Su primacía sobre el cine radicaba en que sus montajes tenían música, color y los actores estaban sobre el escenario; no obstante, no pudo evitar que los continuos avances en el cine, como fue el color en la década de los cincuenta, le sumieran en franca decadencia.

En efecto, su declive profesional se une al progresivo avance de su más director competidor: el cine. Hasta las últimas décadas, había conseguido equilibrar la balanza entre ambos espectáculos pero, poco a poco se verá inmerso hacia una decadencia tanto personal como profesional que hará que pierda su brillantez en el escenario.

En definitiva, nuestra investigación no trataba sólo de recuperar una figura olvidada del teatro del siglo XX sino un modo de entender el espectáculo. Los calificativos de *rambalesca* o *rambalesco* fueron la denominación de un estilo de entender el teatro. No hacía falta añadir más adjetivos para que el interlocutor de ese momento comprendiese que se estaba hablando de un estilo lleno de matices propios y acuñados por Enrique Rambal, quien había conseguido reunir en su trabajo distintas facetas como eran las de actor, director de escena y empresario de una gran compañía que poseía personalidad propia.

II.1. BIOGRAFÍA

En nuestro trabajo, reseñaremos los principales rasgos biográficos de Enrique Rambal para poder entender su trayectoria profesional. No pretendemos hacer una revisión detallada de su vida personal, no obstante, sí señalamos aquellos factores que influyeron, de alguna manera, en su vida profesional.

Nació en Utiel. La fecha de su nacimiento se desconoce: él mismo se encargó, muy celosamente, de mantenerla en secreto. Según Luis Ureña, autor del primer libro homenaje dedicado a Enrique Rambal, nació el 21 de diciembre de 1896.² Según José Martínez Ortiz, autor del segundo libro homenaje de Rambal, nace el 23 de septiembre de 1889.³ El periodista Alfredo Marquerié del periódico *ABC* publicó también una crónica con motivo de su muerte donde afirma que tenía 61 años cuando se produjo ésta por lo que el año que estima de su nacimiento es 1895.⁴ En el artículo homenaje publicado en el periódico *Jornada*, nació el 23 de septiembre de 1890.⁵ Por nuestra parte, hemos intentado buscar el documento que ratifique la fecha exacta, pero no nos ha sido posible: la destrucción de los archivos municipales, así como el eclesiástico, de la población de Utiel durante la Guerra Civil, nos impide conocer la fecha exacta.⁶

Enrique Rambal pronto se traslada a Valencia ya que, su padre, jefe de estación de la línea de ferrocarriles, es trasladado a dicha ciudad. Empieza su vida laboral como cajista de una imprenta. Este trabajo le permite aprender a leer y escribir, el material con que lo hace es con los folletines de novelas que se insertaban en la prensa. Esta técnica divulgativa había sido tradicional desde el siglo XIX; a través de este medio por entregas, se popularizaran novelas de famosos autores. Una de las series de mayor difusión, en el caso particular de

² Ureña, Luis: *Rambal. (Veinticinco años de actor y empresario)*. San Sebastián, Imprenta V. Echeverría, 1942, p.199

³ Martínez Ortiz, José: *Rambal. Mago de la escena española, valenciano ilustre, hijo de Utiel*. Utiel, Gráficas Llogodi, 1989, p18

⁴ “Ha muerto en Valencia Enrique Rambal” artículo firmado por Alfredo Marquerié que se publicó en el periódico *ABC*, edición de la tarde, del 11 de mayo de 1956, p.43.

⁵ *Jornada*, 11 de mayo de 1956, p.7

⁶ La Partida de Bautismo que se incluye en el libro homenaje de don José Martínez Ortiz, no merece gran fiabilidad puesto que ha sido expedida, a petición del autor del libro, en el arzobispado de Valencia obviando las circunstancias antes mencionadas de la destrucción de la documentación. Doña Concha Hidalgo, madre de sus hijos menores nos contó, en nuestras conversaciones privadas, haber visto tres partidas de nacimiento de Enrique Rambal con distintas fechas.

Valencia, es *La Novela Ilustrada*, folletín anexo del periódico *El Pueblo* dirigido por Vicente Blasco Ibáñez. Entre las obras publicadas, el género predominante es el melodrama en todas sus variedades.

Ambos biógrafos coinciden al afirmar que la lectura de estos folletines y la oportunidad de ir al teatro a ver la obra de Vitorien Sardou: *Fedora*, fue el detonante de su vocación teatral. En 1907 entra a formar parte de la compañía creada por el actor valenciano Manuel Llorens.⁷ Uno de los momentos claves de Rambal será cuando en 1910 el primer actor y director de la compañía fallece en plena campaña teatral. La compañía se queda sin director y, a punto de desintegrarse, el joven actor asume la dirección de la misma. Escasa información hay de esos primeros años que imaginamos difíciles para una compañía de pocos recursos. Los problemas internos de la compañía se traducen en que en febrero de ese año, la dirección corre a cargo del primer actor Emilio Portes llamándose la agrupación: *Compañía Cómico-dramática del Teatro de la Princesa de Valencia*.⁸ Con ella viajó a Castellón en marzo de ese año; Enrique Rambal era “otro primer actor”. Sin embargo, aparece con compañía propia en abril de 1912 actuando en Teatro de la Marina del Cabañal⁹ como director de la pequeña *Compañía dramática*.¹⁰ Al año siguiente, la compañía va adquiriendo más soltura en sus campañas: la compañía dramática que dirige Enrique Rambal interpreta, en el teatro de la Princesa de la ciudad, en abril de dicho año, la obra titulada *El perro fantasma*, basada en las aventuras de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, aunque no gusta al público dicha representación.¹¹

En este momento, bastante crítico de la compañía, hay un hecho personal que, creemos, influyó en la formación artística: se trata de su matrimonio con la primera actriz de la compañía, Justa Revert Ramón. No se ha podido localizar documentos sobre dicho matrimonio, aunque en nuestras conversaciones con

⁷ Actor valenciano (18?-1910) Creó compañía propia y se especializó en el estreno de los sainetes de Eduardo Escalante.

⁸ *El teatro de la Princesa*, situado en la calle Rei En Jaume del popular barrio del Carme de Valencia se abrió al público el 20 de diciembre de 1853 y debe su nombre a la celebración de cumpleaños de la Princesa de Asturias. Durante La Guerra Civil se cambió su denominación por Teatro de la Libertad.

⁹ Teatro del barrio marinero de la ciudad de Valencia. Se edificó sobre otro antiguo teatro ya existente denominado Las Delicias. Se abrió al público el año 1865 y fue reconstruido en 1890.

¹⁰ *Diario de Valencia*, 21 de abril de 1912.

¹¹ *Almanaque de Las Provincias*, 1913, p.93.

doña Carmen Ferres, propietaria de la casa Vestuarios Insa, y con doña Concha Hidalgo, actriz de su compañía durante los años 40, (madre de sus hijos Esther y Jesús) ambos corroboran dicha unión y el desastre personal que ésta supuso para el actor. Se deducen serias dificultades por la nota del periódico donde se advierte el cambio de director, en mitad de la temporada. Debió de resultar muy complicado, para el nuevo director, coordinar a actores y actrices que ya poseían un nombre en la cartelera frente a un joven desconocido y recién llegado.

Rambal comenzó el año 1914 con la compañía de Parreño y Emilia Vega, Se estrenaron el drama en tres actos *El reinado del terror*, de Giacometti, adaptados a la escena por M. Povedano; *El lobo*, drama en tres actos de Joaquín Dicenta; *La eterna lucha*, de M. Gamborino; *Hazañas de Rocambole*, drama en seis actos, adaptación de la obra de Ponson du Terrail, por Eusebio Fuentes; *Carlota Brohan, la reina de los ladrones*, de Juan Fabró Valdés; *La malquerida* de Jacinto Benavente que también obtuvo buena acogida, y *El orgullo de Albacete* de Antonio Paso y Joaquín Abati. El día 7 de Marzo se modificó la compañía encargándose de la dirección Enrique Rambal. Se estrenaron *Trampa y Caltón [sic]*, comedia en tres actos de Federico Reparaz; una adaptación de la novela de *Oscar y Amanda*; el sainete valenciano *El pati dels cañarets*, de Fausto Hernández Casajuana; el drama sacro de Ángel Guimerá *Jesús de Nazaret*, y un juguete titulado *La casa de los almendros*, adaptación a la escena dramática de la zarzuela del actor Julio Cervera.¹²

Con la primera actriz Carlota Plá a partir de 1914 Rambal formó nueva compañía. El nombre de Justa Revert se incluye en la formación, tanto en ese año como el siguiente como parte del elenco. A partir de ese momento, Rambal emprende nuevas campañas fuera de Valencia, desapareciendo el nombre de su esposa y evidenciándose así la ruptura entre ambos.

Tras unas temporadas medianamente exitosas por toda España, en Andalucía conocerá al empresario Tomás Álvarez Angulo con el que formará sociedad y creará la empresa Angulo-Rambal: *Compañía dramática de obras policíacas, norteamericanas y de gran espectáculo Rambal*.¹³

¹² [Enero de 1914. Teatro de la Princesa] *Almanaque de Las Provincias*, 1915, p.152.

¹³ Álvarez Angulo, Tomás: *Memorias de un hombre sin importancia (1878-1961)*. Madrid, Aguilar, 1962, p.545.

A partir de ese momento Rambal adquiere la popularidad de un actor de obras truculentas. En 1920 viaja por primera vez a América, junto con su socio Tomás Álvarez Angulo. Regresa en 1923 con beneficios y nuevas ideas escénicas. Con la actriz de su compañía Concepción Sacía ha tenido dos hijos: Enrique y Enriqueta Rambal Sacía. En 1931, en plena campaña americana, Concepción Sacía enferma y regresa a Valencia donde poco después fallece.

Durante la década de los treinta Rambal prosigue con sus iniciativas para innovar la escena española. Combina las estancias por toda España y norte de África con las campañas americanas, las cuales le producen cuantiosos beneficios económicos.¹⁴ En 1934 hace su primera y única incursión en el cine sonoro con la película *El desaparecido*, dirigida por el director italiano Antonio Graciano. Es un fracaso comercial. Desiste de continuar haciendo incursiones en el cine y prosigue con sus grandes espectáculos.

El inicio de la Guerra Civil le sorprende en Valencia. Toma parte del movimiento sindicalista de reordenación de los espectáculos y se convierte en responsable de las compañías que actúan en el teatro Principal y de la Libertad¹⁵, entre otros. Permanecerá en Valencia durante los tres años del conflicto bélico. Finalizada la guerra intenta retomar su carrera en la ciudad pero poco después, en 1940, desaparece de los carteles valencianos. Actuó en Madrid, en el teatro Fontalba el 14 de agosto de 1940 donde representó *Isabel la Católica*, y el 23 del mismo mes, en el mismo teatro, se lleva a cabo la representación de *Enrique IV*, pero luego se pierde su rastro.¹⁶ Hasta 1942 no vuelve a la ciudad de Valencia. La crisis social y económica es muy aguda en todo el país y el teatro sufre las mismas consecuencias. Rambal, además, tiene la dura competencia del cine que poco a poco le gana espectadores; sólo juega con la ventaja del retraso de los cines españoles debido a la crisis. Sus nuevos espectáculos se basan en tomar aquello que se estrena en el cine y llevarlo al escenario. Durante unos años ésta

¹⁴ Según Luis Ureña realizó once viajes al continente americano. Su libro se publicó en 1942. Según José Martínez Ortiz viajó 48 veces, 31 sólo y 17 con su compañía. En el artículo homenaje, antes mencionado del periódico *Jornada* indica que fueron 12 viajes a América, el último realizado en 1951 donde se destaca que estuvo siete meses en el teatro Esperanza Iris de México representando la obra «El mártir del Calvario»

¹⁵ Se trata del Teatro de la Princesa que adopta ese nombre durante esos años.

¹⁶ *ABC*, 18 de agosto de 1940. *ABC*, 23 de agosto de 1940.

fue una buena forma de llenar los teatros pero sólo le funcionó hasta finales de la década de los cuarenta.

Por lo que respecta a la vida personal de Enrique Rambal, en 1947 Concha Hidalgo entra a formar parte de la compañía y con ella tiene dos hijos: Esther y Jesús. A finales de esa década, enviuda de la actriz Justa Revert y contrae matrimonio con la primera bailarina de la compañía: Cecilia Cifuentes. Su hijo Enrique asume muchos papeles protagonistas, dedicándose su padre más a las labores de dirección y producción. Su hermana Enriqueta había contraído matrimonio con Roberto Pérez Carpio el cual asume la dirección artística de la compañía.

En la década de los cincuenta la crisis, tanto familiar como artística, sumirá a Enrique Rambal en la bancarrota. Viajó a América en 1951 y regresó a principios de 1954. El público ya no acude masivamente a sus espectáculos. El color en el cine, que ofrece temas nuevos con más calidad técnica y con mayor rapidez que él puede ofrecerles le quita definitivamente el público. Enrique Rambal intentará reflotar su compañía combinando sus éxitos de siempre con espectáculos de corte infantil.

En 1956, acosado por las deudas, vive en su casa de Burjassot, actúa en pequeños teatros donde los actores no son profesionales, ya no consigue levantar el interés que había conseguido en años anteriores. El 11 de mayo de ese mismo año, muere al ser atropellado por una motocicleta, en un accidente fortuito.

II. 2. LA COMPAÑÍA DE ENRIQUE RAMBAL

Las distintas formaciones teatrales que tuvo Enrique Rambal, a lo largo de su dilatada carrera, eran muy complejas; se distinguió por contratar a un gran número de operarios. A medida que sus puestas en escena se complicaban con trucos y cambios de escenario, el número de operarios y oficios aumentaba. Sus montajes no se habrían llevado a término si no hubiese contado con un personal competente y disciplinado. La prensa, en la década de los veinte, comenzó a calificar a sus formaciones de «huestes» por el número tan elevado de trabajadores que le acompañaban en cada campaña. A continuación realizaremos un repaso por algunos de los oficios que los encuadraban.

II. 2.1. AUTORES Y COLABORADORES LITERARIOS

Las obras que representa son, en su gran mayoría, adaptaciones de novelas, o bien otras obras de teatro gran parte de ellas extranjeras, las cuales se acomodaron a su forma de interpretación. Muchas son habituales de los repertorios de compañías contemporáneas a la suya como son el caso de: la *Compañía de comedia de Ernesto Vilches*, la *Compañía de dramas policíacos de Francisco Comes* y la *Compañía de Enrique Borrás*,¹⁷ entre otras. Con el paso del tiempo será la figura del adaptador literario la que sea de vital importancia para sus montajes ya que su trabajo consistirá en adaptar el texto dramático a las necesidades de su compañía. A continuación referiremos algunos de los más destacados que le acompañaron en gran parte de su carrera.

¹⁷ Todas estas compañías actúan en la ciudad de Valencia cuando Enrique Rambal inicia su carrera como primer actor y director de su propia compañía. Enrique Borrás (1863-1957) a principios del siglo XX se le considera el actor que ha introducido un aire de realismo a la escena española; entre los papeles que le hacen más popular en esas primeras décadas destacaba su interpretación del protagonista de la obra de Dicenta, *Juan José* así como su interpretación de Pedro Crespo en el *Alcalde de Zalamea*. Ernesto Vilches (1879-1954) curiosamente también triunfó en los escenarios de principios del siglo XX por su interpretación de *Juan José* aunque después se hizo popular por sus disfraces en obras como: *El amigo Teddy* de Antonio Palomero, o *Wu-li-Chang* de Federico Reparaz entre otras. Ambos actores fueron muy prestigiosos en estos primeros años cuando Rambal se incorporó a la escena con su compañía y también ambos combinaron en sus repertorios los melodramas y las comedias entre otros géneros de repertorio. En cuanto a Francisco Comes (18?-1954) se trataba de un actor valenciano que tenía formación propia donde su repertorio era casi por completo melodramático en especial del género policial. En la década de los veinte entró a formar parte de la compañía de Rambal como actor.

Los principales autores de melodramas de los que interpretó y obtuvo algunos de sus mayores éxitos son:

Carlos Allen-Perkins, es un actor de zarzuelas y operetas que se aventuró a escribir dramas policiales, los cuales le proporcionaron la popularidad. Poco se sabe de su biografía personal salvo las obras que publicó en diversos géneros. Las más destacadas que Rambal llevó en su repertorio son:

La muñeca trágica. Melodrama policíaco en cuatro actos y un epílogo, dividido en ocho cuadros, 1913.

La marca infame ó el hombre de las dos caras: Drama policíaco en tres actos, Publicación: Madrid: [s.n., 1918] (Imp. Moderna)¹⁸

Félix González Llana, periodista y autor dramático español de fines del siglo XIX y principios del XX. Fue redactor de *El País* y de otros periódicos de Madrid. Escribió para el teatro diversas obras entre las cuales destacan algunos de los títulos que Rambal también popularizó son: *El soldado de San Marcial*, escrita en colaboración con Valentín Gómez (1885) y la adaptación que más renombre le proporcionó, sobre la novela de Víctor Hugo: *Los miserables* (1903).

Gonzalo Jover Hernández, autor dramático nacido en Valladolid en 1858 y muerto en Barcelona en 1922. Se dedicó al periodismo y a la literatura donde adquirió fama en su faceta de traductor y adaptador de novelas de gran calado entre el público de su tiempo. Adaptó a las tablas una novela folletinesca de Alejandro Dumas: *Los mohicanos de París*. La pieza de teatro se tituló: *Secreto de confesión o Los mohicanos de París* (1902), uno de los mayores éxitos de Rambal.

Luis Suñer Casademunt, autor dramático español de fines del siglo XIX y principio del XX. Adaptó obras como la francesa: *Los dos pilletes* de Pierre Decourcelle. La obra que más éxitos personales le reportó a Enrique Rambal fue

¹⁸ Otra de las obras habituales en el repertorio melodramático policial de Enrique Rambal.

la adaptación que Suñer hizo de la novela de los autores galos Anicet Bourgeois y Paul Feval: *El jorobado o el caballero Enrique Lagardere* (1915).

Rambal además se rodeó de algunos colaboradores literarios que le adecuaron los textos dramáticos a su repertorio; entre los más sobresalientes se encuentran:

Tomás Álvarez Angulo, destacó en el mundo del espectáculo por ser un empresario brillante durante la segunda década del siglo. Mantuvo, con Rambal, una relación bastante estrecha, no sólo como empresario y productor socio de espectáculos, sino como creador de textos escénicos que representó la compañía rambalesca. Los textos que hizo para Rambal siempre aparecen firmados bajo el seudónimo de «Tungaloa». En la etapa de melodramas policiales destacan: *El suplicio de Max Vert (Aventuras de Sherlock Holmes)*; *Los misterios de la corte de Veronia o un crimen de lesa majestad*; *La mano que mata o el fantasma de palacio* (Subtítulo de la obra: *Aventuras regias de Nick-Carter*); *Zigomar contra Nick-Carter*; *El manicomio de Nick Werson (Aventuras de Raffles)*; *El hombre que vendió su alma*, entre otras. Siempre aparece como coautor de estos títulos Enrique Rambal. En su libro: *Memorias de un hombre sin importancia*, narra cómo conoció a Rambal en Andalucía y de qué manera se enrolaron ambos en el negocio de los melodramas policiales en la segunda década del siglo XX. Detalla cómo se realizaban las adaptaciones y cómo llevaron a cabo su primera campaña americana.¹⁹

Fausto Hernández Casajuana, Valencia (1888-1972) A los quince años ya escribió su primera obra, en castellano: *Marcelo*. En el año 1909 escribió su primera obra en valenciano, un sainete lírico, *L'amor que torna* con música del maestro Francisco Cuesta. Esta obra fue hecha para ser representada en la Escuela de Declamación de Lo Rat Penat. Desde el 1913 colaboraba con Maximiliano Thous y el maestro Miguel Asensi, formando un equipo especializado en sainetes con música. Una obra que le dio popularidad fue el

¹⁹ Álvarez Angulo, Tomás: Op., cit., p.530-634.

sainete satírico: *Salut i revolició* estrenado en 1918 que creó polémica por su crítica a la revolución rusa. A partir de 1919 su carrera como autor teatral toma relevancia en especial en la revista valenciana de temática urbana cuyo esplendor será desde los años veinte hasta mediados de los años treinta. A finales de los veinte comienza su colaboración con Enrique Rambal en la escritura y adaptación de algunos de los mayores éxitos escénicos de la compañía como son *Las mil y una noches*, *Casanova*, *el galante aventurero*, *El manuscrito de una madre*, *El cura de aldea*, *Magdalena*, *la mujer adúltera* o *Al Capone*, entre otras.

La Guerra Civil lo llevó a Burjassot, donde vivirá durante todo el conflicto ejerciendo de director de una compañía local de aficionados, la del antiguo colegio de San Roque. Durante los años cuarenta, el ritmo de producción del autor se reduce y la mayor parte de los textos son novelas, nuevas redacciones de trabajos anteriores y alguna que otra comedia intrascendente, como es el caso de: *Dame un beso y vete*, estrenada por la compañía de Carlos Lemos en el Teatro Principal de Valencia en el año 1943. En el año 1952 con la obra: *La Masia de Masiá* es premiado con el Premio Valencia de Literatura, de la Diputación Provincial. En 1968 se estrenaba en el Teatro Alkazar de Valencia, la que sería la última obra de Fausto Hernández Casajuana: *Bomba Va*. Entre 1903 y 1972 escribió 136 obras.²⁰

Luis Linares Becerra, nació en Madrid el 8 de julio de 1887. Además de autor dramático fue también periodista y catedrático de literatura española. Dirigió varios periódicos así como los Estudios de la Asociación de actrices españolas y fundó junto a Alejandro Miquis el Teatro del Arte, del que fue secretario general. Estrenó en 1906 su primera obra teatral titulada *Gloria a Cervantes* en el teatro de la Princesa de Madrid. Dentro de su extensa carrera como escritor de todo tipo de géneros, incluido el lírico, destacan los melodramas que escribió él sólo o en colaboración con Javier de Burgos para Enrique Rambal y que son:

El guante rojo, drama en cuatro actos, de Luis Linares Becerra. Madrid, Imp. Moderna, 1918.

²⁰ Sirera Turó, Josep Lluís/ Sirera Turó, Rodolf: edició, introducció i notes en Faust Hernández Casajuana: *Teatre*. València, Edicions Alfons el Magnànim, 1993.

Artagnán y los mosqueteros del rey, melodrama en cuatro actos y ocho cuadros, inspirado en la famosa obra de Dumas, de Luis Linares Becerra y Javier de Burgos. Madrid, Los Contemporáneos, 1922.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis, comedia dramática en cinco actos, adaptación teatral de la novela de Vicente Blasco Ibáñez por Luis Linares Becerra, Madrid, Siglo XX, 1923.

A partir de la década de los cuarenta algunos de los periodistas valencianos más renombrados de ese momento fueron los encargados de traducir y adaptar para la escena los textos, en su mayoría fílmicos, que reflataron las dos últimas décadas de Rambal como son:

Rafael Martí Orberá: *Isabel la Católica*, estrenada en 1942 y *Arsénico o ¡Qué el cielo la juzgue!* Estrenada en 1954

Manuel Soriano y José Javier Pérez Bultó: *Drácula* (1942), *Chu-Chin-Chow* (1947), *¡Soberbia! ó La luna y seis peniques* (1947) y *Rebeca* (1944)

Jesús Vasallo y José M^a Arráiz: *Las cuatro plumas* (1947), *Guerreras rojas (Policía Montada del Canadá)* (1947)

II. 2.2. LOS ACTORES Y ACTRICES

La lista de actores y actrices que empezaron con Rambal sería interminable, pero no podemos dejar pasar la ocasión de enumerar algunos que destacaron en su compañía, tanto por su trabajo como por su fidelidad al empresario.

El matrimonio Carlota Plá y Miguel Ibáñez acompañan a Rambal a lo largo de toda su dilatada carrera. Ambos figuran como miembros destacados de todas las compañías rambalescas y, más adelante, también su hija Carlota Ibáñez Plá y su nieta Carlota Garrido Ibáñez.²¹ Carlota Plá había sido titular, junto a Rambal, en la formación que viaja a Alicante durante 1914; sin embargo, tiene una compañía propia en 1917 en el teatro Eslava de Valencia junto a su esposo que es el primer actor cómico.²² Ambos volverán con Rambal, después de esta etapa, y ya no le abandonarán.

Otro de los actores adeptos a Rambal es Abelardo Merlo. Fue su hombre de la máxima confianza, ejerciendo las labores de relación entre el director y los actores. Su carrera de actor comenzó en los escenarios más populares de la ciudad de Valencia como actor de la compañía formada por Antonio Viroosque, Pascual Gregori y Julio del Cerro. Los escenarios donde actúan dichas compañías son: Teatro Lírico, Circo Regües, Teatro de la Princesa o el Teatro Marina del Cabañal; en definitiva, locales populares donde el principal repertorio son los sainetes y juguetes cómicos en valenciano.²³ A partir de la década de los veinte entra a formar parte de su elenco adquiriendo muchas responsabilidades administrativas.²⁴

Durante la Guerra Civil, Abelardo Merlo como representante sindical de los actores, dirige a una parte de la compañía de Rambal creándose la llamada

²¹ Carlota Ibáñez Plá se casó con el también miembro de la compañía José Garrido.

²² Ferrer Gimeno, Francisca (2003). *Teatros valencianos durante la Primera Guerra Mundial (1917-1919)*. [Trabajo de investigación inédito], Universitat de València.

²³ *Ibidem*.

²⁴ En conversaciones con doña Carmen Ferres, nos destacó que el trabajo de Abelardo Merlo dentro de la compañía de Rambal era más próximo al de un administrador, secretario o intermediario que al de actor.

Gran Compañía Proletaria, en la cual figura como primer actor; en su repertorio aparece la obra de Ernesto Ordaz.²⁵

Otro de los nombres, entre los actores de las formaciones de Rambal que destaca es el de Constante Viñas. Su presencia se hace indispensable a finales de los años veinte coincidiendo con la etapa de los mayores éxitos rambalescos. Su rostro, característico por ser anguloso y duro, le destinará a los papeles de hombre malvado. A modo de ejemplo, citaremos el que encarna en la obra *Al Capone* como el mafioso Torriono.

Carlos Lemos aparece como destacado galán joven en la siguiente década. Como muchos otros actores empezó en la formación de Rambal y poco después creó una compañía propia desligando su repertorio del melodrama para centrarlo en los clásicos.²⁶

En el caso de las actrices, la lista, al igual que ocurría con los actores, sería interminable. Entre los muchos nombres destacados está el de la actriz Carola Fernangómez²⁷ la cual fue primera actriz de los principales éxitos de la compañía durante los años veinte. Las críticas destacan la belleza y gracia de la actriz que atrae en el escenario a toda clase de público. En los primeros años de los treinta desaparece del elenco.

Otros de los nombres a destacar es Rosa Luisa Gorostegui, actriz también de singular belleza y que encarnó algunos de los principales estrenos de la compañía en la década de los treinta.

Hay más información en el anexo de compañías que se inserta al final de este trabajo sobre los actores y las actrices que formaron parte de las distintas compañías de Rambal en las temporadas que llevó a cabo en los teatros valencianos.

²⁵ En el capítulo de este trabajo dedicado a la Guerra Civil bajo el nombre de «[Melo]drama para una Guerra Civil» se enumeran más detalles de dicha compañía y los resultados de la campaña de la misma.

²⁶ Durante la década de los cuarenta coincidirán ambas compañías en la ciudad de Valencia. Lemos interpreta *Otelo* de Shakespeare y Rambal representaba adaptaciones de los últimos estrenos de cine.

²⁷ Madre del actor Fernando Fernán Gómez.

II.2.3. OTROS COMPONENTES DE LA COMPAÑÍA

Durante esta primera mitad del siglo XX, toda compañía que se precie lleva en su formación, además de actores y actrices, un gran número de personal que sin salir a la escena eran elementos fundamentales para las representaciones. Rambal destacó por sus grandes formaciones y nunca dejó de citarlos como parte importante de sus compañías.²⁸

II. 2.3.1. Apuntador

La principal misión del apuntador es la de sugerir al actor las frases que ha de ir recitando. El actor o actriz no debe esperar a que el apuntador le indique puesto que eso provocaría un retraso en la acción y se resiente el espectáculo. Enrique Rambal incluyó en la publicidad de sus compañías el nombre de los apuntadores como uno de los elementos más importantes de su compañía.²⁹

II. 2.3.2. Director coreográfico

Los grandes espectáculos llevan unos cuantos números musicales que se deben coordinar para que la representación no acabe siendo un auténtico caos. Enrique Rambal en un principio, asume esta labor como director de escena que es, pero pronto aparece la figura del director coreográfico que le ayuda en estos menesteres. El nombre que encontramos en la compañía de 1928, durante la temporada de octubre a noviembre de ese año en el teatro Principal de Valencia es el de Emilio Barta:

Estamos en un ensayo general de "Veinte mil leguas de viaje submarino". Enrique Rambal, pálido, escuálido y nervioso en mitad de la escena, dirige acciones y contra acciones. Los tramoyistas montan los decorados colgando en las cuerdas y los listones fantasías rutilantes que convierten en realidad teatral los sueños de Julio Verne, el fantasioso novelista francés, a quien sus compatriotas, al morir, le encerraron bajo una losa de mármol, de la que aparece un gigante mitológico que quiere escapar del hoyo y levanta la losa reclamando aire y luz y libertad.

²⁸ En el anexo de las compañías de Rambal se detallan los nombres localizados.

²⁹ Nombres como el de Joaquín Llácer o Enrique Barranco, entre otros se repiten a lo largo de varias temporadas.

Rambal ya ha dicho sus palabras, sus gritos y sus denuestos levantinos. Ahora deja a Barta, ya no Bartita, para que rija los destinos de unas melodías fáciles y sensuales. Rambal viste un traje de marino y viene a nosotros.³⁰

Desgraciadamente no se ha podido conocer más detalles de Emilio Barta, el cual aparece desde 1928 hasta 1933 asumiendo distintos cargos de responsabilidad dentro de la compañía. En muchas de las críticas se le reseña como uno de los actores cómicos de la compañía; un ejemplo lo constituye la función a beneficio de Rambal de noviembre de 1933, en la que se repiten números musicales de algunos de los estrenos y se interpretan intermedios cómicos a cargo de Emilio Barta y Alfredo Cobeña. A partir de este momento desaparece su nombre de la compañía.³¹

Roberto Pérez Carpio, llega a la compañía de Enrique Rambal en la temporada de 1945.³² No sólo asumió la dirección coreográfica sino que también se encargó de algunas tareas escenográficas, como era el control de los telones, figurines, diseño de vestuario así como la dirección del ballet.³³ A partir de 1952 ostenta el cargo de subdirector de la compañía sin dejar de asumir su labor de diseñar los bocetos del vestuario. En la correspondencia que mantiene Enrique Rambal con su colaborador y amigo Fausto Hernández Casajuana durante estos últimos años, se trasluce un cierto malestar, siempre de tipo económico, entre Roberto Pérez Carpio y su suegro.³⁴

³⁰ *La Voz Valenciana*, 9 de noviembre de 1928. Firma Francisco Madrid.

³¹ En la novela de Marcos Ordóñez (2002). *Comedia con fantasmas*. Barcelona, Plaza & Janés; el personaje principal de la novela se asemeja a las características que demuestra tener el colaborador de Enrique Rambal, sin embargo, en conversaciones mantenidas con el autor nos indicó que desconocía a Emilio Barta.

³² Roberto Pérez Carpio, actor valenciano comenzó en el teatro en la compañía de Celia Gámez. Entró a formar parte de la compañía de Rambal cuando contrajo matrimonio con su hija Enriqueta Rambal Sacia. Después de la muerte de Enrique Rambal continuó en el mundo teatral colaborando con José Tamayo como director artístico.

³³ Doña Carmen Ferres, nos relató la forma de trabajar de Roberto Pérez Carpio. Para diseñar los disfraces de cada función, tomaba las ideas de figurines de otros espectáculos o sencillamente de revistas de moda, los cuales, Carpio modificaba hasta adaptarlas a las necesidades del espectáculo.

³⁴ La correspondencia entre ambos se encuentra depositada en el Centre de Documentació Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana en el fondo de Fausto Hernández Casajuana.

II. 2.3.3. Director de escena

La figura del director de escena es plenamente del siglo XX. Prueba de ello es que no se hablará de su necesidad hasta el primer tercio del siglo.

Director de escena es la persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición.³⁵

Enrique Rambal cumple todos los requisitos que esta definición enmarca, sin embargo, no se le conoce por esta faceta. Se le enmarca en el aspecto de un primer actor, a la antigua usanza, que monta obras de gran espectáculo y que en especial posee «una visión del todo» como señala Gordon Craig:

Craig está convencido de que el renacimiento del arte «esta íntimamente ligado al renacimiento del director», pues «cuando éste haya comprendido exactamente cómo servirse de los actores, de la escena, del vestuario, de la iluminación, de la danza, se habrá adueñado de todos los oficios necesarios de la interpretación y poco a poco alcanzará el pleno dominio de la acción, del color, el ritmo, las palabras». El director debe poseer «una visión del todo», es decir, una visión global del espectáculo teatral, cuyos elementos fundamentales son, según Craig, la acción, la escena y la voz: «Y cuando digo *acción*, entiendo gesto y danza, prosa y poesía del movimiento. Cuando digo *escena* me refiero a todo lo que es visible, tanto en iluminación como en vestuario y escenografía. Cuando digo *voz*, aludo a las palabras habladas y a las cantadas, en oposición a las palabras para leerse, porque las palabras escritas para ser pronunciadas y las escritas para ser leídas son dos cosas totalmente diferentes»³⁶

El papel del director de escena, también llamado director artístico durante esta primera década, se centra en conseguir que la puesta en escena sea perfecta. Rambal, desde el principio encauza su trabajo para lograr que los decorados, el mobiliario, el vestuario y los figurantes, que puedan participar en la obra,

³⁵Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998, p.134

³⁶Aznar Soler, Manuel /Aguilera Sastre, Juan: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999, p.24

armonicen con la escena representada por los actores y actrices principales. La descoordinación de éstos en la función puede hacer que se conviertan en impedimentos para su representación.

El buen director de escena ha de ser arquitecto y pintor, para apreciar el efecto y la verdad del decorado; escultor, para disponer los grupos y las actitudes; arqueólogo, para juzgar los accesorios; filósofo y psicólogo, para penetrar el espíritu de las obras; historiador, para reconstruir personajes conocidos. Ha de ser, además, y esto lo resume todo, un artista que sepa de la profesión de comediante todo lo que en él existe de discípulo y de creador.³⁷

El principio fundamental de un director de escena desde finales del siglo XIX, consiste, pues, en exteriorizar y hacer tangible al espectador la obra, su psicología, la de los personajes que la conforman, la atmósfera que los rodea, los gestos que deben hacer; en definitiva: todo el espectáculo depende de su anterior trabajo. Lo esencial para un director de escena es que conozca perfectamente la obra que va a montar. Cualquier duda a este respecto se traduce en tanteos y rectificaciones durante los ensayos lo que provoca el desconcierto entre los propios actores. En su trabajo debe conocer las dimensiones exactas de los decorados así como el lugar exacto de su colocación. La habilidad del director de escena consiste en dar la impresión de la realidad disponiendo, de la manera más ingeniosa, que los actores que deben destacar en la escena en un momento dado queden bien colocados.

A finales del XIX ya destacan tres nombres como directores de escena: Emilio Mario (1838-1899) Su nombre real era Mario López Chaves. Fue uno de los principales actores de la escena española de ese siglo pero destacó por su labor entre 1875 y 1893 cuando tomó en arrendamiento el teatro de la Comedia de Madrid y formó una compañía en la que además de ser actor realizó las labores de director de escena.³⁸ Unos años más tarde será el autor dramático Ceferino Palencia (1860-1928) el que destaque, además de ser autor dramático, como director de la compañía en la que formaba parte su esposa María A. Tubau

³⁷ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

³⁸ *Ibíd.*

como primera actriz. Este matrimonio de artistas viajó por toda España y América con un repertorio especialmente confeccionado con adaptaciones de todas las obras de Dumas (hijo) y de Victorien Sardou, traducidas en su mayoría por el propio Ceferino Palencia aunque los firmó con los seudónimos de Pedro Gil y Pedro Fernández.³⁹ Otro de los actores que descaron también como director de una compañía, en este caso en Barcelona, fue el actor Antonio Tutau (?-1894). En 1870 era ya primer actor y recorrió todos los escenarios de Cataluña dirigiendo su propia compañía en la que actuaba su esposa la actriz Carlota de Mena, viuda del actor José Delhom.⁴⁰

Un buen director de escena debía saber disponer a todos los personajes en escena independientemente del número; distribuir y dar vida además a los que, sin diálogo, tiene protagonismo en la representación. Este punto de vista de la función del director de escena es el que parece regir en las formaciones de Enrique Rambal. Desde sus inicios los críticos ya le denominan director de escena:

[...]Respecto a la interpretación de la obra, puedo afirmar rotundamente que fue acabada y digna de todo elogio, porque desde el primer actor, señor Rambal, hasta el más modesto de los artistas, púsose por parte de cada uno gran interés, resultando un conjunto muy plausible. No hay que regatear alabanzas a Enrique Rambal por el éxito de anoche, como actor y director de escena, viéndose esto en la marcha de la representación y en la forma acertada y moderna de presentar la obra.⁴¹

Los críticos hablan de Enrique Rambal como el verdadero responsable del éxito en la escena, por lo que ya aparece perfilado el papel del director de escena en estas primeras décadas del siglo. Manuel Aznar Soler afirma que sólo comenzará a ser relevante la figura del director de escena cuando Irene López Heredia contrate, durante la temporada de 1928, a Cipriano Rivas Cherif en calidad de «*director literario*». Insiste en la necesidad de un director de escena que no sea el actor principal que imponga su voluntad sobre la mayoría de la

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *La Voz Valenciana*, 21 de septiembre de 1919, con motivo del estreno de *Lord Lister, ladrón de frac [Raffles]* en el teatro Olympia de Valencia.

compañía. Esta reivindicación la hace el propio Rivas Cherif en 1926. Por otra parte, disentimos de la afirmación lanzada por Manuel Aznar Soler cuando afirma que los primeros directores de escena son Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra y el propio Rivas Cherif sin considerar las figuras mencionadas del siglo XIX además de Enrique Rambal; todos ellos anteriores a esta labor.

«En rigor, como hemos visto, la figura del director de escena no tiene aún cabida en el organigrama tradicional y autoritario de las compañías españolas de la época, fuertemente jerarquizadas y sometidas a la dictadura- y, en la mayoría de los casos, a la incompetencia escénica-, del primer actor o la primera actriz. [...] Pero sólo cuando fue contratado como «director literario» de la compañía encabezada por Margarita Xirgu pudo ejercer en la práctica como tal»⁴²

Rambal ya tiene asumido el papel de director de escena y un gran bagaje en dicha función. La prensa se lo ha reconocido y eso hace que se atreva a experimentar en el escenario con montajes tan complejos como son sus grandes espectáculos: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* a inicios de la década de los veinte, así como a finales de la misma con adaptaciones como *Veinte mil leguas de viaje submarino*.

Rambal es el director de escena omnipotente. Está en todas partes como los ingleses, el casero -procedente de la misma familia- y otros personajes universales, que viven en este mundo pintoresco, tragicómico y antiespasmódico por las fuertes impresiones. Anoche dio una prueba más el ilustre Rambal de su talento directivo, de su vigor disciplinario, de su valer artístico, de su valor y de sus valores, todos cotizables altamente.⁴³

En este tipo de espectáculos Enrique Rambal rompe con el concepto del primer actor que asume el control de la escena tal como se había planteado a finales del siglo XIX y principios del XX. Se convierte en alguien que conoce los decorados, domina toda la escenografía y sabe colocar a los actores para que no interrumpen la evolución del espectáculo, en especial en los trucos intercalados.

⁴² Aznar Soler, Manuel /Aguilera Sastre, Juan: Op., cit., p.53

⁴³ *La Voz Valenciana*, 10 de noviembre de 1928.

La prensa le otorga el calificativo de buen director de escena en estos melodramas truculentos. La afirmación de Manuel Aznar Soler, el cual indica, en el mismo estudio citado, la falta de «sentido moderno» del concepto de director de escena hasta la llegada de los ya mencionados no coincide con la realidad escénica de ese momento:

«Parece obvio que, hacia 1920, aún no existen en España directores de escena en este sentido moderno, aunque la lucha por la reteatralización de nuestra escena iba a constituir el inicio de un proceso basado en la defensa de la necesidad de que la dirección escénica asumiera el protagonismo que le corresponde»⁴⁴

En nuestra opinión Enrique Rambal ya aglutina las facetas de dirección de escena cuando su compañía adquiere cierta estabilidad durante la segunda década del siglo. Hay personal muy variado en sus formaciones con trabajos muy variados dentro de los espectáculos y demuestra una gran capacidad de dirección para sacar partido de sus cualidades. Sus espectáculos llegan a término porque ejerce la dirección escénica desde el momento en que asume el papel de director de una compañía. A partir de este momento, los críticos destacarán su labor como director de escena casi antes que la de primer actor. Esa labor ya la tiene asumida dentro de la compañía cuando sus montajes de gran espectáculo, de mayor envergadura, es decir, en la década de los veinte, triunfan en la escena. Las obras que estrena han adquirido tal dimensión que Rambal, como director de escena de piezas complejas, precisa de un *jefe de escena*. El concepto de jefe de escena es lo que más tarde pasará a denominarse regidor de escena. Pavis lo define como el encargado de conservar y asegurar el espectáculo que el director de escena ha creado.

«El regidor de escena es el encargado de regular técnicamente la maquinaria y el escenario, mientras que el director de escena gestiona el resultado de la activación de los diversos materiales y su presentación estética»⁴⁵

⁴⁴ Aznar Soler, Manuel /Aguilera Sastre, Juan: Op., cit., p.44

⁴⁵ Pavis, Patrice: Op.,cit., p.387

El jefe de escena le ayuda en su labor de dirigir espectáculos de gran magnitud como es el caso de los que estrena a mediados de la década de los veinte: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *París-Lyon-Mediterráneo*, *Veinte mil leguas de viaje submarino* o *Miguel Strogoff* o *el correo del Zar*, por citar algunos de los más destacados de su repertorio. En las formaciones de ésta década resalta el nombre de Emilio Barta asumiendo esas funciones en el montaje de los grandes espectáculos como indica el periodista Francisco Madrid.⁴⁶

Desde ese momento, esa figura ya no desaparecerá del elenco de Rambal. Durante la década de los años treinta ese trabajo es asumido por Manuel Arnau que se anuncia como jefe de escena durante la temporada de abril a mayo de 1930 cuando la compañía actúa en el teatro Principal de Valencia. Durante la temporada de septiembre a noviembre de 1933, en el mismo teatro, el cargo lo ejercerá José Grande (que además aparece anunciado como apuntador). Volverá a denominarse como jefe de escena a José Grande durante la larga temporada que la compañía hizo desde octubre de 1934 hasta marzo de 1935 en el teatro Ruzafa de Valencia. Su nombre sólo volverá a aparecer con ese cargo en la temporada de diciembre de 1942 hasta enero de 1943 en el teatro Lírico de Valencia. El último jefe de escena reseñado es Antonio Barranco durante la temporada de abril a junio de 1947, en el teatro Ruzafa.

A partir de la década de los cuarenta ya en España se ha determinado las características de la dirección escénica lo que hace necesaria ésta para poder llevar a cabo la representación:

En verdad de verdad, el director recrea la obra, hasta tal punto, que muchas veces el autor encuentra en ella descubrimientos que no sospechaba y que puso de modo intuitivo. Esta asimilación y versión (realización) de la comedia tiene muchos apartados: a) Acoplamiento de los actores a los personajes. b) Decisión sobre las cualidades internas y externas de la obra; su musicalidad verbal y su musicalidad pictórica; el «cómo», la forma a que ha de vivir en plenitud. c) Decorado, mobiliario, utilería; la atmósfera envolvente, piel de aquel cuerpo. d) Ensayos, dura reiteración y adaptación de los elementos para lograr la unidad, amén de la gracia peculiar, sin lo que saltan desentonos, estridencias, y hay zonas opacas,

⁴⁶ *La Voz Valenciana*, 9 de noviembre de 1928. Cita en la página 28 de esta tesis.

languideces, desenfoques, puntos muertos, desequilibrio.⁴⁷

II. 2.3.4. Productor

La figura del productor como persona encargada de la responsabilidad financiera y comercial de una obra no recibe esta denominación durante esta primera década del siglo XX. El responsable del control de todas estas funciones administrativas ostenta el cargo de gerente. Resolvía todas las tareas inherentes a la gestión económica de la compañía.⁴⁸

II. 2.3.5. Otros oficios

Los montajes teatrales de Rambal llenos de trucos y sorpresas escénicas, precisan de muchos operarios especializados, así encontramos anunciados: maquinistas, mecánicos, polvoristas, electricistas, attrezzistas... hasta se recoge la labor del archivero.⁴⁹

Junto a ellos, el jefe de sastrería, siempre es el mismo: don José Chamizo junto a su esposa Isabel de la Rosa. Colaboró estrechamente con la casa Insa en la selección de los vestuarios para todos los espectáculos.⁵⁰ También aparecen elementos como la peluquería, el diseñador de modelos y figuras administrativas como el gerente, el administrador, el representante, etc. Un gran número de trabajadores que conforman una compañía grande y complicada de aglutinar.⁵¹

⁴⁷ Borrás, Tomás: «Misión del director de escena» en *Escenario*, 1946.

⁴⁸ En 1914 y 1915 era su propio padre, Enrique Rambal Rogel, el encargado de ser el gerente de la compañía. Más tarde Rambal frecuentemente recurrió a asociarse con socios capitalistas para poder financiar sus espectáculos.

⁴⁹ Éste se incluye curiosamente en una de las temporadas más tempranas de la compañía como es en 1919, en concreto cuando la compañía acude a actuar a Alicante al teatro Principal de la ciudad. Información obtenida en el Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, fondo Portes.

⁵⁰ Esta familia vivió siempre alrededor de la figura de Enrique Rambal; uno de sus hijos: Juan Chamizo, formó parte del elenco de actores a partir de 1934. En nuestras conversaciones privadas con doña Carmen Ferres nos relató la importancia de Juan Chamizo como encargado de controlar el número de disfraces, su disposición etc.

⁵¹ En el anexo de compañías, se añade un informe con todos los nombres recogidos dentro de los distintos oficios reseñados como partícipes del montaje de las obras rambalescas.

II. 3. LA PUESTA EN ESCENA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

El teatro, en su estructura convencional, posee unos elementos esenciales en la constitución del escenario pero sólo comentaremos aquellos que Enrique Rambal mejoró para innovar en sus puestas en escena. Nuestro análisis siempre se realizará bajo el punto de vista de la primera mitad del siglo donde la figura del pintor dentro de la preparación de la escenografía de una obra es fundamental. El pintor se ocupa de hacer los bocetos. Éstos se colocan en una maqueta para poder estudiar el resultado que puede dar en el escenario real. La realización del boceto llevaba intrínseco el que el pintor conociese de primera mano detalles del carácter de la obra: el ambiente, la época, el lugar, la hora en que la acción se desarrolla, etc.

Una vez se han elegido los bocetos adecuados se preparan los telones que se van a pintar. El pintor toma medidas del bastidor. Se cosen los lienzos para conseguir las dimensiones necesarias, se montan y pintan en el entarimado del taller de los bastidores los cuales tienen, generalmente, diez metros de longitud. Deben de ser ligeros para facilitar su movilidad, se extienden fijándose con tachuelas. Se comienza por dar tinta al telón extendiéndolo en el suelo donde se pasa y se copia el boceto pero en dimensiones reales. La pintura que se usa es temple usándose un fijador de color lo más incoloro posible. El método más generalizado es el de pintar en el suelo, es decir, con el telón extendido para facilitar el trabajo.⁵² Poco después evoluciona la técnica y se sustituyen los lienzos por papel con cierta consistencia (como es el usado para embalajes) por lo que resulta mucho más fácil pintar sobre ellos. En los años cuarenta la técnica evoluciona y en vez de armar los bastidores en el taller del escenógrafo se hace en el mismo teatro. Los carpinteros y tramoyistas serán los encargados de montarlos con previos planos de los mismos que se les proporcionarán.⁵³

Para llevar a cabo todos estos telones Enrique Rambal trabajó con algunos de los mejores pintores escenógrafos del momento entre los que destacan nombres como: Julio Blancas y A. Ripoll. Sus trabajos de pintura de escena

⁵² *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

⁵³ Belen, Eduardo: «La escenografía teatral» en *Escenario*, 1946.

realista se encontraban anclados en el siglo XIX. Eran escenógrafos que procedían de la escuela creada por Amalio Fernández escenógrafo de grandes espectáculos que creó escuela en Madrid por sus pinturas en perspectiva.⁵⁴ Ambos trabajaron para Rambal en estrenos tan importantes como lo fue *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis* (1923). Otro de los pintores escenógrafos valencianos que contrató Rambal fue José Martínez Garí, alumno de Muriel en Madrid. Este pintor afincó en Valencia su taller a principios del siglo XX donde pintó decoraciones en el teatro Apolo de la ciudad en el que trabajó con decoraciones de papel. Tuvo muchos encargos puesto que Amalio Fernández y Luis Muriel no habían aceptado trabajar con este material y, sin embargo, Martínez Garí fue uno de los que más utilizó en sus trabajos el telón de papel.⁵⁵

Entre otros pintores que colaboraron con Rambal se encontraba el pintor valenciano Eduardo Amorós, quién también pintó telones para el estreno de 1923 de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

Ya en las últimas etapas de Rambal destacó la colaboración que el escenógrafo Sigfrid Burmann tuvo con Rambal, en especial a partir de la década de los cuarenta. Burman, escenógrafo de origen alemán se formó en la escuela de Max Reinhardt. Viajó a París donde tuvo la oportunidad de conocer de primera mano el expresionismo y simbolismo en París en las primeras décadas del siglo. Se afincó en España donde realizó numerosísimos trabajos en distintos géneros donde destacó en especialmente en la ópera.⁵⁶

II. 3.0. TELONES

El telón en realidad es una tela grande que puede bajarse y subirse a voluntad en el teatro. Su uso puede ser para separar el escenario de la sala de espectáculos o para dividirlo en dos o más partes y cerrar el fondo. Son tres las clases de telones que forman parte de la escenografía del teatro.

⁵⁴ Arias de Cossío, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991, p.243-4

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Entre las muchas obras escenográficas que hizo Sigfrid Burmann podríamos citar la que realizó para Gregorio Martínez Sierra para el montaje de la obra: *El Pavo Real* (1917); *Los gorriones del Prado* (1916). Ya en la década de los treinta realizó trabajos como la escenografía para obras de Federico García Lorca como: *Yerma* (1933) y *Doña Rosita la soltera* (1935). Arias de Cossío: Op., cit.,p. 257-261.

Telón de boca: es el que separa y forma la línea divisoria del público y de los actores. Este telón se usa cuando se quiere evitar que los cambios de escenario no sean vistos por el público. A veces el telón de boca se decora y forma parte del espectáculo que se lleva a cabo en ese momento.⁵⁷

El telón se encuentra hecho de lienzos fuertes capaces de soportar el continuo ejercicio de subir y bajarlo. Se encuentra formado por una barra superior y otra inferior que hace de contrapeso para facilitar la rapidez de la bajada del mismo. Su movimiento fue una de las cosas que más pronto se mecanizó con un sistema de pesos o por un engranaje de piñón de cremallera con un motor eléctrico, encargado de llevar a cabo dicho esfuerzo. Los telones de boca necesitan tener, a la altura de la vista de un hombre, unas mirillas que pasan inadvertidas al público y que sirven para dar perspectiva a los actores cuando éste se encuentra corrido.

Telón de fondo: Es el que limita el campo de acción en la escena, no permitiendo ver desde la sala más que los efectos que el autor se ha propuesto. Esta formado por lienzos del ancho y altura del escenario. Termina tanto en la parte superior como en la inferior con dos grandes traviesas horizontales.

La compañía Rambal

Éxito tras éxito, Rambal continúa su actuación, llamando la atención del público la fastuosa presentación de las obras, en cuanto a trajes y decorado se refiere. Unido a esto va una interpretación admirable, detallada y artística, que hace de estos extraordinarios espectáculos de Rambal un conjunto maravilloso.

La presentación de "Genoveva de Brabante" celebrada anoche sorprendió al público por el lujo, la riqueza y la originalidad de los telones y los trajes, aplaudiéndose calurosamente a los intérpretes, especialmente a Rambal, que fue el gran actor de siempre.

En vista del éxito obtenido, esta noche volverá a representarse "Genoveva de Brabante".⁵⁸

⁵⁷ El telón de boca de la puesta en escena de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, estrenada en el teatro Principal de Valencia el 16 de octubre de 1923 reproduce la portada de la publicación de la primera edición de la novela. Fue obra del pintor valenciano Federico Igual que además también pintó los telones del prólogo y de los actos segundo, tercero y quinto. Información obtenida del periódico *Las Provincias*, 16 de octubre de 1923.

⁵⁸ *El Mercantil Valenciano*, 19 de enero de 1927.

Forillo: Cuando en los telones de fondo se practica una abertura, como puede ser una puerta, una ventana o un arco, entre otros recibe esta denominación. La disposición es colocarlo por encima del telón de fondo consiguiendo el efecto deseado.⁵⁹

Telón corto: se trata de un telón auxiliar y sólo deja ver al público parte del escenario. Se usa en los momentos en que se llevan a cabo las manipulaciones necesarias para el cambio de decoración. Este telón es portátil, ligero, fabricado de una tela flexible que permite su fácil montaje sobre un eje cilíndrico.

Telones de gasas: servían para hacer el cambio repentino de luz a oscuridad y a la inversa. Esta fue su utilización desde el principio en los espectáculos del siglo XIX.

Apuntaremos, aunque sea de paso, algunos defectos garrafales de dirección de escena y maquinaria: las gasas que se corren en el primer acto para obscurecer el celaje, caen con todo el lienzo de luz en la escena, permitiendo contar las costuras en las uniones.⁶⁰

El uso de estos telones, a pesar de las críticas, se siguió prodigando hasta bien entrado el siglo XX siendo un recurso frecuente con los montajes de melodramas.

Don Juan Tenorio.- Rambal

Fue una noche de recordación. Salió Tenorio con esa original manera de concebir que tiene Rambal a lo grande, tan grande, que hasta el personaje parece ir cambiando de silueta y convertirse en Don Juan, Rambal. Ello era nuevo, evidentemente, a la vez fantasmagoría, caja de sorpresas, linterna mágica, lentejuelas, gasas, proyecciones luminosas, todos los mil recursos que sabe hallar el feliz actor, director y hasta ingeniero técnico, para presentar las obras a su manera.⁶¹

Bambalina: Cada una de las tiras de lienzo pintado que en los teatros cuelgan de los telares del escenario, del bastidor a bastidor, y sirven para

⁵⁹ Catalán Marín, M^a Soledad: *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, p.51

⁶⁰ Muñoz Morillejo, Joaquín: *Escenografía española*. Madrid, Imprenta Blas, 1923, p.118

⁶¹ *Las Provincias*, 1 de noviembre de 1942.

representar los primeros términos o parte superior de lo que representa la decoración.⁶²

II. 3.1. MUTACIONES

La transición de un cuadro a otro o de una escena en un escenario debería hacerse, a ser posible, sin luz o con ésta atenuada. Si los cambios se tenían que producir antes de que finalizase la escena sería de la manera más ágil y sencilla. El público no debía notar los movimientos, por ello, las escenas se dividían en cuadros para poder facilitar la labor de los tramoyistas.⁶³ Cuando cae el telón de boca se nota ruido de pasos y martillazos en el escenario: son los maquinistas encargados de quitar las decoraciones, las reemplazan por las del próximo cuadro. El tiempo de realización de ese cambio debe ser lo suficientemente breve como para lograr que el público no se canse de esperar y no pierda el hilo del relato, no obstante no siempre ocurría así.

Esa era la idea de un espectáculo durante el siglo XIX. En especial, en las comedias de magia, las mutaciones son tan frecuentes como necesarias para continuar con el relato de la historia. Rambal toma el relevo en este tipo de espectáculos haciendo alarde de su dominio de los cambios ágiles. En parte, el éxito de sus trucos está en la rapidez y concatenación de los elementos lo que no permitía el aburrimiento de los espectadores:

El aeronave fantasma

Es la obra que anoche se estrenó con el título que encabeza estas líneas un drama de los llamados policíacos, de gran emoción e interés.

Tiene, como todas las producciones de este género, los efectos necesarios, para producir esas emociones tan radicales que provocan en las masas populares.

Hubo incendio a "toda bengala" y luego se aplaudió mucho a los intérpretes, al escenógrafo y a los tramoyistas.

No acudió a tiempo el cuerpo de "bomberos".

⁶² *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

⁶³ Una de las principales características de las obras representadas por Rambal es la abundancia de cuadros para facilitar las mutaciones; el caso más notable es *La almoneda del diablo* que tiene hasta treinta cuadros.

El señor Rambal siguió siendo la admiración del público.⁶⁴

Esta obra fue estrenada junto a otras tantas del mismo corte policial en el teatro Olympia de Valencia durante la temporada de septiembre a noviembre de 1919 que el actor desarrolló en dicho teatro.

Cualquiera que sea la complicación de las decoraciones que al levantar el telón se descubren, el tiempo y el personal han debido bastar para reemplazar todo lo que constituye el cambio. Con frecuencia el desarrollo de la obra que se representa exige muchas decoraciones durante el mismo acto, y a menudo es menester que los bastidores, los telones, los mismos practicables aparezcan y se cambien a la vista del público, sin que el personal de actores y figurantes abandonen la escena. Cuando las decoraciones estaban plantadas de manera idéntica y regular compuestas por bastidores comunes a uno y otro lado del plafón, las decoraciones son practicables con un telón. Resultaba muy sencillo realizar los cambios sin que los actores se tuvieran que esconder. El sistema consistía en armar los bastidores que había que hacer desaparecer en el mismo tambor donde estaban los que habían de aparecer. El simple movimiento de rotación, contrabalanceado por dos contrapesos, hacía desaparecer a uno y entrar el otro. Esto se va complicando más con los teatros más grandes, es decir, con un escenario con mayor profundidad y con espectáculos que requieren más cambios, lo que hace también necesario el aumento del número de tramoyistas.

En algunas representaciones de magia ha de transformarse súbitamente el decorado, por intervención de un poder mágico; esto entraña una dificultad por los medios ordinarios usados hasta el momento. La obra de magia: *La almoneda del diablo*, de Rafael M^a Liern sirve como un ejemplo palpable de la mutación antes detallada; un valle pintoresco, donde hay una casa rústica, en el prólogo, en el primer acto se muta a una selva y luego, en medio de ese acto, muta en un palacio.

Prólogo:

Valle pintoresco.- En segundo término, a la izquierda, casa rústica con puerta, y encima ventana, ambas

⁶⁴ *La Voz Valenciana*, 5 de noviembre de 1919.

practicables. A la derecha, en segundo término, el establo de Blasillo.

Acto primero:

Selva corta.- A la izquierda, en primer término, un gran peñón; otro a la derecha.

Escena IV:

Parque del palacio de Fuenteseca.- En el centro de una calle de árboles y estatuas hay un magnífico pedestal: sobre él una estatua ecuestre. A derecha e izquierda, en primer término, dos hermosos saucos corpóreos o de la clase más conveniente al maquinista para la transformación que han de sufrir. Junto a cada uno de ellos un rosal. En segundo término de la derecha e izquierda, dos pajareras chinescas. Véase en el telón del foro el palacio de Fuenteseca. A esta decoración debe dársele un aspecto risueño y agradable.⁶⁵

Realizar la transformación de una cabaña en un palacio será posible con la sencilla técnica de colocar un decorado sobre el otro. El cambio consiste en el movimiento de los bastidores de la decoración. Los bastidores se construyen, generalmente, de madera de poco espesor y se guarnecen de tela ligera por ambos lados. El armazón que constituye la cabaña está construido de manera que el número de montantes y travesaños se ha aumentado para facilitar más puntos de apoyo. Además, hay una serie de ventanas, unidas por bisagras espaciadas, que permiten el movimiento, tanto a derecha como a izquierda del montaje. La hoja de la ventana tiene un ojal por el que pasa un cordón detenido en un nudo que atraviesa la decoración. El maquinista, colocado detrás del bastidor, tira del cordón que hace girar la hoja hasta que cambia de lugar, de forma que queda yuxtapuesta. Todas las ventanas deben cerrarse en el mismo sentido. Una de sus finalidades es la de cubrir la mitad, exactamente, de la decoración y así ésta cede, a través de ellas, el otro decorado. Con este mecanismo, el palacio deja paso a la cabaña y viceversa lo que hace que el cambio sea casi instantáneo.⁶⁶

⁶⁵ Liern, Rafael María: *La almoneda del diablo. Comedia de magia en tres actos y un prólogo*. Undécima edición. Madrid, V: Vela, 1897. p.5, p. 35, p.43

⁶⁶ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

II. 3.2. VESTUARIO: EL DISFRAZ

La técnica de vestirse con ropas no habituales en los personajes es una de las técnicas más usadas en las representaciones de ese momento. Por regla general la vestimenta elegida para ello corresponde a personajes de clases populares: marineros, buhoneros, borrachos de taberna, etc. Uno de los elementos más usados son barbas postizas, sombreros, máscaras y maquillaje que permitan intuir, al espectador, la falsedad del personaje. En el repertorio de Rambal el disfraz es uno de sus principales elementos de representación.

Una representación sin un vestuario adecuado no era creíble para un público acostumbrado a recrearse en la imagen que los actores daban de sus personajes.

Rambal mantuvo unas cotas muy elevadas de perfección en el vestuario que conservó a lo largo de toda su carrera. Ya en sus primeros montajes destaca el gusto por sorprender a su público con bellos vestidos.

De montar la obra se encargó Enrique Rambal, y lo ha hecho con tanta esplendidez, con tan buen gusto y tanto arte, que no se había visto en Valencia una presentación escénica semejante. Cuarenta y siete telones tiene la obra, algunos de ellos de tisú de oro, tisú de plata y plumas y trajes innumerables, varios de ellos de gran valor.⁶⁷

Por regla general, los teatros disponían de un guardarropa con el fin de que las compañías pudiesen representar sin tener que aportar el suyo propio; pero no siempre era así y para ello existían las casas de alquiler de disfraces. En el caso de Enrique Rambal, éste llevaba su propio vestuario. En las primeras formaciones se anuncia como su suministradora la casa Peris, que pronto abandonó el teatro centrándose en diseño, confección y venta del traje regional valenciano.

[...]Merece un aplauso caluroso la empresa por haber presentado la obra con gran lujo y propiedad. Las magníficas decoraciones del señor Amorós, el bellísimo

⁶⁷ «El incendio de Roma». *El Mercantil Valenciano*, 21 de enero de 1927.

vestuario del Sr. Peris y el mobiliario, adecuado a la obra, fueron muy celebrados y aplaudidos.

Aunque sólo fuera por la presentación de "El drama de los venenos", estaría justificado el interés del público que indudablemente llenará muchas noches el teatro Principal.⁶⁸

Pero pronto le confeccionará con exclusividad los vestuarios la familia Insa:

The production's visually opulent set had been painted by three artists, Vicente Sanchis, Paula and Díaz Peris, and the two hundred costumes were designed and made up by Insa, the tailoring house run by Juan Ferres Insa and his cousin Miguel Insa,⁶⁹ which was to take responsibility for most of Rambal's costume requirements.⁷⁰

A partir de ese momento se crea una simbiosis entre los diseños de la casa Insa y los montajes de Enrique Rambal.⁷¹ Cada vez es mayor la sofisticación de los trajes que llevan todos los miembros de la compañía, incluidos los comparsas que se contratan para esa ocasión:

Enrique Rambal, hombre de gran inventiva también y de fantasía extraordinaria, ha escenificado en unión de Gómez de Miguel "La vuelta al mundo", que representará de manera sorprendente y fastuosa.

Para ello han pintado Asensi y Morales 20 magníficos decorados y 60 telones; Insa ha confeccionado 200 trajes y Rambal, por su parte, prepara aparatos de radio, efectos de luz, barcos, trenes y cuanto requiere la importancia de

⁶⁸ *El Pueblo*, 14 de febrero de 1910.

⁶⁹ Vestuarios Insa fue fundada por Miguel Insa Pareja en 1866. El propietario de la empresa *Vestuarios Insa* era don Miguel Insa Pastor el cual trabajó con su sobrino Juan Ferres Insa y su esposa doña Pepita García Juste. Entre los tres crearon todos los vestuarios de los espectáculos Rambal. Doña Carmen Ferres Gracia-Insa (sobrina de don Miguel Insa e hija de Miguel y Pepita) continuó con la labor de sus padres hasta el final de la compañía. Doña Carmen Ferres ha sido uno de los mejores testimonios orales localizados para esta investigación.

⁷⁰ Delgado, María M.: *'Other' Spanish theatres. Erasure and inscription on the twentieth-century Spanish stage*. Manchester, Manchester University Press, 2003, p.74

⁷¹ Todavía conserva la casa Insa vestuarios de los montajes realizados por la compañía como es el caso de *Cyrano de Bergerac* o *don Juan Tenorio*, entre otros. Doña Carmen Ferres nos contó la siguiente anécdota: cada vez que Enrique Rambal llegaba a Valencia y coincidía con el período de representación de la obra *Don Juan Tenorio*, encargaba una trusa nueva, con el convencimiento de que le proporcionaba suerte en el estreno.

la obra, y la reproducción de tipos, costumbres y paisajes que puedan dar una perfecta idea de la realidad.⁷²

Para diseñar cada uno de los trajes de los montajes de corte histórico se intentaba reproducir el ambiente de la manera más fidedigna. Enrique Rambal, Juan Ferres y Miguel Insa se reunían para discutir y diseñar los vestidos de cada uno.⁷³ Las ideas para la confección eran tomadas de diseños previos adquiridos o conocidos de ambos o bien eran la reproducción de pinturas. El encargado de sastrería de la compañía de Enrique Rambal era José Chamizo el cual actuaba de enlace entre ambos y ayudaba en la selección de los diseños. Más tarde, con la aparición de Roberto Pérez Carpio en la compañía éste adopta la labor de selección y diseño del vestuario junto a otras facetas artísticas.

Tal como indica Maria M. Delgado su intención es la de dar una imagen opulenta del espectáculo. A partir de los años cuarenta, la compañía se centra más en la fastuosidad del vestuario y decorados que en la propia obra en sí. Justifica nuestras palabras la tendencia a adaptar a la escena los estrenos cinematográficos. Trata de copiar lo más fidedignamente posible todo lo que aparece en el celuloide para impresionar a sus espectadores:

Ahora bien; lo que acontece, es que Rambal, acostumbrado a ofrecer las obras con una riqueza y un desinterés poco usuales en España, ha revestido el "Tenorio" de unas galas estéticas, que más que un alarde suponen un homenaje a la memoria del glorioso poeta que lo concibió. Y en efecto, tanto las decoraciones como el vestuario, son sencillamente soberbios, y el público que se aglomeraba en el teatro sin dejar un hueco disponible, premió tamaña magnificencia con calurosas ovaciones, y fueron obligados Rambal y el escenógrafo señor Castell, a salir a escena a recibir el tributo admirativo de los espectadores.⁷⁴

⁷² *El Mercantil Valenciano*, 18 de diciembre de 1934. *La vuelta al mundo en 80 días* se estrenó en el teatro Ruzafa de Valencia el 19 de diciembre de 1934.

⁷³ Doña Carmen Ferres nos relató que primero fue una labor conjunta de sus padres y tío.

⁷⁴ Fragmento de la crítica publicada en el periódico *El Pueblo*, 1 de noviembre de 1928.

II. 3.3. MAQUILLAJE

El maquillaje o caracterización a lo largo de la primera mitad del siglo XX lo realiza el propio actor. La técnica de estos años se basa en acentuar los rasgos y realzar el color del mismo. Este procedimiento se debe a que la luz pálida y descolorida de la escena desmerece los rostros de los actores de cara al público. Por otra parte, también está el hecho de que el actor debe transformarse y a su vez adaptarse a su papel así como adoptar la edad que se le indique.

El proceso seguido para el maquillaje o caracterización consistía, en primer lugar, en efectuar un untado ligero de vaselina por todo el rostro, a continuación se extendía una fina capa de pasta blanca. Alrededor de los ojos, con una brocha, se maquilla los ojos con colorete rojizo, al igual que los pómulos, con el fin de destacarlos. También se da un ligero tono rosado en la barba, en los temporales y en la frente para evitar el contraste con las otras partes de la cara maquilladas de blanco. La transición entre el blanco y el rosado del colorete no debía notarse, por eso se tomaba la precaución de repasar los límites de ambos colores con otra brocha ancha y plana. Los labios se pintaban con un lápiz rojo. Dependiendo de la caracterización que se deseaba realizar se pueden agrandar o disminuir. También se daba algún toque con dicho lápiz alrededor de los ojos, la nariz así como los lóbulos de las orejas. Las cejas se perfilaban con un lápiz azul. Una vez realizada esa primera base del maquillaje se procedía a extender una capa de polvos de arroz.

Si se pretendía envejecer el rostro primero se acentuaban las pestañas así como las cejas, orlando los ojos con el lápiz azul. Después, con otro lápiz, se dibujaban las arrugas acentuándolas y multiplicándolas según la edad; las de la frente en sentido horizontal, las de las mejillas en sentido vertical y formando la llamada «pata de gallo». En la comisura de los labios se añadían trazos verticales para destacar la senectud. Bajo el párpado se dibujaban las bolsas de los ojos con las tonalidades azuladas que proporcionaba el lápiz azul.



Pero si la pretensión del actor era ser un anciano entonces debía caracterizarse más. Un suave tono de colorete debajo de los pómulos simulaba muy bien las mejillas caídas; además se debía pronunciar más las arrugas y, en el caso de un hombre, la barba, es un elemento capaz de envejecerle más si cabe, junto con otros apliques como pelucas y cejas pobladas. La peluca, los añadidos y las barbas postizas son elementos de gran eficacia para ayudar a una adecuada caracterización. Se debe tener en cuenta que una peluca rubia rejuvenece, mientras que las oscuras, grises y blancas envejecen.

⁷⁵ En esta fotografía de Enrique Rambal se pueden observar los rasgos de un maquillaje cuya intención es la de aumentar su edad. Si se observan sus ojos se puede ver el contorno maquillado, las cejas están perfiladas con un lápiz y el bigote ralo pintado proporciona una expresión de dureza a su rostro. La fotografía no está datada y sólo se puede saber de ella que fue realizada en Colombia, en la ciudad de Medellín. Documento proporcionado por doña Carmen Ferres.



⁷⁶

Por el contrario, si lo que se pretendía era rejuvenecer el rostro, el colorete se extendía por la parte alta de los pómulos, en los lóbulos de las orejas y alrededor de los ojos. Se acentuaba el rojo de los labios, teniéndose la precaución de que todas las líneas que se trazasen en el rostro fuesen en sentido ascendente puesto que al contrario, es decir, descendentes, envejecían el rostro.

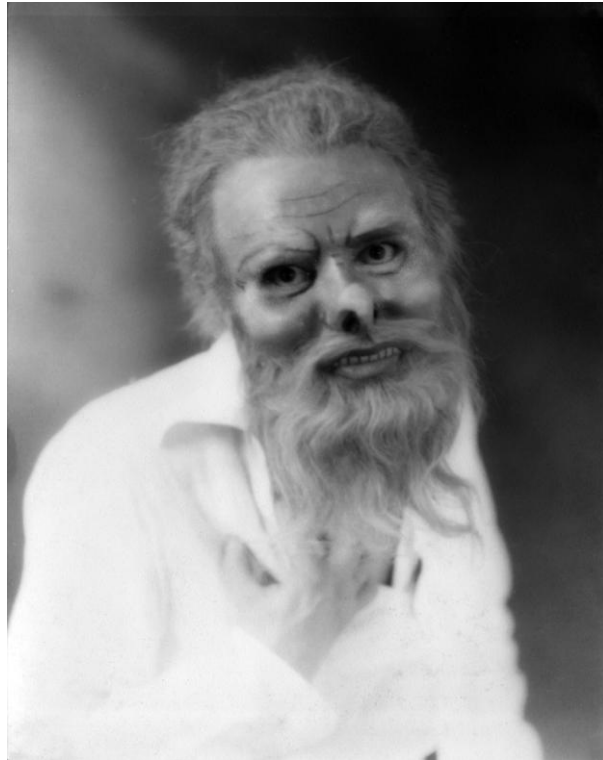
⁷⁶ Imagen de Rambal convertido en un auténtico anciano de barba blanca. Documento no datado proporcionado por doña Carmen Ferres.



77

Rambal gustó del uso del maquillaje junto con el disfraz para conseguir el efecto deseado. En sus formaciones no aparece ningún maquillador profesional puesto que es él mismo el encargado de caracterizarse. Junto al uso del disfraz incorporaba máscaras capaces de transformar y sorprender a su público, que no llegaba a reconocerle. La peluquería Pujol de Valencia fue la encargada de proporcionarle todas las pelucas y complementos para los disfraces.

⁷⁷ Documento no datado, cedido por doña Carmen Ferres.



78

⁷⁸ Máscara que usó en la obra: *El hombre que vendió su alma al diablo*, 1927. Documento cedido por doña Carmen Ferres.

II. 3.4. MÚSICA.

Los números musicales son unos de los más celebrados durante los montajes de los grandes espectáculos de Rambal. La música en directo se encuentra a cargo de una orquesta que acompaña tanto los bailes como las canciones interpretadas por actores, actrices y coro de la compañía. Desde las primeras formaciones donde actúa Rambal (incluida la que dirigía Manuel Llorens) las obras tienen música y aparecen anunciadas como «*ilustraciones musicales*». Estas ilustraciones crean una atmósfera que corresponde a la situación dramática de manera que el ambiente escénico queda reforzado con ellas. Otras veces, sin embargo, se usaba la música para enlazar una escena con otra y evitar que se perdiese la continuidad de lo representado.

A partir de 1927 se incluirá como parte de la formación el nombre de un «maestro de orquesta». Ya no dejará de aparecer reseñado dicho cargo.

Como un elemento más de sus montajes Rambal cuidó la música de sus espectáculos al máximo y por eso contrató a los mejores músicos para la composición de la música de sus espectáculos, entre ellos destacan: Conrado del Campo y Ernesto Rosillo en *Miguel Strogoff o el correo del Zar*, Eugenio Úbeda en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Aurelio González en *El Nabab o el Príncipe Misterio* así como en *El mártir del Calvario. Vida, pasión y muerte de Jesucristo*, Federico Corto en *Las mil y una noches*, Miguel Asensi en *Casanova, el galante aventurero*, Fernando Obradors en *Las tribulaciones de un chino en China*; Vicente Quirós en *La vuelta al mundo en 80 días*, entre otros:

Con una falange de actrices y actores, un gran cuerpo de señoritas de conjunto entre el que abundan los buenos cuerpos, bailarinas estupendas, decorado, atrezzo y vestuario magníficos, y una orquesta bien sazónada, el éxito no podía faltar: Los catorce cuadros en que se dividen los cuatro actos de la obra salieron ajustadísimos de presentación y conjuntos, y el público quedó maravillado a veces con efectos teatrales de gran sensación.

La escenificación a gran espectáculo de la famosa novela de Julio Verne, hecha por Emilio Gómez de Miguel y Rambal, con ilustraciones musicales de Conrado del Campo y Rosillo, está muy bien entendida; los golpecitos de revista dan a la obra un aspecto galante y

moderno, que la hace soportable a los que abominan de aquel género truculento a palo seco.⁷⁹

La evolución en los espectáculos también se dejó sentir en la música que los acompañaba. Las canciones y los números «bailables» junto con coros fueron algunos de los más celebrados en sus puestas en escena:

En esto no hay quien aventaje a este gran don Enrique, animador de un teatro moderno con un gran sentido artístico y decorativo.

Así lo reconoció el público y a esto se debieron las manifestaciones de agrado que se expresaron con efusión.

La obra "Casanova, el galante aventurero", está dividida en tres etapas, tiene dieciocho cuadros y en muchos de éstos el maestro Asensi ha colocado unos números musicales para que canten y bailen las deliciosas muchachas que van en esta compañía, precisamente para estos menesteres.⁸⁰

Cuando los espectáculos de Rambal de los años cuarenta se inclinan por la puesta en escena de los estrenos cinematográficos, la música fue tan importante o más que lo había sido hasta entonces. Se le reservó apartados de la obra tan destacados como para que se pudiesen interpretar bailes y cantos independientes del texto dramático:

-¿Cuántos números musicales tiene la obra?

-Toda ella lleva ilustraciones y fondos musicales. Sin embargo, le diré que cuatro de los bailables son de gran importancia, y en ellos actúa el "ballet" completo. También hay varias canciones y dos himnos muy valientes: el de la Policía Montada y el de los mestizos; llevan una letra inspiradísima de Vasallo y Arráiz.

-Entonces...

-Espero que guste, ya que es la obra donde Rambal ha invertido más dinero.⁸¹

⁷⁹ *La Voz Valenciana*, 18 de octubre de 1928. El estreno de *Miguel Strogoff o el correo del Zar*. Firmado por Bohorques.

⁸⁰ *La Voz Valenciana*, 18 de septiembre de 1933. Firma E. Bohorques.

⁸¹ «Rambal y la presentación de "Guerreras rojas"» en *Levante*, 18 de mayo de 1947. Firma Tramoyista. Entrevista a Rambal por su estreno en el teatro Ruzafa de la obra: *Guerreras rojas*.

En definitiva, debemos incidir en la importancia que los números musicales llegaron a tener en las representaciones de los espectáculos de Rambal y en especial en las últimas etapas. Los números musicales cobraron tal relevancia que en algunas de las obras del repertorio habitual, como era el caso de: *Las dos huérfanas de París* y *El conde de Montecristo* se incorporó números musicales.

II. 3.5. ILUMINACIÓN

La iluminación en los espectáculos es necesaria para contar una historia. Enrique Rambal supo la importancia que podía llegar a tener en sus montajes. Indagó en las nuevas técnicas y fue uno de los primeros en aplicarla. Para entender su aplicación en el momento teatral analizado haremos un breve repaso de los sistemas desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX.

Tal como nos indica Moynet en su tratado, el alumbrado del teatro hasta 1720 se hizo con velas de sebo; el problema que entrañaban era que cuando éste se gastaba, que lo hacía con cierta rapidez, necesitaba de alguien que las atizase.⁸² El teatro tenía empleados que con destreza lograban reavivar la luz de esas velas rápidamente y, tal como nos indica el tratadista, esta operación provocaba muchas veces la distracción del público por lo que en ocasiones aplaudía su labor y desatendía el verdadero espectáculo. Estas velas se disponían en las candilejas, las cuales se componían de una serie de lamparillas puestas en una caja de hojalata colocadas en el proscenio del teatro. La iluminación se focalizaba en la parte delantera del escenario provocando el desplazamiento de los actores hacia ese sector para ser vistos lo mejor posible por el público. No era, sin embargo, suficiente. Se precisaba de algo que diera más intensidad así como que lograrse proyectar la luz con los llamados reflectores.⁸³ Para evitar los tan temidos accidentes por el calor que ocasionaban más de una alarma de incendio, se intentó con materiales ignífugos.

Otro invento para proyectar la luz es la llamada «linterna mágica» denominada así oficialmente en 1668, aunque hasta finales del siglo XVIII no destacará su utilización. Era un proyector de luz dirigida y controlada hacia el punto que se quería realzar.⁸⁴ Se siguen buscando nuevos métodos para la

⁸² Moynet, M.J.: *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999. p. 107.

⁸³ Arregui, Juan P.: “Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas” [En línea] en *Revista Stichomythia*, 3 (2005) <<http://www.parnaseo.uv.es/stichomythia>>, [consultada: 14 de feb. 2007]

⁸⁴ Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier: *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. [En línea] <<http://www.tdx.cbuc.es/index.html>>, p. 333 [Consultada: 2 ene. 2007]

iluminación de los espectáculos y uno de los investigadores más prestigioso fue Lavoisier:

La iluminación direccional y controlable para el teatro no es nueva. De hecho, la luz dirigida data de 1781 en que el químico francés Lavoisier (1743-1794) sugirió que podían añadir reflectores móviles a las linternas de aceite.⁸⁵

Se siguió innovando y en 1795 se colocan los llamados «quinqué» (nombre que recibe debido a su fabricante). El sistema consistía en una lámpara alimentada por petróleo provista de un tubo de cristal que resguarda. Se colocaron sobre barras horizontes en la parte frontal del escenario.

No obstante, se puede decir que la primera revolución en la iluminación de los teatros se realizó en 1801 con la aparición del gas.⁸⁶ La técnica se basa en colocar una batería sobre la escena con diversas cañerías dispuestas de manera que separaba la orquesta del proscenio. La luz de gas tuvo gran aceptación al no producir tanto humo, pero señala que no dejaba de ser peligrosa y tampoco era tan potente como para producir el efecto deseado. Lo que se deseaba alumbrar era a los actores para que los gestos, el vestuario y los rasgos de su fisonomía no pasasen desapercibidos al público. Con este sistema la luz se emite de abajo hacia arriba hasta alumbrar uniformemente el fondo del teatro; este uso permitía, en las escenas de noche, distinguir la acción de los actores cuando todo el teatro está a oscuras. El gran peligro consistía en la facilidad con que se podía provocar un incendio con el vestuario o cualquier elemento decorativo cercano. El primer teatro español que introdujo el nuevo sistema de iluminación por gas fue el Principal de Valencia en el verano de 1845.⁸⁷

Al gas lo sustituyó la luz eléctrica cuyos primeros ensayos se hicieron en París en 1846. Una de las primeras representaciones que la usó fue la ópera *El Profeta* de Meyerbeer.⁸⁸ Desde entonces se generalizó este sistema de alumbrado

⁸⁵ Citado por: Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier: *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine.* [En línea] <<http://www.tdx.cbuc.es/index.html>>, p. 334 [Consultada: 2 ene. 2007]

⁸⁶ La ópera de París se ilumina con gas ese año.

⁸⁷ Sirera, Josep Lluís: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història.* València, Alfons el Magnànim, 1986.

⁸⁸ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana.* Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

en todos los teatros aunque al principio resultaba costosa. En la mayoría de ellos se mantuvo las dos instalaciones, es decir, la de gas y la eléctrica, por los posibles fallos de una u otra. La necesidad de instalar nuevos aparatos para generar la electricidad así como la contratación de operarios especializados, encarecía su instalación; sin embargo sus buenos resultados pronto la popularizaron hasta que se generalizó su uso en todos.

A principios del siglo XX, cuando la luz eléctrica estaba casi por completo asumida por todos los teatros de relevancia, la iluminación de los espectáculos pasó a ser uno de los factores de mayor importancia en las representaciones convirtiéndose en una de las partes más activas de la puesta en escena.

Entre 1900 y 1910, se comienza a poder modular la luz eléctrica con resistencias, la iluminación se convierte en una parte activa de la puesta en escena. La utilización consciente y voluntaria de la luz artificial ha sido primero un hecho del teatro y lógicamente los cineastas formados en la escuela de la puesta en escena aportaron sus nuevas técnicas y su estética subyacente. En Alemania, el trabajo de Max Reinhardt ha delimitado sobre todo un campo de intervención muy formalizado y expresivo de la luz. Inversamente, en los Estados Unidos, Belasco, desarrolla en el teatro una estética más naturalista desde principio de siglo, buscando entre otras cosas los medios para marcar el paso de las horas, mañana, día, tarde. También Craig en Inglaterra, Antoine en Francia, Appia en Italia.⁸⁹

En un principio, la luz producida por las baterías o desde el telar originaba sombras falsas y creaba una desproporción manifiesta entre el tamaño de los actores y el fondo de la escena: por eso y para eliminar este efecto, se usó el sistema tetracolor, es decir, la aplicación de los colores blanco, amarillo, azul y rojo de las bombillas usado de manera aislada o mezclado. No se logró el efecto que se deseaba hasta que Mariano Fortuny perfeccionó un sistema de iluminación indirecta. Este sistema consta de tres elementos principales: la cúpula celeste, las lámparas de arco voltaico y los reflectores transparentes. La cúpula presenta, al espectador, un ámbito cóncavo, perfectamente esférico, dentro del cual se monta

⁸⁹ Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier: *Op., cit.*, p. 336.

el decorado y se efectúa la representación. El forro visible de la cúpula es de lienzo blanco mate y está iluminado por dos grupos de reflectores, uno en la parte baja de la escena, al fondo, donde se supone el horizonte del paisaje, el otro en la parte superior y centro de la embocadura. De esta manera, el cielo escénico se presenta esferoidal, como el de la naturaleza. En una puesta de sol la luz de éste así como parte del horizonte va extendiéndose y palideciendo a medida que va invadiendo la bóveda celeste. De este modo resultan invisibles las costuras, los plegados o arrugas de los lienzos o papeles de la decoración obteniéndose una iluminación difusa como si fuese la real. Los cambios de luz, tanto repentinos como graduales, se obtienen haciendo girar los elementos que componen a las lámparas con velocidades y direcciones combinadas con arreglo al efecto que se desee lograr. Este modelo se fue perfilando con las necesidades del espectáculo en cada uno de los países que se fue aplicando. Adolphe Appia lo mejoró colocando, en sus representaciones, una lámpara incandescente dentro de un paraguas de tela blanca que hacía de difusor. La luz se propaga por entre la tela del paraguas de tal manera que da una luminosidad muy suave con sombras.

Las innovaciones que Adolphe Appia realiza en el teatro, en cuestión de conceptos de iluminación, se acercan formalmente a la iluminación del cine. Una de las cosas más significativas es el concepto de “creación de ambiente” por medio de la luz, algo impensable en el teatro a la italiana de finales del siglo XIX. Appia pensaba que había de crear con el mínimo el máximo de expresión. Esto le llevó a ver que es lo fundamental en el teatro, creando así la jerarquía: Actor-Espacio-Luz. Desestima los decorados pintados, lo que él llama la pintura, porque con el adelanto de la electricidad el teatro que hasta hacía poco contaba con luces de gas se vio inundado de la potencia de la luz eléctrica.⁹⁰

Por último, queremos incidir en la importancia de Max Reinhardt, uno de los más notables directores de escena del siglo XX. Se considera que su arte escénico se basaba en la adopción del impresionismo pictórico en el escenario, para ello se valía de todos los medios a su alcance: la música, las artes gráficas, la coreografía además de la iluminación. Cuando se trasladó a Estados Unidos

⁹⁰ *Ibídem* p. 283

continuó con su trabajo destacando sus montajes shakespearianos, en especial: *A Midsummer Night's Dream*. Triunfó en 1927 con su montaje y este fue el motivo por el que en 1935, produjo y dirigió, junto a William Dieterle, la versión cinematográfica, iluminada por Hal Mohr. Pone en práctica todas las técnicas de iluminación más modernas existentes en ese momento.

En cuanto a David Belasco, fue uno de los primeros en utilizar las nuevas técnicas publicitarias para el lanzamiento y mitificación de los actores. Obtuvo grandes éxitos con melodramas románticos como: *The Heart of Maryland* (1895) o *The Return of Meter Grima* (1911) El énfasis de Belasco fue subrayar el drama con efectos de luz, afirmando, en 1901, que los actores son secundarios a la iluminación. Su electricista, Louis Hartmann es, según algunos, el que utilizó el primer foco incandescente (la lámpara incandescente se inventó en 1870) Hartmann es el precursor de casi todas las luces que utilizan hoy en el teatro.

La Luz Negra

Este efecto luminotécnico se basa en la iluminación de la escena con luces de rayos ultravioletas. Este tipo de luz sólo refleja el color blanco y los colores preparados con material fluorescente, el resto de los colores se ve como si fuese negro incluido el color de la piel. El efecto conseguido es volver todas las cosas opacas e invisibles al espectador. Pueden moverse objetos delante del público sin que éste los pueda ver. La luz negra puede hacer ver cómo se parten partes de un cuerpo humano. *El hombre invisible* también se hace posible con la aplicación de ésta técnica, de manera que desaparecen las partes de su cuerpo que son iluminadas con este tipo de luz y provoca la sensación de que han desaparecido de la vista de los espectadores.

II. 3.6. TRUCOS

Un pequeño acontecimiento conmocionó a la vida parisina en mayo de 1799. El físico belga Etienne Gaspar Robertson reemprende su espectáculo de *fantasmagorías* que dio el año pasado en el Pavillon de L'Echiquier, en un marco esta vez más apropiado: el antiguo convento de los Capuchinos. Allá en una decoración inquietante llena de auténticos ataúdes y de verdaderas reliquias el “fantasmagore” hace aparecer delante de un público aterrorizado “espectros, fantasmas y reviviendo a aquellos que han debido y podido aparecer en todos los tiempos, en todos los lugares y en las casas de todos los pueblos.

Las siniestras visiones se revelan sobre las pantallas de humo, en un olor de incienso, en medio de llamas y de relámpagos, ruidos de cadenas, rugidos de trueno, toques de campanas y de un acompañamiento musical particularmente delirante utilizando la armónica de Franklin.

Todo está hecho, a buen seguro, para provocar el terror del público llevando nuestros sueños lejos de la superchería practicada no hace mucho por los quiromantes y los magos. Se debate aquí en un “espectáculo audiovisual”, conocido y presentado como tal, y que se esfuerza en valorar “todos los adelantos de la óptica imaginados hasta el presente para engañar los ojos”⁹¹

A lo largo de la historia, la atracción por lo desconocido, por lo misterioso y oscuro, lo que no se sabe de donde procede, cautiva a todos los espectadores. La capacidad de sorprender y causar estupor provoca la curiosidad. El misterio que lo envuelve en su producción es la combinación para conseguir ser considerado y hacer que todos se fijen en ello hasta lograr el triunfo.

A finales del siglo XIX se impulsó la explotación de todos aquellos «trucos» capaces de sorprender y entusiasmar al público el cual asiste en masa a los teatros solicitando estupor y emociones impactantes. A pesar de lo que opinan los críticos, la demanda crece con el paso de los años: hay una mayor exigencia de sorpresas con cada uno de los espectáculos. El uso cada vez más frecuente de los llamados «golpes de efecto» en las puestas en escena favorece la afluencia del

⁹¹ Gubern, Romà: *Historia del cine*. Vol. I. Barcelona, Editorial Lumen. 1973, p.17

público. En los pequeños teatros de barrio sobre todo, adoptándose el género melodramático como suyo. Poco importa que la línea argumental de la historia contada se vea forzada para incluir los trucos y que el abuso de los mismos sea evidente: es la nueva corriente espectacular y todo se acepta.

Con el nuevo siglo XX los trucos continuarán formando parte del teatro popular. Ya no hay manera de desligarlos de la escena, hasta tal punto que están imbricados en todos los relatos.

I els efectes teatrals, com l'escenografia, no tenen altre objecte que ajudar els actors a explicar la història i els espectadors a entendre-la sense que cap narrador, com podria passar a la ràdio, expliqui què està passant.⁹²

Por lo que respecta a los escenarios españoles, son muchas las compañías que adoptan estas técnicas. Destaca en la representación de los populares melodramas policiales, donde la huida de un ladrón se resuelve con un truco, más o menos visual y al fin y al cabo efectista que es lo que se quería conseguir.

Pero si hubo un nombre que sonó unido a estas técnicas es el de Enrique Rambal, recibió por ello el calificativo del “rey del truco”. Los elementos que identifican sus espectáculos logran efectos catárticos entre los espectadores:

Valiéndose de trucos y efectos escenográficos sorprendentes, la obra transcurre entre una interminable serie de acontecimientos emocionantísimos, que hacen olvidar los más trascendentales asuntos de la realidad. Después de esto, un final que satisface los humanitarios deseos del público, por su inmejorable equidad; final que llega rodeado de todos los espeluznantes cataclismos imaginables, un derrumbamiento al que contribuyen las diversas artes de la escenografía la pirotecnia y los alaridos de los actores, que a la sazón deben quedar afónicos por el esfuerzo.⁹³

A continuación haremos una breve relación de los principales trucos que se usaban en la puesta en escena de Rambal y que tanta popularidad le dieron. Muchos los tomó de otros montajes teatrales que ya habían obtenido gran triunfo en otros géneros, en especial la ópera.

⁹² Voltas, Jordi: *Els efectes especials*. Barcelona, La Galera, 1994, p.5

⁹³ *Las Provincias*, 15 de octubre de 1918. Estreno de *El guante rojo*.

Rambal, gran conocedor de las nuevas técnicas escenográficas, no sólo en los teatros españoles sino también en los de toda Europa, usa las nuevas tendencias en la espectacularidad. Todo lo aplica a sus melodramas consiguiendo que sea identificado por ellos. Independientemente de la interpretación o del texto que se representa, los trucos forman parte de lo que se llamará *el espectáculo rambalesco*. Con el tiempo, evolucionará hacia el llamado «*gran espectáculo*», donde no dejan de aparecer los trucos que tanto lo caracterizaron ligados a su etiqueta teatral. A continuación describiremos los principales. Aunque nuestra intención era darles un orden nos ha resultado imposible dada la diversificación y complejidad de dicha sistematización, por lo que se ha optado por relacionarlos en orden alfabético.

Se ha dedicado un apartado a los métodos para hacer desaparecer dentro del escenario. Creemos que es necesario hacer mención a varios de los mismos puesto que forma una parte muy importante de los trucos habituales en los escenarios. Por último, se desarrolla otro apartado donde se analizan los trucos aplicados por Rambal los cuales, en su mayoría, los llevó a cabo junto a su colaborador Fausto Hernández Casajuana. Su trabajo a lo largo de dos décadas en la compañía fue decisivo para las puestas en escena del director. La información sobre estos trucos se ha obtenido a través de las críticas descriptivas de sus técnicas, manuales escénicos, enciclopedias así como los archivos de los colaboradores del propio Rambal. A continuación detallamos algunos de los más frecuentes en sus montajes.

Agua

El agua puede representarse con telas pintadas que al ponerlas en movimiento pueden dar la sensación del fluir del agua.

«Con verdadero derroche de arte se ha estrenado en este coliseo la interesante obra detectivesca "El fantasma negro o los misterios del Círculo Azul", en la que las aventuras de un travieso asesino y el ingenio de un detective, hacen pasar un rato agradable y lleno de emoción al público.

El éxito de "El fantasma negro" fue muy lisonjero y la compañía de Rambal recibió un nuevo tributo de

admiración por su exquisito trabajo y la espléndida presentación de las obras.

Los aplausos no cesaron en toda la noche, desbordándose el entusiasmo al final de la obra, ante un salto de agua de un efecto grandioso y maravillosa presentación escénica. La obra dará entrada.»⁹⁴

Desde sus comienzos, Rambal utiliza el efecto del agua como uno de sus principales trucos. El agua que salta del escenario como si fuese a salpicar a los espectadores se celebra como uno de sus mejores efectos escénicos.

Autómatas

Aunque no se pueden considerar verdaderos artilugios creados para los trucos no se pueden olvidar en esta relación. Se trata de una máquina que, por medio de un mecanismo interior, imita los movimientos de un ser viviente. Cuando reproduce la figura humana y alguna de sus acciones se le denomina *androide*. En general, estas máquinas están basadas en un aparato de relojería que, en momentos determinados, pone en movimiento los mecanismos correspondientes a los gestos que imita. Los utilizados en el teatro representan obras, bailan, hacen gimnasia, entre otras cosas.⁹⁵

Batalla naval

Con un decorado giratorio se dispone la estructura de un navío. En el fondo la representación de un horizonte brumoso donde se pueden ver las olas del mar.

Los fogonazos entre los barcos dispuestos en filas dentro de ese decorado se realizan con el encendido y apagado de bombillas montadas en las bocas de los cañones. Los barcos situados detrás de la primera banda están armados sobre un bastidor con ruedas y son llevados por dos hombres durante toda la acción siguiendo las instrucciones del director de escena. Son una reproducción en miniatura de los barcos reales.

⁹⁴ *La Correspondencia de Valencia*, 11 de noviembre de 1918.

⁹⁵ En el apartado de los trucos de Rambal, ideados por Fausto Hernández Casajuana describe a un autómatas que reproduce la manera de andar del personaje creado por el actor de cine Charles Chaplin.

El humo de los disparos se produce quemando papel en una caja que se coloca bajo el armazón y sale al exterior a través de un tubo que se comunica con las chimeneas.

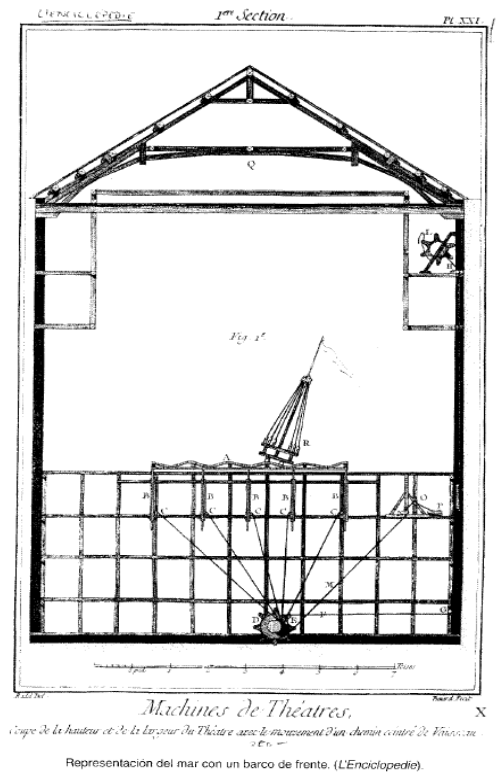
Bofetadas

El apuntador es siempre el encargado de reproducir el ruido seco de un bofetón con dos tabletas de ébano de 40 por 8 cm. Ambas están sujetas entre sí por una bisagra. Este artilugio recibe el nombre de paleta de abofetear. Este efecto puede tener distintas interpretaciones, puesto que si se trata de un reto, su sentido es serio y grave; por el contrario, si es burlesca su ejecución provocará la risa del público.

Buque, su balanceo

Para obtener el movimiento que imprimen a un buque las olas del mar, se recurre a la construcción de una plataforma montada sobre un armazón que tiene un segmento de arco y uno de los maquinistas lo mueve imprimiendo el vaivén del mar mientras los artistas actúan sobre la plataforma oscilante.⁹⁶

⁹⁶ Este recurso es el utilizado en el montaje realizado por Enrique Rambal para la puesta en escena de la obra *El misterio del María Celeste*. El crítico Mascarilla del periódico *El Mercantil Valenciano*, describe el balanceo del velero que llega a la costa de una paradisíaca playa con una tempestad. Se estrenó en el teatro Ruzafa de Valencia el 12 de enero de 1935.



97

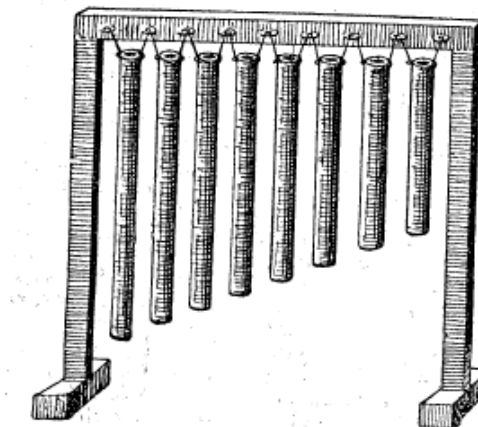
Caída de un cuerpo sobre el pavimento

Este truco se utiliza cuando se quiere dar la sensación de que un cuerpo cae secamente sobre el pavimento de una calle o cuando huye en una persecución, por ejemplo, realizada en los tejados. El actor huye y cae, lo que produce el acto reflejo del grito. El truco tiene dos partes: la auditiva y la visual. Para la primera se lanza un mazo de cañas verdes con hojas, convenientemente atadas, que al chocar con el suelo reproduce el sonido del cuerpo que choca con el pavimento lo que se acompaña con un grito dado entre cajas. En cuanto a la segunda parte del truco se resuelve al arrojar un muñeco, con el aspecto del actor, sobre el escenario. En la etapa de los melodramas policiales, la caída de un ladrón o asesino muerto, era algo muy habitual, por lo que este truco se utiliza con frecuencia.

⁹⁷ Pinedo Herrero, Carmen: *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*. València, Alfons el Magnànim, 2001

Campanas

Uno de los sonidos más frecuentes en los melodramas de ambientación histórica son las campanas de una catedral. La reproducción de su sonido suele ser más fácil con el instrumento llamado «campanas tubulares». Consiste en ocho tubos de cobre niquelados ajustados a las notas musicales. Se encuentran sujetos a unas alcayatas en un cuadro de madera o metálico. El toque se efectúa, golpeando, a la altura del punto de suspensión con dos mazos de madera. Se obtienen redobles como si se marcaran las horas, los toques del Angelus, repiques de fiestas, etc. Uno de los muchos montajes rambalescos es la obra *Las flores de la guillotina* de Gregorio Martínez Sierra representada por Enrique Rambal en el Teatro Principal de Valencia el 23 de octubre de 1923. La obra termina con el repique de campanas junto al canto de la Marsellesa.



Carillón *catolophone*

98

Carga de la caballería

El galope se imita al hacer sonar la mitad de la cáscara de un coco vaciado con el ritmo de la caballería. También pueden usar dos tarugos de madera donde se han clavado, previamente, dos herraduras de caballo y atadas a las manos del tramoyista que los moverá imitando el trote del caballo sobre el pavimento.

⁹⁸ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

El ruido apagado sobre un terreno arenoso se consigue con la ayuda de una caja igual de arcilla, que se ha dejado endurecer después de haberla mojado ligeramente y aplanado.

Cascada

Se trata de una caída, desde cierta altura, del agua de un río u otra corriente por brusco desnivel del cauce del mismo. Se puede representar por una simple gasa transparente sin fin, listada verticalmente de hilos y laminillas de plata, que gira alrededor de dos rulos horizontales, distante el uno del otro unos 3 m. Son puestos en movimiento con la ayuda de un pequeño electromotor. El ruido del agua lo producen los maquinistas. Agitan fuertemente un cajón de madera oblongo donde saltan a granel judías, pedruscos y guisantes secos. El interior de la caja esta guarnecido de láminas de madera, colocadas oblicuamente, sobre las cuales resbalan, botan y caen las judías, guisantes y pedruscos, produciendo las sonoridades deseadas. Para completar la ilusión del público se desliza, desde lo alto de la cascada, una banda de lienzo sin fin pintada de color azul muy claro y tachonada de lentejuelas de plata. Al reflejarse sobre éstos la luz de los proyectores eléctricos se produce el efecto de una masa líquida que se desliza.

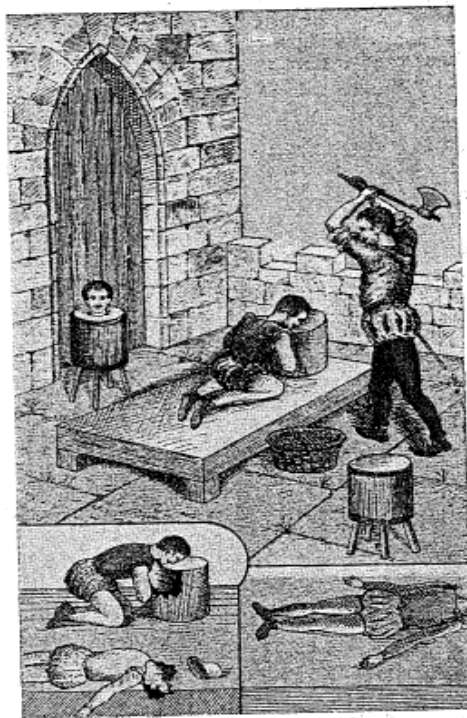
Cerrojo

El ruido de un cerrojo de calabozo se obtiene rascando una gran llave sobre una plancha de fundición clavada en una tabla de 40 por 15 cm. en zigzag. Este sonido es el apropiado para imitar una puerta de una celda o una puerta antigua.

Decapitación

El sonido de la decapitación de un reo se reproduce con una caña de 2 cm. de diámetro, resquebrajada de antemano. Se le da un golpe con una maza o madera dura y el sonido que se arranca de ella asemeja bastante el crujir de los huesos cortados por el hacha. La simulación del ruido producido por la cuchilla de la guillotina al caer se consigue con un golpe seco con un junco delgado sobre una superficie de madera, banco o mesa.

Para el efecto visual se coloca una figura entre el que ha de ejecutarse y el público. Para que el efecto sea todo lo más realista posible se procurará que el tajo donde el reo apoya la cabeza para cortársela sea lo más ancho posible, con un espacio disimulado para que el actor pueda meter la cabeza y ocultarla a la vista del público. Detrás del tajo habrá una cabeza similar a la del personaje que termina de ser ajusticiado, más tarde el verdugo enseñará la cabeza al público para demostrar que se la ha cortado al personaje.



La ejecución

99

Descargas de armas

En las piezas militares salen comparsas que en un limitado espacio cambian disparos de fusil; en ese caso sólo se ve el fogonazo de la explosión. Las descargas lejanas de fusilería se imitan mediante el choque repetido de barras de acero sobre una plancha de hierro batido o bien haciendo funcionar una enorme carraca.

Para imitar el tiroteo de filas se emplea un instrumento llamado *tringle*, consiste en una tabla bastante gruesa donde se plantan y fijan verticalmente una

⁹⁹ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

serie de 30 o 40 cañones de pistolas cuyos oídos se unen por un hilo o mecha preparada de modo que prenda fuego con más o menos rapidez, según la necesidad que se tenga. Estos pequeños aparatos situados en el fondo del teatro, se disparan en el momento de la batalla y hacen un ruido ensordecedor que semeja al combate.¹⁰⁰

Un sistema más sencillo y menos peligroso, además de no producir humos que molesten al público y a los actores, es golpear con varitas de junco un colchón de hule relleno de cerdas de animales, filamentos flexibles, hojas de esparto cocido, de algunas algas o musgos.

Descargas de cañones

El sonido de los cañones deslizándose cuando se desplazan se conseguirá colocando trozos de hierro en una carretilla que al rodar sobre listones de madera consigue el efecto deseado. El sonido del cañón cuando dispara se logra con un gran tambor golpeado con un mazo, seguido de pequeños y rápidos golpes, con intensidad decreciente. Si el cañón está sobre el escenario y se tiene que imitar su disparo en la batalla, en la recámara de esta pieza se coloca un gran petardo que se dispara dentro del cañón. Rambal lo usó en su representación del cuadro «La trinchera» de la obra *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* que se estrenó en el Teatro Principal de Valencia el 16 de octubre de 1923. Mas tarde lo volvió a usar en el montaje de *Sin novedad en el frente* tal como detalla la crónica de la prensa:

Además, para aumentar el realismo de las escenas por un sistema de sincronización se oye perfectamente el ruido de las ametralladoras y cañones, paso de los aeroplanos, explosiones de las minas [...]¹⁰¹

Desplomes

La manera habitual de representar el derrumbamiento de un castillo, tras una explosión, era con la reproducción de una miniatura que explotaba como si se tratase del original. El sonido del desplome del edificio se lograba con el siguiente artefacto: una chimenea hecha de tablones de pino en la que en su

¹⁰⁰ Moynet, M.J.: *Op., cit.*, p. 154.

¹⁰¹ *La Correspondencia de Valencia*, 10 de noviembre de 1934.

interior lleva unas traviesas oblicuas era el elemento principal. Se introducía una carga de cantos rodados sobre la puerta o trampa giratoria y ésta cedía con el peso, las piedras al hundirse con violencia rebotaban contra los obstáculos provocando un ruido ensordecedor.

Enrique Rambal innovó en este truco y lo hizo aplicando la electricidad en el desplome del decorado hecho con viguetas montadas sobre electroimanes. La técnica consistía en mantener los ejes principales del decorado que representaban el edificio unidos entre sí con una corriente eléctrica de baja intensidad. Cuando llegaba el momento de realizar el desplome del mismo, los tramoyistas cortaban de golpe la corriente que los mantenía unidos entre sí. El resultado era que algunas chispas, lo que daba más efectismo al truco si cabe, y rápidamente se desplomaban todos los elementos sostenidos por las viguetas dando lugar al desplome del decorado.

Detonación de una bomba

Si tiene que detonarse una bomba el efecto se consigue aplastando una vejiga. También puede lograrse el sonido y el efecto visual al lanzar, desde lo alto de un bastidor, una caja con clavos y pedazos de hojalata mezclados con ceniza. Cuando el contenido de la caja se esparce, levanta una grisácea columna de polvo que produce el efecto de la explosión si se ve a una cierta distancia.

Diversos instrumentos musicales

Algunos instrumentos musicales se usaban para sorprender y a su vez maravillar al público. El órgano, el acordeón, cuerno de caza, clarinete, pandereta, castañuelas, campanas diversas, timbres, bocinas, látigo, silbatos, yunque, etc., servían para realizar o completar el truco de la obra y eran los tramoyistas, y no los músicos de la orquesta, los encargados de usarlos.

Duelo

Si el duelo se realiza entre espadachines como es el caso de los mosqueteros, se colocarán, junto al escenario, los tramoyistas que imitarán el choque de las espadas golpeando una espada contra otra. Si se aproxima una

ronda el sonido de ésta lo harán cuatro personas que entrechocarán las armas entre ellos.

Espuma del mar

La bruma y fina espuma en la cima de las olas del mar cuando rompen en una playa arenosa puede realizarse con unas placas de aluminio muy delgadas y millares de bolitas, que se arrojan sobre el tapiz del mar. Cada movimiento que se imprime a este tapiz proyecta, en el aire, las bolitas que vuelven a caer para resaltar. Si se aplicaba esta técnica junto al movimiento del mar, el espectador tenía mayor sensación de ser salpicado por el agua del mar.

Explosión de un navío

Se utilizan varias técnicas, una de tantas es que se construya una miniatura y se provoque la explosión en el estanque.

También se podía representar que se hundía el barco colocando un barco de aspecto real en el escenario, de manera que la parte delantera queda como la parte real del navío y en la parte posterior, donde el público no puede verlo, se encuentran los maquinistas los cuales maniobran con el aparato haciéndolo deslizarse sobre dos rieles que terminaban sobre una plataforma. Unas bandas pintadas de agua, divididos por el punto que debía atravesar la nave iban siendo separadas a su paso por los tramoyistas; cuando el barco llega al final de la plataforma, se encienden los fuegos de artificio, luces, bengalas, así como quemaban polvos de licopodio para conseguir la ilusión de la explosión. Para hacer desaparecer la maqueta de la escena se acciona el elevador del escenario que hará bajar el aparato para dar la sensación de que se hunde.

Frenadas

Cuando un automóvil frena bruscamente el sonido, para reproducirlo, se logra con el frotamiento de unas escobillas de acero sobre las paletas de hierro macizo de un molino movido por un motor eléctrico pequeño. La frenada y el rodar del coche se producen con un par de ruedas cuyo cerco esté abollado ligeramente. El mecanismo se mueve con más o menos velocidad entre

bastidores, con la ayuda de un timoncito. Este ruido se completa con un collar de cascabeles, sacudido con cadencia.

Granizo

El sonido del granizo se imita con un saco de arroz vaciado desde cierta altura sobre una placa de zinc, produciendo una crepitación de aceptable verosimilitud.

Su aparición en escena se puede simular con pequeños trozos de papel blanco lanzados al compás de la reproducción del sonido.

Gritos de animales

Para imitar los gritos de los animales se construía un instrumento parecido a una zambomba fabricada con la piel de un asno. Por esta piel pasa una cuerda de tripa ligada por su centro a otra cuerda de la misma clase que atraviesa la zambomba en toda su altura. El maquinista ejecuta el truco de la siguiente manera: coloca el instrumento entre sus piernas, en la mano lleva un guante impregnado de colofonia,¹⁰² con él frota la cuerda y produce unos gruñidos sordos y chillones prolongados.

El rugido del león se obtiene al hacer un ruido bronco en la parte más estrecha de un tubo de una lámpara de gran diámetro.

Para imitar el gruñido de un cerdo se usa un cilindro de metal, uno de cuyos extremos se halla cerrado por un pergamino en tensión, con un bramante encerado en su centro. Sobre él se hacían resbalar los dedos oprimiendo el hilo con fuerza.

Uno de los animales que más aparecen en escena son los pájaros que trinan desde los árboles. Para imitar su canto se usa una tripa de buey encuadrada en marco de metal dentro de cuero. Antes de usarlo se debe humedecer el cuero para hacerlo más flexible. El maquinista se lo adhiere al paladar, toca las dos puntas de metal en las encías y pronuncia: *tse, tse, pstt*. Se imita el canto del canario frotando un tapón de corcho mojado sobre una gran botella.

¹⁰² La colofonia es resina sólida, producto resultante de la destilación de la trementina.

Cuando no se posee ninguno de estos artilugios se recurre a la reproducción de los sonidos deseados por los propios maquinistas.

En la representación de los melodramas policiales la ambientación de los casos a resolver formaba parte del atractivo de la puesta en escena de obras como *Lord Lister, ladrón de frac [Raffles]* estrenada en el teatro Olympia de Valencia el 20 de septiembre de 1919.

Apenas repuestos de nuestra sorpresa, cuando nos disponíamos a buscar nuestra butaca, sonó un tiro, luego quedóse el teatro a oscuras, se oyó el canto de la lechuza, tres silbidos siniestros...¹⁰³

Hogueras

Para ambientar una hoguera, puede usarse los fuegos artificiales aunque resultan peligrosos por la proximidad de los actores. Los elementos eléctricos dentro de la simulación de la fogata, es una buena técnica. Se puede completar el efecto añadiéndole bandas delgadas y flexibles de seda roja cortadas en trozos triangulares. Al usar un potente ventilador encendido hará que estas tiras se muevan y provoquen el efecto de que arde la leña. Para simular las chispas provocadas en la crepitación de la leña al arder en la hoguera, un maquinista lanzará confeti dorado que será movido por el ventilador. El sonido del crepitar del fuego se puede imitar usando un papel de celofán arrugado.¹⁰⁴

Incendios

Para representar un incendio se realizan resplandores con las luces rojas, además se llena el escenario de humo obtenido por medio del encendido de polvos de licopodio.¹⁰⁵ La técnica consiste en que los tramoyistas están ocultos detrás de los bastidores con varios recipientes de dichos polvos y gigantesco

¹⁰³ *Las Provincias*, 21 de septiembre de 1919.

¹⁰⁴ Este recurso se aplicó siempre en los montajes de Rambal; destaca *Guerreras rojas (Policía Montada del Canadá)*, uno de los montajes de 1942 donde el fuego es uno de los recursos del cuadro de la quema del fuerte con hogueras.

¹⁰⁵ Planta de la clase de las licopodíneas, plantas criptógamas del tipo de las pteridofitas. Tienen hojas pequeñas, muy sencillas, se distinguen de los otros vegetales del mismo grupo por la ramificación dicótoma de sus tallos y raíces. Crece ordinariamente en lugares húmedos y sombríos.

fuelles de fragua que presionarán hasta levantar llamas de considerable altura dando la impresión del siniestro.

Otro sistema es el uso de los fuegos artificiales, luces y bengalas que dan un resplandor intenso y además producen bastante humo lo que le produce más realismo en el efecto y el público lo cree más.

Para imitar un incendio, era necesario hacer un decorado que se descompusiese fácilmente en partes, y colocar detrás del mismo a maquinistas que producían llamas agitando una especie de candelabros. Éstos tendrían alrededor un recipiente que contenía colofonia pulverizada u otro polvo muy inflamable. Mientras tanto, otros empujaban por detrás con bastones las partes móviles que, al caer, mostraban el fuego del incendio representado.¹⁰⁶

Si se quiere conseguir un humo blanco se conseguirá con magnesio en polvo o azúcar de leche. El humo negro salpicado de chispas se consigue con un poco de fósforo para provocar la chispa junto con polvos de licopodio que darán lugar a las llamas aparentes del incendio. Con un ventilador se llevará el humo hacia el centro del escenario. El incendio se completa con el color rojo de las bengalas que resaltarán cuando la escena esté completamente oscura simulando la noche.

Otro sistema para imitar un incendio consistiría en colocar un telón con llamas pintadas junto con luces teñidas de rojo así como bengalas, que soltarán el humo que se supone se produce en un incendio. Fue muy famosa la reproducción del incendio de un bosque en el montaje de la obra: *Miguel Strogoff o el correo del Zar*, estrenada el 17 de octubre de 1928 en el teatro Principal de Valencia; se montaron para la representación de la cuarta jornada de la obra, llamada “*el bosque en llamas*”, los árboles de hierro huecos en cuyo interior se alojaron bengalas y cohetes que se encendieron para producir el efecto del incendio.

En «Miguel Strogoff», por ejemplo, tiene que arder un bosque; y esto hay que hacerlo dentro del mayor aspecto de realidad y con el máximo de seguridades.

¹⁰⁶ Catalán Marín, M^a Soledad: *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, p.85.

El truco es el siguiente: los árboles son de hierro y huecos, con unos pequeños orificios a todo lo largo; dentro hay unas bengalas convenientemente dispuestas, que, al encenderse, proyectan su luz al exterior, dando la sensación de que los troncos arden. En las ramas se coloca un poco de estopa que, al arder, completa el cuadro.¹⁰⁷

El sistema de usar el vapor de agua como un efecto del incendio es uno de los más usados pues ese vaho que desprende el agua al conseguir el punto de ebullición, si se proyectan luces rojas o amarillas desde los bastidores, se transforma en llamas visibles al público.

Inundación

Las compuertas de una presa son, en el escenario, unas puertas de unos 20 cm. de espesor, se abren al impulso de unos alambres sujetos en su parte baja. Los tramoyistas, desde las dos primeras cajas, tiran de ellos. Al abrirse éstas se ve un lienzo de la misma anchura que el dique, figurando el agua; éste avanza hasta el proscenio arrastrado por cuerdas o alambres. Los extremos del lienzo unidos pasan por unas poleas situadas en los extremos de una ranura o trampilla del escenario disimulado por un bastidor pintado como aguas muertas o rocas. Este lienzo tiene una abertura, por la cual sale un maniquí simulando al personaje que se ahoga en la catástrofe. Se le sujeta por debajo de los brazos. El hombre encargado del maniquí, al salir arrastrado por el lienzo, manotea desesperadamente. Para figurar que el agua sale con ímpetu y espumante se coloca, a la entrada del dique, dos cilindros de madera que giran en sentido inverso uno del otro. Estos cilindros de 40 cm. de diámetro, pueden ser contruidos con listones de madera; en ellos van clavadas o fuertemente pegadas unas cuantas hojas de papel blanco, cortadas en tiras largas, que al chocar unas con otras, producen el efecto y el ruido de aguas agitadas. El actor encargado del personaje que es arrastrado por la inundación cae detrás de estos rodillos, donde habrá un colchón para que no se haga daño en su caída.

Una de las obras donde se usa el efecto de la cascada es *Los dos pilletes* de Pierre Decourcelle. Fanfán hace funcionar la manivela figurando que abre la

¹⁰⁷ Ureña, Luis: *Op., cit.*, p.49.

compuerta que contiene las aguas de la esclusa. Caracol, otro personaje de la obra, cae precipitado en el torbellino de las olas y se le ve aparecer varias veces pidiendo auxilio hasta que desaparece para siempre. El sistema es el anteriormente explicado.¹⁰⁸

Lluvia

Si se pretende dar la sensación de que afuera de la escena está lloviendo, puede hacerse que el personaje que entra en escena lleve un paraguas mojado o el sombrero o el abrigo igualmente mojados. Todos estos elementos, automáticamente crean la ilusión en el espectador. Si se tiene que abrir o cerrar una puerta o ventana, con echar un poco de agua sobre el quicio se podrá imitar dicho fenómeno meteorológico. Rambal lo muestra en la única película que se conserva de él: *El desaparecido* (1934). La combinación del sombrero y gabardina mojados al entrar en la casa, junto con los efectos de una tormenta muy sonora, crea el truco.

La simulación con agua en el escenario se hace con la instalación de un techo. Con largos tubos de metal agujereados en toda su longitud para distribuir, en un momento dado, la lluvia torrencial que se desee simular. El entarimado del suelo está recubierto por una espesa capa de arena, a través de la cual pasa el agua para recogerse en una especie de alcantarillado, de donde es achicada por medio de bombas. También se puede hacer que el agua se vierta a través de los tubos gota a gota y no a chorro para que un ventilador la esparza por el escenario y simular una tempestad.

La llamada «lluvia perfecta» es cuando en algunos teatros se destina para ella una zona del escenario, que generalmente acostumbra a ser entre la primera caja. Esto se consigue colocando en los telares un depósito o tubería del tamaño de la embocadura, de plomo o de zinc, con agujeros y dejando correr por él el agua. Se recoge en otro recipiente de zinc colocado convenientemente en el proscenio, yendo a parar, esta agua, a otro depósito que habrá en los fosos del

¹⁰⁸ Este efecto fue utilizado por la compañía de Rambal en el teatro de la Princesa el 13 de abril de 1913. Volvió a representarla en el Teatro Principal de Valencia el 24 de enero de 1938, en plena Guerra Civil y volverá a aparecer en el programa de Rambal cuando actúa en Alicante en el Teatro Principal el 4 de junio de 1944.

escenario. El público cree que los actores están empapándose y sin embargo éstos se encuentran en la zona seca donde actúan sin mojarse.

Para evitar llenar el escenario de agua, la práctica más corriente es anteponer a la decoración o cuadro un telón de tul o gasa, al que van pegadas tiras de talco plateado. A esta gasa, se le proporcionan tenues ondulaciones entre cajas, y el talco, al recibir el reflejo de las luces de la sala, simula gotas de agua que caen, produciendo así el efecto de una lluvia copiosa.

Máquinas voladoras

La representación de una máquina voladora en el escenario es uno de los trucos más innovadores. Consistía en la reproducción, sobre el escenario, a dimensiones capaces de permitir su manejo, lo que le daba mayor verismo. Las habituales son un dirigible o un aeroplano. La crítica publicada en el periódico *La Voz Valenciana* por el estreno de la obra: *El hombre que está en todas partes*, en el teatro Olympia de Valencia, explica detalladamente en qué consistía la máquina voladora que aparece en la escena del repertorio de Rambal:

La compañía de obras norteamericanas, policíacas y de gran espectáculo que dirige el notable y popular primer actor Enrique Rambal, que tan poderosamente llamó la atención y tan gratos recuerdos dejó en la anterior temporada, se propone darnos a conocer su extenso y nuevo repertorio, estrenando hoy lunes una de las de más éxito titulada «El hombre que está en todas partes», en el que además de presentarse en el primer acto un violento incendio, de gran visualidad, aparece en el transcurso de la obra un aerostato, en cuya barquilla se desarrollan emocionantes escenas entre los principales personajes de la obra. Además se advierte al público no se sorprenda por el modo de ejecutar el prólogo de la obra, ya que se trata de un procedimiento nuevo en Valencia.¹⁰⁹

Marcha de una compañía de soldados

Cuando una compañía marcha, la reproducción del sonido de sus pasos se hace con media docena de sujetos que marcan la cadencia rítmica del paso militar y además se dan palmadas en los muslos. Debe haber un mando que dé la señal

¹⁰⁹ *La Voz Valenciana*, 22 de septiembre de 1919.

de parar o continuar según las necesidades de la obra. Con esta técnica se puede simular un regimiento haciendo ejercicio, marchando al paso o bien parándose bruscamente o emprendiendo la marcha, así como tomando el paso gimnástico pero siempre con la precisión del ritmo militar.

Nafragios o hundimientos

Las escenas de mar, y generalmente las de naufragios, se obtienen por medio de un truco: el océano está figurado por un estanque cuya agua está movida eléctricamente. Las olas furiosas, empenachadas por la espuma se consiguen con un potente soplo de una bomba neumática. El oleaje azota los figurados restos del buque representado a escala y situado dentro del estanque.

Nieve

Para hacer nevar en el escenario, sólo hay que lanzar sal por encima del escenario o de los protagonistas para que parezca que está nevando. También pueden servir pequeños papelitos blancos lanzados desde puentes volantes entre bastidores que al caer dan la ilusión óptica de que se esta produciendo la nevada.¹¹⁰

Olas del mar

Unos aparatos auxiliares se instalan en el fondo del escenario; unidos sobre varios puntos, bajan y suben alternativamente el tapiz que representa el mar. El sistema se confecciona con un largo varal pasado por los costados. Al fondo del escenario se sitúa un telón que representa el cielo. Otras veces, las olas de un mar tempestuoso se imitan por medio de una lona pintada convenientemente, clavada en primer término y bajo la cual se colocan varios muchachos que pataleando sin orden ni concierto, hacen mover la lona de modo que semeja las encrespadas olas.

Otra forma más compleja, y que posiblemente fue la utilizada en las representaciones, porque además podían

¹¹⁰ En la obra *El hombre invisible* se usa el efecto de la nevada para destacar más el descarrilamiento del tren.

incorporarse barcos, consistía en unos largos cilindros de tabla, de unas cuatro pulgadas de ancho, que estaban recortadas en forma de ola, y con la misma longitud que la que debían tener las olas. En los extremos de dichos cilindros, que eran de madera muy dura y de aproximadamente un pie y medio, se ajustaba una manivela de hierro. Los cilindros se cubrían de tela azul y negra, y la parte superior de cada plancha se pintaba de color plata. Estos cilindros se apoyaban sobre dos palos, de una longitud igual que la que debía tener el mar, y colocados horizontalmente. Cuando se quería representar el movimiento de las olas, los operarios se colocaban uno por manivela (fuera de la vista del público), y lentamente movían los cilindros.¹¹¹

Pasos

El sonido de los pasos de un hombre o de una mujer que se acerca son una frecuente referencia para saber que entra o sale un personaje en escena. Este truco se usa, especialmente, en los melodramas policiales. Los tramoyistas eran los encargados de reproducir este sonido en el interior del escenario.

Rayos

La caída de un rayo se representa con el encendido rápido de un foco que ilumina una de las zonas y luego se derrumba alguna parte del decorado, donde se supone que ha impactado.

Relámpagos

Muñoz Morillejo señala que para escenificar los relámpagos se utiliza una mezcla de pólvora y pez molida que encendidas producirán el resplandor del relámpago o el de las llamas de los infiernos en su caso.¹¹² Más tarde se usó la luz de gas, varias lamparitas a una intensidad baja que se subían a toda potencia y luego se volvían a bajar. Después se usó el apagado y encendido rápido de los proyectores y lámparas de arco que iluminaban la escena.

¹¹¹ Catalán Marín, M^a Soledad: *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, p.92-3.

¹¹² Muñoz Morillejo, Joaquín: *Escenografía española*. Madrid, Imprenta Blas, 1923, p.82-3.

Ruido de la lluvia

El sonido de la lluvia tempestuosa se logra con una caja muy estrecha, bastante larga, cortada por travesaños de madera o de metal. Se llena de piedras pequeñas (chinas) que al moverse la caja caen, rebotan y chocan entre sí, produciendo un ruido semejante al de la lluvia tempestuosa.

Otro método para imitar el sonido de la lluvia es una especie de cilindro de hojalata que gira por medio de un eje central, sostenido por dos puntos de apoyo. Se da vueltas a la manivela que sirve de remate a uno de los ejes y cuando se agita dentro del recipiente arena gorda que se habrá colocado en su interior se produce el sonido que imita a la lluvia.

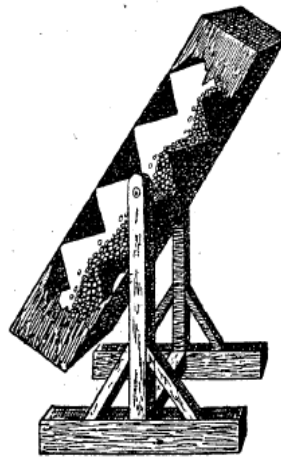
Otro procedimiento es con una cazuela de tierra cocida dentro de la cual se colocan dos o tres bolas de madera; al moverla giran vertiginosamente y el sonido que producen semeja al de la lluvia.

Si se quiere imitar el sonido de la lluvia cayendo sobre los tejados o el follaje de los árboles se realiza con un cilindro metálico de 70 cm. de diámetro por 45 de ancho, que gira alrededor de un eje. Los montantes verticales del tambor están unidos por arriba y por abajo por dos travesaños horizontales. Estos montantes están armados por dos puntales oblicuos que se apoyan en las soleras. En el interior del cilindro van dispuestas compuertas oblicuas de fundición, transformando este interior en una serie de compartimientos que se comunican entre sí por rendijas. Se echan en el interior del tambor guisantes secos. El árbol horizontal de hierro que atraviesa el cilindro está terminado en uno de sus extremos por un manubrio que permite obtener una velocidad de rotación constante. Los guisantes ruedan sobre las compuertas y rebotan produciendo ruidos que imitan el chapoteo de un aguacero o un chubasco violento.

Ruido del mar

El ruido del mar se compone de dos elementos: el bramido de la ola y el efecto de las aguas que chocan contra los arrecifes y caen en forma de llovizna. El primero se obtiene removiendo pausadamente guisantes secos sobre la piel interior de un gran tambor. También se puede reproducir pasando dos cepillos metálicos, describiendo grandes círculos, sobre una chapa de hierro clavada sobre una mesa.

El choque de las olas se reproduce por medio de una larga chimenea, de madera ligera, de 2 m. de alta por 30 cm. de lado y montada sobre ejes de hierro que se apoyan sobre dos soportes. El interior va dispuesto en forma de pasillo en zigzag y provisto de abundante cantidad de guisantes secos. Si se columpia el tubo, los guisantes ruedan y saltan sobre las pendientes oblicuas y terminan por reunirse en el fondo del aparato. La violencia del ruido depende de la inclinación de la chimenea y se acrecienta según se agita con mayor intensidad.



Aparato para producir el ruido de las rompientes marinas

113

También se puede reproducir el choque y el rumor de las olas con un molde de repostería; en su interior se colocan balines de hierro que al ser removidos provocan el sonido del mar.

Serpientes

Algunas obras requieren la presencia de serpientes, se recurre entonces a las serpientes mecánicas las cuales se mueven por resortes y cuerdas. Otros artilugios usados para imitar a los ofidios son las tripas de cerdo hinchadas y pintadas como tal animal o bien reproducciones fabricadas de caucho para que parezcan reales.¹¹⁴

¹¹³ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

¹¹⁴ Artefacto que aparece en la obra *Marco Antonio y Cleopatra* de Shakespeare; es uno de los últimos de los montajes de Rambal.

Sirena de un barco

Ese sonido se consigue al soplar con una bocina de cobre de un fonógrafo a la cual se le adapta la embocadura de un contrabajo. También se puede usar una verdadera sirena del barco de vapor. En el montaje de *La vuelta al mundo en 80 días* de Rambal la sirena de un barco da el ambiente del viaje a lo largo de toda la representación.

Sonido de torrentes

El ruido ensordecedor de las cataratas y torrentes se obtiene mediante el manejo de los elementos que provocan la lluvia en los escenarios como ya se ha explicado anteriormente. Para dar mayor verismo se puede colocar un chorro de agua y con un ventilador que la agite y salpicar así al público de las primeras filas.

Submarino

En algunos montajes se reproduce un submarino que aparece en el fondo del mar. La reproducción de la máquina es un verdadero acontecimiento en estos espectáculos. El truco se efectúa construyendo una réplica de la máquina que aparece y desaparece del escenario a través del escotillón. Uno de los mayores éxitos de Rambal constituyó el hacer aparecer y desaparecer el Nautilus en el fondo del mar:

«20.000 leguas de viaje submarino», puesta en escena por Rambal, es algo grandioso, fenomenal, estupendo. Todos los cuadros, todos los momentos son interesantes y de emoción; pero los que verdaderamente maravillan son la inmersión y emersión del submarino, el fondo del mar y la manera asombrosa de pasar del mar a la tierra, de lo fantástico a lo real.¹¹⁵

Tempestad

El mar embravecido por una tormenta produce una tempestad marina. Con una gran tela con un cierto ángulo de inclinación y suelta sobre la escena, se podía representar el mar, con sus tonos azulados, blancos y grisáceos. Por debajo

¹¹⁵ *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1928.

se pasaban cuerdas de un extremo a otro que los tramoyistas sujetaban y movían de forma aleatoria dando lugar a dicho efecto.

Más adelante, con la utilización de aparatos eléctricos, como es una gran hélice, se produce el viento que agita la tela que representa el mar. El efecto completo se realiza combinando varias máquinas ya explicadas para reproducir los sonidos que conforman las tormentas y las tempestades. Cuando el efecto de la tempestad es en la tierra, en el desierto, la técnica será la misma y sólo cambian los colores de la tela que se agita. Rambal aplica tempestades tanto en el mar como en el desierto:

Allí, en esa alucinante rotación de suntuosidades, desfiló ante los espectadores la visión rápida de los más diversos países y escenas típicas y contradictorias. Los brumosos puertos británicos; las encrespadas tormentas del Océano; tempestades en los desiertos; fiestas árabes; los ecos de la India misteriosa; las téticas noches en la taberna de Bombay; los estremecimientos de las selvas salvajes [...] ¹¹⁶

Torrente

Se trata de una corriente o avenida impetuosa de aguas que sobrevienen en tiempos de muchas lluvias o de rápidos deshielos. El efecto de un torrente de agua es uno de los más celebrados por el público de principios del siglo XX. Consistía en colocar una sábana pintada con distintos matices de azul, blanco y gris y hacer que se moviera, bien con la fuerza de potentes ventiladores o bien movida por los propios tramoyistas que la agitaban por los extremos. Si además se le centraba algún punto de luz sobre ella cuando estaba moviéndose aún era mayor el efecto visual dando la sensación de que el agua iba a saltar sobre el público. Por otra parte, si el torrente que se quería representar era de lava, la técnica era la misma sólo que la tela estaba pintada de colores rojos y amarillos, junto con los tonos de las cenizas y así aparentaba que eran las emanaciones del volcán las que corrían como un verdadero torrente.

¹¹⁶ *Las Provincias*, 20 de diciembre de 1934.

Tren

Lo más significativo de un tren es su sonido cuando está en marcha. Hay varios elementos que lo identifican como el pitido de salida o entrada en una estación; éste se reproduce con un pequeño tubo en forma de trompeta de órgano cónico de madera o de hojalata accionado por la boca o por un depósito de aire comprimido. Cuando el tren ya está en funcionamiento el sonido de su maquinaria se entremezcla con el humo y el vapor de la combustión. Para poderlo imitar se utiliza un gran tambor, se golpea con una escobita hecha con álamo blanco dando golpes rítmicos más o menos fuertes, según se quiera dar la sensación de cercanía o lejanía del tren.

El ruido que producen los escapes de vapor que salen por los pistones situados bajo la delantera de la locomotora, se imita con dos cepillos metálicos sobre una plancha de fundición oxidada clavada sobre una mesa; se hacen movimientos que describen amplios círculos para provocar el sonido deseado. Esta técnica ya se había explicado para la reproducción del ruido del mar.

Las frenadas bruscas ocasionadas por el rodaje del tren se realizan con dos discos de madera de un metro de diámetro, montados sobre un eje de rotación. Sobre la superficie del primer disco va clavada una fuerte chapa de fundición; el segundo va provisto de seis gruesos cantos de hierro macizo, colocados a igual distancia. Con la ayuda de una manivela, se hace maniobrar, a distintas velocidades, el disco en que van fijadas las ruletas sobre el otro disco y se obtiene el sonido deseado. Para que este ruido no tenga siempre la misma intensidad, son precisos tres pares de discos, colocados a diferentes distancias. Cuando han de funcionar dichos aparatos se hace girar el primero con velocidad progresiva, para dar la sensación de que un tren se oye a lo lejos; después el segundo que se encuentra situado detrás del escenario, se le hará girar con gran velocidad, para imitar el paso del tren con velocidad vertiginosa y por último el tercero se hace girar con gran velocidad al principio, pero decreciendo las revoluciones para que parezca un tren que se aleja.



Aparato para producir las trepidaciones sacudidas originadas por la marcha de un tren

117

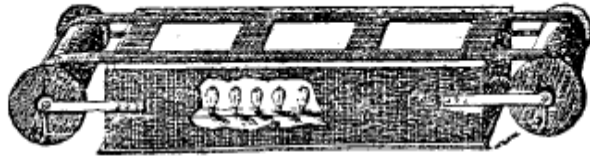
El choque que produce un tren cuando cambia de vía se hace atornillando sobre el disco inferior tres delgadas lengüetas metálicas, las cuales generan la impresión de traqueteos. Las detonaciones del frenado del tren sobre las vías se pueden conseguir abriendo una botella que contenga ácido carbónico y dejando escapar el gas.

El humo que sube en forma de penacho al aire se imita con un fuego de bengala, dirigido por un tubo de estufa enganchado por detrás de la chimenea de la locomotora.

La imitación de la sombra de un tren por la noche, se obtiene con la ayuda de una caja de 8 m. de largo por 20 cm. de ancho. El interior está recubierto de una capa de pintura blanca reflectante; dentro hay una hilera de bombillas muy juntas unas a las otras. Por encima de estas lámparas resbala a derecha e izquierda una cinta de color negro azulado de 60 m. de largo y taladrada por aberturas de 50 cm. unas de otras, imitando así las ventanas iluminadas de los vagones del tren. Esta cinta se arrolla como una película cinematográfica sobre dos rodillos montados en dos soportes de hierro horizontales; termina en forma de manivela y se une a los montantes fijos de cada lado de la caja luminosa. Se coloca sobre el suelo con una ligera inclinación hacia el fondo de la escena. Unos minutos antes de utilizar el aparato se encienden las lámparas y como el principio y el final de la tela no están taladrados la luz no la atraviesa; en ese momento preciso se da con rapidez a una de las manivelas y las sombras se proyectan sobre la tela del fondo de la decoración escénica. El efecto da la sensación de realismo de un tren desplazándose en el escenario. Junto con los ruidos que acompañan a

¹¹⁷ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

esta proyección el público no sólo tiene la ilusión de oír un tren sino que lo puede ver.



Aparato para producir la silueta de un tren en marcha por la noche

118

Para el choque de un tren en marcha con otro vehículo cualquiera se hace una reproducción de la carretera o la vía férrea en un decorado. Se lanzan las miniaturas hasta que se produce el choque o el descarrilamiento del tren. Rambal usó esta técnica de presentar un tren en escena con su descarrilamiento en la obra: *El hombre invisible*. La representó durante muchas temporadas aunque con éxito desigual.

Truenos

Hay una máquina inventada por José Márquez en 1807 llamada «la caja de los truenos», que consistía en una especie de tambor giratorio lleno de piedras.¹¹⁹

Otro sistema es golpear un bombo redoblando hasta conseguir la profundidad del sonido del trueno.

Hay otra máquina para reproducir el sonido que consiste en una tubería en la que en su interior se han dispuesto travesaños y al arrojar guijarros a través de ésta chocarán provocando el sonido deseado. En los montajes de los melodramas policiales, el sonido de un trueno seco es uno de los trucos más usados.

«Había varias formas de reproducir el sonido de los truenos. La más sencilla era con un canal de plancha que

¹¹⁸ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

¹¹⁹ Pinedo Herrero, Carmen: *La ventana mágica. La escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*. Valencia, Alfons el Magnànim, 2001, p. 24.

debía ser tan largo como la duración del trueno. En su interior, se practicaban algunos peldaños de medio pie de altura. Y, cuando se quería que sonase el trueno, un operario cogía dos o tres bolas de hierro o de piedra, de treinta libras de peso aproximadamente y las dejaba rodar, una detrás de otra, dentro de dicho canal.»¹²⁰

La maquinaria utilizada para reproducir el sonido consiste en una serie de tablitas ensartadas por sus extremos a dos cuerdas que se unen en una polea fija a la armadura de un corredor. Dos hombres, tirando de la cuerda, levantan la máquina y la dejan luego caer violentamente provocando un gran estrépito. Con una serie de choques sonoros e irregulares combinados con la maniobra de golpear una lámina de acero, se imita el sonido del trueno. Cuando sólo interesa provocar ruidos lejanos se agita gradualmente con movimiento más o menos vivo según la intensidad que se desee.

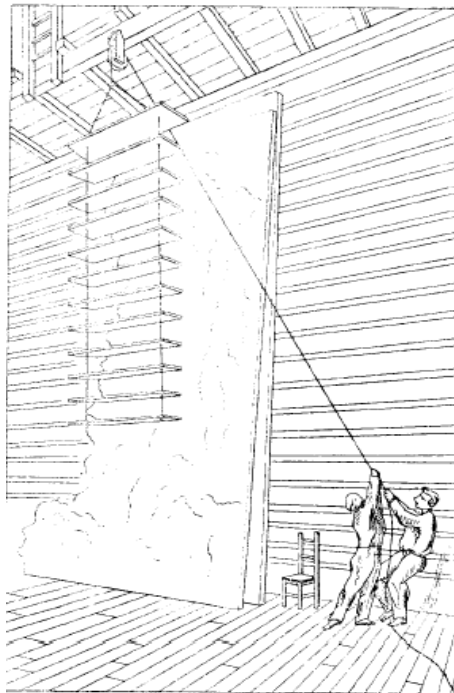


Fig. 33.-El trueno.

121

¹²⁰ Catalán Marín, M^a Soledad: *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, p.89.

¹²¹ Moynet, M.J.: *Op., cit.*, p. 169.

Vaho

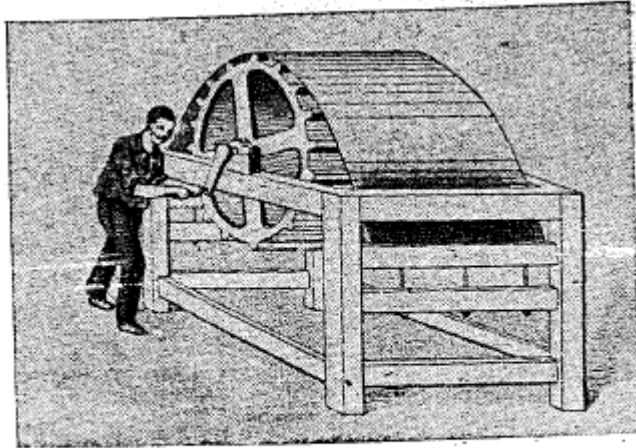
El efecto del vaho y el polvo fino son similares. Con la colocación de dos tubos provistos de gran número de pequeños orificios forrados de fieltro para evitar el silbido de los chorros se consigue el truco. Se hace circular el agua a gran presión de manera que se dispersa en partículas muy finas.

Este truco se suele usar tanto como complemento de una catarata como en un vendaval. A veces se combina con el efecto del incendio para crear la atmósfera de neblina.

Viento

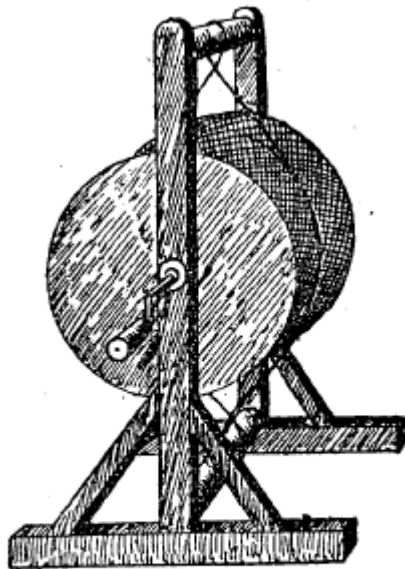
El viento se produce con potentes ventiladores ocultos entre bastidores. Para imitar, con más verismo, la intermitencia de la tempestad de vez en cuando se detiene. Resulta muy efectivo hacer que la ropa de los protagonistas flamee así como sus cabellos.

El silbido y la quejumbre del viento acompañan todas las tormentas y las tempestades. Para conseguir estos ruidos se usa un gran cilindro de madera compuesto por dos discos de 9 cm. de diámetro, unidos por laminillas transversales de 50 de largo. Sobre estos discos va aplicada y clavada una tela metálica de fina malla, muy tirante, que frota un cable igualmente metálico de arriba a bajo. Esta sogá o cable está fija sobre los dos travesaños que unen los dos montantes del tambor. Para impedir que estos dos montantes oscilen se sujetan con dos puntales que se apoyan sobre las soleras. Basta hacer girar el aparato, por medio del manubrio, para imitar los sonidos prolongados del viento que se cuele por las chimeneas o pasa por los intersticios de las puertas y ventanas.



Aparato para producir el viento

122



Aparato para producir los silbidos del viento

123

El siroco en el desierto es un viento violento, capaz de arrastrar cualquier objeto o persona. Rambal lo simuló en escena en varios de sus montajes, en especial en los que se encontraban ambientados en el desierto:

[Las mil y una noches]

... a un lado del escenario coloca Rambal una batería de unos veinte cortacircuitos, y junto a ellos, un poco de

¹²² *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

¹²³ *Ibidem*.

pólvora. En el momento oportuno se producen las explosiones que incendian la pólvora. Esto produce gran cantidad de humo, que, después de ser retenido por una pantalla, es lanzado a la escena como un fuerte vendaval, por unos potentes ventiladores. Ruedan las personas por el suelo, se imitan los silbidos del huracán, y el público tiene la visión exacta del siroco en el desierto.¹²⁴

Voces

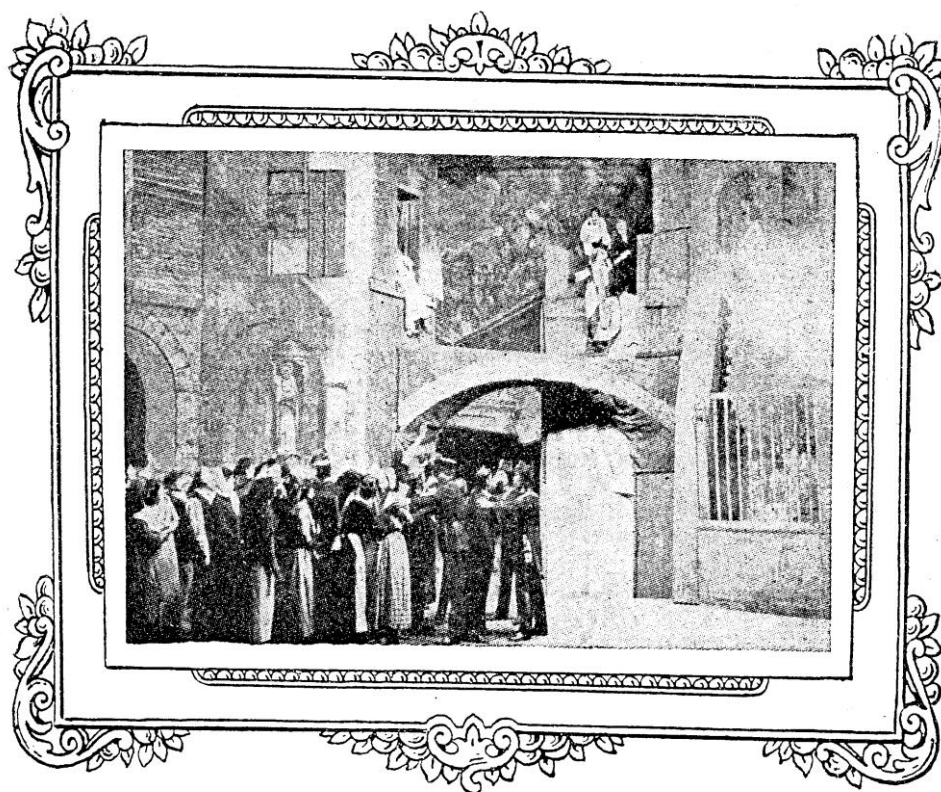
La sensación de una muchedumbre que se acerca y que vocifera es un efecto fácil de crear. El ambiente de manifestación y revuelta forma parte de los melodramas. En la obra *Los miserables*, los continuos griteríos provocan el efecto de muchedumbre enaltecida y dispuesta para una revuelta.¹²⁵

Voladura de un puente

Se detona una carga de pólvora de la supuesta bomba, tal como se ha explicado en la explosión de la misma, que va a hacer volar el puente. Después del ruido se lanzan trapos, papeles y esponjas como si fuesen los cascos del puente que estaba representado en el telón y que se sustituirá por otro donde aparezca destruido. Si se da el caso de que el puente está reproducido en el escenario se hará que salten algunas piezas.

¹²⁴ Ureña, Luis: *Op., cit.*, p.49.

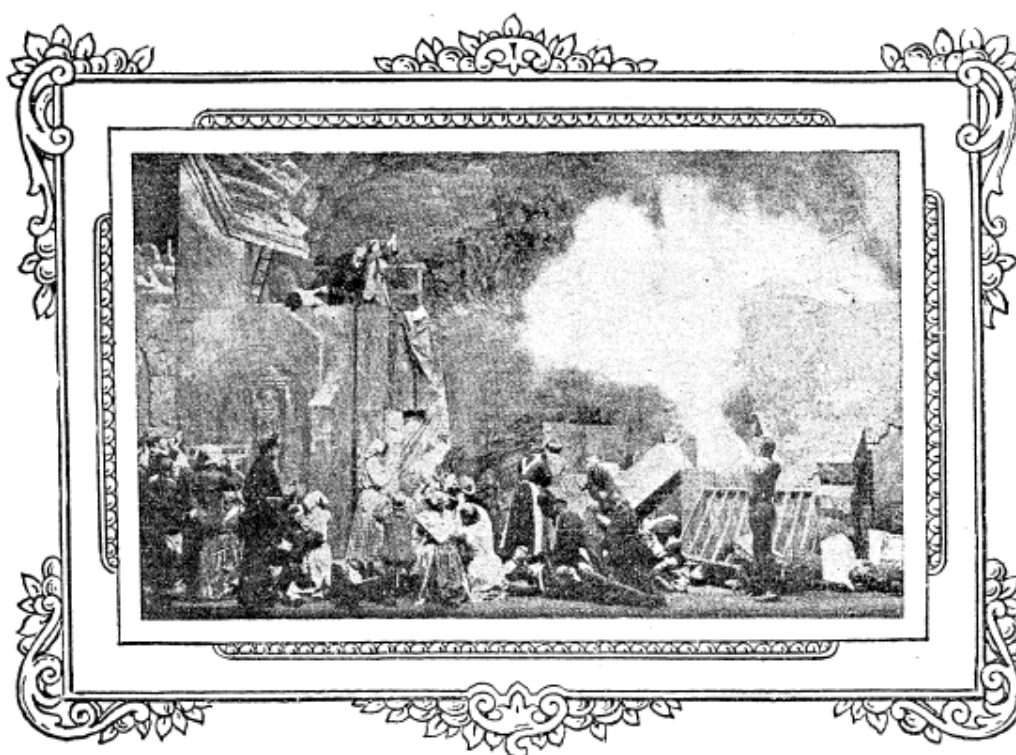
¹²⁵ Se habla más detalladamente de esta obra en el capítulo dedicado a los melodramas diversificados.



126

Puente insertado en un decorado que simula ser el pasadizo entre dos calles. En la siguiente imagen se puede observar la voladura de ese puente.

¹²⁶ Programa de mano de 1928, localizado en el fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.



Efecto escénico de una obra a gran espectáculo

127

En la fotografía se puede observar como se lleva a cabo la voladura de un puente con el derrumbe de parte del decorado y una explosión que simula un incendio.

Volcán

Hay una máquina que provoca las erupciones de un volcán en el escenario. Este es uno de los trucos más usados en la primera etapa teatral de Rambal.

El robo de la perla imperial y la lucha sostenida por el Club del Silencio, el rey de los ladrones y Stiweler para recuperar tan codiciada joya, es todo el argumento de la obra, que finaliza con la efectista erupción volcánica, en que no sabemos si en sus torrentes de lava quedaría sepultada la serie de perseguidores.

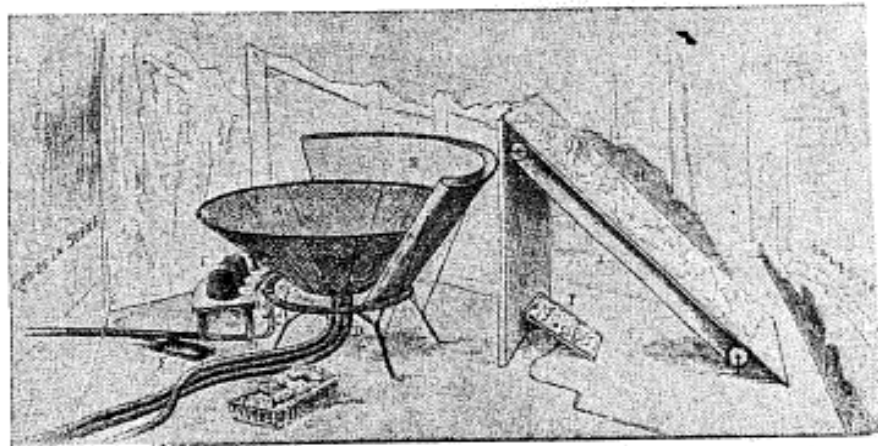
Como siempre, Rambal consiguió, con su genio artístico, mantener en silencio a los del paraíso, que ya es hacer con la obrita de anoche.¹²⁸

¹²⁷ *Ibíd.* Se desconoce en qué obra se usó este decorado puesto que en el programa de mano no lo indica.

Entre dos chasis y fijado sólidamente había un gran embudo de 4 m. de diámetro de plancha de hierro doble por la parte de detrás. A la parte baja central del embudo llegan sólidos tubos por los que pasa una corriente de aire comprimido a la presión de 6 atmósferas. Una caldera situada debajo produce el vapor que simula el humo. Al empezar el cuadro, un conducto anular, colocado bajo el doble embudo, hace llegar el vapor a la parte delantera, de doble pared, lo que corona de humo un instante el cráter antes de elevarse en fina columna por el aire. Los ruidos subterráneos los imitan las maquinistas que golpean fuerte en tres tambores grandes situados bajo el aparato. A esta señal, y mientras el humo aumenta de volumen, cuatro hombres arrojan al gran embudo trozos de papel que giran y saltan en las ondas del aire comprimido semejando las escorias arrojadas por el volcán. Al mismo tiempo, enfrente del embudo, hay una decoración transparente iluminada por un cuadro de lámparas rojas y bajo la cual gira una tela sin fin que produce la ilusión de una corriente de lava. Cuatro proyectores suspendidos de la bóveda iluminan el cráter y la decoración transparente que representa la falda de la montaña. Otros cinco reflectores, situados sobre la escena, enrojecen las paredes y la orilla del cráter. Bajo su rojo resplandor las ondas violentas del aire comprimido y las guedejas de vapor toman el aspecto de largas llamas mezcladas con humo espeso, y a través de ellas se ve ascender bloques de piedra grisácea que son esponjas, que el aire comprimido, lanza a 5 o 6 m. de altura. Unas luces de bengala encendidas a derecha e izquierda del cráter y cuatro conos pequeños de plancha en los que se queman acaban de completar el efecto, aumentando el rojo y el volumen de las nubes. Todo lo anterior envuelve al volcán con una atmósfera real de incendio que le da un aspecto grandioso, a pesar de que sólo queme unos puñados de pólvora.¹²⁹

¹²⁸ *El Diario de Valencia*, 27 de octubre de 1918. Estreno en el teatro Olympia de Valencia el 26 de octubre de 1918 de la obra: *La perla imperial o el club del silencio*.

¹²⁹ Junto a los descarrilamientos de los trenes la erupción de los volcanes son los reclamos más usados en los montajes de las obras de Rambal en sus temporadas de 1918 y 1919.



Disposición para la erupción de un volcán en el teatro del *Châtelet*

130

¹³⁰ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

II. 3.7. MÉTODOS PARA APARECER Y DESAPARECER EN LOS ESCENARIOS

Por regla general, en un teatro de caja italiana hay tres fosos. Los pisos se cuentan a partir del escenario; el más elevado se llama primer foso y así sucesivamente según se va descendiendo. Todos los fosos repiten los planos del escenario, las trampas y trampillas, excepto las costeras, que están reemplazadas por un riel en el primer foso y no existen ya en el segundo y tercero.

En los trucos, la utilidad de estos fosos se centra en hacer aparecer y desaparecer a los actores en escena a través de las trampas y trampillas según la necesidad de la obra. La trampa esta compuesta por tablas accionadas por puertas que con el simple mecanismo de una polea y un contrapeso permitirán llevar a cabo el efecto. El sistema consiste en que el actor se sitúe sobre la trampa en un punto preciso marcado previamente. Para llevarlo a cabo se precisa de tres tramoyistas, dos colocados a ambos lados del actor que debe aparecer o desaparecer y un tercero que ocultará la trampa. El efecto se hace de la siguiente manera: el tramoyista que se encuentra a la derecha del actor será el encargado de hacerle desaparecer de la escena, para ello desata la cuerda atada a una clavija que mantiene el armazón de la trampa fijo donde está situado el actor. Con una señal que se ha convenido previamente en los ensayos, el tramoyista deja correr la cuerda para que se abra la plataforma. Automáticamente baja el personaje desapareciendo de la vista de los espectadores instantáneamente.

Cuando se trata de ejecutar la maniobra contraria, es decir, hacer reaparecer al personaje en escena, entra en juego el otro tramoyista situado a la izquierda del actor. Su tarea consiste en tirar de la cuerda donde en el extremo hay un contrapeso para hacer que se vuelva a elevar el actor que está sobre la plataforma. Mientras se ejecutan estas dos maniobras, un tercer tramoyista cierra o abre la abertura por donde el actor pasa. El mecanismo de esta última parte de la trampa esta formado por dos correderas engarzadas por debajo del tablado por las cuales se desliza una trampa, que ocupa el sitio exacto de la misma.

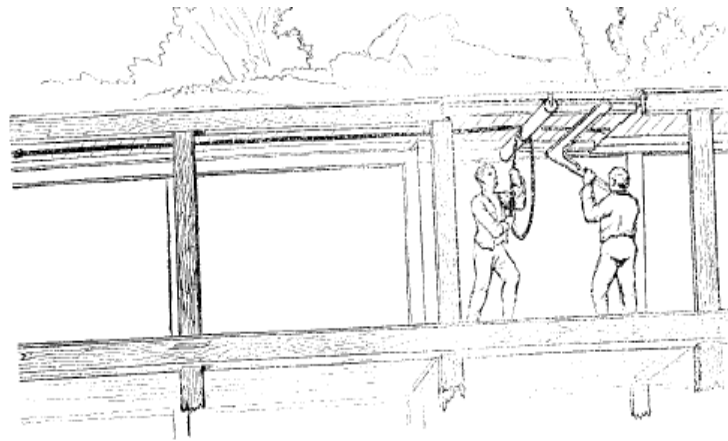


Fig. 10. – Abertura de un escotillón.

131

Escotillón o trampa

El escotillón o trampa se encuentra en los tablados de los teatros para varios usos de las representaciones y tramoyas, especialmente para simular apariciones y desapariciones subterráneas. Hay varios modelos, el más usado, en este juego escénico, es el denominado «escotillón de corredera» compuesto de una trampa que cubre un agujero cuadrado o circular. Por los lados y debajo de este agujero están fijos unos barrotes con ranuras en pendiente por donde se desliza un tablero que tiene un entablado para cerrar totalmente el agujero del escotillón. Las tablas se ajustan con unos torniquetes que hacen funcionar las ranuras. El funcionamiento consiste en retirar éstos al hacer una aparición: se desliza el tablero por las guías de corredera y el agujero queda abierto. Entonces el actor que ha de aparecer sube por otro tablero que se desliza por correderas verticales y asciende impelido por cuerdas y poleas, ayudado de un contrapeso hasta llegar al tablado o piso de la escena tapando el agujero abierto por la trampa. Para la desaparición se hace funcionar el aparato de modo inverso. Donde más claro se ve el uso de este elemento escénico que produce el truco de aparecer de las profundidades es en los melodramas policíacos y concretamente en el escrito por Allen-Perkins: *La muñeca trágica*. Los ladrones intentan robar practicando un agujero en el suelo, por donde aparecen y desaparecen.¹³²

¹³¹ Moynet, M.J.: *Op., cit.*, p.65

¹³² En el capítulo dedicado a los melodramas policiales e hipnóticos se analiza dicha escenografía.

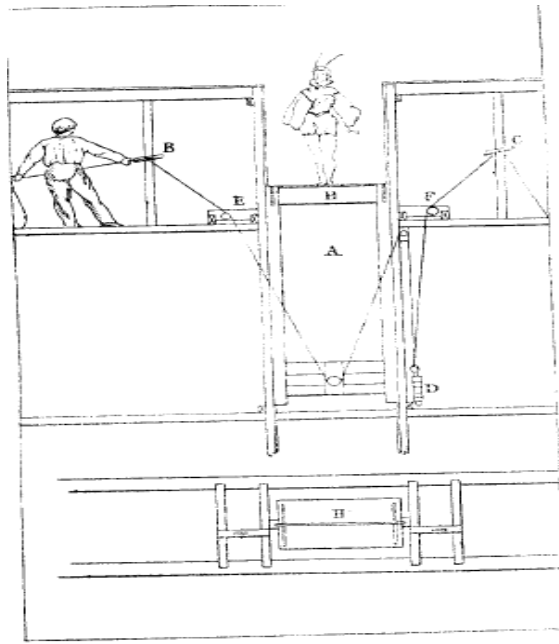


Fig. 9.—Escotillón.

133



134

Trampa inglesa

Se trata de una variedad de la trampa con la cual se practican las desapariciones instantáneas a través del suelo o de un muro. Compuesta por unas hojas de puerta delgadas y que forman parte de la decoración, se mantienen

¹³³ Moynet, M.J.: Op., cit., p.61.

¹³⁴ *Ibíd.*, p.189.

cerradas y se abren y cierran en el instante preciso con extraordinaria rapidez por medio de unos muelles de acero o ballenas.

Este escotillón o trampa fue perfeccionado por los ingleses. Su uso es del siglo XIX y facilita la aparición y desaparición en escena de manera especial puesto que permiten que se suba y se baje con mucha rapidez. Puede lanzar al actor al espacio del que cae después de haber hecho, en el aire, unas piruetas. La diferencia entre el escotillón de corredera y la variedad inglesa son unos muelles de acero que permiten el movimiento rápido de apertura o cierre de la trampa.

El mecanismo es un sólido armazón con dos ventanas o una puerta con dos hojas. Cada una de las ventanas está dividida, según su anchura, en cierto número de hojas unidas por una tela pegada en la cara posterior, a esta tela se aplica una serie de láminas de acero muy flexibles y fijas sólidamente por su extremo al armazón. Las dos ventanas se mantienen así en el plano del bastidor. Si un cuerpo pesado llega con rapidez, por ejemplo un hombre a la carrera se precipita por las dos ventanas, estas cederán fácilmente y recobrarán su posición primitiva tan pronto como el hombre haya pasado. Las láminas de acero que han cedido, se enderezarán inmediatamente, dando a las ventanas la disposición que tenían. Después se reemplazaron en tales trampas las láminas de acero por ballenas que hacen más difícil todavía percibir una solución de continuidad recobrando muy rápidamente su posición natural.

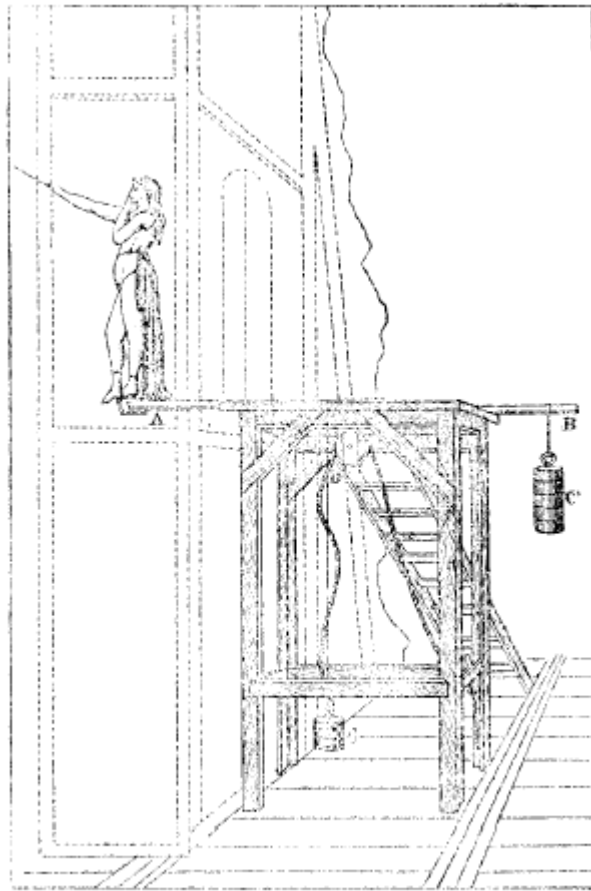


Fig. 42. Aparición de una luda (trampa inglesa).

135

Una falsa habitación o pasadizo

Cuando se quiere simular un espacio que comunica con una habitación desconocida o un pasadizo de escapatoria la técnica usada consistía en colocar una pared en el decorado, que tras pulsar un resorte, se abría. Normalmente estaba disimulado en el quicio de una falsa puerta, una figura que se movía, un libro del que se tiraba de él en una estantería de la biblioteca, etc. Este sistema consistía en una pared que giraba sobre su propio eje, aunque también cabía otra posibilidad que era que se elevase el decorado; en este caso estaba disimulada detrás de un lienzo que servía para ocultar la falsa estancia. En la obra del repertorio de Rambal *El guante rojo*, los personajes aparecen y desaparecen por una falsa habitación que permite el acceso a la habitación principal de la casa a través del cuadro colgado de la pared. En la única película de Enrique Rambal

¹³⁵ Moynet, M.J.: *Op., cit.*, p.205

conservada *El desaparecido*, estrenada en 1934, se muestra una habitación misteriosa que contiene un cadáver.¹³⁶

¹³⁶ La obra de teatro se analiza en el capítulo del melodrama policial e hipnótico. La película es analizada en el capítulo dedicado al cine interpretado por Rambal.

II. 3.8. LOS TRUCOS DE RAMBAL

Aquellos trucos heredados de las comedias de magia que Enrique Rambal usaba en sus primeros repertorios, evolucionan con el tiempo y con la práctica escénica. El joven director de escena intenta perfeccionar lo que cada vez se vuelve más como un reclamo, es decir: *los trucos*. En sus comienzos, cuando ya Rambal es primer actor y a su vez empresario de su propia compañía, escoge un repertorio donde las obras se prestan para el uso de los golpes de efecto. La evolución es inevitable; por eso, poco a poco son más complicados y se concatenan unos con otros. El espectáculo tiene un número elevado de éstos hasta tal punto que el espectador los identifica con él. Rambal ofrece una nueva manera de representar el repertorio que ha heredado de las compañías decimonónicas. La recepción de esta nueva práctica escénica es muy bien acogida por el público pero no tanto por aquellos que se hacen llamar “especialistas”, es decir, los críticos de la prensa. Por regla general, discrepan en la índole de esta nueva concepción del espectáculo. Sin embargo, a medida que va creciendo la popularidad de sus montajes se produce una evolución positiva a favor del artista.

Pero será a partir de su éxito con la adaptación al escenario de la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, previamente estrenada en el cine mudo, cuando la prensa se fije en su trabajo y opine abiertamente de la importancia de una buena puesta en escena. En otro de los apartados de nuestro estudio se analiza dicha obra como uno de los primeros puntos de inflexión de la carrera de Enrique Rambal.

A finales de la década de los veinte, Enrique Rambal se encuentra completamente inmerso en la creación de los grandes espectáculos y entrará a formar parte de su equipo Fausto Hernández Casajuana, no sólo como colaborador literario sino como colaborador en la construcción y perfeccionamiento de los trucos. La relación entre ambos se afianza a partir de 1930 con adaptaciones para la escena como *Las mil y una noches*, *Casanova*, *el galante aventurero* o *Al Capone* entre otras; el uso de los trucos se vuelve imprescindible en sus montajes. Casajuana crea para él trucos escenográficos, vestuarios, artefactos, incluso bailes de todo tipo, que causan admiración entre los espectadores que acuden a ver «lo nuevo de Rambal».

A continuación referimos algunos de ellos. No se han podido datar por tratarse de anotaciones sueltas que el propio Casajuana guardó separadas de sus montajes. En algunos casos lo señala en las acotaciones de las obras donde sí podemos indicar su utilización. Para conseguir un orden y coherencia entre dichas notas se han subdividido en grupos resultando, la mayoría de las veces, complicada su clasificación. El material analizado ha sido localizado en el fondo donado por don Manuel Hernández Baixauli, hijo de Fausto Hernández Casajuana y que se encuentra depositado en el Centro de Documentación Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana.

ARTEFACTOS

Arcones antiguos

Entre el mobiliario de escena se suele incluir un arcón antiguo, pero Casajuana habla de él como una pieza clave adornada con terciopelos rojos y dorados. Cuando se abre puede aparecer de su interior toda clase de objetos que causen la sorpresa.

Barco de mujeres

Por el lateral de la escena aparece un vapor cargado de mujeres. Se desplaza lentamente hasta colocarse en el centro del escenario que representa un puerto.

Buró americano

Al hilo del relato el protagonista no sabe qué escribir cuando debe redactar cartas dirigidas a las mujeres. Se ha ideado un buró que al abrirse la persiana que lo cierra deja ver la cabeza de las coristas que dictan la carta entre canciones.

Cabezas de tigre

Sobre el escenario hay unas cabezas de tigre. Son unas pieles echadas sobre el escenario. La orquesta toca un número musical interpretado por unas bailarinas, entonces sacan, a través del escotillón del escenario, las cabezas los

bailarines simulando que son los tigres que han cobrado vida. Cantan y mueven la cabeza al ritmo de la música.¹³⁷

Elefante de cría

Consiste en que dos hombres se coloquen dentro de un armazón que reproduce un elefante. El que va colocado delante mueve la trompa del animal como su mano, el de detrás la cola. Este artefacto se usaba si se realizaba un desfile o cabalgata de animales por el patio de butacas del teatro.

En *La vuelta al mundo en 80 días* aparecían en el escenario tranquilos camellos en reposo cuando la acción era en Egipto; cuando Fileas Fogg llegaba a la India, la acción se trasladaba al patio de butacas: desde el vestíbulo, por el pasillo central, entraba una lujosísima caravana en la que llamaban la atención tres elefantes, sobre uno de los cuales iba mi madre. Los elefantes no eran de verdad, llevaban hombres dentro. Pero eso nosotros lo comprendíamos, tenía que ser así, porque una cosa era el teatro y otra la Casa de Fieras o el circo.¹³⁸

Flores que se abren en el agua

Con una tabla sobre la que sólo sobresale la cabeza de las bailarinas, se imita a un jardín. Las bailarinas llevan unos gorros que simulan los pétalos de las flores. Cantan moviendo la cabeza y simulan que la flor se abre y se cierra. Desde el fondo del teatro se crea la ilusión de un jardín cantante.

Fuente de las estrellas

En medio del escenario hay una fuente, pero en vez de manar agua de ella es un haz de luz provocado por las estrellas que brotan. En realidad se trata de magnesio encendido, junto con una lluvia de sémola que provoca el efecto de las estrellas.

¹³⁷ Forman parte de la decoración exótica de palacio en el montaje de *Las mil y una noches*.

¹³⁸ Fernán-Gómez, Fernando: *El tiempo amarillo. Memorias 1921-1943*. Vol. I. Madrid, Debate, 1990, p. 135.

Jinete [Jockey]¹³⁹

Un caballo de madera sobre el que van cuatro jinetes. Al tratarse de un caballo de madera, su creador le ha dado movilidad colocándole unas ruedas en las patas. Éstas son dirigidas por el primer jinete que será el que lleve las riendas y el último moverá la cola del animal.

Sombrero huevo

En unos de los bailes que ejecutan las bailarinas, éstas llevan un tocado muy especial sobre la cabeza: se trata de un gran huevo el cual, en un momento dado, se abrirá y aparecerá en su interior un pollo o una gallina.¹⁴⁰

El termómetro

Un gran termómetro en el escenario da la temperatura. Ésta subirá hasta cuarenta grados cuando aparezcan en el escenario las bailarinas ligeras de ropa o bien bajará hasta cero grados cuando éstas desaparezcan.

La mujer reina del mundo

Para ensalzar la figura de una mujer en el escenario, se la rodea de aros gigantes dorados de tal manera que parezca que se encuentre dentro de una esfera. Se le hace moverse como si fuese una figura encerrada por el propio mundo.

Paraguas planta

En uno de los bailes se usa un artefacto cercano a los números de magia. Cuando los bailarines claven los paraguas en el escenario cambian sus telas por las hojas de una planta.

Paseo de Charlot[sic]

Con la construcción de muñequitos articulados, es decir, autómatas semejantes a Charles Chaplin. Cuando aparecen sobre el escenario provocan la

¹³⁹ Fausto Hernández Casajuana usa el término anglosajón para describir el artefacto.

¹⁴⁰ Casajuana no explica el mecanismo para abrirlo ante el público.

comicidad, puesto que es un personaje del cine que todo el público conoce. El bastón del muñeco además de ayudarlo a moverse en sus pasos le regula el baile.

Pavo real

Un artefacto es un pavo real con la cola extendida. El manejo corre a cargo del apuntador desde su concha haciendo que se extienda o recoja la cola a su voluntad y cuando sea necesario.

BAILES

Baile de corazones

Este baile se realiza con un banco con forma de corazón. Una pareja se sienta de espaldas al público. Al compás de la música mueven la cabeza. Por debajo del banco asoman las piernas de la pareja pero, en realidad, son dos palos introducidos en unos zapatos que mueven, con las manos, al compás de la música.

Baile de esclavos

El bailarín que va vestido de esclavo saca a bailar a otra esclava a la cual irá desnudando de los velos cada vez que la suelta y la lanza sobre el suelo. Cuando ya está casi desnuda, el esclavo la tapa con uno de los velos y se la lleva de escena cargándola sobre sus brazos.¹⁴¹

Baile de muñecos

Los bailarines y bailarinas aparecen en el escenario con cuerdas que cuelgan desde arriba como si fuesen marionetas. Las cabezas, brazos y pies se mueven de manera irregular en el baile imitando el endeble equilibrio de los muñecos.

Baile Fox-Trot[sic]

El bailarín lleva calzados unos zapatos a los que en la suela se les ha añadido un remate de madera; al golpear en el escenario provocan el sonido seco

¹⁴¹ Este número de baile parece pertenecer a *Las mil y una noches*.

del choque de las maderas; sorprende al espectador con ese sonido estridente. Además se añaden otros sonidos curiosos como son un cencerro, una lira, un pito así como una sirena: todos ellos ya se usaban en los trucos tradicionales.

Baile brisa de marzo

Para imitar a unas veletas azotadas por el viento, el baile se basa en el movimiento de los vestidos de gasas y tules de las bailarinas. Se sabe que son veletas porque sus sombreros las reproducen. Unos grandes ventiladores mueven el vestuario como si fuese el viento.

Baile de la chimenea de la noche: reloj del ensueño

El número musical parte de un reloj que marca las doce. En el telón se ha pintado una especie de medallones, un total de cinco, donde se supone deben asomar las bailarinas que toman vida en el truco. En la parte baja, entre columnas, se ve el boceto de una figura con cuernos que simula ser un diablo; cobrará vida en el baile cuando un bailarín asome su cabeza en ese telón. Cuando termine la música retomarán la figura inicial quedando el telón desanimado.

Baile de las jaulas

En el escenario hay unos comparsas que llevan una gran jaula. Se trata de una jaula dorada llena de pájaros que cantan al compás de la música. Alrededor de ellos hay unas bailarinas que se mueven al ritmo de la música y acompañan a los portadores hasta que desaparecen de escena.

Baile del moscardón

La sala se encuentra a oscuras, del techo descienden globos encendidos; en realidad están pintados de colores vivos que se iluminan con proyectores de luz. Las bailarinas danzan entre el público pero no cantan, susurran un zumbido como si fuesen moscardones.

Baile «Xa-Ke-Val»[sic]

Una esclava medio desnuda se encuentra en el centro del escenario. Un cosaco feroz la hace bailar con unas disciplinas. El baile en realidad es el martirio que deben bailar las esclavas rusas.¹⁴²

Danza la tentación en París

En el esquema del truco se adivina la figura de una mujer y junto a ella hay una serpiente que forma un arco. En realidad el ofidio es un artefacto hecho con luces que será la única iluminación que tendrá el escenario.

Mazurca o polca cascabel

Un dueto cómico realizado por una pastora y un pastor. Mientras cantan arrastran un artefacto que representa un rebaño de corderos y una manada de patos colocados sobre una tabla con ruedas.

El pescador de perlas

Este artefacto debe reproducir unas conchas¹⁴³ que pueden esconder a las bailarinas. Casajuana indica que no debe parecer un ataúd. Una vez termina el número musical se verá cómo la bailarina vuelve a encerrarse dentro de la concha de nácar.

En *20.000 leguas de viaje submarino*, el *Nautilus* se sumergía a la vista del público. Aparecía el fondo del mar, con unas conchas gigantescas, blancas, que se abrían, y de su interior surgían las doce vicetiples, que evolucionaban en el agua, detrás de la “primera bailarina”¹⁴⁴

¹⁴² En una de las obras donde aparecen esclavas rusas es en *Miguel Strogoff o el correo del Zar*.

¹⁴³ Casajuana usa el término «clóchinas».

¹⁴⁴ Fernán-Gómez, Fernando: *Op., cit.*, p.113

DECORADOS

Abanico de la reina

En medio del escenario hay un gran abanico pero en realidad se trata de un trono adornado por plumas. Cuando se levanta la actriz que representa a la reina se abre el trono y se convierte en una escalinata.¹⁴⁵

El álbum de la abuelita

Esta escenografía se encuentra compuesta por dos figuras dentro de un marco como si se tratase de un álbum de fotos. Al lado de ambos hay una palmatoria más grande que ellos; se quiere dar el aspecto de un sueño musical. Al sonar la música los dos bailarines salen de dentro de las páginas del álbum e interpretan su baile. Cuando termina vuelven a su sitio y pasan las hojas, donde se adivinan más figuras dentro que dan paso a otro baile.

Cabaret interior

El decorado diseñado por Casajuana está formado por tres paredes pintadas como si se tratase de la entrada de un bar de actuaciones. En la parte central hay tres ventanas redondas y delante de ellas una escalinata por donde aparecen los actores. En los laterales, además de los decorados pintados, se ha añadido unas medias cortinas para enriquecer el aspecto.

Casa con cipreses

El decorado esta formado por una casa que se ve al fondo. Delante hay unos cipreses cuyas copas son reales, es decir, ramas del mismo árbol que se han insertado en la decoración del telón.¹⁴⁶

Casas árabes

Para dar el aspecto de una casa árabe, el decorado representa la puerta y la ventana de una casa, con rejas muy decoradas. Se ilumina con una luz amarilla en la puerta, una luz roja en la ventana y la luz blanca en general. Para dar más

¹⁴⁵ Por la descripción se podría decir que relata la escenografía de un cuadro de *Las mil y una noches*.

¹⁴⁶ Lo indica el propio Casajuana.

exotismo, se coloca en las paredes pieles de tigre, de esta manera la decoración oriental se completa.¹⁴⁷

Las cascadas en el escenario

Casajuana dibuja una escalera central rodeada por dos grandes cascadas de agua. Arriba del todo hay unas columnas que dan paso a una galería. La presencia del agua, tal como se ha explicado en el apartado de trucos, se resuelve con el movimiento de una sábana que la representa junto con los focos de luz que darán mayor efectismo.

Cristalera

El decorado es un ventanal por donde baja, descolgado con una cuerda, un farolillo de luz. En el teatro sólo hay esa iluminación siendo el único punto de atención del público.

Columnas independientes

Un decorado descrito por Casajuana se encuentra formado por unas columnas sueltas que sólo sirven de adorno sobre una escalinata. Están unidas entre ellas por unas guirnaldas de flores que a su vez son iluminadas por luces amarillas.

Escaleras

Unas escaleras hechas de madera que pueden subirse por detrás y por delante. Una vez están situadas las coristas en ellas, se pueden abrir por el centro separándose en dos partes y dejando un pasillo central.

Escaleras cruzadas

En el escenario se han dispuesto unas escaleras cruzadas; en cada parte de las mismas están preparadas las bailarinas vestidas con trajes de colores. En los laterales de las escaleras se disponen bombillas que se encenderán al ritmo de la canción. Las bailarinas suben y bajan mientras la interpretan.

¹⁴⁷ Esta escenografía parece ser la usada en el montaje de obras como *Las mil y una noches*.

Estantería

En el escenario, como decorado hay una estantería por donde aparecen las cabezas de las coristas. En los laterales hay unas gasas que simulan ser agua que cae entre reflejos de oro y plata.

Niñas casaderas

Casajuana diseña un escenario donde se colocan las chicas expuestas junto a anuncios luminosos que indica las ofertas del mercado de ese momento.

La sábana de seda

Se coloca una sábana en medio del escenario. Cuatro mujeres la mueven mientras unos ventiladores ayudan a impulsarla. Además hay un foco en el foso y otros dos más en los laterales que la iluminan resaltando los colores de la misma.¹⁴⁸

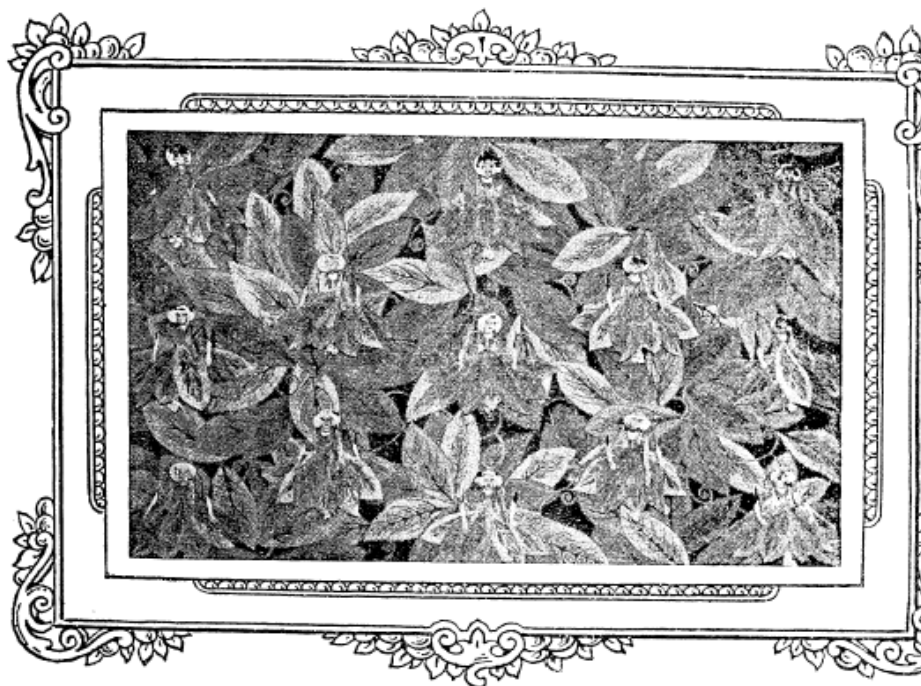
Tejas de una casa

El telón del escenario representa una casa con un tejado de tejas. A la puerta de la misma hay un hombre con una guitarra; al rasgar las primeras notas se levantan unas tejas y muestran la cabeza de unas coristas que cantan al compás. Cuando termina la canción vuelven a colocarse las tejas en su sitio como si no hubiese ocurrido nada.

Telones vivientes

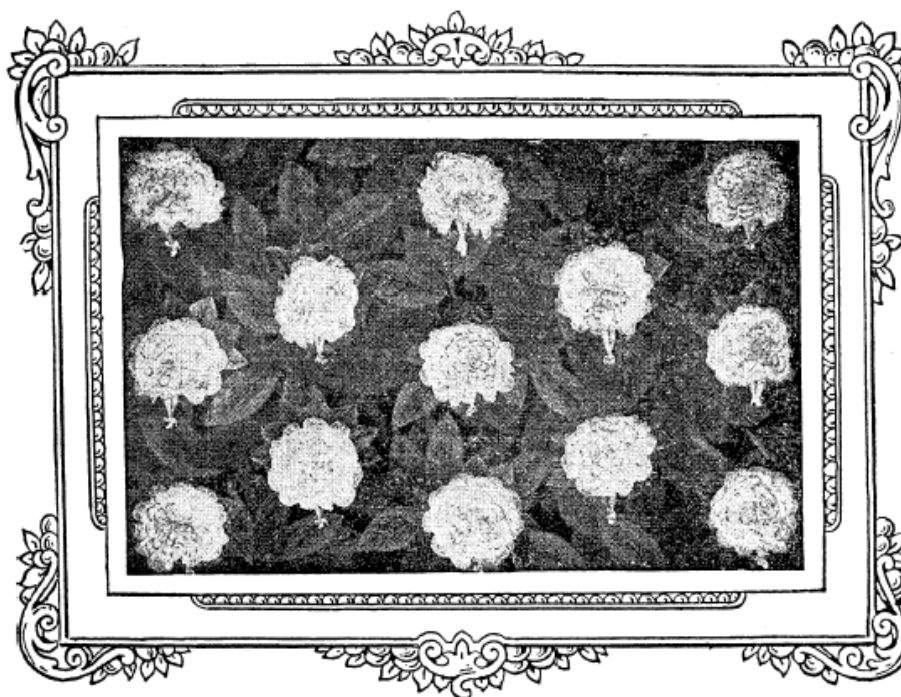
Los telones tienen aberturas por las que se asoman las bailarinas. A veces llevan tocados como si se tratase de flores que se abren o bien mueven sus faldas para dar la sensación de que la flor se abre o se cierra como se puede apreciar en las fotos.

¹⁴⁸ En la nota escrita por Casajuana habla de una sábana.



Un telón viviente

149



Transformación del telón viviente

150

¹⁴⁹ Programa de mano de 1928 localizado en el fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

Telón de postales

Se ve el telón que tiene dibujado una ristra de tarjetas; en la última se puede leer: “Recuerdo de Figueira.” Hay algunos esbozos en el centro de la tira de postales y en la primera se adivinan las figuras de los bailarines.

Telón negro

El telón es negro pero se le han engarzado cristales de colores. Un foco de luz lo ilumina haciendo que brillen los cristales.

Tienda de campaña

Bajo un gran cono de tela parecido a una tienda de campaña india, se esconde una bailarina que en el baile será descubierta por el bailarín. Cuando descorre la tela se produce el baile entre los dos; al final del mismo vuelve a dejar a la bailarina en la misma posición, es decir cubierta por la tela en forma de cono.

Verbena de melones

Para hacer más original la verbena, en vez de usar farolillos de papel son melones vaciados a los que se les ha practicado dibujos. Dentro del melón se coloca una vela y se cuelgan atados en ristras sobre los bailarines.

VESTUARIO

Blusa coristas

Casajuana diseña una blusa de mujer. El busto completamente cubierto, ceñida al cuello, con los brazos y la espalda descubiertos.

Collares marinos

Cuando en escena hay sirenas sus joyas son marinas. Los collares están hechos con la cáscara de conchas que se abren para enseñar la perla interior.¹⁵¹

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ Casajuana vuelve a usar el término «clóchinas» para referirse a las conchas.

El efecto de la luz

La combinación del vestuario iluminado puede crear fantasías visuales al público. Si además a estos vestidos se les añade unos cristales que reflejen el haz de luz y se aplica otro truco como el de la lluvia, es decir, lanzando tapioca sobre los bailarines, se conseguirán más resultados como son el cambio de las tonalidades de la luz. El truco se completa con la ilusión óptica de que el traje cambia de color.

La falda de la «agüela»[sic]

El uso del escotillón puede ser complicado en medio de un baile. Se coloca a una bailarina disfrazada como una anciana, sobre la trampa, con una falda grande y extendida que la tapa; de esta manera, se puede hacer aparecer gente en el escenario, como si fuese por arte de magia. Vuelven a desaparecer por el mismo sitio, es decir, por debajo de la falda de la abuela.

Falda filarmónica

Casajuana habla de un vestido lleno de música; para ello se deben desprender de él partituras, notas, etc. Cada vez que la corista se mueva debe de sonar la música y a su compás, simulando que algún instrumento de los que lleve representados en la falda está sonando.

Las mujeres modernas

Casajuana habla del futuro de la mujer y para ello la viste con ropa que en ese momento se considera masculina: militar, médico, marino, etc.; a su vez, para completar el número hay tres hombres en el escenario sentados sin hacer nada.

Las plumas del pavo real

Un vestido usado por las bailarinas está elaborado con plumas de pavo real. En realidad se trata de un gran abanico que puede mover con soltura mientras canta en el escenario. Además, un abanico le cubre el pecho y otros dos forman su falda dándole el aspecto del ave.

Melón o fruta desgajada

En el escenario aparece un gran melón que se desgaja como si fuese una naranja. Este artefacto está compuesto por el vestuario de las bailarinas. Se trata de la cola de su vestido. Bailan y cuando terminan vuelven a colocarse como si fuese la fruta primitiva.

Sombrero de mariposa

El sombrero de las bailarinas son las antenas de las mariposas, de distintos colores.¹⁵²

El torero

En el escenario hay un actor vestido de torero que hace pases de toreo. Por el pasillo del teatro a su vez cruzan parrandas de actores que, a ritmo de pasodoble, desfilan hasta subir los escalones hasta el escenario.

Traje «Fox-Trop»[sic]

El corpiño, sin tirantes, es azul con estrellas plateadas. Del mismo nace lo que será la falda, es decir, unas listas blancas y rojas que al moverse la bailarina deja ver su cuerpo.¹⁵³

Traje jaula

Una mujer es como un pájaro al que se quiere enjaular. Casajuana describe a una mujer con un vestido que es una jaula de pájaro. Trata a la mujer como si fuese un canario o una cotorra.

Trajes panderetas

El comparsa lleva un traje cuya cintura simula ser una pandereta. Se pretende hacer aparecer a los instrumentos como seres vivos.

¹⁵² Casajuana indica que como mínimo deben de haber dieciséis en este número.

¹⁵³ Casajuana señala que son los colores de la bandera de Estados Unidos, cuna del baile que interpretan.

Traje pelícano

El boceto representa a una bailarina vestida con un traje donde la cola son las alas del pelícano. La cabeza esta cubierta por un gran pico que simula al del pelícano.

Trajes geométricos

Las figuras geométricas: triángulos, círculos y cuadros son las que se reproducen en los vestidos de los bailarines. Casajuana les llama «vestidos rectangulares».

Trajes tambores

El comparsa mueve un gran tambor como se fuese su cuerpo. El espectador sólo puede ver la cabeza, las manos y los pies, el resto de su cuerpo queda oculto por el tambor. Casajuana intenta representar la vida de los instrumentos de música.

BOCETOS

En el fondo Fausto Hernández Casajuana donado al Centre de Documentació de Teatres de la Generalitat Valenciana se encuentran algunos bocetos realizados por el propio autor de la obra *Casanova, el galante aventurero*, estrenada en el teatro Principal de Valencia el 30 de mayo de 1930. Éstos recogen escenarios imaginados por el autor que plasman el posible ambiente de la ciudad de Venecia, escenario elegido por Casajuana para desarrollar el texto. El material consiste en pequeños borradores dibujados sobre hojas de papel de baja calidad a lápiz, algunos coloreados en algunas partes. El precario estado en el que se encuentran dichos documentos hace imposible su reproducción. Fausto Hernández Casajuana divide subtítulo la obra como «tres etapas de su vida en 20 aventuras. Escenificadas por F. Hernández –Casajuana y Enrique Rambal. Ambientación musical del maestro Asensi». De estas veinte aventuras anunciadas sólo se conservan siete bocetos de cómo sería el escenario en cada una de ellas; a continuación intentaremos describir el posible decorado bosquejado por su autor. Son trazos a mano alzada, dan una perspectiva general

del escenario. En todos los bocetos el punto de vista es la perspectiva del espectador sentado en el patio de butacas.

Aventura 2 de Casanova: Entrada de un palacio; en el lado izquierdo del decorado hay una pared donde se ve una ventana conopial. En el frontis hay dos columnas salomónicas que sostienen un arco conopial el cual se remata, en su parte superior, con una vidriera. A través del arco se ve una cortina recogida a la izquierda y que permite ver una ventana por la que asoma parte de la proa de una góndola. Junto a la columna derecha de dicho arco hay tres escalones con un amplio rellano, son el inicio de una escalera por la que sube una figura humana bosquejada. Al final de la escalera hay otro arco conopial que indica la entrada a otra estancia del palacio.

Aventura 5 de Casanova: En medio del escenario hay una chaise-longue con dos almohadas en cada uno de los extremos de la misma. Detrás de dicho mueble hay un telón donde ha dibujado mariposas con las alas cerradas. Hay un total de catorce mariposas distribuidas en todo el telón diagonalmente.¹⁵⁴

Aventura 11 de Casanova: Un telón dividido en tres partes. En la parte central hay una escalera donde se adivina una figura con capa; al fondo una vidriera en forma de arco. A los lados de dicha escalera hay dos ventanas con dos vidrieras donde se ven dos figuras, más pequeñas que la central. Ambas están vueltas hacia la figura central.

Aventura 14 de Casanova: Telón al fondo de un escenario que representa un canal de Venecia. El boceto central es el puente de los Suspiros del palacio Ducal. Delante hay pintada una góndola con cortinajes.

¹⁵⁴ Por el aspecto del telón y dada la afinidad que mantiene con el que se ha reproducido del programa localizado en Alicante, se trataría del boceto de un telón viviente donde las coristas llevarían antenas sobre la cabeza y el vestuario serían las alas de la mariposa que aquí presenta plegadas con el fin de ser extendidas en el número musical.

Aventura 17 de Casanova: Perspectiva de un patio interior de un palacio. Hay cuatro columnas unidas entre sí por una bóveda elíptica. Al fondo un telón que representa el resto del patio con las mismas columnas.

Aventura 19 de Casanova: Desfile de cinco personajes con disfraces de carnaval. Detrás de ellos hay un telón con tres grandes círculos pintados y dispuestos en diagonal. El círculo más alto, situado en el flanco izquierdo del telón, representa una cara sonriente con antifaz. En el círculo central se adivina un arlequín tocando un laúd. En el tercer círculo, el más bajo y más desplazado hacia la derecha, hay otro arlequín músico pero sentado.

Aventura 20 de Casanova: Tres figuras conforman la escenografía. En primer plano una barquita en forma de góndola pequeña. Hay dos figuras, una sentada, la otra está de pie y lleva un ramo de flores. La misma góndola con la misma distribución de personajes pero ésta se encuentra suspendida en el aire. Se sostiene con dos cables. En el telón de fondo, en el lado izquierdo, se vuelve a repetir la imagen de la góndola con las dos figuras. Está colocada sobre un jardín florido.

II. 3.9. TRANSPARENCIAS Y CINE

Transparencias

El uso de las transparencias permite reproducir los efectos de luz en el interior de edificios, tales como reflejos de luna, la luz del sol, resplandores de lámparas encendidas, unas velas ardiendo, fuego, etc.

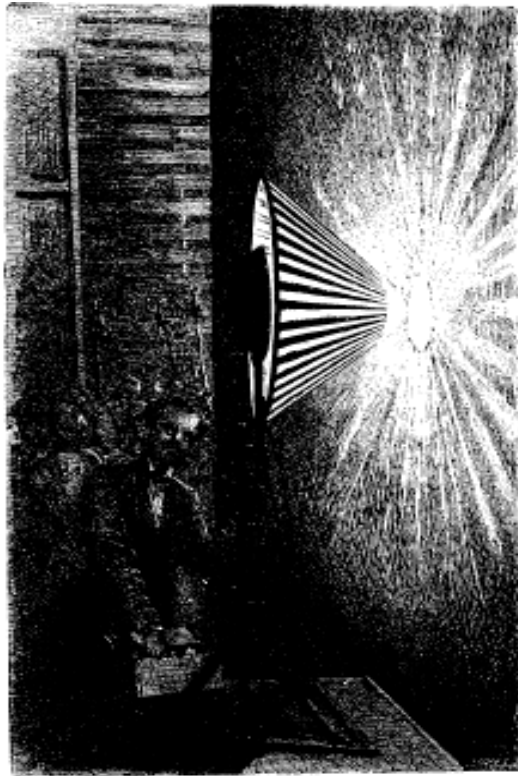


Fig. 11.—El sol.

155

Este aparato está dispuesto detrás de un telón de indiana pintado en reserva, a la esencia. Supongamos que árboles y cordilleras de montañas estén pintados en el horizonte, y que los estratus se prolongan por encima; cuando llegue el momento de que aparezca el sol, se comenzará por percibir el vértice de los rayos, porque las partes del horizonte pintadas con cola no dejan pasar la luz; pero el que dirige la máquina por medio de la cremallera eleva el cono y su reflector. El sol se abre paso, los horizontes y las nubes se destacan en silueta y se obtiene el efecto del sol naciente. Hay que añadir que para favorecer el efecto,

¹⁵⁵ Moynet, M. J.: Op., cit., p. 240.

ha de bajarse el alumbrado del teatro, excepto el que proyecta la luz en los últimos términos.¹⁵⁶

Con posterioridad a esta aplicación que Moynet indica, Rambal hará uso de esta técnica de las transparencias en sus montajes. El método consistía en disponer unas gasas en el escenario con distintos grados de transparencia sobre los telones. Representaban cosas tan variadas como un cielo estrellado o bien el fondo del mar con peces o estrellas de mar y vegetación marina. Este es uno de los recursos más recordado de los testimonios orales sobre la puesta en escena de *Veinte mil leguas de viaje submarino*.

La obra tiene cuadros de gran revista, de melodrama, de zarzuela y hasta cosas ilustrativas y tan curiosas, como aquellas del fondo del mar, en donde se puede apreciar la flora y fauna de los mares.¹⁵⁷

Las transparencias también las usó para simular las cascadas, de las cuales ya se ha hablado en el capítulo de trucos.

Cine

No nos extenderemos en su historia dado que no es el tema de nuestro estudio, pero sí queremos señalar que su desarrollo corre parejo con la carrera teatral de Rambal. El cine nace en los talleres de los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895. Pronto pasará a ser algo más que una curiosidad para saltar a los escenarios. Este nuevo arte asume como propias las fuentes más cercanas a él que, sin duda alguna, es el teatro. De allí toma sus relatos, su mecánica de elaboración, sus trucos y hasta su público. Durante estos primeros años resulta muy difícil desligarlos puesto que se complementan hasta tal extremo que uno imita al otro:

Afortunadamente existen en la actualidad buen número de autores que sin beber en las fuentes de la literatura, escriben *escenarios* para el cine, y que irán obligando al arte mudo a separarse cada día más de la literatura y del teatro.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Ibíd*em, p.241.

¹⁵⁷ *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1928.

¹⁵⁸ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

A principios del siglo XX, la ruptura entre el arte escénico y el cinematográfico no parece haberse producido. Durante estas primeras décadas del siglo su relación es más semejante a la de complementarse entre sí puesto que uno cede los textos y el otro las nuevas técnicas.

El uso de trucos en el cine era una práctica innata. Georges Méliès, un mago reputado compró el teatro Houdin donde llevaba a cabo sus números de magia. Una de sus innovaciones era la de escenificar sus números de magia con breves piezas teatrales; además también terminaba sus números con proyecciones de la llamada «linterna mágica». Méliès fue uno de los primeros que asistió a la presentación oficial del nuevo invento de los hermanos Lumière. El mago vió en el nuevo invento el medio para mejorar su arte. En 1896 comenzó a usar el cinematógrafo incluso se permitió realizar algunas innovaciones por su cuenta. Ruedó breves películas que le permitieron desarrollar sus números de magia, pero no sólo eso, sino que también adaptó novelas populares y relató acontecimientos de plena actualidad del momento. No nos vamos a extender en la obra de este genial artista pero sí señalaremos algunas de sus obras como: *L'affaire Dreyfus* (1899), película de 220 metros de duración producida Star-film, la propia productora de Méliès.¹⁵⁹ En ella se relataba uno de los procesos más importantes de finales de siglo en Francia. El mago usó la técnica de narrar los hechos retrocediendo en la memoria, es decir: montó el relato fílmico de manera que cuando los personajes hacían referencia a los hechos pasados se presentaban las imágenes del pasado. Otros títulos, dentro de la extensa filmografía de Méliès son: *Le livre magique* (1900); *Coppelia: la poulée animée* (1900); *Le voyage dans la Lune* (1902); *Les cartes vivantes* (1905); *200.000 lienes sous les mers* (1907). Méliès invirtió todo lo que tenía en sus películas y terminó por arruinarse y perderlo todo. Fue redescubierto en 1926 por un periodista, poco después se le tributó un gran homenaje en la ciudad de París.

Enrique Rambal no escapó al atractivo mundo del celuloide y su influencia en él fue tal que llegó a filmar películas para proyectarlas en las representaciones. Esta evolución no fue sino el paso lógico de las transparencias

¹⁵⁹ Caparrós Lera, J.: *Historia del cine europeo: de Lumière a Lars von Trier*. Madrid, RIALP, 2003, p. 60

sobre el telón a intentar dar la impresión realista,¹⁶⁰ aunque no abandonó una por la otra sino que las combinó. Una vez se proyectaba la película, el público llegaba a creer que lo que se veía estaba ocurriendo dentro del escenario. La técnica consistía en proyectar una película en el telón de fondo del escenario. Los personajes caracterizados en la misma entraban dentro del escenario dando la sensación de que habían saltado de la pantalla y tomaban vida para incorporarse a la representación. Lo que parecía un truco de magia en las obras de Rambal, se trataba de una recreación de los espectáculos que años antes había practicado Méliès en su teatro Houdin así como en algunas de sus películas, como es el caso de *Les cartes vivantes* donde los personajes de los naipes aparecían y desaparecían en el escenario al salir de un naipe gigante.

Pero el ejemplo más representativo de esta técnica lo encontramos en la obra *Miguel Strogoff o el correo del Zar* estrenada en el Teatro Principal de Valencia el 17 de octubre de 1928. En la segunda jornada el cuadro titulado *¡Al abordaje!* reproducía este truco. Se proyectaba una película, dirigida por el propio Enrique Rambal. Unas barcas llenas de tártaros desembarcan en el muelle; a continuación, los mismos aparecían en el escenario para continuar con el ataque.¹⁶¹

Las críticas del momento se hicieron eco del hecho:

Tal la escenificación de la novela de Julio Verne, «El correo del Zar», puesta anoche con honores de estreno en el escenario del Principal, ya que aun habiendo sido estrenada en la Princesa, llévale este «misse» tan considerable ventaja que la obra no parece la misma. Junto al drama folletinesco está el aparato de la revista hábilmente imbricado, con lo que las escenas de violencia sensacional se alternan con otras de pura visualidad y divertimento. Más sirven de descanso a otras.

Es, pudiéramos decir, una nueva modalidad, un género mixto cuya paternidad corresponde a Rambal.

¹⁶⁰ En conversaciones mantenidas con doña Concha Hidalgo afirma que las proyecciones de aviones volando sobre el campo de batalla en la obra *Sin novedad en el frente* era uno de los efectos más impresionantes del montaje. El truco consistía en la simulación del bombardeo con películas de aviones que se proyectaban sobre los telones del escenario.

¹⁶¹ En el capítulo dedicado a los grandes espectáculos se habla ampliamente sobre dicho montaje y las técnicas cinematográficas utilizadas en el mismo. Hay una fotografía donde se muestra a Rambal dirigiendo la filmación de dicha película: se reproduce y comenta en dicho capítulo.

Los cuatro actos se suceden en [sic] pesantez, antes con gran contento del público que los siguió visiblemente sujeto al interés de la trama, siendo muy de su agrado la suntuosa presentación, alarde escenográfico en que no falta para mayor sensación de realidad la proyección de una película sobre el telón de fondo, consiguiendo la sensación de un amplio horizonte y de la verdad de un abordaje con todos sus antecedentes.¹⁶²

El cine forma ya parte de sus montajes y se combinará con otros como es el caso de las transparencias.

¹⁶²Las Provincias de Valencia, 18 de octubre de 1928.

III. 1. EL MELODRAMA

III. 1.1. DEFINICIÓN

Todo el mundo parece conocer la diferencia entre un melodrama y otro género teatral cualquiera, no de otra suerte que se distingue un huevo de una castaña. Pero si de estos desenfadados zahoríes solicitamos que nos definan qué es una castaña, no aciertan a responder sino que una castaña es una cosa que no es, precisamente, un huevo, como aquel otro que aseguraba asemejarse entre sí un cepillo y un elefante en que no trepan a los árboles.¹⁶³

Muchos son los conflictos económicos, sociales, culturales, de la Europa de principios de siglo XX. La crisis socioeconómica tampoco pasará desapercibida en los escenarios. El teatro sigue siendo el espectáculo cultural principal de muchos países. A partir de la segunda década será el cine el que gane terreno y más tarde el fútbol se encargará de quitarle el protagonismo. No obstante, será en el teatro y no en otro medio donde podamos encontrar muchas pistas para poder entender cómo es la sociedad de esos años, qué piensa, cómo vive, qué anhela conseguir y por qué reacciona como lo hace. A través de varias décadas, en especial las iniciales del siglo, un género es el que acapara gran parte de la vida espectacular del momento. Será el más denostado y al mismo tiempo el más adorado por toda clase de público, puesto que ofrece risas, llanto, violencia, aventuras... un sin fin de sensaciones que todas reunidas conforman *el melodrama*.

No entraremos en discusiones etimológicas sobre el origen del término puesto que nuestro interés versa sobre las obras que se enmarcan dentro de ese término; sólo realizaremos una breve introducción sobre sus orígenes.

Según Thomasseau el término nace en el siglo XVII, designando un drama cantado en todos sus actos. En Francia la denominación de melodrama se registra por primera vez en el siglo XVIII durante el conflicto entre los músicos

¹⁶³ Pérez de Ayala, Ramón: *Las máscaras*. 2ª ed. Buenos Aires-México, Espasa- Calpe Argentina, 1944. p. 222.

franceses e italianos, y en 1775, Rousseau lo utiliza para la representación en la Comédie-Française de su obra *Pygmalion*. A partir de este momento, el término se popularizó hasta el punto de llegar a clasificar, bajo su nombre, todas aquellas piezas ajenas al patrón clásico y que utilizaban la música como soporte auditivo a los efectos dramáticos puestos en escena. Ya entrado el siglo XIX, melodrama comenzó a designar la pantomima muda o dialogada, así como el drama de acción. Pixérécourt, padre fundador del género en su vertiente clásica, lo adoptó para describir sus piezas a partir de 1802, sin que por entonces se le concediera el significado peyorativo que más tarde le daría, la crítica clásica. En 1835, la Academia Francesa lo recoge oficialmente, y ya en ese momento, a pesar de las tentativas de algunos autores por elevar y recuperar su respetabilidad, el término poseía un significado despectivo.¹⁶⁴

Entre 1800-1830, los autores franceses Pixérécourt, Caigniez y Ducange desarrollan el nuevo género y cobran gran relevancia en la escena francesa. Sus melodramas se caracterizan por una presentación exagerada de los sentimientos con situaciones convencionales; aparentemente no tienen ni orden ni lógica, así como verosimilitud, en cuanto al desarrollo de la acción. Se amontonan los horrores, los crímenes y toda clase de desmanes. Estos dramas calificados “*de puñal y veneno, de tiranos feroces, inocentes oprimidos, con el acompañamiento de verdugos, bandidos, crímenes, traiciones y secuestros*”¹⁶⁵ llenan, en buena parte, los escenarios del siglo XIX y no sólo en Francia sino en gran parte de los países que reciben su influencia cultural como es el caso de Italia, Alemania y España. En los teatros se mezclarán con las tragedias, comedias y dramas arraigando entre el público. Conseguirá perdurar hasta ser asumido, en sus argumentos, por la industria innovadora del momento: la cinematográfica.

El melodrama gana terreno en los escenarios españoles y su popularidad va en aumento hasta llegar en convertirse en uno de los géneros más representados:

Melodrama: Aplicóse al principio esta palabra a unos dramas en que la música acompañaba a las palabras y a la acción, pero sin que hubiese canto propiamente dicho,

¹⁶⁴ Thomasseau, J.M.: *Le mélodrame*. Paris. Presses Universitaires de France. 1984, p. 23.

¹⁶⁵ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

siendo el *Pygmalion* de J.J. Rousseau, publicado en 1775, el primer ejemplo de esta clase de composiciones. A finales del siglo XVIII empezó a emplearse la palabra melodrama para designar aquellas obras en que se hace aplicación exagerada de sentimientos y situaciones convencionales y cuyos personajes son siempre los mismos: el traidor, sobre el cual se acumulan todos los vicios y bajas pasiones; la doncella, de blancura de lirio, toda ingenuidad y amor; el joven enamorado, capaz de todos los sacrificios y de todas las tonterías, y que, por virtud providencial logra desbaratar, en el quinto acto, los planes tramados por el traidor, esencia de traidores, habiendo quedado en el lenguaje vulgar la frase traidor de melodrama, cayendo el telón después del triunfo de la inocencia y del castigo de los malvados, con gran aplauso del público de la galería, para quien fueron escritas esta obras. La música acompañaba también la acción de los primeros melodramas, precediendo la entrada de ciertos personajes y anunciando los momentos más culminantes; a veces se intercala, sobre todo en Francia, un baile.¹⁶⁶

La definición recogida, como se puede observar, posee un matiz irónico diríamos que «*casi censorador*» por parte del autor de la enciclopedia. Achaca al género la intención de querer atraer al público con argumentos y acciones que sólo buscan el efecto. Recalca que la pretensión del género es la de arrastrar al mayor número posible de espectadores independientemente de la calidad de lo presentado y para ello se sirve de aquellos elementos que sabe, a priori, que atraería a una gran variedad de público. Son varias las reacciones adversas al melodrama; no obstante, el género consigue una gran aceptación. El área de influencia de este nuevo género se extiende a todos los países donde la cultura francesa, tradicionalmente, ejercía su influencia y, evidentemente, España es uno de ellos. El melodrama despierta el entusiasmo del público, triunfa con sus argumentos moralizantes donde sólo la virtud es capaz de abolir y vencer las injusticias.

Le mélodrame en général, non seulement se sert de la vertu persécutée comme ressort de sa dramaturgie, mais

¹⁶⁶ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

tend à devenir la dramaturgie de la vertu méjugée et finalement reconnue.¹⁶⁷

Una de las principales consecuencias de la creciente demanda es que muchas de las compañías arrinconan los repertorios de zarzuelas, comedias, dramas y sainetes clásicos, para adaptarse a las nuevas exigencias y especializarse en ese tipo de espectáculo.

El melodrama tiene su ley propia [...] Hay que hacerles, para que lloren a gusto, un melodrama bueno, mezclando las recetas del melodrama o la antigua comedia sentimental o lacrimosa, con la de costumbres y el sainete.¹⁶⁸

Con la introducción de este género el espectador pide ver en el escenario, intriga, espanto e hilaridad en cada función, lo que provocará que poco a poco se produzca una diversificación del mismo arrastrando tras de sí a un público concreto.

En contraposición al teatro burgués tradicional, el melodrama teatral estaba escrito más para el ojo que para el oído y las emociones se presentaban con frecuencia acompañadas de acción.¹⁶⁹

El melodrama entra a formar parte de una sociedad que está cambiando y que se ha transformado en muy poco tiempo. Las capas sociales de este principio de siglo, viven en distintas zonas dentro de las mismas ciudades distanciándose, incluso, en el de los espacios de diversión. Las clases populares disfrutaban del género, entroncado con los folletines los cuales describen ambientes de bajos fondos donde sobresalen bebedores convulsos, mujeres alegres y ladrones dispuestos a robar a los caballeros que cruzan los límites del barrio.

Les théâtres du Boulevard du Crime sont en effet de vastes entreprises qui emploient toute une armée de travailleurs qui va de l'auteur aux acteurs incluant

¹⁶⁷ Brooks, Peter: "Une esthetique de l'étonnement: le mélodrame" en *Poétique*, Paris, 19(1974), p.345.

¹⁶⁸ Rivas Cherif, Cipriano de: *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia, Pre-textos, 1991, p.211

¹⁶⁹ Gómez, M^a Asunción: *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill: U.N.C. Departement of Romance Languages, 2000, p.245.

l'ouvreuse et l'humble revendeur de contremarques. Cette entreprise anime tout un quartier de la ville de Paris, elle est l'aimant qui attire les foules de spectateurs, elle rythme la vie sociale tout entière.¹⁷⁰

El melodrama cobra mayor sentido su análisis si se observa dentro del momento histórico en el que va evolucionando; Jean-Marie Thomasseau lo subdivide en tres grandes períodos temporadas, los cuales abordaremos brevemente.

III. 1.1.1. El melodrama clásico (1800-1823)

Para hablar de este período Thomasseau utiliza lo que él mismo califica como opúsculo el *Traité du Mélodrame*, publicado en 1817. Describe éste, detalladamente, cómo debe ser un melodrama clásico para que sea aceptado por el público.

Pour faire un bon mélodrame, il faut ensuite adapter à ce titre un sujet quelconque, soit historique, soit d'invention; puis on fera paraître pour principaux personnages un niais, un tyran, une femme innocente et persécutée, un chevalier et autant que faire se pourra, quelque animal apprivoisé, soit chien, chat, corbeau, pie ou cheval.

On placera un ballet et un tableau général dans le premier acte; une prison, une romance et des chaînes dans le second; combats, chansons, incendie, etc., dans le troisième. Le tyran sera tué à la fin de la pièce, la vertu triomphera, et le chevalier devra épouser la jeune innocente malheureuse, etc.

On terminera par une exhortation au peuple, pour l'engager à conserver sa moralité, à détester le crime et ses tyrans, surtout on lui recommandera d'épouser des femmes vertueuses.¹⁷¹

Uno de los principales autores de melodramas durante este período es Pixérécourt el cual afirma que el melodrama se representa «desde hace tres mil años» remontándose hasta Aristóteles, lo que nos da paso a pensar, con esta

¹⁷⁰ Przybos, Julia: *L'entreprise mélodramatique*. Paris, Librairie José Corti, 1987, p.13.

¹⁷¹ Thomasseau, Jean-Marie: Op., cit., p.19.

afirmación, que para él todo hecho teatral entra dentro de los esquemas del melodrama.

En definitiva, el melodrama clásico se ciñe a una estructura fija de los actos, con numerosos cuadros que permitían las mutaciones y el desenlace rápido. En cuanto a la forma, predominan los monólogos primordialmente. Hay dos variantes: el *recapitulativo* donde se hace una presentación del tema que se va a desarrollar y el *patético* donde se producen los continuos discursos de lamentaciones sobre el transcurrir de los hechos. Otro elemento importante en la construcción de un melodrama clásico es la elección del título: éste puede condicionar el que se obtenga un gran éxito o un estruendoso fracaso.¹⁷² La temática, la persecución, el reconocimiento así como las cuestiones amorosas son las piezas vitales de la aceptación del género. Otra de las piezas claves del melodrama son los personajes que más adelante analizaremos en profundidad. Muchos de los melodramas de este período adquieren cotas de popularidad tan elevadas que le hacen traspasar las fronteras francesas y triunfan en los países de su influencia cultural. Entre los muchos ejemplos destacan títulos como: *Les Deux Orphelines* (1808) de Louis Caigniez o *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800) de Pixérécourt, entre muchos otros.

III. 1.1.2. El melodrama romántico (1823-1848)

Tal como Thomasseau lo analiza en su ensayo y siempre bajo el punto de vista francés, la situación política e histórica se plasma en los argumentos de los melodramas. La caída del imperio francés repercute en el resurgimiento de las ideas republicanas y bonapartistas. En cuanto al género que nos ocupa, aparecen modificaciones en los personajes de las obras y surgen nuevos conceptos: la rebeldía social, la inteligencia, incluso el genio del protagonista que hará de contrapunto con la mediocridad de los que le rodean. A diferencia de la etapa anterior, algunos valores morales cambian en su concepto, el más evidente puede ser el caso del personaje que pertenece a la nobleza y que se ve acosado por sus faltas, casi siempre de carácter moral, y al que la única salida honrosa que le queda es la muerte; por eso mismo o bien muere en circunstancias justificadas

¹⁷² Przybos, Julia: Op. cit., p.32

por el hilo de los acontecimientos del melodrama o bien opta por el suicidio. La muerte en el caso de los melodramas clásicos, siempre es asumida por el malvado; ahora, sin embargo, con el romántico cambia su concepto y también podrá ser escogida por los héroes. Puede llegar a ser justificada incluso por la fatalidad que los empujaba a esa decisión.

Otro aspecto que varía en este período es la institución social del matrimonio. El cambio de valores da paso a relaciones de tipo menos estables y cercanas al adulterio. Es fácil encontrar en los argumentos melodramáticos de este momento a madres solteras, hijos ilegítimos, padres indignos, maldiciones sobre la descendencia, etc. En definitiva se vira hacia un melodrama más realista.

La estructura de la obra se modifica en algunos aspectos, por ejemplo: ya no hay tantos monólogos explicativos que hacían lenta la acción. En su lugar, se sustituyen por un prólogo, dividido normalmente en tres partes, que imprime algo más de ligereza a la obra y, a su vez, explica los antecedentes del argumento. En cuanto a los protagonistas, también surgen algunas novedades: el héroe que en el melodrama clásico era un caballero de clase alta, ahora puede ser sustituido por un aventurero, un bandido, un pirata o un forajido. Por lo que se refiere al villano, mantiene sus rasgos y no deja de ser lóbrego y traidor. Cabe destacar que no se produce ningún cambio en la heroína y sigue siendo esta una joven cándida de *alma inmaculada*. Por lo que respecta a la acción, se recrudece la persecución sobre la víctima siendo más violenta y llena de escenas sangrientas.

Los argumentos de las obras suelen ser conocidos por el público de antemano, puesto que proceden de las novelas folletinescas publicadas, por entregas, en la prensa. Son las que definen los gustos del público que más tarde quiere verlas en la escena. En este periodo triunfan en los escenarios: *La Torre de Nesle* (1832); *Les Mystères de Paris* (1844) entre otras.

III. 1.1.3. El melodrama *diversificado* (1848-1914)

Siguiendo con la clasificación hecha por Thomasseau en su ensayo, con la llegada del Segundo Imperio se introducen nuevas normas sociales. La rigidez del nuevo régimen se deja notar también en el teatro con la censura:

La rigueur et la censure du nouveau régime s'imposent d'emblée et musèlent les opinions trop contestataires: Richard Darlington, L'Auberge des Adrets, Robert Macaire, Ruy Blas, Le Chiffonnier de Paris sont interdits.¹⁷³

Por otra parte, se le plantea al melodrama otra disyuntiva y es la competencia que otros géneros le plantean en su supremacía sobre las tablas; el caso más patente es el del vodevil, nacido a la par que él y el cual a partir de 1850 cobra relevancia en los escenarios franceses. Las claves de su éxito se pueden cifrar en que cumple las expectativas de diversión del público que acude a verles. Frente al melodrama donde las lágrimas y la tensión de la persecución son el eje de la historia, en el vodevil es la carcajada, casi grotesca, lo que predomina. En efecto, este género consistía básicamente en espectáculos variados, cercanos a los circenses, adornados con muchos números musicales. Pero no sólo este género competirá por el público sino que otro les gana terreno: se trata de la opereta, la cual poco a poco parece cobrar más adeptos.

Ante tal situación, no se hace esperar la reacción de los melodramaturgos del momento. Los más destacados, como Dennery y Anicet-Bourgeois desde la época anterior, saben ponerse al día ante la competencia de los géneros que les quitan el público. Las innovaciones consistían en el aumento del número de cuadros y un número mayor de personajes que salen y entran de la acción del melodrama, dándole más dinamismo. A pesar del esfuerzo, el vodevil le quita el público porque también adopta la misma técnica de renovación: aumenta el número de personajes y le da más dinamismo a sus argumentos. La única arma que posee el melodrama para volver a atraer al público es aplicar una nueva puesta en escena.

El melodrama incorporará a sus argumentos los efectos especiales, que en este momento de estudio reciben el nombre de *golpes de efectos* o *trucos*. También asumirá, casi como suyas, las modas de la ciencia que los magos llevan a los escenarios como son «*el magnetismo y el hipnotismo*», más propias de un teatro de barracón de circo. El misterio que parece rodearles interesa a los espectadores, por eso su paso a los escenarios es bastante ágil. El tono de misterio

¹⁷³ Thomasseau, J.: Op., cit., p. 83

que rodea esas nuevas exploraciones también entra a formar parte de los argumentos del melodrama que se representa en ese momento. Se envuelven como una referencia misteriosa, cercana al mal, por lo que se presenta, por regla general, como una treta del malvado para conseguir lo que desea de sus víctimas. Los villanos, casi siempre, dominan las nuevas tecnologías científicas y las explotan para hacer el mal. Como ejemplo de esta nueva instrumentalización de los avances en los melodramas citaremos títulos como: *El hombre invisible*, *La muñeca trágica*, *El sillón de la muerte*, entre otras, de las cuales hablaremos en el repertorio melodramático más representativo de Rambal.

La ciencia había entrado en el escenario al igual que también influiría en el público, que ahora no sólo sería el de la ciudad sino que el avance en los transportes también influye en que las compañías puedan salir de su ciudad para emprender giras:

On vit ainsi tour à tour apparaître dans les melodramas les dernières marottes de la science: le magnétisme et l'hynotisme firent aux boulevards une belle carrière, mais aussi les nouveaux modes de transport, en particulier le train et le bateau à vapeur. Ces transports plus modernes facilitèrent d'autre part l'accès des spectateurs provinciaux aux spectacles de la capitale; ils permirent en outre les tournées provinciales et mondiales hors des frontières de Paris et de la France.¹⁷⁴

La guerra franco-prusiana de 1870 provocó que los teatros tuviesen problemas para continuar activos: algunos sirvieron de enfermerías o sufrieron destrozos e incendios. Cuando el conflicto bélico fue superado por la capital francesa, la actividad teatral se reinició. Entre los más emblemáticos estaba el popular teatro de la Porte-Saint-Martin que había sufrido un incendio y el cual fue reconstruido en 1873. En 1874 uno de los títulos que volvió a triunfar en su reapertura fue: *Le Duex Orphelines*, éxito clamoroso de principios del siglo que resucitó el gusto por el melodrama entre el público francés. La moda perduró hasta 1890 cuando el género fue usado como vehículo de las ideas socialistas.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.84

Volviendo al estudio realizado por Thomasseau, éste analiza el melodrama diversificado que perdurará hasta el principio de la Primera Guerra Mundial como un elemento patriótico; no obstante, nos atrevemos a puntualizar que, en el caso español tomará unas direcciones diferentes a las francesas. Se amoldan a la sociedad española, pues aunque las obras sean de origen francés, las adaptaciones hechas para nuestros escenarios, siempre remiten a los problemas de nuestro entorno: pondremos de ejemplo el melodrama escrito por Valentín Gómez y Félix González Llana titulado, *El soldado de San Marcial* y del cual se hablará posteriormente.

Por nuestra parte, y respecto al repertorio melodramático que durante décadas llevó Enrique Rambal, consideramos que su repertorio contenía la mayoría de estos melodramas pero siempre adaptados a sus necesidades de representación. El melodrama clásico, policial, hipnótico junto con el gran espectáculo constituyó el repertorio de Rambal. Todos estos melodramas, en especial los más representativos durante cuatro décadas, se analizarán como indicativo, creemos, de la evolución del género tal como lo encontramos en la trayectoria profesional del director analizado.

III. 1.2. SUS PERSONAJES

Si hay algo que define a un melodrama son sus personajes y las situaciones que viven. Suelen mantener sus principales rasgos a través de las transformaciones históricas que sufre el género y se pueden identificar en todos los melodramas:

El villano: encarnación del mal y contrapunto de los héroes de la obra. Puede ser de distintas naturalezas: el primer tipo es el villano que posee un secreto que compromete a la pareja de héroes. Tiene unas características físicas que lo retratan: cabellos negros, los ojos grises y el rostro pálido. Un segundo modelo de villano es el gran señor malvado con un aspecto físico honorable, lleno de grandeza. Le caracteriza su aire de suficiencia, el orgullo y la crueldad. Suele rodearse de un número variable de seguidores que le sirven para poder practicar la maldad y satisfacer sus vicios y bajas pasiones. Por regla general, el villano explica todas sus acciones en un monólogo donde dará a conocer, al espectador, sus malas intenciones. En el escenario la música de tonos siniestros suele acompañar su entrada como prelude de sus actos. Siempre maquina el mal contra la heroína.

La heroína: es la representante de todas las virtudes, gentil y de gran coraje. Físicamente se caracteriza por el candor. Sufrirá muchos engaños del villano y sus secuaces. Debe ser bella, bondadosa y muy sensible, sumisa a la voluntad paterna y marital. Nunca abandona a los desvalidos y es solidaria con ellos.

El héroe: es caballero virtuoso capaz de sufrir todas las penalidades posibles para salvar a la inocente perseguida y mancillada. Encarna la bondad y la caballerosidad. Sus principales cualidades son su figura hermosa llena de belleza. Apuesto, educado, con unos valores morales muy elevados, este rasgo se dará incluso en los aventureros, piratas o bandidos que asuman este rol en las diferentes etapas de los melodramas.

El cómico: personaje necesario dentro de la convención del género. Puede ser encarnado por figuras femeninas o masculinas. El más habitual es el criado o acompañante del caballero. Se encargará de ser el contrapunto del dramatismo provocado por la maldad del villano. Dicha tarea también puede ser asumida por una criada o un soldado, así como pueden aparecer más de uno en la misma obra. Su comicidad se basa en inocentes travesuras que provocarán la risa con facilidad. Algunas de sus intervenciones pueden recordar al público hechos ocurridos recientemente, en su entorno cotidiano.

El padre noble: es uno de los más convencionales dentro del género. Es el representante de la honra junto al héroe. Su principal misión es la de realizar disertaciones morales. Desde que aparece su figura en la obra hasta que cumple su misión final de personaje justo, no se presenta como un obstáculo a la voluntad de los héroes, puesto que dará siempre su bendición a la pareja de enamorados al final de la obra.

El caballero misterioso o «personaje oscuro»: personaje complementario y a su vez ambiguo en su actitud. Al principio se muestra desfavorable a la heroína, se inclina a favor la postura del villano, pero, sin embargo, será el que ayude al héroe a salvar las situaciones más difíciles de la persecución a la que se ve sometida la heroína, cosa que por regla general lo hará en el cuarto acto. Cuando el villano intente llevar a cabo su última maldad en el quinto acto para impedir el final feliz, su inesperada ayuda permite que todo llegue a buen término.

Esta descripción de los principales personajes del género nos introduce directamente en lo que Elena Real definió como esencia del melodrama:

Lo esencial en el melodrama es el espectáculo del infortunio inmerecido. El tema fundamental es, en efecto, el de la virtud injustamente perseguida, y que tras muchas peripecias consigue, gracias a la ayuda de la Providencia, triunfar finalmente del vicio y del mal. Los distintos actos del melodrama son pues la puesta en escena de las distintas formas de persecución que tiene que sufrir el inocente, cuyas desgracias se van intensificando a medida que avanza la obra hasta que en

el último momento se produce el apoteósico triunfo final de la víctima y el castigo definitivo del traidor¹⁷⁵.

III. 1.3 EL ARGUMENTO

Aunque, según Thomasseau, el melodrama clásico tiene tres partes básicas: la presentación de los personajes, la persecución y la conclusión con el reconocimiento de la virtud, en la práctica se subdividiría al menos en dos partes más. Una obra con tantos personajes y de estas características puede tener de cinco a seis actos o más (según las fragmentaciones que haga el autor) y una duración de la obra de casi tres horas.

El esquema argumental es:

Primer acto: es donde se efectúa la presentación de los protagonistas que suele hacerse por separado, tanto los personajes positivos como los negativos. La primera intervención de los mismos se efectúa con largos monólogos donde explican al espectador sus orígenes y aspiraciones futuras. En ocasiones, la música puede precederles en la entrada en escena como elemento que los caracteriza, por lo que en los siguientes actos la interpretación de unas notas previas a su aparición les hace reconocibles al espectador sin mediar palabra.

Segundo acto: se inicia la persecución, de la pareja de héroes, eje de la todo melodrama; ésta derivará en la prisión de ambos, y, a continuación, en el romance que nacerá entre ellos, todo ello aderezado con muchas situaciones cercanas al delirio.

Tercer acto: será la continuación de la persecución con combates, canciones, incendios y desastres de todo tipo. Todo esto producirá un acto muy rápido capaz de mantener el interés del espectador.

Cuarto acto: la persecución termina con el reconocimiento de uno o varios de los personajes que intervienen. Hay un retroceso hacia el inicio, es decir, hacia una atonía dramática, puesto que, el malvado desaparece o vencido o muerto o desterrado. La virtud triunfa y el caballero se casa con la heroína. Aparentemente parece ser el final. No obstante, si el malvado no ha muerto éste reaparece para

¹⁷⁵ Real, Elena: “La fiesta de las lágrimas: el melodrama” en VV.AA.: *Écrire, traduire et représenter la fête*. Valencia, Universitat de València, 2001, p.133.

seguir tratando de impedir el final feliz; en caso de la muerte del villano, su papel será asumido por uno de sus secuaces. Una vez la pareja ya se encuentra unida la última venganza contra ellos será el recurso que el villano que quede aplique en extremo para separarles aunque fallará siempre.

Quinto acto: es el verdadero final de la obra donde se resolverán «*las argucias del traidor del melodrama*» (frase asumida por el lenguaje popular). Los héroes por fin consiguen vencer al malvado o sus secuaces y se hará en sus parlamentos una exhortación al pueblo para que preserve su moralidad, deteste el crimen y sus tiranos, y, sobre todo, se les recomendará la virtud.

El melodrama persigue un claro fin: conseguir la emoción del público e inculcarle los valores morales más severos. En una sociedad conservadora a la que le interesa aleccionar a las clases bajas y fomentar los conceptos morales, el melodrama le permite conservar la estratificación social establecida, con su dogmatismo.

La piedad representa el lado más débil del melodrama; el más poderoso es el temor. Acaso el éxito que puede obtener un autor de melodrama habrá de depender siempre, primordialmente, de su capacidad de sentir y proyectar el miedo. Sentirlo no sería difícil, pues el miedo es el elemento en el cual vivimos¹⁷⁶.

No obstante, algunos escritores también pueden aleccionar a las clases populares insertando conceptos revolucionarios y anarquistas. A través de la exaltación, que roza el panfletarismo político, algunos melodramas no sólo se centran en la búsqueda de la diversión sino en la concienciación de lo que ocurre en ese momento. Ya se ha hablado de la adaptación de la obra de Víctor Hugo *Los miserables* como un melodrama donde se denuncia la injusticia y precariedad en la que vive el pueblo. En el caso de España, escritores como Joaquín Dicenta, con su melodrama de corte popular *Juan José* será el que utilice este medio para denunciar los abusos del poder. Y, por supuesto, no será el único en encontrar este medio como el propicio para difundir sus convicciones: un claro exponente

¹⁷⁶ Bentley, Eric: *La vida del drama*. México, Paidós, 1998, p.190.

lo es José Fola Igúrbide, autor prolífico que expone en melodramas como *El Cristo moderno* sus ideas revolucionarias cercanas al anarquismo.

III.1.4 LOS TEMAS

¿De dónde procede la línea argumental de estas obras de dudosa calidad literaria? Tal como ya se había indicado proceden principalmente de las novelas folletinescas así como de las novelas decimonónicas de consagrado éxito:

Este melodrama saca sus argumentos de donde sea; de la novela (Zola – *La taberna*- Hugo –*Los Miserables*, Tolstoï –*Resurrección*, Gorki – *La escoria en la casa de dormir*, una “adaptación” libre de *Los bajos fondos*), del teatro (Dumas –“arreglo” titulado *El calvario de una mujer*-, Sardou –*La hechicera*-, Rostand –*Cyrano de Bergerac*-, Octave Mirbeau– *Los malos pastores*-, de Brieux- *El Tarats* [Les avaréis], incluso Shakespeare- *Romeo y Julieta*), del folletín, de la novela por entregas, etc. La historia francesa, sobre todo, pero también nacional, alimenta estos dramones: *María Antonieta*, *La Pilarica*, *Álvarez de Castro o el sitio de Gerona*”.¹⁷⁷

La popularización de las grandes novelas se había propiciado con la publicación de los llamados folletines. En 1836 el empresario Émile de Girardin, del periódico *Le Siècle*, publica en su periódico durante varios números una novela completa; la primera fue *La vieille fille* de Balzac.¹⁷⁸ El éxito de ventas no se hizo esperar y eso facilitó que se publicasen nuevos títulos, consideradas como los grandes folletines del siglo: *Los misterios de París* (1842-3) de Eugène Sue; *Los misterios de Londres* (1843-4) de Paul Féval; *Los tres mosqueteros* (1844) de Dumas; *El judío errante* (1844-5) de Sue y *El conde de Montecristo* (1844-6) de Dumas. En 1857 muere Sue, Flaubert publica *Madame Bovary* y se puede decir que los últimos éxitos del folletín los constituyen los años siguientes las obras de Ponson du Terrail: *Rocamboles* publicado en el periódico *La Patrie* y la obra de Paul Féval: *El jorobado* en el periódico *Le Siècle*.

¹⁷⁷ Salaün, Serge: “El paralelo barcelonés (1894-1936)” en *ALEC* (21.3) (1996), p. 339

¹⁷⁸La doctora Dolores Jiménez Plaza en su tesis doctoral (inédita): *El nacimiento de la novela de folletín (1836-1848)*. Universitat de València, 1984, p. 349-54; afirma que la primera novela publicada por entregas fue el *El Lazarillo de Tormes* a partir del 5 de agosto de 1836 en el periódico *Le Siècle* con una periodicidad diaria.

El melodrama tiene varios aspectos, distintas modalidades, pero su objeto es siempre el mismo: el producir en el público la “emoción”. Eso es lo que justifica al género y lo convierte en algo aceptado por toda clase de ambientes sociales sin importar su verdadera trascendencia intelectual. El melodrama, al igual que el folletín, acumula lances y sucesos cuya intriga ha de sorprender y engañar constantemente al público. Llevan, a través de acontecimientos desgraciados, el protagonista hacia un final dichoso e imprevisto, en el que el inocente halla su premio y la felicidad y por supuesto el castigo al traidor.¹⁷⁹

Uno de los autores más populares en España en la adaptación de novelas a melodramas fue José Fola Igúrbide, Serge Salaün lo describe como «especie de Echegaray a lo pobre (al que se parece por las patillas y el bigote)». ¹⁸⁰ Su obra con mayor repercusión es *El Cristo moderno*, un drama de 7 actos que cuenta la vida de un estudiante ruso aristócrata que abraza la causa popular. Otra obra muy popular, tanto en Francia como en España es la escrita por José Fola Igúrbide: *Emilio Zola o el poder del genio* basada en el «Affaire Dreyffus».

Otras formas de llegar los textos a los teatros españoles son a través de las traducciones-adaptaciones, como es el caso del apuntador del teatro Español Emilio Graells. Hizo su particular versión de la novela de Xavier de Montepin *Magdalena o la mujer adúltera*. Según Serge Salaün el antiguo apuntador se dedicó a “piratear” la novela al igual que Enrique Pérez Escrich, otro escritor que también hizo su propia versión de la misma para los escenarios. Tanto una como la otra obtuvieron gran éxito en los escenarios españoles. La obra también fue popularizada por la compañía de Enrique Rambal. Respecto a la versión de Pérez Escrich, durante años, fue “el caballo de batalla” legal tanto para Enrique Rambal como para Fausto Hernández Casajuana quien la volvió a adaptar para una puesta en escena rambalesca. Los herederos les reclamaron judicialmente varias veces los derechos de la obra. Para evitar problemas, se vieron obligados a modificarle el título en las últimas décadas anunciándose como *La mujer adúltera*.¹⁸¹

Pero centrémonos en el siglo XX, en sus primeras décadas, donde el afianzamiento en España del melodrama es un hecho. Forma parte de muchos

¹⁷⁹ Ureña, Luís: *Ingenio... Voluntad... Fantasía... Rambal. (Veinticinco años de actor y empresario)*. San Sebastián, 1942, p.40

¹⁸⁰ Salaün, Serge: Op. cit., p.339

¹⁸¹ Salaün, Serge: Op. cit., p.340.

de los repertorios de las compañías que viajan por el país. Ante el éxito de éste se levantaron voces autorizadas para opinar en contra los gustos del público:

El autor [lucha] con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y ésta es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida.¹⁸²

A lo largo de todo el siglo XX, destacan las opiniones negativas hacia el género, en especial las que proceden de las capas sociales más elevadas. El melodrama tiene un determinado público, en especial el de extracción más popular. Pide y reclama este tipo de obras y llena los teatros donde se programan:

El melodrama no es una clase de teatro particular y marginal, y menos una especie decadente o excéntrica; es el teatro en su forma más elemental: constituye la quintaesencia del teatro. El impulso de escribir teatro es, en primer lugar, el impulso de escribir melodrama¹⁸³.

A pesar de todas las doctas críticas, éste continuó triunfando y evolucionó hacia nuevas modalidades de manera que convivirá, en el escenario, el melodrama clásico con las variantes evolucionadas.

En España fue muy popular el melodrama, y traducidos del francés y originales, llenaron los carteles de los teatros durante mucho tiempo y aun siguen representándose en los barrios populares de las grandes poblaciones alternando con los dramas policíacos, nueva modalidad del melodrama, que quizá por su novedad ha invadido teatros en donde no es sólo el bajo pueblo quien allí se reúne.¹⁸⁴

La puesta en escena de estos dramas está en el teatro de finales del siglo anterior y como consecuencia perdurarán en el cine. Como ya se ha dicho, las

¹⁸² Palabras de Valle-Inclán sobre el público del teatro publicado en *La Esfera* el 6 de marzo de 1915 en Dougherty, Dru: "Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20" en César Oliva (ed.): *2 ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p.113

¹⁸³ Bentley, Eric: op., cit., p 202.

¹⁸⁴ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

primeras historias filmadas son producto de la succión hecha de los argumentos de los folletines que a su vez se adaptaban por la escena. Se genera así una fuerte competencia entre ambos medios para atraer al mencionado «bajo pueblo». No obstante, el público aún sigue prefiriendo la emoción de lo vivo y directo. Estos primeros años del siglo XX se convertirán en uno de los mejores momentos del teatro como espectáculo. Es capaz de aglutinar todos los gustos y voluntades populares.

Mister Basilio Dean [...]

El perito en cinematografía advierte, con perspicacia, que antes del advenimiento del cinematógrafo, la diversión favorita de estas barriadas plebeyas era el melodrama truculento y de gran espectáculo. Este melodrama se reputaba no menos antagonista con aquello que los intelectuales y artistas entienden por verdadero teatro, que el actual cinematógrafo, como se comprueba recordando que artistas e intelectuales lo desdeñaban e impugnaban con el propio ardor y razones con que ahora se revuelven contra el teatro mudo. El cinematógrafo ha enterrado a esa especie de melodrama. Así, los argumentos melodramáticos como la tramoya accidentada y catastrófica con que se amenizaban resultan más realistas y efectivos en la pantalla que en la escena. [17/07/1927]¹⁸⁵

¹⁸⁵ Pérez de Ayala, Ramón: “El cinematógrafo y la voz de la calle” en *Las máscaras*. Libro III, *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1966, p.538

III. 2. EL [MELO]DRAMA POLICIAL Y CRIMINAL

III. 2.1. UN NUEVO MODELO

A mediados del siglo XIX los acontecimientos discurren a gran velocidad. En las grandes ciudades se acelera la vida. Crecen las necesidades de una nueva clase burguesa que se intenta diferenciar del proletariado. Por otra parte, las ciudades son cada vez más populosas y los delitos aumentan. En Francia la policía no dispone de bastantes recursos para controlar los robos y asesinatos que se dan, por lo que se crea un cuerpo policial nuevo denominado la Sureté. La sede principal está en París y la jefatura es ofrecida a un delincuente: Eugene François Vidocq (1775-1857) considerado enemigo público. No obstante, el cargo le es ofrecido pues se valora su conocimiento del hampa y los bajos fondos parisinos. En su nueva faceta, esta vez a favor de la ley, llegó a montar una red de confidentes. En la misma introdujo exdelincuentes los cuales sabían moverse muy bien en el mundo del crimen, además de contribuir a favorecerlo. Vidocq fue el fundador de la primera oficina de detectives privados que va a actuar paralelamente a la policía. Por este motivo pronto fue apartado de dicho cuerpo. Años más tarde explotaría sus memorias con la escritura de libros que ilustran esta etapa de la justicia francesa, destacan *Mémoires* (1828) y *Les Voleurs* (1836) entre otros. Sus testimonios van a ser una de las principales fuentes para los escritores que buscan nuevas vías de inspiración.

En cuanto a lo que respecta al género del melodrama, éste no es ajeno a esas nuevas corrientes. Vira hacia la vertiente novedosa de lo policial y judicial adaptándose a las nuevas demandas sociales.

El otro género son los dramas policíacos, o más vulgarmente llamados de detectives, destinados a exponer ante el público las astucias y añagazas de criminales hábiles en burlar a la policía, y las habilidades en ésta a su vez emplea en descubrirlos. En Inglaterra tuvo origen tal linaje de espectáculos, procedentes de las novelas de Conan Doyle, y otros autores similares, y en Francia y en España se han llenado centenares de veces las salas de espectáculos por públicos de gusto artístico

depravado que iban en pos de las travesuras truculentas de los Raffles, Fantomas y Nick Carter¹⁸⁶

El género no pasa desapercibido para nadie. Mientras muchos de los críticos lo reciben con frases desdeñosas y adoptan un tono despectivo en sus críticas y crónicas, la realidad es que los teatros se llenan en todas las sesiones. Sin duda alguna las opiniones de la prensa no tienen tanta capacidad de influencia en el público como se creen los periodistas.

Al igual que ocurrió con los melodramas, las fuentes de inspiración temática también surgieron de las novelas popularizadas por folletines. Surgen dos líneas que conviven en la nueva modalidad, a su vez antagónicas en su línea argumental. En la vertiente policial destacan los escritos por Arthur Conan Doyle con las aventuras de su detective *Sherlock Holmes*. La saga se publica entre 1881 y 1904. Por otra parte, a partir de 1909 en la criminal se populariza la obra de su cuñado Ernest William Hornung, creador del elegante ladrón de guante blanco *Raffles*. Este personaje alcanzará tal éxito que le discutirá el protagonismo a Sherlock durante la segunda década del siglo XX.

Rápidamente son adaptadas a la escena con las nuevas técnicas: golpes de efecto, trucos y sorpresas que con el paso del tiempo terminarán por llamarse *efectos especiales*. Tanto las dos modalidades, el policial como el criminal, obtienen grandes éxitos en la escena de Francia, Inglaterra y en España en las dos primeras décadas del siglo XX.

Ambas se liberan de la carga melodramática de sus raíces y sólo conservan el aspecto de intriga, así como la estructura de personajes, ya descritos, y una acción que deriva hacia unas grandes dosis de violencia que supera los límites con el factor sorpresa.

Se impone un teatro rasca-nervios. Como única emoción, el espanto; como único razonamiento, la sorpresa; como único sentimiento, la curiosidad.

El autor entra por los nervios del espectador como un loco, como un criminal, como un violador. Le considera como una mujer histérica, se impone a él como hipnotizador, como alienista, como juez de instrucción.

¹⁸⁶ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

Es un teatro para estudiar a los espectadores. Obtendrá un excelente éxito. Sobre todo con las señoras. ¡A las mujeres les gusta tanto asustarse en público!¹⁸⁷

Los argumentos son de planteamientos sencillos. A veces se llegan a limitar a una minuciosa relación de las astucias de sus protagonistas, tanto en el caso de los criminales como de los detectives. En el primer acto, donde se da a conocer a los personajes la acción se reduce a largos monólogos descriptivos y situacionales donde se relatan sus deseos del pasado, presente y futuro de los protagonistas. La persecución continúa siendo el eje de la obra pero se habla más de ella, de cómo se va a realizar, que se pone en práctica, terminando por convertirse en un melodrama de poca acción.

Este modelo de melodrama tiene dos vertientes: la legal y la ilegal, representadas por el detective y el ladrón respectivamente. Esto significa que si el ladrón es el héroe de la obra tendrá las cualidades de caballerosidad que puede tener el héroe melodramático y lo mismo le ocurrirá al detective cuando sea él el protagonista. Ambos actúan por igual, es decir, de una parte de la ley o de la otra, tienen las mismas reacciones y adoptan las mismas decisiones. La técnica seguida es la adopción de todas las personalidades posibles para poder alcanzar sus propósitos y lo harán con el uso de un elemento decisivo: el disfraz. El vestuario, las máscaras, el maquillaje, todo ello va adquirir una importancia tal para cambiar al personaje ante los ojos del espectador que puede hacerle creer que es otro el que ha aparecido en escena.

A pesar de todo, el subgénero gana sus adeptos. Su triunfo hace que busque algo de independencia respecto de su origen y en más de una ocasión consigue desligarse del mismo perdiendo las dos primeras sílabas del nombre genérico denominándose sólo *drama*.

Las figuras estereotipadas que llegan a la escena española son las de detectives y delincuentes que están triunfando en la escena inglesa y francesa pero curiosamente también llegan del nuevo continente, de ámbitos menos próximos a la escena. Los triunfadores en estos primeros años del siglo son el detective *Nick Carter*, serie folletín publicada en 1886 en el *New York Weekly*

¹⁸⁷ Palabras de Jacinto Benavente en *El Imparcial* del 13 de mayo de 1913 citadas por Jesús Rubio Jiménez en: "La recepción del Grand-Guignol en España: una aproximación", *Diábotexto*, Valencia (6) (2002), p.71-87.

con la saga *The Mysterious Crime of Madison Square*. Mantiene su éxito dando el salto hacia los escenarios desde casi sus inicios. En el caso del ladrón y criminal es *Fantômas* el que despunta con la saga de novelas publicadas entre 1911 y 1913 por Pierre Souvestre y Marcel Allain. Sin embargo, en España, le discutirá el protagonismo el ladrón de guante blanco Raffles. Su introducción a tan gran escala se debe a que, después de su popularización en la prensa escrita, los adopta el cine. La nueva técnica del momento, es decir la pantalla, los relanza y de ahí volverán a saltar al público a través de los melodramas llevados a los escenarios.

En el escenario ya no sólo se piden emociones sino que también que se les sorprenda; por eso, el drama policial va ganando terreno al melodrama que empezó a finales del siglo XVIII. Ya resulta monótona la eterna persecución así como las injusticias que persiguen a la heroína, que fuera de causar piedad o temor ahora sólo provoca risa al público del siglo XX.

¡Vaya una entrada la que hubo anoche en la función inaugural! Esto de los dramas policíacos estupefacientes atrae como las películas sensacionales. Sólo que aquí, la acción dramática hablada sugestiona en términos superiores a la “film”. [...]

La obra con los trucos inherentes a las de su clase interesó desde las primeras escenas culminando la expectación al final; cuando hace explosión la bomba de dinamita y se derrumba el castillo. Fue un efecto decisivo.

Por lo que anoche vimos en el público; no es aventurado suponer que la empresa del Principal ha dado con un filón en forma de dramas truculentos.¹⁸⁸

El interés por los estados anómalos, que se arrastra de los siglos anteriores y que se ha manifestado en la literatura gótica inglesa así como en el romanticismo, da paso a la idea de buscar lo más oscuro del comportamiento humano, aumentando el gusto por lo cruel y lo turbio. Se intentará conseguir el espanto del espectador y conseguir su aplauso sin que pueda salir de su asombro; para ello no reparará en realizar cualquier proeza escénica.

¹⁸⁸ *El Pueblo*, 16 de mayo de 1919. La Compañía de Alcoriza lleva a cabo el estreno, en el teatro Principal, de la obra *El castillo de los fantasmas o la máscara de los dientes blancos*.

El ejemplo más relevante es el del personaje creado por Ponson du Terrail entre 1829-1871 denominado *Rocambole*. Popularizado en el folletín pronto saltó a la escena, sufriendo la transición de delincuente sin escrúpulos a servidor de los valores galos.

¿Quién no conoce Rocambole, personaje legendario y proverbial? Gracias a Pathé Frères, le veremos ahora escaparse de las obras de Ponson du Terrail para vivir sobre la pantalla, en la que aparece más brillante, más fantástico y más seductor si cabe que en las obras del célebre novelista.

Condensado en el cinematógrafo, Rocambole adquiere en efecto una intensidad y relieve prodigiosos, haciendo vibrar todas nuestras fibras y excitando nuestra curiosidad por una intriga hábilmente desarrollada, cuyos hilos nos conducen hasta el final sin que pueda preverse el desenlace; nuestra sensibilidad es excitada en alto grado por el hermoso idilio de Rocambole y Baccarat y el espectáculo de los dos esposos Armando y Juana, tiernamente unidas por su amor, los cuales están lejos de sospechar los pérfidos planes del terrible aventurero y Presidente de «La Sota de Oros» Andrés de Kerzag...

La interpretación de Rocambole es excepcional, y M. Gastón Silvestre encarna con una exuberante fantasía el héroe de Ponson du Terrail.

En una palabra, *La juventud de Rocambole* es el principio de una serie de films absolutamente sensacionales que apasionarán sobremanera al público.¹⁸⁹

Otro gran éxito del momento es la obra *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur* (1907) de Maurice Leblanc del que aparecerán otros títulos como: *Arsène Lupin détective*, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès [sic]*; *Arsène Lupin contre Arsène Lupin*; *Arsène Lupin est mort* como novelas que triunfan, también, en la escena.

¹⁸⁹ Estreno de la película *Rocambole* en el Salón Cine Romea. *El Pueblo* de Valencia, 14 de junio de 1914.

III.2.2. ESTRUCTURA

Se adopta la misma distribución argumental de los melodramas clásicos, es decir, entre cuatro o cinco actos, que a veces pueden ser completados con un prólogo y un epílogo. Se mantiene el eje clásico de la acción, es decir: la heroína sufre la persecución y acoso del mal. Salvada, en última instancia, por el héroe, éste mantiene gran parte del protagonismo que tenía y que había perdido a favor del personaje femenino en los melodramas evolucionados.

Existe una pequeña modificación y es en lo que respecta al título de la obra: ahora será la situación argumental la que pasará, en la mayoría de los casos, a denominarlos. Si se da la circunstancia de que se trata de una saga será ésta la que le dé el nombre y no los protagonistas o la temática como ocurría con los melodramas decimonónicos.

III.2.3. LOS PERSONAJES

Pocos son los matices que cambian en este tipo de personajes detectivescos y criminales frente a sus predecesores melodramáticos; no obstante destacaremos algunos de los rasgos que más resaltan:

El héroe: de los melodramas clásicos que por regla general era un caballero noble y que en los diversificados, evoluciona hacia un aventurero o pirata, ahora se transforma también en un investigador aficionado. Dadas las circunstancias siempre especiales, actúa por su cuenta sin interferir en la intervención policial y es capaz de resolver el caso sin ningún problema. También existe la posibilidad de que se trate de un detective profesional. El ejemplo más representativo es el de un héroe entrometido que debido a su archiconocida sagacidad terminará por ser requerido por la policía para resolver la situación y ese es, sin duda, *Sherlock Holmes*.

La heroína: mantiene su estereotipo de pobre víctima que sufre la persecución del malvado, como ocurría en el melodrama tradicional. Ya no ostenta el protagonismo cediendo parte del mismo al héroe. A su vez, evoluciona de ser un

personaje pasivo y receptor a convertirse en la compañera del héroe que le ayude a esclarecer el misterio o las maldades del villano. En el desenlace final suele caer atrapada y es rescatada en el último instante por el protagonista.

El villano: sus fechorías se modifican al pasar a ser más violentas y sangrientas. No duda en asesinar para conseguir sus fines. La personalidad del antagonista de la ley y el orden evoluciona hacia una frialdad comparable a la de cualquier psicópata, término que tanto se utiliza en la segunda mitad del siglo XX y que en este momento no se aplica a la conducta asocial del malvado. Su máxima aspiración es atrapar a la dama y usarla como moneda de cambio para conseguir sus fines perversos. En la modalidad del melodrama criminal o de ladrones, es el villano quien toma el protagonismo anulando, casi por completo, al detective o investigador con su potente personalidad.

Hay dos tipos de villanos. El primer tipo es el asesino, su pericia siempre es asombrosa: ladrón y asesino, todo lo realiza con mucha premeditación y sangre fría. Tanto el asesino como el detective poseen iguales destrezas, sobre todo para el disfraz aunque con diferentes fines: uno para eludir a la ley y el otro para hacerla cumplir. El segundo tipo, es el ladrón de guante blanco, un caballero de escasos recursos pero que guarda las apariencias sociales bajo el disfraz de personaje acomodado. Aunque puede verse obligado a asesinar sólo lo hará en situaciones justificadas: a un traficante o a un emigrante; por ello no se le considera un asesino. En esta segunda modalidad de fuera de la ley, las simpatías del público, siempre recaerán sobre el ladrón: es el personaje más atractivo para el público a pesar de representar el mal.

El cómico: será el acompañante y cómplice del protagonista tanto en el caso del [melo]drama policial como en el criminal. Es el que le ayuda a descubrir y vencer al malvado o bien a cometer sus fechorías. Sus bromas, más perfeccionadas que en los primeros melodramas, están completamente inmersas en la acción del drama evitando que rocen el ridículo. Su aspecto físico, suele ser la antítesis del protagonista: no es atractivo ni sagaz, el contraste realza a su mentor. Algunos delincuentes no precisan de ayudante cómico y ese papel será asumido o bien por la dama o por el oponente.

La finalidad de ambos modelos, tanto el policial como el criminal, es de carácter moralizador y lleno de reflexiones ensalzadoras de las buenas costumbres para invitar al espectador a hacer el bien y no delinquir. El asesino y sus secuaces siempre tienen un mal final. El corolario de este tipo de obras siempre es el triunfo del bien sobre el mal, de la verdad sobre la mentira, de la lealtad sobre la traición y sobre todo de la justicia sobre la arbitrariedad del delito.

El triunfo de este subgénero no se hizo esperar. Si además se tiene en cuenta que tomaron de los otros géneros algo que gustaba mucho que eran los trucos, se comprenderá su éxito:

Aunque el género policíaco era y es de menor cuantía desde el punto de vista literario y artístico, resultaba no obstante muy distraído, por sus trucos, muy espectaculares, y a él eran muy aficionados bastantes personalidades.¹⁹⁰

La adaptación de las obras al contener muchos trucos y gran variación de decorados permitía agilidad a ese relato basado en la descripción de las acciones que no se llevaban nunca a término. Cada día había un estreno. Con los mismos elementos y pocos cambios en los argumentos de las obras se lograba sorprender al público que acudía masivamente.

De la même façon, dans l'économie des mélodrames, un orage vaut un incendie, un costume turc un pourpoint médiéval. Le choix d'un détail particulier semble souvent dicté par le costumier ou le magasinier du théâtre. *L'histoire du Vampire* (1820) est transplantée sans autre forme de procès en Ecosse où l'on ignore cette superstition.¹⁹¹

Enrique Rambal aplicó esa técnica: aprovechaba todos sus trucos en varios espectáculos, dando lugar a un estreno diario durante sus primeras etapas.

En la noche de ayer se estrenó en este teatro, entre escaso público, uno de los dramas policíacos de mayor

¹⁹⁰ Álvarez Angulo, Tomás: *Op., cit.*, p.609

¹⁹¹ Przybos, Julia: *Op., cit.*, p.21.

espectáculo, *Lord Cleveland o una noche sangrienta*. Juzgue el lector, por el título de la obra, lo espeluznante del argumento. Añádase que hay un derrumbamiento de dos pisos de un edificio, un incendio y una inundación, y se tendrá una idea de lo terrorífico del espectáculo.¹⁹²

Estos argumentos truculentos parecen desgajarse de la realidad más cruel transmitida en la prensa diaria. Según Serge Salaün¹⁹³ las comedias policíacas imitan los éxitos del «Boulevard du Crime», nombre que recibió el «Boulevard du Temple» donde proliferaron estos dramas entre policíacos y fantásticos. En el caso español Salaün cita un ejemplo muy interesante: el actor catalán Lluís Millà, un actor cómico. En 1908 Millà se hizo muy famoso por su escenificación de *Raffles* y en 1909 y por sus adaptaciones españolas de *Sherlock Holmes*. También se adaptan las historias de *Arsène Lupin* para la misma escena del Paralelo barcelonés. Lo sangriento y lo sorprendente de origen francés atraen hacia los teatros a un público dispar, saltando la frontera con cierta rapidez.

Otra variedad de espectáculo atractiva para un público ávido de novedades es el llamado *teatro de sombras*. Había llegado a España, desde Italia y Francia, sobre el 1775 y con él comienza la preocupación por las siluetas; moda que se implanta por toda Europa. Los números eran simples y combinados con otros números cercanos a las exhibiciones circenses. No entraremos en detalles en esta modalidad teatral sólo apuntaremos que en Barcelona, en el local llamado *Els Cuatre Gats*, se recupera la tradición de sombras chinescas a imitación del cabaret *Le Chat Noir* de París. El espectáculo era un movimiento de títeres con unos efectos de iluminación muy elaborados. La complicidad de la puesta en escena hacía necesitar hasta doce técnicos.¹⁹⁴

El cabaret del Chat Noir, por ejemplo, dio 45 obras de teatro “de sombra” entre 1886 y 1896, espectáculos relatando la “epopeya napoleónica” (1886, por Caran d’Ache) o episodios de la Biblia, etc. El Cabaret “du Clou” da obras con música de Satie y decorados de Miquel Utrillo. La afición a este género cundió entre intelectuales y artistas de la época: Zola, Daudet,

¹⁹² *Las Provincias*, 6 de noviembre de 1918. Estreno de la obra *Lord Cleveland o una noche sangrienta*, en el teatro Olympia de Valencia por la compañía de Rambal.

¹⁹³ Salaün, Serge: “El paralelo barcelonés (1894-1936)” en *ALEC* 21.3 (1996), p. 338

¹⁹⁴ Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier: *Op., cit.*, p.228.

Francisque Sarcey, Allert Samain, Jules Laforgue, Verlaine, Alphonse Allais, Moreas, etc. Debussy acompaña a veces al piano. En el Paralelo, había una curiosa variante de este tipo de teatro, con el “Museo de cera”, que “representaba” con figurines de cera, “el asesinato del General Prim”, “la muerte del General Concha” o “la mano negra de Jerez”.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Salaün, Serge: Op., cit., p. 346.

III. 2.4. EL MELODRAMA HIPNÓTICO

Estos melodramas introducen las nuevas tendencias escénicas del melodrama que mantiene la figura del policía y los asesinos aunque con la variante de usar nuevas técnicas para el crimen. La hipnosis invadió los escenarios de toda Europa. Los magos habilidosos, prácticos de la ciencia, llevan a las tablas las artes más sorprendentes. La hipnosis impulsada por la medicina en su faceta terapéutica, sirve también para entretener y sorprender en los teatros combinada con los números de magia. Como ya hemos avanzado en otro de los apartados, los melodramaturgos la incluyen en sus argumentos y ganan los mismos adeptos que los magos han conseguido. Además, y tal como se ha señalado, siempre que se incorpora un avance científico a un montaje se utiliza en su vertiente delictiva.

Por lo que respecta a la utilización del hipnotismo es el método terapéutico más moderno y en moda del momento. Los descubrimientos realizados por Freud y llevados a la práctica por muchos médicos así como por otros avezados en la materia, saltaron pronto a los escenarios. Era la nueva atracción del escenario. El *hipnotismo por sugestión* fue el más usado en los espectáculos, sobre todo en los de variedades. La atracción consistía en hacer subir a alguien del público e inducirle un estado hipnótico. La técnica era o bien a través del uso de un aparato como un imán o bien con un fluido aunque la más usada era la verbal. Se trata de la aplicación de una mímica persuasiva la cual provocaba un sueño parcial e incluso total. Se podía lograr que se cayese en un estado hipnótico a través de la sugestión general llegándose a tal grado que no se requería la presencia física del sugestionador. Se llamó *autosugestión*; con otros medios, como podía ser la telepatía, se accedía a la voluntad del hipnotizado. Había otros sistemas para realizar la inducción al hipnotismo: los sonidos intensos de un tic-tac de un reloj, dar golpes sobre un gong, un haz de luz eléctrica o una lámpara de magnesio haciendo fijar la vista sobre un punto. En última instancia, también se podía hipnotizar a través del tacto, aunque este método en un escenario no resultaba tan espectacular como los otros métodos descritos. Todas estas técnicas científicas son un recurso habitual en los melodramas policiales de las primeras décadas del siglo XX.

En el código penal del siglo XIX se hace referencia a la posibilidad de cometer delitos bajo el estado hipnótico:

El art. 26 del Código penal de 1822 estableció que: “no se puede tener por delincuente ni culpable al que cometa la acción hallándose dormido o en estado de demencia o delirio o privado del uso de su razón de cualquiera otra manera independiente de su voluntad” [...]

Código de 1870 «El sonámbulo que delinque durante la influencia de su sueño misterioso, que privándole de la conciencia de sus acciones le permite el ejercicio de sus facultades, hasta el punto de hacer dormido lo que pudiera hacer despierto, sin que después se pueda él mismo dar razón de lo que ha hecho; el sonámbulo que en tal estado ejecute un acto vedado por la ley, no debe quedar sujeto a ella»¹⁹⁶

Por lo que no es de extrañar encontrar reflexiones sobre la inducción al crimen:

La distancia entre el delito ejecutado por el sonámbulo natural y el realizado en el período hipnótico, es parecida a la que existe entre el enfermo que sometido a la medicina del opio delinque y aquel que caprichosamente, sin necesidad, o tal vez con intención malévola, toma una fuerte dosis del venenoso medicamento. Es más; en los fenómenos que estudiamos, la diferencia es todavía más característica.¹⁹⁷

Lentamente se va introduciendo el afán de ver delinquir a los protagonistas del melodrama. La sensación de peligro y el aspecto violento atrae cada vez más. Las nuevas tendencias de espectacularidad reflejadas en los teatros de la primera década del siglo XX gustan de las situaciones escabrosas, horripilantes, hasta regodearse en la violencia, lo que le llevará hasta el nuevo género sangriento, también francés, denominado *Grand Guignol*.

¹⁹⁶ González de Echávarri y Vivanco, José María: *Hipnotismo y criminalidad*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1906, p. 54-55

¹⁹⁷ *Ibidem*.

III. 3. MELODRAMA SANGRIENTO: EL GRAND GUIGNOL

Si mencionamos este género en el presente apartado es porque no se puede olvidar que se trata de un derivado del melodrama que también tiene sus adeptos con el avance del siglo. *El Grand Guignol* es la cara más sangrienta de la escena melodramática. Con el paso del tiempo, esta denominación queda ligada a un espectáculo sinónimo de terror, truculencia y exceso.

En París hacia 1896 se cierra el *Théâtre Libre* que André Antoine inaugurado con sus obras. A continuación, Oscar Méténier se hace cargo de la dirección del local entre 1897 y 1899 y da comienzo una nueva etapa con la apertura del *Théâtre du Grand-guignol* con un nuevo género: el Grand Guignol.¹⁹⁸

El edificio era un antiguo convento del siglo XVIII reconvertido, que proporcionaba un excelente ambiente para el tipo de espectáculo que se iba a dar. Se representan hasta ocho obras en una sola noche. El paso de la comedia al drama hasta llegar al horror, se hace con la única intención la de “sacudir los corazones” de los espectadores. Con este fin se da paso al género que terminó por llamarse «grandguignolesco». Se trata de un espectáculo donde sólo se representan piezas cortas y donde la farsa erótica alternaba con escenas de risa y terror. Los autores a la hora de escribir los argumentos, no dudan en saltarse las normas morales preestablecidas para impactar al espectador con personajes depravados y no dejarle indiferente emocionalmente.

A partir de 1899 el teatro pasa a manos de Max Maurey quien crea una compañía propia vinculada al teatro. Toma la decisión de reducir las representaciones a sólo cuatro o cinco al día: el gran drama, el pequeño drama, el telonero, dos comedias y un vodevil. Sobre todo se potencian los elementos terroríficos con el fin de atraer al público por la morbosidad. Los espectáculos acopian violaciones, mutaciones, torturas y asesinatos; en fin, todo un espectáculo sanguinolento y brutal.

¹⁹⁸ Rubio Jiménez, Jesús: “La recepción del Grand-Guignol en España: una aproximación”, en *Diablotexto*, Valencia, 6 (2002), p.71-87.

Por entonces Max Maurey cuidaba con tino de la calidad de sus espectáculos. Discípulo y amigo de Antoine, introducía en sus representaciones las exigencias, las manías y las inflexibilidades de su maestro. En su actitud para con los autores y los cómicos había cierto mimetismo. Pero su buen gusto, su talento exigente, su resistencia a las facilidades y fórmulas del teatro del miedo, resguardaban la salita de la calle Chaptal de las exhibiciones sangrientas y los absurdos excesivos, en que la hemos visto incurrir más tarde. En 1905, meter miedo tenía todavía algo de arte, y Max Maurey era un artista.¹⁹⁹

Son tantas las obras que se llevan a la escena durante la vida del grand-guignol que nos resulta imposible reproducir todos los títulos programados a lo largo de esos años; sólo indicaremos dos de los más destacados: *La Brême, moeurs populaires* y *Lui!* (1897), ambas de Oscar Méténier, con las que tuvo el inicio el *Théâtre du Grand-guignol* bajo su dirección. Pero si hubo un autor prolífico dentro de este género ese fue André de Lorde. Una de las más populares fue *Au téléphone* (1901) basada en una obra de Foley donde se refleja el terror y la angustia de un hombre que asiste al asesinato de su familia a través del teléfono. Otros títulos de Lorde son: *Dans la nuit, Madame Blanchard, Hermance a de la vertu, La dormeuse, Le système du docteur Goudron et du professeur Plume, Attaque nocturne, Miss Clipp, Dernière torture, Sur la dalle, La nuit rouge, Baraterie y Petite Bourgeoise*, entre otras. Por último, aludir al dramaturgo Henri René Lenormand que empezó a escribir obras de teatro en 1905 para el género con la obra *La folie blanche* dirigida por Max Maurey. El exceso de golpes de efecto inesperado, que más de una vez rozan la petulancia escénica, le hace caer en lo sórdido.

El cómico Ratineau preparaba la disposición escénica. Era, en París, el hombre que más sabía de efectos horripilantes. Especialista en armas corredizas, manchas de sangre, quemaduras de vitriolo, bubones pestilentes y cuellos decapitados, tenía la flema de los directores de escena que han visto muchas cosas, la guasa de Montmartre y una memoria en que quedaba grabada, con

¹⁹⁹ Lenormand, H.R.: *Confesiones de un autor dramático*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, p. 92-3.

pasmosa minuciosidad, toda la gesta del teatro del miedo.²⁰⁰

Si por algo se caracterizan este tipo de obras es por una excesiva y desmedida dramatización de las situaciones que rozan la patología, lo que le procuró entre los críticos del momento el calificativo de hacer un teatro de «*la estética de la crueldad*». Los accesorios son los que provocan los efectos seguros en el público: huesos, féretros, empalamientos, hierros candentes, horcas, garrotes y guillotinas. Su misión es la de provocar un estremecimiento en la espina dorsal del espectador. Y no sólo se conseguía con los efectos visuales sino que la atmósfera de misterio y de pavor también se conseguía con la música que ambientaba los espectáculos:

Las costumbres de la casa exigían que un pianista, instalado en el hueco de la escalera del “foyer”, llenara, con monótonos estribillos, los intervalos del espectáculo. “Cambie de músicas”, díjole una noche Max Maurey. “Usted, cambie de obras”, contestó, molesto, el aporreador. Y Maurey, con el busto echado hacia adelante y los codos doblados, alejóse quedito.”²⁰¹

El repertorio del grand guignol no es un repertorio de calidad, no se busca una emoción intelectual en el espectador, tan sólo se quiere crear un espanto con cierta veracidad, que recorra todas las emociones posibles desde el terror y la angustia a la que luego le suceda la risa para finalizar en lo grotesco y lo obscuro. Los temas utilizados para las obras eran cotidianos, tomados de las propias noticias publicadas en la prensa, lo que provocaba mayor cercanía entre el relato y el público. Los referentes literarios en los que se apoyaban eran Edgar A. Poe y Guy de Maupassant.

Maurey abandonó la dirección del teatro en 1914 relevado por Camille Choisy hasta 1928. Durante los siguientes diez años será Jack Jouvin quien se encargará de la dirección de este tipo de espectáculos. Desde 1939 y hasta 1952, a pesar de la situación bélica que se vive en Europa, el teatro continúa funcionando pero esta vez bajo la dirección de Eva Berkson. Los últimos diez

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ Lenormand, H.R.: *Op., cit.*, p.93

años de vida del local con este género tiene tres directores: Marcel Maurey durante los años 1952 y 1953; Raymonde Machard entre 1954 y 1960 y hasta 1962 cuando desapareció con Charles Nonon.²⁰²

A lo largo de la trayectoria de este tipo de espectáculo la compañía formada salió de gira por ciudades como Roma en 1908, Londres en 1913, Montreal y Nueva York en 1923 pero no llegaron a conseguir el éxito esperado.²⁰³

Este género también tuvo una sede fuera de París que fue el teatro de Sybil Thorndike en Londres. Fue fundado por la actriz Sybil²⁰⁴ y su hermano Russell Thorndike. En los espectáculos presentados no sólo se dedicaron a escenificar este tipo de obras sino que a partir de 1920 también filmaron cortos del género en una sola bobina protagonizados por los propios propietarios con títulos como: *Grand-Guignol. Série de trois courts métrages d'une bobine, tournée en Angleterre à la faveur d'une série de représentations du Grand-Guignol à Londres, avec Sybil et Russel Thorndike; selon certaines sources, ses réalisateurs seraient Fred Paul et Jack Raymond*²⁰⁵. Sólo estuvo abierto hasta 1923 consiguiendo escasa repercusión en el panorama teatral.

El guñol también saltó al cine y sus argumentos casi los tomó como propios desde el principio. Se podrían citar muchos títulos de obras llevadas directamente de la escena granguñolesca a la pantalla pero baste con el ejemplo de Victorin Jasset director de la casa Vitagraph durante 1908 quien dirige varias obras granguñolescas escritas por André de Lorde en 1911: *La justice du mort; Le cabinet d'affairs; Une nuit d'épouvante y Fumeur d'opium*.

La llegada del género a España es similar a la que se había producido con el melodrama. También se representó sobre todo en salones particulares o en teatros especializados en piezas de pocos actos. La brevedad de las mismas provocó la convivencia con otros géneros y la mezcla entre ellos dio lugar a los

²⁰² VV.AA.: *Le Grand-guignol. Le théâtre des peurs de la belle époque*. Paris, Robert Laffont, 1995, p.1403-24.

²⁰³ Murcia, Juan Ignacio: "Los resultados del "grand-guignol" en el teatro de ensayo español" en Jean Jacquot (ed.) *El teatro moderno. Hombres y tendencias*. Rivadavia (Argentina), Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967. p.250-66

²⁰⁴ Actriz inglesa (1882-1976) conocida sobre todo por su interpretación de Santa Juana, obra que escribió Bernard Shaw en 1927 expresamente para ella.

²⁰⁵ VV.AA.: *Le Grand-guignol. Le théâtre des peurs de la belle époque*. Paris, Robert Laffont, 1995, p. 1432.

llamados «sicalípticos», es decir, una mezcla de farsas eróticas grand-guignolescas traducidas o adaptadas con obras de terror así como los melodramas policiales. El género también caló en los gustos del público español que acudía en masa a los teatros para sentir emociones impactantes y no salir indiferente. El guiñol y los melodramas se entroncan en la violencia de las escenas. Como ya se ha indicado la intención del autor es la “sacudir” con la sorpresa de lo representado al espectador pasivo:

Ay, Mascarilla de mi vida! Estoy que me ahogan con un cabello. Mi vida es estos días una continua pesadilla. ¡En qué mala hora he venido a Valencia! ¡Tan bien que estaba yo en La-Roda y Villarrobledo! Aquí en Valencia salimos a catástrofe diaria.

-¿Qué te pasa, amigo Zagalejo?

-Pues que se me ocurrió ir al Principal a ver el estreno de “El fantasma gris”, y desde aquella noche ni duermo ni descanso. No veo más que fantasmas y puñales por todas partes, y la sombra de Cayo Morgan no se aparta de mí.

Y como yo hay muchos, que a fuerza de sobresaltos vamos a “palmar”. Para calmar los nervios tenemos que acudir a los antiespasmódicos, y de seguir así, el éter se va a poner por las nubes.

-¿Pero tú asististe al estreno de *El fantasma gris* y no me dijiste nada?

-Yo pensaba decirte algo; pero no pude, porque después de la escena de los cuchillos perdí el habla, y cuando quise llamarte, sólo pude decir: “Mas... Mas... Mas...”, y no pude pronunciar “carilla”.

Por cierto que muchos espectadores, al oírme decir más, más, más, creyeron que pedía más cuchillos, y por poco si me linchan y me relinchan.[...] ²⁰⁶

El género creció en popularidad y actores como Ernesto Vilches, cuya relevancia en los escenarios españoles es patente a lo largo de estas primeras décadas del siglo y que está más especializado en otro tipo de obras, incluyen en su repertorio el género granguignolesco con títulos como: *Franz Hallers* de los autores Paul Lindau, Henri de Gorsse y Louis Forest, la cual es calificada por la

²⁰⁶ “A catástrofe diaria.---El éter por las nubes.---Los muertos que vos matáis...” firmada por el seudónimo *Mascarilla* en el periódico *El Mercantil Valenciano*, 25 de mayo de 1919. El tono irónico del periodista José M^a López, muestra el efecto que causaban este tipo de espectáculos entre el público que, de alguna manera, participaba activamente en ellos.

prensa como de drama guiñolesco. También incluye otros títulos que conforman su repertorio calificados de género policial como son: *Jimmy Samson, Kit, La aventura del coche, La muchacha que todo lo tiene y El misterio del cuarto amarillo*.²⁰⁷

Esta es la situación con la que se encuentra un joven actor, Enrique Rambal, que termina de asumir la dirección de una compañía en 1910 cuyo repertorio contiene toda clase de géneros, entre los que también se encuentran este tipo de obras. Rambal, cuando se hizo cargo del repertorio tomó el melodrama como un género propio, le añadió la estética guiñolesca de lo exagerado y desmedido y así sorprendió al espectador. No abusa de la estética sanguinolenta que tanto caracterizó al guiñol pero sí, se acerca a la desmesura de la angustia provocada en los personajes perseguidos por el crimen.

El público acude a sus espectáculos en busca de historias caóticas y sobre todo llenas de trucos. Se dan situaciones capaces de crear ansiedad y angustia al espectador, sentimientos que a continuación eran aminorados con alguna escena cómica. Según Juan Ignacio Murcia el que mejor representa esta etapa del teatro español es Enrique Rambal a través de un repertorio que incluye este espectáculo.²⁰⁸ Su selección de obras empieza a convertirse en un verdadero “cajón de sastre melodramático” puesto que en él se puede encontrar melodramas de todas las tendencias hasta ahora existentes junto a los guiñoles, comedias, dramas e incluso piezas cortas en valenciano.²⁰⁹

No es, ni más ni menos, que otra de su índole. Estos melodramas policíacos descabellados que estragan el gusto artístico de las gentes, como guisotes plebeyos el paladar no llegan siquiera a producir una emoción estética como las famosas obras del Guiñol, muchas con elementos, no por sobrenaturales y misteriosos, exentos de belleza. Estas obras policíacas al uso, cuajadas de lugares comunes, llenos de episodios absurdos trazados con ausencia de toda verosimilitud no son ni pueden ser

²⁰⁷ Repertorio de la compañía anunciado en el periódico *El Mercantil Valenciano* durante su estancia en el teatro Principal de Valencia durante el mes de diciembre de 1917, regresará a la ciudad con el mismo título al teatro Olympia en febrero de 1919.

²⁰⁸ Murcia, Juan Ignacio: Op., cit, p. 258.

²⁰⁹ Remitimos al anexo documental donde se reproducen los repertorios a lo largo de todas sus formaciones.

bellas. En todas se repite con variantes de nombres y lugares, la misma burda y convencional trama.²¹⁰

El tono de esta crítica demuestra el disgusto que provoca este estilo de obras entre los que se autodenominan “entendidos en teatro”. Desprecian los géneros que suelen llenar los teatros, independientemente de la calidad que se les pueda exigir.

El grand guignol creó sus propias fórmulas teatrales. Según Jesús Rubio Jiménez no se debe descartar su importancia como una corriente de reflexión sobre la función social de este teatro en su entorno inmediato.²¹¹ La difusión de este repertorio, la creación de compañías especializadas así como publicaciones indican su importancia real en estas primeras décadas del siglo.

²¹⁰ *El Mercantil Valenciano*, 15 de noviembre de 1918.

²¹¹ Rubio Jiménez, Jesús: “La recepción del Grand-Guignol en España: una aproximación”, en *Diablotexto*, Valencia, 6 (2002), p.71-87.

III. 4. ESPACIOS PARA EL MELODRAMA EN VALENCIA

El melodrama es un género que requiere un espacio convencional, es decir, un teatro donde sea posible desplegar toda la maquinaria de los trucos en las representaciones. Enrique Rambal, en su extensa carrera, utilizó varios teatros de caja italiana en la ciudad de Valencia. A continuación realizamos una breve descripción de los más importantes escenarios.

El teatro Principal construido en 1832 se encuentra situado en la calle Las Barcas, su capacidad era aproximadamente de 2500 espectadores. El público que acudía a sus representaciones es de un cierto poder adquisitivo.²¹² Por ejemplo, los precios de taquilla oscilaban en 1910 entre las 5 pesetas del palco, una peseta la butaca y la entrada general 0,25 pesetas.²¹³

El teatro de la Princesa, situado en la calle Rei En Jaume del popular barrio de Velluters de Valencia se abrió al público el 20 de diciembre de 1853 y debe su nombre a la celebración de cumpleaños de la Princesa de Asturias. Durante La Guerra Civil se cambió su denominación por Teatro de la Libertad. Su capacidad era de 250 butacas, 10 palcos en platea, 109 butacas en el anfiteatro, 133 en el segundo piso y 18 palcos en el primero y tercero, en el segundo 12. Tenía capacidad para 1800 espectadores.²¹⁴ Los precios oscilaban entre las 2,50 pesetas el palco, la butaca 0,60 pts; y la general 0,25 pts.²¹⁵ Los espectáculos y su público siempre eran de corte popular.

El teatro Ruzafa, situado en la antigua calle de Pi y Margall en el popular barrio de Ruzafa, se abrió al público en 1880. Su salón tenía una forma inicial de herradura con dos pisos. Reunía a un público de corte popular el cual asistía a dobles funciones. Sus precios fluctuaban entre la butaca a 1,50 pts y la general 0,40 pts.²¹⁶ Los precios no varían mucho a lo largo de las siguientes décadas,

²¹² En el *Almanaque de Las Provincias* siempre que se habla del público de este teatro se le considera «distinguido».

²¹³ Datos obtenidos en el periódico *El Pueblo* durante la campaña de febrero de 1910.

²¹⁴ Solà i Parlem, Caterina: *El teatre valencià durant la Dictadura (1920-1930)*. Barcelona, Edicions 62, 1976, p.19

²¹⁵ *El Pueblo* durante la temporada de 1912.

²¹⁶ *El Mercantil Valenciano* durante la temporada de noviembre de 1917.

sirvan como ejemplo los siguientes datos de 1934: 2 pesetas la butaca y 0,50 pts la general.²¹⁷

El teatro Eslava, construido en 1908 situado en el mismo barrio de Ruzafa, en la misma calle que el anterior teatro, tenía capacidad para un millar de espectadores. Su decoración arabesca le daba un aspecto refinado y aunque no era de gran capacidad su público también presumía de ser elegante. Los precios de los espectáculos oscilaban entre 1,50 y 1,25 pts la butaca y la general entre 0,50 y 0,40 pts.²¹⁸

El teatro Olympia situado en la calle San Vicente se inauguró en noviembre de 1914. Rambal, en sus primeras etapas en las que representa el melodrama policial, utilizó este teatro obteniendo verdaderos éxitos de taquilla, en especial durante las temporadas de 1918 a 1919. Este teatro pronto dejó de serlo para convertirse en cine en 1923. Su capacidad es de 1400 espectadores aproximadamente. Tiene 400 butacas, 16 palcos, la mitad de las cuales son platea y la otra mitad primer piso lo que equivale a 192 entradas, 200 delanteras y 300 de general.²¹⁹ Los precios en taquilla durante los espectáculos de Enrique Rambal oscilan entre una peseta la butaca y 0,25 pts la general.²²⁰ Actualmente se ha recuperado como teatro privado.

El teatro Lírico estaba en la calle Pi y Margall, situado como se ha dicho en el popular barrio valenciano de Ruzafa. Se inauguró en el año 1914 con el nombre de Trianon Palace. La empresa pretendía presentar novedades espectaculares; sin embargo, cuando la dirección estuvo en manos del maestro José Serrano se le cambió el nombre y su programación tomó carácter musical. Enrique Rambal llevó su compañía a dicho teatro durante la década de los cuarenta, en sus momentos crepusculares. No se han podido recoger datos de la taquilla de sus espectáculos pero si se han encontrado referentes de otros espectáculos, en este caso la zarzuela donde las entradas costaban entre 0,60 pts la butaca y 0,25 pts la general.

El Teatro de la Marina (Cabanyal), estaba situado en el barrio marinerro del Cabanyal de la ciudad de Valencia, se alzaba en el lugar donde anteriormente

²¹⁷ Datos recogidos en *El Mercantil Valenciano* de 1934.

²¹⁸ Datos recogidos en *El Mercantil Valenciano* durante marzo de 1918.

²¹⁹ Solà i Parlem, Caterina: Op., cit., p.21

²²⁰ *El Mercantil Valenciano* temporada de 1918 de la compañía de Rambal.

se encontraba el teatro llamado Las Delicias, en la calle de la Reina. El año 1865 se abrió al público y en 1890 tuvo que ser reconstruido.²²¹

²²¹ Solà i Parlem, Caterina: Op., cit., p.20

IV.1. LOS MELODRAMAS CLÁSICOS

A lo largo de la carrera de Enrique Rambal son varios los melodramas que se repiten y que él considera sus clásicos. Se han desgranado algunos aspectos teóricos en los distintos tipos de melodramas que Thomasseau clasifica, pero, no obstante, este estudio no tendría sentido si no se completase con aquellos melodramas que conformaron su repertorio a lo largo de todas las décadas de su dilatada carrera teatral. No se puede decir que Rambal se ciñese a un solo modelo de melodrama, sino sería lo más correcto calificar su repertorio de más de 500 obras, como un verdadero “cajón de sastre” del melodrama, puesto que fundamenta toda la base de su trabajo en este tipo de obras.

Dentro de nuestra investigación se han tomado unos títulos concretos por las siguientes razones: en primer lugar porque las características de las obras escogidas se ceñían perfectamente a su manera de entender el espectáculo: los melodramas le permitían dar cabida a sus puestas en escena repletas de trucos. En segundo lugar, juega con la ventaja de que el público ya las conocía por haber sido representadas por otras compañías y acudía a ver las novedades que él introducía. Como consecuencia de estos elementos, junto con el acierto de la elección de los títulos, consiguió el beneplácito de los espectadores durante varias décadas hasta casi el final de su carrera.

En consecuencia, los melodramas que analizamos no han sido elegidos al azar sino que son los que más ha representado Rambal y pueden darnos una mejor perspectiva de su evolución en la escena.

IV.1.1. LAS DOS HUÉRFANAS DE PARÍS O EL REGISTRO DE LA POLICÍA

Uno de los melodramas sin duda clave del género es *Les deux orphelines*. En el apartado teórico se ha hablado de su estreno y evolución en los distintos períodos en los que el melodrama dominaba los escenarios. Se ha podido

localizar la edición francesa que se reconstruyó en 1873 y que volvió a atraer al público hacia un melodrama que Thomasseau califica de diversificado.²²²

Con un margen de sólo siete años aparece la traducción publicada y, además, tal como señala en la edición localizada, acondicionada a los escenarios españoles.

Les deux orphelines. Drame en 5 actes et 8 tableaux obra escrita por Adolphe Philippe D'Ennery y Eugène Cormon, cuya versión española se tituló *El registro de la policía. Drama en ocho actos y en prosa*, apostillada con la coletilla: “acomodado a nuestra escena” firmada por Eduardo Vidal Valenciano.²²³

Si se observan las dos versiones, la primera diferencia entre ambas es el aumento de cinco a ocho actos con la eliminación de ocho cuadros que aparecen en el original francés. Por lo que respecta al número de personajes, se produce una reducción de veintitrés a dieciocho. Algunos de los nombres se mantienen aunque se traducen al castellano; otros, sin embargo, como es el caso de los personajes nobles, su denominación se verá reducida a su condición nobiliaria y sólo, en los diálogos, y puntualmente, se indica el nombre completo, que coinciden con los del con el original.

Nuestro estudio se centra en las representaciones que se dieron en España y en especial las realizadas por la compañía de Enrique Rambal; sólo analizaremos el texto de Eduardo Vidal Valenciano como fuente de información por ser la versión que se anuncia en el repertorio.

Son ocho actos que conforman el texto, cada uno de ellos con nombre; además se encuentran subdivididos en escenas:

I Acto Primero: *La diligencia de Evreux* (11 escenas)

II Acto Segundo: *El pabellón de Buena Vista* (6 escenas)

III Acto Tercero: *El intendente de policía* (6 escenas)

IV Acto Cuarto: *La pobre ciega* (5 escenas)

V Acto Quinto: *Un rayo de luz* (8 escenas)

²²² Thomasseau, Jean-Marie: Op., cit., p.85.

²²³ Este ejemplar fue publicado en Barcelona por la Imprenta de Jaime Jesús, Pasaje Fortuny (antigua Universidad) 1881. Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es>> [consultado 4 de enero de 2003]

VI Acto Sexto: *La Salpêtrière* (9 escenas)

VII Acto Séptimo: *Caín y Abel* (7 escenas)

VIII Acto Octavo: *Lágrimas benditas* (5 escenas)

PERSONAJES

Se ha españolizado a los protagonistas de este melodrama, a pesar de que transcurra la historia en París, en plena efervescencia de la Revolución Francesa. El autor de la adaptación podría haber trasladado toda la situación melodramática a una ciudad española, y no habría variado el tema de la obra, ya que los personajes son reconocibles dadas sus estereotipadas características.

Enriqueta: la heroína del melodrama, joven bondadosa y caritativa, se distingue por su carácter piadoso y además por ser bella, espiritual y físicamente. Se someterá a los hechos trágicos sin protestar por ellos y será capaz incluso de renunciar al amor.

Eduardo: Es el héroe, joven, apuesto, noble, arrojado y lleno de buenas intenciones. Aunque es de clase alta parece inclinado a las nuevas corrientes del pensamiento revolucionario. Por conseguir el amor de Enriqueta es capaz de caer en desgracia ante los de su clase. Sufre el acoso de la ley por sus creencias.

Luisa: Es la hermanastra de Enriqueta, es ciega. Tiene las mismas características que la heroína del melodrama, que en este caso es su hermana Enriqueta; sin embargo, ella permanecerá en un segundo plano. Su función es reforzar los estereotipos de la heroína.

La Zurda: Principal personaje malvado del melodrama. Mujer de la calle vive de pedir limosna y usa a la joven ciega para sus fines lucrativos. Su aspecto hampón es acorde con su moralidad envilecida por el vicio y la pobreza. El nombre en la edición francesa es Frochard, que aquí aparece como su apellido de de casada con un ladrón ajusticiado en la guillotina.

Jaime: Es el hijo mayor y predilecto de La Zurda. Sólo se mueve por el instinto de la maldad y el vicio.

Pedro: es el otro hijo de La Zurda, lisiado y buena persona. En los primeros actos no interviene para impedir las injusticias pero al final se redime su actitud con un acto de valentía. Se podría señalar que tiene las características del «personaje oscuro».

Patricio: el criado de Eduardo, es el contrapunto cómico del relato. Al principio desprecia a su amo por creerle sólo interesado por la vida estudiantil y no la mundana. Más tarde, cuando sabe que está enamorado de una joven humilde y demuestra valentía lo ayudará en todo aunque sin abandonar cierto carácter jocoso.

ARGUMENTO

Dos jóvenes aldeanas normandas, llegan a la ciudad de París. No son hermanas. La más joven, Luisa, fue abandonada cuando era un bebé y fue recogida por un humilde carpintero que la crió con su hija legítima: Enriqueta. A la edad de catorce años Luisa quedó ciega y cuando las dos hermanas se quedan huérfanas deciden viajar a la ciudad en busca de un médico para curar su enfermedad. A su llegada, Enriqueta es secuestrada por un marqués libidinoso que se ha encaprichado de ella al verla en el camino. Separadas, la ciega cae en manos de La Zurda, mujer que vive de la mendicidad y el robo y que ve como una gran ocasión explotar a la ciega como reclamo de las limosnas. Esta mujer tiene dos hijos: Pedro, un lisiado que es honrado puesto que trabaja como afilador y Jaime el hijo mayor que es un jugador, bebedor y ladrón. A su vez, Enriqueta corre distinta suerte al ser conducida a la finca del marqués. Se celebra una orgía y es allí donde se encuentra con Eduardo un caballero que admira las nuevas teorías revolucionarias. Cuando ve a la joven secuestrada se enamora de ella al instante y la salva del ultraje batiéndose con el marqués al que hiere gravemente.

Pasa el tiempo y las dos hermanas viven separadas, angustiadas. Mientras, Luisa vive recorriendo las calles con La Zurda quien la obliga a cantar y mendigar para ganarse la vida, ésta no pierde la esperanza de encontrar a su hermana Enriqueta. El destino de su hermana es muy distinto, ha conseguido escapar del acoso del noble que quería aprovecharse de ella y se establece en un modesto piso de París donde trabaja de lo que puede. El joven Eduardo la visita de vez en cuando y aunque busca a su hermana Luisa no consigue ningún éxito. A pesar de no relacionarse con nadie, despierta el recelo de una vecina que la denuncia por recibir a cierto caballero noble, en este caso se trata de Eduardo. El día que es detenida para ser conducida a la prisión bajo la acusación de llevar una vida disoluta tiene noticias de su hermana pero no puede acudir a buscarla porque

la llevan presa. Vuelven a alejarse las dos hermanas. Tras mediar Eduardo con la guardia de la prisión, Enriqueta consigue salir y llega junto a su hermanastra que se encuentra en la vivienda de La Zurda, retenida. Con el reencuentro de las dos huérfanas llega el conflicto de poder salir de allí lo que se complica cuando acuden La Zurda y sus dos hijos. Pedro, el hijo lisiado decide tomar partido por las huérfanas e incita a que se les permita irse pero su hermano Jaime ve mal tal decisión y eso provoca el enfrentamiento entre los dos hijos de La Zurda muriendo ambos en la pelea.

Cuando Enriqueta y Luisa se ven libres de la familia de La Zurda parece que todo se vaya a solucionar, pero en ese momento ha estallado la Revolución y el nombre de Enriqueta figura en el libro de registro de la cárcel y se le acusa de traición, por lo que volverá a ser detenida y será conducida a la guillotina. Eduardo intenta, por todos los medios, salvar a la joven pero también es apresado y conducido para correr la misma suerte que Enriqueta. Por su condición de noble es librado de la pena de muerte y consigue, otra vez, salvar a Enriqueta.

Ya se han salvado, pero a través del libro de registro, donde está anotado todo, se sabe que la condesa, tía de Eduardo, tuvo una hija de soltera de una relación anterior a su matrimonio que resulta ser Luisa, la ciega. El final se resuelve con el reencuentro de Luisa con su verdadera madre, la condesa y esposa del conde jefe de la policía que ya lo sabía todo y quiera adoptarla como hija. Enriqueta y Eduardo se prometen y el doctor que por fin puede hacerle un diagnóstico a Luisa, tiene la esperanza de poder devolver la vista a la huérfana ciega.

El tema fundamental del melodrama, el de la persecución del inocente, se desdobra por la separación de las dos víctimas, Henriette y Louise, separación que acarrea toda una serie de aventuras —o desventuras— paralelas y simultáneas que se desarrollan en espacios distintos y con personajes diferentes: la huérfana mayor, Henriette (...) dentro del marco social de la libertina aristocracia del Antiguo Régimen (...) de modo paralelo las innumerables desgracias y sufrimientos de la ciegucecita Louise, atormentada y explotada por la mendiga La Frochard y por su hijo mayor Jacques.²²⁴

²²⁴ Real, Elena: Op., cit., p.131-144.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

Cada acto, además de poseer título propio, introduce la acción que se va a desarrollar. Se inicia con una descripción del lugar donde se lleva a cabo la acción:

*Una plaza de París. A la derecha una rampa. A la izquierda una taberna. Varias mesas delante la puerta y a la sombra de algunos árboles. En el fondo barracones figurando tiendas ambulantes. El puente cruza el escenario por un lado. Algunos poyos de piedra. En lontananza una vista de París.- Es al caer de la tarde.*²²⁵

No se da ninguna descripción puesto que la técnica es dejarlos “vagos”, en definitiva, no se pretendía constreñir a un modelo, de esta manera se facilita que cualquiera pudiese representarla. Puede aparecer alguna pincelada del aspecto físico de alguno de ellos o bien alguna expresión que lo caracteriza así como sus movimientos en el escenario:

*Se van. Óyense las campanas que tocan a misa. Entra gente de todas clases y condiciones en la iglesia. Pedro y Jaime desaparecen por el foro derecha. Llega por el lado opuesto la silla de manos de la Condesa, precedida de un lacayo que lleva una silla de tijera. El Doctor por la derecha. Al ver la silla se detiene y ofrece la mano a la Condesa.*²²⁶

En esta acotación así como por regla general en todas las intercaladas en el texto, sólo se describen hechos puntuales. Los personajes se mueven poco, sólo lo imprescindible. Lo más importante son los diálogos de cara al público y no la acción.

A lo largo de todos los actos se repite la misma estructura, es decir, una introducción descriptiva del escenario y su disposición.

*La casa de la Frochard.*²²⁷ *Habitación de miserable aspecto. En el fondo en uno de los ángulos, la cama de*

²²⁵ Acotación del primer acto, titulado: *La diligencia de Evreux*

²²⁶ Acotación del cuarto acto, escena segunda insertada dentro del diálogo.

²²⁷ Como se ha indicado, se conserva el nombre original de la mendiga del original francés, aunque se haya españolizado con el sobrenombre de La Zurda.

*la Zurda oculta en parte por un viejo pañolón tendido en una cuerda. Una puerta que da al exterior. A la derecha una ventana y unos cinco escalones que conducen a un desván, cuya puerta se halla entreabierta. A la izquierda en un rincón, una arca vieja. Junto a la pared un poco de paja extendida por el suelo y un cobertor hecho de retazos. Una mesita de madera, un sillón desvencijado, un fogón, una marmita, la muela y demás útiles del afilador, dos taburetes.*²²⁸

Aquí se describe el interior de la casucha de la mendiga. La imagen es la de pobreza, típica de una vivienda de indigentes.

Cabe destacar que este ambiente descrito debe contrastar con el que se describió en el acto segundo titulado: *El pabellón de Buena Vista*, un lugar de riqueza. Se busca mayor impresión en el público por las diferencias entre ambos ambientes. No obstante, los decorados no son nada ostentosos. No hay muchos aditamentos de mobiliario o cortinajes, tanto en los de ambientes pudientes como en los sórdidos. Creemos que esto se debe a que se usan elementos fáciles de encontrar y que permiten rapidez en las mutaciones.

Los episodios musicales, intercalados dentro del diálogo, contribuyen a mantener el interés del público cuando éste había decaído.²²⁹

REPRESENTACIONES

La publicación incluye los nombres del actor o la actriz del reparto en la obra en su estreno puesto que la edición es posterior. Tanto en la edición francesa como en la edición española se indica quién la estrena, en España: es la compañía de Antonio Tutau y Carlota de Mena.

La importancia de este actor como artífice de esta obra y referente para Enrique Rambal nos viene marcado por el paralelismo que parece querer establecer Luis Ureña con las dos carreras de los actores-directores:

En España, en esta época precisa, es cuando don Antonio Tutau explota el melodrama.

²²⁸ Acotación del séptimo acto titulado *Caín y Abel*.

²²⁹ En conversaciones con doña Concha Hidalgo, la cual llegó a interpretar el personaje de la ciega en 1947, afirma que se trata de una técnica muy usual en la puesta en escena. La reiteración de las canciones, a lo largo del espectáculo, provoca que el público se aprenda las interpretadas dentro de la obra. Siempre surtía efecto para atraer la atención de los espectadores.

Al hablar de Tutau es cuando más el nombre de Enrique Rambal acude a los puntos de la pluma. Y no porque hubiera similitud en el trabajo artístico de ambos actores, sino en su actividad de promotores y animadores. Tutau ponía en escena las obras, además de perfectamente dirigidas y ensayadas, con una propiedad y esplendidez ciertamente inusitadas. [...] Únicamente sería capaz de semejante proeza Rambal, a quien cabe la inmensa satisfacción de haber resucitado en España el melodrama y de haberlo dignificado por lo menos en la postura escénica.²³⁰

Enrique Rambal desde el primer momento la lleva en su repertorio de base.²³¹ Siempre era bien aceptada por el público independientemente del teatro donde la representase.

Hoy es el actor Rambal quien más consecuentemente mantiene con su compañía esa tradición, reverdecida, cuando ya se agotaba el género, en los dramas policíacos. El melodrama ha encontrado sobre todo en el cine campo abonado a su nueva expansión, incluso adaptando a la pantalla la mismísima *Huérfana de Bruselas* en *Las dos huerfanitas*.²³²

No era la única compañía que la lleva en su repertorio: por citar algunos de los ejemplos coetáneos citaremos a la *Compañía cómico-dramática de Paco Comes*, que la incluye en su repertorio durante la temporada de 1918 en el Teatro de la Princesa de Valencia.²³³

Por lo que respecta a Enrique Rambal, debutó con esta obra en el teatro de la Princesa el 7 de marzo de 1914 bajo el nombre de la *Compañía dramática Enrique Rambal y Amparito Wieden*, actriz del género chico. La primera actriz de la compañía en ese momento es Emilia Vega.²³⁴ Desgraciadamente, no se han podido recoger las críticas de dicho estreno porque durante esos años la compañía no era tan relevante como para que la prensa incluyese comentarios sobre sus representaciones.

²³⁰ Ureña, Luis: *Op., cit.*, p. 42.

²³¹ Así lo anuncia *El Mercantil Valenciano* en la temporada de marzo a abril de 1914, durante su estancia en el teatro de la Princesa.

²³² Rivas Cherif, Cipriano de: *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia, Pre-textos, 1991, p.209

²³³ Anunciado en toda la prensa valenciana consultada durante ese año de 1918.

²³⁴ *Almanaque Las Provincias* (1915), p. 152.

La obra se representa a lo largo de toda la carrera del primer actor. Se va acondicionando a las demandas que se producen en la escena del momento. Rambal mantiene esa tónica de hacer un repertorio reformado según los gustos del público:

Reposición de *Las dos huérfanas de París*

El dinámico Rambal continúa dando a su actuación en el teatro Lírico una variación constante a base de reponer las obras de tipo melodramático o folletinesco que tanta fama le han dado. Y así vemos, trasladados a escena los folletines franceses más en boga del siglo pasado con un acierto en la adaptación teatral y sobre todo en la adecuadísima presentación escénica y de vestuario que el público acude complacido a aplaudir el trabajo de Rambal y los suyos.

Anoche le tocó el turno a la obra *Las dos huerfanitas de París*, que obtuvo el mismo acierto de presentación e interpretación que las que le han precedido últimamente, aplaudiendo el público muy complacido en los principales pasajes de la obra.²³⁵

Y continuará reformando su clásico repertorio; sirva de ejemplo la temporada de octubre de 1945 a enero de 1946, cuando la compañía actúa en la ciudad de Alicante, en su teatro Principal. Continuará siendo una de las obras donde Enrique Rambal conseguirá hacer alarde de actor melodramático en el papel de Eduardo, es decir, el protagonista noble.²³⁶ En los programas se anuncia que los nombres de los cuadros o actos se han renombrado, pasándose a llamar:

- 1º.- Las miserias de París
- 2º.- Una fiesta trágica
- 3º.- Los secretos de la Policía
- 4º.- La ciega
- 5º.- La voz de la Esperanza
- 6º.- La cárcel de mujeres
- 7º.- Los hermanos Caín y Abel
- 8º.- Lágrimas consoladoras.²³⁷

²³⁵ *Las Provincias* de Valencia, 16 de diciembre de 1942.

²³⁶ Programa de mano de la Biblioteca Gabriel Miró (Alicante) fondo Portes.

²³⁷ *Ibidem*.

Hasta el último momento, esta obra es un buen recurso para atraer al público en momentos difíciles.

Y en las últimas etapas de su carrera, destacamos la nueva acomodación de los nombres de los actos; en concreto la realizada en la temporada de 1954 donde se titulan:

- 1ª parte: El reparto
 Una fiesta trágica
 El registro de la policía
 La ciegucecita
- 2ª parte: Es ella
 La salpretié
 Caín y Abel
 El secreto de la condesa.²³⁸

Hay un cambio en la distribución, puesto que se ha dividido la obra en dos grandes partes que engloban los ocho cuadros. Se recorta el relato y se acopla a las nuevas condiciones de ese momento. En cuanto al número musical, es una cancioncilla pegadiza cantada por el personaje de la ciega. Esa melodía atrae la atención de público y, a pesar del paso del tiempo y las modificaciones que sufrió la obra, Rambal nunca la eliminó.²³⁹

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS

La ficha técnica de la versión para el cine es:

Título: Orphans of the Storm (Las dos huerfanitas)

Director: David Wark Griffith

Productor: David Wark Griffith Inc.

Guionista: David Wark Griffith según la obra : *Les deux orphelines* de Adolphe Philippe d'Ennery y Eugène Cormon

Estreno: 3 de enero de 1922

Duración: 172 minutos

Nacionalidad: Estados Unidos

²³⁸ Nombres de los cuadros tomados del programa encontrado en el Archivo Histórico Municipal de Castellón. Coinciden con los datos encontrados en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, en el fondo Portes.

²³⁹ Ese dato ha sido corroborado por la actriz doña Concha Hidalgo.

Intérpretes: Lillian Gish (Henriette Girand), Dorothy Gish (Louise Girand), Josef Schilolkrant (caballero de Vaudrey), Greigyon Hale (Picard), Monte Blue (Danton), Sidney Herbert (Robespierre), Lucille la Verne (Madre Frochard), Sheldon Lewis (Jacques Frochard), Frank Losee (Conde de Linières), Katherine Emmett (Condesa de Linières)²⁴⁰

Esta obra que tanta repercusión tuvo en los escenarios llegó al cine en la segunda década del siglo XX y bajo la dirección de uno de los grandes pioneros del arte fílmico: David Wark Griffith.

Una de las facetas de la filmación que más destaca es la escenografía de la misma. La reproducción de París en la época del Terror exigió una superficie de 56.000 m², la mayor extensión escénica utilizada hasta entonces. Se reproduce un gran salón del Palacio de Versalles con gran escurpulosidad en dimensiones, pinturas murales y pormenores de ornamentación. Para la construcción de la ciudad de París se empleará 1.000.000 m de madera, y para el pavimento de las calles 3.000 toneladas de piedra, 4.000 cristales y 90 barriles de pintura. El vestuario y material diverso para dar la sensación de que transcurre la historia tal como es narrada pesa 22 toneladas. El rodaje duró seis meses repitiéndose cada escena entre 10 y hasta 300 veces para llegar a una perfecta selección artística. Como curiosidad añadir que el coste de las pelucas sobrepasa el coste de la primera película que dirigió Griffith.²⁴¹

²⁴⁰Ruiz Álvarez, Luis Enrique: *Obras pioneras del cine mudo: orígenes y primeros pasos (1895-1917)* Bilbao, Mensajero, 2000, p.89-90.

²⁴¹ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

IV.1.2. EL JOROBADO O EL CABALLERO ENRIQUE LAGARDERE

Esta obra reúne las características melodramáticas: el honor de los caballeros, la palabra dada a un moribundo, la promesa cumplida, la venganza llevada a término y el final satisfactorio para todos los personajes son los elementos que más gustan.

Paul Féval publicó *Le Bossu* en 1857. Sigue el modelo de la novela de capa y espada en la línea de la narrativa de Dumas. El propio Féval, tras el éxito de su novela, extrae un melodrama presentado como «drama en cinco actos». Lo escribió en colaboración con Anicet Bourgeois. En España se traduce muy pronto por Juan Belza titulándose *El jorobado*, con cuatro actos y diez cuadros. Se estrena en el teatro Novedades de Barcelona el 30 de enero de 1863 con gran éxito.²⁴² Se ha encontrado disparidad en las fechas de estreno puesto que otras fuentes aseguran que la representación, en el mismo teatro Novedades, fue posterior, es decir en 1887.²⁴³

La versión que aquí recogemos pertenece a la colección titulada Biblioteca Teatro Popular, Barcelona. Se presenta bajo el título de *El jorobado. Drama en diez actos*. Texto original de Anicet Bourgeois y Paul Feval, arreglo del francés por Luis Suñer Casademunt. La portada de la publicación indica que se representó por primera vez en el Teatro-Circo de Cádiz el día 20 de abril de 1915. El reparto está formado por un total de veinte personajes. Destacan los nombres de la señora Plá, es decir Carlota Plá, interpretando a Blanca de Caylús y al señor Rambal, es decir Enrique Rambal, en el papel protagonista de Lagardere.²⁴⁴ Debemos puntualizar que Enrique Rambal ya la había estrenado en el Teatro de la Princesa de Valencia el 19 de abril de 1913 encarnando al

²⁴² Santa, Ángels: “De la novela popular al melodrama. El ejemplo del Bossu de Paul Féval” en *Scriptura*, 15 (1999), p. 177-9

²⁴³ Así se recoge en el artículo de Salaün, Serge: “El paralelo barcelonés (1894-1936)” en *ALEC*, 21.3 (1996), p.339-347.

²⁴⁴ Durante las temporadas de 1914 y 1915 forman compañía ambos bajo la denominación: *Compañía cómico-dramática Plá-Rambal*. No se cita a los mismos actores y actrices en los programas de manos localizados en los fondos Portes consultados en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

protagonista. Este hecho hace pensar que la publicación se debió a la popularidad alcanzada por la compañía con dicha adaptación.²⁴⁵

El texto se presenta dividido en diez actos que se subdividen en escenas:

Prólogo

Acto I: La posada de la Manzana de Adán (Cuatro escenas)

Acto II: Los fosos de Caylús (Cinco escenas)

Acto III: El armero de Segovia (Siete escenas)

Acto IV: Una cita misteriosa (Cuatro escenas)

Acto V: El muerto habla (Cuatro escenas)

Acto VI: Cocardasse y Passepoil (Siete escenas)

Acto VII: Una fiesta en el palacio real (Seis escenas)

Acto VIII: La justicia de Lagardere (Tres escenas)

Acto IX: La novia del jorobado (Nueve escenas)

Acto X: ¡He cumplido mi palabra! (Escena única)

PERSONAJES

Enrique Lagardere: joven y audaz espadachín que desafía a todos y con sus lances consigue fama, honor y hasta enemistades peligrosas. Durante la obra se desarrollan varias etapas de su vida: primero aparece como un joven atrevido y un tanto irreflexivo. Pasan los años y se presenta como un caballero, maduro y con la suficiente astucia como para adoptar dos personalidades: el jorobado y el caballero.

Nevers: Caballero que posee muchas cualidades: honor, dinero y una estocada secreta que lo hace infalible. Desaparece pronto de escena asesinado por los traidores, pero no se deja de hablar de él durante toda la obra.

Blanca de Nevers: joven hija de Nevers, es la heroína del melodrama. Al principio de la obra es un bebé y a partir del segundo acto ya es una joven enamoradiza, además de una rica heredera.

Gonzaga: el villano, persigue a Nevers hasta matarle y continuará persiguiendo a su hija para conseguir su fortuna. Reúne todos los requisitos de un personaje malvado: traiciona a sus amigos, sólo se mueve por el interés propio, se

²⁴⁵ La información se ha obtenido de los periódicos valencianos: *El Mercantil Valenciano*, 3 de abril de 1913 y *Las Provincias* del 5 al 19 de abril de 1913 en ambos se anuncia la representación.

rodea de unos cuantos secuaces capaces de llevar sus artimañas a término y no duda en traicionar a cualquiera que se interponga en sus planes.

Estropajo: personaje gracioso de la obra. Juega a dos cartas, es decir, mantiene buena relación con Lagardere y también está al servicio del villano Gonzaga. Al final siempre se inclinará a favor de la causa correcta.

ARGUMENTO

Lagardère, espadachín de gran fama en París tiene un desafío con otro gran espadachín parisién: Nevers, el cual es muy famoso por una estocada secreta. La cita es en la tapia de la casa de Nevers, pero cuando se encuentran, se ven envueltos en una intriga para asesinar a Nevers tramada por su enemigo: Gonzaga. A pesar que Enrique Lagardère defiende a Nevers del ataque, éste es acuchillado por la espalda. Los agresores huyen y mientras Nevers agoniza en los brazos de Lagardère le hace dueño de dos tesoros suyos: el secreto de su estocada particular y además le obliga a tomar el cargo de tutor de Blanca de Nevers, su hija pequeña, que queda huérfana tras su muerte (su madre había muerto en el parto). Transcurren trece años, Lagardère se ha trasladado a España con la niña, que ya es una jovencita. Forzados a regresar a París para recuperar el título y la fortuna de la joven Blanca de Nevers, Lagardère evitará que se le reconozca en París adoptando dos personalidades: un jorobado que cuida de la joven y la del caballero que cumplirá su palabra. Consigue vengar la muerte de Nevers descubriendo la trama preparada por Gonzaga así como el complot para matar a la hija, heredera de los títulos y riquezas. Al final, tanto Blanca de Nevers como Lagardère se declaran su amor y terminan quedándose juntos (curiosamente no se habla de matrimonio aunque se intuye).

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

El montaje de esta obra sigue los cánones clásicos de cualquier melodrama, es decir: escenarios concretos. Unos telones pintados que representen las principales estancias: una hospedería, un palacio, un salón, etc. Si se les añade unos pocos muebles se tendrá el ambiente necesario para llevar a cabo la representación. Las acotaciones que encabezan cada uno de los actos son escuetas e inducen a esta conclusión.

Lo más importante en esta obra es el uso que se hace del disfraz. El protagonista de la obra, se oculta bajo una apariencia desagradable, como es el caso de una figura deforme: un jorobado. A pesar de sus nobles vestimentas no deja de ser una imagen poco atractiva y de carácter servil que repele a todos los que se acercan. Ese versátil perfil permite al público una complicidad: conoce al verdadero personaje que se esconde bajo ese disfraz y se adelanta al resto de los personajes que lo desconocen:

El melodrama estereotipa a los personajes si los comparamos con la novela. Los matices psicológicos desaparecen y el acento recae sobre los sentimientos, virtudes o defectos que cada uno de ellos representa. [...] En el teatro se acentúan las inverosimilitudes que se hallaban en la novela y se acentúan de tal forma que en ocasiones los acontecimientos nos aparecen ridículos.²⁴⁶

No se debe de perder de vista que el intento del adaptador de la novela es el de conseguir la meta de pasar de la risa al llanto para volver de nuevo a un final feliz.

La puesta en escena de esta obra siempre está condicionada por la palabra. En definitiva, no se busca espectacularidad de decorados, sino sorprender al espectador con las acciones que no dejan de ser la mayoría, descritas, que no llevadas a cabo.

REPRESENTACIONES

Si hay una obra que defina los espectáculos de Rambal es *El jorobado*. A lo largo de su carrera fue una constante que lo popularizó como verdadero artífice del melodrama y siempre con el papel de protagonista, es decir, la doble cara de Lagardere y el jorobado.

Desde su primeriza formación de 1913 donde ya figuraba como director y primer actor de la *Compañía dramática de El teatro de la Princesa* de Valencia, hasta su última formación de 1954, la *Compañía Española de Grandes espectáculos creados por Rambal*, esta obra no deja de aparecer en su repertorio. El personaje de Lagardère encarna una forma de entender el melodrama. Con ella

²⁴⁶ Santa, Ángels: Op., cit., p. 185-6

celebraba el día de su beneficio. El público abarrotaba el teatro por ver este melodrama entre militar y romántico.

Beneficio de Rambal

Ayer celebró su beneficio Enrique Rambal, con el conocido drama «El jorobado».

El teatro se vio lleno en las dos funciones, tarde y noche, hasta el punto de no quedar una localidad en taquilla.

Rambal hace una verdadera creación del personaje protagonista de la obra, y anoche obtuvo un triunfo definitivo interpretando «El jorobado».²⁴⁷

A partir de ese momento, siempre estará este título ligado a la figura de Rambal:

Beneficio de Enrique Rambal

El catastrófico y simpático Rambal celebró anoche su beneficio, estando el teatro concurridísimo.

Se representó «El jorobado», melodrama en que Rambal interpreta el tipo de protagonista de modo irreprochable. Rambal gustó así al público, aplaudió al beneficiado, haciendo partícipe de los aplausos a los demás artistas que con Rambal se distinguieron.²⁴⁸

Siempre se valora su interpretación en el doble papel, así lo hacen *La Voz Valenciana* el 19 de febrero de 1927 cuando la compañía de Rambal actúa en el Teatro Principal de la ciudad y se celebra la función de beneficio para su director con esta obra. Lo mismo se refleja en el periódico *El Mercantil Valenciano* el 26 de septiembre de 1933 cuando vuelve a repetir en el mismo teatro. Se volverá a representar en noviembre con el mismo éxito, tal como reseña la prensa. Lo mismo ocurre en la temporada que lleva a cabo la compañía en el teatro Ruzafa de la ciudad de Valencia desde octubre de 1934 hasta marzo de 1935, y donde se insiste en el éxito de la compañía y, en especial, de su director con la interpretación de este melodrama.

Después de la Guerra Civil, durante la temporada de mayo a junio de 1939 que interpreta Rambal en el mismo teatro Ruzafa, lleva la obra de Féval con idéntico éxito:

²⁴⁷ *La Voz Valenciana*, 22 de noviembre de 1918.

²⁴⁸ *El Mercantil Valenciano*, 3 de febrero de 1923.

Contrario con el ambiente italiano que Rambal ha sabido dar a la obra, el ambiente romántico francés que el mismo artista dio a la representación de «El jorobado». Este personaje de Lagardere, que tan diversas interpretaciones ha tenido en el teatro, está visto por Rambal con muy acertada visión.

Asimismo la presentación escénica tiene un ambiente de decorado y de trajes muy en armonía con el argumento.

Rambal y sus artistas realizan su labor con esa infatigable prestancia que caracteriza a la compañía.

Y el público no se cansa de aplaudir y... de llenar el teatro.²⁴⁹

Y así será también en el momento que Rambal entra en su declive en la década de los cuarenta. Se da la misma aceptación y éxito en la temporada de diciembre de 1942 a enero de 1943, pero esta vez la compañía actúa en un local menor como es el teatro Lírico. Y lo mismo ocurrió en el teatro Ruzafa durante su temporada de enero a febrero de 1949.

Al final de su carrera seguirá marcando su paso por el teatro la interpretación de la figura de Lagardere:

Dentro del repertorio de su característico teatro, Enrique Rambal ofrece la reposición de «El jorobado», obra de la que hace una auténtica creación, apreciándose así por el público que estos días acude a nuestro primer coliseo para premiar la excelente labor del insigne actor y de su disciplinada compañía.

Muchos son los momentos culminantes en la representación de «El jorobado», y en todos ellos, Rambal, plétórico de facultades y ajustadísimo en gesto y dicción, es calurosamente aplaudido.

Añádase a esto una lujosa y efectista presentación escénica, como es norma en los espectáculos rambalescos, lo que contribuye al mejor éxito de tan afortunada reposición.²⁵⁰

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS

Título: *El jorobado, el juramento de Lagardere* (Bossu, le ou le petit parisien)

²⁴⁹ *Las Provincias*, 11 de mayo de 1939.

²⁵⁰ *Las Provincias*, 4 de marzo de 1954.

Director: Jean Kemm

Guionista: Paul Jr. Kemm. Basado en la novela de Paul Feval

Productor: Jacques Jaik

Nacionalidad: Francia

Formato: 03800 minutos. 35 milímetros. Blanco y negro. Muda.

Estreno: 1925. En Madrid se estrenó el 14 de octubre de 1926.

Intérpretes: Gaston Jacquet, Calude France, Marcel Vibert, Nicola Duplessy, Maxime Desjardins, Jacques Arnna, Pre Fils, Hypolyte Paulet, Jean Lorette, Jaque Christiary, Guy Demercay, Christiane Dorivy.²⁵¹

Es la primera versión cinematográfica que se ha podido localizar. Se trata de una versión francesa. Dado que Enrique Rambal ya representaba la obra desde 1913 creemos que esta versión no influyó en su manera de interpretar el papel en los años sucesivos.

²⁵¹ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003].

IV.1.3. EL CONDE DE MONTECRISTO

La adaptación escénica de esta novela de Dumas en Francia tuvo lugar en 1845, es decir, el mismo año de haberse completado la novela.²⁵² Al igual que había ocurrido con otras obras del mismo autor, ésta también llegó rápidamente a los escenarios españoles. La edición más antigua localizada es la publicada en la colección Biblioteca Dramática en Madrid, Imprenta de D. Vicente de Lalama, 1861.²⁵³

No nos encontramos en disposición de afirmar cuál sería la versión que Rambal representó habitualmente, no obstante, hemos tomado la de «La colección Biblioteca Teatro Mundial» editada en Barcelona por el tipógrafo Félix Costa.²⁵⁴ La versión se titula *El abate Faria y Edmundo Dantés o El conde de Montecristo. Drama en un prólogo y cinco actos de Alejandro Dumas (padre) arreglado a la escena española por José Nieto y José Guardia*.²⁵⁵ La publicación tiene un total de sesenta y seis páginas. Se representó por primera vez en el Teatro Principal de Gracia (Barcelona) en noviembre de 1903. El papel de Edmundo Dantés lo ejecuta José Nieto y el del abate Faria José Guardia.

Aunque son muy escuetos los comentarios de la prensa sobre la representación de dicha obra, lo que no nos permite afirmar que se trate de ésta con certeza, sí es la más cercana puesto que la edición es de 1913 y la primera representación datada de Rambal es de 1914.²⁵⁶

Rambal la representó siempre pero el título de la obra no fue siempre el mismo dado que en las primeras décadas del siglo la anunció como *Simbad el marino o el conde de Montecristo*.²⁵⁷

²⁵² *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

²⁵³ Datos recogidos en la Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 4 de diciembre de 2005]

²⁵⁴ Los títulos que se recogen en esta colección son: *El Sol de la Humanidad, El nido ajeno, Los Miserables, Juan José, Los dos pilletes, Don Juan de Serrallonga, María Antonieta, El Místico y El conde de Montecristo*. Tanto Rambal como otras compañías contemporáneas los presentan como parte de su repertorio por lo que nos permite pensar que era el medio para difundirlas.

²⁵⁵ No se ha podido recoger ninguna información adicional sobre ambos actores-adaptadores.

²⁵⁶ La Compañía dramática Enrique Rambal y Amparito Wieden actuó en el teatro de la Princesa de Valencia durante los meses de marzo a abril de 1914; entre su repertorio figuraba esta obra, tal como indica el anuncio localizado en el periódico *El Mercantil Valenciano*.

²⁵⁷ No sabemos el motivo por el que se anunciaba con ese título compuesto que hace referencia a dos relatos distintos. Curiosamente señalaremos que se anunciaba la obra como *El conde de Montecristo* el 3 de noviembre de 1918 en *El Mercantil Valenciano*, como parte del repertorio de

El prólogo se titula: *Mercedes «La catalana»*; en una larga acotación se describe la estancia de pescadores catalanes donde vive la protagonista. Relata el encuentro entre Mercedes y Edmundo y su detención a lo largo de nueve escenas.

El acto primero titulado *El castillo de If*, se divide en cinco escenas que describen la estancia de Dantés en la cárcel y su huida final.

El acto segundo no tiene título. Se divide en seis escenas donde se condensan la transformación de Dantés en Montecristo y el reencuentro con cada uno de los que le han forjado su destino: Alberto de Morcef, Maximiliano Morel y Danglars.

El tercer acto, también sin denominación, se subdivide en ocho escenas. La acción transcurre en un salón del cual salen y entran los personajes que deben intervenir. Lo más destacado es el reencuentro entre Mercedes y Edmundo, aunque mantienen las distancias, como si no se conociesen.

El cuarto acto tiene seis escenas. Montecristo y Mercedes continúan hablando pero esta vez ha cambiado la actitud puesto que hablan con franqueza; el primero quiere ejercer su venganza sobre el hijo de ésta y ella le suplica llamándole por su nombre y reconociendo que sabe quién es así como le pide perdón por su olvido. El acto termina con la petición de justicia de Dios por parte del propio Montecristo que se cree estar en posesión de ella para ejercerla.

El quinto y último acto está compuesto por seis escenas muy breves que transcurren en Marsella, en el gabinete de Morel. Montecristo ayuda a su amigo Morel y a su familia a recuperar la fortuna perdida y se desenmascara ante todos para poder vengarse con su nombre real: Edmundo Dantés.

PERSONAJES

Todos los personajes de esta adaptación son reconocibles por ser los que se aparecen en los melodramas.

Edmundo Dantés/ El conde de Montecristo: es un joven marinero que triunfa en su trabajo y es correspondido en su amor. Víctima de las envidias y el perjurio, se le condena por alta traición a la cárcel más cruel de Francia: el castillo de If. Cuando sale de allí se ha convertido en un ser distinto, sólo piensa

la compañía cuando ésta actuaba en el teatro Olympia y al día siguiente, en el mismo periódico, se anuncia con el doble título.

en llevar su venganza a término. Se transforma en el Conde de Montecristo, un personaje misterioso e inmensamente rico. Las dos personalidades son las dos caras del héroe melodramático, capaz de afrontar todo tipo de desgracias. Cabe subrayar que reunirá todas las cualidades de un caballero; sin embargo, sólo lo será cuando tenga fortuna económica.

El abate Faria: mentor de Edmundo. Hombre culto, misterioso y al mismo tiempo trágico. Se cruzará con Dantés en uno de los momentos más delicados de su vida en el período de su injusto presidio. Es descrito como un personaje refinado que ha vivido en las cortes más importantes pero por un motivo desconocido entra en desgracia y es encarcelado. Se erige como su tutor y le ayuda a realizar su venganza. Su actitud se encontraría encasillada en lo llamamos un «personaje oscuro» es decir, aquel del que se tiene pocos datos pero es capaz de cambiar la situación de los héroes con su actuación.

Mercedes: Pescadora catalana, es la novia de Dantés. Tras su desaparición se convierte en la esposa de Morcef enemigo que traiciona a Edmundo. A pesar del paso del tiempo es la única que le reconoce bajo el aspecto de Montecristo. Su falta de fidelidad para con él no le permite alcanzar su perdón. Su importancia en el relato es mínima, se limita a reafirmar el personaje del protagonista y en los últimos actos toma la postura de madre para enternecer al vengativo héroe, pero no consigue que olvide su traición.

Maximiliano Morel: armador de *El Faraón*. Hombre noble que ayudó y creyó siempre en Dantés. Cuando está al borde del suicidio, por las pérdidas de su empresa, es salvado por Montecristo en pago a su confianza y lealtad. Figura paternal es un personaje emblemático en los melodramas. Representa la postura de la honradez y la benevolencia.

Morcef: Pescador que envidia a Dantés por sus éxitos personales. Su única aspiración es conseguir fortuna y posición social. Cuando aparece en escena Montecristo se ha convertido en el conde de Morcef y se ha casado con Mercedes con la que tiene un hijo: Alberto de Morcef. Es uno de los malvados que actúan contra el protagonista.

Villefort: juez corrupto, ayuda a tramitar el encarcelamiento de Dantés. Es el más inteligente de los malvados, se trata del principal conspirador contra el protagonista. Su personalidad es mendaz.

Danglars: otro de los que traicionan a Dantés cuando éste sólo es un simple pescador. Durante el cautiverio de Edmundo consigue su fortuna con maniobras financieras fraudulentas. La venganza de Montecristo sobre él la ejecuta el ladrón romano Luís Vampa que se sirve del secuestro y la extorsión para llevarlo a la miseria. Este personaje completará la terna de malvados que conspiran contra el héroe.

Bertuccio: criado de Montecristo. Es el personaje fiel y discreto que le ayuda a cumplir la venganza. Su actitud seria y trágica rompe con el canon del criado jocoso de todos los melodramas.

Los personajes que aparecen en esta adaptación se han reducido al mínimo respecto a la novela original.

ARGUMENTO

Edmundo Dantés es un joven marinero de éxito. Tiene la confianza de su patrón Morel quien le nombra capitán de su barco mercante más rápido, *El Faraón*, y además consigue la mano de la bella pescadora catalana: Mercedes. La envidia y el miedo de sus enemigos provoca un complot contra él que le llevará a la cárcel más siniestra de toda Francia: el castillo de If. Durante quince años permanece encerrado acusado de alta traición. A lo largo de ese período de tiempo conoce al abate Faria, también encerrado en dicho castillo, bajo la misma acusación. Se hacen amigos y éste se convierte en su mentor y preceptor y le enseña a comportarse como un caballero y además le hace heredero de su fortuna oculta en la isla de Montecristo. Cuando muere Faria, Edmundo Dantés aprovecha su mortaja y escapa de la cárcel simulando ser el cadáver del abate. Después de viajar hasta la isla donde está el tesoro, cambia su vida y su nombre por el del conde de Montecristo. Su intención es perseguir a los que traicionan y le encarcelan injustamente, que son el juez Villefort junto con Danglars y Morcef. En su venganza también incluye a su prometida: la pescadora Mercedes, la cual se había casado con uno de sus traidores. Montecristo es inflexible con los que le han traicionado y bondadoso con los que siempre le ayudaron, como es el caso del armador Morel. Casi al final del relato, la familia Morel está sumida en una situación económica crítica debida a los negocios navieros; Montecristo les ayuda a salir del problema y facilita la felicidad de la hija del armador. Al final la

venganza del conde de Montecristo se lleva a cabo sufriendo las consecuencias tanto los que tuvieron parte en la injusta encarcelación como Mercedes por no haber confiado en la inocencia de Edmundo Dantés.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

En esta adaptación hay pocas indicaciones de cómo debe distribuirse el decorado. Toda la obra gira en torno a los principales protagonistas del relato. La primera acotación se encuentra al inicio del prólogo. Es allí donde se detalla un ambiente entre campestre y marinero idílico:

El teatro representa una de esas casas en que se sirve de comer, a orillas del mar. Patio descubierto. Tapia colocada de parte a parte del escenario entre la tercera y cuarta cajas de bastidores. Fachada de casa, de planta baja y primer piso, colocada a la izquierda del actor, con puerta en primero y segundo términos. La tapia del foro tiene un gran portalón en el centro que deja ver el mar; a la izquierda y medio oculta entre bastidores, una glorieta con mesa o veladorcito y asientos. Esta glorieta estará adornada de enredadera de campanillas o pasionarias. En fin, que respire el gusto y la alegría propias de una casa de esta índole en verano. La glorieta entre la segunda y tercera cajas, tocando casi a la tapia.²⁵⁸

Esta escenografía muestra los elementos en los que se van a hacer hincapié en toda la obra: el mar de fondo, una casa de planta baja y primer piso junto con una glorieta con flores. Son los tres elementos básicos para hacer creíble el ambiente de una playa de gente humilde. Contrasta la alegría del decorado con la tragedia que se desarrollará en ella. En el transcurso del prólogo, los actores actúan dentro del mismo marco idílico de la casa descrita cerca del mar. Hay una indicación de cómo debe encontrarse colocada la glorieta en el escenario: medio oculta entre bastidores.

Será en el primer acto cuando el decorado se transforma radicalmente al convertirse en un lúgubre y trágico calabozo. Los términos del relato han

²⁵⁸ Prólogo de la obra.

cambiado y de la felicidad de un decorado bucólico se traslada a la tétrica prisión del castillo de If.

El teatro está dividido horizontalmente: la división superior será la tercera parte de la embocadura y representa el llano o piso del castillo de If, con barandilla almenada en el fondo, que figure ser la continuación de muro que debe servir de fondo de los calabozos, cuyos cimientos se supone lamen el mar por la parte del fondo, o exterior.

La inferior, que será de las dos terceras partes restantes de la embocadura, está dividida perpendicularmente; cada división representa un calabozo: el de la derecha del espectador, es el de Edmundo: el de la izquierda, el de Faria; este último más capaz que el otro.

Al levantarse el telón, FARIA y EDMUNDO, tendidos en los lechos de sus calabozos respectivos; estos lechos estarán colocados de modo que las cabeceras den en el tabique que divide la decoración. En el calabozo de la derecha del actor, habrá una cama de madera con pies y tablado, jergón y manta de munición.²⁵⁹ con un banco empotrado en la pared; un cántaro con agua y un pedazo de pan de munición; un pucherito pequeño y partido, cuya parte inferior se supone contiene una grasa seca con mecha y que a su debido tiempo se enciende para proporcionar durante un buen rato, luz. En el calabozo de la izquierda, un tablado de madera en el suelo y un felpudo encima: la parte del cabezal, más alta; una manta de munición.²⁶⁰

Con una luz tenue y el sonido del mar se consigue el ambiente del calabozo; si además, se le añadía la imagen de un desgredado Edmundo Dantés caracterizado como prisionero, el escenario se convertía en la mazmorra del castillo de If. Uno de los momentos más destacados de la obra es cuando el personaje asoma su cara por un pequeño resquicio de la prisión mirando al mar entre gritos y lamentos por su mala fortuna; entonces, la sensación de terror era

²⁵⁹ Tal como detalla el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, edición vigésima primera de 1992, la locución adjetiva «de munición» se refiere a «Dícese de lo que el Estado suministra por contrata a la tropa para su manutención y equipo, a diferencia de lo que el soldado compra de su bolsillo. *Prenda de munición; pan de munición.*»

²⁶⁰ Acto I. Acotación: *El castillo de If.*

completa, siendo capaz de impresionar y sobrecoger al público de todas las edades.²⁶¹

En dicha acotación, el autor da dimensiones casi exactas de cómo se debían disponer los elementos del decorado en el espacio escénico. La intención descrita es la de hacer sentir una mezcla de pena, miedo a la soledad y reacción hacia la injusticia cometida contra el protagonista. El mar sigue siendo uno de los elementos omnipresentes en todo el relato. La búsqueda del realismo es patente en esta detallada introducción del acto.

En el segundo acto el autor sólo señala que éste transcurre en el salón amueblado de Montecristo, sin entrar en más detalles.

En el tercer acto sí indicará más elementos: la acción sucede en un salón antesala del salón de la fiesta que se está celebrando, además menciona que es de noche:

*Un salón adornado con lujo, y que figura ser antesala de un salón de baile. Es de noche. Los criados acaban de encender las luces. En el fondo, la puerta que da al salón de baile. A la derecha, la puerta del aposento del conde Morcef. A la izquierda, la puerta que comunica con las demás habitaciones.*²⁶²

Respecto al cuarto acto, tampoco especifica mucho en la acotación inicial los detalles de escenografía salvo que se trata de un salón rico y muy iluminado.

Por último, en el quinto acto la breve acotación que lo inicia ubica el lugar donde sucede todo y en este caso se trata de la ciudad de Marsella, en concreto en el gabinete de Morel.

REPRESENTACIONES

Como ya se ha dicho al principio de este capítulo, Enrique Rambal la representa en el teatro de la Princesa de Valencia el 23 de marzo de 1914 bajo el nombre de *Simbad el marino o el conde de Montecristo*.²⁶³ Tal como se anunció

²⁶¹ En conversaciones con el doctor Cecilio Alonso, se ha podido constatar algunos detalles de la representación de la obra en el teatro Principal de Alicante. Aunque no supo precisar en qué año la pudo ver, cabe la posibilidad de que fuese durante la temporada de 1946.

²⁶² Acto III. Acotación inicial.

²⁶³ Este título aparece en las dos primeras décadas de su repertorio después sólo aparece con el nombre de *El conde de Montecristo*.

en la prensa, era la última representación de la compañía. Esta obra se incorporó a su repertorio de 1914. A partir de este momento esta obra siempre formará parte de su repertorio representándose en las funciones de beneficio del actor o bien como complemento del cartel los últimos días de estancia de la compañía en el teatro. Será acondicionada a los gustos del público de cada década, lo que significó que sufrió varios recortes en su duración, cambió la distribución de los cuadros e incluso añadió números de música y baile al melodrama. Sirva de ejemplo el anuncio escueto de la temporada de noviembre de 1945 a enero de 1946 cuando actuó en el teatro Principal de Valencia: se anunciaba allí una nueva versión del clásico *El conde de Montecristo*, donde se ha incluido un gran ballet y una «sorprendente presentación».²⁶⁴

No sólo realizaba reformas en el aspecto escenográfico sino que también la renovó con nuevas adaptaciones. No se ha podido averiguar qué posibles colaboradores literarios realizaron modificaciones en el texto, salvo en el caso de Miguel Mihura que figura como adaptador de la misma, junto a Enrique Rambal, en 1944.²⁶⁵ Durante la temporada de 1954, el adaptador que se anunció en los programas fue Roberto Pérez Carpio, es decir el director artístico de la compañía que era su yerno.

Una de las informaciones que nos puede facilitar una visión de los cambios sufridos por el melodrama es la distribución que se dio a los cuadros en cada temporada y que por fortuna, con la ayuda de los programas de mano localizados, se puede conocer en las siguientes temporadas:

Temporada 1914 (Teatro de la Princesa de Valencia), Temporada 1918 (Teatro Olympia de Valencia), Temporada 1923 (Teatro Olympia de Valencia), Temporada de 1927 (Teatro Principal de Valencia),²⁶⁶ Temporada de 1928 (Teatro Principal de Valencia), Temporada de 1930 (Teatro Principal de Valencia), Temporada de 1934-35 (Teatro Ruzafa de Valencia).

La estructura que se mantiene es la de seis partes muy detalladas que son:

1º La posada de los catalanes

²⁶⁴ *Levante*, 21 de noviembre de 1945.

²⁶⁵ Temporada de mayo a junio de 1944 en el teatro Principal de Alicante. Dato obtenido en la Biblioteca Gabriel Miró (fondo Portes) de Alicante.

²⁶⁶ En septiembre de 1927 también formaba parte de su repertorio cuando actuó en el teatro Novedades de Madrid.

- 2º El castillo de If
- 3º La isla de Montecristo
- 4º El muerto resucitado
- 5º ¡Dos venganzas!
- 6º La primera obra de abnegación

A partir de la temporada de 1936 (Teatro Libertad²⁶⁷ de Valencia)²⁶⁸ hay una modificación en las partes de la representación que son:

- 1º La posada de los catalanes
- 2º El castillo de If
- 3º La isla de Montecristo
- 4º Las grutas maravillosas
- 5º El muerto resucitado
- 6º Dos venganzas
- 7º La primera obra de abnegación
- 8º El Faraón.

Esta nueva distribución de la representación se mantiene durante la temporada 1937-38 (Teatro Principal de Valencia), la temporada 1939 (Teatro Ruzafa de Valencia).

Con la década de los cuarenta se amplía:

- 1º.- La posada de los catalanes
- 2º.- Los crímenes de la ambición
- 3º.- El castillo de If
- 4º.-Evasión del fondo del mar
- 5º.-El barco pirata
- 6º.-La isla de Montecristo
- 7º.- Las grutas maravillosas
- 8º.-Una luz en la sombra
- 9º.-El muerto resucitado
- 10º.- ¡Dos venganzas!
- 11º.-La primera obra de abnegación

²⁶⁷ Se trata del Teatro de la Princesa el cual cambió su nombre al de Teatro Libertad durante la Guerra Civil.

²⁶⁸ En diciembre de 1936 la compañía viaja a Castellón y la representa en el teatro Principal de la ciudad.

12º.- El Faraón

Así se ha podido constatar durante las siguientes temporadas: Temporada 1942-43 (Teatro Lírico de Valencia); Temporada 1944 (Teatro Principal de Alicante); Temporada 1945 (Teatro Principal de Alicante); Temporada 1945-46 (Teatro Principal de Valencia)²⁶⁹; Temporada 1949 (Teatro Ruzafa de Valencia y Teatro Principal de Castellón)

Ya en el declive de su carrera, durante la temporada de 1954, en el Teatro Principal de Valencia,²⁷⁰ vuelve a anunciar la obra pero con nuevas modificaciones en la distribución de sus actos, esta vez son dos partes divididas en diez cuadros:

1ª parte:

- 1º.- La delación anónima
- 2º.- Sepultados en vida
- 3º.- Evadido en el fondo del mar
- 4º.- El barco pirata
- 5º.- La isla de Montecristo
- 6º.- La gruta del Tesoro

2ª parte:

- 7º.- Las joyas vivientes
- 8º.- ¡Dos venganzas!
- 9º.- ¡Edmundo Dantés!
- 10º.- El nuevo Faraón

Desafortunadamente, no se ha podido localizar ninguna crítica de la última versión de este melodrama que nos habría aportado una valiosa información dado que se trata de una de las obras que definía a Rambal como actor. En este personaje lucía aquí sus dotes para el disfraz. Todos los testimonios recogidos hablan de esta obra como de las mejores creaciones y de mayor calidad en la dilatada carrera de Rambal como actor.

²⁶⁹ Se anuncia nueva versión que incluye un gran ballet y "sorprendente presentación" en el periódico *Levante*, 21 de noviembre de 1945.

²⁷⁰ El 1 de septiembre de 1954 la representa en el teatro Fuencarral de Madrid junto a los nuevos montajes que presenta. Dato encontrado en la revista: *Teatro* nº 13, oct-nov-dic. 1954.

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS

Título: *The Count of Montecristo*

Año: 1908

Director: William N. Selig

Nacionalidad: Chicago (EE.UU)²⁷¹

A principios de 1908 el operador Thomas Persons y el realizador Francis Boggs se instalaron en los suburbios de Los Ángeles para rodar un *Conde de Monte-Cristo* con un prestidigitador sin trabajo. Para ello improvisaron un pequeño estudio en una oscura aldea bautizada «Hollywood» (bosques de acebos) por un vendedor de lotes de terreno, aunque ese arbusto no pueda subsistir en California.²⁷²

Título: *The Count of Monte Cristo/ Monte Cristo*

Director: Edwin S. Porter; Joseph A. Golden

Guionistas: Hampton Del Ruth El guión es una adaptación de la novela *Le comte de Monte Cristo* (1845) de Alejandro Dumas (padre) y de la obra teatral *The Count of Monte Cristo* (1873) de Charles Fecher

Productor: Daniel Frohman para Famous Players Film Company

Nacionalidad: EE.UU

Estreno: 1 de noviembre de 1913

Duración y formato: Muda. 5 rollos.660metros

Intérpretes: James O'Neill (Edmundo Dantés), Eugenie Besserer (Mercedes), Murdock McQuarrie, Nancy O'Neill y Hobart Bosworth.²⁷³

La popularidad de este personaje que salta del folletín al escenario no podía dejar indiferente al cine pionero que también lo incluye en su particular elenco de personajes asumidos por el cine. Rambal interpreta los mismos personajes que están en el celuloide pero con la gran ventaja de que él puede ser oído.

²⁷¹ Sólo indicamos las versiones cinematográficas primigenias.

²⁷² Sadoul, George: *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Siglo Veintiuno, 1976, p. 94.

²⁷³ Ruiz Álvarez, Luis Enrique: *Obras pioneras del cine mudo: orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Bilbao, Mensajero, 2000, p.277

IV.1.4. ARTAGNAN Y LOS TRES MOSQUETEROS DEL REY

Alejandro Dumas (padre) tuvo un gran éxito con la publicación en el periódico *Le Siècle* del folletón: *Les Trois Mousquetaires*. El intervalo de publicación fue desde el 14 de marzo hasta el 14 de julio de 1844. Poco después se adaptó para la escena; el 14 de octubre de 1845 se estrenó en el Ambigu parisién la versión dramatizada de *Los tres mosqueteros*.²⁷⁴

Hay múltiples versiones de esta obra y por tal motivo se nos plantea una disyuntiva a la hora de la elección del texto que debió representar por la compañía de Rambal. Debido a que los escritores Luis Linares Becerra y Javier de Burgos firman como autores de la versión y arreglo de la novela de Alejandro Dumas publicada en la colección titulada «Los contemporáneos» que dirigía Augusto Martínez Olmedilla y ambos colaboran con Enrique Rambal durante la década de los veinte como adaptadores literarios de su repertorio, creemos que se trata del texto que incluyó en su repertorio. En la colección aparece con el número 691, del año XIV, fechado el 20 de abril de 1922.

El texto se divide en cuatro actos que se subdividen cada uno, a su vez, en dos cuadros con el fin de facilitar su puesta en escena. La presentación tipográfica son unas escasas doce páginas escritas a doble columna, lo que condensa la publicación. Cotejando la versión con la novela de Dumas se puede afirmar que no es muy fiel al original aunque mantiene las principales características del argumento de ésta.

Otro elemento que juega a su favor es la portada del folleto donde se publica la versión, puesto que la imagen central es un mosquetero con la espada desenvainada en actitud desafiante. El dibujo está firmado por V. Durán. Si a todo ello se añade el bajo coste de la publicación, 20 céntimos, se comprenderá su gran difusión.

La adaptación es de escasa calidad literaria. Se ha escrito en clave de humor y sobre todo buscando la risa fácil del público en general.

²⁷⁴ No se conoce el nombre exacto del adaptador de dicha obra a la escena francesa.

PERSONAJES

Artagnan: protagonista de la obra. Es un joven atrevido y poco reflexivo. Se mueve por impulsos pero demuestra lealtad y buenos instintos para con sus amigos. Cumple todos los esquemas del héroe melodramático: audaz, arrojado y con un alto sentido del honor y la honradez. Pasa de ser un pobre “destripaterrones gascón” que llega a la ciudad, en busca de fortuna, a un valiente guardián del honor de la reina. Ascende social y moralmente ante los demás cuando es aceptado por su arrojo dentro de la compañía de los mosqueteros.

Portos, Aramis y Athos: los tres mosqueteros defensores del rey y del honor de la reina. No se dan muchos matices personales de los mismos salvo que su función es la de complementar al protagonista. Ellos se encargan de suplir las carencias del protagonista con su labor de maestros. Estos personajes también comparten las cualidades del héroe desdobladas en ellos tres, es decir, la vertiente mundana, la clase alta y la religiosa pero todas están al servicio del poder el momento: la monarquía.

Bacín, Planchet y Mosquetón: criados de los mosqueteros. Son el trío cómico. Hacen los chistes más vulgares y cercanos a las clases populares. Su misión es la de romper la rigidez de las situaciones melodramáticas que se dan en la pieza. Algunas veces, su comicidad puede caer en la ambigüedad creando situaciones de peligro para sus amos que siempre superarán pues son los responsables de encarnar el bien.

Rey, Reina y Buckingham [sic]: son las figuras nobles del melodrama. Distantes de sus súbditos, sin embargo no dejan de estar a su lado para pedirles servidumbre y recordarles cuáles son sus deberes para con ellos. El rey adquiere tintes paternos lo que le reviste de la honorabilidad de su cargo. La reina queda en un plano más secundario aunque siempre será el punto de referencia de la lealtad. El duque de Buckingham, a pesar de ser enemigo natural de los franceses, también se encuentra revestido de la misma autoridad que la reina.

Richelieu y Milady: ambos son los malvados del relato. Uno representa la astucia y el ansia de conseguir a toda costa el poder, la dama es el pasado oscuro de todos en cierta manera. Ambos son mezquinos, cobardes y capaces de traicionar a todos los que les rodean con tal de conseguir el poder. Encarnan a los

arquetipos de la iglesia conspiradora y los bajos instintos de la nobleza en la imagen de la mujer.

El resto de personajes lo conforman damas, criadas, rufianes y marineros, en definitiva todo un plantel de personajes muy secundarios. Hay un total de veintidós que les ayudan a desarrollar la acción.

ARGUMENTO

Artagnan, un provinciano gascón, viaja a París para convertirse en mosquetero del rey, al igual que lo había sido su padre. Antes de llegar a la corte se tropieza, por separado, con tres mosqueteros del rey con los que se reta por pequeños sucesos. Cuando se va a batir con ellos todo terminará al ser asediados por los hombres del cardenal Richelieu que pretenden detenerles. Automáticamente hacen causa común entre los cuatro y se convierten en amigos y a su vez defensores del rey. El gascón entrará a formar parte de los defensores del rey junto a los mosqueteros con los cuales iba a batirse. Sus enemigos comunes ahora son los hombres del cardenal Richelieu, consejero del rey y a su vez intrigante de la corte. Por otro lado, la reina es víctima de las artimañas del cardenal quien se vale de la ayuda de una dama de la corte: Milady. La primera misión que debe cumplir Artagnan, junto a los tres mosqueteros, es la de viajar a Londres para recuperar los herretes que la reina regaló al duque de Buckingham. El rey no sabe que su enemigo político tiene buenas relaciones con la reina, si se descubren dichos tratos puede crearse un conflicto de estado. El cardenal intentará por todos los medios impedir que la aventura llegue a buen término y para ello intenta detener a los mosqueteros. Sólo conseguirá llegar a su destino Artagnan. La obra termina con un final feliz, puesto que los cuatro ayudan a salir del aprieto a su reina. El gascón queda recompensado formando parte de los mosqueteros del rey, además consigue la mano de la ayuda de cámara de la reina: la dama Bonacieux.²⁷⁵

²⁷⁵ Un final muy distinto al que se produce en la novela donde ésta muere envenenada por Milady.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

Las aclaraciones escénicas son parcas en la adaptación para las tablas españolas. Las acotaciones se limitan sólo a citar el espacio donde se desarrolla la acción. En el primer acto y en el cuadro primero, escuetamente se reseña: «patio de armas»

La misma brevedad se da en el segundo cuadro del mismo acto, cuando se vuelve a hacer una breve indicación del lugar; en este caso se trata de una habitación de una buhardilla de París.

Al igual que en el anterior acto, en el segundo y en el primer cuadro de éste se indica que la acción sucede en el palacio del Louvre donde se sitúa a la reina Ana de Austria con dos de sus damas. El cuadro segundo transcurre en el gabinete de la casa de Milady.

El acto tercero sigue la misma tónica de sobriedad en las acotaciones. El cuadro primero se titula con el nombre de una posada: «el faisán de oro» situada en el camino entre París y Havre. El cuadro segundo transcurre en un falucho llamado «relámpago». Sí se indica que la acción es de noche.

Por último, en el acto cuarto, el cuadro primero es algo más explícito en los detalles del decorado. Describe el interior de una pequeña sala del palacio de Buckingham en Londres con vistas al río Támesis. Hay cuatro personajes en la escena. En el segundo cuadro se produce un cambio de situación: esta vez se trata de la cámara de la reina en el palacio del Louvre de nuevo. Explica cómo deben encontrarse los personajes cuando se levante el telón. El Rey Luis XIII y el cardenal Richelieu juegan al ajedrez en el lado derecho del escenario. En el foro la reina Ana de Austria está con sus damas. Como es el último cuadro todos los personajes importantes de la obra aparecen en el desenlace final y son anunciados con breves acotaciones entre los diálogos.

REPRESENTACIONES

Tal como se ha indicado, la adaptación se publicó en 1922 y Rambal la estrenó el 15 de enero de 1923. La compañía debuta en el teatro Olympia de Valencia durante la temporada de enero a febrero. Rambal acaba de regresar de su primer viaje a América y llega con nuevas ideas y nuevos proyectos. En esta primera puesta en escena de la adaptación de la obra de Dumas, sólo representó,

tal como indica la prensa, dos jornadas de la misma, ni tan siquiera se completa la versión publicada. Tal como indica la crónica localizada fue un auténtico éxito para la compañía:

Debut de la compañía Rambal.

Anoche, en Olympia, comenzaron las representaciones de melodramas de espectáculo, por la compañía que dirige el infatigable e insustituible Enrique Rambal.

Se puso en escena la jornada primera de la novela escénica "Los tres mosqueteros", con el mismo éxito que en su estreno.

La compañía, que viene excelentemente conjuntada para esta clase de trabajo, interpretó el melodrama a las mil maravillas.

Distinguióse en primer término, el primer actor Enrique Rambal, la gentil Margarita Robles y los señores Del Río, Vilar, Cobeña, González y Fernández.

La presentación fue inmejorable, y el público-muy numeroso- aplaudió con verdadera efusión.²⁷⁶

El ambiente de caballeros, soldados y espadas siempre fueron del agrado de todos los públicos. A partir de estos momentos se podría calificar como una obra de «fondo de repertorio» para Rambal que la explotará en sucesivas temporadas.

Desde ese momento, la obra se representa con gran frecuencia, o bien completa, es decir, en sus cuatro actos, o bien algunas partes de ella, en ese caso eran las dos primeras jornadas o las dos últimas. Creemos que la decisión de representar esta obra de esta manera se debía a que se jugaba con la ventaja de saber que el público conocía el texto; por otra parte, también aligeraba la programación de un día el no tener que representar la obra entera en un programa. Se realizaban de dos a tres funciones diarias, llegándose al extremo de que los días festivos se programaban una función matinal de carácter popular y tres funciones vespertinas.

A lo largo de todas las décadas, este título siempre gozó de gran aceptación en el repertorio puesto que le gustaba al público ver a los actores

²⁷⁶ *La Voz Valenciana*, 12 de enero de 1923. No sólo este periódico se hizo eco del debut de la compañía con esta obra, *El Pueblo* y *El Diario de Valencia* señalan el debut con la obra de Dumas y la gran aceptación que parece tenerle el público a dicho montaje.

disfrazados con las ropas de mosqueteros, moviéndose por el escenario con una espada en la mano. Esporádicamente la volvía a programar y así perduró hasta el final de su carrera. Prueba de ello son los datos recogidos en la campaña de 1954 que Rambal interpreta en Castellón y Valencia; curiosamente, dividió la obra en 27 cuadros.²⁷⁷

Paulatinamente, la influencia del cine se hace sentir en el teatro, prueba de ello es que esta novela también había sido llevada a la pantalla en 1921. Se trataba de una versión muda protagonizada por Douglas Fairbanks actor al cual todos admiraban por su versatilidad en la escena y por los personajes aventureros que escenificaba en cada una de sus películas.

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS²⁷⁸

Título: *Los tres mosqueteros (The three Musketeers)*

Director: Fred Niblo

Guionista: Lotta Woods. Adaptado de la novela de Alejandro Dumas.

Estreno: 1921

Formato: 3566 metros. Muda, blanco y negro

Nacionalidad: Estados Unidos

Intérpretes: Douglas Fairbanks, Leon Barry, George Siegmann, Eugene Pallette, Boyd Irwin, Thomas Holding, Sidney Franklin, Charles Stevens, Nigel de Brulier, Willis Robards, Lon Poff, Walt Whitman, Marguerite de la Motte, Barbara la Marr.²⁷⁹

Esta película introduce algunos avances en la forma de presentación y evolución del argumento. Pondremos un ejemplo: cuando los cuatro protagonistas parten hacia Inglaterra con el fin de recuperar los herretes de la reina, poco a poco van cayendo en manos de los hombres del cardenal. La transición de escenas se resuelve con el plano de una mano enguantada que

²⁷⁷ Información reseñada en el programa de mano localizado en el archivo del Teatro Principal de Castellón. A finales del mismo mes volvió a representar la misma obra en el teatro Principal de Valencia. Información obtenida del periódico *Levante*, febrero de 1954.

²⁷⁸ Sólo se ha incluido la versión más antigua localizada en las bases cinematográficas consultadas.

²⁷⁹ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003]

acaricia el brazo de un sillón. Desaparece y continúa el relato. Con esa imagen explica quién es el artífice de dicha persecución.

Tal como se ha señalado antes, el actor protagonista de este film, es uno de los más importantes durante esta etapa del cine mudo. Su principal éxito fue la película *El ladrón de Bagdad*. Curiosamente, interpretó una de las primeras versiones cinematográficas del personaje *Raffles*, en concreto en 1916, que también formaba parte del repertorio de Rambal.

IV.2. MELODRAMAS DIVERSIFICADOS

Thomasseau denomina así a los melodramas que comparten algunas características estructurales y temáticas en el período que abarca desde 1848 hasta 1914. Algunos son la consecuencia de la readaptación de viejos títulos que habían triunfado con anterioridad. Son los conflictos bélicos junto a los avances científicos, entre otros los elementos que se utilizan para realizar los argumentos de los melodramas que Thomasseau agrupa bajo la denominación de diversificados.

Dentro de este sector de melodramas destacaremos tres en particular de los muchos que Rambal incorporó a sus programas: *Los miserables*; *El soldado de San Marcial* y *Secreto de confesión o los mohicanos de París*. En el caso de la primera se trata de la denuncia social de la miseria en Francia hecha por Hugo. El segundo título, de los españoles Valentín Gómez y Félix González Llana, relata la invasión de las tropas francesas y la Guerra de Independencia. Por último, la descripción de las crisis tanto religiosa como moral en el trasfondo de una Francia posbonapartista conforma el eje de la adaptación realizada sobre la obra de Dumas: *Los mohicanos de París*. La selección de estas obras se encuentra en función de la puesta en escena que Rambal realizó con estas obras y que fueron tan significativas como para que se le reconociese por ellas.

IV.2.1. LOS MISERABLES

La obra de Víctor Hugo se publicó en 1862 era una larga novela donde se describía toda una época de la historia de Francia desde 1817 hasta 1848. Hugo narró con un estilo épico la fisonomía política y moral de la ciudad de París, tras la batalla de Waterloo. El autor aprovecha el curso de su larga novela para describir una época de la historia de Francia. La novela se convierte en un verdadero relato social y humanístico bajo la figura de su protagonista: Jean Valjean. Éste sufre varias transformaciones a lo largo del relato junto con su adversario: el tenaz comisario de policía Javert.

Su puesta en escena consigue la misma repercusión entre el público que obtuvo la novela. Se habla de ella como un melodrama social que evolucionó

espontáneamente hacia la estética naturalista. En *Los Miserables* persiste, durante todo su desarrollo, el carácter de epopeya social y humanitaria puesto que tal era el propósito de su autor Víctor Hugo. Fue adaptada a la escena francesa en 1878.²⁸⁰

La versión dramática española que se ha podido localizar como una de las más antiguas fue la que apareció bajo el título de: *Los miserables. Melodrama de espectáculo en cuatro actos y un epílogo, divididos en dieciséis cuadros*. En la portada se destaca que el autor es Víctor Hugo y los arreglos a la escena española son los hechos por Félix González Llana. Se publicó en 1903 y fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la noche del 17 de mayo de 1903.²⁸¹

La publicación, tal como ocurre con otras de la misma época, incluye el reparto de los actores y actrices que la estrenaron. Destacaremos entre los nombres a Carlos Allen-Perkins, popular actor de la escena melodramática que además posee una brillante trayectoria como escritor de melodramas policiales hipnóticos. De su carrera literaria ya se ha tenido oportunidad de hablar en otro capítulo de este trabajo. La obra se divide en cuatro actos y un epílogo que, a efectos sería el quinto acto del melodrama. A su vez, los actos están divididos en cuadros (con sus correspondientes títulos) que se vuelven a subdividir en escenas. El esquema es:

Acto primero:

1. El vagabundo
2. El robo

Acto segundo:

1. La celada
2. El alcalde de Montreuil
3. Una tempestad bajo un cráneo
4. El tribunal de Arrás

Acto tercero:

1. Sor Teresa
2. El Salvador

²⁸⁰ No se ha podido precisar quién fue el responsable de la adaptación.

²⁸¹ Datos recogidos en la Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 4 de enero de 2005]

3. La fuga

4. El asilo

Acto Cuarto:

1. El motín

2. La sorpresa

3. La última cita

4. La barricada

Epílogo:

La muerte de Juan Valjean

PERSONAJES

Sólo destacaremos los más importantes dentro de un total de 54. El número tan elevado de personajes obligaba a más de un actor a tener que interpretar varios papeles en una misma representación; este detalle se indica en el reparto insertado al inicio de la edición.

Juan Valjean: protagonista y héroe de la obra. Representa al pueblo maltratado por la injusticia social. Es un hombre de gran fortaleza física, destaca su cualidad moral de ser bondadoso. No duda hacer el bien aunque tenga que ser perseguido por ello. Delinque varias veces y sufre presidio y persecución por ello. Al final de la obra es redimido por sus buenas acciones aunque es decisivo el cambio de su estatus social. Su figura simboliza a una Francia decimonónica convulsa, ávida de reformas sociales y sedienta de igualdad.

Monseñor Miriel: el obispo benefactor del protagonista. Es un personaje mayor y afable. Mantiene una postura de honorabilidad y tomará decisiones paternales en favor del bien. Encarna la bondad en el relato.

Javert: comisario de policía y contrapunto del héroe. Se presenta como un personaje de carácter austero. Persigue a Valjean por sus delitos menores. Cree en su trabajo de representante de la ley y no duda en hacerla cumplir a pesar de todo. Al final de la obra, cuando sus convicciones entran en conflicto con la realidad, insinúa que se suicidaría aunque no se llega a ver dicho extremo en el escenario.²⁸² La postura sobria y misteriosa nos remite a lo que hemos dado en

²⁸² El adaptador ha variado en el texto dramático español el final de Javert en la novela.

llamar un «*personaje oscuro*», puesto que su cambio de actitud para con el héroe será definitiva en el final feliz del melodrama.

Cosette: Hija de una madre soltera, es recogida por Valjean que la educa como si fuese su hija. A falta de una heroína clara del melodrama, se erige como tal; físicamente tiene todas las características de la heroína: joven, bella y cándida. En el cuarto acto servirá como símbolo, junto a su prometido, para mostrar el proceso de la renovación de la sociedad a través de la generación más joven. Tanto ella como su pretendiente son de carácter débil y precisan el respaldo del pasado y la experiencia que, en este caso, representa Valjean.

ARGUMENTO

La versión dramatizada se ha simplificado mucho puesto que el relato se ciñe, casi por completo, en torno a la vida de Juan Valjean. Comienza con la búsqueda de posada cuando éste ha salido de la cárcel. Nadie le da cobijo, todo el mundo lo rechaza; le niegan la posada y la comida. A pesar de que tiene dinero no lo aceptan por su condición de expresidiario. Se siente despreciado, esto hará que aflore el odio acumulado por sus años de cautiverio a causa de una condena injusta. Se dirige hacia el único sitio donde le indican que le darán posada y es en la casa de Monseñor Miriel. Allí comete otro robo alentado por su desconfianza ante tanta amabilidad como le brinda el sacerdote. Le vuelven a detener y acusar de robo, pero esta vez es salvado por el testimonio de Miriel que no quiere que le condenen otra vez a la cárcel. Este hecho, junto con las monedas y enseres que le da, influyen para que cambie de vida.

A continuación la obra prosigue con la historia personal de Fantina, una joven madre soltera que tiene una niña pequeña y que se ve obligada a abandonarla en manos de un matrimonio de mesoneros desalmados. Ella se compromete con ellos a pagar los cuidados de su hija. Mientras tanto, la fortuna de Valjean ha cambiado, al igual que su nombre: ahora se llama Magdalena, de apellido, y es el alcalde de una pequeña población donde está la fábrica en la que trabaja Fantina. El día en el que se inaugura un nuevo pabellón de la fábrica aparece Javert para detener a Fantina bajo la acusación de haber ofendido a un caballero. Fantina se defiende y denuncia su miseria personal por el hecho de ser madre soltera. El alcalde Magdalena la defiende aunque en medio de la discusión

se desmaya. Valjean ordena que cuiden de ella en la enfermería. Javert sospecha de este alcalde bondadoso que le recuerda a su antiguo reo pero no puede probar nada. Mientras tanto, Fantina esta gravemente enferma muriendo poco después. Valjean decide intervenir y ayudar a la pequeña huérfana adoptándola como hija suya. Mientras tanto, Javert consigue averiguar la verdadera personalidad del alcalde e intenta detenerle. El protagonista debe asumir su pasado. Otra vez esta inmerso en una huida hacia un futuro incierto pero esta vez esta acompañado de una niña: Cosette. Las cosas cambian para el expresidiario; vuelve a tener suerte y evita a la justicia.

Al cabo de diez años, Javert lo encuentra en París e intenta detenerle otra vez. Cosette ha crecido y es una joven hermosa que se ha enamorado de Mario, un estudiante revolucionario. Cuando Valjean se ve acosado por la pertinaz persecución de Javert se le vuelve a plantear el dilema de tener que abandonarlo todo y huir del pasado, pero esta vez tiene un problema añadido: Cosette no quiere dejar a su amado que se ve inmerso en la revolución en los barrios de París. Valjean se ve obligado a posponer su propia seguridad con el fin de complacer a su hija.

El comisario Javert también se encuentra en la lucha; cuando Valjean busca a Mario para salvarlo de una posible muerte, se vuelve a encontrar con su perseguidor. Se invierte la suerte y esta vez es Valjean el que detiene a Javert. En medio de la lucha aclaran sus posturas del pasado y el policía insinúa que se suicidaría si tuviese que ser perdonado por un delincuente. Valjean deja a su perseguidor libre y busca al pretendiente de Cosette que está mal herido. Consigue huir del frente con él por las alcantarillas de París.

Todo eso queda en suspenso y al final de la obra se muestra a Juan Valjean viejo y muriéndose en su cama. Está entristecido por no poder estar cerca de su hija, que se ha casado y vive lejos de él. Mientras se lamenta, el destino le permite un último golpe de suerte y puede verla dichosa, lo que le hace feliz antes de morir.

PUESTA EN ESCENA Y ACOTACIONES

La puesta en escena de esta obra es convencional por lo que no se usan trucos escénicos o golpes de efectos. Cada uno de los cuadros comienza con una

descripción del espacio donde tiene lugar la acción. Ninguna de ellas es exhaustiva en la descripción de detalles y sólo se ciñen a los aspectos generales.

En el primer acto ofrece una visión escueta del entorno en el que se mueve Juan Valjean. A continuación, en una escena única, describe su vestuario y únicamente añade algún dato de su estado anímico dando pie a la primera acción del texto. A lo largo de toda la obra, el adaptador vuelve a utilizar la misma práctica, es decir: descripción del entorno y de los personajes que entran en escena.

Los diálogos son largos y descriptivos, por lo que son ellos los que narran el argumento. Cada uno de los que salen a escena repite, incansablemente, lo que ya ha sucedido. Se insertan breves notas para hacer que el relato avance pero con un ritmo lento y redundante. El tono moralizante de los diálogos busca el efecto lacrimógeno que sus acciones no consiguen.

Destacamos en el acto primero, cuadro segundo escena tercera, la descripción del intento de robo de Juan Valjean dentro de la casa de monseñor Miriel. En la acotación pormenoriza la actitud del personaje deteniéndose mucho en contar cómo son sus rasgos faciales:

*(Sale de su cuarto con una palanqueta en la mano y camina con mucha lentitud escuchando; empuja la puerta y después de un momento de meditación se dirige hacia el armario. Se inclina y escucha por la puerta de la izquierda, después se dirige hacia la derecha, pero de pronto se le cae el cayado de la mano, y queda frente al obispo. Entonces se estremece y mira atónito la cara del viejo, dulcemente iluminada por la luz de la lámpara. Después de un momento de reflexión, su mano se levanta con lentitud, hasta la altura de la cabeza y se quita la gorra. En seguida hace ademán de irse y abre la puerta con precaución y ya en el umbral, se vuelve y mira otra vez al armario. De pronto, y como quien adopta una resolución súbita, se pone la gorra, abre el armario, saca los cubiertos, los arroja dentro de la mochila, corre hacia la puerta y huye velozmente saliendo de espaldas para no ver el rostro del obispo. Toda esta escena muda ha de hacerse con las pausas que la inspiración artística aconseja al actor).*²⁸³

²⁸³ Acotación de la Escena III, cuadro segundo del primer acto, p. 18 de la edición citada.

Como se puede observar, sólo hay unos pequeños pormenores sobre la disposición de la luz en los rostros, el resto son detalles de las actitudes que debe interpretar el actor. Queremos incidir en la última frase donde se le da la libertad de decisión al propio actor para representar esta escena. No obstante, no sólo se le deja libertad en los gestos sino que en el cuadro tercero del segundo acto titulado: «Una tempestad bajo el cráneo», el peso de la obra recae sobre el monólogo del protagonista: Juan Valjean. El adaptador acota, dando libertad de reducción:

*Los actores están autorizados para reducir este monólogo en la representación.*²⁸⁴

Por último, el hecho de representar una batalla, en este caso entre barricadas, da un atractivo a la obra que hasta entonces se limitaba a ser una narración de los hechos. Al final del cuarto acto la palabra queda relegada por la acción:

[...] *Se oyen nuevos cañonazos enfrente de la barricada grande y muchas descargas de fusilería en las pequeñas. Se oye la voz de Mario. [...]*

Atraviesa la plaza par ir a la barricada de la izquierda y Juan le sigue. Al entrar en la callejuela de la derecha cae herido por una bala. Juan le recibe en sus brazos y le deposita en el suelo.

[...] *Arranca, no sin gran esfuerzo, los barrotes de hierro de la boca de la alcantarilla y arrastra hacia ella el cuerpo de Mario. [...]*

Desaparece con Mario por la boca de la alcantarilla. Un nuevo cañonazo hace una ancha brecha en la barricada y los tambores tocan paso de ataque, hasta que las tropas asaltan la barricada. El fuego de los insurrectos es cada vez más débil. Por último, se replegan desde las tres barricadas sobre la plaza, haciendo frente a los asaltantes y entran en el café de Corintio. Las tropas coronan las barricadas y aparecen también a la entrada de las dos callejuelas. Los insurrectos aparecen en las ventanas del café y se les oye cantar a voz en cuello:

*¡Amour sacrè de la patrie,
condui, soutines, nos bras vengeurs!
¡Libertè!... ¡libertè!... ¡cherie!...*

²⁸⁴ Nota indicada en la p. 37 de la edición comentada.

*Se oye dentro una formidable descarga; los soldados coronan las barricadas y el café de Corintio vuela en medio de una gran explosión.*²⁸⁵

Son varios los golpes de efecto que contiene esta acotación. Sonidos de tambores, explosiones, tiros, cantos, tropas que desfilan, voces gritos, derrumbes. Todo ello suple el diálogo que se reduce a la mínima expresión.

REPRESENTACIONES

Enrique Rambal la incluyó en su repertorio desde el principio. Se ha localizado incluida en el repertorio de su *Compañía dramática* en abril de 1913 cuando actúa en el Teatro de la Princesa con un repertorio compuesto íntegramente por melodramas: *La reina joven; Don Juan de Serrallonga o Los bandoleros de las Guillerías; Los miserables; El Cristo Moderno; Los dos pilletes; Magdalena, la mujer adúltera; Lázaro el mudo o el pastor de Florencia; Carlos II el hechizado; El jorobado o Enrique Lagardere.*²⁸⁶

A pesar de que en las siguientes temporadas la compañía se empieza a decantar por los melodramas policiales, no por ello deja de ser una obra del agrado del público:

Hoy, último lunes popular, por ser ésta la última semana que actúa en este teatro la notabilísima compañía que dirige Enrique Rambal, se representará por única vez el grandioso drama del genial Víctor Hugo, "Los miserables", inapreciable joya de la literatura universal, de cuyo protagonista hace una maravillosa creación nuestro paisano el aplaudido Rambal.²⁸⁷

Y continuará formando parte de su repertorio durante las temporadas de 1919 a pesar de que la compañía ya está inmersa en sus melodramas de técnica policial truculenta como lo demuestra su nueva denominación: *Compañía de obras norteamericanas, policíacas y de gran espectáculo de Enrique Rambal:*

²⁸⁵ Última acotación del acto IV, escena III.

²⁸⁶ *El Mercantil Valenciano* y *Las Provincias* desde el 5 al 19 de abril de 1913.

²⁸⁷ *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1918. Rambal se encuentra actuando en el teatro Olympia de Valencia.

Puede decirse, sin temor a incurrir en ninguna exageración, que el gran actor y director de dramas policíacos, nuestro paisano Rambal, es el predilecto de las señoras y de nuestro público valenciano en general, pues a más de dar a sus obras una interpretación maravillosa, más de admirar por darse obras nuevas todos los días, tiene la virtud de llenar el teatro, no obstante carece de la propaganda de Prensa y carteles. Hoy, primer lunes popular, se pondrá en escena, a las seis tarde y diez noche, el emocionante drama, dividido en doce cuadros, del inmortal Víctor Hugo, "LOS MISERABLES", a los precios de 1'50 y 1 pesetas butaca y 0'40 pesetas general.²⁸⁸

Durante su campaña de 1919 es muy escasa la información que aparece en la prensa respecto a su trabajo. Este silencio puede indicar la poca aceptación que tenía la compañía entre de la prensa valenciana frente al afecto que le demostraba el público, en especial el femenino. Este mismo anuncio aparece en otro periódico valenciano: *El Mercantil Valenciano*.

Se programa *Los miserables* el lunes porque la obra, de reclamo populista, era la adecuada para esa función donde el público solía ser de corte popular haciendo que esta representación fuese un reclamo para llenar la sala.

Durante la temporada de 1923 y aunque la compañía da un giro hacia el gran espectáculo no por ello deja de incluirla junto a otras que favorecen el lucimiento del protagonista: *La tragedia de los reyes*, *Artagnan y los tres mosqueteros (primera jornada)*, *Los tres mosqueteros (dos jornadas)*, *El misterio de la mano de nieve*, *El hombre que vivió dos veces*, *La princesa del betún amarillo (comedia americana 4a.)*, *Los vampiros*, *El secreto del doctor Wolfram*, *Lucille, la hija del circo*, *El hombre invisible*, *La dama del antifaz*, *Secreto de confesión*, *El conde de Montecristo*, *Los miserables*, *Nuestra Señora de París*, *Rosas de la nieve*, *Israel (drama en 3a. de Berstein)*, *Las dos noblezas (Les Coquerons)*, *París-Lyon-Mediterráneo*, *La señorita del servicio doméstico (comedia norteamericana)*, *Los misterios de París*, *El hombre sin rostro*, *El crimen de la calle de la Paz (refundición de "The Red Glove")*.²⁸⁹

²⁸⁸ *El Diario de Valencia*, 27 de septiembre de 1919.

²⁸⁹ *El Mercantil Valenciano*, 10 de enero de 1923.

En las siguientes temporadas de 1930 cuando la compañía actúa en el Teatro de la Princesa vuelve a representarse en el mes de abril. En 1934 actúa en el teatro Ruzafa de Valencia y ya es más conocido por sus grandes espectáculos, pero se agrega este título a las grandes puestas en escena. El melodrama *Los miserables* la representaron el 27 de noviembre de 1934 junto con el montaje de *Miguel Strogoff o el correo del Zar*, obra de gran espectáculo. La obra es un complemento de la programación de los grandes espectáculos, puesto que no podía competir con las puestas en escena más provocativas de estos últimos montajes de Rambal; no obstante, tampoco la descartó porque el público acudía a verla.

Durante la Guerra Civil volverá a darse en el repertorio de la compañía que Rambal administra en el Teatro Principal de la ciudad desde mayo de 1937 hasta marzo de 1938. El primer actor llevó todo su repertorio clásico durante este período. Como ya se ha explicado en apartados anteriores, algunas obras acompañaron a Rambal en toda su trayectoria actoral, siendo ésta una de las obras que más representó dado que el personaje de Valjean le permitía lucir sus recursos interpretativos.

Continuará con ella cuando en la década de los cuarenta se encuentre en declive. El melodrama sufre un retroceso frente al cinematógrafo. Enrique Rambal vuelve a programarla en 1949 en el teatro Ruzafa de Valencia. Junto a esta modalidad melodramática se encontraban en su repertorio nuevos espectáculos de gran espectáculo de las adaptaciones cinematográficas: *Ben-Hur*; *Guerreras Rojas (Policía Montada del Canadá)*. Con este mismo repertorio viajará a Castellón y a Alicante, actuando en los teatros Principales de ambas ciudades durante el mes de febrero.²⁹⁰

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS

Título: *Les misérables*

Guionista y director: Albert Capellani, basado en la novela *Les misérables* de Victor Hugo (1862)

Nacionalidad: Francia

²⁹⁰ *Las Provincias*, 14 de enero de 1949, p.2.

Productor: Société Cin matographique des Auteurs et Gens de Lettres (SGAGL)

Estreno en España: 3 de enero de 1913

Duración: 3.445 metros. 168 min., formato en 4 episodios.

Intérpretes: Henry Krauss (Jean Valjean), Marie Ventura (Fantine), Mistinguett ( ponine), Henry  tievant (Javert), Gabriel de Gravone (Marius), Léon Bernard (el abate Myriel), Marie Fromet (Cosette de niña),  mile Milo(Th nardier), Léon L rand (Gillenormand), Eug nie Nau (Hermana Simplicie)²⁹¹

A mediados de 1912 Capellani y la SCAGL triunfan con la filmación de *Les Mis rables* en cuatro épocas y nueve partes. Son casi 5000 metros, es decir cinco horas de proyección. Los episodios se proyectaban separadamente aunque no siempre fue esa la t nica ya que algunas salas los agrupaban y llenaban toda la tarde con el espectáculo.²⁹²

En el caso español, esta obra conocida por todos los públicos, por su prematura puesta en escena, favorece su aceptación.

²⁹¹ Base de datos de la Filmoteca española [En línea] <<http://www.mcu.es>> [Consultado el 23/10/04]

²⁹² Sadoul, George: *Op., cit.*, p.65.

IV.2.2. EL SOLDADO DE SAN MARCIAL

La primera edición que se ha podido localizar de esta obra data de 1885 bajo el título de: *El soldado de San Marcial: melodrama en cinco actos y en prosa escrito sobre “una causa célebre”*, publicado en Madrid por M.P. Montoya. Se reeditará por la imprenta Velasco en 1894.²⁹³

A partir de ese momento todas las ediciones que se han localizado aparecen con la doble autoría de Valentín Gómez y Félix G. Llana, otro de los habituales adaptadores y versionadores de esos años. No se ha tenido la oportunidad de cotejar todas las versiones; no obstante, creemos que se trata de reediciones por tratarse de una obra de amplia aceptación en los escenarios españoles. El texto que se ha utilizado para realizar el análisis es el que se publica en la colección Comedias, nº 105, 18/02/1928, año III.

Un total de veinte personajes forman el reparto y se indica: *la acción del primero y segundo acto en 1813, y de los tres últimos, en 1825.*²⁹⁴ Los cinco actos que la componen carecen de título y no están subdivididos en escenas.

PERSONAJES

Lucía: Es el eje de todo el relato. En los dos primeros actos es una niña de cinco años, hija de unos aldeanos vascos que será testigo no presencial del asesinato de su madre. En los tres últimos actos aparece como una joven de diecisiete años que tiene lejanos recuerdos de lo sucedido. Tras la muerte de su madre y encarcelamiento de su padre es recogida por una marquesa amiga de la familia. Vive como una auténtica señorita de alta sociedad. Cumple todos los estereotipos melodramáticos de la heroína.

Juan Guillen: Al principio de la obra se muestra como un joven soldado, osado, violento y celoso que ha maltratado a su mujer en el pasado. Cuando él regresa, por sorpresa, para ver a su familia y se marcha, su mujer aparece asesinada y recaen todas las sospechas sobre él. Tras la condena que lo exime de la pena de muerte por su valentía en el campo de batalla, su actitud se debilita. En

²⁹³ Datos recogidos en la Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 24 de diciembre de 2004]

²⁹⁴ Portada de la publicación.

los tres últimos actos es un hombre cargado de remordimientos que será redimido por su hija y conseguirá un final honroso. Su personalidad vira del marido celoso al padre amoroso.

Lázaro: El malvado, es un ladrón, asesino y estafador. Durante toda la obra se comporta como una persona sin escrúpulos capaz de engañar a todos. Compila todas las cualidades del villano que roba, asesina y suplanta la personalidad de un muerto.

ARGUMENTO

El primer y segundo acto transcurren en 1813, durante La Guerra de la Independencia; los otros tres actos se suceden en 1825, como consecuencia de los hechos acaecidos durante la contienda. Los protagonistas son un matrimonio vasco que tiene una hija pequeña. El marido Juan Guillén, ha sido llamado a filas para luchar contra los franceses. Tiene fama de ser celoso y violento con su mujer. Una noche, de improviso, visita su casa para ver a su familia. Les relata que se ha encontrado en el camino hacia su casa a un moribundo que estaba siendo asaltado por un ladrón. Lo salva al hacer huir a su agresor y el herido, en señal de agradecimiento, le da dinero y joyas además de los papeles que lo identifican. Cuando Juan Guillén se marcha, el ladrón Lázaro que lo ha seguido hasta su casa, asesina a su esposa. La niña lo oye todo desde la habitación y cree que es su padre que ha vuelto y ha matado a su madre. Al día siguiente Juan es detenido y acusado del asesinato de su mujer. Es condenado a muerte pero se le conmuta la pena por haber sido muy valiente en la batalla de San Marcial donde salva a toda una compañía.

Pasan ocho años y su hija Lucía vive como una señorita, adoptada por una marquesa; pronto se casará con su joven pretendiente. Un día, por casualidad, ve a su padre: es uno de los presos que pasan cerca de la hacienda. Lucía lo reconoce. Al mismo tiempo también aparece el asesino que se identifica con los papeles del moribundo al cual ha suplantado ante la marquesa. Afirma ser un conde y reclama sus derechos de nobleza así como a Lucía como hija suya. El engaño se descubre a través de las joyas robadas que muestra como prueba de su riqueza; entre ellas está una que pertenecía a la mujer de Juan Guillén, regalo de la propia marquesa. Se revela el fraude y se descubre al verdadero asesino. Se

restituye al condenado que recupera la libertad y a su hija. El final es feliz puesto que ésta puede casarse con honor y el nombre de su padre queda limpio.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

Los lugares donde se desarrolla esta obra son muy concretos y fáciles de reproducir escenográficamente. Al inicio de cada acto se dan unas breves indicaciones a través de las acotaciones.

*Interior de una humilde casa de aldea en las provincias Vascongadas. A la derecha del espectador el cuarto de Juan y su mujer. A la izquierda, chimenea en primer término; una ventana que da al campo en segundo término. En el fondo, puerta de entrada; un armario de roble, una sencilla alacena, mesa, sillas, etc., etc.*²⁹⁵

A partir de ese momento, si se realiza alguna descripción se hará a través de los diálogos exhaustivos en detalles.

En el segundo acto la acción se traslada a la contienda:

*Una parte del campamento español en San Marcial, después de la batalla de este nombre. En uno de los lados de la escena, la bajada de la montaña por donde desfilan las últimas fuerzas españolas al son de un paso doble. En el fondo el cerro de San Marcial. Grupos de soldados, cantineras, etc., etc. Al levantarse el telón reina gran alegría, oyéndose vivas a España.*²⁹⁶

El patriotismo se encarna en esta imagen de soldados vencedores que vitorean sus triunfos. Nuevamente todos los detalles son expuestos a través de los diálogos reiterativos y llenos de matices también patrióticos.

Los tres siguientes actos ocurren todos en el mismo sitio: las inmediaciones de una finca en Cartagena.

Jardín de una lujosa casa de campo en las inmediaciones de Cartagena. En el fondo, verja de hierro que se pierde a ambos lados de la escena. Se ve el mar a lo lejos. A la izquierda, la entrada del jardín. A la derecha, en primer término, la fachada de la casa con

²⁹⁵ Inicio del Acto I

²⁹⁶ El sentido patriótico llena este acto II iniciado con los cantos y vivas a la patria española.

*puerta practicable, y en segundo término, un cenador; un asiento de piedra hacia el fondo izquierda. Estatuas, macetas, etc. Un velador y sillas en el centro.*²⁹⁷

La puesta en escena de esta obra es convencional y se encuentra basada en la palabra.

REPRESENTACIONES

La Compañía cómico-dramática Plá-Rambal la incluye en su repertorio melodramático. Durante el mes de noviembre de 1914 se anuncia en el programa de mano cuando actúa en el teatro Principal de Alicante.²⁹⁸

Durante estas primeras décadas del siglo no fue sólo Enrique Rambal el único que la presentó en sus repertorios, ya que también lo hicieron otras compañías que no estaban sólo especializadas en melodramas. Citaremos como ejemplo la *Compañía cómico-dramática de Francisco Gómez-Ferrer*, la cual no sólo representó melodramas sino que incluía en su repertorio comedias, dramas y sainetes. Esta obra la representó durante su estancia en el teatro Ruzafa de Valencia en la temporada de octubre a noviembre de 1917.²⁹⁹

Cuando Rambal es el responsable, a finales de 1936, del Teatro Libertad, antiguo Teatro de la Princesa, la volverá a incluir en su repertorio; su ambientación bélica, además de ser un melodrama conocido de los escenarios valencianos, puede ser uno de los motivos de su representación. Volvió a incluirla Rambal cuando pasó a ser el encargado y responsable de la programación del teatro Principal de Valencia desde mayo de 1937 hasta marzo de 1938.

No se ha vuelto a encontrar en los posteriores programas. Creemos que fue sustituida por otro tipo de melodrama más acorde con la posguerra.

²⁹⁷ Acotación inicial del Acto III.

²⁹⁸ Programa de mano localizado en la Biblioteca Gabriel Miró (Alicante) en su fondo Portes.

²⁹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 8 de noviembre de 1917.

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS

Título: *El soldado de San Marcial*³⁰⁰

Director y guionista: Magin Muria

Productor: Barcinografo

Nacionalidad: España

Estreno: 1915

Formato: 35 milímetros. Blanco y negro

Intérpretes: José Vives, Srta. Mestres, Francisco Sirvent.

Su temprana incorporación al cine da cabida a pensar que fue una obra lo bastante célebre y reconocida como para ser considerada digna de pasar al nuevo medio artístico que suponía el celuloide.

³⁰⁰ Datos consultados en la base de la Filmoteca española [En línea] <<http://www.mcu.es>> [Consultado el 23/10/04].

IV.2.3. SECRETO DE CONFESIÓN O LOS MOHICANOS DE PARÍS

La vida azarosa y aventurera de Alejandro Dumas (padre) en 1851 le lleva a Bruselas al quedarse arruinado en París. Allí continuó escribiendo para mantenerse; publicó entre otras las novelas folletinescas: *Les Mohicans de Paris* (1854-1858) y *Salvador* (1855-1859) ambas escritas en colaboración con Paul Bocage. Cuando se recuperó económicamente volvió a París donde siguió escribiendo. En 1864 *Les Mohicans de Paris* se convierte en drama sacado de la novela y se estrena gracias al apoyo de Napoleón III a pesar de la censura. El éxito fue rotundo en Francia por lo que pronto llegó a nuestro país.

Respecto a Valencia, ese tipo de novela por entregas, traducida al español, se popularizó a través de una colección semanal: *La novela Ilustrada* cuyo editor literario era Vicente Blasco Ibáñez. La editora tenía sus oficinas centrales en Madrid. Esta publicación se presenta como un apartado independiente del periódico *El Pueblo* de Valencia dirigido también por Blasco Ibáñez. La intención de la colección era la de dar a conocer las obras de autores de la literatura universal, en especial los europeos de las últimas décadas. La presentación era en folletos de dimensiones, aproximadamente, de una hoja holandesa donde el texto estaba distribuido a dos columnas en noventa páginas y en el que se insertaban algunas ilustraciones sobre el texto dispuestas tanto en la primera página como en el interior. En el caso de la novela de Dumas, *Los mohicanos de París*, se presentó en once tomos.

Esta novela gustó y en especial el primer episodio el cual adquirió tal relevancia que en 1899 se adaptó al escenario con el título de: *¡Secreto de confesión!: Drama en un prólogo y 5 actos* de Pedro Joaquín Acacio y Duarte, publicada en Madrid por la Imprenta de M. Ramos.³⁰¹

La otra versión que aparece es: *¡Secreto de confesión! Drama en un prólogo y cinco actos de un episodio de «Los Mohicanos de París»*. Prosa original de Don Gonzalo Jover. Estrenado con éxito en los teatros Circo Español (Barcelona, 11 noviembre de 1900) y Novedades (Madrid 13 de noviembre de

³⁰¹ Datos recogidos en la Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 14 de febrero de 2004]

1901). Editado por Joaquín Solé en Barcelona en 1902. Esta no es la única adaptación hallada en español. Hay una versión posterior titulada: *Salvador o Los mohicanos de París. Melodrama en tres actos y un prólogo en prosa* de Alejandro Dumas, arreglado a la escena española por Juan García Caminero.³⁰² Estrenado con éxito en el Teatro Martín el día 20 de octubre de 1903. Editado por R. Velasco, Madrid, 1903.³⁰³ En esta versión se incluye el reparto que llevó a cabo el estreno. El papel protagonista, es decir Salvador, lo interpreta el actor [Antonio] Vico.

Aunque los datos recogidos en la prensa del momento no sean muy explícitos y a pesar de las similitudes de la línea argumental de ambos, no obstante nos inclinamos a creer que Enrique Rambal llevó a las tablas la versión de Gonzalo Jover. Dicha afirmación se basa en que siempre aparece anunciado en su repertorio con el título de *Secreto de confesión* reafirmado con el subtítulo de la obra completa y nunca se ha podido constatar que se anunciase con el nombre de *Salvador*.

A petición del numerosísimo público que el pasado lunes no pudo presenciar las representaciones del gracioso drama «Secreto de confesión o los mohicanos de París», del que tan extraordinaria creación hace esta compañía, y principalmente el director Enrique Rambal, mañana domingo, en las sesiones de las 3'30 tarde y 10 noche, se pondrá en escena por última vez. En el matinée de las seis tarde, reprise del emocionante melodrama «Simbad el marino o el conde de Montecristo», otro de los ruidosos triunfos del aplaudidísimo actor Enrique Rambal.³⁰⁴

En todos los periódicos consultados de ese año aparece el mismo anuncio, haciendo presumible que la propia compañía fue la que acuñó dicha misiva. Por otra parte recalca el éxito de dicho melodrama junto con *El conde de Montecristo*.

La adaptación realizada por Jover es un melodrama y a su inicio se indica que transcurre en dos períodos distintos temporales, así como de ubicación. El

³⁰² No se ha podido localizar información sobre dicho arreglista.

³⁰³ Ambas ediciones se han localizado en la Biblioteca Nacional de España. Datos recogidos en la Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 14 de febrero de 2004]

³⁰⁴ *La Voz Valenciana*, 2 de noviembre de 1918.

prólogo se desarrolla en la campiña de Bretaña en 1814, los cinco actos restantes son en París y diez años más tarde.

El prólogo se subdivide en trece escenas, bastante breves, que recogen el eje de la obra: el asesinato y la traición. El acto primero tiene catorce escenas. El acto segundo ocho escenas. El acto tercero cinco. El cuarto acto se divide en siete escenas y el último acto se subdivide en diez escenas. Ninguno lleva subtítulo.

PERSONAJES

Los personajes siguen siendo los arquetípicos de los melodramas. Las claves de éstos son el honor y la responsabilidad que entraña mantenerlo. De un total de diecinueve referidos en la obra destacamos los más importantes y característicos:

Luciano Gerard: malvado y cegado por la codicia, es capaz de matar y mentir por el dinero. No tiene conciencia. Su afán es el reconocimiento social sin sopesar el daño que pueda causar. Se reviste de una capa hipócrita que esconde sus verdaderos instintos. Es el malvado del melodrama.

Salvador Sarranti: Idealista, hombre de palabra y de honor. Es capaz de cumplir sus ideales ciegamente por encima de su familia y de su propia vida. Encarnará al personaje paternal y honorable fiel a sus convicciones bonapartistas.

Dominico Sarranti: Hijo del anterior, se ve impulsado a la vida monacal para expiar la culpa de su padre huido y deshonorado en su patria. Es un hombre de honor y firme en sus convicciones, en realidad es el verdadero héroe del melodrama. Deja sus sentimientos a un lado, incluso sus impulsos amorosos, para salvaguardar el honor de su padre bajo el hábito de monje dominico. Su situación personal es desesperada y enajenante.

Margarita Negretti: heroína del melodrama, es una joven cándida y llena de buenos sentimientos. Se enamora de Dominico a pesar de sólo conocerle por referencias.

Roberto: criado de Gerard, asume el papel de gracioso. Ayuda tanto a los malvados como a los leales pero siempre desde su ignorancia y escasa picardía. Su cometido es descargar de tensión la obra.

El rey: en esta obra es un personaje ambivalente; representa la honorabilidad y el cumplimiento de la ley, pero a su vez, también asume la

categoría de «*personaje oscuro*» puesto que se deja influir por las riquezas del villano. No obstante, su oportuna intervención en el penúltimo acto evita la injusticia de condenar a un inocente y perdonar a un mendaz.

ARGUMENTO

En una casa de la campiña de Bretaña, en 1814, viven un antiguo bonapartista: Luciano Gerard y su hermana. Están en la ruina pero siguen guardando las apariencias de grandeza. La fortuna se les aparece junto con la codicia cuando llegan a su casa dos fugitivos: Negretti y Sarranti. Ambos son amigos de Gerard y siguen siendo fieles a Bonaparte. Le piden auxilio pues huyen de los soldados dragones confiándole que llevan una gran suma de dinero para resucitar la causa napoleónica. Gerard ve la ocasión de enriquecerse y bajo la promesa de ayudarles a escapar asesina a Negretti con el arma de Sarranti simulando que ha sido éste quien lo ha hecho. El bonapartista Sarranti, acosado y empujado ahora por la persecución de los gendarmes, huye del país bajo la acusación de asesinato.

Pasan diez años y Gerard y su hermana se han mudado a París. Gracias al asesinato y el dinero robado han podido prosperar y crearse una buena reputación. Su mala conciencia hace que tomen a su cargo la educación del hijo e hija del asesinado. Ante los demás se muestra como un hombre venerable y caritativo pero es consciente de su propia vileza.

Con el paso del tiempo el rey decide dar el indulto a los perseguidos por ser partidarios de Bonaparte; entre ellos está Sarranti que vuelve pero es detenido y acusado del asesinato de su amigo y cómplice Negretti. Gerard al enterarse de su regreso sufre un ataque de apoplejía. Se siente morir y como los remordimientos le acosan pide un cura para confesar sus pecados. Su hermana lo busca y sólo encuentra a un dominico que cruza la calle en ese momento. Gerard confiesa sus delitos por miedo a morir y condenar su alma; además le entrega las pruebas de la inocencia al dominico que casualmente es el hijo de Sarranti. A pesar de estar muriéndose le pone como condición que sólo podrá presentarlas ante la justicia cuando él esté muerto. Gerard supera la enfermedad y se restablece al saber que Sarranti va a ser ajusticiado por los delitos que él ha cometido. El dominico entonces vive en un dilema puesto que insiste al culpable

que le permita presentar las pruebas de la inocencia de su padre y así salvarle, pero el asesino se niega a tal cosa y apela al secreto de confesión. Sarranti es condenado a muerte en la guillotina. A su vez, la hija de Negretti que ya es una joven y se ha educado con el asesino de su padre, se siente seducida por la personalidad del dominico que también parece corresponderle. La desesperación del hijo de Sarranti hace que acuda al rey y le pida que se retrase el cumplimiento de la ejecución hasta que él vuelva de Roma a donde parte para pedir indulgencia al Papa. Cuando vuelve a París no la ha conseguido pero sí ha perdido sus votos religiosos por lo que decide tomarse la justicia por su mano. Ante todos, rompiendo públicamente sus votos, estrangula a Gerard. Una vez muerto el asesino, Salvador Sarranti, ya seglar, entrega las pruebas de inocencia de su padre al rey, que lo perdona.³⁰⁵

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

Este melodrama se basa en la palabra. Su puesta en escena se ciñe a la posición adoptada por los protagonistas en el escenario, a aquello que dicen y expresan. Basada en la idea del honor, poco importa el entorno donde se desarrolla. Las conspiraciones bonapartistas quedan muy lejos de la sociedad española; sin embargo, este detalle no importa para que el texto consiga prestigio en la sociedad española al realizar una exaltación del honor filial. La idea del hijo que venga a su padre por encima de las normas establecidas, incluso las religiosas, es lo que entiende el público español. Tiene una puesta en escena sobria en decorados, tal como indican las breves acotaciones que introducen el prólogo y los actos. El vestuario tampoco es fastuoso puesto que son uniformes militares, trajes de damas de salón y hábitos religiosos.

REPRESENTACIONES

A lo largo de los primeros treinta años de la carrera de Enrique Rambal esta obra es una de las habituales de su repertorio. Rambal sabe que su público se la exige por el dramatismo de la situación. Siempre que puede la lleva a la escena

³⁰⁵ En la versión de García Caminero el asesinato es cometido sobre el hijo mayor de Negretti. La hija es salvada por un fiel perro llamado Brasil y más tarde recogida por unos gitanos. Transcurren siete años: son fechas distintas (1820-1827) a la versión de Jover. El desenlace de la historia es parecido y tiene un final idéntico.

con la recompensa del público. Prueba de ello son las crónicas sobre la acogida de dicha obra, incluso cuando se encuentra más vinculado a los melodramas policiales que a los de corte sentimental y conflictivo, como es este caso:

Beneficio de Rambal

Enrique Rambal es un actor muy notable. Sus méritos personales le han elevado a la categoría en que hoy se halla colocado, y su talento artístico le ha granjeado la estimación de todos los públicos.

Cuando Rambal se separa del género policiaco, sus dotes de artista brillan en su justo valor, y su triunfo es más absoluto, más rotundo.

En el drama policiaco, el tipo del detective es siempre el mismo, y Rambal no tiene ocasión de lucir su flexibilidad y su arte. De ahí que cuando, como anoche, presenta un drama en el que del trabajo del actor depende el triunfo, Rambal aparezca a nuestra vista como otro actor muy distinto y mucho más apreciable.

«El secreto de confesión» es una indiscutible creación de Enrique Rambal. En Dominico, la figura trágicamente grande del fraile Dominico, martirizado por la horrible situación en que su sagrado ministerio le coloca, tuvo en el director de Olympia un intérprete acabadísimo, y las ovaciones se sucedieron durante toda la noche, premiando su admirable labor.

Creemos sinceramente que Enrique Rambal sería un actor notabilísimo, si abandonara el género policíaco, y es una verdadera lástima que sacrifique su nombre y su arte al éxito económico de un género disparatado.- La Torre³⁰⁶

Con obras de este tipo donde la figura del personaje principal es lo más importante, se creó la popular imagen de Rambal como actor melodramático.

El fraile que abandona los votos para defender el honor de su padre atrae al público de distintas décadas. Rambal no desaprovechó el influjo que esta obra tenía entre sus seguidores puesto que la llevó en su repertorio más de una vez y la usaba en su función de beneficio, cuya recaudación repercutía directamente sobre el actor beneficiado, es decir, él mismo.

El comentario recogido en esta crítica de la prensa valenciana demuestra que hasta ese momento su manera de interpretar los personajes policiales,

³⁰⁶ *La Voz Valenciana*, 23 de marzo de 1920. Rambal actuaba en el teatro Olympia y preparaba su primer viaje a América.

detectives o ladrones de guante blanco, lo presentaban, ante la opinión de la prensa que se consideraba especializada, como un actor mediocre que no está a la altura de los más destacados del momento. Sin embargo, con la interpretación de este personaje, además de otros del mismo estilo como son Lagardère o Edmundo Dantés, se granjeará las buenas críticas que precisaron su fama de actor.



Rambal, en “Secreto de confesión”

307

En esta imagen de la representación se reflejaba el histrionismo de Rambal para interpretar un personaje como Sarranti. Su actuación se basaba en la gestualidad desmesurada ante las situaciones extremas que vivía el personaje. Tal como se puede apreciar en esta fotografía el maquillaje de su rostro, resaltando sus facciones crispadas por la desesperación, era decisivo para lograr el realismo que buscaba. Continuará representándola hasta bien entrada la década de los treinta. A pesar de que Rambal quería desmarcarse del melodrama para hacer

³⁰⁷ Programa de mano de 1928 del fondo Portes depositado en la Biblioteca Gabriel Miro de Alicante.

grandes espectáculos, este personaje realza sus cualidades de actor. Así nos lo demuestran los comentarios aparecidos en las columnas de la prensa. Hablan de la estancia de Rambal en el teatro Ruzafa; prepara uno de los grandes espectáculos que causarán sensación en la ciudad: *Al Capone*:

La obra que ha hecho famoso a Rambal
Decir esto es tanto como nombrar «Secreto de confesión», ya que no se concibe la interpretación de esta obra sin ver a Rambal en escena encarnando el desventurado Dominico Sarrante [sic], del que hace una insuperable creación.³⁰⁸

Enrique Rambal representó esta obra en las siguientes temporadas:

-Temporada de noviembre de 1914 en el teatro Principal de Alicante con la Compañía cómico-dramática Plá-Rambal.

-Temporada de octubre a noviembre de 1918 en el teatro Olympia de Valencia con la Compañía de dramas norteamericanos de Enrique Rambal.

-Temporada de febrero a marzo de 1920 en el teatro Olympia de Valencia con la Compañía de dramas policíacos de Enrique Rambal.

-Temporada de enero a febrero de 1923 en el teatro Olympia de Valencia con la Compañía de grandes espectáculos de Enrique Rambal.

-Temporada de enero a febrero de 1927 en el teatro Principal de Valencia con la Gran Compañía de comedias y obras a gran espectáculo Rambal.

-Temporada de octubre a noviembre de 1928 en el teatro Principal de Valencia con la Gran compañía de grandes espectáculos Rambal.

-Temporada de abril a mayo de 1930 en el teatro Principal de Valencia con la Compañía de Comedias, dramas y obras a gran espectáculo Rambal.

-Temporada de septiembre a noviembre de 1933 en el teatro Principal de Valencia con la Compañía Grandes Espectáculos Rambal.

-Temporada de octubre de 1934 a marzo de 1935 en el teatro Ruzafa de Valencia con Espectáculos Rambal.

³⁰⁸ *El Pueblo* de Valencia, 17 de noviembre de 1934. Se repite idéntico en el periódico *El Mercantil Valenciano* del mismo día. Rambal practicaba la autopublicidad en la prensa desde el momento en que es consciente que es la mejor manera de vender su arte.

-Temporada de noviembre de 1936 a febrero de 1937 en el teatro Libertad³⁰⁹ de Valencia con la Compañía dramática y grandes espectáculos: Responsable: Enrique Rambal.

-Temporada de mayo de 1937 a marzo de 1938 en el teatro Principal de Valencia con la Compañía dramática y grandes espectáculos de Enrique Rambal.

-Temporada de mayo a junio de 1939 en el teatro Ruzafa de Valencia con la Compañía Rambal.

Esta obra no volverá a aparecer en el cartel de sus múltiples formaciones después de la Guerra Civil Española. Los temas que implican la religión católica pasan a ser tema tabú durante la dictadura franquista. La fuerte censura no favorece su recuperación escénica dejando la obra en el ostracismo a pesar de haber sido una de las que más destacó en su faceta de actor. Prueba de ello es que en los artículos necrológicos no se habla de su trabajo como Sarranti y sólo se le considera en el de Lagardère.

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS

Título: *Secreto de confesión*

Director y guionista: Ricardo de Baños

Productor: Gaumont

Duración y formato: 7 minutos. Blanco y negro. Muda

Nacionalidad: España

Estreno: 1906³¹⁰

No se ha podido localizar más datos sobre la versión cinematográfica española, lo que ha impedido conocer opiniones y la repercusión que tuviese entre el público.

Queremos apostillar que el tema del secreto de confesión nunca pierde el interés a lo largo del tiempo. A modo de ejemplo señalamos la obra del director de cine inglés Alfred Hitchcock. Adaptó la obra de teatro de 1902 de Paul Anthelme titulada: *Nos Deux Conscientes*. Esta obra fue publicada en el suplemento teatral de «l'Illustration», «la Petite Illustration» en 1905.³¹¹ En

³⁰⁹ Se trata del teatro de la Princesa que ha cambiado su nombre durante la Guerra Civil.

³¹⁰ Datos recogidos del Ministerio de Cultura, la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>>[consultada 3/03/2004]

³¹¹ Truffaut, François: El cine según Hitchcock. 9ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 2005, p.347

España se tituló: «Yo confieso» y en México: «Mi secreto me condena». ³¹² El argumento de dicha película recupera el tema esbozado en la obra de Dumas. Un emigrado alemán, sacristán de una iglesia de Québec, mata a un abogado que lo ha sorprendido mientras está cometiendo un robo. El sacristán confiesa que ha sido el cura el asesino puesto que él llevaba una de sus sotanas cuando cometió el acto. El sacerdote que no tiene ninguna coartada para ese momento no puede defenderse de la falsa acusación. Momentos antes de ser arrestado el sacristán, asesino, bajo el sacramento de la confesión, le expone al cura la situación. Existe la circunstancia de que el abogado estaba extorsionando al cura por un lance amoroso de su vida pasada. Tras un juicio espectacular el cura es absuelto por «el beneficio de la duda» Se produce un cierto malestar entre la muchedumbre y es el propio sacristán el que se desenmascara. La película se resuelve con la muerte del mismo y es el propio cura quien le administra los últimos sacramentos. El suspense se mantendrá hasta el final de la película. La película que se estrenó en 1952.

³¹²Ibídem, p.372

IV. 3. EL [MELO]DRAMA POLICIAL Y CRIMINAL: LOS PROTAGONISTAS Y SUS SECUELAS

Una de las facetas más brillantes dentro del repertorio de Rambal fue la utilización de los melodramas policiales. En otros apartados de este estudio se ha analizado la importancia de ese nuevo protagonista defensor de la ley o transgresor de la misma, sin dejar de ser el héroe. Rambal llevó en su repertorio ambos estereotipos y todos le dieron igual popularidad en su dilatada carrera teatral.

IV.3.1. FANTÔMAS

En 1911, en Francia continuaba la práctica de publicar folletines en la prensa diaria. Uno de los que mayor popularidad consiguió fue el creado por el redactor de prensa Pierre Souvestre. Esta vez el personaje por el que se apostaba era un estereotipo diferente. El héroe que triunfa es un genio del crimen desconocido y escurridizo: *Fantômas*. Pronto alcanza tal expectación entre los lectores que Souvestre, junto al escritor Marcel Allain después, publicaron una saga de novelas con sus aventuras. El personaje es terrorífico, cruel y despiadado. Su principal propósito era el de conseguir asustar al lector. Una de las cualidades más sorprendentes es que no siente ningún escrúpulo a la hora de cometer un robo o asesinato y siempre trabaja solo. Su oponente, el inspector *Juve*, es igual de inteligente que él y capaz de adoptar cualquier disfraz para detenerle, pero no consigue adelantarse a los pasos del criminal por lo que no lo detiene nunca. Nadie conoce el verdadero rostro de Fantômas pues comete sus fechorías siempre disfrazado. Asesina y roba logrando que las culpas recaigan sobre otros. La actitud del ladrón es de indiferencia ante la suerte que afecte a los demás. La otra cara del asesino es la atracción que ejerce sobre las damas de alta sociedad que a pesar de ser, más de una vez, sus víctimas, algunas de ellas no dudan en ayudarle en sus planes.

Como en otros casos se produjo, este asesino contacta con el escenario y el cine casi a la vez. Aunque se trataba del mismo personaje cabía el matiz de que

en el cine mantenía su violencia novelesca y en el teatro pasó a ser un ladrón caballeroso.

Debemos hacer hincapié en uno de los elementos más relevantes de la puesta en escena melodramática: el disfraz. Su importancia es tal que el referente de éste en su uso criminal no es sólo escénico sino que hay sentencias, de finales del siglo XIX, que lo muestran como un agravante favorecedor de la acción criminal del delito.

«Entiéndase por disfraz, según el Tribunal Supremo, todo medio empleado par evitar que el delincuente sea reconocido (sent. de 30 Abril 1872) determinándose más por el propósito que por la perfección con que se realice (sent. de 20 Mayo 1889) Así existe disfraz en los casos de taparse la cara con un pañuelo (sent. de 1872 citada) pintarse o tiznarse la cara o empolvarse el pelo de blanco (sent. de 1889 citada) ponerse la gorra de otro malhechor y un pañuelo a la cabeza a estilo de mujer (sent. de 12 Noviembre 1887) y cubrirse la cara y parte del cuerpo con algunas ropas (sent. de 23 Mayo 1893) Para considerar el disfraz como agravante es preciso que se haya empleado con el fin de realizar el delito. Aun en este caso no puede aplaudirse que se le considere siempre por la ley como una circunstancia con valor propio. Cuando el disfraz se usa, no para cometer más fácilmente el delito, sino para eludir la acción de la justicia, no se ve por qué ha de constituir una agravante, ya que el eludir la pena es una tendencia natural en el hombre. Cuando el disfraz se usa como medio de cometer más fácilmente un delito, hay que distinguir: si se trata de un delito contra las personas, podrá verse en muchos casos en su empleo la alevosía; y si se trata de otro género de delito, demostrará también en muchos casos la existencia de la astucia o del fraude.»³¹³

Rambal se jactó del uso reiterado del disfraz en sus puestas en escena como uno de los elementos favorecedores de su triunfo. En apartados anteriores se ha hablado de su habilidad para el maquillaje así como el uso de las máscaras y pelucas en su caracterización.

Seleccionar una obra que sirva para ceñir a *Fantômas* en el repertorio de Rambal, es una tarea ardua, puesto que algunas obras eran producto de la

³¹³ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

refundición de otras que ocultaban bajo nuevos títulos las versiones de otras obras retocadas. La práctica habitual era que, con un seudónimo, el adaptador de los textos podía escribir obras nuevas retocando algunos elementos sin cambiar los personajes y hechos. El ejemplo más palpable de esta destreza lo constituía el propio Rambal que oculta su autoría bajo la firma de *Baerlam*, y en estas primeras décadas su socio Tomás Álvarez Angulo que firma las versiones con el seudónimo de Tungaloa.³¹⁴ Prueba de ello son los datos localizados cuando la compañía se anunciaba en la prensa. El repertorio presentaba una larga lista de melodramas policiales que luego o bien no se representaban con ese título o bien éste se acoplaba según la demanda.³¹⁵

Usaremos como ejemplo de obra representada sobre *Fantômas* la aparecida dentro de la colección Biblioteca Teatro Popular, Barcelona, en la que figuran como autores dos apellidos: Gervais y Musset, sobre el título de la obra: *Fansomas*³¹⁶. *Melodrama detectivista en siete actos, divididos en ocho cuadros*; los arreglados para la escena están hechos por Luís Suñer Casademunt.³¹⁷

Dentro de la misma edición se especifica que fue estrenada en el Teatro Apolo de Barcelona el día 28 de febrero de 1915. Además, se detalla el reparto con un total de 18 personajes. La dirección escénica fue llevada a cabo por Miguel Rojas.

A pesar de que los melodramas se ciñen al esquema de cinco actos que a su vez se subdividen en cuadros para favorecer su representación, en este caso el autor ha supeditado sus necesidades escénicas y ha dispuesto el melodrama en ocho cuadros con los siguientes títulos:

- I.- El arresto de Fansomas
- II.- Las sorpresas de Planché
- III.- La alondra y el milano
- IV.- La familia de Fansomas

³¹⁴ Así lo narra en sus memorias el que fue socio capitalista y promotor de su primer viaje a América. Álvarez Angulo, Tomás: Op., cit., p.548-9

³¹⁵ Esta práctica se puede ver en los anuncios de los años 1917, 1918 y 1919 de la prensa consultada en Valencia sobre Rambal.

³¹⁶ El cambio del fonema “t” por “s” creemos sería debido a los posibles derechos de autoría que el autor de la versión quería eludir.

³¹⁷ Datos recogidos de la Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 23 enero de 2004]

- V.- Un robo original
- VI.- De judío a ladrón va cero
- VII.- El ratón cogió al gato
- VIII.- La venganza de Fansomas

PERSONAJES

Del total de los doce destacamos dos de ellos que son el protagonista y su criado.

Fansomas: el ladrón, se presenta como un caballero educado que se dedica a robar por entretenimiento. No se asemeja al ladrón y asesino original que mata por el placer de matar o roba por el placer de poseer las cosas que los demás tienen.

Su imagen se asemeja más a la de un ladrón de guante blanco, como es el caso de su homólogo inglés Raffles del que hablaremos a continuación. Viste elegantemente y no se disfraza si no es para conseguir sus fines; en este texto se trata de robar un collar.

Planché: criado extraído de la obra de Alejandro Dumas: *Los tres mosqueteros*. Se convierte en el contrapunto cómico de Fantomas. Su incorporación como ayudante del protagonista rompe el estereotipo del ladrón solitario.

ARGUMENTO

Fansomas es un ladrón elegante que se deja atrapar por la policía para cumplir una apuesta. El reto consiste en poder cometer un delito cuando quiera a pesar de estar encerrado. El ladrón aprovecha la fascinación que sienten los carceleros por su popularidad y con la técnica del disfraz sale de la prisión. Una vez fuera acude a una fiesta de la alta sociedad donde su compostura está acorde con la de los invitados. El propietario de la casa conoce las intenciones de robo de Fansomas, pero éste en un descuido consigue sustraer el collar de la anfitriona. Poco después, se despide de la fiesta y vuelve a introducirse en su celda de la misma manera que había salido y así logra ganar su apuesta.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

El texto de Suñer Casademunt da más importancia a lo diálogos como medio para explicar la acción de la obra que a las acotaciones, salvo al inicio de cada acto donde describe el aspecto del escenario:

*Un calabozo de la Comisaría. Puerta al foro, hacia la izquierda, con robustos goznes y gruesos cerrojos, de modo que al abrirse la puerta produzca mucho ruido. Ventana a la derecha, protegida por una fuerte reja, y al pie de al misma un banco de suficiente anchura para que puedan tenderse en él los detenidos. Paredes y bóvedas sucias y oscuras. Escasa luz que penetra por la ventana.*³¹⁸

Dentro de los diálogos, el adaptador ha introducido algunas breves acotaciones que introducen al personaje de Fansomas, el cual usa el disfraz para caracterizarse y poder llevar a cabo sus planes.

*Planché: (Sin dejar de vista a Dixon) En cuanto le descubra algún movimiento sospechoso, le echo mano y no le suelto. (Vese aparecer en el foro a Fansomas, con una peluca de largas melenas y una luchana sin bigote, como los norteamericanos, Michaud se apercibe de su llegada y dice a la señora Delabarre)*³¹⁹

REPRESENTACIONES

Rambal comienza a granjearse las simpatías de la prensa con sus continuos triunfos en el género “truculento” de los melodramas policiales y criminales. A través de su habilidad para utilizar el disfraz le proporcionó sus apariciones sorprendentes en la escena bajo varios aspectos:

Rambal, durante los últimos años, ha personificado en él un género truculento, de grandes espectáculos y de grandes emociones, que ha encontrado en él la figura creadora, el hombre necesario para dar vida a los más célebres policías folletinescos y a los ladrones más

³¹⁸ Acotación del Primer acto, p. 7.

³¹⁹ Acto cuarto, escena XII, p.68 Esta escena transcurre durante la fiesta donde Fansomas se ha propuesto cometer el robo.

audaces que creó exaltada fantasía de los más absurdos autores de las novelas a real la entrega.³²⁰

La elección de este tipo de obra parece sólo tener la intención de conseguir ganancias económicas para conseguir llevar a cabo otro tipo de géneros que, en boca de la prensa, gozan de mayor calidad:

Pero Enrique Rambal sabe hacer comedia, la ha hecho y le gusta hacerla; aunque esto de los trucos le ha ido tan bien, que quizás el mejor truco de su vida fue tropezar con esta clase de género. Porque Rambal es uno de los actores españoles que más dinero han hecho en menos tiempo.³²¹

Tal como transcribe el periodista en boca del propio actor, sus comienzos en dicho género son casi casuales debidos a su versatilidad para presentarse en el escenario con el uso de efectos escénicos:

-¿Cómo se le ocurrió a usted hacer este género de truculencias?

-Verá usted. No lo imaginé siquiera. Hice una comedia titulada "Fantomas" en Madrid y el empresario Casal vino a vérmela. Yo le daba a la obra ciertos efectos escénicos, completamente nuevos, y esto hizo que el hombre me contratara. Y ya dedicado a esto por completo, debuté en Sevilla con Angulo.³²²

Aunque no especifica qué tipo de efectos usó en esta puesta en escena, sin embargo podemos afirmar que se refiere a trucos escénicos documentados en otras fuentes consultadas y que ya detallamos en otros apartados del estudio. Por lo que respecta a la obra publicada por Suñer Casademunt, destaca la práctica del disfraz, junto al maquillaje, que a su vez se complementan con la aparición y desaparición del protagonista, hecho que resultó novedoso en los escenarios españoles de las primeras décadas del siglo XX. Esa puesta en escena basada en los golpes de efecto fue decisiva para darle el empuje dentro de ese tipo de género.

³²⁰ «El Rey del Truco, Enrique Rambal» entrevista concedida al periodista José María de la Torre, publicada el 25 de octubre de 1923 en *El Mercantil Valenciano*.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

Por lo que respecta su repertorio en Valencia, destacan dos títulos donde aparece el ladrón: *El robo del millón de francos o hazañas de Fantomas*, estrenada en la temporada de octubre-noviembre de 1918 en el teatro Olympia.

Tuvo buenas críticas:

"El robo del millón de francos", estrenado anoche, es un éxito más, que se une al interminable repertorio de la compañía que dirige el especialista dramático policíaco, Rambal.

En esta representación no triunfa el detective, sino Fantomas, que roba sólo por el placer de experimentar las emociones de la profesión, y siendo la argumentación absurda, más que todas las de este género, consigue desde el primer momento cautivar la atención del numeroso público.

Si se notan algunas faltas de ensayo, son disculpables, por los numerosos estrenos que ponen en escena, y que representan un trabajo constante.

Rambal triunfa siempre por sus grandes dotes, y en el de anoche caracterizó muy bien el papel de Fantomas.³²³

En boca del propio crítico la «argumentación absurda» del texto no impide que sea «numeroso público» el que acuda a verla. A pesar de demostrar su desagrado no puede dejar de sorprendernos su benevolencia con la compañía que acusa «faltas de ensayo» y que justifica por el exceso de estrenos que representan.

En la temporada siguiente el personaje reaparece en el repertorio pero esta vez con el título: *La venganza de Fantomas*, que curiosamente, tiene el mismo título que el octavo cuadro de la edición localizada. Esta obra junto a otras del mismo corte, consagrarán a la compañía, dirigida por Rambal, como la especialista en este tipo de textos.

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS

Tal como se ha indicado al principio, el éxito de estas novelas la impulsa al cine primitivo que mantiene el formato episódico que poseía en la prensa. La primera película se rueda en 1913 por Louis Feuillade y es protagonizada por René Navarre. Se llegan a rodar hasta 32 episodios convirtiéndose en una de las

³²³ *El Diario de Valencia*, 21 de noviembre de 1918.

series más famosas de esos años. A continuación detallamos los datos localizados de dicha versión cinematográfica de las novelas:

Título: *Fantômas*

Director: Louis Feuillade

Guionista: Louis Feuillade. Basado en las novelas de Pierre Souvestre y Marcel Allain (1911)

Productor: Fil Gaumont

Estreno cinematográfico: mayo de 1913

Duración y formato: 5 episodios de 50 minutos cada uno

Intérpretes: René Navarre (Fantômas: Dr. Chaleck, Gurn, banquero Manteuil, Loupart, el comisario, padre Moche, detective Tom Bob, el hombre negro, el falso magistrado), Edmond Bréon (inspector Juve: vagabundo Cranejour), Georges Melchior (el periodista Jérôme Fandor), Renée Carl (Lady Beltham): Yvette Andreyor (Joséphine, la prostituta), Jean Faber (princesa Sonia Danidoff), André Luguet (Jacques Dollon), Luitz Morat (Thomery, plantador de caña), Henri Volbert (el actor Valgrand)³²⁴

En estos datos sólo se da cuenta de cinco episodios frente a los treinta y dos que se cree que se rodaron.

³²⁴ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003].

IV. 3.2. RAFFLES

El escritor inglés Ernest William Hornung crea en 1893 un personaje llamado *A. J. Raffles*, como antítesis al personaje creado por su cuñado Arthur Conan Doyle: *Sherlock Holmes*. Publicó varias aventuras del mismo en la prensa y dado el éxito que alcanzó reunió las historias en tres volúmenes: *Raffles, The amateur Cracksman*, seguida de *A Thief in the Night* (1905) y *Mr. Justice Raffles* (1909).

Su triunfo no se hace esperar y es llevado al cine en 1905, en una película homónima dirigida por Stuart Blackton en Estados Unidos.³²⁵

Raffles es un caballero de muy buenos modales, campeón de cricket. Se relaciona con la alta burguesía por lo que vive por encima de sus posibilidades económicas. Para mantener ese estatus social se ve obligado a robar. No se siente culpable, al contrario: tiene un alto concepto de sí mismo, considerándose la justicia. Es de clase media baja pero es aceptado por la aristocracia a causa de su atractivo personal.

Un duque que ha pasado algún tiempo en la cárcel sigue siendo un duque, mientras que un hombre “de la calle”, si cae en desgracia, deja para siempre de ser un hombre cualquiera.³²⁶

El ladrón que crea Hornung es un caballero muy educado, agradecido e incapaz de robar a su anfitrión. Evita la violencia y no mata, salvo si es un extranjero o un estafador puesto que estos no le importan ni lo considera delito. Prima el espíritu deportivo y sobre todo el patriótico. Mantiene enemistad con los alemanes al igual que hace el gobierno de su país y al final de su existencia morirá como un héroe, defendiendo su patria en el campo de batalla contra los bóers.

³²⁵ Mitry, Jean: *Diccionario de cine*. Barcelona, Plaza y Janés, 1970, p. 284.

³²⁶ Orwell, George: “Raffles y Miss Blandish” en *A mi manera*. Barcelona, Destino, 1976, p.314-327.

En estas historias destacan la escasez de cadáveres, así como la falta de sangre. No hay crímenes sexuales, ni perversión o sadismo en sus actos.

Los relatos de Raffles, escritos desde el punto de vista del delincuente, son mucho menos antisociales que tantas narraciones modernas escritas desde el punto de vista del detective. La principal impresión que dejan es de inmadurez. La división que trazan entre el bien y el mal es tan insensata como un tabú polinesio, pero por lo menos, como el tabú, tiene la ventaja de que todos lo aceptan.³²⁷

Este personaje, entre 1909 y 1914, ganó tal popularidad que tuvo muchas versiones de sus aventuras bajo distintos nombres. *Lord Lister* fue el que apareció en las publicaciones de la prensa alemana o el de *John C. Sinclair* en la francesa, aunque el verdadero heredero de sus modales es el personaje creado por Maurice Leblanc en 1907: *Arsenio Lupin, gentleman y ladrón*, el cual llegará a competir en popularidad con el original.

Al igual que había ocurrido con Alemania o Francia también se introdujo este personaje en la escena española. Son varias las adaptaciones de la obra del inglés E. W. Hornung pero sólo destacaremos la titulada *Raffles* que se publicó en la colección: *La Novela Teatral*, año II Madrid 2 de septiembre de 1917, nº 38 Complemento de *La Novela Corta*; se indica como director de la colección a José de Urquía. También se ha encontrado publicada en otra colección posterior titulada *Comedias*, Revista Semanal, año III, nº 109 17 de marzo de 1928.

Ambas publicaciones contienen el texto idéntico; sin embargo en la primera sólo aparece como adaptador de la novela inglesa el nombre de *Gil Parrado* y en la segunda aparece como traductor *Antonio Palomero*, sin nombrar al autor de la adaptación. Al final de la edición de *La Novela Teatral*, se señala que el traductor es Antonio Palomero.³²⁸ Además, se incluye el reparto de la

³²⁷ *Ibidem*

³²⁸ En el repertorio de M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid, Fundamentos, 1990, p.410, aparece como autor de la adaptación dramática Luis Linares Becerra.

compañía que la estrenó en el Teatro de la Comedia [Madrid] la noche del 11 de febrero de 1908.

Se clasifica su género como comedia, de 4 actos y en prosa divididos de la siguiente manera: 1º acto con 13 escenas; 2º acto con 11 escenas; 3º acto con 9 escenas; 4º acto con 8 escenas.

PERSONAJES

Hay un total de 15 personajes de los cuales los principales son:

Raffles: caballero, ladrón de guante blanco, que se gana la vida como jugador de cricket. Este caballero es invitado a las fiestas de la alta sociedad inglesa por sus maneras educadas y siempre es bien aceptado. En realidad acude a las fiestas para poder realizar sus robos puesto que son el medio con el que financia su modo de vida.

Enrique Manders: amigo de Raffles desde el colegio; se reencuentran en una fiesta. En un raptó de sinceridad, Manders le confiesa a Raffles que se encuentra en un grave aprieto pues ha dilapidado su fortuna en el juego y ha firmado pagarés falsos. De carácter cándido y de buenos instintos, Raffles le ayuda en sus aprietos económicos. En señal de agradecimiento se convierte en su cómplice.

Bedford: detective retirado, ha sido invitado por los propietarios de la casa para protegerles del ladrón. Aunque demuestra poco interés en su antiguo trabajo, declara que su máximo afán es poder atrapar al ladrón que conocen con el seudónimo de “el anónimo”.

Crawshay: es un ladrón atraído por el valor de las joyas de la casa. Ha acudido a robar adelantándose a los planes de Raffles. Se convierte en su rival.

Gwendoline: hija de los propietarios de la casa, se siente atraída por Raffles.

Madame Vidal: dama que ha conocido a Raffles en un robo anterior realizado en un barco: el robo de la perla negra. Ella le ayudó a huir del barco y es la única que conoce su verdadera identidad. Se convertirá en una pieza clave para no descubrir a Raffles.

ARGUMENTO

En una finca de la campiña inglesa se reúnen unos invitados de los propietarios, el tema de conversación son las hazañas de un popular ladrón de guante blanco llamado: “El anónimo”. Es admirado por su caballerosidad, ha devuelto las joyas robadas a su propietario cuando éste cayó gravemente enfermo tras la sustracción. En la finca se encuentran, entre los señores, un joven jugador de cricket llamado Andrés Raffles y otros caballeros invitados llamados Enrique Manders, un amigo de Raffles de clase alta pero actualmente arruinado y otro caballero que también es un ladrón. A lo largo de la noche aparece otro personaje, se trata de un policía retirado al que se le ha invitado para protegerles del famoso ladrón por si decide actuar en su finca. Completa el grupo de la casa, además de la servidumbre, una dama llamada Madame Vidal y la hija de los propietarios, Gwendoline.

El policía, al principio parece demostrar poco interés; no obstante, esa actitud no es veraz dado que está bastante entusiasmado con la idea de poder detener al ladrón desconocido.

Raffles demuestra mucho interés por la joven de la casa, Gwendoline, pero también lo demuestra su amigo de la infancia Enrique Manders. En un momento que Raffles y Manders se quedan solos, éste le contará, que ha firmado un cheque sin fondos para pagar una deuda de juego y para evitar el deshonor lo único que le queda es suicidarse. Raffles le promete ayudarle si le sigue en todo lo que le pida. Manders también le confiesa su amor por Gwendoline. Raffles siente simpatía por él y le promete ayudarle a conseguir el amor de la joven.

En la casa hay otros dos caballeros, un jugador llamado Jorge y otro algo más misterioso llamado Crawshay. Éste último es un ladrón que tiene el propósito de robar el collar de diamantes de la propietaria de la casa.

Cuando todos se acuestan, el detective Bedford vigila la caja donde se guardan las joyas. Aparece Crawshay y las roba, pero Raffles consigue sustraérselas y hace recaer la culpa sobre el otro para que le detengan. A pesar del honroso desenlace el policía desconfía de él.

En los dos últimos actos la acción se traslada a la ciudad de Londres donde tiene su casa Raffles. En el decorado de su salón destaca un gran reloj de pared. A su casa llega su amigo Manders y Raffles le confiesa su verdadera

profesión de ladrón, ambos se prometen lealtad mutua. Deciden tomar el mismo destino los dos. A su casa también llega el policía ya que sospecha de él. Piensa que es el ladrón anónimo. También llega Crawshay que ha huido de la policía. Quiere recuperar el collar y a su vez vengarse de la trampa que le tendió Raffles. Madame Vidal le visita para obligarle a acceder a su chantaje, si no lo delatará a la policía. Por último, Gwendoline atraída por el caballero jugador de cricket también le visita en su casa.

En el desenlace final, Raffles lo gana todo. Había hecho una apuesta con el policía y se la gana. El dinero se lo entrega a su amigo Manders para que pague sus deudas. A su vez detienen a Crawshay y Raffles huye, a través del reloj del comedor no sin antes prometerle a Gwendoline que cambiará de vida.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

La pauta de la acción en el escenario, su decoración y el tipo de efecto especial viene dada en las acotaciones. Se incluyen al principio de los actos y en las principales escenas. Se describe minuciosamente cómo es el decorado, el vestuario y las luces que debe haber en la escena para poder llevar la acción a cabo. La minuciosidad con la que se detallan cada uno de los elementos que componen su puesta en escena en dichas acotaciones muestra que son el producto final de la escenificación de las obras. En nuestra investigación hemos podido constatar, a lo largo de los distintos apartados de este estudio, que la gran mayoría de las obras se publicaron después de su estreno. En el caso de Raffles, el estreno que indica la edición publicada en la colección Comedias tuvo lugar en 1908. Podemos citar otros ejemplos dentro del melodrama policial donde se produce la misma situación, este es el caso de *El guante rojo* y *La muñeca trágica* ya que en sus ediciones también se indica el estreno como hecho anterior a la publicación. Se tendrá la oportunidad de analizar dichas obras en otros apartados de este estudio.

Cada una de las acotaciones es una descripción rápida del desarrollo de la acción de la escena:

Bedford empieza a silbar un aire inglés. Luego se acerca a la puerta del jardín para mirar al cielo. Después examina el timbre de alarma, se detiene ante la caja de

*caudales, que reconoce, y da unos golpecitos con los dedos marcando el final de la música que silba, Mira por la biblioteca, de otros golpes en el piano como antes; atraviesa la escena, colocado frente a la lumbre, tapándose la cara con un pañuelo. La escena queda sólo iluminada por la luna y la lumbre de la chimenea. Pausa, Raffles entra, con precaución por la puerta de la derecha, observa la habitación vacía y escucha. Todo está en silencio. Examina con una linterna eléctrica de bolsillo la caja de caudales. En este momento se oye un silbido en el jardín. Raffles apaga la luz. Nuevo silbido. Bedford se quita el pañuelo que le tapaba la cara: se sienta bien en un sillón, con los ojos muy abiertos y escucha atentamente. Raffles se esconde en silencio en un rincón oscuro, detrás de la caja de caudales. Se dibuja en el jardín una forma negra, que va precisándose y se desliza lentamente hasta el pie de la escalera. Es Crawshay. En este instante aparece en lo alto de la escalera la doncella trayendo en la mano el collar, que brilla a la luz de la luna. María baja. Crawshay se adelanta un poco. Ella le da el collar, por encima de la balaustrada y desaparece; entre tanto, Raffles, agachado, se ha deslizado hasta llegar detrás de Crawshay, y en el momento en que este va a guardarse el collar en el bolsillo se lo arrebató y le da un puñetazo que le hace rodar por el suelo. Crawshay se levanta y se abalanza sobre Raffles. Los dos luchan furiosamente y Raffles consigue vencer, tumbar y sujetar a Crawshay, luego grita:*³²⁹

No se sabe exactamente la duración de esta escena muda, pero imaginamos su impacto ante un público acostumbrado a la palabra. La iluminación de la escena mediante el haz de luz de una linterna, contribuiría al mayor asombro de un público acostumbrado a tener siempre a la vista todo lo que ocurre sobre el escenario. El protagonismo de las sombras en la acción de la obra, junto con el juego de silencios y silbidos... todo ello debía contribuir a crear una gran expectación en los patios de butacas.

En otras acotaciones lo que hace el adaptador teatral es mostrar al lector los escenarios donde se desarrolla la acción de la obra:

La casa de Raffles en Londres. Una habitación cuadrada, artísticamente adornada y amueblada que

³²⁹ Acotación del primer acto, escena XIII

denota buena posición y buen gusto. Al foro, centro, gran puerta de dos batientes que da a un comedor en el que se ve una ventana con vidrieras de colores, practicable. A la derecha de esta puerta, adosado a la pared, gran reloj de caja, señalando una hora visiblemente falsa. Lateral derecha, primer término, una ventana. A la izquierda, primer término, puerta que da al recibimiento. Foro derecha, una librería. Foro izquierda, un armario de cristal o una vitrina. Cerca de la ventana, una chaise-longue. En las paredes, reproducciones de cuadros: grupo de jugadores de cricket: un grabado representado a Raffles en traje de cricket. A la derecha, mesa escritorio con lámpara de pantalla. A la izquierda, un sofá, dos butacas y una mesita. En el centro de la escena, un velador con periódicos. Son las seis de la tarde del mismo día. Hay niebla que hace necesaria la luz artificial. Al levantarse el telón, la puerta del foro está cerrada y la escena a oscuras. Se oye vocear en la calle los periódicos: "... Que acaba de salir ahora.... Con todos los detalles del robo de los brillantes" Se oye abrir la puerta de la escalera a la izquierda. Aparece el Portero con unos sacos de viaje en la mano, que deja sobre el sofá. Da vuelta a la llave de la luz que hay junto a la puerta y la enciende, En seguida entra Raffles, que ha vuelto a cerrar la puerta de la escalera. Esta puerta, invisible para el público, debe oírse al entrar o salir los personajes.³³⁰

Dentro de la habitación que se describe, uno de los elementos más destacados es el reloj de pared. Éste ocupa la parte central de la habitación y de manera especial se resalta su inutilidad para dar las horas, aunque con el avance de la obra se descubre la función real que tiene dicho elemento del decorado: se trata de una vía escapatoria de último recurso.

Respecto a iluminación, el escenario se encuentra en semipenumbra, puesto que un portero es el encargado de encender las luces e iluminar la estancia con una luz de menor intensidad: previamente se ha indicado que son las seis de la tarde y dado que la acción transcurre Londres se supone que está oscureciendo.

En esta acotación se describe el mobiliario, las puertas, incluso indica cómo debe ser lo que no se ve pero sí se oye: una puerta invisible al público. Esta

³³⁰ Acotación del acto tercero, preliminar a las escenas del acto, p. 41 de la edición de la colección Comedias

minuciosidad en la descripción corrobora nuestra opinión de que la obra fue publicada después del montaje. El adaptador, desde nuestro punto de vista, describe los efectos que se incluyeron en la obra estrenada.

Si se observan las acotaciones del melodrama intercaladas entre los diálogos, su misión son la de describir aspectos así como actitudes del protagonista que tal vez no quedan tan detallados con las palabras. Tomemos como ejemplo estas dos acotaciones tomadas de dos escenas consecutivas del mismo acto donde se muestra la frialdad con la que el protagonista decide sus movimientos:

Raf.: *(Que ha vuelto tranquilamente a la mesa y sigue empaquetando el collar en la bolsa de tabaco frente a Cracwshay, a quien no le vuelve la espalda ni un momento)*³³¹

[...]

Crac.: [...] *(Raffles deja la cerilla sobre la mesa y se dirige a la derecha. Cracwshay, creyendo que no le ve, se arroja sobre él. Raffles le espiaba y para el golpe con la silla que ha quedado en el centro de la escena)*³³²

Este tipo de personajes se construían alrededor de la figura del primer actor de la compañía el cual, con sus propios registros, debía conseguir sorprender a los espectadores. Una buena interpretación del personaje podía llevar a crear la confusión, entre el público, de que el actor era el personaje. Rambal se especializó en este tipo de personajes que lograron encasillarle en el estereotipo:

Pasaban la comedia de Martínez Sierra que se estrenó anteanoche, y el detectivesco actor, desde un sillón "moderno stile" (no sé si producto de alguna de las fechorías de Raffles, cazado y vencido por fin por Serlock-Holmes [sic], o de la guardarropía del teatro) hacía repetir a sus artistas párrafos y fragmentos de escenas.

.....
.....

³³¹ Acto III, escena VII, p.53 de la edición de la colección Comedias.

³³² Acto III, escena VIII, p.55 de la misma edición.

Rambal habla pausadamente, en tono bajo casi siempre, y sus indicaciones apenas son oídas por el actor a quien se dirige. Ese tono, que parece adquirido a fuerza de representar tipos de detectives ingleses, le da cierto carácter de hombre frío e impasible.

La primera sensación que produce Rambal a su interlocutor es la del hombre curtido a ver de cerca las más problemáticas situaciones y las más tremendas catástrofes con una serenidad y un cálculo muy poco dados al carácter español, y menos al de la parte levantina de nuestra Península.³³³

REPRESENTACIONES

La compañía de Enrique Rambal la lleva en su repertorio en distintas temporadas y junto a ella secuelas, producto de la gran aceptación que estos espectáculos tienen y en especial el protagonista. Entre el repertorio de Rambal destacan títulos como:

Raffles [el ladrón del gran mundo] estrenada en el teatro Olympia de Valencia el 11 de noviembre de 1918. Durante la temporada de octubre y noviembre, el actor recalca en ese teatro con la llamada: *Compañía de dramas norteamericanos de Enrique Rambal*.

En la temporada de 1919 la compañía de Rambal ha adoptado un nombre más acorde con su repertorio: *Compañía de obras norteamericanas, policíacas y de gran espectáculo de Enrique Rambal*; durante los meses de septiembre y octubre, actuó también en el mismo teatro, aunque en el repertorio aparece una secuela del famoso ladrón cuyo título es: *Lord Lister, ladrón de frac [Raffles]*, estrenada el 20 de septiembre de 1919.

Se han producido cambios en el montaje con respecto al primitivo *Raffles* del año anterior; esta vez adquiere el nombre de otra de las secuelas del personaje. Se ha recortado en un acto la obra y además, ha adquirido virtudes más caballerosas.

La transición del ladrón de frac *Raffles* a *Lord Lister* se debe a la reinterpretación del personaje por Karl Matull y Theo Blankensee. Apareció en una revista alemana como: *Lord Lister, genannt Raffles, des Mesiterdib* (Lord

³³³ «El rey del truco. Enrique Rambal» *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1923. Firmado por José M^a de la Torre.

Lister, llamado Raffles, el ladrón del guante blanco). En Francia desde 1909 hasta 1914 se llamó: *Lord Lister, dit Raffles, le Grand Inconnu* (Lord Lister, llamado Raffles, el gran desconocido).³³⁴

La obra "Lord Lister" es una de tantas: dos detectives que se pasan de tontos y un Raffles de listo, quien a estilo de Diego Corriente, sin renunciar a ser un gran ladrón, se convierte en salvador de una viuda y de un huérfano, a quienes un opulento banquero quiere arrebatar la honra de la fortuna. En el momento épico, un detective sorprende a Raffles, que se entrega a su perseguidor, y éste, en vez de detenerlo, le felicita por la noble acción que acaba de realizar.³³⁵

Todas estas versiones, no autorizadas, proceden de la obra original de E.W. Hornung autor poco conocido en España. Las versiones escénicas introducen cambios significativos. El ladrón es muy popular, el detective que lo persigue no lo es tanto, por eso es sustituido por el personaje creado por su cuñado Conan Doyle, es decir: *Sherlock Holmes*.

La obra no pasa desapercibida a la crítica y aunque no cubre las perspectivas del público, que ya conoce las técnicas del actor, no obstante no parece desanimarles a dejar de acudir a verle:

La función estrenada anoche no fue de grandes efectos escenográficos. Sólo al final hubo un ligero incendio, motivado por la "suave" explosión de una máquina infernal, que parecía un reloj. Que el público se creía eso; pero que no era eso, vamos.

El no ser pródiga la obra en trucos y grandes sacudimientos, disgustó un tanto a los aficionados al género policíaco, quienes salieron anoche de Olympia con el gesto avinagrado por la decepción sufrida.

En cambio, para los que padecen ante las grandes catástrofes y no son amigos del folletín ni de la crónica de sucesos, fue bastante bien la producción, porque hay en ella escenas muy bien tramadas y dialogadas con facilidad.

³³⁴ [En línea], <<http://www.geocities.com/jjnevins/pulpsf.html>> [Consultada: 18/09/2003]

³³⁵ *La Correspondencia de Valencia*, 21 de septiembre de 1919.

Hay que decir en honor de la verdad que de este público no había mayoría anoche en Olympia.³³⁶

Sin embargo, no todos los críticos opinan lo mismo y observan que todo resulta ser como se espera:

Estreno de "Lord Lister"

Anoche inauguró la temporada este lindo teatro, con un lleno tan enorme, que hasta hubo necesidad de habilitar con sillas los pasillos de la platea para poder acomodar en ellas a numerosos espectadores que no pudieron conseguir localidad.

Enrique Rambal, con su bien organizada comparsa de "policías" y "ladrones", puso en escena, por primera vez en Valencia, la comedia policíaca en tres actos de Jomehan y Tungaloo, titulada "Lord Lister".

Se trata de una obra muy ingeniosa, abundante en trucos, en la que se exponen varios aventurados encuentros entre Sherlock Holmes y Raffles, que el público siguió con mucho interés y aplaudió con unanimidad.

La presentación escénica no pudo ser más perfecta, sobresaliendo un simulacro de incendio, en el cuadro final.³³⁷

Rambal regresa el 7 de marzo de 1920 y actúa una vez más en el teatro Olympia de Valencia, la denominación de la compañía ahora se ha abreviado y pasa a ser *Compañía de dramas policíacos de Enrique Rambal* y esta vez el ladrón de guante blanco tiene una saga de aventuras y una de las representadas es *El manicomio de Nick Werson (Aventuras de Raffles)* donde también aparece el célebre detective Holmes:

El manicomio de Nick Werson

El fecundísimo autor de dramas policíacos y proveedor de la compañía de Enrique Rambal, señor Tungaloo, nos dio a conocer anteayer una de sus últimas producciones, digna hermana de las numerosas que ya conocemos.

Raffles, el ladrón de levita; Sherlock Holmes, el detective que creara Conán [sic] Doyle; un alienista que desvalija a sus clientes y tiene la monomanía de coleccionar piedras preciosas; varios hijos de Caco y

³³⁶ *La Voz Valenciana*, 21 de septiembre de 1919 firmada por B.

³³⁷ *El Diario de Valencia*, 21 de septiembre de 1919, firmada por Perales.

policías más o menos avispados, luchan ante el espectador, demostrando sus habilidades.

Dicho se está que el invencible Rambal sale triunfante, con gran contentamiento del buen público, que se impresiona ante sus proezas.-³³⁸

La secuela realizada por Tungaloo, seudónimo que ya utiliza el coproductor de la compañía no gustó a todos los críticos puesto que consideran que es reiterativo y de poco interés:

Estrenóse el melodrama titulado *El manicomio de Nick Werson*, con un éxito lisonjero, como todas las obras de esta índole, que con tanto acierto urde el señor Tungaloo, y con tanta propiedad representa la compañía de Rambal.

No es ni más ni menos que otra cualquiera del género esta obra, en la que abundan los momentos de intensa emoción.

Un alienista desvalija a sus clientes y tiene la monomanía de coleccionar piedras preciosas y Raffles, el ladrón londinense es ajeno a la labor del alienista. Sherlock Holmes interviene, y con varios policías y ladrones se completa el interesante cuadro. Hay lances muy notables, que entretienen y emocionan al respetable. Ello explica el éxito lisonjero que la obra alcanzó.³³⁹

Los anuncios de esta nueva temporada en la ciudad indican que la compañía preparaba su viaje a América. Cuando vuelve a España lo hace con otros repertorios aunque no descarta al personaje de Raffles y el de su rival Holmes. Su regreso a Valencia en 1923 fue al teatro Principal (el teatro Olympia, el habitual para estos repertorios, ha pasado a ser cine) donde tuvo grandes éxitos con obras como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de la que se hablará en otro apartado del estudio.

Con el paso del tiempo y aunque adopte otros géneros, Rambal no abandonó el melodrama policial y en la temporada de enero-febrero de 1927 la compañía, que ahora se llama *Gran compañía de comedias y obras a gran espectáculo Rambal*, lleva en su repertorio la obra *Jhon [sic] C. Raffles contra*

³³⁸ *El Diario de Valencia* 9 de marzo de 1920, firmado bajo el seudónimo de Raffles[sic].

³³⁹ *Las Provincias*, 10 de marzo de 1920.

Sherlock Holmes (Aventuras del ladrón aristocrático) estrenada el 29 de enero de 1927. No se ha podido recoger ninguna crítica sobre la puesta en escena de estos nuevos títulos.

ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Al igual que ocurre con otro de los famosos ladrones como era Fantômas, este personaje de papel entra también en el celuloide desde sus inicios:

Título: *El ladrón generoso (The Good Bad Man)*

Guionista: Douglas Fairbanks

Director: Allan Dwan

Productor: Fine Arts-Triangle

Intérpretes: Douglas Fairbanks, Joseph Singleton, Bessie Love, Sam de Grasse, Mary Alden, George Beranger, Pomeroy Cannon, Fred Burns.

Año de estreno: 1916

Origen: Estados Unidos

Duración y formato: 5 rollos. 35 milímetros³⁴⁰

Pero se han encontrado otros antecedentes como: *Raffles el ladrón caballeroso* rodada por la firma norteamericana Vitagraph en 1905³⁴¹

³⁴⁰ [En línea] <<http://www.mcu.es/cine/index.html>> [Consulta: 8 de diciembre de 2003]

³⁴¹ Sadoul, George: *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Siglo Veintiuno, 1976, p.57.

IV. 3.3. SHERLOCK HOLMES

Uno de los personajes que actúa dentro de la ley es el creado por Arthur Conan Doyle: Sherlock Holmes. Se trata de un detective aficionado que tiene una personalidad que le distingue de los demás. Es muy reservado y habla con un toque de pedantería y autosuficiencia pues es consciente de sus grandes cualidades para descubrir los delitos. Este investigador también se encuentra caracterizado por elementos externos, entre los que más se perciben es su peculiar vestimenta: un abrigo y gorro de orejeras. En las novelas que tanta popularidad le dieron le ayuda en sus pesquisas el doctor *Watson*. Su compañero es el contrapunto de la actitud petulante del protagonista. Su función estriba en explicar las elucubraciones que permiten la resolución del caso.

Sherlock Holmes es un aficionado que resuelve sus problemas sin la ayuda e incluso, en los primeros relatos, contra la oposición de la policía. [...], es esencialmente un intelectual, incluso un científico. Razona lógicamente partiendo del hecho observado y su intelectualidad contrasta siempre con los métodos rudimentarios de la policía.³⁴²

La gran aceptación de estas novelas provocó que su difusión hacia otros medios fuese casi instantánea. El propio autor hizo las primeras adaptaciones de su personaje a los escenarios; pero no sólo fue ese el medio para popularizarlo más sino que también aparecieron folletines en la prensa con las aventuras de este personaje. A los escenarios valencianos también llegó y, por supuesto, entró a formar parte de los repertorios de compañías melodramáticas de la segunda década del siglo XX como la que dirigía Enrique Rambal. El detective inglés entra a formar parte de su repertorio al igual que lo habían hecho los ladrones y asesinos descritos en anteriores capítulos. Las obras que se representan son producto de la adaptación escénica de textos que, en realidad, son arreglos y refundiciones procedentes de la reescritura y ampliación de algunas de las aventuras de los textos primitivos de Conan Doyle. Esta técnica basada en la

³⁴² Orwell, George: Op., cit., p. 323.

reiteración de los argumentos se ve reflejada en repertorios como los de Rambal donde abundan títulos como: *El secreto del submarino*, *La tragedia del decapitado o el muerto vivo*, *El suplicio de Max Vert* y *El silbido fatal* entre otras, donde Holmes no se anuncia pero es el protagonista principal de la obra.

Con el fin de poder analizar ese tipo de obras que no sólo se representaron sino que se publicaron en colecciones de tirada popular usaremos el texto encontrado en la publicación de la colección *La Novela Policiaca*, suplemento número 4 de *La Novela Cómica*. Se trata del [melo]drama *El suplicio de Max Vert* donde aparece como autor del mismo Arturo M. Sala. El subtítulo de la publicación explica: «*Drama en cuatro actos y un prólogo, inspirado en una obra norteamericana, estrenado en el Teatro circo de Córdoba la noche del 12 de octubre de 1917*». Se imprimió en Madrid en la imprenta Moderna: March y Samarán, en 1918.³⁴³ En la prensa consultada, la autoría de la obra se atribuye a Arturo Mori y Tungaloa.³⁴⁴

Esta publicación tiene el texto condensado en unas quince hojas no numeradas de tamaño cuartilla y de papel de muy baja calidad. La portada se encuentra ilustrada con el busto de un indio tocado de plumas y junto a él se indica el precio del ejemplar: 20 céntimos. En el interior del folletín se recoge el elenco de la compañía que llevó a cabo el estreno de la obra en 1917 aunque no dice el nombre de la compañía. Otros elementos informativos que incluye la publicación son críticas de otros espectáculos ajenos al texto publicado.

La estructura de la obra es de un prólogo y cuatro actos, el último subdividido en dos cuadros.

PERSONAJES

Nada menos que veinte personajes, que entraban y salían del escenario constantemente, confeccionan el elenco de este melodrama, entre los que destacan:

³⁴³ Edición localizada en la Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 12 febrero de 2003]

³⁴⁴ *La Voz Valenciana*, 15 de noviembre de 1918 anunciaba como autores a Arturo Mori y Tungaloa que como ya hemos dicho, durante esa temporada era copropietario de la compañía formada por Enrique Rambal.

Sherlock Holmes: detective inglés. A lo largo de toda la obra se presenta bastante amable y confiado con sus anfitriones. Se cambia varias veces de vestuario. Se muestra sagaz y con ganas de hacer alarde de sus dotes de investigador.

Max Vert: rico marchante que se comporta como un caballero aunque poco a poco se va transformando en un ser aterrado, perseguido por los remordimientos que le llevan al nerviosismo como consecuencia de ese estado, empieza a inyectarse morfina.

Brunmell: policía poco sagaz que corre siempre detrás de Holmes para intentar ganar ante de los demás prestigio como detective; como consecuencia de su falta de lucidez investigadora su actitud resulta siempre cómica.

Cecilia: dama joven que aparece en casa de Vert como una ahijada aunque no se sabe su origen pero, en realidad, está allí porque su protector se siente enamorado de ella. Vert finge cariño paternal pero no puede disimular su disgusto personal al verla enamorada de un joven pintor, Roberto. Vert lo rechaza por considerarlo un contrincante para sus planes.

ARGUMENTO

Max Vert es un marchante de la Nueva York que, pocos días después de cometerse el robo y asesinato de un banquero de la ciudad, viaja a París con la excusa de sus negocios. Cuando vuelve a la capital neoyorkina tiene más fortuna y además se presenta como testigo de cargo acusando al indio Valmiki, jefe de una tribu, de ser el culpable del delito. Afirma que, por casualidad, lo había encontrado en la ciudad parisina, donde confesó ser el responsable de los delitos. Con la ayuda del detective inglés Holmes, amigo de Vert, le ayuda a detener al indio que es conducido a Nueva York y condenado a muerte en la silla eléctrica. Holmes que también viaja al nuevo continente comienza a sospechar de algo que no es normal en el proceso cuando el hermano del indio Valmiki, Ariman, les amenaza varias veces, tanto a Max Vert como a él, de que les matará si su hermano es ajusticiado. A partir de ese momento, Vert entra en un estado de ansiedad que le empuja a convertirse en morfinómano. Le pide protección a Holmes y se rodea de los más allegados suyos escondiéndose de los demás. Atormentado por el miedo, huye de la ciudad de Nueva York a un castillo.

Holmes sospecha del miedo exacerbado de Vert y con sus hábiles pesquisas consigue desenmascarar al culpable. Tras un apagón en el castillo, donde se encuentran todos reunidos, descubre que el asesino es el propio Max Vert quien resulta ser hermano del banquero muerto. Para evitar que le descubrieran huyó a París y allí es donde se le ocurrió acusar del homicidio a un inocente: el indio Valmiki.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

El prólogo rompe con la hasta ahora tónica de servir como presentación del entorno y personajes; el autor juega con el público al mostrar el exotismo de una tribu india americana reunida en una ceremonia. La disposición del espacio es la siguiente: en el escenario hay un grupo de indios alrededor de una hoguera participando en una ceremonia:

*Telón corto de cueva. A un lado, una hoguera encendida. Ariman, de pie y con las manos en alto, habla. A su lado, sentados sobre rocas, están varios indios americanos. Llevan largas melenas negras. Su rostro y sus manos son espantosamente amarillentos.*³⁴⁵

Después de haber presentado el misterioso escenario, el prólogo se inicia con el monólogo del personaje indio Ariman que mientras habla muestra símbolos de venganza como son puñales. Se pueden escuchar también campanas fúnebres lo que unido a la luz tenue y a las frases reiterativas de venganza y odio del indio, termina por crear un ambiente tenebroso.

A continuación se produce un cambio radical de escenario en el primer acto; se muestra una lujosa habitación con vistas a un jardín: se trata de la vivienda de un marchante americano.

Se vuelve a cambiar de escenario en el siguiente acto y esta vez se describe el interior de un castillo y la disposición que tienen los personajes cuando se levanta el telón:

Es de madrugada. Habitación de un viejo castillo. A la derecha, dos puertas. A la izquierda, un balcón que da a

³⁴⁵ Acotación inicial del prólogo.

*la carretera. En el fondo, una segunda habitación bien amueblada en la que se distinguen los pies de una cama, un diván, sillones y, en el foro, un gran espejo que llega hasta el suelo. En el foro, pero en la puerta sobre la alcoba, un reloj de pared. A un lado, un almanaque con números grandes que marcará el 11 de noviembre. Al levantarse el telón, Holmes está conversando, en traje de jinete, con Roberto y Cecilia.*³⁴⁶

Como se puede observar, en esta acotación se da una detallada explicación de cómo deben encontrarse dispuestas las puertas de acceso a la sala, así como el mobiliario. La pieza principal es el reloj de pared, tal como ocurría en la obra de Raffles. En cuanto a los personajes se refiere, no son descritos, salvo el vestuario del protagonista.

En la acotación del tercer acto se describe un decorado nuevo, el túnel ferroviario y el asesinato que da pie a la acción.

(Paisaje de noche) A la derecha, la boca de un túnel de ferrocarril. La vía se supone que continúa hacia la derecha. En el fondo, montañas. A la izquierda y en segundo término, un puente sobre un río. Del primer término izquierda sale una carretera que cruza la vía. Esta está vallada en el corto espacio que el público puede distinguir.

*Al levantarse el telón, unos guardavías se halla [sic] en la vía con un farol rojo. Del fondo del túnel salen, agazapándose por las paredes, Ariman y tres indios más; estos últimos con el traje típico de indígenas americanos. Ariman, vestido como en el segundo acto. Acércanse los cuatro al guardavías, [sic] le asestan una puñalada y le matan, arrojando su cadáver al río. Ariman no realiza ninguna de estas dos operaciones, pero las dirige. Uno de los indios vuelve con el traje del guardavías, [sic] consistente en una capa con capucha.*³⁴⁷

Tal como ocurría en la obra de Raffles ya comentada, se describe una acción muda que es clave para la obra. Se mantiene la tendencia hacia la visualidad y a la eliminación de largos monólogos que provocaban el cansancio del público. Se efectúa el asesinato en silencio para centrar la atención del

³⁴⁶ Acotación del segundo acto.

³⁴⁷ Acotación inicial del tercer acto.

espectador en el hecho y no en la palabra. El exotismo de los propios asesinos, los salvajes indios, el decorado de un túnel de ferrocarril, la imagen del cadáver lanzado al río, son elementos que atraen la atención sin necesidad de tener que explicarlo. Prueba de esta evolución puede demostrarse al comparar con otro texto dramático sobre Holmes: *Las hazañas de Sherlock Holmes*, melodrama en seis actos escrito por Emilio Graells Soler y Enrique Casanovas publicado en 1910.³⁴⁸ Aquí toda la acción se explicaba con las continuas interpelaciones que se hacen los personajes entre sí. En cierta manera, con este texto de *El suplico de Max Vert* se percibe una evolución hacia lo visual en detrimento de los densos diálogos, lo que da otra dimensión del espectáculo melodramático más cercana al cinematográfico que, en ese momento, comparte sus argumentos y su público.

REPERTORIO

Durante las temporadas de 1918 a 1919 Rambal representó este tipo de melodramas con triunfos que hacen que sean habituales sus refundiciones y versiones. En algunos, Holmes se enfrenta a varios peligros:

En la función de anoche se estrenó *El secreto del submarino*, drama policiaco. A propósito del robo de unos planos para la construcción de un buque submarino, se desarrollan episodios interesantísimos, en los que, interviene una tribu de indios y el famoso Serlock Holmes [sic].

Todos los intérpretes estuvieron afortunados y fueron aplaudidos.³⁴⁹

En la crítica de otro periódico consultado se cuentan los rasgos del argumento de la obra que protagoniza el detective:

El robo de unos planos de un submarino es la base donde descansa el interesante argumento de la obra.

Un príncipe bastardo de la casa de Inglaterra, nacido en la India, por odio a su padre, el rey de Bretaña, se dedica a robar todos los documentos de Estado, y el famoso

³⁴⁸ Localizado en la Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 12 febrero de 2003]

³⁴⁹ *Las Provincias*, 30 de octubre de 1918.

Serlock [sic] Holmes se encarga de descubrir al criminal ladrón.³⁵⁰

Este tipo de obras eran aceptadas por buena parte del público. No obstante, no todas las críticas son tan benévolas con el género. Es decir, que no gozaba de las simpatías de los críticos aunque sí del público que llena los teatros:

En las funciones de ayer se estrenó una obra titulada *El suplicio de Max Vert*.

No es, ni más ni menos, que otra de su índole.

Estos melodramas policíacos descabellados que estragan el gusto artístico de las gentes, como guisotes plebeyos al paladar no llegan siquiera a producir una emoción estética como las famosas obras del Guñol, muchas con elementos, no por sobrenaturales y misteriosos, exentos de belleza. Estas obras policíacas al uso, cuajadas de lugares comunes, llenos de episodios absurdos trazados con ausencia de toda verosimilitud no son ni pueden ser bellas. En todas se repite con variantes de nombres y lugares, la misma burda y convencional trama.

En la de ayer, muere asesinado un banquero yanki; el asesino imputa el hecho al jefe de una tribu india, y el hermano de este inocente, que es castigado con la muerte, aunque conoce la verdad, jura vengarse y atenta repetidas veces contra el verdadero autor del crimen, que es defendido por Serlock-Holmes [sic] de todas las asechanzas del vengador.

Por fin se descubrió la verdad, y el criminal muere después de confesar su delito.³⁵¹

Los críticos atacan al género por considerarlo reiterativo y falto de ideas y opinan que no llega a cubrir las expectativas creadas en la presentación al tomarlas como obras del teatro gran guñolesco. Los puñales, la sangre y la violencia de las acciones del texto no llegan, para el crítico, a conseguir el calificativo de guñolesco en esta obra que pretendía conseguir el éxito basándose en la estética visual.

La obra que más puede identificar a Rambal con el personaje de Sherlock Holmes es la que representó durante varias temporadas: *El silbido fatal [trágicas aventuras de Sherlock Holmes]*. Creemos que esta obra es una versión de la

³⁵⁰ *La Voz Valenciana*, 30 de octubre de 1918.

³⁵¹ *Las Provincias*, 15 de noviembre de 1918.

aventura titulada: *El caso de la banda moteada*; algunas veces aparece como *La aventura de la banda de lunares*. En dicha aventura el arma homicida es una serpiente importada de la India, de potente veneno. El asesino usa un silbato para hacerla salir y regresar a su adiestrador; ese sonido sólo lo escuchan sus víctimas que en este caso se trata de sus propias hijastras. Los breves comentarios vertidos en la prensa sobre la obra nos inducen a pensar que se trata de la misma.³⁵²

Por la noche, la excelente compañía del señor Rambal, representará el drama policiaco, en cuatro actos basada en la célebre novela de Conán [sic] Doyle, *Aventuras de Sherlock Holmes*, que lleva por título, *El silbido fatal*, y del que los intérpretes hacen una verdadera creación.³⁵³

Esta obra la representó Rambal en el teatro Olympia de Valencia durante las temporadas del 1918 a 1919. La retomará en el teatro Principal de Valencia el 17 de febrero de 1927. Después de muchos años, en los meses de octubre y noviembre de 1942 y en el mismo teatro, vuelve a incluirla en su repertorio pero esta vez los arreglos son de Fausto Hernández Casajuana.³⁵⁴

La figura del detective resalta tanto en este tipo de obras que se llega a combinar con otros personajes tan dispares a él como el propio Raffles. En el repertorio de Enrique Rambal aparece Sherlock Holmes, combinado con el ladrón Raffles en títulos como: *Jhon [sic] C. Raffles contra Sherlock Holmes (Aventuras del ladrón aristocrático)*. La estrenó en el teatro Principal de Valencia el 29 de enero de 1927; volvió a representarla en el teatro Novedades de Madrid el 4 de diciembre de ese mismo año.³⁵⁵ Su argumento es semejante a los que se pueden producir en este tipo de refundiciones: La acción transcurre en Londres durante la época actual de la publicación de la obra. Hay un encuentro entre Holmes y Raffles en una taberna. El primero persigue al famoso ladrón y ambos se retan: Holmes debe evitar que en el plazo de seis meses el famoso ladrón cometa un nuevo robo. Se han introducido algunas variantes de los personajes ya

³⁵² Vilches de Frutos, M^a Francisca / Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos, 1997 p. 552

³⁵³ *El Pueblo*, 1 de febrero de 1927.

³⁵⁴ Programa de mano del fondo Portes depositado en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

³⁵⁵ Los datos del estreno en Valencia proceden de *El Mercantil Valenciano*. Los datos de la representación en Madrid se han obtenido de Vilches de Frutos, M^a Francisca / Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos, 1997, p. 476

que en este caso Raffles es de origen americano y tiene una amante italiana: Graziella. El intento de robo del ladrón hacia el banquero Fluton se ve frustrado por la intervención de Holmes aunque logra escapar con la ayuda de su amante italiana.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

Por supuesto que el cine, que bebía de las fuentes del melodrama, llevó al sagaz detective Holmes a la pantalla pero no se ha podido identificar algún título de sus primeras películas; sólo nos ha sido posible localizar un primer Sherlock Holmes datado en 1920.³⁵⁶ Como ya se ha indicado al principio de este capítulo el paso de las novelas de Conan Doyle al escenario lo realizó el propio autor debido al éxito de su personaje.

Durante las primeras décadas del siglo el contacto entre los espectáculos del teatro y del cine son habituales, prueba de ello es que en muchas ciudades, entre las que se encuentra Valencia, comparten la sala de exhibición, por lo que no se podría descartar la influencia entre ellos a la hora de tomar argumentos para llevar al cine o al teatro.³⁵⁷ No hay suficiente información de cómo se produjo el paso de Holmes al cine que nos permita afirmar que se deba a su popularización en las tablas pero tampoco se puede descartar esta posibilidad.

³⁵⁶ Sadoul, Georges: *Op., cit.*, p. 285

³⁵⁷ Un buen ejemplo de nuestra afirmación lo constituye el Salón Novedades de Valencia. Era una sala pequeña, situada en el centro de la ciudad cuyo público es de corte popular. Los espectáculos que presentaban son la combinación de proyección de películas de cine mudo, normalmente en la primera y segunda sesión y luego, compañías de actores valencianos que representaban obras breves de teatro escritas por autores locales sobre temas actuales. Un ejemplo es José Peris Celda quien estrenó en esta sala la obra: *¡Pobre Charlot!* el 8 de octubre de 1917. En la misma función se proyectan algunas películas de cine mudo que en el anuncio de la prensa no llevan título, pero quizá estuviesen directamente relacionados con las representaciones teatrales de ese día. *El Mercantil Valenciano*, 7 de octubre de 1917.

IV. 3.4. NICK CARTER

Este detective neoyorquino apareció por primera vez en *The Old Detective's Pupil or the Mysterious Crime of Madison Square* el 18 de septiembre de 1886 en la revista *New York Weekly*. Ormond G. Smith, el hijo de uno de los fundadores de Street and Smith proporcionó el argumento a John Russell Coryell el cual escribió la primera historia y dos secuelas más. Dado el éxito, *Nick Carter* fue retomado por más de una docena de escritores de folletín. Este personaje saltó de la prensa al cine con gran rapidez. La primera película fue dirigida por Victorin Jasset en 1908 en Francia bajo el título de *Nick Carter, le roi des detectives*.³⁵⁸ Llega a la escena reconvertido en un detective sagaz y capaz de solucionar todos los problemas y trabas que sus numerosos enemigos le plantean.

Nick-Carter era hijo de unos emigrantes españoles. Se crió en Escocia, de donde sus padres emigraron a los Estados Unidos en busca de fortuna, entrando al servicio de una familia acomodada en los alrededores de Nueva York.

Y cuentan los periódicos americanos que cierta noche asaltaron unos ladrones la casa donde servían los padres de Nick-Carter, y éstos perecieron asesinados por los criminales.

El futuro “detective”, que a la sazón tenía 16 años, estimulado por el deseo de venganza y por la pérdida de seres tan queridos, se unió como auxiliar voluntario a la policía y dejó el oficio de carretero para dedicarse a la persecución de los asesinos de sus padres³⁵⁹.

Debido al éxito que obtuvo, Victorin Jasset rodó más seriales de cine sobre el protagonista en el mismo año pero esta vez con la casa Vitagraph, ya en Estados Unidos.

³⁵⁸ Ruiz Álvarez, Luís Enrique: *Obras pioneras del cine mudo: orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Bilbao, Mensajero, 2000, p. 165-7.

³⁵⁹ Columna del periódico *El Mercantil Valenciano* titulada “Cosas de teatro” del día 29 de septiembre de 1918, firmada por Mascarilla. El espectáculo lo ofrecía la Compañía de Paco Comes.

Se puede resumir el proceso de difusión de la siguiente manera: primero aparece la historia publicada en la prensa, con formato de folletín, luego, los episodios son rodados para el cine y, por último, las compañías de teatro toman las historias para interpretarlas en los escenarios. Aquellas series, de unos cien metros aproximadamente, tuvieron un enorme éxito internacional.

La coexistencia, durante algunos años, del Nickel Odeon y de los teatros desempeños su papel en el nacimiento de los seriales. En las salas populares se tenía la costumbre de proyectar los films importantes por trozos de una bobina.

El serial norteamericano se diferencia de los films de episodios (como el *Nick Carter* de Jasset o el *Fantômas* de Feuillade) por su combinación con un folletín impreso.³⁶⁰

Los espectáculos teatrales adoptan la forma cinematográfica, es decir: ofrecen sus representaciones por episodios. Su objeto es mantener despierto el interés del espectador hasta la próxima función.

Decididamente el público se muestra inclinado a los dramas policíacos; es decir, a lo que entra en los confines de lo maravilloso, de lo inverosímil e incongruente. Estas fábulas, urdidas para exaltar la imaginación y que nos conducen de sorpresa en sorpresa, constituyen la esencia de esos dramas, que son la continuación del cine con caracteres y formas humanas, y esto contribuye a su éxito.³⁶¹

No se han podido localizar ninguna edición de las aventuras de este detective; no obstante, en el repertorio de Enrique Rambal este personaje se convirtió en un asiduo. Títulos como: *Los amos del mar o escuadra invisible [Aventuras regias de Nick Carter]*, *La mano que mata o el fantasma de palacio (Subtítulo de la obra: Aventuras regias de Nick-Carter)*, *Zigomar contra Nick-*

³⁶⁰ Sadoul, George: *op., cit.*, p.105-6

³⁶¹ *El Mercantil Valenciano*, 9 de octubre de 1915. Estreno de la obra *Zingomar contra Nick Carter*. La compañía que la interpreta es la de Paco Comes en el teatro Apolo de Valencia.

Carter, durante la temporada de 1918, son habituales en su repertorio. Su éxito fue tal que llegaron a identificar al primer actor con el personaje:

o cuando en sus años jóvenes una dama que se sintió arrebatada por el artista le dijo sin poderse contener: "Amame, Nick Carter"³⁶²

El éxito de los folletines de personajes como Bufalo Bill, Sherlock Holmes y Nick Carter resultan ser fundamentales para conseguir que el público acuda al teatro a ver las hazañas del héroe. Aunque las críticas sean negativas, los espectadores no las tienen en cuenta y llenan todas las funciones:

Nick Carter, el famoso detective yanqui, héroe de tantas películas, dramas y novelas, es también protagonista de *Los amos del mar*, obra estrenada anoche en Olympia y perteneciente a ese género melodramático popular, de imposible calificación literaria. Cuando estas obras exaltan sentimientos honrados, aunque otro valor no posea, ya suscitan en nosotros una cierta simpatía. Y tal ocurre con *Los amos del mar*, que posee fragmentos en verso de una cómica elocuencia, si bien el poeta autor es posible que los crea dignos de Fray Luis patéticos, emocionantes y elevados.

Termina *Los amos del mar* de una manera que nos pareció novísima e inesperada, pues sin que tenga relación alguna con el argumento dramático, y sólo a causa del éxito de unos submarinos de guerra, al surgir majestuosamente el sol del fondo del mar en un radiante amanecer, el enorme disco encendido aureola la efigie de nuestro gran inventor Isaac Peral.

Cosas veredes...³⁶³

Esa imagen le perseguirá hasta el final de sus días aunque él también la alimentará con su vestuario. Todos los testimonios orales que hemos podido recoger nos lo han confirmado:

Enrique Rambal aparece a nuestra vista como un Nick-Carter, perfectamente inglés. Fino, amabilísimo y correcto hasta lo inconcebible, desfase que es un completo "gentlman"[sic] bajo cuyo aspecto exterior se

³⁶² ABC, 11 de junio de 1956. "Muerte de Enrique Rambal" de Alfredo Marquerie.

³⁶³ *El Diario de Valencia*, 23 de octubre de 1918. *Los amos del mar (o escuadra invisible)* [Nick Carter] en el teatro Olympia de Valencia por la compañía de Rambal.

esconde el espíritu receloso y observador de un policía que de todos sospecha cuando está en funciones de su pasado cargo.

Rambal, durante los últimos años, ha personificado en él un género truculento, de grandes espectáculos y de grandes emociones, que ha encontrado en él la figura creadora, el hombre necesario para dar vida a los más célebres policías folletinescos y a los ladrones más audaces que creó exaltada fantasía de los más absurdos autores de las novelas a real la entrega.³⁶⁴

Quizá muchos de los títulos que aparecen en el repertorio de estos primeros años de la compañía de Rambal debían de ocultar las aventuras de este detective y otros ladrones pero la falta de datos no nos permite ratificarlo.

³⁶⁴ *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1923.

IV. 4. MELODRAMA POLICIAL E HIPNÓTICO

Estos melodramas introducen las nuevas tendencias escénicas del melodrama que mantiene la figura del policía y los asesinos aunque con la variante de usar nuevas técnicas para el crimen.

A continuación intentaremos analizar el impacto de ese tipo de textos a través de los más popularizados por Rambal. Este tipo de melodrama sirvió para introducir más trucos en sus puestas en escena además de popularizar nuevos avances de la ciencia. Con obras de este tipo consiguió lo que perseguía: tener un público fiel a sus montajes.

IV. 4.1. LA MUÑECA TRÁGICA

Esta obra revolucionó los escenarios españoles por su novedad en la puesta en escena.

El autor Carlos Allen-Perkins es uno de los más destacados actores y autores de los que se ha hablado en otro capítulo de este estudio. Tal como se indica en la edición de *La muñeca trágica*, ésta se estrenó en el Teatro Principal de Zaragoza, la noche del 25 de octubre de 1913 y en Madrid en el Teatro-Circo de Price el 27 de noviembre del mismo año. El entusiasmo que levantó esta obra es fácil de adivinar cuando en la misma publicación se incluyen las críticas de la prensa sobre dicho evento. La peculiaridad de esta obra puede que esté en la multiplicidad de lugares donde se desarrolla su acción y los continuos cambios de escenario.

«La muñeca trágica» tiene o reúne todas las condiciones que requieren esta clase de producciones, y el interés aumenta gradualmente y va despertando enorme curiosidad y emoción.³⁶⁵

Creemos que parte del gran éxito se debió a la gran cantidad de «golpes de efecto» que se incluyen como reclamo del público de este tipo de melodramas.

³⁶⁵ *La Mañana* [s.a.] En Allen-Perkins, Carlos: *La muñeca trágica. Melodrama policiaco en cuatro actos y un epílogo, dividido en ocho cuadros*. Madrid, Imprenta Hispano-alemana, Gonzalo de Córdoba [sic], 1913, p. 9

La estructura de este melodrama varía poco de lo que ya se ha indicado sobre este género en el capítulo dedicado al análisis de este tipo de melodramas. Carece de prólogo, se divide en cuatro actos y un epílogo, que a su vez se subdivide en ocho cuadros como si se tratase de un acto más. Los títulos de los mismos son:

Acto primero: Historia de una muñeca

Acto segundo: La granja blanca

Acto tercero: En plena fiesta

Acto cuarto: La taberna del oso negro

Epílogo: La última sombra

PERSONAJES

De un total de 26 personajes sólo destacaremos los protagonistas:

Luis Sorel: es el detective. Se trata de un hombre respetado dentro de su profesión por sus logros pero personalmente es un fracasado. No ha sabido encontrar a su hija, secuestrada cuando era muy pequeña. Esa frustración le impulsará a convertirse en detective. Se comporta, durante toda la obra, como un caballero pero distante del resto de los personajes. Su actitud es la de un héroe de melodrama: sabe cuándo debe actuar para evitar las tretas del villano y se mantiene tenaz en su postura de defensor de la ley.

Alicia: la heroína, es hija del detective. En su infancia fue secuestrada por el villano quien la utiliza para el crimen bajo los efectos del hipnotismo.

Guillermo Gotran: el villano, se muestra como un caballero culto y con grandes conocimientos de la nueva ciencia del hipnotismo. En realidad se trata de un secuestrador y ladrón. Comete los delitos explotando sus conocimientos sobre la hipnosis aplicándolos sobre Alicia que consigue para él lo que quiere.

ARGUMENTO

El detective de París, Sorel tiene un pasado triste: su hija fue secuestrada cuando era una niña. Tras muchas investigaciones y búsquedas nunca pudo encontrarla. Sorel, un padre desesperado, se convierte en detective. A pesar del renombre que alcanza en su profesión, han transcurrido veinte años desde la desaparición de la pequeña y no ha logrado localizarla. Un día, a través de la

investigación del asesinato de un norteamericano en París, entra en contacto con un rico llamado Gotran llegado a la ciudad hacía poco tiempo. Es un personaje muy misterioso del cual poco se sabe, salvo que tiene una esposa joven llamada Alicia. En realidad Gotran es un ladrón que usa a la chica bajo los efectos hipnóticos que él le aplica para cometer los robos. En el último acto, Sorel descubre que Alicia es su hija. Con un golpe de efecto, el ladrón, que está herido, huye. Pasa el tiempo y padre e hija se han reencontrado. El epílogo transcurre en la ciudad de Venecia donde el detective ha dejado de serlo. Sin previo aviso les ataca Gotran que busca venganza. Lo matan con otro gran golpe de efecto.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

Cada uno de los actos empieza con una acotación donde explica, detalladamente, cómo es el decorado, dónde se desarrolla la acción, la distribución del mobiliario y la posición de los personajes en el escenario.

El primer acto describe el despacho del detective Sorel. El segundo transcurre en una granja con un escenario de jardines y huertas cercanos a la carretera de París-Lyon. En el tercer acto la acción se desarrolla en un salón lujoso con los invitados vestidos de frac. El mobiliario de sofás, sillas y butacas es muy elegante y selecto. El cuarto acto tiene lugar en un barrio de París, en un pequeño bar con mostrador y mesas donde se sientan los parroquianos de clase baja. El epílogo transcurre en Venecia, en la habitación de un hotel distinguido.

Al igual que ocurría con las adaptaciones escénicas del detective Sherlock Holmes, en este texto de Allen-Perkins también se mantiene la tendencia a explicar los próximos acontecimientos de la obra a través de acotaciones intercaladas en los diálogos donde se detalla una escena casi muda.

INSP. Vamos. Suben por la escalera. La escena vuelve a quedar sola. Empiezan a oírse unos golpes sordos que poco a poco van siendo más perceptibles. Todo graduado y que tenga aspecto de verdad. De pronto cesan los golpes, se hunde un trozo de pavimento dejando al descubierto un boquete de regulares dimensiones. Se oye el ruido de escombros que caen y ruedan. Aparece por el boquete la cabeza de Gotran que inspecciona la escena con la mirada. Sube y ayuda a subir a una mujer a quien cubre espeso manto negro.

Los movimientos de esta mujer son rígidos y acompasados como los de una muñeca mecánica. Una vez arriba Gotran se dirige a la reja y escucha. Después se dirige a la mujer que permanece inmóvil, y agarrándola de una mano la conduce frente a la puerta de acero y le dice al oído en voz baja pero imperativa: ¡Abre! ¡Pronto! ¡Lo quiero! La mujer de espaldas al público hace funcionar los registros de la caja. Gotran ayudado de una ganzúa forcejea la cerradura. De pronto la mujer deja de andar en los registros. Gotran hace una última tentativa y la cerradura cede, girando la puerta pesadamente sobre sus goznes.

GOT. Con alegría. ¡Por fin! A la mujer en voz baja. ¡Ven! Gotran y la mujer entran por aquella puerta cuyo fondo está completamente a oscuras. Aparece por el boquete del suelo la cabeza de Sorel, tal como estaba en el Oso negro. Da un salto, sube a la escena, se dirige a la puerta de acero y la cierra rápidamente. Después lanza un silbido. Aparecen por la escalera Briand, el Inspector y los agentes. Vienen revólver en mano. Sorel se quita la peluca y la barba.³⁶⁶

En primer lugar subrayar que el propio autor pide que la escena sea interpretada lo más verazmente posible. Con la explicación detallada del delito desaparecen los diálogos entre los protagonistas. Sus acciones deben ser claras para hacerse entender por los que les ven.

Son varios los golpes de efecto o trucos que se agrupan en esta acotación. Con el escotillón se logra acceder al escenario o desaparecer. Si a estas acciones se le une el truco de reproducir el sonido del derrumbe de escombros y además se utiliza un disfraz, en el caso del detective se logra la sorpresa escénica.³⁶⁷

En la obra escrita por Carlos Allen-Perkins la hipnosis se aplica a una niña secuestrada. Su secuestrador domina la técnica del hipnotismo de sugestión y consigue dominar su voluntad con su voz de mando. Alicia, el personaje hipnotizado, se mueve por impulsos, inducida al sonambulismo. Su rostro no expresa ningún sentimiento y se comporta como si fuese una autómatas. Dócil, se presta a obedecer sin cansancio ante esfuerzos superiores a sus fuerzas físicas.

Como algo poco habitual se puede calificar el que el autor haya presentado la escena de manera que la protagonista quede de espaldas al público

³⁶⁶ Acto cuarto, cuadro tercero, escena I, p.88-9 de la edición descrita.

³⁶⁷ Todos los trucos están explicados en el capítulo: La escenografía de principios de siglo XX.

mientras acciona la caja para cometer el robo. Hasta ahora no se había encontrado ningún texto de esta época donde se dé esta situación. Cabe la posibilidad de que el autor intentase crear incertidumbre en el espectador que no puede ver el rostro de la actriz y posiblemente eso haría que siguiese con más interés la evolución de la escena.

La hipnosis, en los melodramas policiales, curiosamente siempre se presenta como una argucia del criminal que la utiliza con fines perversos. Ya se habló sobre esta cuestión en el apartado dedicado al análisis de la estructura de estos melodramas; sólo nos queda añadir que la repercusión de la hipnosis como un medio para cometer delitos preocupó a las autoridades de finales del siglo XIX y perduró hasta las primeras décadas del nuevo siglo.³⁶⁸

Por último, incidir en la importancia del disfraz como algo habitual aunque aquí también se especifica que debe despojarse del mismo delante del público. La intención es descubrir el truco y demostrar que es un recurso más.

REPERTORIO

Esta obra formó parte del repertorio de muchas compañías desde su exitoso estreno en 1913. Enrique Rambal, por supuesto, la representó durante muchas temporadas. En 1918 cuando la compañía estaba especializada en dramas policíacos la estrenó en la temporada de octubre-noviembre, en el escenario del moderno teatro Olympia de Valencia. La obra ya se había representado el 21 de octubre de 1917 en el distrito marítimo de la ciudad por la *Compañía cómico-dramática de Julio del Cerro* en el teatro Marina del Cabañal. No obstante la compañía de Rambal triunfó con esta nueva puesta en escena del melodrama, creemos que por su dominio de los trucos.

Las crónicas del momento indican que el espectáculo de Rambal ofrece un truco que las demás compañías no usan: se trata del efecto de un tren en marcha.³⁶⁹ Éste consistía en la proyección de la sombra de un tren así como la

³⁶⁸ En el libro de José María González de Echávarri y Vivanco: *Hipnotismo y criminalidad*, ya citado, se demuestra la creciente preocupación por este tipo de situaciones que siempre terminan en delitos.

³⁶⁹ *La Voz Valenciana*, 10 de octubre de 1918.

reproducción del sonido del mismo tanto en su estado normal de marcha como la frenada provocada por un incidente o catástrofe.³⁷⁰

Esta obra formó parte del repertorio y siempre era un buen recurso volverla a programar. En la temporada de enero a febrero de 1927 durante su estancia en el teatro Principal de Valencia, la compañía ha cambiado pero la incluye como éxito que es, cuando vuelve a actuar en el teatro Olympia de Valencia durante los meses de abril a mayo de 1930. Y volverá a aparecer durante la temporada de septiembre a noviembre de 1933 cuando la compañía se dedica casi de lleno a los grandes espectáculos.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

No se ha encontrado ninguna versión cinematográfica de esta obra.

³⁷⁰ Detallado en el capítulo trucos.

IV. 4.2. EL SILLÓN DE LA MUERTE

Esta obra se anuncia como la segunda parte de *La muñeca trágica*. No se ha podido localizar el texto. Creemos se trata de un texto extraído de la obra de Carlos Allen-Perkins. Dicha intertextualidad se afianza en que en el acto tercero, en la escena sexta, se da una detallada descripción de la máquina usada por el asesino para matar a sus víctimas:

SOREL: En efecto. Aquel hombre sanguinario, viéndose cercado con su amante y temiendo que ésta no pudiera escapar, la partió el corazón de una puñalada. El sobrenombre de «Sirena» se lo dio la fantasía popular al conocer sus artes para atraer incautos. También bautizó con el nombre de «*Sillón de la muerte*» la butaca encontrada por mí y cuyo mecanismo da a conocer hasta dónde puede llegar el refinamiento de maldad de un hombre como el «Tigre»

[...]

SOREL: ¡Oh, era verdaderamente ingenioso aquel mueble! La belleza de aquella mujer y la eficacia de aquel sillón eran las redes de que se servía el criminal. Porque, así como la araña tiende invisibles hilos para cazar a su víctima, así aquel prodigio de maldad se servía de la hermosura de su amante para trastornar la cabeza de sus víctimas. Estas, atraídas por las miradas prometedoras de aquella espléndida mujer, subían hasta un cuarto piso de la Port Saint Martin. Ella les invitaba a descansar en aquel mueble con el pretexto de una breve espera, y... ¡ya estaba dado el golpe! El incauto, a quien el cansancio de la escalera le obligaba a aceptar el ofrecimiento, se sentaba y...

ALICIA: ¿Y qué?

SOREL: No volvía a levantarse. El asiento del sillón ocultaba un fuelle que a la presión del cuerpo daba salida a una cantidad de deletéreo gas que producía un profundo y rápido letargo. El final pueden ustedes figurárselo. Se despojaba a la víctima de todo su dinero, y el cuerpo, con toda clase de precauciones, era arrojado al Sena, donde aparecía sin la menor señal de violencia. Esto fue causa de que la Policía fuera burlada en un principio.³⁷¹

³⁷¹ Acto tercero, escena VI de *La muñeca trágica*, p. 64-65 de la edición encontrada.

El detalle de la descripción del «mueble asesino», su uso para el crimen, nos hace relacionarlo con el nombre de los actos localizados en un programa de mano donde se anuncia la obra, motivo por el que se reafirma nuestra teoría de la intertextualidad. Los títulos de los actos son:

La trágica historia de una muñeca.

Empieza el misterio.

El doble asesinato.

Así era el sillón de la muerte.

El antro de los asesinos.

Preparando el golpe bajo el suelo de París.

El Escalo al Banco.

El tigre al acecho.³⁷²

Debido a que no se ha podido localizar el texto no se puede saber si en realidad lo que se ha publicado en el programa son los nombres de los actos o son los cuadros que los componen. La subdivisión en cuadros de los actos le facilitaba a Rambal el cambio de trucos de uno a otro y esta obra no debía ser una excepción a la técnica cuando se anuncian varios trucos:

Con el incendio, explosión y hundimiento de un buque en alta mar.³⁷³

Se ha hablado de las refundiciones de las obras en los casos de personajes como Sherlock Holmes, Raffles y Nick Carter, pero quien mejor lo detallará en sus memorias es Tomás Álvarez Angulo coempresario con Enrique Rambal de la *Compañía de dramas norteamericanos de Enrique Rambal* durante las temporadas de 1918 y 1919. La técnica de escritura descrita es la utilizada por Allen-Perkins y Álvarez Angulo la considerará como algo frecuente en ese momento del teatro español:

Lo primero que hicimos, mientras Alcoriza firmaba contratos y organizaba la compañía, fue idear tres argumentos a base de los consabidos trucos, poniéndonos al habla con Allen Perkins, que había escrito *La muñeca*

³⁷² Programa de mano del 7 de diciembre de 1918. Fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante. Programa de mano del 7 de diciembre de 1918.

³⁷³ *La Voz Valenciana*, 10 de octubre de 1918.

trágica, a quien le expusimos nuestro propósito. Le pareció bien la idea; él no arriesgaba más que su trabajo. Le dimos un guión de los tres argumentos inspirados en películas de éxito y le señalamos los trucos, quedando en que nosotros escribiríamos dos actos y él otros dos sobre la marcha. Cuatro actos cortos.³⁷⁴

Pero no es sólo la compañía de Rambal la que aparece en los teatros valencianos: la compañía de Alcoriza, en mayo de 1919 tuvo gran éxito en el teatro Principal de la ciudad de Valencia con su repertorio de melodramas policiales. El primer actor era Francisco Comes.

Durante la temporada invernal de 1918 a 1919, Rambal asociado con Álvarez Angulo triunfó con un repertorio casi idéntico al de la compañía de Alcoriza; viajó por toda las ciudades hasta llegar a los teatros de Madrid. Aparentemente existía una conexión entre las distintas formaciones teatrales. En definitiva se trataría de que un mismo empresario tuviese varias compañías que compartieran el mismo repertorio. La técnica comercial era que durante unas temporadas las compañías con menos nombre, se desplazaban a las ciudades con teatros más grandes. Cuando ya se había introducido el género en éstas, llegaban las compañías más exitosas, como era el caso de la de Enrique Rambal. Esta deducción procede de la observación de la cartelera de varios años consecutivos de los teatros donde se representaba el melodrama policial. El movimiento de las compañías que llegan a la ciudad con un cierto orden cronológico con repertorios similares así nos lo muestra.

³⁷⁴ Álvarez Angulo, Tomás: *Op., cit.*, p. 541

IV. 4.3. EL HOMBRE INVISIBLE

Esta obra, tal como hemos podido constatar, se inspiró en la novela inglesa de H. G. Wells.

Martes, la obra de intriga y misterio, del célebre escritor inglés, Wells, *El hombre invisible*, con el efecto de un tren a la vista del público.

Miércoles, beneficio de Rambal, poniéndose en escena la famosa obra, creación del notable actor, *La venganza del ajusticiado*.³⁷⁵

Desgraciadamente no se ha podido localizar el texto por lo que no se puede comprobar si es cierta la afirmación de la prensa.³⁷⁶ La única referencia de autoría que se tiene es la que se reseña en el programa de mano del fondo Portes donde se habla de los autores del texto como: Escrarli, Beemar y Tungaloa.³⁷⁷

Fue una de las obras de las que más popularidad le proporcionó a la carrera de Enrique Rambal, entre otras cosas por el continuo uso de trucos donde destacan: el efecto de la nieve, el movimiento del tren cruzando un túnel, el frenado de las ruedas.³⁷⁸

La obra estrenada anoche se titula nada menos que "El hombre invisible", y lo es merced a un fluido producto de una alquimia completamente futurista. El tal hombre se sirve de la invisibilidad para cometer terribles fechorías. Posee un laboratorio fantástico, y en él existe un instrumento mortal que se llama la rueda infernal, y que al marchar produce un sonido lamentable de matraca, se engalana con unas bombillas eléctricas de rojo color, verdaderamente aterradoras, El "clou" del drama consiste en la reproducción de un choque de trenes en el andén de una estación inmediata a la salida de un túnel.

Un detective, generoso y valiente, desenmascara al feroz criminal, protagonista del drama, y le invita a suicidarse

³⁷⁵ *El Pueblo*, 24 de mayo de 1930.

³⁷⁶ Hay una novela de Julio Verne de 1915, póstuma, titulada: *El hombre invisible o el secreto de W. Storitz*. La edición que se ha podido consultar es de 1981, Madrid, Laertes. Su argumento se refiere a un científico que descubre un producto que lo hace invisible. En vez de usarlo para el bien robará y asesinará con él, incluso intentará secuestrar a una joven de la que está enamorado.

³⁷⁷ Fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante. Programa de mano del 7 de diciembre de 1918.

³⁷⁸ Todos los efectos están descritos en el capítulo de trucos.

para no morir en la guillotina. Y en efecto: el malvado se arroja de cabeza al mar desde el alto torreón de un castillo. Este final ocurría ya a la una y media de la madrugada, lo cual quiere decir que la duración del espectáculo es excesiva a causa de los interminables intermedios.

La catástrofe ferroviaria y los intérpretes del drama fueron muy aplaudidos.³⁷⁹

Los comentarios vertidos en esta crítica, sin descartar el tono irónico del crítico, nos sirven para poder analizar el montaje de esta obra. La representación adolece de ser demasiado larga por los continuos intermedios necesarios, por otra parte, para realizar las mutaciones de los decorados requeridos por los trucos. Los golpes de efecto que destacó el crítico como más llamativos fueron la caída de nieve en el escenario y el laboratorio del científico puesto que los ha descrito con todo lujo de detalles: el sonido de una matraca, las luces que se encienden y apagan al girar la rueda. Pero si algo parece valorar efusivamente en sus comentarios es la desgracia ferroviaria. Cada uno de estos trucos da forma y vida a los actos de la obra.

En este melodrama se considera al suicidio como liberador de todo pecado cometido; la pena de muerte conlleva la pérdida del honor. La posibilidad de este final, tal como se comentó en el capítulo dedicado al melodrama, es producto de las nuevas tendencias donde el suicidio se vuelve una salida «digna» para la redención del criminal.

PARTES DE LA OBRA

Sólo se han podido localizar los nombres de los actos en los que se divide:

1º La campana de la muerte

2º El siniestro del Rápido

3º La mano que aprieta

4º El sillón trágico

5º El hombre invisible³⁸⁰

Sólo se nos permite especular sobre las posibilidades de un desarrollo

³⁷⁹ *El Diario de Valencia*, 15 de octubre de 1918.

³⁸⁰ Fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante. Programa de mano del 7 de diciembre de 1918.

argumental siempre acorde con el tipo de espectáculo que se llevaba a cabo. Cada uno de los actos se relaciona con el truco usado, es decir: la percusión de campanas para detallar los delitos será la que dé el nombre al primer acto; el accidente del tren, cuya descripción relata la crítica, es el título del segundo. Tal como relata su biógrafo Ureña el efecto de un tren descarrilando se efectuaba con los sencillos trucos de apagar y encender las luces, emitir ruidos de explosiones, voces de socorro, gritos, lamentos.³⁸¹ En el caso del tercer acto creemos que sería el crimen cometido por el villano y en cuanto a lo que respecta al título del cuarto acto (el sillón trágico) se destaca la interrelación con el instrumento usado por el villano en la obra de *La muñeca trágica* así como la mencionada segunda parte que lleva el mismo título que el acto.

En el último acto, el desenlace de la historia con el desenmascaramiento del hombre invisible, se refrenda el protagonismo de éste al dar título a dicho acto.

REPERTORIO

Durante casi tres décadas la compañía de Enrique Rambal llevó esta obra en el programa. En la temporada de octubre a noviembre de 1918, cuando actúa en el teatro Olympia de Valencia, se inserta una nota que dice:

Este espectáculo, culto y moral, viene siendo, en todas las capitales el predilecto de las señoras. Se ruega al respetable público, que, dado el interés del espectáculo, acuda puntualmente a fin de no distraer al auditorio, teniendo en cuenta la duración del mismo.³⁸²

La interpretan varias noches a petición del público. La prensa destaca que esta obra tuvo tal éxito en Madrid que se representó en el Teatro Cervantes más de 30 noches consecutivas. Enrique Rambal interpreta a Lord Glais.³⁸³ Debido a que no hemos podido localizar el texto y en ninguna de las críticas localizadas se dan detalles sobre los protagonistas de la obra, se desconoce las características del personaje que interpreta Rambal como protagonista.

³⁸¹ Ureña, Luis: *Op., cit.*, p.203

³⁸² Fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante. Programa de mano del 7 de diciembre de 1918.

³⁸³ *Las Provincias*, 15 de octubre de 1918.

En la temporada de septiembre a noviembre de 1919 regresa al escenario del Teatro Olympia de Valencia obteniendo, tal como indican las fuentes consultadas, parecida aceptación que la temporada anterior.

En temporadas posteriores como 1927 y 1928, aún formará parte del repertorio. La temporada de abril a mayo de 1930 volverá al teatro Principal y será la última en la que la anuncie junto a sus nuevos estrenos.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

Los datos localizados de la versión cinematográfica más antigua corresponden a: *El hombre invisible* (Invisible man) dirigida por James Whale, realizada en Estados Unidos y cuyos intérpretes son: Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan, Henry Travers, Una O'Connor, Forrester Harvey, Holmes Herbert, E.E. Clive, Dudley Digges, Harry Stubbs. El productor es Carl Laemmle, el director de fotografía: Arthur Edeson, montaje realizado por Ted Kent, la dirección artística es de Charles D. Hall y los efectos especiales son de John P. Fulton. La película se presentó con un formato de 35mm., en blanco y negro y con una duración de 71 minutos y con un metraje de 2014 metros.

Curiosamente su estreno en España se efectuó el 13 de mayo de 1999.³⁸⁴

No se ha podido localizar alguna versión anterior a ésta aunque no se descarta que el cine pionero de principios del siglo XX sí la llevase a cabo.

³⁸⁴ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003]

IV. 4.4. EL GUANTE ROJO

El guante rojo. Drama en cuatro actos, cuyo autor es Luis Linares Becerra, forma parte de la colección semanal titulada *La novela policíaca*, suplemento número 5 de la colección *La novela cómica*, número 92 Año III. Tal como indica la edición este melodrama policial fue estrenado el 11 de octubre de 1917 en el teatro de Price de Madrid.

La edición es de formato cuartilla de un papel de baja calidad grapado. El texto ocupa 32 páginas no numeradas siguiendo la pauta de un folletín al uso. La portada muestra el misterio del relato con el dibujo de una mano enguantada de color rojo. El precio del ejemplar es de 20 céntimos. En la contraportada se anuncian algunos sainetes también publicados en esta colección y a continuación se detalla el reparto que llevó a cabo el estreno. El elenco lo componía un total de veinte actores y actrices donde destacaba el nombre de Enrique Rambal como el intérprete del personaje Mr. Stewesson. Termina la información con los nombres de los actos que son:

- I la muerte misteriosa
- II El atentado de la hipnotizada
- III La taberna siniestra
- IV El subterráneo trágico

Esta obra guarda muchas semejanzas con la novela más exitosa del momento: *El misterio del cuarto amarillo* del autor francés Gastón Leroux. En una habitación cerrada a cal y canto se comete un crimen: los que están fuera oyen gritos, tiros, golpes de muebles que se lanzan, y cuando derriban la puerta en el cuarto está la víctima, pero no el asesino ¿Cómo ha podido éste esfumarse literalmente entre las manos de sus perseguidores? ¿Cómo es que el asesino, después de ser abatido a tiros, aparece muerto de una cuchillada, y al final resulta no ser el asesino? El detective Rouletabille muy joven para esa profesión, con lógica, consigue descifrar todos estos enigmas.

La popularidad de esta obra fue tal que traspasó todas las fronteras llegando a España casi inmediatamente. No nos detendremos en el impacto que causó sino sólo en el aspecto dramático. En 1907 Antonio Palomero Dechado (1869-1914) presenta la versión teatral de *El misterio del cuarto amarillo*, que

también se publicó en la colección La Novela Teatral, en su número 31 bajo el título de: *El misterio del cuarto amarillo: Melodrama en cinco actos / de Gastón Leroux*, los arreglos teatrales fueron a cargo de Gil Parrado.³⁸⁵ La obra llegó a Valencia gracias a la *Compañía de comedia de Ernesto Vilches*, que la estrenó en el teatro Principal el 2 de enero de 1918, volviéndola a representar en febrero de 1918 cuando la compañía se trasladó al teatro Olympia.³⁸⁶ Más tarde la *Compañía de comedia del teatro Eslava* la interpretó el 29 de octubre de 1918.³⁸⁷

PERSONAJES

Debido al elevado número de personajes y dado que algunos no son tan relevantes, nos ceñiremos a comentar las características de aquellos que resultan imprescindibles para el desarrollo de este melodrama:

Alberto de Kinstenders: interpretado por el señor Enrique Belda.³⁸⁸ Es un personaje controvertido con un pasado misterioso. Se trata de un noble de origen ruso que huye de sus compatriotas quienes le acusan de ser el responsable de muchas muertes y torturas de sus adversarios. Hay una secta que antes de juzgarle le ha condenado a las más crueles penas. Parece estar arrepentido de todo lo que ha hecho y por eso cree que es demasiado duro el castigo que le imponen sus perseguidores.

³⁸⁵ Biblioteca Nacional de España [en línea] <<http://www.bne.es/>> [Consultado 15 marzo de 2004]

³⁸⁶ *El Mercantil Valenciano*, 2 de febrero de 1918.

³⁸⁷ El teatro Eslava de Valencia poseía una compañía de comedia consolidada gracias al gran esfuerzo realizado por el responsable y productor del teatro don Vicente Barber, el cual se encargó de buscar a los mejores actores del momento por toda España. Entre los nombres más destacados de su formación se encontraban: Enrique Borrás, Ricardo Calvo, Pedro Codina, Pilar Cebrián, Encarnación Cubells, Encarnación Cros, Carmen Díaz, Mercedes F. Vilches, Carmen Gracia, Mario Albar, Fernando Montenegro, entre otros.

³⁸⁸ Este actor formaba parte de la *Compañía Cómico-dramática* del teatro de la Princesa de Valencia que actuaba en dicho teatro durante la temporada de febrero hasta principios de abril de 1912. La compañía estaba dirigida por el primer actor Emilio Portes, la primera actriz era Justa Revert y Enrique Rambal figuraba como otro primer actor. *Las Provincias* del 21 de febrero a marzo de 1912. En el mes de abril del mismo año vuelven a surgir los nombres de Rambal y Belda relacionados en una nueva compañía que se llama *Compañía dramática* que actúa en el Teatro de la Marina (barrio del Cabañal de Valencia). *Diario de Valencia* 17 de abril de 1912. Sigue formando parte del elenco de la compañía de Rambal durante 1913, 1914 y 1918, tal como se indica en el anexo documental de este estudio. No se ha podido recoger detalles personales de dicho actor salvo los que se incluyen en la publicidad de las formaciones de Rambal de estas primeras décadas del siglo XX.

Margarita de Kinstenders: acompañante de Alberto de Kinstenders es mucho más joven que él. Aparecen ante la sociedad fingiendo ser tío y sobrina aunque en realidad son amantes. Este personaje está interpretado por la actriz Nicuesa. Las características de este personaje femenino se ciñen a los de la heroína que es arrastrada a las fatalidades del destino.

Mr. Stewesson: como ya se ha indicado está interpretado por Enrique Rambal, es el detective inglés encargado de resolver el misterio de los asesinatos y desgracias que persiguen a los protagonistas. Descubre a los asesinos y ayuda a evitar que se cometan más crímenes vengativos. Siempre aparece en los momentos claves y críticos de la acción y se presenta con un aire misterioso.

Patrik [sic]: interpretado por el Sr. Aznar,³⁸⁹ es el jefe de la secta que persigue por toda Europa a los fugitivos rusos. Acusa a Alberto de Kinstenders de tirano por haber matado y haber ejercido la violencia sobre los opositores a su mandato. A pesar de reclamar justicia su actitud es tan violenta como de la que acusa de haber practicado Alberto de Kinstenders en el pasado. El sentimiento que mueve a este personaje es sólo la venganza convirtiéndose en un malvado casi peor que lo fue su perseguido.

ARGUMENTO

Se encuentra ambientada en el momento actual de su escritura, es decir, en plena Guerra Mundial y con el estallido de la revolución rusa. La acción se localiza en Londres y entre la clase alta. El desencadenante de toda la historia es la aparición del cadáver de una mujer envenenada dentro de una habitación de una casa vacía. La casa pertenece a un noble ruso que hace pocos meses que ha llegado a la ciudad. Viaja acompañado de una joven que dice ser su sobrina. El cadáver que aparece en su casa de campo cuando están ausentes, en un principio no parece ser conocido de nadie. El detective Stewesson, descubrirá la verdadera personalidad del falso duque: en realidad se trata de un príncipe de Rusia que fue un tirano durante el poder de los zares y que mandó torturar y matar a sus adversarios. Con la llegada de la revolución tuvo que huir de su país. Su pasado le persigue y sus enemigos han creado una secta y van tras él allá donde vaya.

³⁸⁹ No se ha podido averiguar más datos de este actor salvo que estuvo en la formación de Rambal durante la temporada de 1918 actuando en el teatro Olympia de Valencia.

Cuando llevaba sólo unos meses de casado secuestraron a su mujer y tras torturarla durante tres años la envenenaron y abandonaron sobre la cama de su casa en Londres.

Los miembros de la secta conocen todos sus movimientos. En cada ciudad que visita le persiguen asesinando a alguien cercano a él. En su nueva estancia en Londres ellos también conocen hasta la parte más oculta de su vivienda: un pasadizo secreto por donde entran y salen con total impunidad. Por allí introducen el cadáver sin que nadie los vea. La joven que lo acompaña, en realidad, es su amante; hija de su adversario político al cual ejecutó. Con el paso del tiempo se han enamorado los dos y ella le perdona convirtiéndole en un personaje positivo. La obra tiene un final espectacular: una gran explosión y la fuga de los dos protagonistas de sus perseguidores con la ayuda del detective Stewesson, que cree que ya ha expiado sus culpas con la muerte de su inocente mujer, darán un final feliz al relato.

PUESTA EN ESCENA, ACOTACIONES

El género melodramático ha evolucionado y prueba de ello lo es esta obra donde nadie es lo que aparenta ser desde un principio. Pero si de evolución queremos hablar no sólo deberemos fijarnos en la temática sino en el uso de las nuevas técnicas escénicas las cuales han cambiado de manera sorprendente.

A lo largo de la introducción se narra cómo se encuentra acondicionada la estancia donde se va a desarrollar toda la acción lo más visualmente posible:

Salón en casa de Alberto de Kinstenders. Al fondo derecha, alcoba lujosísima, cubierta de ricos cortinajes de terciopelo oscuro. Puerta a la izquierda. En el primer término del lateral izquierda, balcón practicable. En el testero de la derecha hay un enorme cuadro de tamaño natural que figura ser el retrato de un viejo Cardenal. Este personaje tiene quitado el guante de la mano derecha, conservándolo cogido en la misma mano. Al levantarse el telón los cortinajes de la alcoba aparecen descorridos. Sobre el lecho, tendida, con el pelo suelto, y vestida de blanco, hay una mujer. Debe estar colocada de manera que sólo se vea su cabeza y el cabello que le pende hasta el suelo. En la puerta un policeman. En la escena, mister Wenker, juez de instrucción; mister Brown, secretario; Anita y Alicia, doncellas de la casa;

*Antonio, ayuda de cámara, y Jorge, portero del edificio.*³⁹⁰

Con gran minuciosidad el autor detalla todos los elementos que componen la escena cuando se levanta el telón. Un gran cuadro de un cardenal preside el centro de la escena pero lo que más llamativo es el cadáver de una mujer que yace sobre la cama, muerta. El pelo suelto incluso el color del vestido son detalles importantes para la puesta en escena. Se observa una evolución de la técnica de escritura de melodramas policiales. Según avanza la acción en la obra, los diálogos son menos reiterativos, es decir: son sus movimientos, indicados a través de las acotaciones, los que van a hacer que evolucione el argumento de la obra. Hay un claro predominio de la acción sobre la narración. Además también se utiliza el recurso del hipnotismo para favorecer la criminalidad. Linares Becerra también hizo uso de la hipnosis, al igual que lo había hecho Allen-Perkins en *La muñeca trágica*, para favorecer la acción criminal:

STE.- Sí; en la ciencia siempre nueva, no ya para los profanos, sino para los sabios mismos... He conocido criminales que dominaban la Química y obtenían en sus laboratorios, más tenebrosos que los de los quirólogos de la Edad Media, venenos espantosos que no dejaban huella... He conocido criminales que practicaban el ocultismo mejor que los fakires de la India y enloquecían a sus víctimas, haciéndolas caprichos de su maldad y de su ambición. [...]

[...]

STE.- Cierto. Parece arrancada de los idilios de Teócrito... Un alma sin voluntad propia. Un buen sujeto de experiencia para someterla a una corriente hipnótica.³⁹¹

La química, los laboratorios y todo lo relacionado con la ciencia, para el autor del melodrama son sinónimos de tenebroso, maldad y ambición. Al final del mismo segundo acto los propios personajes insisten en la influencia de los poderes hipnóticos sobre el personaje femenino:

³⁹⁰ Como la edición localizada no tienen número las páginas, y con el fin de facilitar su localización, se les asigna una paginación donde la primera página corresponde al primer acto, en cuyo caso, esta acotación se localiza en ella.

³⁹¹ Diálogo del segundo II de la obra que corresponde al personaje del detective Stewesson, p.11.

ALB.- ¡Qué Dios te bendiga! Anda, ve a descansar...

¿Tienes sueño?

MARG.- Sí; un sueño invencible, un sueño superior a mi voluntad, como si alguien me mandase que me durmiera...³⁹²

Por si estos comentarios hechos por los protagonistas no son bastante claros, en las siguientes acotaciones, intercaladas entre los diálogos, se relata el intento de asesinato bajo la influencia de la hipnosis:

STE.- ¡La muerta!

(Suenan en este instante doce campanadas. Stewesson se estremece. Aplica después el oído hacia la izquierda y cierra el cajón, retrocediendo hasta el primer término de la derecha. A poco, entra en escena Margarita vestida con un peinador blanco... Anda en estado hipnótico, y se dirige maquinalmente hacia la alcoba de Alberto, tras la cual desaparece.

Stewesson, aterrado, retrocede apoyándose en las molduras de la pared; de pronto, se supone que oprime una que hace moverse el resorte del cuadro, y el lienzo del retrato sube, dejando al descubierto un hueco profundo y sombrío, en cuyo extremo, muy recóndito, hay una luz roja)

STE.- ¡Qué es esto!

(En este instante se oye un grito horrible, proferido por Margarita, e inmediatamente sale ésta con el pelo suelto, los ojos fuera de las órbitas y un puñal en la mano. Stewesson descorre la cortina y aparece en la cama un cuerpo tendido, en mangas de camisa.)³⁹³

Como ya se había señalado en el anterior capítulo dedicado a la obra de Allen-Perkins *La muñeca trágica*, las descripciones minuciosas hechas en las acotaciones, permitían al espectador seguir la acción sin diálogos superfluos. En nuestra opinión, se produce un cambio en el hecho narrativo del melodrama y hay una clara tendencia a visualizar aquellos momentos más destacados de la obra. Por otra parte, en este fragmento también colaboran los trucos como es el caso de: campanadas, gritos, resortes y habitaciones secretas, entre otros, para lograr

³⁹² Diálogo que mantienen Alberto y Margarita en el segundo acto, p.17.

³⁹³ Final del segundo acto, p.18.

mejorar la puesta en escena y Linares Becerra lo hace siguiendo el patrón de muchas de las obras que Rambal había popularizado en años anteriores.

El autor sigue las pautas del género y en el tercer acto, vuelve a cautivar a sus espectadores con un cambio de escenario. La acotación inicial describe una taberna inglesa. Como ya se ha podido observar en otras obras de melodrama policial, este también es un espacio recurrente para cometer delitos. También inserta entre los diálogos breves detalles ambientales del escenario. Es de primordial importancia que esté a oscuras, de manera que cuando uno de los protagonistas entre y descuelgue un farol se ilumine todo y permita descubrir al espectador el resto de los personajes que ya estaban en escena pero no podrían ser vistos por falta de luz.

Casi al final del acto se utiliza uno de los trucos más recurrentes en estos melodramas policiales: el escotillón, para llevar a cabo el truco de aparecer o desaparecer tanto a los delincuentes como a los propios héroes:

SILV.- ¡Pobre loco! ¿Olvidas que estás solo, que estás conmigo, con mi rencor y con mi venganza? ...Esta noche quedará saldada nuestra cuenta (*En este momento se oye un ruido casi imperceptible en la puerta que da a la calle. A poco saltan unas tablas, y sin que se den cuenta los personajes que están en escena, entra por una rendija, arrastrándose, el Rojo. Sin ser notado se desliza por detrás del mostrador, y hace mutis por la puertecilla colocada detrás del mismo*)³⁹⁴

El público conoce los detalles de lo que va a ocurrir antes que los propios personajes. Además, la acción vuelve a quedar supeditada al uso de los efectos visuales y sonoros:

SILV.- [...] Toda la sangre que hiciste verter, todas tus víctimas inocentes, claman justicia en esta hora suprema... Vas a morir... Va a cumplirse la sentencia de la secta sagrada. (*Alberto ha retrocedido hasta caer sentado en la silla inmediata a la reja. Silvestre da un golpe al candil que ilumina la escena, y lo apaga. La escena queda débilmente iluminada por un rayo de luna que entra por la ventana. Con voz estentórea*) ¡Tommy! (*En este momento aparecen por entre los barrotes de la*

³⁹⁴ Acto III, p.24.

reja dos manos y dos brazos blancos, que cogen a Alberto por la garganta, tratando de estrangularle)

[...]

*(En este instante suena una detonación. Los brazos que oprimen la garganta de Alberto desaparecen. Dentro se oye una voz que grita.)*³⁹⁵

Golpes en las puertas, pasos y el uso del disfraz por parte de la policía completan la escenificación del melodrama.

Con el acto cuarto se regresamos a la estancia del principio: tras el lienzo se ha descubierto el pasadizo que ocultaba. También se elimina el efecto de la hipnosis de la protagonista con un producto químico. No todo sucede a la vista puesto que a lo largo de este acto final se sigue jugando con el público mediante la aparición de personajes en escena a través del escotillón.

El final de la obra, intenta ser lo más espectacular posible: se combina la imaginación del autor y la práctica de Rambal en la apoteosis final:

*SILV.- ¡Ah bribón! ¡Me engañaste! ¡Pero no te valdrá!
(A Boris y Alejo) ¡Volando! ¡A la mina! ¡Pereceremos todos!
(Se lanza sobre el banco de piedra y levanta uno de los brazos como si fuera una palanca. Boris y Alejo, que desde el comienzo de la escena se habrán quedado inmediatos a la puerta de la derecha, hacen mutis por ella) ¡Húndase la Tierra, y perezca el género humano!...
(Se oye una detonación espantosa. Las columnas de piedra comienzan a moverse)*

STE.- ¡Pronto! ¡Al corredor!

[...]

STE.- ¡A dónde han de ir! ¡Hacia una vida nueva, sin negruras ni odios!... ¡Hacia la paz, y hacia el amor!

(Margarita y Alberto hacen mutis. En el corredor permanece Stewesson de pie, Silvestre quiere huir por allí. Stewesson, con el revólver en la mano, le impide el paso. Se oyen otras detonaciones formidables)

[...]

(Se oye una detonación horrible. Las columnas se vienen abajo, las paredes se derrumban, cogiendo debajo a Silvestre. Del techo caen cascotes y escombros a montones. Toda la decoración parece presa de las llamas. Tras las paredes del fondo, destruidas por el

³⁹⁵ Acto III, p.25.

*hundimiento, aparece el Támesis iluminado por la Luna)*³⁹⁶

Son varios los trucos conjugados aquí: las explosiones, el derrumbamiento de parte del decorado, el incendio... y al final se puede observar otro decorado que representa el río y la luna. El sonido de las detonaciones se consigue con instrumentos como la carraca. En el derrumbamiento se lanzan fragmentos y se desploman las paredes de la estancia. El incendio es simulado con los resplandores de luces de colores a distintas intensidades con el efecto óptico del resplandor de las llamas sobre los cascotes.³⁹⁷

REPERTORIO

En la edición descrita hay una relación de los actores junto al nombre del personaje, este reconocimiento es habitual cuando las obras han logrado el éxito en su estreno. Entre los miembros del reparto destaca el detective Mr. Stewesson interpretado por Enrique Rambal. Se ha podido identificar a otros actores como miembros habituales de su compañía durante las temporadas que llegan hasta 1918.

Durante la temporada de octubre a noviembre de 1918, la *Compañía de dramas norteamericanos de Enrique Rambal* interpreta la obra en el Teatro Olympia de Valencia.³⁹⁸ En el mes de diciembre también tenemos constancia de que la compañía se trasladó a Alicante donde se anuncia este espectáculo.³⁹⁹

Volvió en la temporada de marzo de 1920 pero esta vez con la denominación de *Compañía de dramas policíacos de Enrique Rambal* que actúa en el teatro Olympia de Valencia. Sus planes ya no se limitan a viajar por España y Rambal destaca que tiene proyectado viajar a América. Es su primer viaje, por ello necesita recaudar fondos para su nueva aventura y una de las obras con la que consigue mejores resultados es *El guante rojo*.

Aunque nuestro trabajo se centra en sus trabajos realizados en Valencia, no queremos obviar el dato de que en el teatro Novedades de Madrid se llevaron

³⁹⁶ Final de la obra, p.32.

³⁹⁷ Todos ellos se encuentran descritos en los distintos apartados del capítulo de trucos.

³⁹⁸ «Con la explosión y hundimiento del interior de un edificio» *La Voz Valenciana*, 10 de octubre de 1918.

³⁹⁹ En el programa de mano encontrado en Alicante los autores del texto son: Escrarli, Beemar y Tungaloo descartándose al verdadero autor. Biblioteca Gabriel Miró de Alicante (fondo Portes).

a cabo ocho representaciones de la misma, estrenándose el 11 de noviembre de 1927. Aquí se ha reducido el número de actos a tres, además de aparecer los autores bajo los seudónimos de Oscar Falton y John Williamsen.⁴⁰⁰

Parece ser que esta obra sirvió a Rambal para conseguir atraer al público incluso en el período más crítico de la Guerra Civil: la incluye cuando está en el teatro Principal de Valencia, durante la larga temporada que pasó en él desde mayo de 1937 hasta marzo de 1938.

Cuando su carrera entra en el declive aún programará esta obra en su nueva estancia en la ciudad de Alicante en el teatro Principal, durante enero y febrero de 1945.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

Sólo se ha podido localizar un anuncio de una película muda titulada *El guante rojo* estrenada en el cine Cid de Valencia el 4 de marzo de 1920 que mantiene la estructura de episodios o jornadas, formato corriente en estas primeras décadas.

⁴⁰⁰ M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty en *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos, 1997, p. 467

IV. 5. EL GRAN ESPECTÁCULO MELODRAMÁTICO

IV. 5.1. EL GRAN ESPECTÁCULO

Recién terminada la Gran Guerra, todo parece entrar en crisis. En los años veinte, los cánones de los antiguos géneros viran hacia la búsqueda de la integración de todo aquello que pueda sorprender y competir con el cine. El interés se centra en la búsqueda del gran espectáculo, es decir, música y baile. Rambal lo buscó y pareció lograrlo según los críticos del momento:

La compañía de obras norteamericanas, policíacas y de gran espectáculo que dirige el notable y popular primer actor Enrique Rambal, que tan poderosamente llamó la atención y tan gratos recuerdos dejó en la anterior temporada, se propone darnos a conocer su extenso y nuevo repertorio, estrenando hoy lunes una de las de más éxito titulada "El hombre que está en todas partes", en el que además de presentarse en el primer acto un violento incendio, de gran visualidad, aparece en el transcurso de la obra un aerostato, en cuya barquilla se desarrollan emocionantes escenas entre los principales personajes de la obra. Además se advierte al público no se sorprenda por el modo de ejecutar el prólogo de la obra, ya que se trata de un procedimiento nuevo en Valencia.⁴⁰¹

Finalizada la temporada del año 1920, como ya se ha dicho, el actor y su compañía se embarca en una nueva aventura: «hacer las Américas», es decir, viajar a países de habla hispana donde triunfa con sus montajes de melodramas.

Cuando regresa a España después de tres años de ausencia, Rambal y su compañía ya han cambiado. A partir de ese momento lo que se había llamado «espectáculo truculento» pasa a ser de «gran espectáculo». Los números musicales aumentan y los «bailables» completan los argumentos. Luis Linares Becerra y Javier de Burgos adaptan a la escena el folletín de Xavier de Montepin *París-Lyon-Mediterráneo* y lo hacen como si se tratase de una película, es decir: a episodios. El 16 de enero de 1923 se estrena en el teatro Olympia el primer episodio: *El asalto al colegio*. Al día siguiente se estrena el segundo episodio: *La*

⁴⁰¹ *La Voz Valenciana*, 22 de septiembre de 1919.

tragedia del expreso La Garé du Midi y el 18 de enero de 1923 el tercer episodio:
El procurador de la República.

Ya ha dado Rambal con la "obra"; apresurémonos a decirlo.

El encuentro se efectuó anoche, en el escenario de Olympia, en el momento angustioso del paso de un tren por un puente...

Cuando el auditorio, fascinado por el truco, rompió a aplaudir, respiramos, ¡Por fin, teníamos temporada! ¡Nuestros impetuosos deseos de catástrofes, iban a verse satisfechos! ¡Ahí es nada!

"París-Lyon-Mediterráneo", es un folletín melodramático, en el que se llega a la máxima identificación con la película en series: una acción complicadísima, una emoción mortal al fin de todos los actos y un desbordamiento de trucos, magistralmente resueltos sobre la escena.

La adaptación del popular folletón de Xavier de Montepín, se debe a las plumas expertas de los señores Burgos y Linares Becerra; está escrita con un espléndido sentido común y verdadera habilidad.

El episodio o jornada que se estrenó anoche, se titula "El asalto al colegio". Ahora nos quedan tres: "La tragedia del expreso". "La Gáre du Midi" y "El procurador de la República". Durante tres días y tres noches pertenecemos por entero al señor Rambal. ¡Qué sea lo que Dios quiera! La presentación de "París-Lyon-Mediterráneo", es espléndida; en estas cuestiones, el cerebro de Rambal es algo sorprendente y maravilloso.⁴⁰²

La resolución del imbricado argumento lleno de secuestros, adulterios y traiciones, fue lo que animó a llenar las salas en los siguientes episodios; sin embargo, la fórmula no termina de fraguar puesto que pronto se refundió en una sola pieza y se reestrenó.⁴⁰³ El experimento de una obra a episodios o jornadas llevada a la escena, lo repitió con la adaptación escénica de la novela de Alejandro Dumas: *Artagnan y los tres mosqueteros*. Con los mismos colaboradores literarios se estrenó esta obra el 11 de enero de 1923 en el teatro

⁴⁰² *La Voz Valenciana*, 17 de enero de 1923.

⁴⁰³ *París-Lyon-Mediterráneo* reformada se estrenó el 14 de octubre de 1923 en el teatro Principal de Castellón, el 18 de octubre de 1923 en el teatro Principal de Valencia y el 6 de noviembre de 1923 en el teatro Fuencarral de Madrid.

Olympia de Valencia. Intentó aquí aplicar la fórmula que usaba en todos sus melodramas pero ahora no le dio los resultados esperados.

Esta adaptación, llevada a cabo por unos hombres tan duchos en estos menesteres como los señores Linares Becerra y Javier de Burgos, está consignada, claro está, a Enrique Rambal, que la presenta de una manera soberbia, brindando al mismo tiempo a los espectadores una serie no interrumpida de sorpresas y de emociones, que dan la más fiel sensación de la realidad.

Se ha tenido además el acierto de aderezar los momentos más emotivos de la comedia, con chispazos cómicos y así resulta un contraste amable y sugeridor y se logran esfumar -he ahí la máxima habilidad- las téticas lobreguezes del asunto sin que por ello pierdan los episodios su esencia apasionante.

Se han intercalado también en la obra algunos números líricos y plásticos y descuella por su bella originalidad una pantomima en la que lucen sus galas femeninas las lindas muchachitas de esta simpática compañía. Esas gráciles chiquillas, que lo mismo bailan un "charles" descoyuntado y cimbreante que perecen en un naufragio para resucitar poco después o a las que se les saca los ojos... Para que recuperen la vista en el último acto y descubran al desalmado mutilador...⁴⁰⁴

Reunía los requisitos buscados por Rambal, es decir, trucos y sorpresas para el público; en definitiva, todo lo que podía desear ver en el cine resumido en el escenario con mucho efectismo:

-¿Hace de esto mucho tiempo?

-Unos cinco años. Pero hoy en día ya no hago aquel género de trucos y disparates, buscando la impresión momentánea del público. El señor Linares Becerra, mi compañero en dirección, ha comenzado una labor intensa para encauzar al público hacia el melodrama moderno, a base, ¡claro está!, de gran presentación; pero con sentimentalismos y pasiones.⁴⁰⁵

La trayectoria de este tipo de espectáculo prosigue con los estrenos de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Miguel*

⁴⁰⁴ Fragmento de la crítica publicada en el periódico *El Pueblo*, 28 de octubre de 1928. Esta firmada con las iniciales E.M.

⁴⁰⁵ Preguntas realizadas a Enrique Rambal por José M^a de la Torre en el periódico *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1923.

Strogoff o el correo del Zar y *El mártir del Calvario*, de los cuales hablaremos más en el próximo apartado. Después del clamoroso reconocimiento obtenido con la adaptación de la obra de Blasco Ibáñez la ambición de conseguir el mejor espectáculo le llevará a querer cambiar los gustos del público. Su primer gran fracaso reconocido fue en 1924, al intentar montar una revista: *París-París*. Las pérdidas económicas fueron cuantiosas.⁴⁰⁶

No obstante, Rambal no es una persona que se desanime fácilmente y en la siguiente temporada, vuelve a los teatros donde le aclaman con sus repertorios habituales. El público le pide que en cada una de sus temporadas incluya los melodramas: *Las dos huérfanas de París*, *Secreto de confesión*, *El jorobado o Enrique Lagardere*, *Los miserables*, *El hombre invisible*, *El conde de Montecristo* y el indispensable *Don Juan Tenorio*. Estos títulos le resultan imprescindibles para culminar una buena temporada. No obstante, Enrique Rambal no abandonará sus intentos de renovación con nuevos proyectos de gran espectáculo y siempre arriesgados como *El médico de las locas*, otro folletín de Xavier de Montepin. Quizá la elección de ésta se deba a que ya había sido estrenada una versión en el cine en 1919, producto de la potente industria cinematográfica italiana.⁴⁰⁷ La estructura de este montaje es similar al usado en *París-Lyon-Mediterráneo*, es decir capítulos o jornadas a modo de cuadros que permiten acondicionar la escenografía de los trucos en cada uno de ellos. Los nombres de los cuadros son:

Cuadro 1º: Martín y su compinche

Cuadro 2º: ¡Ambición!

Cuadro 3º: En capilla

Cuadro 4º: Una ejecución capital

Cuadro 5º: El manicomio

Cuadro 6º: El almirante Martín

Cuadro 7º: Wandervill y su secretario

Cuadro 8º: El médico de las locas

⁴⁰⁶ Ureña, Luis: *Op.,cit.*, p. 75.

⁴⁰⁷ *El médico de las locas (Il medico delle pazze)*, dirigida por Mario Roncoroni. No se ha podido recopilar más información sobre su estreno. Se conserva un cartel de la misma en la exposición permanente de la sede de la Filmoteca Española en Madrid tuvo lugar el estreno en España en 1919.

Cuadro9º: Hombre al agua

Cuadro10º: La tormenta en alta mar

Cuadro11º: Las garras de la fiera

Cuadro12º: El veneno misterioso⁴⁰⁸

De gran espectáculo con números musicales, fue ésta una de la que más beneficio le proporcionó. El triunfo no sólo estriba en los números divertidos y elocuentes de la música sino en los trucos que continuaban siendo un atractivo añadido:

Rambal presenta hoy jueves, tarde y noche, su formidable y famosa creación "El médico de las locas", con el efecto escénico de un trasatlántico en alta mar en plena tormenta.⁴⁰⁹

A pesar de que el propio Rambal creía que la fórmula de los trucos ya estaba agotada en los años veinte, él mismo tuvo que volver a ella y ya no volvería a abandonarla. Para él se convierte en la perfecta combinación con que atraer al público a sus espectáculos. La técnica consistía en tomar las ideas de su directo competidor, que a partir de ese momento es el cine, y luego, con su particular visión escenográfica, llevarlas a las tablas embellecido con lujosas puestas en escena. Junto a los trucos que ya le han hecho popular añade otros elementos atractivos como es el caso de un cuerpo de bailarinas que deslumbra al público, y un vestuario que las otras compañías no pueden presentar puesto que se necesita una alta inversión. Así, el triunfo para Rambal en estos años estaba asegurado. A lo largo de toda la década de los veinte enlazará un triunfo tras otro y las inversiones en los espectáculos serán mayores. El gran espectáculo continuará triunfando también en la década de los treinta con títulos como: *El signo del zorro*; *La corte del rey Sol o los misterios de Versalles*; *¡Volga! ¡Volga!* y *Las mil y una noches*, entre otras de las que hablaremos en otros apartados de este estudio.

⁴⁰⁸ *El Mercantil Valenciano*, 12 de febrero de 1927.

⁴⁰⁹ *El Mercantil Valenciano*, 28 de septiembre de 1933. Se anuncia la reposición de esta obra en el teatro Principal de Valencia.

-¿Existen amarguras?

-No. ¡Quiá! ¿Para qué? Todo ello me da más ánimo para trabajar. Ahí tiene usted la parada que voy a ofrecer a mis paisanos. Si ellos supieran los sinsabores, los estudios, los viajes, los sacrificios, comprenderían todo cuanto vale este esfuerzo teatral para llegar a la perfección o a la posibilidad de la perfección. Amo mi arte porque a él llevé todas las ilusiones de mi niñez; lo amo porque él me ayuda al tránsito de esta vida, dándome de comer; le quiero porque él es la paz de mis horas de tristeza y mi alegría en las horas de triunfo; le venero porque a él debo el haber conocido y sentido toda la gama de inquietudes que son precisas para haber vivido la existencia, y al morir poder dejar una obra que la recuerden de generación en generación. Yo no sé si lo que yo llevo conmigo es arte inferior o no lo es. Lo que sí sé es que si todos los artistas, todos los directores, todos los hombres de teatro, y descentralizando el asunto, "centrifugándolo", todos los hombres pusieran en su obras, el amor de artesanado que pongo yo en la mía, no estaría el teatro español en la decadencia actual. Procuro presentarlo todo como no haya par. Busco la fórmula precisa para que una vez visto mi espectáculo, el que venga pueda compararse, pero no superarse; reparto mis beneficios a manos llenas para que todo cuanto llevo- ¡once toneladas de equipaje!- sea lo más nuevo, lo más extraordinario, lo más cinematográfico...⁴¹⁰

⁴¹⁰ *La Voz Valenciana*, 9 de noviembre de 1928.

IV. 5.2. LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS

La *Gran compañía de grandes espectáculos Rambal* retomó la escena española tras la vuelta de su primer viaje a América que inicialmente iba a ser de sólo nueve meses y terminó por prolongarse hasta tres años.⁴¹¹ Regresa a mediados de 1922 con nuevas ideas tomadas de los lugares a donde le ha llevado su campaña atlántica: Colombia, Argentina, México e incluso Nueva York. Desea olvidar el género del melodrama, en especial el policial, que tanta fama y dinero le ha proporcionado para embarcarse en nuevas aventuras.

A su vez, el cine avanza y gana adeptos a la vez que triunfos. Uno de los primeros fue el estreno en Estados Unidos el 6 de marzo de 1921, de la película: *The Four Horsemen of Apocalypse*, adaptada de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, dirigida por Rex Ingram e interpretada por Rudolph Valentino y Alice Terry entre otros.⁴¹² Significa el lanzamiento mundial del actor italiano y del novelista valenciano. La fama de la película llega a España pero no se estrenará en Valencia hasta el 6 de enero de 1923 en el teatro Principal.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis

Con verdadera expectación era esperada en nuestra ciudad la proyección de la interesante película "Los cuatro jinetes del Apocalipsis", con arreglo a la novela del mismo título del ilustre autor valenciano Vicente Blasco Ibáñez.

Anoche, frente a la taquilla del teatro Principal se formó larga cola, y en verdad que el film no defraudó las esperanzas que en ella pusiera el público.

El amplio recinto del teatro Principal presentaba anoche un formidable aspecto, no quedando ni una sola localidad vacía.

En el vestíbulo se había colocado un busto del maestro adornado con plantas y banderas y el proscenio, al pie de la pantalla, ostentaba el nombre de Blasco Ibáñez, confeccionado con naranjas y rodeado de flores y hojas.

⁴¹¹ Álvarez Angulo, Tomás: *Op., cit., p.142.*

⁴¹² Ruiz Álvarez, Luis Enrique: *Obras maestras del cine mudo: época dorada: 1918-1930.* Bilbao, Mensajero, 1997, p.71-3

La película sigue fielmente el argumento de la novela, avalorado con la visión de hermosos paisajes y escenas de la vida real, que fueron acogidos con estruendosas salvas de aplausos.

Los momentos más interesantes de la película son, entre otros, el bombardeo del castillo de Desmoyers; la aparición de los cuatro jinetes en fantástica cabalgada, y el emocionante final en que los padres de Julio van a través de inmenso cementerio en busca de la tumba de su hijo.

En conjunto, los seis actos de la película, con un prólogo en el que se proyectan varias escenas de la vida de Blasco en Niza, transcurren entusiasmando cada vez más al público, que en muchos instantes se dejó llevar por la intensa emocionalidad del trabajo de los artistas intérpretes de la admirable film.

Tenemos la seguridad de que toda Valencia desfilará por el teatro Principal, pues "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" es una de las obras más interesantes y mejor impresionadas de cuantas pasaron por la escena muda de nuestra ciudad.⁴¹³

Por supuesto que el público valenciano se entregó con verdadero entusiasmo a Blasco Ibáñez, el escritor internacional. Mientras tanto, Rambal ya ha regresado a Valencia con su compañía y debutó en el teatro Olympia con su habitual repertorio truculento y folletinesco. Terminada la temporada se desplaza a Madrid. El actor y empresario se ha asociado con Luis Linares Becerra y Javier de Burgos. Son dos famosos adaptadores de novelas a la escena. El 24 de agosto de 1923 estrena en el teatro Centro de Madrid la adaptación escénica de la novela de Vicente Blasco Ibáñez: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Posteriormente, la estrenó en el teatro Principal de Castellón el 11 de octubre⁴¹⁴ y el 16 del mismo mes repite el estreno en el teatro Principal de Valencia; el resultado es la aclamación de todo el público.

¿Extrañará a nadie que ante el anuncio de representarse anteanoche la adaptación escénica de "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" se llenara el teatro completamente, y aparecieran ocupadas todas las localidades del público

⁴¹³ *El Pueblo*, 11 de enero de 1923.

⁴¹⁴ Archivo del Teatro Principal de Castellón.

más variado, ofreciendo la sala un aspecto brillantísimo, pocas veces ofrecido? El amor de Valencia a Blasco Ibáñez, la adhesión decidida y apasionada por el hijo insigne, justifican ya esta expectación aun prescindiendo de los grandes merecimientos que reúne el señor Linares Becerra y de la gran estimación a un actor como Rambal que conoce, como ninguno, el arte raro de apoderarse del interés de las multitudes y de emocionarlas con la fuerza sugestiva de su palabra.⁴¹⁵

La obra muy influenciada por la versión cinematográfica, busca agradar al público al igual que lo ha conseguido la película. Sabe combinar lo cómico con lo trágico así como lo emocionante con lo sentimental.

Linares Becerra, con cuidado exquisito, ha respetado y seguido al novelista con minuciosidad plausible. Ha logrado realizar su propósito de trasladar a la escena la complicada acción del libro y reputamos su éxito y acierto incomparables. El público siguió con interés creciente el desarrollo de la obra y con frecuencia, presa de grande emoción, traducía en delirantes ovaciones y calurosos aplausos su entusiasmo.⁴¹⁶

Sabe así mismo atraer la voluntad de los espectadores con notas emocionantes: desfiles de soldados, el son de trompetas así como la heroica muerte del protagonista en las trincheras. Otro elemento decisivo del éxito es relacionar la novela de Blasco con la obra de teatro. Rambal lo logra con los telones. El telón de boca reproduce la portada de la novela, de amplia difusión y de fácil reconocimiento, compuesta por dos pavos reales. Los telones son pintados por los escenógrafos de Valencia Federico Igual y Amorós.

La espectacularidad de su puesta en escena no le pasa desapercibida al resto de la prensa. Hasta ese momento había reticencias ante su forma de trabajo. Periódicos como el *Diario de Valencia* les tachan de hábiles calculadores, tanto a él como a su adaptador y asesor artístico: Luis Linares Becerra. Todos los periódicos le dedican a Rambal elogios e, incluso le entrevistan ensalzando su

⁴¹⁵ *El Pueblo*, 17 de octubre de 1923.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

labor en el escenario; se obvian las reticencias con las que había sido tratado hasta entonces y se le trata como un director experimentado.

Enrique Rambal sabe hacer comedia, la ha hecho y le gusta hacerla; aunque esto de los trucos le ha ido tan bien, que quizás el mejor truco de su vida fue tropezar con esta clase de género. Porque Rambal es uno de los actores españoles que más dinero han hecho en menos tiempo. Posee un automóvil, viaja en “slippinghar” y vive como un príncipe.

Además goza de una popularidad en toda España y en las Américas latinas que ya quisieran para sí las grandes figuras de nuestro teatro⁴¹⁷.

DESCRIPCIÓN DE LA ADAPTACIÓN

Adaptación teatral de Luis Linares Becerra de la novela de Vicente Blasco Ibáñez: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Comedia dramática en cinco actos* y publicada por La Casa editorial Maucci de Barcelona en 1927⁴¹⁸. En esta edición no se indica la compañía que la estrenó. La obra, de 128 páginas, se divide en un prólogo y cinco actos cuyos títulos que son:

Prólogo: «En la tierra de todos»

Acto 2º: «en París»

Acto 3º: «La declaración de guerra»

Acto 4º: «El dolor heroico (En Lourdes)»

Acto 5º: «La trinchera»

Linares Becerra denominó su obra como una comedia dramática, sin embargo, al observar su estructura de un prólogo y cinco actos, vemos que sigue la misma pauta que un melodrama, género cuyos pormenores estructurales hemos desarrollado en los anteriores apartados. Además, en nuestra opinión, su puesta en escena está inspirada en la versión cinematográfica que se estrenó en Estados Unidos en 1921 y de la cual hablaremos más adelante. Para afirmar tal cosa nos basamos en la comparación del argumento llevado al escenario con la obra publicada de Blasco Ibáñez. Entre los detalles más singulares destacan que

⁴¹⁷ *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1923.

⁴¹⁸ Se desconoce el año de la edición localizada en la Biblioteca Valenciana. En la Biblioteca Nacional se han localizado dos ediciones, ambas de 1928 de Madrid, editorial Siglo XX, pero una de ellas es de la colección: Comedias, año 3, número 104.

Linares Becerra se ha limitado a tomar sólo una parte de la novela que coincide con el guión cinematográfico hasta tal punto que tiene idénticos personajes y argumento.

PERSONAJES

De los diez personajes relevantes que conforman el [melo]drama destacaremos los siguientes:

Madariaga: patriarca de una familia compuesta por hijos legítimos y bastardos, sólo aparece en el acto primero y en el último a pesar de estar muerto. Sirve como prólogo y oráculo del relato de la historia. El simbolismo de sus palabras de patriarca de todos los pueblos nos muestra la denuncia del autor contra las guerras provocadas por la presunción y vanagloria de las naciones.

Julio: El protagonista y héroe del relato es nieto de Madariaga. Encarna la forma de vida de la Europa de principios del siglo XX, es decir: despreocupada y derrochadora además de caprichosa. A pesar de vivir distintos momentos del conflicto bélico, no es consciente de él en ningún momento del relato.

Margarita: Es una joven francesa casada con un hombre mucho mayor que ella: Laurier. Se deja arrastrar por la vida fácil y cae en la indiscreción que le arrastra a la tragedia. El arrepentimiento final es lo que la salva.

Argensola: Personaje cómico y contrapunto del héroe aventurero que es Julio. Su origen español, justifica su falta de interés por el conflicto bélico europeo. Sólo ve el lado divertido de todas las desdichas que ocurren a su alrededor. Sus palabras siempre son la parte jocosa del relato para limar el dramatismo de los hechos.

Laurier: Marido de Margarita, está lleno de buenas intenciones además de una intachable caballerosidad. Mantiene una actitud paternalista al ser un marido afrentado capaz de perdonar a su esposa por sus infidelidades.

Tehernoff: Profeta ruso, augurio de lo que ocurre en Europa. Sus intervenciones esporádicas en el relato y dan cabida a sentencias moralizantes del autor que sirven de reflexiones. Su manera de actuar y sus características son las del personaje oscuro de los melodramas.

ARGUMENTO

La obra parte de un primer acto ambientado en Argentina donde se nos presenta a Madariaga, un hacendado, y su familia de origen español. Vive rodeado de su mujer y de sus dos hijas además de un gran séquito de criados e hijos ilegítimos. Su hija mayor se ha casado con un francés y la segunda, ante la negativa de su padre a dejarle casarse con su pretendiente alemán, huye con él. Madariaga sabe que los dos yernos han acudido a él por su fortuna. La familia abandona Argentina cuando muere el patriarca. Los siguientes actos se ambientan en París, a principios del siglo XX; las familias dilapidan la fortuna gaucha sin preocuparse del futuro. El relato prosigue en 1914; el conflicto bélico está a punto de estallar y ninguno de los protagonistas es consciente de lo que esto significa. La aventura amorosa del nieto mayor de Madariaga, Julio, da paso a la tragedia. Por otra parte, las dos hijas del hacendado toman partido por cada uno de los países que se encuentran en conflicto: Francia y Alemania, de esta manera se separan casi definitivamente.

A partir de la declaración de guerra, en el tercer acto, la obra se centra en Julio quien en París vive intensamente la vida sin preocuparse del futuro. Conoce a Margarita, una mujer casada de la alta sociedad parisién, y se enamora de ella. Su amor es correspondido y viven un intenso romance hasta que son descubiertos por el marido. En el momento en que el conflicto se va a resolver con un duelo estalla la Gran Guerra y el marido afrentado se retira alistándose en el ejército. En el cuarto acto, aparece éste herido de guerra, ciego y amargado, cuidado por su mujer en Lourdes. Julio acude buscándola. Cuando es consciente de su fracaso se alista en la guerra donde se convierte en un héroe. En el último acto, desesperado por saber que Margarita no abandonará a su marido herido, se dejará matar en las trincheras como un héroe.

PUESTA EN ESCENA Y ACOTACIONES

Volvemos a insistir en nuestra valoración de que la adaptación para el escenario se encuentra más cercana de la filmada que del original de Blasco Ibáñez. Prueba de ello es la utilización de recursos escénicos propios del cine más que del teatro. El estreno en Valencia se realizó en el teatro Principal de la ciudad

el 16 de octubre de 1923, el impacto producido en la prensa demuestra el triunfo que consiguió la compañía:

Fue un momento definitivo por su teatralidad...

Era el prólogo... Un telón, en primer término, nos mostraba el tomo de «Los cuatro jinetes del Apocalipsis...» Poco a poco junto a él a su derecha, iban iluminándose las cuatro interesantísimas figuras de los jinetes, y la música interpretaba «La Madelone...» Luego apareció, iluminado el retrato del genio, y Blasco Ibáñez recibió una ovación de sus paisanos, al par que se escuchaban los sonos del Himno de la Exposición.

"En la tierra de todos" se titula el primer acto de la comedia, y es de justicia afirmar que, después de haber oído el prólogo, que es una página literaria interesante, este acto se impone y consigue al finalizar una gran ovación. ¡Cuánto ambiente en aquel rancho argentino...! Es un canto a la madre España y a la Argentina, su hija predilecta... El lenguaje muy oportuno, y de mucho efecto; el diálogo interesante y fluido; el vestuario muy apropiado; la reproducción de las Pampas Argentinas muy bien hecha.

Es este acto sin duda alguna, en el que más se ve al autor experto y acostumbrado a encontrar fácilmente la teatralidad al desenvolver escénicamente un asunto.

Un acto eminentemente literario y teatral es este primero de «Los cuatro jinetes del Apocalipsis»

Un lindísimo decorado de Federico Igual es el marco donde se desenvuelve el segundo acto, titulado: «En París»

Se respeta a Blasco Ibáñez cuanto es posible cuanto es posible en este segundo acto, procurando supeditar la acción, casi por completo, a la novela.

El tercero, titulado «La declaración de guerra», y el cuarto, «El dolor heroico», también son reproducción lo más exacta posible de la novela de Blasco.

Los finales de acto son la expresión más exacta del talento artístico y teatral del adaptador.

El último acto, «La trinchera», es sin duda alguna, el más flojo, hasta el punto que creemos no tiene comparación con todos los anteriores.⁴¹⁹

Tal como relata el periodista la escenificación esta muy cuidada. La iluminación del retrato de Blasco Ibáñez, la proyección de la transparencia de los

⁴¹⁹ *La Voz Valenciana*, 16 de octubre de 1923, firmada por Tudela.

jinetes cabalgando, así como y la interpretación de *La Madelone*, crea el ambiente perfecto para que el público sea receptivo a este espectáculo. En Valencia se mejoró con la interpretación del himno del maestro Serrano al final de la representación.⁴²⁰

A pesar de ser una obra donde el peso de la acción recae sobre los personajes más que sobre sus actos, en las acotaciones del texto de Linares Becerra, al inicio de cada acto, se les describe sin dar muchas precisiones sobre ellos así como tampoco encontramos grandes precisiones escenográficas.

Al final del acto tercero describe el fondo del escenario donde se proyecta la imagen de los cuatro jinetes:

*Pasan las tropas bajo la ventana. De todos los balcones llueven hojas de rosas.- En el lienzo del fondo, dentro del cuadro central, aparecen los cuatro jinetes, lívidos, espectrales... Margarita llora sobre el hombro de Julio; y las notas triunfales de la Madelon,[sic] como un reguero de entusiasmo, prenden en los oídos y en las almas.*⁴²¹

Un desfile de chicas jóvenes que lanzan pétalos de flores a los heridos y un ambiente enfervorizado de patriotismo acompañado por los desfiles y las muestras de ánimo entre los militares (final del cuarto acto) contrastan con la rendición del protagonista ante la evidencia de que ya ha perdido su particular batalla:

*Julio hace mutis, seguido de Argensola.- Las muchachas arrojan una lluvia de flores sobre los heridos.- Por la izquierda aparecen y van cruzando la escena en dolbe hilera con sus estandartes, con su escapulario blanco y azul al pecho, los peregrinos de la Virgen de Lourdes, cantando su piadoso himno, cuyas notas de paz y de fe se confunden con las notas vibrantes de la Marsellesa.- El general abraza a René y a los demás héroes de la guerra... Los soldados presentan armas.*⁴²²

⁴²⁰ Como curiosidad resaltaremos que el himno de la Exposición de Valencia, compuesta la música por el maestro José Serrano y la letra de Maximiliano Thous, fue estrenado en 1909 y se convirtió oficialmente en el himno oficial de Valencia en 1984 por la entrada en vigor del Estatuto de Autonomía. VV.AA: *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Tomo VIII, *Levante: El Mercantil Valenciano*, 2005, p.98.

⁴²¹ Acto III, p.83.

⁴²² Acto IV, p.111.

Se vuelve a usar la técnica de las transparencias en el último acto, pero esta vez se trata de la imagen del viejo Madariaga. Habla como si se tratase de un profeta capaz de predecir el final de su dinastía ligada al destino de Europa.

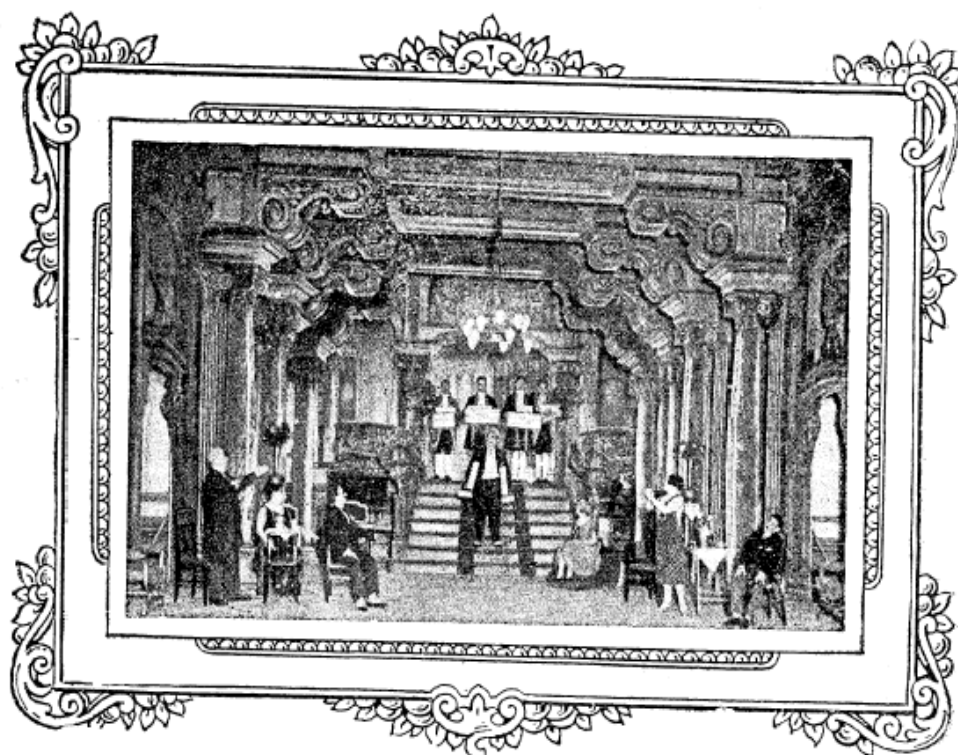
Las transparencias no sólo aparecen en este montaje, sino que más tarde volverá a aplicarlas en la adaptación de la novela de Remarque *Sin novedad en el frente*, hecha por Emilio Gómez de Miguel junto a Enrique Rambal.⁴²³ Ambientada también en la Gran Guerra, en la lucha en las trincheras, el adaptador transformó la novela en un melodrama, pues así lo califica. En la puesta en escena de ésta también funcionan las transparencias como principal reclamo de la escenificación. Se anuncian otros efectos especiales como son el ataque de una población con bombas por parte de la aviación. Los horrores de las trincheras, la destrucción e incendio del hospital, un tanque que derrumba una casa así como el paso «majestuoso» de un Zeppelin.⁴²⁴

REPRESENTACIONES

Uno de los documentos que se ha podido localizar es una fotografía de la puesta en escena de la obra; aunque se desconocen los datos sobre cuándo se llevó a cabo la representación en la que fue tomada la instantánea, es un buen documento gráfico.

⁴²³ La estrenó en Valencia, en el teatro Ruzafa el 9 de noviembre de 1934.

⁴²⁴ En la crítica que aparece publicada en el periódico *La Voz Valenciana*, 10 de noviembre de 1934 señalaba la espectacularidad de la aparición de un carro de combate que cruzaba el escenario que derribaba un decorado el cual simulaba una casa. El crítico de dicho periódico también destacaba que un Zeppelin sobre volaba la escena. Dicho invento había adquirido, en España, gran popularidad debido al acontecimiento aeronáutico protagonizado por el propio inventor de la aeronave: el conde de Zeppelin, quien viajó desde Sevilla hasta Río de Janeiro en 1930 y tuvo una gran repercusión en la prensa durante toda esa década.



“Los cuatro jinetes del Apocalipsis”

425

El decorado consiste en un salón de baile donde el elemento central lo constituye una escalera. Por ella baja un personaje vestido con frac y cargado de paquetes al que el resto de los protagonistas aplauden. Un total de tres caballeros y tres damas, todos ellos están en los laterales de la sala. Detrás de la figura central, arriba de la escalera, hay cuatro criados con librea que también llevan grandes paquetes. Además de las columnas y la escalera destaca una gran lámpara que cuelga del techo.

Rambal alcanza con este espectáculo el éxito económico que desea en sus inicios como empresario. En esos momentos habla de sus espectáculos no por su efecto en el público sino por los resultados económicos que le producen. Definitivamente, tras este éxito ha dejado de ser una compañía de melodramas para pasar a ser de gran espectáculo:

⁴²⁵ Programa de mano de 1928 del fondo Portes en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

Me habló Rambal entonces del negocio en el teatro Principal. La compañía resulta muy cara y las localidades están muy baratas.

-Llenando "hacemos" 3.500 pesetas y los gastos suman 3.600. Perdemos 100 pesetas.

-Así no hay forma...

-Esta temporada va a ser desastrosa para todos.⁴²⁶

La compañía ha evolucionado hacia una forma de teatro distinta de la que se había practicado hasta entonces. Ya no se habla del arte sino del beneficio y sus pérdidas. Rambal se ha convertido en un empresario que invierte grandes sumas de dinero en los espectáculos:

-¿Y en América también gustaba aquello?

-¿En América? Mucho más que aquí. Era un alboroto. No tiene usted idea de los miles de duros que dio el género. En Buenos Aires estuve seis meses a teatro lleno. Pasé a Santiago de Chile, y volví otra vez a Buenos Aires, y esto en pleno verano. En los meses de noviembre y enero. Fue un verdadero acontecimiento aquello.

-¡Habrán ustedes ganado mucho dinero!

-Bastante. Pero el género trae muchos gastos. Bástele decir para que se dé usted una idea exacta, que desde el 28 de octubre del año pasado hasta la fecha llevamos gastados sólo en telones 70.000 pesetas. Aparte vestuario, atrezzo y una serie de gastos que no se ven y que suben muchos miles de pesetas.⁴²⁷

Con su primer viaje a América Rambal ha ganado dinero y sobre todo ha adquirido una experiencia escénica que demostrará con sus nuevos montajes. Desde ese momento usa el cine como un medio más de inspiración para sus adaptaciones. El cine juega con unas ciertas ventajas que el teatro no tiene: los estrenos cinematográficos se suceden con mucha más rapidez y los precios de las entradas son más asequibles, eso le permite tener una amplia gama de público. Respecto al coste, es mucho más barato para el propietario de un local proyectar una película que puede repetirse cuantas veces se quiera sin un elevado coste que una función de teatro donde se deben montar decorados y contratar mucho más personal. Sin embargo, Rambal consigue buenos resultados con sus estrenos

⁴²⁶ *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1923.

⁴²⁷ *Ibíd.*

intentando superar al cine. Si el cine de esos años es mudo y en blanco y negro, Rambal puede ofrecer al espectador lo que quiere ver y que las proyecciones no le pueden dar: las mayores historias contadas pero en color y sonoras además de hechas con personajes de carne y hueso.

Por la magnífica interpretación que a esta obra da la compañía de Rambal y por las simpatías de que goza este popular actor en Valencia, el teatro vióse repleto de público y la velada adquirió caracteres de gran acontecimiento.

Al aparecer en escena el señor Rambal, en el segundo acto, fue recibido con una salva de aplausos.

El público siguió con interés el desarrollo del drama, como si el asunto le fuera desconocido en absoluto. "Los cuatro jinetes del Apocalipsis"-tanto la novela como la adaptación escénica- es una de esas obras que lleva su fuerza emotiva al extremo de guardar siempre secretos para el que lee o ve representar. Y cuando los personajes son hábilmente encarnados por actores de gran mérito, la emoción es mucho mayor.⁴²⁸

La celeridad con la que se desplaza la compañía demuestra que la demanda es creciente. Rambal volverá a representar esta obra en su temporada de enero a febrero de 1927 en el teatro Principal de Valencia. Regresa a Valencia en la temporada de octubre a noviembre de ese mismo año, después de su actuación en Alicante con un repertorio muy extenso, tanto que no puede completarlo.

Durante la temporada de septiembre a noviembre de 1933 la formación *Grandes espectáculos Rambal* vuelve al teatro Principal de Valencia. Ya ha perdido el protagonismo que esta obra tenía en la década de los veinte pero no por ello se excluye. Acompaña a los grandes espectáculos de la compañía: *Casanova*, *El galante aventurero*, *El cardenal* y *Las tribulaciones de un chino en China* entre otros. El gran éxito de ese año es *El mártir del Calvario*, obra de la que también se hablará en este capítulo.

Poco a poco este montaje cederá, en espectacularidad, a los que la imaginación del director de escena realiza y sólo volverá a reponerse durante la Guerra Civil en 1937 cuando Rambal es responsable de la programación del teatro Principal de Valencia.

⁴²⁸ *El Pueblo*, 27 de octubre de 1923.

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS

Título: *The four horsemen of the Apocalypse*⁴²⁹

Director: Rex Ingram⁴³⁰

Guionista: June Mathis, basado en la novela homónima de V. Blasco Ibáñez.

Productor: Rex Ingram para Metro Pictures Corporation.

Intérpretes: Rudolph Valentino (Julio Desnoyers), Alice Terry (Marguerite Laurier), Nigel de Brulier (Tchernoff), Alan Hale (Karl von Hartrott), Pomeroy Cannon (Madariaga), John Sainpolis (senador Laudier), Josef Swickard (Marcelo Desnoyers), Stuart Holmes (capitán von Hartroff), Brinsely Shaw (Celedonio), Bridgetta Cark (Doña Luisa).

Estreno: 6 de marzo de 1921 en Estados Unidos, 10 de enero de 1923 en Teatro Principal de Valencia, 17 de marzo de 1923 teatro Principal de Castellón.

Duración y formato: 150 minutos, blanco y negro, muda.

Las expectativas creadas en la prensa valenciana demuestran el gran interés que se tiene por ver el resultado fílmico de la obra de Blasco Ibáñez. Se habla de ella como la «película del siglo» y para llegar a ese calificativo se argumenta el gran éxito que ha obtenido en toda América su proyección:

Con razón ha sido llamada por la crítica norteamericana la PELÍCULA DEL SIGLO, y su éxito, tanto en los Estados Unidos como en el Brasil, Argentina, Méjico, Cuba y Francia, ha sido considerado ÚNICO y sin comparación con ningún otro éxito cinematográfico; meses enteros ha figurado en el cartel de los mejores teatros de esos países, contándose los llenos por exhibiciones.

Actualmente se está exhibiendo a diario en el Covent Garden de Londres, el mejor teatro de Inglaterra,

⁴²⁹ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003]

⁴³⁰ Rex Ingram, en 1920 se unió a la Metro Company con la que estrenó *The four horsemen of the Apocalypse* estrenada en 1920. A partir de ese momento los triunfos se suceden: *The prisoner of Zenda* (1922) y *Scaramouche* (1923) donde destacó el actor español Ramón Novarro y que curiosamente Rambal también llevó a las tablas.

teniendo que pedirse las localidades con varios días de anticipación, a pesar de ser a diez chelines la butaca.⁴³¹

Pero no sólo es el argumento el principal atractivo sino la lista de actores que participan encabezados por Rodolfo Valentino, uno de los principales ídolos del cine mudo de esos momentos.

Los teatros son los principales locales en albergar la proyección de la película y, a juzgar por lo indicado en las críticas, lo hacen como si se tratase de una representación teatral más. El escenario está preparado con arreglos florales, la orquesta da la ambientación del teatro y la distribución de los rollos que se proyectan está hecha como los actos de una representación, de manera que constituye una auténtica teatralización del pase de la película.

⁴³¹ *El Diario de Valencia*, 10 de enero de 1923.

IV. 5.3. VEINTE MIL LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO

Enrique Rambal después del éxito conseguido con la versión teatral de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, realizada a partir de la cinematográfica, sigue esa pauta y toma como referencia la obra de Jules Verne. Las características de la obra de este escritor se adaptan bien a sus espectáculos donde los elementos fantásticos son muy importantes. La primera novela que Rambal toma del popular escritor es: *Veinte mil leguas de viaje submarino*, que también tenía varios precedentes cinematográficos entre los que destacaba la versión filmada por Georges Méliès en 1906.⁴³²

Esta famosa novela la escribió Jules Verne en 1870, basándose en las continuas noticias sobre un cuerpo largo, a veces fosforescente, que aparecía en el mar avistado por los barcos pesqueros. Se le atribuía, a dicho elemento, la cualidad de ser más rápido que cualquier otro cetáceo. El autor francés escribió una historia entre misteriosa y científica donde los protagonistas son: un submarino, el *Nautilus* y su capitán, *Nemo*. La obra se popularizó rápidamente, a pesar de la abundancia de descripciones técnicas y la limitación de la acción, casi exclusivamente en el fondo del mar.

La novela debía ceñirse a las necesidades de la compañía de Enrique Rambal, es decir, debía ser un gran espectáculo. La versión teatral se convierte en un melodrama arreglado por Pascual Guillén, Manuel Carballeda y Baerlam (seudónimo de Enrique Rambal). Se publica en la editorial Siglo XX de Madrid, dentro de la colección Comedias, año III, número 100, el 14 de enero de 1928. Bajo el título de: *Veinte mil leguas de viaje submarino. Fantasía en cuatro capítulos, distribuidos en quince cuadros, inspirada en el pensamiento de la célebre novela de Julio Verne que lleva el mismo título*. Junto al resto de los datos reseñados en la portada se especifica que la obra posee ilustraciones musicales del maestro Eugenio Úbeda.⁴³³

El estreno se llevó a cabo en el Teatro de Novedades, de Madrid, el día 16 de diciembre de 1927 tal como indica la propia edición. Otro detalle importante

⁴³² Sadoul, Georges: Op., cit., p.33.

⁴³³ No hemos podido localizar detalles biográficos de dicho músico.

que aparece en la primera página es el reparto que la estrenó y en el que el nombre de Rambal se señala como el intérprete del personaje de Nemo.

La adaptación escénica se divide en cuatro partes que los arreglistas llaman capítulos y éstas, a su vez, se subdividen en cuadros, sin título, hasta un total de quince; no obstante, se han podido localizar datos sobre su puesta en escena en las que sí aparecen los títulos de dichos cuadros.

- 1º A bordo del «Lincoln»
- 2º Sobre el lomo de la ballena
- 3º El prisionero
- 4º El capitán Nemo
- 5º El amor de Saady
- 6º En la corte del Marajah de Milinda
- 7º La tradición
- 8º El templo de la diosa Kali
- 9º La batalla
- 10º La vida en el submarino
- 11º Los buzos
- 12º En el fondo del mar
- 13º El rescate de la bella Saady
- 14ª Apoteosis⁴³⁴

El libro, confeccionado con arreglo a la novela de Julio Verne del mismo título, ha sido dialogado por Guillen, Carballeda y Baerlam, esta bien escrito; pero el éxito es debido a Enrique Rambal, que habrá que proclamarle Genio creador de la escena.⁴³⁵

PERSONAJES

Sólo cometaremos aquellos personajes más destacados de un total de dieciséis.

⁴³⁴ Programa de mano del Teatro Rosalía de Castro del 15 de agosto de 1928. Centre de Documentació Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana, fondo Fausto Hernández Casajuana.

⁴³⁵ *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1928, firmada por Mascarilla.

Nemo: es el protagonista del relato y es presentado como un ser romántico y aristocrático. A lo largo de la obra relata sus batallas para librar a su pueblo del yugo inglés y sus desesperadas maniobras para rescatar a su amada.

Kassey: el antagonista de Nemo. Su objetivo es conseguir todo aquello que le pertenece y para ello recurre a todo tipo de tretas contra él. No le importan los medios con los que puede conseguirlos, por eso se convierte en el traidor a Nemo y de su pueblo.

Aronax: se trata de un científico que desafía al héroe del melodrama. Pretende impedirle en sus planes de liberar a su pueblo de la invasión inglesa.

Consejo: el ayudante del científico que siempre se expresará con gracia y buscando el chiste fácil. Es el personaje cómico.

Saady: princesa heredera del trono. Durante toda la obra se mantiene fría y distante, sin demostrar sus emociones.

Tay: es la esclava enamorada del príncipe Nemo y rival de la princesa Saady. Su actitud es mucho más abierta y clara que la de la princesa aunque no deja de asumir su postura de sumisión ante sus superiores.

ARGUMENTO

Nemo es un joven príncipe oriental que se ve envuelto en la revuelta de su país natal. Su actitud es la respuesta a la injusta actuación del gobernante y su heredero el príncipe Kassey. Este ha favorecido, con sus intrigas, la invasión de su país por las tropas inglesas. Nemo, vencido y traicionado, debe huir de su país y lo hace en un submarino: el Nautilus. Esta nave la mandó construir secretamente en costas extranjeras, como previsión de una posible huida en caso de necesidad. No todo es perfecto en su huida: su amada Saady, es apresada y separada de él provocándole su desesperación. Sin embargo, en su nave no está solo: le acompaña, además de sus fieles servidores, una bella esclava: Tay. Ésta lo ama y le servirá fiel y sumisa a pesar de no ser correspondida por él. A partir de ese momento la única aspiración de Nemo es encontrar el barco que lleva al destierro a Saady y rescatarla de las manos de los ingleses conquistadores de su país. Navegará por todos los mares y no le importará hundir todos los barcos que se pongan a su alcance provocando el pánico, en especial entre los balleneros. Este misterio será el desencadenante de una expedición científica de la que

forman parte el científico Aronax y su ayudante Consejo, narradores e interlocutores de la increíble historia. Son capturados por Nemo, tras el naufragio de su barco, y navegan en su misterioso submarino.

PUESTA EN ESCENA Y ACOTACIONES

Uno de los elementos que a Rambal le seduce incluir en sus espectáculos es el exotismo de lo oriental frente a la vida occidental. La novela de Verne tiene un protagonista, el capitán Nemo, que el autor francés ya describe como de rasgos orientales. Es capaz de navegar en un submarino y rechazar la vida en tierra firme y siempre aparece rodeado de una aureola de misterio:

*Al levantarse el telón, aparece reclinado sobre almohadones el capitán Nemo, fino tipo de raza oriental, de romántica aristocracia y modales exquisitos, ataviado con un suntuoso traje indoeuropeo, que elegantiza su figura. En el suelo, sentada, junto a su cabecera, la esclava TAY, lee en voz alta versículos de un libro, en tanto varias DONCELLAS, tañendo raros instrumentos, dejan oír una melodía de apasionados trémolos.*⁴³⁶

Con estos nuevos matices la versión teatral se desliga del rigor de la novela científica. Se convierte en una auténtica saga de aventuras apasionantes más próximas a un cuento de *Las mil y una noches* que a una historia científica como pretendía Verne.

El texto está confeccionado de tal manera que da pie a dos tipos de lecturas. La primera se efectúa siguiendo los diálogos de los protagonistas. Cuentan sus problemas en un lenguaje rico en palabras altisonantes, en un tono siempre quejumbroso. La segunda lectura, es la que se puede hacer a través de las acotaciones, donde figura una descripción minuciosa de cada acción y donde se observa el gusto de Rambal por los grandiosos decorados, vestuarios y ambientes exóticos. Con ellos el relato brilla más en lo visual que en lo textual.

El subterráneo de la pagoda de Milinda, donde se alza el altar de Kall, la diosa del amor y de la muerte. Al encenderse la luz, aparece SAADY, semidesnuda, cubierta por un largo velo que le cubre casi

⁴³⁶ Acotación del Cap. I, Cuadro IV, p.18

*totalmente, sujeta a una argolla que simula estar en la base de la estatua. KASSEY, envuelto en su manto sacerdotal, aparece prosternado, rodeado de seis SACERDOTES. Una leve música, de fúnebre melodía, subraya el diálogo.*⁴³⁷

Como ya hemos indicado, no sólo lo visual parece preocupar en los espectáculos a Rambal quien también, en su puesta en escena, dio importancia a aspectos como el ritmo de los diálogos, que son rimbombantes hasta la exageración. Dos de las intervenciones que realizan las protagonistas femeninas en distintos capítulos ilustran claramente esta afirmación:

TAY. ¡Oh, señor! Una vez preguntaron a una luciérnaga, de las que brillan en los campos durante la noche: “Di, lumbrera nocturna, ¿por qué no brillas también de día?”, y el gusano de luz respondió: “Porque yo no podré nunca brillar frente al sol...” ¡Tu sol, príncipe, es tu amada, la bella Saady!⁴³⁸

.....
.....

SAADY. Yo feliz... A ti te recogió el príncipe y contigo recogió a tu madre... ¿Sabes tú cuanto vale el beso que al verte te ha de dar?... Triste de mí, que sólo tengo padre y no sé... no sé cuándo le podré besar.⁴³⁹

El uso repetido de las pausas, las frases admirativas e interrogativas con el fin de provocar la elevación del tono final al ser dichas... todo ello acentuado con el engolamiento propio de un estilo interpretativo que perduraba de décadas anteriores, causará el efecto grandilocuente. Enrique Rambal quiere poner las palabras que el cine no tiene y que éstas queden «clavadas» en la memoria del espectador por su manera exagerada de interpretarlas. Ya Mariano José de Larra, con la ironía que caracterizaba a sus artículos, criticaba esa manera de actuar siempre con desmesura, casi hasta adoptar formas ridículas. En su opinión, el público admiraba al actor por un trabajo alejado de la realidad y falto de credibilidad, de manera que quedaba marcada una barrera entre los intérpretes y

⁴³⁷ Acotación Cap. III, Cuadro VIII, p. 33-34.

⁴³⁸ Diálogo de Tay en el Cap. I, Cuadro IV, p.11.

⁴³⁹ Diálogo de Saady en el Cap. III, Cuadro VII, p.28.

los espectadores. Esa forma de actuar, con una declamación fatua y rimbombante es la que criticó Larra en el siglo XIX⁴⁴⁰ y es la que aquí pretende el autor de la obra, con diálogos como los siguientes:

KASSEY. No serán sin que antes termine este sacrificio.

BUBUL. (*Conteniéndole*) No.

KASSEY. ¡Déjame! ¡Ha de ser!

BUBUL. ¡No! Primero, muere tú. (*Sin dejar de forcejear, le hiere mortalmente y huye diciendo*) ¡Por aquí, príncipe..., príncipe!...

KASSEY. (*Cayendo*) ¡Asesino! (*A los Sacerdotes, que le rodean*) ¡Detenedle, detenedle!... ¡No!... Primero a ella... ¡Que la maldición de Kalí caiga sobre vuestras cabezas si no me obedecéis!... ¡Huid con mi hija por el subterráneo secreto que conduce a la montaña, y antes del nuevo día, entregadla en las líneas inglesas, al general Cecil... El... os dirá... lo que... se debe hacer...⁴⁴¹

Los diálogos son frases admirativas concatenadas donde el trabajo del actor denotaba un gran esfuerzo puesto que la voz debía matizar cada una de las partes del texto. Se anulaba, casi por completo, la expresión corporal; las técnicas actorales se ciñen a la declamatoria.

Con el término declamación se abarcaba la doble tradición de decir (la tradición retórica) e interpretar un texto (la tradición de la *commedia dell'arte*). Si antiguamente declamación se refería sobre todo a la profesión del orador y a los procedimientos que usaba para captar la atención del auditorio, después se fue haciendo más abarcador y es la expresión más globalizadora para referirse sobre todo al trabajo completo del actor.⁴⁴²

Por otra parte, en más de una ocasión a Rambal se le acusó de ser un actor engolado y que tenía tendencia a remarcar las palabras para hacerlas más sonoras.

⁴⁴⁰ Larra, Mariano José de: “Yo quiero ser cómico” en *Artículos*. Barcelona, Planeta, 1981, p.341-346.

⁴⁴¹ Fragmento de diálogo, Cap. III, Cuadro VIII, p.36

⁴⁴² Rubio Jiménez, Jesús: “Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX” en *ADE, Teatro*, nº92, sep-oct. 2002, p.120-129.

Algunos le tacharon de mal actor: en su empeño por pronunciar todas las palabras correctamente y hacer audibles todas las consonantes de sus diálogos se excedía colocando vocales que a veces no correspondían:

Quise asistir al peor “Don Juan” y al mejor. Me dijeron que el peor era el del valenciano señor Rambal, y el mejor el del teatro Español. La verdad ha resultado inversa. El peor “Don Juan” el del valenciano señor Rambal:

(desde la princesa altive
a la que pesca en tuin barque)
con ser horrendo, no es el peor: el peor es el mejor, el del Español.⁴⁴³

ESCENOGRAFÍA PARA UNA NOVELA

La imaginación de Rambal alcanzó su esplendor en la adaptación de la novela de Verne con imágenes de matiz cinéfilo. Introdujo una nueva visión del espectáculo teatral que requiere un gran esfuerzo económico, una exhaustiva inversión en vestuario, telones y atrezzo. Se calculó que el coste inicial de esta obra fue de cien mil pesetas.⁴⁴⁴

Pero para poder comprender su visión del espectáculo, en especial en éste que retrata la vida submarina, lo mejor será analizarla a través de una breve revisión de las acotaciones del texto. Rambal tiene una técnica acumulativa, es decir: los efectos escenográficos de los espectáculos que ya ha representado en las temporadas anteriores, mejorados con nuevas inversiones y ajustes, se incorporan a cada uno de sus estrenos.

En la presentación de esta obra Rambal ha batido el record, ha llegado a lo inconcebible. No ha habido dificultad que no venciese su talento, su inventiva y su ingenio. Ha demostrado el notable actor que conoce como nadie los resortes y los efectos escénicos, adelantándose a autores, pintores, sastres, electricistas y atrecistas [sic], puesto que todo está ideado, inspirado y dirigido por él.⁴⁴⁵

⁴⁴³ Ortega y Gasset, José: “La estrangulación de Don Juan.” *Obras completas*, V. Madrid, Alianza Editorial. Revista de Occidente, 1983, p.243.

⁴⁴⁴ Ureña, Luis: *Op. cit.* p. 123.

⁴⁴⁵ *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1928, firmada por Mascarilla.

Al principio de la obra, describe el viaje de un barco científico en busca de una nave extraña. Éste se hunde a causa del bombardeo desde el submarino. Habla de explosiones y de un gran oleaje que lo traga partido en dos. Este primer efecto descrito tiene ya precedentes en la etapa truculenta de Rambal, en aquellos melodramas policiales que representó en la segunda década del siglo. Su profundo conocimiento del teatro de magia, se combina con el uso de la luz, así como de los efectos sonoros, que provocan la sorpresa en el público.

En la ambientación de la obra de Verne, no reparará en gastos, hasta conseguir la aprobación unánime de toda la prensa:

«20.000 leguas de viaje submarino», puesta en escena por Rambal, es algo grandioso, fenomenal, estupendo. Todos los cuadros, todos los momentos son interesantes y de emoción; pero los que verdaderamente maravillan son la inmersión y emersión del submarino, el fondo del mar y la manera asombrosa de pasar del mar a la tierra, de lo fantástico a lo real.⁴⁴⁶

Pero sigamos analizando las acotaciones del texto escrito para entender el espectáculo rambalesco. En ellas se describen los decorados del emplazamiento del submarino con sumo detalle. Una vez introducidos los dos personajes que se salvan del naufragio: *Aronax* y su ayudante *Consejo*, los utiliza para mostrar el camarote del extraño protagonista. El espectador podía observar todos los elementos decorativos de la estancia desde su butaca como si, realmente, estuviese dentro de la nave misteriosa.

El salón del submarino, pieza que habitualmente ocupa el capitán NEMO. A pesar de su arquitectura obligada a tal clase de embarcación, debe parecer un nido de refinamiento, comodidad y riqueza, que indique el carácter y refinado gusto de su dueño. El foro estará dispuesto en forma conveniente para que en el momento oportuno, corriéndose los “pannaux” aparezca un límpido cristal, a través del que desfilarán

⁴⁴⁶ *Ibíd.*

*panoramas submarinos, parte de la vida interior de los mares y ciudades de ilusión.*⁴⁴⁷

Nunca se había visto en el escenario nada como lo que ofrece Enrique Rambal. La aparición y desaparición de objetos así como de los personajes. El espectador se entusiasma con las visiones de paisajes exóticos:

*Al llegar a esta frase, mutación. Aronax ha desaparecido; los accesorios de escena también, y al encenderse la luz, el interior del submarino se ha convertido en un jardín de ensueño. Nemo, avanza cauteloso puñal en mano, hasta detenerle la voz de Saady, que le corta el paso por un lateral. Todo muy rápido.*⁴⁴⁸

Se aplican luces en el escenario para cambiar de un ambiente a otro, lo que le permite sorprender a los espectadores que normalmente asistían a los cambios de escenario a telón bajado.

En el capítulo segundo la narración ha cambiado del paisaje submarino al terrestre del protagonista. Los decorados son completamente distintos:

*Plaza de armas del palacio del marajá de Milinda, cuya fachada principal ocupa todo el foro, dando acceso a sus pórticos dos amplias escalinatas de mármol. En los motivos ornamentales de esta fachada se destacarán centelleantes reflejos al aparecer el sol, pues al levantarse el telón todavía los primeros fulgores de la alborada no han invadido la escena. Repartidos por ella, aparecen descansando en el suelo grupos de soldados, fakires, peregrinos y gente del pueblo, a los que se supone huyendo de la invasión.*⁴⁴⁹

Aquí podemos imaginar cómo las luces causan el efecto del amanecer y el número de personajes «de bulto» que conforman la escena, junto a los ornamentos decorativos, a los que hace referencia el periodista en la entrevista:

⁴⁴⁷ Acotación Cap. I, Cuadro IV, p.9-10

⁴⁴⁸ Acotación, Cap. I, cuadro IV, p.18.

⁴⁴⁹ Acotación Cap. II, Cuadro VI, p.21

Solo unos cuantos hemos sido favorecidos para poder admirar todas estas riquezas que Rambal vuelca sobre sus públicos admirados. Rambal se sienta a nuestro lado y nos va señalando las fantasías-sedas, colores, hierros forjados, corazas de plata y coronas de brillantes joyas-como si tuviera la ilusión de mostrarnos lo que le dejaron los Reyes en la noche mágica de enero.⁴⁵⁰

A lo largo de este acto de la obra y el siguiente se narrará el pasado de Nemo. Su condición de príncipe destronado que, al final de la contienda, debe huir, en su nave secreta submarina sin su amada. En esta descripción, para dar mayor suntuosidad a la grandeza del reino de dicho príncipe, lo hace con toda una cabalgata:

*Señala el fondo del patio de butacas, a donde enfocan todas las luces del teatro, y en este instante la puerta se abre y comienza el desfile de la gran cabalgata.*⁴⁵¹

El componente más original, creemos, es incluir un desfile de animales exóticos junto a bellas jóvenes que se entremezclan con el público asistente:

La magnífica cabalgata, que desde el vestíbulo va al escenario por el patio de butacas, por donde se ven desfilar numerosas y bellas mujeres, original y ricamente ataviadas, entre las que van seis elefantes, también con lujosos atavíos, es de una suntuosidad impar⁴⁵²

Después de este alarde de esplendor y de sorpresa constante, ante un público que no ha visto nada parecido, prosigue la historia en el fragor de una disputa por el reino y la princesa. La revancha entre rivales termina con una guerra de trincheras por salvar a su país de la conquista de los invasores, en este caso los ingleses.

⁴⁵⁰ Entrevista efectuada a Enrique Rambal por Francisco Madrid en *La Voz Valenciana*, 9 de noviembre de 1928.

⁴⁵¹ Acotación Cap. II, Cuadro VI, p.27.

⁴⁵² *El Mercantil Valenciana*, 10 de noviembre de 1928, firmada por Mascarilla.

Rambal reutiliza aquí sus recursos escenográficos de la batalla de trincheras. Bombardeos, cañonazos, incendios, todo ya utilizado en el montaje de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en 1923. Aquí su protagonista sólo cae herido y debe asumir su derrota con dignidad:

La línea de trincheras inglesas donde se ha desarrollado el combate que destrozó a las huestes del príncipe Takeray. En la lejanía perdura el resplandor de los incendios. Lejanos cañonazos persiguen a los que se supone fugitivos. En primer término, revuelto con el cuerpo inanimado de varios combatientes, carros deshechos y un cañón abandonado, aparece NEMO, herido.⁴⁵³

El paso del pasado a la actualidad, ese instante, se desarrolla en el interior del submarino. Esta técnica es lo que en cine se denomina un «flash back»

Rambal demuestra conocer los recursos narrativos del cine y sabe trasladarlos a su espectáculo. En el apartado sobre el cine en la escenografía, ya se ha explicado el uso de la magia en la narración fílmica. El mejor ejemplo es Georges Méliès. En cambio, cuando se quería explicar los antecedentes de un personaje se recurría a la descripción verbal de su pasado provocando que el texto fuese largo y demasiado descriptivo.

Tras una leve pausa, se incorpora para seguir arrastrándose.

*Estalla una bomba sobre él, y se desvanece.
[Actuación de Nemo]*

* * *

Se ilumina el transparente del foro, viéndose el submarino navegando⁴⁵⁴

Tras este «truco» retoma la conversación entre los dos principales protagonistas, *Nemo* y *Aronax* como si no hubiese ocurrido nada. En el hilo narrativo del espectáculo, introduce esta nueva destreza de sustituir la palabra por la acción:

⁴⁵³ Acotación Cap. III, Cuadro IX, p.37

⁴⁵⁴ Acotación Cap. III, Cuadro IX, p.38-9.

El teatro estaba lleno y el público ardía en deseos por conocer lo que se le había elogiado con ponderaciones. Esta propaganda, que otras veces causa efectos contraproducentes, por traer después la decepción, no restó nada al éxito de la obra, porque hay en ésta tanta fuerza espectacular, que subyuga y mueve a la admiración y al aplauso. Desde las primeras escenas vióse cómo el público se interesó por el asunto, y movido a curiosidad fue siguiendo el hilo de la fábula con ese deseo infantil que entra en el espectador con todo lo fastuoso y altamente vibrante.⁴⁵⁵

Después de este relato visual regresa a la proyección del fondo del mar. Tal como lo había hecho en las primeras acotaciones, reproduce el panorama submarino. Rambal urde el uso de una mezcla de técnicas que parecen estar vetadas a otros directores españoles, como es la combinación de los decorados con efectos luminosos que, en realidad, son proyecciones de transparencias en el fondo del escenario:

*El mismo decorado del cuadro quinto (salón del submarino), en cuyo foro siguen desfilando los paisajes submarinos, como si dicho cuadro no se hubiera interrumpido. En la mesita aparecen sentados el profesor ARONAX y el capitán NEMO.*⁴⁵⁶

Rambal encarga a una productora que le ruede esas imágenes que proyecta como fondo en el escenario. No le importa hacer una versión, a simple vista, tan costosa:

Her film, merged with theatre as the Nautilus's sinking was accompanied by a cinematic projection of animal life at the bottom of the sea especially prepared by Rambal at the Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) Studios in Naples.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ *La Voz Valenciana*, 10 de noviembre de 1928. Enrique Bohorques.

⁴⁵⁶ Acotación del Cap. IV, Cuadro X, p. 39.

⁴⁵⁷ Delgado, María M.: *Op., cit.*, p. 73.

Y como indica el propio Ureña,⁴⁵⁸ el público se lo acepta todo. Ya se ha acostumbrado a su empeño de la búsqueda de «el más difícil todavía» de Rambal para lograr el espectáculo total. En las presentaciones que hace juega con la ventaja de que el espectador nunca ha visto un boato como el que él lleva. En las declaraciones que realiza ante el inminente estreno de la obra, en el Principal, habla de la tristeza que le provoca su única intención de buscar la aprobación de un público que, cada vez, le exige más y que no puede dejar de ofrecérselo.

Rambal se sienta a nuestro lado y nos va señalando las fantasías -sedas, colores, hierros forjados, corazas de plata y coronas de brillantes joyas- como si tuviera la ilusión de mostrarnos lo que le dejaron los Reyes en la noche mágica de enero.

-Vea usted, vea usted... Esto es oro, aquello plata; lo de más allá, damascos; aquello que cuelgan, sedas...-dice.

En su cara cortada como un perfil de moneda griega -aguda e irónica- hay como una sonrisa amarga.

-Ya ve; todo este esfuerzo no me sirve para nada... Vivo entre todas estas riquezas ficticias, para desarrollar un negocio artístico que pudiendo producirme millones de monedas, me produce pesares y tristezas. No soy un hombre amargado. No soy un monomaniático de persecución. Soy un hombre que ama su arte ¿superior?, ¿regular?, ¿inferior? ¡Vaya usted a saber!, para cruzar las tierras extrañas y los mares infinitos, llevando a las escenas hispánicas las maravillas de "Las mil y una noche"...⁴⁵⁹

Siguiendo con el análisis del texto de las acotaciones, se observa que da un giro cinematográfico a su historia y la lleva, esta vez, hacia la vida nocturna portuaria. En un principio, no parece mantener ninguna relación con lo narrado. Resulta más propia de su anterior faceta melodramática:

Una calleja paralela al malecón de un puerto importante. Es de noche. Un par de faroles de luz macilante alumbran la calle. Una puerta de cristales, entrada de una taberna o bar, se verá iluminada en el fondo. Se oye pianísimo un motivo de música

⁴⁵⁸ Ureña, Luis: *Op., cit.*, p.50.

⁴⁵⁹ *La Voz Valenciana*, 9 de noviembre de 1928. Francisco Madrid.

melancólica que tocan una guitarra y una bandurria. Aparecen dos ciegos, que son los que tocan, figuras de tipos del país, que avanzan lentamente. Al llegar frente a la taberna la puerta se abre violentamente para dejar paso a dos marineros borrachos que salen colgados del brazo de una mujer. Al ver a los ciegos, ella se desprende de los marineros y los detiene. Por sus gestos parece invitarles a que toquen algo que ella quiere cantar. Los marineros se acercan y violentamente les obligan a servir el deseo de la dama. Terminada la canción, uno de los marineros se abalanza sobre ella para besarla. El otro, con gesto airado, intenta impedirlo, surgiendo una breve lucha, hasta que uno de ellos cae mortalmente herido. Ella, que presencié la pelea con gesto de rabiosa alegría, se abalanza sobre el agresor, abrazándole y besándole enloquecida, iniciando el mutis ambos con un bis de la canción. Oscuro.⁴⁶⁰

La música en directo, los bajos fondos, la canción desgarradora, la reyerta entre los marineros, el acto violento premiado, todo permite a dar un aire trágico de melodrama policial. Quizá esta parte podría habérsela ahorrado en este montaje, pero al público le gusta ver cantar en el escenario. Escenas amorosas oscilantes entre el amor y el odio, la ofensa y la recompensa final, son cosas que siempre han gustado a los espectadores de su repertorio.

El regreso al fondo del mar no se hace esperar. Uno de los números más celebrados por los privilegiados espectadores de sus montajes es el descenso al fondo del mar con traje de buzo por parte de *Nemo* y sus dos invitados: *Aronax* y su ayudante *Consejo*. En la acotación describe cómo se atornillan los trajes de buzos y luego su salida hacia el mar abierto. Todo esto ha quedado descrito como un desarrollo cinematográfico en el fondo del mar repitiéndose las filmaciones anteriormente proyectadas.

En la siguiente acotación describe el paseo de los buzos por ese fantástico fondo del mar. Repite la técnica del desfile pero, esta vez, lo hace marino y en el propio escenario:

⁴⁶⁰ Acotación del Cap. IV, Cuadro XI, p.41-2.

*Fondo del mar. Música. Cuando se haya proyectado película bastante, a juicio del director de escena, ésta se va iluminando tenuemente hasta desaparecer la visión cinematográfica y quedar sólo el decorado de fondo del mar. Inmediatamente se ve descender uno de nuestros buzos, luego otro y después NEMO. Una vez en el suelo, Nemo hace señas a los otros de que le sigan, indicándoles que algo interesante se acerca. Se retiran discretamente. La música ataca un bailable. Unas grandes conchas comienzan a abrirse, dejando ver en su interior una bailarina vestida con perlas. Abandonando su lecho nacarado irrumpe en escena. En el momento oportuno, aparecen los corales, luego las sirenas y su corte y, por último, las almejas, terminando el cuadro al finiquitar el baile.*⁴⁶¹

Tras la sorpresa de ver a tres de los actores vestidos con el traje de buzo, la apoteosis de los bailes marinos. El efecto de las transparencias representando al mar será lo más recordado de esta obra.⁴⁶²

Entusiasmó tanto que Rambal lo usó como número suelto cuando realiza la función a su beneficio:

Despedida de Rambal y sus huéspedes

A los organizadores de espectáculos les viene muy mal no ser profetas. De ser profetas, no hubiera venido la compañía de Enrique Rambal para el tiempo que ha venido, sino para mucho más.

Porque aún había ganas de continuar viéndole. Al menos, así lo hace pensar el entusiasmo que ayer se desbordaba en el teatro Principal, tanto en la función de la noche, para las cuales había dispuesto el popular actor- que de paso celebraba su beneficio- un llamativo cock-tail [sic] a base de «Secreto de confesión» y de números de las «20.000 leguas de viaje submarino».⁴⁶³

⁴⁶¹ Capítulo IV, Cuadro XIII, p.43-44

⁴⁶² En conversaciones con doña María Chorro quien tuvo la oportunidad de asistir a una de las representaciones de la obra, nos confirmó que era de gran efecto sobre el público poder ver el fondo del mar con los buzos moviéndose libremente en él. No nos pudo precisar en qué año fue dicha representación.

⁴⁶³ *La Correspondencia de Valencia*, 16 de noviembre de 1928.

El desfile y baile de bailarinas saliendo de las conchas, corales, sirenas y todo un sin fin de seres marinos con sus respectivos vestuarios, encandila a los espectadores al verse rodeado de las fantasías marinas.

Fernando Fernán-Gómez describe el efecto que le produce en su mirada de niño observar el fondo del mar:

En *20.000 leguas de viaje submarino*, el *Nautilus* se sumergía a la vista del público. Aparecía el fondo del mar, con unas conchas gigantescas, blancas, que se abrían, y de su interior surgían las doce vicetiples, que evolucionaban en el agua, detrás de la “primera bailarina”.⁴⁶⁴

Tal como narra Fernán-Gómez se construyó una réplica del submarino que aparecía y desaparecía ante los ojos atónitos del público. El truco consistía en elevarlo o esconderlo mediante el uso del escotillón.

La obra termina volviendo a las explosiones, ataques bélicos y con el triunfo del protagonista que permite que todos sean felices. La repetición de efectos especiales como sonidos de bombas, resplandores de incendios, gritos, tiros y cañonazos es lo que culmina el viaje misterioso. La apoteosis final es la transformación del submarino en un galeote hermoso, cargado con las bailarinas ricamente vestidas y la orquesta interpretando una música apoteósica.

REPRESENTACIONES

Como cada año, en 1928 vuelve a la provincia de Valencia. Su compañía se afianza con cada una de sus representaciones en los distintos teatros españoles. El regreso no puede ser más propicio pues lo hace con el precedente del estreno de su nuevo montaje en Madrid y la aclamación del público. Antes de llegar a Valencia ha pasado por el teatro Principal de Alicante donde la representó el 7 de octubre del mismo año. Sus espectáculos necesitan de espacios grandes, capaces de permitirle desplegar toda su maquinaria escénica.

⁴⁶⁴ Fernán-Gómez, Fernando: *Op., cit.*, p. 113

La compañía de Rambal está formada por un total de 44 actores y actrices, junto a un cuerpo de baile con la primera bailarina: Josefina Villacastín además de 25 señoritas de conjunto.⁴⁶⁵ El trasiego de gente en cada representación debía ser intenso. Además, con la particularidad del apoyo de los figurantes, es decir, personajes «de bulto». Su única misión consistía en aparecer en aquellas escenas donde requería un gran número de personas. Sin movilidad, presentes sobre el escenario, están caracterizados para dar mayor volumen a sus espectáculos. Con un simple ejercicio de imaginación, se puede evaluar que aproximadamente en un momento dado del espectáculo, en el escenario podían concentrarse 50 personas:

Continúa en creciente el éxito de las huestes que acaudilla el notable actor señor Rambal, quien en cada obra, nos pone de manifiesto las portentosas dotes de director de escena que posee, y continúa el público valenciano dispensando al gran artista, la favorable acogida que merece en justicia.⁴⁶⁶

La idea de mover en escena una cantidad tan grande de personas a un solo ritmo demuestra que Rambal es un eficaz director de escena:

Procuro presentarlo todo como no haya par. Busco la fórmula precisa para que una vez visto mi espectáculo, el que venga pueda compararse, pero no superarse; reparto mis beneficios a manos llenas para que todo cuanto llevo- ¡once toneladas de equipaje!- sea lo más nuevo, lo más extraordinario, lo más cinematográfico...⁴⁶⁷

En Valencia, sólo estuvo en cartel una semana ya que tenía compromisos con otros teatros.

⁴⁶⁵ Programa de mano del teatro Rosalía de Castro de A Coruña donde la compañía actuó el 15 de agosto de 1928. Indica que se han hecho 180 representaciones en Madrid. Localizado en el Centre de Documentació Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana, en el fondo donado por Fausto Hernández Casajuana.

⁴⁶⁶ Anuncio del periódico *El Pueblo*, 1 de febrero de 1927 sobre su actuación en el Teatro Principal de Valencia.

⁴⁶⁷ *La Voz Valenciana*, 9 de noviembre de 1928.

Cuando la compañía de Rambal parte de la ciudad deja tal entusiasmo entre sus seguidores que en la función de despedida, repite todas aquellas partes de la obra que más se han aplaudido. Repite los números del último estreno y uno de los melodramas predilecto de su público, es decir, *Secreto de confesión*.

Porque aún había ganas de continuar viéndole. Al menos, así lo hace pensar el entusiasmo que ayer se desbordaba en el teatro Principal, tanto en la función de la noche, para las cuales había dispuesto el popular actor-que de paso celebraba su beneficio- un llamativo cock-tail [sic] a base de "Secreto de confesión" y de números de las "20.000 leguas de viaje submarino".⁴⁶⁸

Ni el propio Rambal puede esperar una respuesta como la que obtiene. Ya no puede volver a sus antiguos montajes, pero tampoco puede olvidarlos. Todo le empuja hacia el «gran espectáculo» El público lo aclama como el renovador de la escena española.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

Título: *Deux cent mille lienes sous les mers*⁴⁶⁹

Director: McCutcheon

Productor: Biograph

Nacionalidad: Estados Unidos

Año de estreno: 1905

Fue tal el éxito que obtuvo dicha novela, que en 1905, la productora Biograph la llevó a la pantalla bajo la dirección de McCutcheon. Destacan las imágenes submarinas que se toman realizadas con el invento de los hermanos Williamson, de Norfolk, especializados en la toma de las imágenes submarinas. Estos científicos inventaron un curioso aparato que permitía sumergir a un operador dentro del agua para filmar escenas marinas. Consistía en un tubo flexible de tela impermeable protegida por un armazón de acero que se alargaba o encogía, como si fuese un acordeón, según la profundidad a la que se trabajaba. Se encontraba sujeto a un barco, construido ex profeso. El extremo inferior del

⁴⁶⁸ *La Correspondencia de Valencia*, 16 de noviembre de 1928.

⁴⁶⁹ Sadoul, Georges: *Op., cit.*, p. 57

tubo termina en una cabina hermética que tiene una ventanilla con un cristal muy grueso y extremadamente transparente donde se aloja el operador. Los hermanos Williamson utilizaron este artefacto en las aguas de las islas Bahamas, donde el agua era muy transparente y allí filmaron escenas que luego se incluyeron además de la ya mencionada en las películas *El ojo submarino* y *En el fondo del Océano el secreto de los abismos*.⁴⁷⁰

Un año después, el mago Georges Méliès acomete otra vez la obra de Verne. Obtiene tal éxito que es capaz de eclipsar a su predecesor.⁴⁷¹ La única foto que se conserva de su versión cinematográfica, recuerda mucho al montaje que más tarde Enrique Rambal llevó a la escena.



472

⁴⁷⁰ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

⁴⁷¹ Sadoul, Georges: op., cit., p33

⁴⁷² Mély, Jacques (2005). *Méliès, el mago del cine*. Ed. especial coleccionista. Valladolid. Divisa Home Vídeo, D.L. 1 videodisco (DVD) (ca. 185 min.) Colección: Orígenes del cine.

IV. 5.4. MIGUEL STROGOFF O EL CORREO DEL ZAR

Rambal se encuentra en uno de sus mejores momentos artísticos, quizá sea el culminante de su carrera. Continúa experimentando con la obra de Verne. Toma otro de los clásicos de este autor francés para llevarlo a la escena: *Miguel Strogoff o el correo del Zar*. En el teatro Novedades de Madrid el 24 de febrero de 1928 comienza la gira con el nuevo espectáculo. Antes de llegar a Valencia ha pasado por el teatro Rosalía de Castro de A Coruña y el 7 de agosto de 1928 lo estrena en el mismo.⁴⁷³ La adaptación de esta novela es también un reto para el director de escena. Tiene que innovar.

La versión adaptada al teatro se incluye dentro de la colección Teatro Popular que se edita en Barcelona. Se publica bajo el nombre de *Miguel Strogoff. Drama en seis actos*. Está arreglada a la escena española por Emilio G.[ómez] Soler,⁴⁷⁴ la edición es de 1928. Los seis actos no tienen título y se dividen en catorce cuadros. No obstante, en la adaptación que Rambal hace de dicho libreto, vuelve a modificar la distribución de las jornadas y los cuadros quedando el espectáculo de la siguiente manera:

Jornada 1ª:

1º Camino del deber

2º Ante la fiesta

3º El gran salón del Zar

4º Un alto en la estepa

Jornada 2ª:

5º Los supremos obstáculos

6º ¡Al abordaje! ¡Samukai!

7º Amor, angustia y venganza

8º La más dura prueba

Jornada 3ª:

9º Las fiestas de amor y de sangre

⁴⁷³ Esta información se ha encontrado en el Centro de Documentación Teatral de Teatros de la Generalitat Valenciana en el fondo legado por Fausto Hernández Casajuana.

⁴⁷⁴ Es también el adaptador de *El Mártir del Calvario* de la cual también se hablará en este capítulo.

- 10º ¡Azotad a esa mujer!
- 11º En la tienda del emir de Tartaria
- 12º Las falanges humanas
- 13º El dolor de los dolores ¡¡ciego??
- Jornada 4ª:
- 14º El bosque en llamas
- 15º ¡Correo del Zar!
- 16º La vuelta de Liberia
- 17º El regalo del Emperador
- 18º Apoteosis⁴⁷⁵

PERSONAJES

Hay un total de treinta personajes. En líneas generales, el melodrama ha sufrido alguna evolución que se aprecia en algunos de ellos. Una de las características más sobresalientes es el desdoblamiento del malvado. Hasta ahora siempre era un varón el encargado de provocar el daño a los protagonistas, ahora se introduce la figura femenina enemiga del héroe que, aunque mantiene algunos rasgos de la propia heroína melodramática ya descritos, colabora a favor del mal, se comporta como una malvada próxima a las que aparecen durante esos años en la pantalla. Por otra parte, también hay cambios en los protagonistas; tanto el héroe como la heroína se encuentran parejos en cuanto a importancia se refiere. Hasta ahora la heroína supeditaba su protagonismo a la acción del héroe que resolvía las múltiples dificultades que se le planteaba pero en esta obra comparte la responsabilidad con su pareja y son los dos los que resuelven los problemas y aquellos escollos que les plantean sus perseguidores.

A continuación describimos brevemente los personajes más importantes que intervienen en esta obra.

Miguel Strogoff: Es el protagonista. Es un militar y un caballero leal al gobierno establecido de los zares. Nunca traicionará a sus superiores aunque tiene momentos de flaqueza. A lo largo de la misión que le ha encomendado el zar, se

⁴⁷⁵ Programa de mano del teatro Rosalía de Castro y el 7 de agosto de 1928. Centre de Documentació Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana fondo de Fausto Hernández Casajuana.

encuentra a la merced del enemigo en más de una ocasión, llegando a sentirse desventurado por tener que renegar de su propia madre. Si algo le caracteriza es su entereza, típica del héroe que es capaz de superar todos los suplicios.

Iván Ogareff: Es el malvado contrincante de Strogoff. Militar de alto rango se levanta contra el poder tiránico del zar. Aunque su revuelta es contra el despotismo del zar él aplica las mismas medias que el poder que combate. Representa al villano de los melodramas y para llevar sus planes a término se sirve de varios secuaces entre los que destaca la figura femenina de Fedia su novia.

Nadia: Es la heroína y compañera de Strogoff en el «viaje-misión». Es un personaje servicial y puro, entregado a hacer el bien.

Fedia: Es la novia de Iván Ogareff. Le ayuda a conseguir todos sus fines ciegamente. Es la antítesis de la heroína.

El Zar: Representa el poder al ser revestido del carácter moral y ético que le concede su condición real. Su mando no se puede discutir puesto que si se da esa situación es cuando se está en su contra, como es el caso de los revolucionarios que se han sublevado contra él. El protagonista cumplirá todas sus órdenes incluso llegará a poner en peligro su integridad física por servirle.

Marfa: Es la madre de Miguel Strogoff. Desencadena la tragedia personal de Strogoff.

Mister Block y Carol: Ambos personajes son periodistas uno inglés y el otro español (en la novela de Verne es francés). Son los personajes cómicos.

ARGUMENTO

Se ha producido el levantamiento de las tropas siberianas contra el poder del gran duque y su hermano, el zar de Rusia. El cabecilla de la conspiración es Iván Ogareff, militar siberiano que intenta atentarse contra el hermano del zar. Medio país está en armas y alguien debe prevenir al duque de la situación. La única solución es un correo del zar que cruce media estepa para conseguirlo. Miguel Strogoff, de origen siberiano y leal al zar, es el militar correo que parte con la misión. En su viaje se cruza con dos corresponsales de guerra que siguen el mismo trayecto además de una joven que también va hacia Siberia en busca de su padre. Entre las muchas peripecias sufridas está la tortura y la ceguera

momentánea. Al final logra llegar el correo a su destino. Se detiene a Ogareff y con él la rebelión.

PUESTA EN ESCENA Y REPRESENTACIONES

A pesar de que el texto adaptado por Gómez de Miguel es la base de la puesta en escena y en él se incluyen varias acotaciones donde se habla de cómo debe realizarse la puesta en escena, Rambal no se ciñe a lo que se indica para su representación sino que incluye elementos que hacen que la puesta en escena sea más espectacular. Rambal vuelve a versionarla para hacerla más cercana a sus técnicas escenográficas. De los seis actos los reduce a cuatro, a su vez, subdivididos en catorce cuadros con títulos que permiten el uso de los trucos, bailes y números musicales.

He aquí la fórmula para llenar los teatros: trucos, folletín, sentimentalismo fácil, mujeres ricamente desvestidas, decorados y vestuario de mucho color, y un poco de música. Rambal ha dado con ella y le saca el mayor provecho. Ciertamente le cuesta sus riesgos y es labor ímproba la de combinar tan heterogéneos elementos de forma que den por resultado lo que se llama una comedia o drama de gran espectáculo, que es algo en lo que se entra sin dificultad y donde el interés nace de una acción pródiga en incidencias, en las que la libertad o la vida del protagonista o sus allegados están en grave peligro.⁴⁷⁶

Decorados, música, bellas jóvenes sobre el escenario y un tema lo suficientemente conocido son los ingredientes que Rambal utiliza en este gran espectáculo. Si a todo ello se une que posee un gran dominio de la técnica de dirección de escena los resultados son satisfactorios. El triunfo es lógico y no se hace de rogar.

Este tipo de espectáculo tenía también sus detractores. Le acusaban de sólo quedarse con la parafernalia de la puesta en escena y descuidar lo que consideraban primordial que era el texto. Sin embargo, Rambal siempre buscó los mejores adaptadores del momento. Era consciente de esas críticas hacia sus espectáculos tachados de poco ortodoxos.

⁴⁷⁶ *Las Provincias*, 18 de octubre de 1928.

Su éxito corre parejas con el éxito de trajes y de trucos, con la dirección escénica total, con el decorado, con los juegos de luz, con todas las mil cosas que toman el diálogo como medio de expresión, no como fundamento. Por eso el diálogo de esta clase de obras tiene que ser más sintético que el de las demás, y, por lo tanto, más lenguaje de teatro. Esa sencillez que alguien ha juzgado como inferioridad es, cabalmente, su dificultad mayor.⁴⁷⁷

Rambal había confeccionado los espectáculos de *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *Miguel Strogoff* casi a la vez. Estrenó el primero en el teatro Novedades de Madrid el 16 de diciembre de 1927 y el segundo el 24 de febrero de 1928 en el mismo teatro. Más tarde actúa en las tres capitales valencianas: en el teatro Principal de Alicante la representó el 7 de octubre de 1928 y el 9 de noviembre de 1928 llegó al teatro Principal de Valencia.⁴⁷⁸

La escenografía para ambas obras se preparó casi al mismo tiempo, lo que debió de implicar un trabajo ímprobo para su puesta a punto:

Por espacio de cuarenta días han trabajado para *Miguel Strogoff*, como antes para *Veinte mil leguas de viaje submarino*, dos talleres escenográficos importantísimos, primeros en Madrid y acaso en España: «Martínez Garí» y la «Sociedad Escenográfica Española»⁴⁷⁹

El montaje de este tipo de espectáculos entraña la intervención de mucho personal además de un presupuesto elevado. Un buen director de escena, como es el caso de Rambal, debe asegurar la perfección de cada truco. Su buena puesta en escena puede significar el elogio del público; por el contrario, el menor fallo puede provocar la risa y como consecuencia el fracaso.

La vida moderna, con su intensa acción y su complejidad en todos los órdenes, ha traído la llamada

⁴⁷⁷ Programa de mano de *Miguel Strogoff o el correo del Zar* firmado por Emilio Gómez de Miguel. Localizado en la Fundación Juan March.

⁴⁷⁸ En la crónica del periódico *Las Provincias*, 18 de octubre de 1928, se habla de un estreno de la obra en el teatro de la Princesa de Valencia, pero no se ha podido constatar dicho evento ni cuándo se produjo. No se ha hallado ninguna documentación al respecto.

⁴⁷⁹ Programa de mano de *Miguel Strogoff o el correo del Zar* firmado por Emilio Gómez de Miguel. Localizado en la Fundación Juan March.

obra a gran espectáculo. Para montar una de estas obras se necesita poner en movimiento una verdadera legión de pintores, escenógrafos, figurinistas, modistos, sastres, peluqueros, carpinteros, electricistas, herreros, tipógrafos, etc., con una sangría suelta de esfuerzos por parte del Director, y de cuantiosos dispendios por la del Empresario, cuando no salen ambas de un mismo hombre: Rambal en este caso.

Trucos y detalles, insignificantes al parecer, precisan estudios continuados, y, a menudo, largas horas de vigilia, hasta dar con la apetecida solución... Nada tan al borde de lo sublime como lo vulgar, ni de lo trágico como lo grotesco, ni de lo bufonesco como lo heroico. Un truco bien realizado da una impresión de realidad, que convence al público y ayuda al éxito de la obra, cuando no lo decide claramente; empero, mal ejecutado, ocasiona risa, provoca ese ¡aaah! de los espectadores decepcionados, que tanto mina los éxitos, cuando no los destruye, y que en tan grave apuro puede poner el crédito artístico de un buen Director, logrado quién sabe a qué costa, en esfuerzos y en tiempo, en dinero, en afán... y en amargura.⁴⁸⁰

En Strogoff se realizan los trucos habituales de sus espectáculos primigenios, pero además, en este montaje se realiza un viaje a través de la estepa siberiana y junto al paisaje están los habitantes de estas tierras inmersos en una revolución. Al igual que realizó en *Veinte mil leguas de viaje submarino* proyectó películas rodadas expresamente para el montaje, aunque esta vez son dirigidas por el propio Rambal tal como se puede apreciar en la siguiente fotografía.

⁴⁸⁰ *Las Provincias*, 18 de octubre de 1928.



RAMBAL dirigiendo la película que forma parte del espectáculo

481

En el cuadro titulado «¡Al abordaje!» la película consistía en el desembarco de los tártaros:

Parece cosa sencilla, por ejemplo, en *Miguel Strogoff* el acoplamiento de la película al cuadro de escena, y, sin embargo, después de pensado el truco, ha sido preciso emplear muchos días en su resolución, y estudiar el escenario donde había de rodarse la cinta, y recorrer, como sitios *ad hoc* más cercanos a Madrid, las orillas del Tajo y todas las presas de retención de aguas para abastecimiento; y señalar una de ellas, y acudir en automóviles con la compañía y los operadores cinematográficos, y tener que volver por no ser propicias la primera vez las condiciones de agua y de viento... y mil cosas más.⁴⁸²

⁴⁸¹ El operador de cámara que está rodando es el propio Rambal. Programa de mano de *Miguel Strogoff o el correo del Zar* firmado por Emilio Gómez de Miguel. Localizado en la Fundación Juan March.

⁴⁸² *Ibidem*.



Preparativos de una película para una obra de gran espectáculo

483

... Y todo para unos breves minutos de enlace cinemática, minutos que ha sido necesario medir, recortar, etc., para llegar al acoplamiento de la película y su ajuste con el diálogo, y que, al hablar de hogueras, por ejemplo, aparezcan éstas en la tela, y al gritar *¡los tártaros!* se les vea, efectivamente, avanzar hacia los actores.⁴⁸⁴

Indudablemente Rambal fue pionero en nuestro país en la utilización del cine como complemento de sus espectáculos.⁴⁸⁵ Personajes que están en la pantalla y luego se incorporan al escenario, como es el caso de los tártaros que desembarcan de las imágenes reincorporándose al espectáculo. El truco consistía en proyectar la película en el telón del fondo y de allí salen los actores, caracterizados para entrar en la acción de la representación:

Los cuatro actos se suceden en pesantez, antes con gran contento del público que los siguió visiblemente sujeto al interés de la trama, siendo muy de su agrado la suntuosa

⁴⁸³ Actores y ayudantes en el rodaje. Programa de mano de *Miguel Strogoff o el correo del Zar* firmado por Emilio Gómez de Miguel. Localizado en la Fundación Juan March.

⁴⁸⁴ *Ibidem.*

⁴⁸⁵ Méliès ya lo había hecho en sus espectáculos de cine y magia. Uno de los muchos ejemplos de la filmografía de Méliès que nos puede servir para apoyar nuestras palabras es la película *Las cartas animadas* (1904). Hace aparecer las figuras de la baraja sobre una pantalla de papel.

presentación, alarde escenográfico en que no falta para mayor sensación de realidad la proyección de una película sobre el telón de fondo, consiguiendo la sensación de un amplio horizonte y de la verdad de un abordaje con todos sus antecedentes.⁴⁸⁶

A pesar de que el crítico demuestra desacuerdo con el tipo de espectáculo que promociona Rambal, sin embargo el público abarrota el teatro. La destreza demostrada por el director de escena al combinar el cine con el teatro atrae sin duda alguna.

El uso del truco cinematográfico, tal como Rambal lo calificó, provoca la sorpresa y la hilaridad entre su público que siempre espera lo más nuevo de su imaginación:

De este modo, lo que se ha logrado a copia de horas y horas, de muchos esfuerzos y no pocas fatigas ni menguada paciencia, sirve para proporcionar al espectador unos minutos solamente de emoción artística.⁴⁸⁷

Otro de los trucos más celebrados de este montaje fue el que se realizó en la cuarta jornada en el cuadro undécimo titulado: «*El bosque en llamas*» El decorado representa una cabaña hecha de troncos en medio de un frondoso bosque. El protagonista ya ha sido torturado por los tártaros y se encuentra ciego y desvalido en medio del bosque. La persecución de los tártaros culmina con el incendio el bosque:

En Miguel Strogoff, el correo del Zar, llegaban los tártaros a un bosque, y con antorchas, lo incendiaban. Iban prendiendo uno por uno los matorrales, hasta que las llamas cubrían el escenario. Pero no se quemaba el teatro, ni los actores, ni el fuego se propagaba al patio de butacas. Nos resultaba difícil entenderlo, y mi madre nos explicaba que aquellos eran fuegos artificiales, como los que ya habíamos visto en alguna fiesta o los que ella, en pequeña cantidad, nos compró para que los prendiéramos

⁴⁸⁶ *Las Provincias* de Valencia, 18 de octubre de 1928.

⁴⁸⁷ Programa de mano de *Miguel Strogoff o el correo del Zar* firmado por Emilio Gómez de Miguel. Localizado en la Fundación Juan March.

en el balcón de casa. Comprendimos que existían fuegos que no abrasaban.⁴⁸⁸

En el capítulo dedicado a los trucos escénicos descritos está la simulación de un incendio. Potentes ventiladores que llevan enrolladas tiras de seda de colores anaranjado, rojo y amarillo, producen el efecto óptico del incendio. Al ponerse en marcha otro sistema es el uso de elementos pirotécnicos.

Por entonces le conocí cuando representaba "El correo del Zar"- el "Miguel Strogoff", también de Julio Verne- uno de cuyos cuadros simula una batalla entre rusos y tártaros; los proyectiles de cañón eran cohetes, que cruzaban, ígneos la escena, de una caja a otra. Los telones, los bastidores y el piso, de madera viejísima, estaban expuestos a arder como yesca al menos descuido. -¿No teme usted que se produzca un incendio con esta tramoya?-pregunté al popular actor. -No hay cuidado- me dijo sonriente- Esas cosas no suceden ahora. Somos muchos a vigilar para impedirlo.⁴⁸⁹

Junto a los trucos, otro de los reclamos de los grandes espectáculos rambalescos es el cuerpo de bailarinas. En casi todos los cuadros aparecen ataviadas con vestuarios ricos y variados.

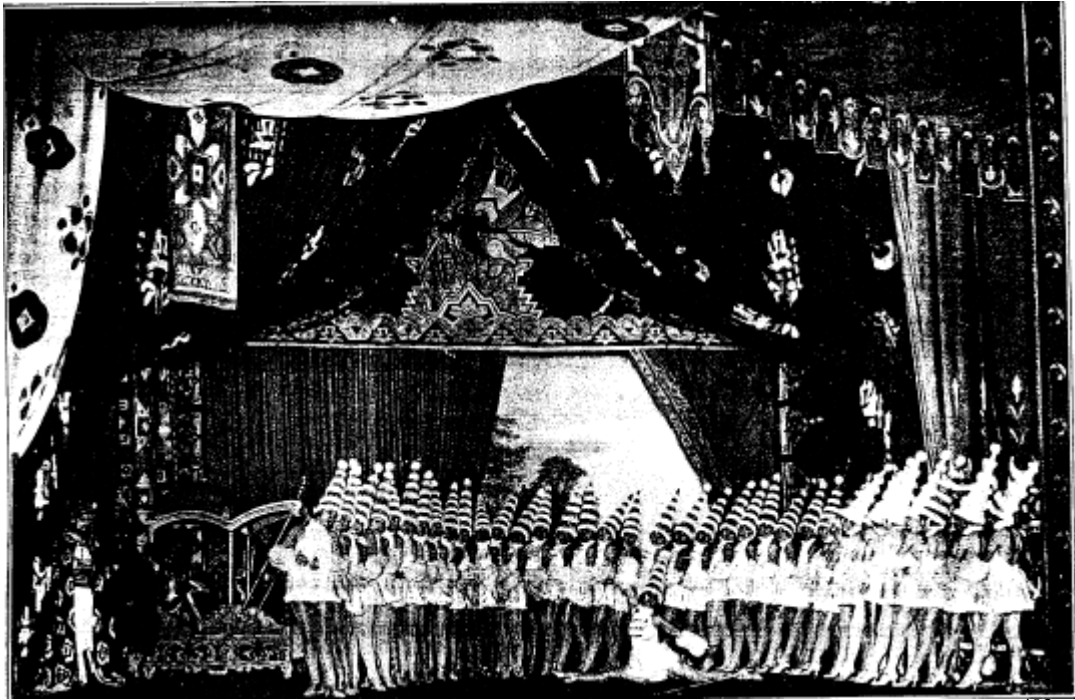
Cuando el montaje de Miguel Strogoff, y aprobados por Rambal los modelos de las bailarinas tártaras (ochenta trajes iguales), aparte de las dificultades que hubo que vencer para encontrar en Madrid los metros de tisú necesarios, se tropezó, ante todo, con el enorme obstáculo de no hallarse marabout⁴⁹⁰ en parte alguna en la cantidad deseable.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Fernán-Gómez, Fernando: *Op., cit.*, p.135-6

⁴⁸⁹ *Diario Madrid*, 20 de agosto de 1958: «Aniversario de la muerte de Rambal» firmado por Augusto Martínez Olmedilla.

⁴⁹⁰ Marabout: se trata del marabú, es decir, el adorno hecho de la pluma del ave africana del mismo nombre.

⁴⁹¹ Programa de mano de *Miguel Strogoff o el correo del Zar* firmado por Emilio Gómez de Miguel. Localizado en la Fundación Juan March.



Los críticos destacan más la riqueza de sus trajes y tocados que su propia actuación; ochenta personas en un escenario poca movilidad podrían tener en sus danzas. El vestuario de las actrices también captó la atención de los críticos:

Con una falange de actrices y actores, un gran cuerpo de señoritas de conjunto entre el que abundan los buenos cuerpos, bailarinas estupendas, decorado, atrezzo y vestuario magníficos, y una orquesta bien sazónada, el éxito no podía faltar: Los catorce cuadros en que se dividen los cuatro actos de la obra salieron ajustadísimos de presentación y conjuntos, y el público quedó maravillado a veces con efectos teatrales de gran sensación.⁴⁹³

Con esta puesta en escena consiguió que sus espectáculos ya fuesen verdaderamente de gran espectáculo. Se representó durante varias temporadas en los teatros valencianos. Cuando la compañía volvió a Valencia en 1930, la primera actriz fue Carolina Fernangómez, actriz que gozaba del favor de la crítica por su interpretación y sobre todo por su belleza.

⁴⁹² *Ibíd.*

⁴⁹³ *La Voz Valenciana*, 18 de octubre de 1928. Bohorques.

Del asunto de la obra no hemos de hablar, porque es harto conocido; pero sí haremos constar que la interpretación fue insuperable, distinguiéndose, aparte Rambal, cuyo éxito queda consignado, Carolina Fernangómez, que en el papel de Nadia Fedor demostró que es actriz verdaderamente notable, contribuyendo todos los demás al grandioso conjunto, que anima los muchos cuadros que tiene la obra, y que no podrá igualarse en arte y fastuosidad.⁴⁹⁴

En 1933 regresa la compañía de Enrique Rambal al teatro Principal y en su repertorio se incluye la obra; sin embargo, la primera actriz es ahora una vedette: Amparo Miguel Ángel.⁴⁹⁵ Se anuncia como una versión en la que se han modificado algunos cuadros.⁴⁹⁶

Continuará la obra en el repertorio de Rambal después de la Guerra Civil, con el mismo vestuario utilizado en su estreno.



497

En 1939 la compañía actúa en el teatro Ruzafa con Strogoff en su repertorio. También aparece en 1944 en el programa del teatro Principal de Alicante y en 1945 cuando la compañía vuelve a Valencia y permanece hasta enero de 1946 en el teatro Principal. En 1947 el teatro donde actúa nuevamente es el Ruzafa y vuelve a aparecer la adaptación de la obra de Verne. Repetirá en 1949 tanto el local como el repertorio aunque en ese momento ya han entrado en decadencia los grandes espectáculos: el cine les ha ganado el terreno.

⁴⁹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 20 de abril de 1930. *Mascarilla*.

⁴⁹⁵ *El Mercantil Valenciano*, 27 de octubre de 1933.

⁴⁹⁶ No se ha podido concretar en qué consistían esas modificaciones.

⁴⁹⁷ Programa de mano de *Miguel Strogoff o el correo del Zar* firmado por Emilio Gómez de Miguel. Localizado en la Fundación Juan March.

A lo largo de su carrera continuará adaptando más novelas de Verne y eso significa llenar los escenarios de fastos que deslumbran. *Las tribulaciones de un chino en China* es estrenada en el teatro Principal de Valencia el 28 de octubre de 1933.

El mago de los escenarios -no hace falta nombra a Rambal- se supera esta vez a sí mismo, y presenta al público valenciano, como estreno en España, la más formidable escenificación de la más interesante novela de Julio Verne, el inmortal: "Las tribulaciones de un chino en China", fantasía en tres actos, distribuidos en 19 cuadros, a cuál más fastuoso y deslumbrante.⁴⁹⁸

Esta obra resultó muy compleja en su montaje por eso el estreno se retrasó varias veces, tal como reflejan las crónicas preliminares y las críticas posteriores. Para paliar los gastos del montaje se sube el precio de la butaca de patio a 5 pesetas, lo que justifica el propio Rambal por el alto coste de los decorados. La comparación de precios con otros espectáculos demuestra que en éstos la misma butaca sólo cuesta entre 2, 50 y 3 pesetas.

Otra de las novelas de Verne que también escenificó fue *La vuelta al mundo en 80 días*, estrenada en el teatro Ruzafa de Valencia el 19 de diciembre de 1934.

Los grandes espectáculos Rambal. -"La vuelta al mundo en 80 días"

El genio escénico de Rambal va a manifestarse nuevamente en este teatro, y el público que asista al estreno de "La vuelta al mundo en 80 días" sabrá apreciar hasta donde llega la inventiva del animador de los más grandes espectáculos que se presenta en España. "La vuelta al mundo en 80 días" es una obra del novelista de más inventiva del siglo XIX, y este libro es uno de los mayores éxitos obtenidos por aquel famoso escritor francés.

Enrique Rambal, hombre de gran inventiva también y de fantasía extraordinaria, ha escenificado en unión de Gómez de Miguel "La vuelta al mundo", que representará de manera sorprendente y fastuosa.

⁴⁹⁸ *El Pueblo* de Valencia, 27 de octubre de 1933.

Para ello han pintado Asensi y Morales 20 magníficos decorados y 60 telones; Insa ha confeccionado 200 trajes y Rambal, por su parte, prepara aparatos de radio, efectos de luz, barcos, trenes y cuanto requiere la importancia de la obra, y la reproducción de tipos, costumbres y paisajes que puedan dar una perfecta idea de la realidad.

Además, Rambal ha contratado a la bella y famosa bailarina Pepita Velázquez, que debutará con el estreno de "La vuelta al mundo en 80 días", que se celebrará mañana a las diez de la noche, y que seguramente constituirá un acontecimiento artístico.⁴⁹⁹

Este espectáculo causará la misma sensación que los otros por el despliegue de decorados, telones, bailarinas y ambientación musical dedicándole reportajes sobre el montaje,⁵⁰⁰ sin embargo en otros periódicos ya se muestra un cierto descontento sobre el estilo grandioso que empieza a ser pueril:

¿Quién no conoce "La vuelta al mundo en ochenta días" y otras producciones notables de Julio Verne?

Una novela de aventuras pletórica de complicaciones y amenidad, que fue un alarde de imaginación y fantasía..., pero que hoy resulta un poco infantil...⁵⁰¹

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

Título: *Miguel Strogoff o el correo del zar (Michel Strogoff)*⁵⁰²

Director: Viatcheslav Tourjansky

Guionista: Boris de Fast. Basado en la novela de Jules Verne

Productor: Cine France Film (Consortium Westi)

Nacionalidad: Francia

Intérpretes: Ivan Mosjoukine, Nathalie Kovanko, Acho Chakatouny, Jeanne Brurdeau, Gabriel de Gravone, Henri Debain, Tina Meller de Yzarduy, Boris de Fast, Nicolas Kougouchet, Wladimir Gaidaroff, Nicolas Kvanine.

Estreno: 1926. En Madrid el 7 de marzo de 1927.

⁴⁹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 18 de diciembre de 1934.

⁵⁰⁰ *Las Provincias*, 20 de diciembre de 1934 reportaje firmado por Cárteles.

⁵⁰¹ *La Correspondencia de Valencia*, 23 de abril de 1930.

⁵⁰² Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003]

Casi todos los que intervienen en la elaboración de la película son de origen ruso aunque el capital es francés. Queremos resaltar la coincidencia entre el estreno de la película en Madrid en marzo de 1927, año en el que la campaña de Rambal en el teatro Novedades es muy brillante. Seguramente no sería ajeno a esta proyección y sería un factor para que en febrero del siguiente año realizase su versión escénica.

IV. 5.5. EL MÁRTIR DEL CALVARIO

El próximo reto que se impone Rambal es llevar en su repertorio el mayor espectáculo, es decir, la pasión de Jesucristo. El texto es *El mártir del Calvario*, versión publicada en Madrid por la Sociedad de autores Españoles, en 1926, firmada por Emilio Gómez de Miguel y Luis de Grajales. Se presenta como un drama bíblico dividido en un prólogo y cinco jornadas que a su vez se subdividen en veintidós cuadros. En esta edición no se recoge el elenco que estrenó dicha adaptación. La compañía de Rambal la estrenó en el teatro Centro de Madrid el 11 de marzo de 1926.⁵⁰³ Se hacen doce representaciones de la misma. A partir de ese momento pasa a ser el mayor éxito de la compañía de *Grandes espectáculos de Enrique Rambal*. Volverá a ser uno de los grandes triunfos en la siguiente temporada de 1927 cuando la compañía la representa otra vez en Madrid, pero ahora en el teatro Novedades:⁵⁰⁴

Rambal ofrecerá al público católico de Valencia mañana día 28, la obra de Luís Grajales y Emilio Gómez de Miguel, titulada "El mártir del calvario", en la que se relatan y escenifican pasajes de la vida, pasión y muerte del Redentor de la Humanidad.

Obra esta enteramente ortodoxa que bajo los auspicios de las autoridades eclesiásticas se ha representado en América y España con singular éxito.

El crítico teatral de "El Debate", Jorge de la Cueva; los de "El Noroeste", de Gijón; de "El Carbayón", de Oviedo, y de "El País Vasco", de San Sebastián, han dedicado elogios y alabanzas sin cuento a la forma severa e impresionante de la representación de la obra y a la interpretación magnífica de Rambal.⁵⁰⁵

Desde el primer momento entró a formar parte del repertorio de todas las campañas que la compañía emprendía. Le proporcionó pingües beneficios en todas sus representaciones.

⁵⁰³ Dougherty, Dru; Vilches, M^a Francisca: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid, Fundamentos, 1990, p. 347

⁵⁰⁴ La repone el 9 de marzo de 1928 y se llevan a cabo un total de 6 representaciones. Información recogida en el estudio de Vilches, M^a Francisca y Dougherty, Dru: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos, 1997, p.347.

⁵⁰⁵ *Las Provincias*, 27 de septiembre de 1933.

Los constantes enfrentamientos que se producen entre la Iglesia y el poder político en España en 1933, no impiden la asistencia de un numeroso público a estas funciones al margen de sus creencias:

Atreverse en estos días profanos, tan ardientemente apasionados, y tan lejanos del recogimiento espiritual, atreverse, repetimos, a poner en escena el drama del Gólgota, sólo está reservado a un artista tan extraordinario como Enrique Rambal, que tiene una seguridad absoluta en sí mismo y un pleno dominio de su temperamento y de su arte desdoblado en mil facetas.⁵⁰⁶

No sólo fue bien visto su nuevo espectáculo por aquellos que no eran partidarios de la religión católica sino que también recibió el elogio de la prensa religiosa, la cual alabó su arrojo al escenificar la vida de Jesucristo y alentó este tipo de espectáculos como un medio de llegar a todos los públicos:

Los autores se han ceñido a los Evangelios y las propias frases evangélicas se oyen en escena.

Muchos sacerdotes han concurrido a las representaciones de esta obra evocadora del drama divino, en la que se reviven las escenas de la resurrección de Lázaro, de la Cena Eucarística, del Cristo flagelado, del Descendimiento, del Sermón de la Montaña, del Entierro de Jesús.

El Nuncio Apostólico de Su Santidad en Venezuela, el Arzobispo de dicha ciudad, el Obispo de Ponce y su secretario, y algunas otras personalidades han felicitado al actor Rambal por la representación del drama religioso tan edificante para el alma cristiana, recomendándolo al clero y a los feligreses de sus diócesis.

Igualmente la prensa de Caracas, Cuba y Bogotá ha tratado con todo género de alabanzas esta producción, que se estrenó en Valladolid con el auxilio espiritual del doctor Gandásegui, y que en Madrid se ha representado con el permiso del Obispo de Madrid-Alcalá.

Informamos así a nuestros lectores para que no crean se trata de un drama que caiga en heterodoxia o irrespetuosidad respecto a las sagradas y divinas personas que se interpretan.⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ *El Mercantil Valenciano*, 4 de octubre de 1933. Mascarilla.

⁵⁰⁷ *Las Provincias*, 27 de septiembre de 1933.

Uno de los factores que más se admira del trabajo de Rambal en este espectáculo son los medios utilizados para deslumbrar: el público abarrota los teatros y se celebran funciones extraordinarias:

Tan extraordinario e imponente es el éxito de "El mártir del Calvario", la sublime creación de Rambal, éxito no igualado jamás por obra alguna en Valencia, que la empresa ha dispuesto celebrar mañana domingo una función POPULAR, única, a las ONCE DE LA MAÑANA.

Rambal ofrece esta función, caso insólito en Valencia, a precios populares, a pesar de ser domingo, en obsequio a la gran cantidad de público, sediento de arte y de emoción, que no puede asistir a las representaciones de los días laborables, ni a las de tarde y noche los festivos. La sesión de las tres y media y de las diez y cuarto, del mismo domingo, están consagradas también a "El mártir del Calvario", y en la de las seis quince, Rambal presentará la emocionante obra "La muñeca trágica". Irremisiblemente, pues, se darán mañana domingo las tres últimas y definitivas representaciones del éxito de los éxitos, "El mártir del Calvario". A las once de la mañana, tres y media de la tarde y diez quince de la noche. ¡Adiós a Valencia del más formidable de los triunfos escénicos y de la más sublime creación de un artista incomparable!⁵⁰⁸

Durante esta década es el propio Enrique Rambal el que interpreta el papel de Jesús de Nazaret. Aunque no son momentos propicios para representaciones religiosas el público acude en masa para ver al actor y empresario protagonizar el espectáculo religioso.

Rambal en el papel de Rabí de Galilea, difícilísimo en todo momento y que pasma al espectador, comunicándole toda la grata suavidad de la doctrina del Mesías y todo el hondo patetismo del sublime drama. «EL MARTIR DEL CALVARIO» es la obra que el público creyente no olvidará jamás, porque le habrá iniciado, de una manera plástica y emocional, en los divinos misterios de nuestra Redención.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ *Las Provincias*, 21 de octubre de 1933.

⁵⁰⁹ *Las Provincias*, 6 de octubre de 1933.

En la temporada de 1934, cuando Enrique Rambal regresa a Valencia (al teatro Ruzafa) prepara espectaculares estrenos pero también pone en cartel esta obra. Esta vez la representa con una escenografía donde incluye 25 decorados nuevos que reproducen obras pictóricas muy conocidas. Cuadros de pintores como Ribera, Tiziano así como frescos de Miguel Ángel son la fuente de inspiración de los escenógrafos:

Verdaderamente, que la plasticidad, esa condición que posee en alto grado el actor de los trucos, viene en esta obra a quedar demostrada. Rambal es un artista plástico, la composición de grupos y tonalidades, los efectos luminosos, son en esta obra de resultados sorprendentes y maravillosos. El cuadro de la tempestad en el lago Tiberiades, es digno de la composición y colorido de Segrelles, la Cena copiada del célebre cuadro de Leonardo de Vinci, de un alto concepto de arte. Además, Rambal ha demostrado en esta obra un profundo estudio de toda la iconografía de Jesús, desde Joanes [sic] hasta la interpretación de la moderna advocación del Corazón de Jesús y en sus actitudes y gestos se ve constantemente esta observación cuidada y minuciosamente anotada.⁵¹⁰

Todas las referencias que tenemos de la década de los 30 son las de una obra que se respeta la adaptación escrita por Grajales y Gómez de Miguel. Las modificaciones sólo afectan a los decorados y la escenografía. Se divide en un introito, cinco jornadas y un epílogo. Todos tienen título, incluidos veintidós cuadros que son:

Introito: Gloria de Dios en las Alturas

Malaquías, el último profeta. Las legiones de Roma

Cuadro 1º: Visión histórica. Las legiones de Roma en Israel.

1ª Jornada: La sublime doctrina del Mesías

Cuadro 2º: El Bautismo en el Jordán

Cuadro 3º: El sermón de la Montaña

Cuadro 4º: Jesús en al sinagoga de Nazareth

Cuadro 5º: Los milagros del lago Tiberiades

⁵¹⁰ *La Voz Valenciana*, 6 de febrero de 1935.

Cuadro 6º: La tempestad en el Lago

2ª Jornada: Caifás contra Jesús

Cuadro 7º: Conversión de la Magdalena

Cuadro 8º: Resurrección de Lázaro

Cuadro 9º: Jerusalén, Jerusalén

Cuadro 10º: Hosana al Hijo de David

Cuadro 11º: La conjura en casa de Caifás

Cuadro 12º: Tomad y comed, este es mi cuerpo

Cuadro 13º: El cáliz de la amargura

3ª Jornada: El proceso de Cristo

Cuadro 14º: Jesús ante Caifás

Cuadro 15º: Muerte de Judas

Cuadro 16º: Las tres torres de Israel

Cuadro 17º: Ecce Homo

4ª Jornada: Vía Crucis

Cuadro 18º: La calle de la Amargura

Cuadro 19º: La Vía Dolorosa

Cuadro 20º: El Calvario. La tragedia Deicida

5ª Jornada: El Reino de los Cielos

Cuadro 21º: El descendimiento

Cuadro 22º: Resurrección

*Visión apoteósica: La Adoración de la Cruz.*⁵¹¹

Esta obra es una de las que más beneficios le ofrece a Rambal cuando la representa.

Solamente en Valencia, en 1934, la obra reportó a Enrique alrededor de las 127.000 pesetas.⁵¹²

Durante el período de la Guerra Civil, por razones obvias, se descarta del repertorio de Rambal. Terminada la guerra, Rambal, que ha permanecido en la

⁵¹¹ Programa de mano del 18 de marzo de 1936 del teatro Rosalía de Castro de A Coruña. Fondo de Fausto Hernández Casajuana del Centre de Documentació Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana.

⁵¹² Ureña, Luis: *Op., cit.*, p.80

ciudad de Valencia durante los tres años, representa *El mártir del Calvario* en el teatro Ruzafa en la temporada de mayo a junio. El elenco de la compañía se encuentra mermado por la represión política pero eso no impide que se anuncie como un gran espectáculo.⁵¹³

Ya entrada la década de los 40, continúa siendo imprescindible en el repertorio de Rambal: en cada lugar donde se representa triunfa. El encargado de representar a Jesucristo ahora, por razones de edad, es Enrique Rambal (hijo) el cual será siempre recordado por esta interpretación.

La reposición de la vida, pasión y muerte de Nuestro Señor, por la compañía de Rambal, atrae siempre numeroso público.

Anoche el éxito se repitió una vez más, ofreciendo además la novedad de que la figura de Cristo, que tantas veces hemos visto representar en una de sus más afortunadas interpretaciones a Enrique Rambal (padre), la interpretara su hijo, que realiza una verdadera creación, dando a tan excelso personaje una afortunada representación teatral.

El magnífico conjunto de toda la compañía, la conocida y cuidadísima presentación de los 22 cuadros de que consta la obra, y en suma, todo, obtuvo el grato asenso del público.⁵¹⁴

Allá donde se traslada la compañía se convierte en una de las obras imprescindibles del repertorio, con grandes beneficios económicos:

Hasta el momento actual (junio de 1942) la singular producción ha dado al hombre que supo montarla con propiedad y esplendidez tan desusadas más de seis millones de pesetas.⁵¹⁵

El montaje se va adaptando a las necesidades y gustos provocando cambios notables en su estructura. A continuación indicamos, cómo quedan distribuidos los cuadros para ser representada a finales de la década de los cuarenta:

⁵¹³ *El Almanaque Las Provincias* de 1940 resume los años de la Guerra Civil porque había dejado de publicarse durante la misma.

⁵¹⁴ *Las Provincias*, 19 de noviembre de 1942.

⁵¹⁵ Ureña, Luis: op., cit., p. 81.

Prólogo

1ª Jornada: La sublime doctrina del Mesías

- 1 El Bautismo en el Jordán
- 2 El sermón de la Montaña
- 3 El monte de las Buenasaventuranzas
- 4 Jesús en al sinagoga de Nazareth
- 5 Orillas del lago Tiberiades
- 6 La tempestad del lago

2ª Jornada: Caifás contra Jesús

- 7 Conversión de la Magdalena
- 8 El leproso en la aldea de Berhamia
- 9 Resurrección de Lázaro
- 10 Jerusalén, Jerusalén
- 11 Hosana al Hijo de David
- 12 La conjura en casa de Caifás
- 13 Tomad y comed, este es mi cuerpo
- 14 «La Cena»
- 15 El cáliz de la amargura
- 16 Getsemaní, el huerto de los olivos

3ª Jornada: El proceso de Cristo

- 17 Jesús ante Caifás
- 18 Muerte de Judas
- 19 Las tres torres de Israel
- 20 Ecce Homo

4ª Jornada: Vía Crucis

- 21 La calle de la amargura
- 22 La Vía Dolorosa
- 23 El Monte del Calvario
- 24 El monte Calvario, sobre las tres cruces

5ª Jornada: El Reino de los Cielos

- 25 El descendimiento
- 26 Resurrección
- 27 El Sepulcro de Jesús

28 El entierro de Jesús

29 Resurrexis

30 Visión apoteósica: La adoración de la Cruz.⁵¹⁶

Todo con una presentación llena de dignidad y riqueza, que realzan sobremanera la certera visión de Enrique Rambal al escenificar el libro de Gómez de Miguel y Grajales. Las representaciones de ayer, pues, se subrayaron con un marcado interés y manifiesta complacencia, contribuyendo no poco la impecable labor de los intérpretes, y de ellos, la del protagonista Rambal Sacia, en todo momento ajustado en su difícil cometido, a cuyo servicio puso su caracterización, gesto, dicción y escuela artística, como preciada herencia de su padre. Un rendimiento irreprochable, que confirma una vez más la gran calidad de artista del joven Rambal, que cuidó todo detalle y se esmeró en dar al personaje la expresión y sentimiento requeridos.

Por eso no es de extrañar que los momentos culminantes de la obra levantaran grandes tempestades de aplausos, en especial los cuadros de la Pasión, maravilloso alarde de montaje y de interpretación, que acreditan al realizador y al protagonista.⁵¹⁷

Se baraja la posibilidad de que su compañía no trabaje con una única versión sino con varias, que amoldarán según los escenarios donde las representen. En nuestra opinión creemos que es muy probable que Rambal contase con varias versiones a la vez del gran espectáculo para poder llevar a cabo las representaciones en escenarios diferentes, tanto en España como en las giras americanas donde también la representó.

Gabi Álvarez in a private, unpublished interview with the autor, July 1994. All further comments from Gabi Álvarez are from this interview. There are known to have been two different versions of the script. The earlier version was put together by Emilio Gómez de Miguel and Luis Grajales in 1921. Another later version by Grajales, Pacheco and Rambal was first produced in 1940.⁵¹⁸

⁵¹⁶ Programa de mano de 1949 localizado en el Archivo Histórico Municipal de Castellón cuando la compañía actuó en el teatro Principal de la ciudad durante el mes de febrero de 1949. El papel de Jesucristo lo interpreta, como se ha dicho, Enrique Rambal Sacia.

⁵¹⁷ *Las Provincias*, 1 de febrero de 1949.

⁵¹⁸ Delgado, Maria M.: *Op., cit.*, p.74.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

Hay infinidad de versiones cinematográficas de la pasión y muerte de Jesucristo; las primeras se remontan hasta los inicios del cine.

Sin embargo destacaremos la versión cinematográfica del espectáculo que el propio hijo de Rambal realiza en México. Sin duda esta película es consecuencia del éxito teatral que Enrique Rambal (padre) había conseguido, quien cedió el protagonismo a su hijo cuando sus condiciones físicas mermaron. Enrique Rambal Sacia se afincó en México durante la década de los cincuenta y obtuvo gran popularidad con esta película.

Título: El mártir del Calvario⁵¹⁹

Guionista y Director: Miguel Morayta

Productor: ORO FILMS

Nacionalidad: México

Estreno: 1952

Duración: 134 minutos

Intérpretes: Enrique Rambal[hijo], Consuelo Frank, Manuel Fabregas, Armando Sáenz, Miguel Ángel Freís, Enrique García, Juan Calvo, Felipe Alba, José Muñoz, José Mora, Nicolás Rodríguez, Antonio Fabregas, Alicia Palacios, José María Linares, José Baviera.

⁵¹⁹ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003]

V. [MELO]DRAMA PARA UNA GUERRA CIVIL

V.1. ENRIQUE RAMBAL DURANTE LA GUERRA CIVIL

Tras el alzamiento militar del 18 de julio de 1936, en la ciudad de Valencia hay una rápida reacción popular que devuelve la ciudad al control institucional. Se creó el *Comité Ejecutivo Popular*, el cual ejerció todas las funciones de un Gobierno de la República hasta el inminente traslado del gobierno a la ciudad en el mes de noviembre. Todos son conscientes de la movilización que debe producirse para hacer frente a la guerra y los espectáculos, tanto el teatro como el cine, forman parte de esa movilización. Pasados los primeros meses después del golpe de estado se crea *La Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos* (FRIEP) dirigida por el sindicato de la UGT:

Todos los ugetistas nos hemos considerado, desde el primer momento, voluntaria y espontáneamente militarizados, y en este estado de ánimo estamos todas las secciones afectas a la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos: en pie de guerra todos, en tanto quede un palmo de tierra española en poder de los facciosos.⁵²⁰

El sindicato de la CNT también crea el *Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos* (CEEP) regulado y coordinado junto con la UGT. La intención de estos comités, además de organizar el trabajo de los espectáculos era poder educar al pueblo a través de espectáculos experimentales que mostrasen las ideas revolucionarias de la manera más patente para el pueblo y el teatro es uno de los mejores medios para este fin:

En el verano de 1936, tras requisar cines y teatros, el CEEP planificó la creación de compañías experimentales destinadas a la representación de obras revolucionarias y educativas para el pueblo. La obra elegida para el estreno

⁵²⁰*Fragua Social*, 4 de noviembre de 1936. Firmado por la propia FRIEP.

de la temporada en el Teatro Eslava fue «Temple y rebeldía»⁵²¹

El fin es conseguir el pleno empleo de la profesión. Se viene arrastrando una crisis teatral la cual se quiere frenar con la correcta coordinación de los teatros valencianos.

Dentro de esta campaña, precisamente, habrá que situar la creación del *Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos*, que se encargó de la regularización de su actividad y del control de su posterior gestión, en la que bien pronto se impusieron dos objetivos como prioritarios: en primer lugar, conseguir el pleno empleo de la profesión para así hacer frente a la crisis que azotaba el teatro valenciano de forma semejante a lo que sucedía en el resto de España y, en segundo, conseguir recaudar fondos para sostener el esfuerzo bélico.⁵²²

Entre los objetivos de estas dos grandes organizaciones destaca la consecución del pleno empleo de los obreros del espectáculo, así como elevar la moral de todos los que se ven afectados por la contienda. Pero no es la única iniciativa, puesto que se quiere recaudar fondos para la causa republicana, y los espectáculos son un buen sistema:

La guerra moderna es algo muy complicado en que la actividad de la retaguardia: abastecimiento, industrias de guerra, preparación continua de contingentes de refresco, propaganda, contraespionaje, policía, moral, etc., constituye el factor básico de la victoria.

Hoy las guerras no se ganan como en el medioevo, con espada y calzones de malla, sino que gana el que tiene una retaguardia más fuerte y más resistente.

Por eso la F.R.I.E.P. Consciente de su verdadera misión, ha puesto a todos sus hombres en pie de guerra y a disposición de quien puede y debe disponerse de ellos, para que lo haga en el momento, lugar y oportunidad, en que hayan de ser más útiles a la causa del Pueblo.

⁵²¹ Bellveser, Ricardo: *Teatro en la encrucijada (Vida cotidiana en Valencia 1936-1939)*. Valencia, Ajuntament de València, 1987, p. 13

⁵²² Sirera, Josep Lluís: "Teatro y revolución en la Valencia de 1936: De la utopía al melodrama" en *Sthichomithia*, número 0 [en línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/Numero0/indicecero/t4.htm>> [consultado 31 de marzo de 2007]

Pero mientras tanto, y mientras queden hombres aptos para el trabajo, todas las secciones de la F.R.I.E.P. estarán en su puesto de la retaguardia, sosteniendo el espectáculo, que es el pan de muchas familias, que representa una ayuda económica de gran volumen para las Milicias y que, en fin de cuentas, constituye el delicado obsequio de un poco de solaz y distracción para una población preocupada por el hecho bélico y para unos soldados que, con la retina tintada de horror, vienen del frente a descansar y no les vamos a confortar y a levantar el ánimo con la impresión gris de una ciudad triste y apagada.

Igual que la música es necesaria para crear estados de excitación bélica, el espectáculo precisa para disolver la preocupación atenazante y sirve de tónico al espíritu.⁵²³

Pero volvamos a Enrique Rambal nuestro tema de estudio. En verano solía regresar a Valencia, a su casa de Burjassot. En el primer cuarto del siglo XX, la población de Burjassot, cercana a Valencia, era una de las escogidas por la clase más pudiente de la ciudad para veranear donde se reúne con algunos de sus colaboradores, como Fausto Hernández Casajuana. Tras su habitual temporada por el país, realizada a finales de 1935 y principios de 1936 regresa para preparar la próxima. El éxito le había vuelto a favorecer; como prueba de ello esta la foto de la entrada del teatro Arriaga en Bilbao, fechada en el mes de abril de 1936: una gran multitud espera conseguir una entrada para ver sus grandes montajes.

⁵²³ *Fragua Social*, 4 de noviembre de 1936. Firmado por el FRIEP.



524

Con la creación del CEEP, desde el primer momento, se propone como responsable para gestionar una de las muchas compañías creadas por ésta. Él es uno de los principales organizadores de los espectáculos del CEEP. Entre los fines marcados por éste está que los espectáculos difundan los valores que defiende la República amenazados por el golpe. Por ello se buscan textos que cumplan este requisitos como ejemplo el [melo]drama de Ernesto Ordaz, *Temple y rebeldía* que Rambal estrenará.

En efecto, el espíritu de esta obra define los ideales de los creadores del comité y la federación trabajadora de espectáculos. La búsqueda de un teatro digno y olvidado de la concienciación social se ve plasmada en la obra de Ordaz. El estreno se produjo en el Teatro Eslava el 16 de octubre de 1936.

TEATRO ESLAVA.- Hoy viernes a las 10 noche, debut de la compañía. Estreno del drama en dos actos, dividido en doce cuadros. Temple y Rebeldía. Realizador Enrique Rambal. Nota: Los camaradas de la Comisión sección

⁵²⁴ Ureña, Luis: *Op., cit.*, p.113.

Teatros del Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos, dirigirán la palabra al público.⁵²⁵

Las reacciones favorables por parte de los dirigentes del CEEP no se hacen esperar:

Una obra para el proletariado, y un autor novel: "Temple y rebeldía", y Ernesto Ordaz

En España es hoy necesario el teatro social. Es preciso emprender una cruzada de vindicación teatral.

El teatro de "astrakán", la comedia "insulsa", las obras de "selección"; el teatro de ese público que iba del arte a los espectáculos desnudistas, debe desaparecer de los escenarios.

El teatro que hoy precisa el público español ha de ser un teatro recio, nuevo, verdadero: el teatro social.

Pero este teatro necesita su ejército defensor.

Ernesto Ordaz, apenas surgido a las lides escénicas, se nos aparece como un capitán de este ejército.

Un ejemplo es su "Temple y rebeldía".

"Temple y rebeldía" es una de las obras más intensamente realistas de nuestros tiempos.⁵²⁶

Según creen los dirigentes y los militantes de los sindicatos, este tipo de teatro comprometido es el que crea perspectivas de futuro para una sociedad revolucionaria y concienciada.

Esta clase de teatro se impondrá pronto al público, por su orientación, social, robusta y enérgica.

Con autores del entusiasmo de Ordaz, no tardaremos en tener en Valencia un teatro, que como el famoso Theatre Guild [sic] de Nueva York, sólo se dedique a representar obras sociales.

El famosísimo Theatre Guild [sic],⁵²⁷ comenzó con 50 espectadores, y en la actualidad cuenta con veinte mil

⁵²⁵ *El Mercantil Valenciano*, 16 de octubre de 1936.

⁵²⁶ *Fragua Social*, 15 de octubre de 1936.

⁵²⁷ No podemos olvidar, sin embargo, que el ejemplo expuesto en la prensa del teatro cooperativo de Nueva York no consiguió sus perspectivas: en la década de los treinta se vio abocado a participar de las técnicas comerciales para poder subsistir. Prueba de ello fue la necesidad de programar el género musical entre sus espectáculos, como lo habían hecho muchos otros empresarios. Precisamente, uno de los más destacados éxitos lo constituyó la obra *Oklahoma!*, la

socios que pagan sus cuotas y son los que sostienen "su teatro" el teatro del pueblo, donde sólo se representan obras que les orientan, les educan y les distraen. "Temple y rebeldía" puede ser la primera piedra para levantar el edificio del teatro de arte social en España. Ernesto Ordaz muestra en esta producción una clara visión del teatro de masas.⁵²⁸

Los principios anarquistas los trató de satisfacer Rambal con la programación de obras que concienciasen, a la vez que educasen, a los asistentes en las ideas revolucionarias. Además de los estrenos de autores noveles como es el caso de Ordaz, también se repuso la obra de Joaquín Dicenta: *Juan José*, obra representativa por su defensa de una lucha de clases sin duda «*sui generis*».

"Juan José". La antigua y notable obra de teatro social de nuestro bohemio Dicenta. Drama vivo y sangrante arrancado de la cruda realidad del obrero matritense. ¡Cuántas conciencias despertó! ¡Cuántos revolucionarios ha levantado!⁵²⁹

Junto a la obra de Dicenta se programa la de José Fola Igúrbide: *El Cristo moderno*. Su argumento es tópicamente revolucionario: un joven predica las ideas marxistas en la Rusia zarista incluso contra su propio padre.⁵³⁰

Últimamente, el artista errante Rambal, nos trae la popular obra de Fola, "El Cristo Moderno", que es el

cual, contribuyó al mantenimiento de la sociedad como si de un empresario teatral más se tratase. La necesidad de atraer a los espectadores les hizo retroceder en sus primeros ideales:

Al igual que muchos otros empresarios The Guild Theatre también tuvo que recurrir al musical como tabla de salvación para evitar ser vendido. Gracias al sistema de suscripciones de los amigos del teatro implantado en sus comienzos el Guild obtuvo una parte del dinero para montar la obra además de aportar el edificio para la instalación de una nueva cadena de radio. En cierto modo esta tabla de salvación suponía el abandono de sus ideales fundacionales de servir de voz a obras comprometidas en aras de un teatro comercial al que había terminado por sucumbir para subsistir.

Ferrer Gimeno, M^a Rosario: *El viaje de Helen Hanff a 84 Charing Cross Road*. Valencia, Universitat de València, 2005, p.22

⁵²⁸ Ibídem.

⁵²⁹ *Fragua Social*, 9 de diciembre de 1936: Crítica firmada por J. Alonso y Sentandreu a *El Cristo moderno*.

⁵³⁰ José Fola Igúrbide autor castellanense que murió en 1918 destaca por sus obras de corte tolstoiliano como es el caso de la mencionada obra y otra no menos representativa de sus ideales titulada, *Zola o el poder del genio*.

interminable calvario del obrero consciente y revolucionario que, encendido por la llama del ideal, batalla sin desmayo contra todas las injusticias y lacras sociales, dejando jirones de su vida por allí donde pasa. Drama altamente conmovedor, hace brotar de los más áridos seres un vivo anhelo de nueva humanidad.⁵³¹

Se incluye la reposición de una obra en cierta manera olvidada de Benito Pérez Galdós: *Celia en los infiernos* donde también se remarca la necesidad de realizar una profunda revolución social en el país.

En definitiva, la trayectoria de Enrique Rambal, a lo largo de toda la guerra es la de mantenerse como responsable de la compañía. Supo combinar su repertorio melodramático con el *filoanarquista*. Así, de octubre a noviembre de 1936 actúa en el teatro Eslava con el montaje de la obra de Ordaz junto a otras piezas de autores como Casona y Benavente. A continuación, pasa al teatro Libertad (antes Teatro de la Princesa) donde permanecerá hasta febrero de 1937, con un repertorio en el que predominan los melodramas, en especial los de tema bélico y revolucionario: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *El cristo moderno*, *Emilio Zola o el poder del genio* y *El soldado de San Marcial...* aunque los títulos clásicos de su melodramático repertorio como *Secreto de confesión*, *Las dos huérfanas de París* y *El conde de Montecristo* también los incluye. Más tarde se encarga del Teatro Principal como director y responsable de la compañía. Permanecerá en dicho escenario desde mayo de 1937 hasta marzo de 1938. No cambia mucho su repertorio habitual y quizá sólo destaque la representación de la obra de Jacinto Benavente: *Santa Rusia*, el 31 de julio de 1937. Esta obra, había sido estrenada en el Teatro Beatriz de Madrid el 6 de octubre de 1932 y en seguida se convierte en otro referente del CEEP:

Solamente el prólogo, la "Oración a Rusia", es un tratado de teología moral. 'Oh palabras éstas!, en las que nos dicen... "Cuando todos coman a su satisfacción, cuando no haya una sola criatura que se acueste con hambre, entonces podremos contar a los habitantes del mundo por almas y no como ahora que decimos almas por habitantes" ¿Cabe mayor enseñanza para los que gobiernan los Estados humanitarios? Forja el sabio

⁵³¹ *Ibíd.*

maestro los personajes, "Fedor" y "María Constantina", opuestos ambos por la realidad de sus hechos; mas úneles la espiritualidad de sus almas, cuya metamorfosis no es el amor que en ellos anida, no; es el sufrir boreal de su aurora, cuyo crucifijo fórmanle sus brazos al alzar sus manos hallándose con su mismo Cristo.⁵³²

Sin embargo, no todos aceptan sus tácticas de programación y dirección y no le faltan las críticas a Rambal por su manera de gestionar el teatro. A partir del *Congreso de Espectáculos Públicos* celebrado en el mes de marzo de 1938, se produce una discrepancia entre los encargados del control de los teatros y la programación realizada por Rambal para el teatro Principal y los fines que se había trazado el CEEP. Se cuestiona su labor de responsable del primer coliseo de la ciudad:

EL TEATRO

¿EN QUE QUEDAMOS?

Ahora resulta que después de una "larga enfermedad" reaparece otra vez Rambal en nuestro primer coliseo. ¿En qué quedamos? ¿Acaso ha sido todo una broma lo acordado en el reciente congreso de espectáculos públicos efectuado en el Gran Teatro, al reconocer que el género de Rambal no era el llamado para ser representado en nuestro teatro Principal? Un poco de formalidad, para no darle importancia a quien estimamos no es acreedor a ella.⁵³³

A partir de este momento, se abre una crisis y se pierde el rastro en Valencia de Enrique Rambal. Sólo reaparecerá, recién terminada la guerra, con su compañía en el teatro Ruzafa el 2 de mayo de 1939 donde permanecerá hasta junio de ese año. Después de esta breve temporada ya no vuelve a actuar en la ciudad hasta 1942 cuando hace temporada en el teatro Principal.

⁵³² *La Voz Valenciana*, 2 de agosto de 1937.

⁵³³ *La Voz Valenciana*, 5 de marzo de 1938.

V.2. TEMPLE Y REBELDÍA

Temple y rebeldía escrita por el valenciano Ernesto Ordaz Juan, es una exaltación de los ideales revolucionarios como ya se ha dicho. Enrique Rambal la estrenó en el teatro Eslava de Valencia el 16 de octubre de 1936.

Poco son los datos biográficos de Ernesto Ordaz que se conservan. Nació en 1896 en Valencia donde trabajó de albañil. En 1931 la familia se trasladó a Burjassot donde Ordaz ya aparece como militante de la Federación Anarquista Ibérica (FAI) A mediados de 1937 muere en el frente, quedando su obra completamente relegada al olvido.⁵³⁴

Son muy escasos los datos biográficos que poseemos de este autor, que en octubre de 1936 había escrito ya cuatro obras; dos en castellano, la que aquí nos ocupa y *El origen del mal*, y dos en valenciano: un sainete (*El primer mes*) y una obra social y revolucionaria (*Com a verdadera víctima*) tal y como figura en su edición de *Temple y rebeldía*, impresa en Burjassot en 1936. De su adscripción a la FAI no deja dudas el propio autor en la Dedicatoria de la obra: “Camaradas de la FAI: Escribí esta obra pensando en vosotros; en ella puse toda mi ilusión, toda mi fe; siempre creí que un día llegaría a verla sobre el proscenio, con el fin de demostrar al Proletariado Ibérico vuestro sacrificio para libertar a España y al mundo del yugo de la esclavitud. Recibidla, pues, con el mismo cariño [con] que este modesto autor os la dedica”⁵³⁵

Por último, sólo destacar de la figura de Ordaz que queda difuminada frente a su obra, la cual marca un hito en esa nueva visión de los espectáculos teatrales propagadores del credo revolucionario.

El texto analizado es el que se encuentra publicado por la revista *Sthichomithia* de la Universitat de València <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/>>. La edición es del año 2002. Consta de

⁵³⁴ Expósito Navarro, Luis Manuel: “Temple y rebeldía: del proscenio a la trinchera. Teatro, revolución y guerra en Valencia (1936-1938)” *Sthichomithia*, número 3(2005) [en línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/>> [Consultado 31 de marzo de 2007]

⁵³⁵ Sirera, Josep Lluís: «Teatro y revolución en la Valencia de 1936: De la utopía al melodrama» en *Sthichomithia*, número 0 [en línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/Numero0/indicecero/t4.htm>> [consultado 31 de marzo de 2007]p.8

una dedicatoria realizada a los camaradas de la FAI. Se enumera los personajes del drama y a continuación se indica los nombres de los actores que interpretaron dicha obra en su estreno en el teatro Ideal Rosales de Moncada.⁵³⁶

Ordaz escribió un drama social en tres actos, en prosa, dividido en nueve cuadros que a su vez se subdividen en escenas. Rambal, sin embargo, presenta una versión de la misma que no hemos podido localizar en la que ha reducido la obra a dos actos y a un total de doce cuadros.⁵³⁷

PERSONAJES

Román: personaje filosófico que se expresa con palabras revolucionarias y altisonantes entre obreros analfabetos. Su actitud es la de un sindicalista convencido de sus ideales que no deja que la adversidad del poder burgués lo domine. Su retórico discurso alberga algunas disertaciones de un *Segismundo* que sabe que está condenado antes de cometer cualquier delito. Otro referente a este tipo de personaje sería el creado por Joaquín Dicenta en *Juan José*, puesto que ambos denuncian la vida miserable del obrero.

Martina: hermana de Román, cuida de su madre. Personaje pasivo hasta el último acto donde se defiende del ultraje de un policía; también reaccionará en la cárcel al escaparse.

Aurora: madre de Román y Martina. Con su enfermedad y muerte trágica, simboliza la miseria en la que se puede caer cuando no se es productivo en una sociedad capitalista.

Don Salustiano: patrono de la fábrica donde trabajan todos. Trata a Román como el responsable de sus problemas. Se siente amenazado por él y por eso hace que lo encarcelen. Con el transcurso del tiempo también se degrada al perderlo todo. Se convierte en un esbirro al servicio del capital.

Trinidad: criada de don Salustiano. Cuando la despiden se lanza a la prostitución para subsistir. Usa la cocaína como vía de escape para olvidar su condición de prostituta. Tiene un acto de valentía cuando entretiene al guardia para facilitar la huida de Martina de la cárcel.

⁵³⁶ En el citado artículo de Luis Manuel Expósito se indica que Moncada es el centro comarcal de la CNT, por lo que justificaría el preestreno en dicha población. La compañía es la que dirige Ricardo Cerveró.

⁵³⁷ *El Mercantil Valenciano*, 16 de octubre de 1936.

Fidel: joven aprendiz, es el desencadenante de la obra. El protagonista le defiende en la fábrica donde trabaja y eso provoca el despido y la miseria de Román. Representa el futuro de los ideales anarquistas y aprende a arrastrar a las masas.

Pencho: personaje que no tiene nada, tanto al principio como al final. Roza la indigencia. Simboliza el pueblo llano, analfabeto y miserable que se muestra abúlico ante el poder de las clases adineradas.

ARGUMENTO

Román, trabajador de una fábrica, es despedido por defender al joven aprendiz, Fidel. La consecuencia inmediata de su entereza es la miseria de su familia, compuesta por una madre enferma y una hermana soltera. Román, se ve inmerso en un movimiento huelguista que denuncia la situación de explotación de los obreros. Se le encarcela sin cargos. Transcurren nueve años; su madre y hermana caen en la mendicidad mientras él sigue encarcelado. La fábrica ha tenido que cerrar perdiendo su fortuna el propietario: Don Salustiano. Martina, la hermana de Román y su madre Aurora, arrastradas por el hambre, se refugian en el puerto de la ciudad. Martina es atacada por un guardia del puerto y su madre, ciega, al intentar ayudarle, cae al agua ahogándose en el mar. A su vez, el movimiento obrero se ha estructurado más y tras un enfrentamiento con la guardia, los antiguos amigos de Román asaltan la cárcel. En la refriega hieren al opresor, es decir, el antiguo propietario de la fábrica y liberan a Román como símbolo del triunfo.

Hay, en cambio, exceso de retórica revolucionaria y de discursividad en los diversos momentos en que su protagonista, Román (héroe perfecto y, en consecuencia, algo acartonado), alecciona por extenso a los obreros, quienes, de acuerdo con la ideología intrínsecamente optimista del anarquismo, son ganados por el protagonista para la lucha revolucionaria gracias a sus dotes persuasivas. Más curioso resulta, sin embargo, que el patrono con el que se enfrenta Román acabe arruinado precisamente a causa de su intransigencia y su negativa a aceptar las demandas sindicales, como demostración precisa de que –también desde la óptica capitalista–

resulta un mal negocio buscar el enfrentamiento radical con sus asalariados.⁵³⁸

PUESTA EN ESCENA

Obra con predominio de la palabra sobre la acción, no permite grandes alardes escenográficos. Los telones, tal como comenta el crítico Mascarilla, en su representación del puerto destacan como el elemento más notable de la escenografía.

Cuadro por cuadro y escena por escena, va preparando el camarada Ordaz el desarrollo de los episodios con una habilidad de experto autor, consiguiendo interesar al público desde el primer instante.

Y en esta gradación la obra adquiere cada vez más relieve, hasta culminar en un éxito clamoroso, definitivo. El ambiente social en que hasta hace poco vivíamos, hasta llegar a nuestros días, esta perfectamente llevado a la escena, y la pintura de personajes tiene todo el temple y la fuerza de la realidad.

El decorado también está muy bien ambientado, sobresaliendo el telón del primer cuadro del acto segundo, un puerto, que es un acierto de color y un alarde de perspectiva.⁵³⁹

Pocos trucos se usan salvo los tiros de los represores de la huelga y el lanzamiento de un cuerpo al mar, en la simulación de la muerte de la madre. Todos ellos han sido explicados con anterioridad.

REPRESENTACIONES

Se ha tenido la suerte de encontrar los programas de representación de la misma obra en distintas ciudades. Los estrenos de esta obra corren a cargo tanto de la compañía de la que Enrique Rambal es director titular, como de otras dos formaciones de las que el responsable es Abelardo Merlo.

Creemos que es de suma importancia comparar los programas encontrados en cada ciudad, puesto que en pocos meses la obra de Ordaz toma tanta importancia como para llevarla de gira y con distintas formaciones. En

⁵³⁸ Sirera, Josep Lluís: Op., cit., p. 6

⁵³⁹ *El Mercantil Valenciano*, 17 de octubre de 1936.

todos los programas consultados se hace referencia a la versión que Ordaz escribió y no la que estrenó Rambal.

*Valencia*⁵⁴⁰

Teatro: Teatro Eslava de Valencia

Regidor: CEEP

Director: Enrique Rambal

Primera actriz: María Puchol

Estreno, 16 de octubre de 1936, *Temple y rebeldía*, drama social revolucionario en tres actos, divididos en nueve cuadros, original de Ernesto Ordaz.

Aurora: Carlota Plá

Martina: Mery Barroso

Trinidad: María Puchol

Román: Francisco Linares Rivas

Fidel: (1º y 2º actos) Elena Sainz (3º acto) Manuel Fernández

Salustiano: Miguel Ibáñez

Fernando: Enrique Vilches

Penacho: Fernando Montenegro

Don Lorenzo: Salvador Soriano

*Castellón*⁵⁴¹

Teatro: Teatro Principal Castellón

Regidor: FEIEP; UGT

Compañía: *Gran Compañía Proletaria*

Director: Daniel Garrido

Primer actor: Abelardo Merlo

Primera actriz: Teresa Farbaro

Estreno, sábado 3 de octubre de 1936, *Temple y rebeldía*, drama social revolucionario en tres actos, divididos en nueve cuadros, original de Ernesto Ordaz.

Reparto:

Aurora: Anita Hernández

⁵⁴⁰ *Ibidem.*

⁵⁴¹ Programa de mano cedido por la dra. Fàtima Agut Clausell.

Martina: Teresa Farbaro

Trinidad: María Puchol

Román: Abelardo Merlo

Fidel: (1º y 2º actos) Amparín Fernández (3º acto) Jesús Valero

Salustiano: Paco Fernández

Fernando: Enrique Vilches

Pencho: Daniel Garrido

Don Lorenzo: José G. de Leonardo

Timoteo: Filiberto Gamborino

*Alicante*⁵⁴²

Teatro: Teatro Principal de Alicante (Espectáculo en cooperativa)

Regidor: FEIEP; UGT

Compañía: *Gran Compañía Proletaria*

Director; Primer actor: Abelardo Merlo

Primera actriz: María Luisa Colomina

Estreno, viernes 13 de noviembre de 1936, *Temple y rebeldía*, drama social revolucionario en tres actos, divididos en nueve cuadros, original de Ernesto Ordaz.⁵⁴³

Aurora: Anita Hernández

Martina: María Luisa Colomina

Trinidad: Clotilde López

Román: Abelardo Merlo

Fidel: (1º y 2º actos) Amparín Fernández (3º acto) Ismael Merlo

Salustiano: Rafael Vidal

Fernando: Enrique Albí

Pencho: Paco Fernández

Don Lorenzo: José G. de Leonardo

Timoteo: Filiberto Gamborino

Junto con los cambios de actores también se observa que los directores de las compañías son distintos, es decir, CEEP y FEIEP junto a UGT. Abelardo

⁵⁴² Programa de mano del fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

⁵⁴³ Se indica que fue estrenada en el Teatro Eslava de Valencia con un gran éxito.

Merlo convencido sindicalista ugetista fue capaz de renunciar a su trabajo de actor para dedicarse sólo a regir la organización.⁵⁴⁴

La compañía de Enrique Rambal llevó a cabo un total de 120 representaciones, en el teatro Eslava, en poco más de dos meses. El éxito fue tal que la obra se extendió por la España leal al gobierno de la República con idénticos resultados como en Barcelona en el año 1937:

Ernesto Ordaz

Temple y rebeldía

Drama social, en tres actos divididos en nueve cuadros, estrenado en el Apolo de Barcelona, el 30 de enero de 1937, bajo la dirección de Salvador Sierra.

«...que Temple y rebeldía es “una pieza vibrante y enérgica, de acuerdo con el título”, y refleja un aspecto de la antinomia capital/trabajo.

En el estamento trabajador reside la honradez, el compañerismo, la dignidad de clase, el valor, a nivel social y también familiar; tesis, en suma, de “gran oportunismo en estos momentos de transformación social que vivimos”

Tales cualidades se sintetizan en el personaje de “Román” Y el autor no se detuvo en detalles que quizá hubieran dado más fuerza y consistencia a la acción, sino que fue directamente a la idea central, con retazos de oratoria efectista, arrogante, firme y sincera.

Después del estreno, el autor salió al escenario y recitó en valenciano versos de salutación y elogio a Valencia y Barcelona, por su amor a la causa del pueblo.»⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Doña Carmen Ferres nos contó la relación de confianza existente entre Enrique Rambal y Abelardo Merlo. La colaboración entre ambos nos hace creíble la delegación de una parte de la compañía en manos de Merlo para dar trabajo a todos los actores y difundir la obra de Ordaz.

⁵⁴⁵ Mundi Pedret, Francisco: *El teatro de la Guerra Civil*. Barcelona, PPU, 1987, p.157-8

V.3. EL FINAL DE LA GUERRA CIVIL

Recién terminada la Guerra Civil Rambal regresó al teatro Ruzafa de Valencia donde permaneció de mayo a junio de 1939. Su compañía estaba mermada por la Guerra Civil; no obstante, intentó retomar la escena con algunos de sus antiguos éxitos del repertorio con títulos como: *El cardenal*, *El jorobado o el caballero Enrique Lagardere*, *El médico de las locas*, *Raffles*, *El crimen de la calle 40*, aunque lo que más destacó dentro de este repertorio habitual de Rambal fue el estreno de la obra de Luigi Pirandello: *Enrique IV* el 22 de junio de 1939.⁵⁴⁶ Se trata de una tragedia en tres actos donde el número de personajes se reduce a once. No es un gran espectáculo de los que él está acostumbrado a llevar en su repertorio pero sí una obra donde puede demostrar sus dotes de actor, ya que el peso de toda la acción recae sobre el personaje central.

La obra comienza con el accidente de un señor, dueño de una hacienda en los años treinta del siglo XX; éste sufre una caída del caballo y como consecuencia de ella padece una lesión en la cabeza perdiendo la consciencia. Cuando vuelve en sí ha perdido el sentido de la realidad cree que es el rey Enrique IV. A partir de ese momento, todos los que se encuentran a su alrededor actúan fingiendo que viven en su corte y cada uno de ellos intentará aprovecharse de su locura en beneficio propio. Poco a poco, la herida que se le ha producido en la cabeza se va curando y con ella su locura transitoria hasta que se restablece totalmente su cordura. Enrique comprende que ha sido víctima de algún atentado por eso sigue fingiendo ya que de esta manera puede averiguar cómo piensa cada uno de sus servidores y los que dicen ser sus amigos, hasta poder descubrir y castigar al que realmente fue causante de su enfermedad mental.

Nos complace trasladar que la "Nota importante" que el programa presentare. Dice así: "La dirección artística considera un deber advertir al público que la tragedia de Pirandello, "Enrique IV", es una obra rara y desconcertante, de forma y conceptos completamente distintos al repertorio que habitualmente representa esta compañía".⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ *Las Provincias*, 23 de junio de 1939

⁵⁴⁷ *Ibíd.*

Con una obra como esta Enrique Rambal podía demostrar ahora sus dotes de actor puesto que de director de escena los había venido demostrando desde hacía tiempo:

Era verdaderamente extraordinario ver cómo en el repertorio de Rambal, junto a dramas policíacos, obras de espectáculo, funciones sacras, comedias históricas, aparece el teatro modernísimo de Pirandello. Y es que el talento escénico de Rambal aparece en constante inquietud y sabe, quiere y puede dedicar sus actividades a los más opuestos géneros, siendo el resultado palmario en las más variadas ocasiones.

Es un artista proteico (poliédrico, decía un admirador de las alturas al salir del teatro y comentar la excelente labor del artista) y su teatro aparece con las más variadas orientaciones que darse pueda en un solo autor.⁵⁴⁸

Pirandello había creado un personaje complicado que requería que el actor estuviese a la altura de la interpretación. Por ello, el crítico que comentó el estreno remarca que sin las facetas interpretativas de Rambal no se habría podido enfrentar a un personaje que el mismo crítico considera de tintes shakespearianos:

La interpretación de esta obra de locura, no se diferenciaba en calidad externa de las muchas que con tanta fortuna pone en escena Rambal con sus artistas "Enrique IV". Tragedia de locura. Muchos espectadores querían recordar a "Hamlet". No tiene de contacto sino una fingida locura, que acaba siendo real.⁵⁴⁹

Enrique Rambal demostró su capacidad para interpretar una obra tan complicada por su estilo, por su dicción, por la gradación de situaciones paralelas y divergentes entre los personajes que la conforman.

Poco después, Rambal abandonará la ciudad para emprender sus temporadas por España donde también incluye la obra de Pirandello. Prueba de ello es que la representó en el teatro Fontalba de Madrid en agosto de 1940.⁵⁵⁰ La Guerra Civil aparentemente ha terminado pero la situación no era nada sencilla.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*

⁵⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁵⁰ *ABC*, 23 de agosto de 1940.

Poco después inicia una campaña americana de la que no regresará a los escenarios españoles hasta 1942. Cuando regresa, el país está en una profunda crisis y el teatro la sufre intensamente. Rambal buscó un medio de volver a adquirir la popularidad que le permitiera retomar su carrera en el país. Un sistema que siempre ha utilizado es la autopublicidad pero esta vez no lo hace tan sólo con la prensa sino que le encargó a Luis Ureña que le escriba un libro homenaje.⁵⁵¹ Este autor hace un repaso a los triunfos de su carrera hasta ese momento y cuenta, siempre desde el punto de vista de Rambal, cómo ha evolucionado la escena desde sus inicios y sólo destaca sus grandes logros hasta ese momento.

Consigue Rambal su propósito y aunque continuó siendo director de grandes espectáculos cada vez más influidos por el cine, incluyó obras donde el protagonismo también recaía sobre la interpretación del primer actor, títulos como *Cyrano de Bergerac*, estrenada el 9 de octubre de 1942 en el teatro Principal de Valencia. A partir de ese momento, otros títulos entrarán en su repertorio como son: *Marco Antonio* y *Cleopatra* o *Fuenteovejuna*, por citar algunos en los que el protagonismo del primer actor es uno de los elementos más destacados.

⁵⁵¹ No se ha podido recoger ningún dato biográfico de dicho escritor.

VI. LA PUESTA EN ESCENA CINEMATOGRAFICA

VI.1. EL CINE Y LA RADIO COMO FUENTES DEL TEATRO

El siglo XX es el siglo de los avances tecnológicos que afectarán a todos los aspectos socio-económicos, e incluidos los artísticos como el teatro. En la década de los treinta, las innovaciones que se incorporan a los montajes escénicos, como nuevas tecnologías, son el cine y la radio.

El cine, del cual ya se ha hablado en todos los montajes que Rambal llevó en su repertorio, también tiene una gran repercusión en otros puesto que se muestra como claro exponente renovador y como alternativa a la escena. La frontera entre ambos espectáculos, en el caso de los grandes espectáculos de Rambal, siempre ha sido sutil y permeable dado que muchas veces no se sabía hasta qué punto uno podía llegar a inmiscuirse en el otro. Rambal lo usó como tecnología que le servía para mejorar sus montajes; uno de los mejores ejemplos lo constituyen los grandes espectáculos de *Veinte mil leguas de viaje submarino* y posteriormente *Miguel Strogoff*, entre otros.

Rambal significaba la evolución constante en el escenario pero, al mismo tiempo, el cine, espectáculo que puede quitarle el público, también se renueva y evoluciona. En 1927 el cine deja de ser mudo. Se estrena la primera película sonora en Estados Unidos: *El cantor de jazz (The jazz singer)* dirigida por Alan Crosland. En España su llegada tardará un poco más debido a la lenta sonorización de las salas cinematográficas. Hasta el 13 de junio de 1929 no se estrenará en Madrid en el cine Callao.⁵⁵²:

La primera película sonora estrenada en España fue *La canción de París*, interpretada por Maurice Chevalier (sólo estaban sonorizadas las canciones de Chevalier, no los diálogos), el 19 de septiembre de 1929 en el cine Coliseum de Barcelona, el primer cine español en instalar los equipos de sonido de la Western Electric. La primera película doblada al castellano, con voces latinoamericanas, fue el musical de Broadway *Río Rita* (Luther Reed, 1929), aunque en su estreno en el cine

⁵⁵² Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es/>> [Consultada 7 de enero de 2007]

Tívoli de Barcelona el 19 de abril de 1930 tuvo que ser proyectada en versión original con subtítulos por problemas con los equipos de sonido (Alejandro Ávila Bello, «El doblaje en Catalunya. Aproximación historiográfica a través de la prensa y la memoria oral», tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 1995, p.89)⁵⁵³

La misma película de Chevalier en Valencia se estrenará como sonora en mayo de 1933.⁵⁵⁴ A partir de esos primeros años de la década de los treinta, el sonido entró a formar parte de los espectáculos cinematográficos. Rambal recogió ese nuevo avance y lo aplicó a sus espectáculos como una más de sus innovaciones.

Junto al cine otro medio de comunicación entró a formar parte de la vida cotidiana de esa década, se trataba de la radio. Al principio, no parece estar muy relacionado con el teatro. La primera emisión de radio en Valencia se da el 25 de abril de 1920 con la retransmisión, en el Paraninfo de la Universidad de Valencia, de un concierto ejecutado en el Palacio de la Exposición de Valencia.⁵⁵⁵ Este nuevo medio de comunicación, aunque en un principio se creó con fines militares, pronto abarcará otras facetas más lúdicas. Su evolución es pareja al séptimo arte. Con el paso del tiempo y su popularización entre el público deja de ser un mero retransmisor de hechos para convertirse en otro rival del teatro, con sus espacios creativos que parecen quitarle el público a las tablas.

En los primeros años treinta la radio en Valencia ya tiene emisiones regulares, en concreto desde septiembre de 1931. Se programa música clásica, cotizaciones de bolsa, conferencias sobre asuntos científicos y artísticos, además de actualidades. Se inaugura la cadena Radio Valencia EAJ3 con licencia concedida por el gobierno republicano.⁵⁵⁶

La evolución del medio es evidente; se crean nuevos programas, los llamados radiodramas. En realidad se trata de espacios radiofónicos donde se representan, interpretadas por uno o varios actores, obras de teatro, muy

⁵⁵³ Balsebre, Armand: *Historia de la radio en España Vol. I. (1874-1939)* Madrid, Cátedra, 2001, p.295

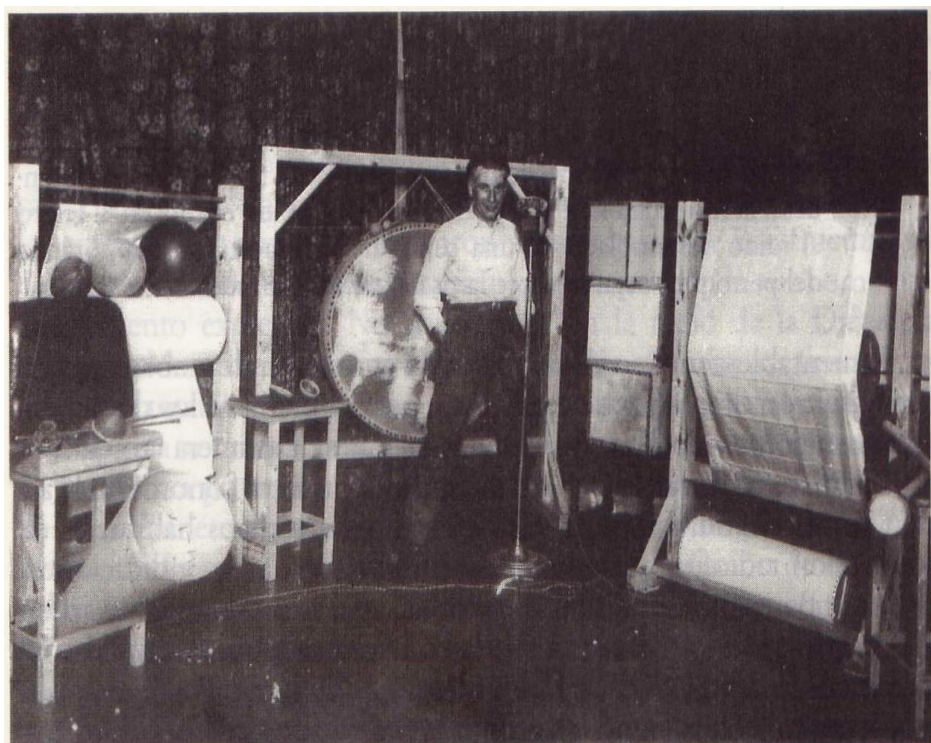
⁵⁵⁴ Se anuncia a lo largo de la segunda quincena del mes de mayo de 1933 en el periódico *La Voz Valenciana* como una de las grandes innovaciones en el cine.

⁵⁵⁵ Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.): *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia, Fundación Universitaria San Pablo, CEU, 2000.

⁵⁵⁶ Su primer director será Enrique Valor. *Ibidem*, p.316

populares. Para la escenificación de éstas no sólo se cuenta con un cuadro de actores que lean el texto sino que se precisa del apoyo de los llamados «ruidos», es decir, efectos sonoros que dan veracidad a los relatos. Su puesta en escena intenta lograr la convicción de lo narrado en el oyente:

...sobre el uso de los efectos, sin embargo, se nos informa de que, cuando menos, existía la convicción de su necesidad, avalada también por la visita realizada al estudio de Radio Barcelona, precisamente en 1928, de un especialista en efectos sonoros llamado «Conde Cutelli», según recoge una fotografía tomada por Merletti, que muestra al «ruidero» posando junto a su colección de «inventos mecánicos» para producir efectos sonoros de viento, lluvia, truenos, disparos, timbres, sirenas, pasos, abre-cierra puertas, galope de caballos y reverberaciones. La figura profesional del especialista en efectos sonoros, no obstante, no se introduce en la radio española hasta la década de los 40; hasta entonces, y aún entonces, los llamados «efectos de sala» (timbres, puertas, etc.) son realizados por los propios actores.



El «ruidero» Conde Cutelli en Radio Barcelona en 1928.

557

El punto de convergencia entre la radio y el teatro está en el uso de los mismos elementos para un único fin: la representación de [melo]dramas con trucos.

Tanto el cine como la radio parecen “robarle” el público a los espectáculos de Rambal; sin embargo, éste los reúne en su nuevo espectáculo. En efecto, durante el año 1934 prepara un nuevo montaje donde el cine y la radio son partes importantes de la obra escrita por Fausto Hernández Casajuana.

⁵⁵⁷ Balsebre, Armand: Op. cit., p.203-4.

VI. 1.1. AL CAPONE. SUPERPRODUCCIÓN FILMADA

Enrique Rambal ha regresado a Valencia después de una larga estancia en América.⁵⁵⁸ Esta vez entre sus colaboradores está Fausto Hernández Casajuana, escritor de sainetes, del cual ya se ha hablado en otros capítulos. Entre sus labores se encuentran las de adaptar los textos que necesita Rambal a la escena y además preparar el diseño de nuevos trucos escénicos a los que añade una nueva imagen al aderezarlos con números musicales. *Casanova*, *El galante aventurero*, *Las tribulaciones de un chino en China*, *El árabe*, *Las mil y una noches*, son algunos de los títulos que durante la temporada de 1933 estrena en el teatro Principal. No obstante, será el espectáculo que Casajuana subtuló como: «*superproducción filmada*» el que resulte más singular dentro de su presentación escénica. Esta obra tiene antecedentes fílmicos europeos:

Título: *Panik in Chicago (Al Capone)*⁵⁵⁹

Director: Roberte Wiene

Guionista: Friedrich Raff; Julius Ugriss. Basado en una novela de Robert Heymann.

Productor: Deutsches Lichtspiel Syndikat

Director de fotografía: Willy Goldberger

Decorados: Robert Neppach, Erwin Scharf

Origen: Alemania

Intérpretes: Hans Rehmann, Ferdinand Hart, Olga Tschechowa, Hilde Hildebrand, Lola Chlud.

Estreno: En Alemania se estrenó en 1931. En el cine Ópera de Madrid el 29 de agosto de 1932 y en el cine Capitol de Barcelona el 26 de septiembre de 1932.

Duración y formato: 77 minutos. 35 milímetros. Blanco y negro. Normal.

Después del estreno de esta película, el periodista José María de la Torre⁵⁶⁰ lleva al escenario una versión sobre las andanzas de Capone por titulada:

⁵⁵⁸ Permaneció fuera de España los años 1931 y 1932.

⁵⁵⁹ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003]

Al Capone o los pistoleros de Chicago, narración en tres actos, divididos en doce cuadros. Estrenada el 27 de mayo de 1933 en el teatro Principal de Valencia por la *Gran Compañía de Melodramas y Grandes Espectáculos* dirigida por el propio periodista y autor. El espectáculo de De la Torre se anuncia con trucos, sorpresas, emoción, interés y fastuosidad. El primer actor y director de la compañía es Manuel Rodrigo y la primera actriz Elena Monserrat. En la publicidad de la obra se advierte que tiene una grandiosa presentación, con telones pintados por el famoso escenógrafo valenciano Francisco Pastor (1883-1937). Este pintor nunca trabajó para Enrique Rambal.

La obra de José M^a de la Torre se encuentra estructurada en tres actos que a su vez se dividen en doce cuadros:

Acto 1º:

Cuadro 1º: Jaime Samper

Cuadro 2º: El cabaret de «Los tres alacranes»

Cuadro 3º: El doctor Brovón

Cuadro 4º: Miss Ahrens, secuestrada

Cuadro 5º: Al Capone en peligro

Acto 2º:

Cuadro 6º: La condesa y Caracortada

Cuadro 7º: El asesinato de mister Benson

Cuadro 8º: Asalto a la Banca Ahrens

Cuadro 9º: La falsa Cecilia Astor

Acto 3º:

Cuadro 10º: El misterio del crimen de «Chicago Herald»

Cuadro 11º: Los fumadores de opio

Cuadro 12º: ¿La muerte de Al Capone?

⁵⁶⁰ Este periodista trabajó durante el año 1920 para el periódico *La Voz Valenciana* donde ejerció de crítico teatral y donde publica críticas de los espectáculos de Rambal: *Willy* (11/03/1920) y *Secreto de confesión o los mohicanos de París* (23/03/1920). En 1923 cambió de periódico y aparece en *El Mercantil Valenciano*, diario en el que entrevista a Rambal con motivo del estreno de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

En el anuncio de la obra se indica que el colofón de la misma incluye con una danza china original de F. Rodríguez Pons e interpretada por la “bellísima” danzarina Elenita Escribá y señoritas del conjunto.⁵⁶¹

La obra sólo estuvo en cartel dos días. La compañía alegó tener otros compromisos por los que tuvo que abandonar el teatro Principal. Sin embargo, las críticas dejan entrever que el verdadero motivo es el fracaso:

«Al Capone o los pistoleros de Chicago»
Algunas aventuras de Al Capone vimos anoche en el Principal; dentro de una obra teatral de José María de la Torre.
Estas obras de gran espectáculo, donde todo es acción, movimiento y grandes efectos, necesitan de muchos ensayos y de una interpretación ajustadísima.
Anoche faltó ese cuidado escénico que a esta clase de obras les da Rambal y que por eso gustan en manos de éste.
Así es, que la obra, siendo igual o tal vez mejor que muchas que se han aplaudido, no tuvo tanta fortuna como otras.
Es cuestión de cuido y de aprovechar todos los detalles para dar realce a momentos de carácter folletinesco a los que hay que adobar con preparación acertada y con artistas que sepan lo que es el género y el papel.
«Al Capone o los pistoleros de Chicago», atendiendo a mejor escénicamente y suprimiendo del diálogo algunas cosas que sobran, puede ser obra, como otras muchas, que entran en el género de espectaculares.
Lo que más se aplaudió anoche de la obra, fue una danza bailada muy bien por Elenita Escribá en el tercer acto. La música es original de Rodríguez Pons.
También gustó mucho el decorado de Pastor.⁵⁶²

Como se puede observar la referencia directa a Rambal demuestra que el género del gran espectáculo con trucos es ya exclusivo del director de escena. La prensa alienta y espera la versión rambalesca del espectáculo.

El 5 de diciembre de 1934, Rambal con su compañía escuetamente denominada: *Espectáculos Rambal*, estrena: *Al Capone*. «*Superproducción filmada en tres épocas y catorce fonogramas, con ilustraciones sonoras*

⁵⁶¹ Programa de mano que se encuentra depositado en el Centre de Documentació Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana, fondo Fausto Hernández Casajuana.

⁵⁶² *La Voz Valenciana*, 27 de mayo de 1933.

radiadas» en versión de Fausto Hernández Casajuana.⁵⁶³ Se estrenó tras varios contratiempos, tanto de montaje como legales. Entre estos últimos está una advertencia de la SGAE dirigida al autor del libreto, Fausto Hernández Casajuana, al que avisa de la falta de pago del impuesto llamado «butaca de autor» del teatro Ruzafa.⁵⁶⁴ En dicha misiva se indica que si no abona dicho impuesto no podrá celebrar el estreno.

La distribución de los cuadros es la siguiente:

Época 1ª:

Fonograma 1º. La pantalla de plata

Fonograma 2º El buque contrabandista

Fonograma 3º En cada puerto una infamia

Fonograma 4º El grito de los parias

Fonograma 5º Noche de lupanar

Época 2ª:

Fonograma 6º En el Gran Café Corantino

Fonograma 7º El farol rojo

Fonograma 8º La política no tiene entrañas

Fonograma 9º El paraíso del gangster

Época 3ª:

Fonograma 10º El barrio chino

Fonograma 11º La caza del tigre

Fonograma 12º La atracción del mal

Fonograma 13º Sueños de opio

Fonograma 14º El ocaso de los semidioses

La orientación escénica para entender el montaje es:

«Comienza la época en 1918 aproximadamente y acaba en 1931»

La denominación dada a cada uno de los cuadros como fonograma resulta cuanto menos curiosa. Creemos que se ha usado este término con la intención de

⁵⁶³ El libreto original está firmado por Fausto Hernández Casajuana y Enrique Rambal fechado en 1933. Se encuentra depositado en el Centre de Documentació Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana, fondo Fausto Hernández Casajuana.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

unir los dos elementos a los que intenta emular la obra: el cine y la radio y con este montaje lo logra.

PERSONAJES

Reseñamos los más importantes dentro del relato, junto al actor que lo representó:

Locutor (Miguel Ibáñez): Narrador radiofónico que Casajuana denomina «spiker» [sic]. Se trata de «*el explicador de los primitivos cines*». La importancia de esta figura en el cine mudo es tal que ayuda a comprender las imágenes a un público variopinto.⁵⁶⁵ En el monólogo inicial se le califica de «aliado de las ondas que domina el espacio»⁵⁶⁶

Este personaje, a caballo entre el cine mudo y la radio, actuará como «*narrador*» de cada uno de los fonogramas, labor similar a la que ejercen los radiodramas. En el transcurso de la obra, se vuelve imprescindible dado que sitúa al espectador en el lugar de la acción y explica el ambiente al tiempo que da una descripción de los personajes.

Al Capone (Enrique Rambal) La obra describe su vida en tres etapas: desde 1918 hasta 1930. Lo presenta como un joven siciliano que embarca hacia América para hacerse rico con la mafia.⁵⁶⁷ A pesar de ser un matón, no deja de ser caballeroso y alardea de su cortesía. En la segunda etapa, ya se ha convertido en el mafioso dedicado a la venta de alcohol durante la prohibición, controla las casas de juego y prostitución. Al final de la obra, se le muestra encerrado en la cárcel manteniendo la misma apostura de caballero.

Rebeca (Manolita Ruiz) y *Maybell* (María Puchol): Ambas son hermanas y ambas han sido secuestradas y vendidas como esclavas en distintos momentos. Su final es idéntico: el mundo del vicio representado por el consumo de la droga.

⁵⁶⁵ A modo de ejemplo sobre su influencia, citaremos la novela de Wenceslao Fernández Flórez *Los que no fuimos a la guerra* (1930) en *Obras completas*. 7ª ed. Madrid, Aguilar, 1968, allí muestra la figura del explicador del cine mudo. El protagonista, en plena Gran Guerra se gana la vida en España relatando la misma película pero dando la versión germanófila o francófila según el público.

⁵⁶⁶ «La primera retransmisión que nos consta con la figura del narrador tuvo lugar en Radio Barcelona el martes 9 de abril de 1929, en la retransmisión de la comedia de Honorio Maura, *Raquel*, en el Teatro Barcelona, por la compañía de Carmen Díaz». Balsebre, Armand: Op. cit., p. 209-10

⁵⁶⁷ En realidad, Al Capone era hijo de padres emigrantes italianos, nacido en Brooklyn y no salió nunca de los Estados Unidos.

Se destaca su condición de judías y su obligación de cumplir con sus tradiciones religiosas. En el transcurso de la obra se muestran los cambios que la vida moderna de Estados Unidos les impone hasta hacerles delinquir convirtiéndose en esclavas pero esta vez del vicio que se representa con la vida de los cabarets y la adicción a la cocaína.

*Torriono*⁵⁶⁸ (Constante Viñas): pistolero de gran poder. Al Capone se inicia en su banda convirtiéndose en uno de sus hombres de confianza hasta que gana el control del negocio.

Gandiulfa (Carlota Plá): alcahueta que se dedica a iniciar a las jóvenes raptadas en el mundo de delincuencia.

Mala-Wanga (Juana Navas) y *Edet* (Adelisa Marín): pareja cómica representan madre e hija. Lo único que quieren es divertirse. Hacen alarde de su poder con la exhibición de fastuosas y desmesuradas joyas.

Spatula (Enrique Vilches) y *Xonina* (Anita Renó): Otra pareja cómica, siguen a Capone como su líder y actúan bajo sus mandatos. Tienen un final trágico al morir bajo los efectos de los gases que les lanzan las bandas rivales.

ARGUMENTO

La obra recoge fragmentos de la vida de Al Capone. Dividida en tres etapas que van desde 1918 hasta 1930.

En la primera etapa narra el viaje de un barco cargado de esclavas y mafiosos; el jefe es Torriono. Se produce una revuelta y Capone, un joven pistolero, corresponde a su jefe, defendiéndole.

La segunda etapa transcurre en Chicago cuando Capone se ha convertido en un hombre de negocios prohibidos y está en pleno apogeo.

En la última se ve acorralado por la justicia terminando encerrado en la cárcel para redimir su conducta antisocial.

⁵⁶⁸ El nombre del gangster real es Torrio. En 1919 es el director de la red de prostitución y juego de Chicago, Capone llega para ayudarle en el negocio y en 1925 pasa a ser el heredero del negocio.

PUESTA EN ESCENA

El libreto está firmado por Fausto Hernández Casajuana y Enrique Rambal en él; se detalla, con letras mayúsculas los cambios escenográficos del espectáculo. Intentaremos explicar cada uno de los efectos o trucos usados por el mismo para poder entender dicho montaje.

En el primer fonograma, titulado «pantalla de plata» el locutor muestra los elementos de la obra. En primer lugar se presenta la pantalla, parte esencial de la escenografía. Las luces juegan con ella para simular que cobra vida. A continuación, la música que se oye por los altavoces, reproduce una algarabía que se atenúa cuando el locutor habla:

Oscurece la sala. Los distribuidos altavoces pregonan la algarabía de un jazz-band [sic]. Queda brillante y con inquieta ondulación la pantalla de plata. Disminuye la orquestina a un eco amable y se impone la voz del locutor.⁵⁶⁹

El locutor narra el ambiente como si se tratase del inicio de un radiodrama. Presenta a cada uno de los personajes con el sonido que les precede. Rebeca y Xonina con un trino de pájaro, Torriono con el ladrido de un perro y a Maybell con el silbido de una serpiente. Al chino, Fu-Chan lo anuncia un gong junto con el tintineo de un tubular. Por último, Al Capone tiene asignado el sonido de un bandoneón. Junto al sonido que los precede, como si se escapasen de una película de cine en blanco y negro, cruzan la pantalla y ésta cambia a color:

La pantalla se entreabre por el centro y aparece fantásticamente Rebeca, de esclava egipcia.⁵⁷⁰

Esta técnica ya la había usado el propio Rambal en su anterior montaje *Miguel Strogoff o el correo del Zar*. Los tártaros filmados desembarcan en el propio escenario. Pero ahora va mucho más allá en esta obra donde los personajes

⁵⁶⁹ Acotación inicio de la época primera, fonograma 1: «La pantalla de plata»

⁵⁷⁰ *Ibíd.*, p.22

salen de la pantalla para presentarse y luego vuelven a introducirse en ella para actuar.

Se da un salto en el tiempo en el fonograma 2 y en el espacio hasta situarse en 1918. El escenario representa un buque, en pleno viaje, cargado de esclavos y gánsteres:

*A todo foro, cubierta de un buque. A la izquierda, una cámara con puerta practicable. Por sus escotillas, débil luz amarilla. Al foro, escalerilla practicable a un puente lateral, junto a unas chimeneas.*⁵⁷¹

La acción se desencadena con la entrada de unos personajes que con sus vestuarios y mímica demuestran que son delincuentes. Con la entrada del protagonista se da paso a la acción:

Un grito desgarrador. Se abre con violencia la puerta del camarote y asoma Maybell, semidesnuda; en un acceso de furia, sube a la toldilla con ánimo de lanzarse al agua.

[...]

*A tiempo que Maybell se apoya en la barandilla para arrojarse, Capone dispara sobre ella y la hiere en la mano izquierda; la herida sobrecoge a Maybell y se detiene.*⁵⁷²

La contradicción entre ambas acciones, es decir, responder a un intento de suicidio con un tiro que le hiere, no deja indiferente a nadie. Son dos puntos de giro que captan inmediatamente la atención del espectador.

A partir de este momento los diálogos sustituyen a la acción hasta otro punto de giro que proporciona un ritmo más veloz a la obra con el uso de un truco ya conocido:

*Kassem sube a donde Capone, quien, rápido, lo atenaza y, alzándolo en alto, lo arroja al agua. Kassem quedó escamoteado tras las chimeneas y su doble, en pelele, puede ser lanzado.*⁵⁷³

⁵⁷¹ *Ibíd.*, p.23

⁵⁷² *Ibíd.*, p.30-1

⁵⁷³ *Ibíd.*, p.38

Casajuana no sólo explica el movimiento sino que también indica los elementos que se utilizan para hacer el truco. Lanzar a un personaje al mar y simular su muerte en el agua es un recurso que ya había usado Rambal en anteriores montajes como es *Los dos pilletes*.

Pero continúa la acción y ahora es con una lucha que se describe en la acotación de la siguiente manera:

Fu-Chan sube donde esta Capone y se reproduce el forcejeo con más desnudo, cayendo al fin por la borda y llevándose una manga y media camisa de Capone, que queda con el brazo y pecho sangrando, al descender y presentarse a Torriono.⁵⁷⁴

Con esta lucha ya se ha descrito el personaje de Capone, no sólo con palabras sino también mediante su acción violenta.

El final del fonograma asemeja una película muda a la que se le han insertado diálogos que sustituyen los carteles explicativos.

En el fonograma 3 titulado «*En cada puerto una infamia*» vuelve a repetirse la introducción a la acción a través del efectos sonoros para seguir con la explicación del locutor que será el único que se encuentre iluminado:

*Oscura la sala.
Vuelve al silbar la serpiente.
El locutor, siempre persuasivo, dispone el ánimo del auditorio.⁵⁷⁵*

La pantalla, después del largo monólogo del locutor da paso primero a una nueva escenografía:

*A todo foro, bodega del “Indiana”, oscura y tenebrosa.
Al foro, una fina escalera que comunica con una trampa practicable. A la derecha, en primer término, con telas búlgaras, pendientes de unan cuerda, un apartamento,*

⁵⁷⁴ *Ibíd*em, p. 38-9

⁵⁷⁵ Inicio del fonograma 3 «*En cada puerto una infamia*» p.42.

en el que hay una colchoneta y almohadones. Luz roja de una lámpara marinera que pende.

Por escena, esclavas hacinadas, en grupos, en abigarrado contraste de ropas y desnudeces [sic]. En primer término izquierda, Gandiulfa, una vieja amasada con brujerios [sic] y tercerías, instruye a unas pocas que la rodean, Rebeca y Xonina, en apartado grupo.⁵⁷⁶

Se ha cambiado de ambiente, se trata de un local de alterne donde las chicas, tratadas como esclavas, hablan entre ellas describiendo lo sucedido hasta que una nueva acotación da paso a los personajes que entran precedidos de cambios de luz y el sonido que les caracteriza. El fonograma 3 termina con un plano de cine:

La pantalla va cerrando escena, hasta dejar encuadrada solamente la cámara en la que Rebeca queda arrodillada a los pies de Al Capone.⁵⁷⁷

En el fonograma 4 continua la acción dentro del barco. Dos protagonistas explican sus antecedentes y lo que esperan conseguir. Aproximadamente a mitad del cuadro entra la pareja cómica con sus comentarios jocosos. Será el sonido de una campana el que vuelva a marcar el tono serio del fonograma el cual termina con una pantalla abierta que muestra el decorado del próximo fonograma 5, titulado «Noche de lupanar»:

A toda escena, la bodega donde las mujeres, espantadas, se apretujan.

Se levanta la trapa y un cuadro de luz alumbra la escalera. Gritos ahogados de las mujeres. Ayes entrecortados, rezos contenidos. Estampa de espanto. Fuerte la sirena.⁵⁷⁸

El escotillón junto con las luces que según el color y la intensidad definen la acción es la principal caracterización de los espectáculos rambalescos.

⁵⁷⁶ Acotación del fonograma 3 «En cada puerto una infamia» p.45

⁵⁷⁷ Final del fonograma 3 «En cada puerto una infamia» p.52

⁵⁷⁸ Inicio fonograma 5 «Noche de lupanar» p.67

Este fonograma es breve en cuanto a diálogos pero muy intenso en la acción. Se limita a describir el ataque de los amotinados y la batalla que éstos mantienen con Capone:

Aparece el primer bergante sádico y desarrapado como sus sucesivos compañeros; Capone dispara y caen rodando uno tras otro, hasta los cinco tiros. Luego bajan en avalancha los sublevados, riendo, vociferando, cantando y van a las mujeres con saltos de fieras; cada uno, ebrio de lujuria, se revuelca con su víctima, que lucha y grita; se defienden arañando y mordiendo. Capone defiende su grupo pistola en mano y el que se atreve a acercarse, cae a sus pies de un golpe en la cabeza. No hay frase concreta; barullo, vocerío, acción rápida; la sirena domina con su estridencia; la media luz deja ver vagamente este cuadro de salvaje botín, de crudo realismo... en su rinconcito, Rebeca, Xonina y Gandiulfa, las tres caras juntas, como sus corazones, siguen salmodiando la plegaria de brujerías que la luz roja de la lámpara hace más turbia...⁵⁷⁹

Todo es acción, luces y sonidos vagos que se entremezclan con el fragor de la lucha. El escenario casi sin luz y el griterío de los que atacan junto al de las atacadas crean la confusión de la lucha. Con este fonograma termina la primera etapa descrita, es decir, el comercio de esclavas y contrabando de personas que llegan a América con las mafias.

La segunda época se inicia con el fonograma 6. Se desarrolla en pleno Chicago, con la efervescencia de la prohibición del alcohol y el desarrollo de los garitos de juego y delincuencia. El locutor comienza la descripción de todo lo que sucede en ese ambiente. La pantalla donde se simula proyectar la película, descubre la acción después de lo narrado:

*Gran ruido de bocinas, claxons, autos, timbres, que se va perdiendo.
Se repliega la pantalla.*

Interior de un café de moda. Al foro, una vidriera y la puerta a la calle. En primer término, derecha e

⁵⁷⁹ Final del fonograma 5 «Noche de lupanar» p. 69

izquierda, puertas. En un ángulo, en alto la orquestina. Las mesas, concurrendísimas. Elegancia y distinción.

En la primera mesa de la derecha, Corantino y Torrión, de smoking. Corantino es el dueño del café; un napolitano maduro y obsequioso. En la primera mesa de la izquierda, la señora Mala-Wanga y su hija Edet, de la arrivista [sic] aristocracia industrial. A la mamá ya no le queda sitio libre para colgarle una joya. Mucha animación, mucho movimiento con el estrépito del jazz, unas bailarinas se contorsionan entre vítores; al acabar el baile se reparten por las mesas. Aplausos. Por el foro, la silueta de un auto y desciende Maybell, que aparece por puerta fondo.⁵⁸⁰

La reproducción de un café, los sonidos que lo identifican, el personal que se mueve en él, tanto los empleados como el público, son la primera parte de la acotación. En la segunda se describe la llegada de la protagonista. Hay una recreación cinematográfica en una transparencia que representa el automóvil. A partir de este momento, los personajes se mueven más lentamente gesticulando más.

En mitad del fonograma vuelve aparecer el locutor anuncia un número musical, un baile interpretado por la protagonista. Mientras lo ejecuta tiene lugar el ataque de otra banda de gangster; esto se ha descrito en la acotación de la siguiente manera:

Maybell ondula su danza sugestionadora y oriental, siendo por todos celebrada. En plena ovación irrumpen en la sala, rápido, Morlagan, un gangster de gran estatura, con zamarra y sombrero mejicano, que con sus pistolas, se encentra, dominando; le secundan varios concurrentes, que empuñan sus armas y cercan a los asistentes. Expectación.⁵⁸¹

El actor que encarna a este ladrón competidor de Capone es Carlos Lemos. Durante esta temporada forma parte de la compañía como galán joven adquiriendo un gran protagonismo dentro de la compañía.

⁵⁸⁰ Acotación del fonograma 6 «El Gran Café Corantino» p.72-4

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 89-90

A partir de ese momento, en las siguientes se lleva a cabo el robo de las joyas de todos los que se encuentran en la sala. Como si fuese una escena de cine mudo, los movimientos de los personajes son los verdaderos narradores de la acción, los diálogos que mantienen entre ellos sólo sirven para reafirmar lo que ya se ha hecho segundos antes.

El fonograma termina con una fiesta protagonizada por la recuperación de las joyas: el jolgorio de los que han triunfado. La pantalla se cierra.

En el fonograma 7 vuelve a comenzar con la narración del locutor. Delante de la pantalla cuenta lo que ocurre en los locales de Chicago bajo el poder de Capone:

Subterráneo con arcos, sombrío. Al foro derecha puerta con escalera; a la izquierda, un gran barril un mostrador y, en primer término, puerta. Varias mesas.

En una mesa de la izquierda juegan al poker, fuman y beben Cotty y Flater, rodeados de un grupo de hampones. Cotty, de gallarda figura, impulsivo; Flater, panzudo, rojo, flemático, mascando un puro. Trapo, uno de tantos; Gurko, un polaco gigante, hace el servicio.

Domina la escena un gran farol rojo. En el mostrador un gramófono destroza un tango.

Por el foro, Xonina, que viste de hombre, y Spatula, que luce una joroba; bajan y se sientan a la mesa de la derecha.⁵⁸²

Lo más destacado de esta acotación es que junto con la descripción del ambiente del local aparecen los personajes con disfraz. Cada personaje explica por qué se encuentran en el café con ese aspecto. Después de la narración se produce un punto de giro con la ruidosa aparición de Capone y la ruptura de un cristal.

A continuación se reproduce un tiroteo más propio de una cantina del lejano Oeste que de Chicago.

Se insiste en la dinámica de lo visual frente a lo hablado, dando más información que en los diálogos. La imagen cinematográfica se reafirma en cada una de ellas con la presencia constante de la pantalla dando paso a la mutación.

⁵⁸² Acotación del fonograma 7 «El farol rojo» p.96-7

El fonograma 8, se inicia cuando se descorre la pantalla, es decir, el telón del escenario donde se ha recreado el despacho de Capone. Este fonograma, más dialogado, cuenta el efecto de la Gran Guerra sobre la sociedad, no sólo la europea sino también la americana. Capone adopta la postura de un militar más que la de un pistolero:

CAPONE: -Yo, que he estado en la gran guerra, conozco la táctica del exterminio; hay que emplear los gases lacrimógenos, asfixiantes, las bombas de mano; hay que imponerse con las pistolas ametralladoras; necesito armas...⁵⁸³

Las constantes referencias al conflicto bélico demuestran la inquietud que se vive en esos años en especial el efecto que ha causado. A lo largo de todo el fonograma hay una exaltación patriótica americana, tanto en boca de Capone como del político corrupto que aparece. Al final, el propio locutor-narrador se convierte en un arengador con un discurso patriótico y lleno de exaltadas frases que incitan a tomar las armas. Termina con el canto de todos y cerrándose la pantalla para dar paso a otra mutación. En el fonograma 9 se muestra el escenario directamente:

*A todo foro, cabaret de moda. En el centro del foro, un manzano que divide la escena; a la derecha una pantalla transparente, sobre la que proyecta el espectáculo y a la izquierda, puerta al interior y mostrador respaldado por una botillería convertida en un órgano de brillantes tubos metálicos. En el lateral derecha paso al salón de las consumiciones y en el de la izquierda una mesa y dos sillas. Fantasía de luces.*⁵⁸⁴

Se proyecta una película en una de las partes del escenario y en la otra se reproduce una parte del local.

Avanzado el fonograma utiliza el teatro de sombras para reproducir la salida de una de las protagonistas de la escena:

⁵⁸³ Intervención de Capone en el fonograma 8 «*la política no tiene entrañas*» p.125

⁵⁸⁴ Escenario con el que comienza el fonograma 9 «*El paraíso del gangster*» p.132-3

*Tras la pantalla, Maybell proyecta su silueta, lanzando su desnudo en una pantomima mimosa que es la oferta de la manzana prohibida. Con la terminación del baile, aplausos y luz.*⁵⁸⁵

Varios elementos son los que se deben destacar en esta acotación: en primer lugar, el escenario se ha dividido en dos partes: la ficticia y la real. Ambas están bien ensambladas. Los diálogos de los personajes hacen referencia a esa figura, que, además, se califica de símbolo de la tentación: la manzana prohibida. Por último termina la proyección y, engarzada con la realidad, se funde con los aplausos que sí que son reales.

Con la luz se vuelve a lo real. Representa un bar, su barra y tras ella un estante de botellas. Lucha entre los que se encuentran en el escenario, golpes, gritos... todo parece descontrolado cuando se oscurece el escenario. El locutor sitúa al público. Se ha cambiado el espacio del bar de Chicago por la playa de Florida, vuelve a intervenir la fantasía y la magia de la proyección:

*Mutis los seis por el foro.
Por la pantalla azul, danzas de bañistas al sol, que, a contraluz, vaguean sus siluetas desnudas.
Al terminar, la luz de los faros del camión que se acerca.
La escena adquiere movilidad y tensión crecientes, de modo que con rapidez se sucedan los efectos, sin quedar borroso el conjunto.*⁵⁸⁶

Como si de un sueño se tratase se hace presente la playa a través de las sombras de las bañistas que entran en escena. Sus sombras se proyectan dando la impresión de que no son reales. Este efecto terminará cuando entra en el escenario un automóvil:

El camión a toda marcha; fuerte en el motor y choca con las puertas vidrieras, que arrastra, hasta empotrarse en el mostrador. El faro derecho se apaga, el capó se desmonta, el chofer, del golpe, queda doblado sobre el volante; la carga de barriles cae a escena. Los tubos del órgano se doblan, cayendo sobre el mostrador. De dos

⁵⁸⁵ Acotación del fonograma 9 «El paraíso del gangster» p.141-2

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, p. 148

*barriles asoman Xonina y Spatula, que, con pistolas, amenazan a Cotty y los suyos, que asoman por la puerta foro y retroceden. Studebacker salta, rápido, con la ametralladora tras ellos. La orquestina, fuerte, un fox de locura. Algunas danzarinas aparecen espantadas. Gritos. Cotty y sus compañeros, con los brazos en alto, acusan sus sombras sobre la pantalla azul como un nuevo número proyectado de trágica escena y, al tableteo de la ametralladora, van doblando sucesivamente. Pánico, barullo. Capone sujeta a Rebeca, que, ciega al peligro, solo quiere ir tras su hermana.*⁵⁸⁷

Se conjugan las proyecciones, luces que provocan la confusión de la escena y la realidad con la entrada del camión. A través de la puerta que comunicaba el escenario del Ruzafa con la calle, se introducía el coche, del propio Enrique Rambal, simulando la entrada de un camión a toda velocidad. Frenaba muy ajustado sobre la estantería de botellas del bar y éstas caían sobre el coche creando la fantasía del choque.⁵⁸⁸

El impacto del coche, el derrumbamiento de las botellas, la simulación de ruptura de cristales, la música de la orquesta, las bailarinas gritando. Todos estos efectos son reales pero además están los proyectados: sombras sobre la pantalla junto con el sonido de tiros y gritos.

Con el fonograma 10 titulado «El barrio chino» se inicia la tercera época de la obra. El locutor da una explicación de lo ocurrido en el tiempo: el triunfo de Capone, un pistolero que domina el barrio chino de Chicago. La pantalla se descorre para dejar ver el escenario:

A telón corto, calle en el barrio chino del arrabal, con cuatro casas cuyas puertas abre al interior. De derecha a izquierda, la primera casa con la puerta cerrada y un gran cordón llamador colgando. La segunda casa: interior, donde unas mujeres desnudas, con sólo un mantoncito de Manila, fuman y esperan. Tercera casa, de puerta estrecha, un afeminado exhibe el cretinismo de su decadencia, entrando y saliendo. Cuarta casa: un negro desnudo espera que su colección de pipas de opio

⁵⁸⁷ *Ibíd*em, p.150-52

⁵⁸⁸ En conversaciones con don Manuel Hernández Baixauli, hijo de Fausto Hernández Casajuana, nos narró estos detalles del estreno de dicha obra.

sean requeridas. Las melodías desconcertantes con las risas sarcásticas completan la escena mímica.

Por la izquierda, unos marineros borrachos. Uno toca un bandoneón, dudan donde acabar su camorra. Llegan a la segunda casa y son cautivados por las mujeres; entran. Voces y risas que se esfuman.

Por la derecha, Fu-Chan, el chino taimado, con Maybell más decadente.⁵⁸⁹

A lo largo de todo el fonograma se describen los efectos de la droga sobre la protagonista que ha sucumbido a ella. Los personajes libidinosos se suceden hundiéndola en el consumo del opio y la euforia alucinógena.

En el fonograma 11, titulado «La caza del tigre» el truco o efecto escénico que predomina es la representación de la tormenta:

Modesto restaurante italiano. Al foro, gran ventanal y puerta, con cortinillas. A la derecha, puerta y a la segunda dos más. Noche de tormenta, que repercute en la sala con todo realismo, y al decrecer un poco pasa al foro.⁵⁹⁰

A lo largo de todo el cuadro la tormenta esta presente con truenos y relámpagos. Los personajes se mueven por el escenario como si éste tuviese compartimentos. Se proyecta la llegada de un coche. Paralelamente se desarrolla la otra parte del drama en que se muestra a Rebeca drogadicta:

[Rebeca]Toma la cocaína y, rápido, mutis foro, seguida de Fu-Chan.

En la calle los faros de un auto iluminan su marcha.⁵⁹¹

La transición de un personaje a otro se realiza como si se montasen planos cinematográficos, lo cual imprime un gran ritmo a la acción de lo representado.

El fonograma termina con otro golpe de acción determinado por el ataque de la banda rival a Capone:

⁵⁸⁹ Primera acotación del fonograma 10 «El barrio chino» p.154-6

⁵⁹⁰ Acotación inicial del fonograma 11,p.185

⁵⁹¹ Acotación fonograma 11, p.188

Un mortífero tableteo de ametralladora; pasan por el foro seis autos vomitando plomo. Rompen las vidrieras y la puerta. El aire flamea los visillos, tumba las sillas, la mesa.

[...]

Cae por la ventana un cartucho de gases asfixiantes, que llena la escena. Xonina y Spatula caen y arrastrando, se quedan abrazados.

*CAPONE: ¡Es preciso morir matando! Nos veremos las caras, ¡asesinos!*⁵⁹²

Después de esta lucha los dos fonogramas que continúan, titulados «La atracción del mal» y «Sueños de opio», son, en realidad, los efectos alucinógenos de la droga que se hacen reales en el escenario. Una pagoda hindú y el desfile de las bailarinas por el pasillo del teatro para interpretar bailes exóticos, son uno de los mayores atractivos del espectáculo:

A su tiempo, Maybell llega a escena y, con las bayaderas, comienza su danza del sacrificio, entre música exótica y humos de ensueño.

Cuando la danza esta en su periodo férvido, aparecen por cada pasillo lateral de la sala los gángsteres de la guardia de Capone, de smoking, y, por el centro Capone, con uno que le precede y otro que le sigue.

TODOS: ¡Al Capone!

Queda la danza entrecortada por un desvanecimiento de Maybell. Fu-Chan asoma en su ayuda y la acuestan en el lecho, donde sigue sus espasmos que acaban con el ritmo del baile y los estremecimientos de un ataque de locura. Todos la rodean. Aparece Rebeca, excitadísima, seguida de Leví.

[...]

Sube a escena [Capone], seguido de su guardia. Leví pone un estilete en manos de Rebeca, que va a recibir a Capone, agresiva. La guardia de Capone, rápida, sube y rodean la escena. Los pebeteros, más denso el humo, que hace borroso el cuadro. Fu-Chan y Leví se recogen bajo del Buda, que se desploma, dejando al descubierto una mano monumental de negro. En cuya mano se abandona una mujer desnuda, Capone atiende a Rebeca, que le rechaza, enloquecida.

Fuerte en el gongo siniestramente.

⁵⁹² Final del fonograma 11, p.191

*La mano monumental avanza hasta salir por entre la pantalla.
Oscuro.*⁵⁹³

La mezcla de elementos descubre el interés de buscar la sorpresa del espectador. El último elemento: la mano negra que atrapa en el vicio, elemento simbólico que inicia el último fonograma 14:

Por la derecha de la pantalla asoma la mano negra que ofrenda la desnuda gloria del mal, iluminada por un resplandor azulino; tras la mano, asoma el antebrazo y el desnudo descende oscilando por las primeras filas, ofreciéndose a la tentación y al deseo. Por aberturas de la pantalla que se convierten en hornacinas, van desfilando las mujeres sugeridoras de esta fabulosa historia.

*Por el lado izquierdo de la pantalla se descorre un espacio para mostrar un rincón de la celda, donde Al Capone, con traje penitenciario, sumergido en un sillón, lee a la luz de una monumental lámpara, en cuya pantalla transparente se va proyectando con Pathé Baby una interminable película de asaltos, asesinatos y audacias, como la miniatura de una vida que pasó; el aparato de radio que le acompaña en la celda recuerda las más salientes melodías que ilustraron sus aventuras.*⁵⁹⁴

El desfile, la alegoría del mal en la mano negra, Capone en la cárcel y la película continua de su vida proyectada, son el final de una obra que termina con el monólogo del locutor.

⁵⁹³ Final del fonograma 13, p.212-4

⁵⁹⁴ Inicio del fonograma 14 «El ocaso de los semidioses» p.215-7



595

LA CRÍTICA

Entre octubre de 1934 a marzo de 1935 la compañía de Rambal, combinó en el teatro Ruzafa los melodramas habituales y los estrenos de nuevos grandes espectáculos entre los que se cuenta el analizado.

Los críticos destacan el desfile final como lo más brillante del montaje:

Los catorce fonogramas llevan su explicación hablada al comienzo de los cuadros, por medio del locutor, como en las antiguas películas mudas.

La vida de Al Capone se presenta dentro de un marco de franca tendencia orientalista: hebreos y hebreas, chinos, pagodas, fumaderos de opio, bayaderas, todo un pretexto para desarrollar la fantasía de Rambal y el "fausto de Fausto Casajuana"; así vemos un desfile por el patio de butacas, donde la policromía y el lujo ponen una nota muy rambalesca, y la mecánica y la tramoya las sorpresas de la escena.

No faltan tampoco las truculentas escenas de los golpes de mano, al amparo de las pistolas, tiros, llegadas inesperadas de la policía, entre el silbido estridente de las sirenas y las detonaciones de la "star".⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ Martínez Ortiz, José: Op., cit., p.105

⁵⁹⁶ *La Voz Valenciana*, 7 de diciembre de 1934.

Todas las críticas localizadas sobre el estreno de esta obra destacan y realzan la importancia de una puesta en escena provocadora y llena de trucos escénicos.

Los desfiles, los decorados exóticos junto con la mezcla de los avances de la radio y el cine permiten calificar su obra como de “una gran película hablada”:

Rambal ha puesto la obra en escena al estilo cinematográfico, y así podemos decir que el "Al Capone" presentado por este genial animador de espectáculos, es una gran película hablada por personajes de carne y hueso.

Y dentro de esta nueva modalidad hemos visto que Rambal ha resucitado al antiguo explicador de películas, llamado hoy speaker o locutor y que también podría llamarse trujaman [sic]⁵⁹⁷

No tenemos constancia de que Rambal volviese a representar esta obra en Valencia en las siguientes temporadas. No se ha podido saber cuánto costó su puesta en escena, ni tampoco los resultados de taquilla para poder valorar los motivos por los no se montó más veces.

Sin embargo, entre la documentación encontrada en el Centre de Documentació de Teatres de la Generalitat Valenciana del fondo Fausto Hernández Casajuana se conservaba una crónica de la prensa sobre el estreno de la obra en el teatro Circo de Zaragoza del 6 de junio de 1935.⁵⁹⁸

LOS ESTRENOS CIRCO

Estreno de “Al Capone”

A una escenificación teatral, de la vida y de algunas aventuras del famoso “ganster” [sic] americano Al Capone, la titulan sus autores, los señores Hernández Casajuana y Rambal, superproducción filmada en tres épocas y catorce fonogramas.

En realidad se trata de una obra policíaca, modernizada en la presentación, siguiendo en lo posible normas cinematográficas con acompañamiento de discos de gramófonos, altavoces, intermedios hablados, explicando lo que ha ocurrido y va a ocurrir en escena.

⁵⁹⁷ *El Mercantil Valenciano*, 7 de diciembre de 1934. Mascarilla.

⁵⁹⁸ No se ha podido verificar de dónde se ha extraído la noticia salvo la firma del autor de la columna que era M. Álvarez. Tanto el lugar como la fecha son manuscritas del propio Casajuana.

Esta escenificación recoge diversos aspectos, muy divulgados de la vida, influencia y actuación del famoso bandido, árbitro en algunos momentos hasta de la política neoyorkina.

Entre las escenas dramáticas, hay números de baile, y el convencimiento de que a los “gansters” debía la capital norteamericana gran parte de su animación nocturna.

El público siguió con curiosidad las aventuras de Al Capone, narrados en un diálogo vulgar, para que todos las comprendan, y para no perder mucho tiempo en escribirlas, pues lo más importante en esta producción son los escenarios y los efectos de sorpresa, que la concurrencia admitió satisfecha, aplaudiendo mucho los finales de cuadros, o de fonograma, como dicen los autores.

Uno de ellos, Rambal interpretó y caracterizó el bandido Al Capone. A través del temperamento de Rambal nos pareció bastante menos terrible que un “raterillo” de la época de fiestas, porque Rambal tiene la especialidad de los papeles de simpático y ni aún en los de “ganster” deja de serlo.

VI. 2. EL CINE: TEATRO FILMADO

VI. 2.1. EL DESAPARECIDO

El único material filmado que se ha podido localizar en que Enrique Rambal es el principal actor, es esta película que se encuentra depositada en la Filmoteca Española.⁵⁹⁹ Su valor es más que testimonial puesto que permite completar nuestro análisis sobre la obra de Enrique Rambal como actor.⁶⁰⁰ Sólo se han podido conservar cincuenta minutos del metraje debido al estado precario de la cinta; a pesar de todo y gracias al inmejorable trabajo de montaje de la misma, se ha podido reconstruir la línea argumental. Su visionado nos ha permitido acceder a un gran documento sobre el trabajo interpretativo no sólo del primer actor sino de todos los actores que integraban su compañía en esos momentos. Por sus características esta película la hemos de considerar como teatro filmado del género melodrama; en este caso se trataría de un melodrama policial donde se conjugan varios de los populares trucos escénicos rambalescos, por lo que la forma de rodarla se asemeja más a la representación en un teatro que al rodaje en un plató.

Son muy pocos los datos que se han podido localizar de su director, Antonio Graciani. Su trabajo se encuentra enmarcado en el período de la II República en la ciudad de Barcelona. Su primer trabajo en el cine es como «argumentista», término utilizado para denominar al guionista de estas primeras etapas del cine. El primer título en que participa es la película *Nobleza de corazones* de 1925.⁶⁰¹ En 1933 colabora con el director catalán Francisco Elías en la película *Bolicho* estrenada con gran éxito. Graciani, poco después, se lanzó a dirigir una segunda parte del éxito de Elías titulada *Ave sin rumbo* en 1934.

⁵⁹⁹ Gracias a la profesionalidad e interés que don Ramón Rubio, restaurador de la Filmoteca Española, demostró por complacer nuestra insistente petición, se ha podido contar con este material fílmico.

⁶⁰⁰ Fernando Vizcaíno Casas en su libro titulado: *Diccionario del cine español: 1896-1966*. Madrid, Editora Nacional, 1968, asegura que protagonizó una película muda en el año 1926 pero no se ha podido localizar ningún otro documento que pruebe tal hecho.

⁶⁰¹ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2006]

En Barcelona, Antonio Graciani, ex colaborador de Elías en Boliche -de tan fausta recordación-, se convierte en argumentista y acomete la dirección de otra película con el trío Inesta-Fugazot-Demare, titulada *Aves sin rumbo* [...] no consigue imponerse esta nueva película española por carecer de picardía técnica su animador [...] No obstante, fue presentada *Aves sin rumbo* en el Capitol madrileño, el 1 de octubre [1934].⁶⁰²

Tras este fracaso, Antonio Graciani parece tener la esperanza de recuperarse con una película dentro de la línea del melodrama policial:

En Barcelona, descontento con los resultados obtenidos por su producción *Aves sin rumbo*, Antonio Graciani intentó el desquite al plasmar *El desaparecido*. Lo flojo del argumento y lo vulgar de la realización impidieron el éxito que se buscaba.⁶⁰³

Graciani podría seguir la corriente hollywoodiense donde los argumentos policíacos eran éxitos de taquilla asegurados, pero en este caso no terminó de cuajar:

Entre los géneros de escasa entidad cultivados por el cine republicano figuró el que hemos agrupado como «cine de misterio y policíaco», que por aquel entonces era un cuasi-monopolio de Hollywood, que dejaba escaso margen a la competencia. [...] El tremendista actor Enrique Rambal, por ejemplo, se inspiró en Boris Karloff al interpretar *El desaparecido* (1934), de Antonio Graciani, que se basó en un caso de amnesia producido durante la guerra de Marruecos. Por aquel entonces los conflictos patológicos de la personalidad habían sido poco tanteados por el cine...⁶⁰⁴

FICHA TÉCNICA

Título: *El desaparecido*⁶⁰⁵

Director y guionista: Antonio Graciani

⁶⁰² Méndez-Leite, Fernando: *Historia del cine español*. Vol. I. Madrid, Ediciones RIALP, 1965, p.353.

⁶⁰³ *Ibíd.*, p. 357

⁶⁰⁴ Gubern, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona, Lumen, 1977, p.152

⁶⁰⁵ Base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2006]

Producción: España. Meyer Film

Distribución: N.A.L., L.S.

Estudios: Orphea Film

Año de estreno: el 3 de diciembre de 1934 en el cine Monumental de Madrid.⁶⁰⁶

Intérpretes: Enrique Rambal (Gustavo de Carrara / Capitán Miralles / borracho), Trini Moren (Elena), Fortunio Bonanova (Duval), Enrique Vilches⁶⁰⁷ (Carrasco), Modesto Cid (General Suárez), Alberto Serrate (Luquitas), Miguel Ibáñez (jefe de policía), Baltasar Banquells (Padre de Miralles), María Severini (Madre de Miralles), Tornamira (Quintina), Nanín (Camarero), Adelisa Marín (amiga de Elena).

Música: Vicente Quirós

PERSONAJES

Gustavo de Carrara /Capitán Miralles/ el borracho: los tres personajes son interpretados por Enrique Rambal. Gustavo de Carrara es un multimillonario amnésico que llega desde Niza a Zaragoza para afincarse en la ciudad. El desconocimiento de su pasado, su parecido con un militar desaparecido en el desastre de Annual le incitan a intentar averiguar su pasado. Con la ayuda del alcohol intenta recuperar la lucidez. Este es el personaje borracho que aparece vestido de militar y que en su delirio, asegura ser el general Prim e intenta batirse con su criado Carrasco.

El personaje del capitán Miralles es el auténtico desaparecido. Vuelve de América cuando se entera de que ha sido suplantado por otro que, además, se ha casado con su antigua novia: Elena. Personaje mezquino, mal vestido y sin honor, al haber desaparecido del campo de batalla sospechoso de traición a su regimiento. Termina batiéndose con su suplantador.

Elena: joven de la burguesía zaragozana que se preocupa por recaudar fondos para la Cruz Roja; sólo tiene por ocupación esperar a su novio: el capitán

⁶⁰⁶ Caparrós Lera, José M^a: *El cine republicano español: 1931-1939*. Barcelona, Dopesa, 1977, p.117

⁶⁰⁷ Se confunde su nombre con el de su hermano Ernesto porque sólo se anuncia con la inicial. El componente de la compañía de Rambal siempre fue Enrique Vilches.

desaparecido que aparentemente ha regresado a la ciudad como un millonario amnésico que pretende establecerse en la ciudad.

Carrasco: criado y asistente de Gustavo de Carrara. Es el personaje cómico del relato. Intenta por todos los medios ayudar a su amo a recuperar la memoria.

Duval: caballero, de buenos modales, contrincante de Carrara. Se mueve en locales públicos y sólo parece preocuparle el personaje misterioso que ha llegado a la ciudad.

ARGUMENTO

En la ciudad de Zaragoza no se habla de otra cosa sino del nuevo multimillonario que ha llegado y se ha establecido en un palacete misterioso y deshabitado. Se trata de un caballero de mediana edad que procede de Niza y que intenta introducirse en la sociedad zaragozana con un donativo a la Cruz Roja. Demuestra ser una persona de buenos modales pero confiesa que ha perdido la memoria en la batalla conocida como el desastre de Annual. No sabe exactamente quién es. Elena, joven señorita de la burguesía ha perdido a su novio, Alberto Miralles, en la misma batalla. Cree ver en Carrara al novio desaparecido. El padre de Elena, el general Suárez, antiguo militar y gobernador de la ciudad alimenta la esperanza de ver en el millonario desconocido a un Miralles que desapareció en el momento en que fue acusado de ser un desertor. Gustavo Carrara necesita tener un pasado aunque no sea el suyo propio, por eso accede a propuestas como emborracharse para recuperar la memoria o tomar un veneno hindú para padecer una muerte aparente. Todos le creen muerto, incluso un caballero de la ciudad, Duval, que se declara enemigo de ese millonario misterioso. A los pocos meses se anuncia en la prensa el retorno del Capitán Miralles que en realidad es Gustavo de Carrara. Toma el nombre del desaparecido para integrarse en la sociedad zaragozana definitivamente. Contrae matrimonio con Elena y al cabo de unos meses, tras la insistente búsqueda del verdadero Miralles promovida por Duval, llega éste a la ciudad procedente de América. Es un personaje tosco, mal vestido y con pocos recursos. Despechado por la suplantación se enfrenta a Carrara. Ambos se reconocen y hablan de un tercer personaje llamado Juan Antonio Martel, nexa entre los dos en la batalla

africana. Concluyen que ambos se encuentran fuera de la ley y sin honor; sin embargo, deciden batirse en duelo en el sótano del palacete. Cuando llega el resto de los personajes sólo uno ha salido vivo del duelo. Éste afirma saber ya quién es aunque no quiere acordarse:

Carrara.- Ahora que sé positivamente que no soy Miralles es cuando soy más legítimo. Ahora nadie puede venir a disputarme el nombre.

Elena.- pero si algún día te acuerdas de quien eres...

Carrara.- Si algún día me acuerdo de quién soy, si me acordase ahora mismo, entonces haría todo lo imposible por olvidarlo.

Elena.- ¡Qué misterio será este Dios mío! ¿Quién serás tú? El amado de mi corazón.

Carrara.- Tú lo has dicho: el amado de tu corazón. Tu esposo para toda la vida.⁶⁰⁸

PUESTA EN ESCENA

Tal como se ha indicado al inicio de este capítulo, en esta película se muestra el trabajo teatral de Rambal y parte de su compañía habitual; por consiguiente, se ha decidido analizar su puesta en escena como la de una obra de teatro más de su repertorio, es decir, dividida en actos y éstos, a su vez, en cuadros.

EL REPARTO Y DIRECCIÓN DE ACTORES

El director no se preocupa de los primeros planos de los actores y por ello, en algunos momentos, los personajes quedan de espaldas a la cámara dejando al espectador sin perspectiva. Destacan algunos componentes de su compañía, como es el caso de Miguel Ibáñez, en el papel del jefe de policía Su función es la de introductor del protagonista ante los demás. El gracioso, Enrique Vilches, es el criado y asistente de Gustavo de Carrara y del capitán Miralles. Se esfuerza por provocar la gracia con un acento andaluzado que cae en el tópico. La protagonista, Trini Moren se limita a recitar los diálogos que le corresponden sin interpretar ninguno de ellos. Fortunio Bonanova, encarna el antagonista. Todas las escenas las inicia o termina realizando con un gesto con los dedos de la mano

⁶⁰⁸ Diálogo final de la película.

con el que quiere expresar su animadversión hacia el protagonista. Lo hace de tal manera que se convierte en algo anecdótico y falto de sentido.

EL ESCENARIO

La obra transcurre en la ciudad de Zaragoza. Hay poco planos exteriores: una vista del palacete donde se aloja el protagonista y una popular plaza donde una rondalla interpreta una jota contemplada por numeroso público y los protagonistas que están en un balcón.

Los interiores mostrados son los propios de un montaje teatral. La reproducción del interior de un salón con una gran chimenea, un despacho al que se accede a través de un sótano. Por lo que se refiere a otros escenarios, se filman los salones de otras casas aburguesadas de la ciudad.

EL VESTUARIO

La película se desarrolla en el momento actual, es decir, 1934. El personaje de Gustavo de Carrara viste siempre traje de chaqueta. En una de las escenas en el palacete se quita la gabardina mojada y se viste una bata de dibujos orientales bastante llamativa. Durante su momento de borrachera, con el fin de recuperar la memoria y convertirse en el capitán Miralles, viste el uniforme militar propio de las tropas destinadas en África durante el primer tercio del siglo XX. El personaje desaparecido, el capitán Miralles, viste un raído traje de chaqueta con un sombrero estropeado que intensifica su aspecto indigente. El resto de los actores, tanto los caballeros como las señoritas, visten ropas que corresponden a una elevada clase social.

EL MAQUILLAJE

Tal como se ha comentado en anteriores capítulos, el rostro es la parte del cuerpo que resaltan, en especial los ojos, oscuros sobre una faz blanca.⁶⁰⁹ La actriz principal se maquilla con unos rasgos perfilados sobre un rostro blanco. Lleva los ojos muy pintados y las cejas depiladas que quedan más definidas al haberlas pintado con un lápiz. Los labios, también muy perfilados, son lo otra

⁶⁰⁹ En el caso de Rambal su cara presentaba marcas de la viruela y la intensa capa blanca del maquillaje ocultaba el defecto.

parte de la cara que resalta el maquillaje. Ese maquillaje era la moda de los años treinta, impuesta por la estética de las actrices del cine de esa década.

ILUMINACIÓN

Tal como ocurría en sus montajes, la luz es uno de los factores más importantes en la puesta en escena. En las escenas donde se intenta crear misterio usará los claro-oscuros que siempre se justifican con otros elementos como puede ser el fuego de la chimenea; la intensidad de la hoguera sólo ilumina el rostro del protagonista o aquellos elementos que se quieren destacar como puede ser una puerta o un cortinaje entre otros.

LOS TRUCOS

Destaca la tormenta, representada de distintas maneras. El primer lugar por el sonido y el resplandor de la misma en la escena. A continuación, cuando entra en escena Gustavo de Carrara, aparece con una gabardina y un sombrero mojados que corroboran el agente meteorológico.

Otro de los trucos es la aparición de una habitación secreta, descubierta por casualidad al mover un elemento decorativo como es un escudo de armas.

El escotillón aquí es el acceso al interior de la sala del palacete donde vive Carrara. La película permite enseñar cómo los intrusos acceden al interior de la casa a través del sótano. Vuelve a adquirir relevancia en otra escena cuando se presenta como la trampilla de acceso al sótano, lugar en que se lleva a cabo el duelo entre Gustavo de Carrara y el Capitán Miralles.

La película, recoge lo más popular del repertorio de Rambal: tormentas con lluvia, rayos y vientos huracanados; hogueras que con su brillo son capaces de iluminar toda una sala; habitaciones secretas que descubren muertos centenarios; gritos y risas que resuenan en todo el palacete; la muerte aparente bajo el misterio de unas prácticas orientales; el duelo a sable con la ambigüedad de identidad del vencedor. La reaparición del protagonista se escenifica como la de un herido cuya postura recuerda al descenso del Cristo en la obra *El Mártir del Calvario*. Esta obra era nada casualmente el éxito de la compañía el año anterior.

EL ESTRENO

El estreno en la ciudad de Valencia fue el 15 de noviembre de 1934 en el teatro Lírico. En el periódico del día anterior al estreno, mientras un anuncio aclara que la calidad de la película que se va a estrenar no es la mejor posible pero tampoco debe renunciar el público de acudir a verla:

Nota: EL DESAPARECIDO, no es la mejor película nacional, pero es un asunto aceptable dentro de su género, que logra la finalidad de intrigar, que se propuso el autor, pues desarrolla un caso que retiene forzosamente la atención del espectador.
¡ES SENCILLAMENTE UN BUEN FILM!⁶¹⁰

La compañía de Rambal bajo el nombre de *Espectáculos Rambal* ha estrenado el 9 de noviembre de ese año la adaptación de la novela de Remarque: *Sin novedad en el frente* en el teatro Ruzafa. La coincidencia con el estreno cinematográfico elevaría el interés del público valenciano por ver a Rambal. Como curiosidad destacamos que Rambal había sido sustituido a causa de una indisposición por su primer galán, el actor Carlos Lemos; tras publicarse el anuncio de que Rambal regresaba a la escena con su repertorio queda patente que el público acudía por verle actuar en especial a él y no sólo a su compañía y sus montajes.⁶¹¹

Las críticas son acordes con la modestia con la que se han presentado en los anuncios:

LIRICO

"El desaparecido"

Cuando una casa modesta, como es la novel actuaría valenciana Nal, Sdad Ltda., hace la presentación de esta película nacional con la sinceridad que demostraron en los anuncios, nosotros ya no podemos exigir más.

"El desaparecido" tiene el principal aliciente en ser el debut cinematográfico de Enrique Rambal, el cual está encargado de incorporar un triple papel, lo cual más o menos teatralizado, logra en todas sus partes, secundado por Trini Moren, en el suyo de Elena Suárez y Fortunio

⁶¹⁰ *El Pueblo*, 14 de noviembre de 1934, p. 4.

⁶¹¹ *El Mercantil Valenciano*, 14 de noviembre de 1934, p.6. *Las Provincias*, 14 de noviembre de 1934, p. 5.

Bonanova, en el suyo de Duval. El asunto de "El desaparecido" es interesante y llega a intrigar al espectador.

Con toda sinceridad reconocemos que "El desaparecido", con todas sus deficiencias de técnica y su exceso teatralesco, es una película que entretiene y como tal no debemos ser más exigentes.- SINOVIA⁶¹²

Es la única crítica localizada de dicho estreno. El actor de teatro tan admirado en las tablas no levanta pasiones en el celuloide: la película cae en el olvido por completo.

⁶¹² *El Pueblo*, 18 de noviembre de 1934.

VI. 3. ESTRENOS «CINEMATOGRAFICOS» EN EL ESCENARIO

VI. 3.1. LA DÉCADA DE LOS CUARENTA

Ha finalizado la Guerra Civil y comienza una de las etapas más duras de la historia de España contemporánea. No sólo hay que reconstruir el país sino que se recrudece la represión de los vencedores sobre los vencidos. La miseria que ha dejado la guerra, junto con el hambre y la división entre vencedores y vencidos no permite muchos momentos para el asueto que puede dar el acudir al teatro. De todas maneras, la vida de la ciudad prosiguió y los teatros formaban parte de su día a día. Enrique Rambal con su compañía reapareció en el teatro Ruzafa entre los meses de mayo y junio de 1939 y la prensa se fijó en su trabajo de primer actor como ya se ha explicado. Poco después abandonó la ciudad y reapareció en Madrid.⁶¹³ Rambal había trabajado con el gobierno de la República y también lo hará los próximos años con la dictadura de Franco. Nunca había manifestado públicamente sus ideas políticas, aunque su participación como responsable de la organización de las compañías de los teatros valencianos durante los tres años de la Guerra Civil podría haberle acarreado represalias aunque aparentemente no fue así.

Rambal reaparece en Valencia en la temporada de octubre de 1942. El programa publicado para su nueva temporada combina los melodramas clásicos: *Las dos huérfanas de París* y *El jorobado*, junto a obras de gran espectáculo como *Miguel Strogoff* o *Isabel la Católica*; sin embargo destaca también, la inclusión de otros modelos escénicos: *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand o *Marco Antonio* y *Cleopatra* de Shakespeare. Aparentemente, Rambal quería entrar en una nueva etapa de su vida profesional por lo que incluye en su repertorio obras de dramaturgos internacionales. Hasta ese momento se había preocupado por captar al público sin preocuparse de la calidad o el nombre de los autores pues sólo buscaba la espectacularidad. En esta década, sin embargo, el

⁶¹³ En agosto de 1940 estuvo en el Teatro Fontalba de Madrid con la obra *Enrique IV* que había estrenado en junio en Valencia.

texto parece ser uno de los factores que más le interesa resaltar, además de la espectacularidad del montaje, que nunca abandonará:

Obra difícil de interpretar y difícil de presentar. Debemos decir que Rambal ha echado el resto, y tanto en lo apropiado, rico y artístico de los trajes, como en el atrezo y decorado, ha logrado sobrepasarse; que tratándose de Rambal ya es decir. Ha sabido ambientar muy bien la obra, ardua labor cuando se aparta la obra de tal manera respecto de las antiguas del repertorio rambalesco. Pero ha hecho más el artista: ha sabido lograr que su público acepte muy bien dicha orientación, y este es un triunfo que a Rambal debe satisfacer sobremanera.

Así, pues, la obra produjo mucha impresión en el auditorio, que, desde los primeros momentos, se apresuró a mostrar al director de la compañía, y a sus artistas, ser el público "suyo" que gusta siempre de tales espectáculos.⁶¹⁴

Sin embargo, cuando representa *Marco Antonio y Cleopatra* no termina de gustar a los críticos la visión particular de Rambal de la obra shakespeariana y como consecuencia, elimina el resto de obras programadas y no llega a estrenar *Hamlet* ni *El rey Lear*. Su estilo encasillado en otro tipo de obras le aproxima a la espectacularidad fílmica.

Así que los buenos aficionados, los espectadores que desean conocer sobre la escena las obras clásicas del teatro universal, tienen que mostrarse agradecidos ante el altruista esfuerzo que ha desplegado Rambal para ofrecerles "Marco Antonio y Cleopatra", pieza que, de otra manera, quizás no hubiesen podido ver nunca representada.

Por lo que al decorado y, sobre todo, al vestuario se refiere, Rambal ha montado la obra con el esplendor que le caracteriza. La tragedia, como todas las de Shakespeare -que parece que presentía el advenimiento del séptimo arte- se divide, en muchos cuadros y tiene condiciones de "guión" cinematográfico. Pero merced a la buena organización de la tramoya, en la representación no se producen paréntesis ni intermitencias, pues todas

⁶¹⁴*Las Provincias*, 10 de octubre de 1942. Estreno de *Cyrano de Bergerac* en la gala para la prensa valenciana.

las mutaciones se efectúan con sorprendente y plausible rapidez.⁶¹⁵

De nuevo Rambal en Valencia realiza otra vez una larga campaña de más de dos meses. Tras su paso por el teatro Principal se traslada al modesto teatro Lírico.⁶¹⁶ Junto a títulos habituales estrena la adaptación escénica de *Drácula* y la no menos curiosa obra de Ángel Torres del Álamo: *Opio: el barco pirata*. Intenta introducirlos y consigue la aceptación del público pero siempre sin olvidar que se le conoce por ser un divo de la tramoya.

La acción se desarrolla alrededor de un acto de abnegación realizado por el teniente Stuart para salvar el honor del padre de su prometida, que después no ha de ser correspondido por el infame. El oficial es condenado a prisión y la vida le lleva, poco después de innumerables incidencias, a mandar un barco dedicado al contrabando de opio. Su honradez se convirtió -por virtud de la vida, dice- en depravación. Pero al final, con la aparición de la mujer amada, volverá a vislumbrarse la aurora de la felicidad con una acertada invocación al bien.⁶¹⁷

A pesar de ser de todo, la obra no gusta y es tachada de endeble. El teatro, al igual que toda la vida del país, atraviesa una fuerte crisis. El público empieza a demostrar su preferencia por los relatos cinematográficos. Por otra parte, Rambal acusa el paso del tiempo y se plantea dejar el cargo de primer actor dentro de la compañía; quiere conceder el protagonismo a sus hijos. Además, cuenta con el agravante del elevado coste de sus espectáculos: los continuos cambios de títulos, peculiaridad tan frecuente en él, suponen una fuerte inversión monetaria que no es fácil afrontar en esta década:

⁶¹⁵ *Jornada*, 21 de octubre de 1942.

⁶¹⁶ Se trata de un edificio modernista, construido en el solar del asolado convento de Santa Clara. Se inauguró el año 1914 con el nombre de Trianon Palace. En un principio, quería presentar novedades pero el público no lo aceptó y tuvo que cambiar de empresa tomándolo a su cargo el maestro José Serrano que lo reformó cambiándole el nombre al de Lírico. Fue derribado en 1950.

⁶¹⁷ Fragmento de la crítica publicada en el periódico *Jornada* de Valencia el 17 de diciembre de 1942.

- ¿Qué obra le proporcionó más rendimiento económico?
-Yo tengo la costumbre de cambiar de cartel casi a diario y los ingresos de taquilla no varían sensiblemente. Y establezco esta rotación de cartel porque me aburre representar una misma obra todos los días. Al público se le debe ofrecer variedad en el programa, alternando con más asiduidad las obras que sean más de su agrado.
-¿Se confirma su contrato con el señor Herrera Oria?
-Sí. Está firmado desde ayer. Me han hecho proposiciones ventajosas y disuelto la compañía al cumplir los contratos actuales, y paso, personalmente, a las órdenes de Herrera Oria.
-¿Por un millón de pesetas, según se dice?
-Esa es la cifra. Un millón, para dos años de actuación, obligándome a servir a la empresa todo mi material de sastrería, decorado y atrezzo, durante los 24 meses a que me obliga el contrato. Desde luego, actuaré en Fontalba, de Madrid, 8 meses cada uno de los dos años firmados y el tiempo restante, en provincias.
-¿Es verdad que piensa dejar el teatro?
-Después de mi proyectado viaje a América, precisamente.⁶¹⁸

Hasta ese momento Rambal poseía libertad de movimientos al ser su propio empresario. Cuando Herrera Oria⁶¹⁹ le financia los espectáculos, su faceta empresarial se ve constreñida al capital. Aunque indica su intención de viajar a América, el contrato firmado con el empresario le obliga a mantenerse en España, por lo que viajó por todo el país y cumplió las normas impuestas por el socio capitalista. Su libertad de acción y decisión está ahora sometida por un contrato millonario.

⁶¹⁸ Entrevista a Enrique Rambal, *Jornada* de Valencia, 31 de octubre de 1942.

⁶¹⁹ Fundador del periódico *YA* de Madrid.

VI. 3.2. REBECA

En la década de los cuarenta el cine y el fútbol se disputan el público que le han quitado a un teatro maltrecho por una crisis que arrastra de anteriores décadas. El cine está cada vez más presente en la prensa y con él las grandes estrellas se hacen más cercanas al espectador. Greta Garbo, Maurice Chevalier, Douglas Fairbanks, y muchos más, roban el protagonismo a los actores y actrices españoles. Cabe destacar que la industria cinematográfica española se ha visto truncada por la guerra y todavía no se ha puesto al día: en consecuencia, no puede competir con películas extranjeras como *Rebeca*.

Como es sabido, la escritora británica Daphne du Maurier publicó la novela *Rebecca* en 1938. Fue uno de los mayores acontecimientos literarios de principios de esta década y no tardó mucho en ser llevada a la pantalla.

Respecto a la adaptación escénica de la novela son los encargados de ella los periodistas Manuel Soriano y José Javier Pérez Bultó, junto a ellos también firma Enrique Rambal. La versión se titula: *Rebeca. Comedia dramática de gran espectáculo en un prólogo y dos jornadas divididas en veintisiete cuadros, adaptación de la novela del mismo título de DAPHNE DU MAURIER. Ilustraciones musicales del maestro Arquelladas*. Publicado en la colección Talía, año V, nºLVII, Madrid, 1944.⁶²⁰

Los cuadros se titulan de la siguiente manera:

Prólogo: La sombra del castillo

1º.- Atracción del abismo

2º.- Recuerdos

3º.- Costa Azul

4º.- La primera ilusión

5º.- Un paseo en auto

6º.- Momentos de nerviosidad

7º.-Lo inesperado

Segunda parte: (sin entreacto)

8º.- Mandreley

⁶²⁰ Ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de España. [En línea] <<http://www.bne.es/>> [consultado 3 marzo 2004]

- 9°.- Su gabinete
- 10°.- ¡Ella... siempre ella!
- 11°.- El valle feliz
- 12°.- La casita de la playa
- 13°.- ¿Por qué he vuelto a Manderley?
- 14°.- Nuevas sorpresas

Tercera parte:

- 15°.- Su dormitorio
- 16°.- La figura del cuadro
- 17°.- Mirando al abismo
- 18°.- El descubrimiento del buzo
- 19°.- La terrible verdad
- 20°.- Los dos juntos, siempre juntos
- 21°.- El juicio
- 22°.- El chantaje
- 23°.- El secreto de Rebeca
- 24°.- ¡La horrible noticia!
- 25°.- ¡Yo quedaré siempre en Manderley!
- 26°.- ¿Es la aurora boreal?
- 27°.- ¡Manderley en llamas!

PERSONAJES

La obra se presenta con 19 personajes, destacando en los principales papeles protagonistas los hijos de Rambal.

De entre ellos, los personajes más importantes son:

Carolina: es la Señora de Winter. Relata, en primera persona, la historia de la mansión de Manderley. Joven y extremadamente tímida se dejará llevar por los personajes más robustos del relato que son Max de Winter y la señora Danvers. Su actitud cambia en la tercera jornada donde asume mayor poder de decisión. Este personaje, tanto en la novela como en la versión cinematográfica, no tiene nombre de pila aunque aquí sí se le ha asignado uno. Representa al espectador omnisciente, el cual, descubre el misterio a través de sus ojos.

Máximo de Winter [sic]: protagonista del relato. Hombre rico de carácter irascible. Padece grandes cambios de humor que sólo se justificarán al descubrirse su pasado tumultuoso con su anterior esposa, Rebeca.

Señora Danvers: ama de llaves de la mansión Manderley, propiedad de la familia de Winter. Personaje oscuro y siniestro que sirve de nexo entre el pasado y el presente de sus habitantes. Su mente roza la paranoia al idolatrar a la muerta señora de Winter: Rebeca.

Rebeca: Difunta señora de Winter. A pesar de estar muerta es el eje del relato. Nadie habla bien de ella excepto su criada. Condiciona a todos los personajes de la obra.

ARGUMENTO

Un hombre solitario mira intensamente un acantilado, su actitud ensimismada hace que una joven que le observa le interpele al verle en actitud suicida. Entablan conversación y casualmente ambos se alojan en el mismo hotel de Montecarlo. Ella es una joven dama de compañía y él es un acaudalado inglés. Entablan amistad, a pesar de las diferencias sociales, se enamoran y contraen matrimonio. La diferencia de edad entre ellos es grande pero no es ese el motivo que puede separarles sino el recuerdo de su anterior esposa: Rebeca.

Tras la boda se trasladan a vivir a la mansión de Manderley, propiedad del caballero inglés, Max de Winter. Las comparaciones entre las dos mujeres son inevitables. La joven irá descubriendo el pasado amargo de su esposo con los recuerdos de su anterior esposa. La muerte violenta de Rebeca y el descubrimiento de su cadáver dentro de un balandro, tras una tempestad, hace que se acuse a Max de Winter de haberla matado. Rebeca vivía a espaldas de su esposo una doble vida con muchos amantes. Visitaba a un médico a escondidas, el cual le diagnosticó cáncer. Sabedora de su inminente fin, provoca una discusión con su esposo que acaba con su muerte. Se celebra un juicio en el que será absuelto al descubrirse la doble vida de la difunta, dictaminándose la inocencia del marido.

PUESTA EN ESCENA

La generación de la posguerra ha evolucionado en sus gustos, entre otras cosas quiere olvidar el día a día y para eso necesita que se le sorprenda con nuevas formas de hacer teatro y esto incluye también a Rambal. En el caso de *Rebeca*, la novela de Du Maurier y la película de Alfred Hitchcock tienen divergencias en algunos puntos del relato y son esos elementos los que facilitan la puesta en escena de Rambal para sorprender al espectador. En el cuadro dieciochoavo, cuando el buzo descubre el cadáver, la acotación que lo describe muestra su propia interpretación de lo que debía verse:

*El descubrimiento del buzo
Decoración fantástica, representando el fondo del mar.
El yath [sic], encallado. Baja el buzo. Entra en el barco,
del que se ve su interior. Fuerza una puerta, se ve un
esqueleto. El buzo figura que lo va a recoger. Cuadro
impresionante, acompañado por la orquesta.⁶²¹*

La acción de este cuadro, como si se tratase de una película muda, narra todo lo que sucede en el interior del fondo del mar. Hitchcock no rodó estas imágenes sino que las relata el propio protagonista cuando confiesa la verdadera muerte de Rebeca; además, elude el uso de la pistola asegurando que la muerte es accidental.

Otro de los momentos más culminantes de la puesta en escena es el diálogo entre Max de Winter y su esposa en el cuadro siguiente. Mientras los dos personajes hablan, se escenifica el relato con una proyección de sombras chinescas:

*Oscuro. Y ahora en el foro se ve el interior de la casita
de la playa. Se proyectan las sombras sobre una de sus
paredes, y se ve echada en un diván, la silueta de una
mujer bellísima; en la boca un cigarrillo, que se quita
solamente para reír. Sigue la voz en la oscuridad.*

[...]

*Se ve la sombra de él que saca la pistola y le da un tiro
en el corazón. Las siluetas hacen, lo que a la voz de
Maxim va diciendo en la oscuridad.*

⁶²¹ Cuadro dieciochoavo, p.43.

[...]

*Cesa la visión de sombras chinescas y las dos figuras siguen como estaban.*⁶²²

Como se puede apreciar, en este relato mímico de las sombras se inserta la versión de la novela, con la muerte de Rebeca por un disparo y no la versión de la muerte como consecuencia del golpe en la cabeza.

El momento culminante de la representación es el final que coincide con el incendio de la mansión de Manderley:

Manderley en llamas

La fachada exterior de la parte que corresponde al dormitorio que fue de Rebeca; viéndose a través de las ventanas, las llamas que devoran la habitación, y la sombra de la señora Danvers, que atraviesa rígida, con el candelabro en la mano, siguiendo su obra de destrucción.

Oscuro.

Interior del castillo. Arden los muebles, caen los techos, se derrumban las paredes; y en la estancia, trágica, horrible, la demoníaca figura de la señora Danvers, siempre con su candelabro en la mano. Parece gozar de su espantosa agonía entre aquellas paredes, que cobijaron al ser que tanto amó.

*En medio del espantoso infierno de llamas, arde la señora Danvers; y se queman sus ropas, sus pies, sus brazos, su cara, y ella impasible, parece que goza en verse arder... Y tras este cuadro dantesco de horror y de muerte, cae el telón.*⁶²³

En este cuadro se utilizan varios de los trucos habituales de Rambal. Tras la presentación del decorado, que en este caso es la mansión, se ve el incendio y el derrumbe de las paredes del edificio. Tal como se ha relatado en el capítulo de los trucos rambalescos, las paredes del decorado de la casa están unidas entre sí por unos electroimanes por donde circula una corriente de baja intensidad. Cuando se suspende el suministro de dicha fuente eléctrica se sueltan los electroimanes provocándose la caída de las paredes, efectuándose el «efecto derrumbe». Otro de los elementos de esta escena es el fuego y ello se lograba con algunos elementos pirotécnicos, junto con los ventiladores en funcionamiento que

⁶²² Fragmento del cuadro diecinueveavo, p.46-7.

⁶²³ Cuadro veintiseisavo. Final de la obra, p.59.

mueven tiras de telas amarillas y rojas. La actriz se colocaba detrás de los ventiladores aparentando que sus prendas ardían junto con el decorado y la ilusión del incendio se lograba.

Estos tres momentos claves de la puesta en escena de la obra son los que van a hacer que no sea una obra convencional como las demás. En el anuncio de la prensa se puede ver estas claves reflejadas gráficamente en el dibujo: el personaje provocador del incendio, la señora Danvers, la mansión Manderley al fondo y a sus pies el desencadenante del relato, el buzo que localiza a un esqueleto. Todo ello está siendo observado por una sombra masculina.



624

⁶²⁴ El *Levante*, 6 de diciembre de 1945. Dibujo firmado por V. Ballester Marco.

REPRESENTACIONES

La obra se estrena en el teatro Principal de Alicante el 28 de mayo de 1944. Sin embargo en la publicación consta como primera representación y estreno de la obra la del Teatro Calderón de Madrid el 10 de junio de 1944.

Espectáculos RAMBAL

PRESENTA

Domingo 28 Mayo en el TEATRO PRINCIPAL



REBECA

Éxito alcanzado por Grandes Espectáculos RAMBAL, non motivo de las representaciones de «REBECA» en las distintas capitales de España.
Dscr. R. Corta. Foto. P. A. Moreno

625

Durante el invierno la compañía viaja a Barcelona donde *Rebeca* es estrenada el 8 de noviembre de 1944 en el teatro Romea. El triunfo fue total:

⁶²⁵ Información obtenida en el fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante. Entrada del teatro Principal de Alicante en 1944.

Rambal es capaz, en el teatro, de acometer y coronar con éxito. Con el gran éxito que alcanzó anoche. El público que llenaba el teatro, se hinchó las manos de aplaudir - valga la figura en méritos de lo expresiva- todos los cuadros, y al final requirió la presencia del magnífico realizador Enrique Rambal en el palco escénico, ovacionándole. Pocas veces tan merecido como ésta, por el esfuerzo que supone el montaje y la manera feliz como se ha logrado siguiendo la línea dramática espectacular de "Rebeca".⁶²⁶

Si algo destaca de esta puesta en escena es que juega con la ventaja de que la mayoría del público desconoce tanto la novela como la versión cinematográfica.

Los que conocen la novela, como los que la han visto en la pantalla, comentaban anoche entusiasmados esta versión teatral. Entusiasmo del que participamos nosotros -y ello tiene en este caso un valor excepcional- que vimos "Rebeca" desde un ángulo en el que acaso nos encontrásemos solos: el del espectador que no ha leído la novela ni visto la película. Y, a pesar de ello, como público sano, sin referencias ni comparaciones, nos sedujo la traza del libro, su apasionante interés y la presentación.⁶²⁷

El montaje llega a Valencia el 7 de diciembre de 1945 cuando se representa en el teatro Principal de la ciudad. A pesar de que Rambal ya no es el principal actor de la compañía, el éxito es enorme. En el estreno el papel principal es asumido por su hijo Enrique Rambal Sacia. Enrique Rambal queda como un director de escena, además de empresario, que dirige la compañía aunque la producción corre a cargo del capitalista Herrera Oria. El papel de Max de Winter es representado por Enrique Rambal junto a su hija Enriqueta, que protagoniza a Carolina.

Y si literariamente deja bastante que desear, "Rebeca" ante la concha y las candilejas, sirve de motivo para que Rambal pruebe una vez más sus condiciones

⁶²⁶ *Barcelona teatral*, 9 de noviembre de 1944.

⁶²⁷ *Ibíd.*

excepcionales como escenógrafo y dominador de la técnica teatral, ofreciendo un espectáculo en este aspecto sencillamente impecable.

Rambal y su hija Enriqueta fueron con acierto el infortunado matrimonio; María Vila, en el tenebroso personaje de la señora Danvers, muy en carácter pero no siempre en situación; Pío Davi, Abrines, Ibáñez y demás intérpretes cumplieron.⁶²⁸

Será una de las obras que más recuerden los espectadores de Rambal.⁶²⁹

Esta obra que siempre se recuerda como uno de sus triunfos de la década. Se repuso en el teatro Ruzafa en la temporada de 1947. Se representó el 17 de mayo de 1947. Previamente la había vuelto a interpretar en Alicante, en el teatro Principal el 19 de marzo de 1947 y en Castellón también en el teatro Principal el 11 de abril de 1947.⁶³⁰

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

Título: *Rebeca (Rebecca)*⁶³¹

Director: Alfred Hitchcock

Guión: Joan Sherwood, Robert E. Harrison. Basado en la novela de Daphne du Maurier

Productor: Selznick International, United Artists.

Intérpretes: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, Cecil Aubrey Smith, Reginald Denny, Gladys Cooper.

Estreno: 1940

Duración y formato: 00130 minutos. 35 milímetros. Blanco y negro.

Esta obra es una de las clásicas de la filmografía, tanto de su director como de su protagonista.

⁶²⁸ *Las Provincias*, 8 de diciembre de 1945.

⁶²⁹ En conversaciones con don Miguel Vaquero que vio la representación de la obra en el teatro Rambal de la ciudad de Utiel, nos relató, con mucha emoción, la impresión que le produjo el montaje. Los trucos del incendio y el derrumbe de la mansión fue lo que más le impresionó. Desconocía la novela y confiesa que no le gustó la versión cinematográfica, que vio después de la representación.

⁶³⁰ Datos procedentes del fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante y del archivo del teatro Principal de Castellón, respectivamente.

⁶³¹ Base de la Filmoteca Española [En línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003]

VI. 3.3. MÁS CINE EN ESCENA: EL DECLIVE

A lo largo de los siguientes años el cine tiene mucha más repercusión en los teatros. Rambal sigue intentando mantener su posición dentro de esa, cada vez, más dura competición y para ello incorpora a su repertorio los más famosos estrenos cinematográficos. Durante la temporada de 1945 a 1946 en el teatro Principal son *Las cuatro plumas* y *Cyrano de Bergerac* las obras que destacan y triunfan.

Vuelve a intentar atraer al público con su adaptación de los estrenos fílmicos y lo consigue en el teatro Ruzafa durante la temporada de 1947 con *¡Soberbia! ó La luna y seis peniques* y *Guerreras rojas (Policía Montada del Canadá)* aunque la que realmente le produce una cierta recuperación económica es la adaptación a la escena de: *Chu-Chin-Chow*, a su vez basada en la comedia musical de Oscar Asche y Frederick Norton. El argumento en realidad es una versión del cuento de *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, pero esta vez musical.

Por supuesto, también había un precedente fílmico: en este caso de origen británico, que parece ser el inspirador de Rambal. Se trata de la película de título homónimo dirigida por Walter Forde. El estreno de ésta se había verificado el 8 de noviembre de 1934 en Valencia, el 12 de febrero de 1935 en Barcelona en el Tívoli y el 19 del mismo mes en Madrid.⁶³² La crítica valenciana la acogió con verdadero entusiasmo:

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA FILMACIÓN DE "CHU-CHIN-CHOW"

¿Quién no ha oído hablar de Chu-Chin-Chow, el temible bandido de la China, el cruel protagonista de uno de los más célebres cuentos de las Mil y Una Noches? Chu-Chin-Chow fue llevado a la escena inglesa poco después de terminada la guerra europea, y triunfó en el His Majesty's Theatre, uno de los grandes teatros de Londres, durante más de cinco años consecutivos, representándose millares de veces, y sin interrupción durante ese tiempo, ante públicos de todos los países del globo. El interés de la acción, el encanto de la música, el esplendor de las decoraciones, la fantasía del vestuario, dieron fama

⁶³² Datos de la base de la Filmoteca Española [en línea] <<http://www.mcu.es>> [consultado 23 de marzo de 2003]

mundial a esta obra espectacular. La decisión de llevarla a la pantalla ha sido uno de los grandes aciertos de la Gaumont-British. Ha sido lograda gracias a la cooperación de Walter Forde, uno de los directores de más fama en el mundo cinematográfico inglés, y con el empleo simultáneo de las dos series de estudios que la Gaumont-British posee en Shepherd's Bush Wong es la estrella del film, en el que también trabajan artistas de tanto renombre como el alemán Fritz Kortner, George Robey, Anton Dolin, Frank Vosper, Gibb McLaughlin y la bellísima Pearl Argyle. Anna May Wong, la actriz china de más celebridad en Oriente y en Occidente, interpreta el papel de Zaharat, la esclava de la leyenda árabe; George Robey es Ali Babá en la película, y el papel de Chu-Chin-Chow queda a cargo de Fritz Kortner, el primer artista de la escena contemporánea alemana y uno de los mejores de la pantalla mundial.

Los directivos de la Gaumont-British han recurrido al Museo British han recurrido al Museo Británico y a los archivos nacionales más ricos en pergaminos árabes y persas, para documentarse sobre este film. Persiguieron el asesoramiento de cocinero árabe para que los platos orientales que figuran en la cocina y en la escena del banquete fuesen fieles reproducciones de los guisos musulmanes. Mandaron construir un diván capaz de acomodar a un harem íntegro... Buscaron camellos, asnos y cabras para que actuasen en algunos momentos, y los animalitos trabajaron con tanta naturalidad, que una de las cabras trajo al mundo dos robustos cabritos durante un descanso en al representación. Ochenta negros y negras auténticos fueron encontrados en Londres para hacer de señores y señoritas del conjunto. La cueva de los Bandidos dio lugar a una reproducción exacta de estalactitas y estalagmitas gigantescas, con un fuente de agua verdadera al fondo. Arcas y cofres rebosaron alhajas: perlas, rubíes y diamantes; sacos de oro, espadas esmaltadas y cinturones de filigrana. No se escatimó ningún detalle que pudiera comunicar a la escena todo su ambiente oriental.

En esta cueva irrumpieron, uno tras otro, cuarenta "bandidos" a caballo. Fritz Kortner tuvo que salvar a galope tendido la gran roca a la entrada de la guardia, y sólo después confesó que era la primera vez en su vida que se encontraba a lomo de un corcel. La escena del banquete dio lugar a un verdadero derroche de fantasía. Las viandas, a hombros de los esclavos, fueron servidas en bandejas de oro, mientras caía el vino en copas de plata desde los grandes jarrones de cerámica. Un momento culminante de la escena es aquel en que desde

los brazos, los dedos y los pies de las innumerables bailarinas, comienzan a surtir chorros de agua, convirtiendo a los intérpretes de la danza en fuentes vivientes, dinámicas y giratorias. De pronto, un incidente inesperado: una de las cabras acomete furiosa a una mesa, la derriba con los cuernos y se dedica a masticar tranquilamente papel de escribir y goma de borrar. Un camello, llamado "Jaime", se negó cierto día a salir del estudio, quizá porque consideraba que su verdadera carrera era la de ser estrella del cine. Veinte hombres tiraron un buen rato del ronzal, sin resultados apacibles. Finalmente, "Jaime" fue remolcado por un automóvil, saliendo entonces de buen grado.

George Robey, que hizo el Sancho Panza de la versión inglesa de "Don Quijote", monta en "Chu-Chin-Chow" el mismo asno que utilizó en aquella película.

Anna May Wong, la encantadora actriz china, nacida en San Francisco de California, interpreta como una auténtica oriental su papel de esclava y ella ha sido, en muchas ocasiones, la asesora de sastres y decoradores para lograr la mayor propiedad en los detalles históricos o de ambiente que habían de figurar en escenas accesorias. Una nota curiosa: Anna May Wong odia el té de la China; lo que bebe es té chino, cosa, según ella, muy distinta, prefiriendo el de una marca que lleva el sugestivo nombre de "Agujas Plateadas de Alegría y Felicidad". Pearl Argyle, una de las mejores bailarinas clásicas de Inglaterra, trabaja en "Chu-Chin-Chow" en el papel de Marjanah, la novia de Nur-al-Din, y lleva, por cierto, una nueva fórmula para la caracterización, consistente en polvos de arroz mezclados con polvos de oro, aplicados a los pómulos para producir en la pantalla un efecto alabastrino de indudable encanto.

La escena del Mercado de Esclavas estableció un nuevo record en materia de alumbrado artificial, ya que fueron precisas 170 lámparas de gran potencia para reproducir el efecto de la luz oriental, y de paso ocasionar en el estudio un calor sofocante que obligó al personal técnico a trabajar sin más ropa que un par de pantalones. Hasta las esclavas orientales, no obstante su escaso indumento, quejándose del calor.

El traje de George Robey en la escena del banquete, lleva bordadas 92500 lentejuelas, y el vestuario de las coristas ha exigido la confección de 800 vestidos. En escenas sucesivas, el piso del estudio hubo de ser cubierto de arena, barro, roca, corcho granulado, grava y cal, a fin de producir los distintos efectos que a cada ocasión convenían. El dramatismo de la acción, sostenido durante todo el film gracias al interés de la trama y el realismo de

Fritz Kortner y Anna May Wong, culmina en la escena final, siendo especialmente impresionante el momento de caer por el vacío hasta el remoto fondo de un pozo, las enormes tinajas que sirven de sepulcro eterno a los feroces secuaces del malvado bandido chino.⁶³³

Como era habitual en Rambal, el estreno lo paseó por las tres principales capitales valencianas: el 22 de marzo la estrenó en el teatro Principal de Alicante, el 8 de abril en el teatro Principal de Castellón y el 23 del mismo mes en el teatro Ruzafa de Valencia.⁶³⁴ Esta obra parece ser un género nuevo para Rambal: la opereta. Mantiene la estructura de dos actos divididos éstos en 21 cuadros. La complejidad de mantener a 30 actores en el escenario junto a un grupo de bailarines y comparsas hace que sea una nueva apuesta del director de escena. Aunque el público respondía en masa, no le proporcionó los beneficios esperados dado que los gastos de montaje debieron ser elevadísimos.

El 20 de octubre de 1948 en el teatro Principal de Alicante la Compañía de Grandes Espectáculos Rambal estrena *Ben-Hur*.⁶³⁵ Lo nunca visto hasta entonces en un escenario: el cine, en technicolor, pero en las tablas. Con la reproducción de una cuadriga con el fin de emular la famosa escena de la carrera. Como es habitual, la compañía viaja por toda la geografía levantina con su repertorio hasta llegar a Valencia, al teatro Ruzafa, en enero de 1949.

La presentación de esta compañía será mañana, sábado, en funciones de tarde y noche, con el estreno en Valencia del grandioso espectáculo "Ben-Hur", teatralizado de la célebre obra de Lewis Wallace, hecha por Amalio Garí y Enrique Rambal, en tres partes divididas en trece cuadros, dirigidos por Rambal. El reparto es extensísimo. Decorados de Antonio de la Guerra, construidos en los talleres Rambal, Trajes construidos en los talleres Rambal, dirigidos y diseñados por Roberto Carpio, Efectos escénicos, Kiel Broos [sic], de Nueva York, Cuádrigas construidas por Amalio Garí, Sonidos, expresamente construidos por la casa Major de Nueva York.⁶³⁶

⁶³³ *Las Provincias*, 9 de noviembre de 1934.

⁶³⁴ Datos obtenidos del fondo Portes, Archivo Histórico Municipal de Castellón y la prensa valenciana respectivamente.

⁶³⁵ Información recogida en el fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

⁶³⁶ *Las Provincias*, 14 de enero 1949.

Evidentemente, gustó esa nueva apuesta de Rambal y así lo demuestran las críticas al estreno en la ciudad. Son muchos los elogios al montaje e interpretación pero no se olvida que ha habido anteriores versiones cinematográficas y esta vez sí que las conoce el público.

El declive, la decadencia de sus espectáculos llega con la década de los 50. Rambal ya no puede asumir inversiones tan importantes. A pesar de su campaña americana, con la que siempre se recupera económicamente, hay algo que no puede dominar ni vencer: el paso del tiempo. Rambal es mayor, las desavenencias entre sus hijos por el control de la compañía y su precaria salud son elementos decisivos para su declive total y ruina. Aún es capaz de programar un nuevo estreno que toma de la pantalla: *¡Que el cielo la juzgue!*. El estreno de esta obra se verificó en el Teatro Principal de Alicante el 29 de octubre de 1952,⁶³⁷ después viajó a Madrid al teatro Lope de Vega donde volvió a presentarla como un estreno y fue el 23 de enero de 1953.⁶³⁸ A Valencia llegará mucho más tarde y se representó en el teatro Principal el 23 de febrero de 1954.⁶³⁹ Volvió a Madrid donde la reestrenó en el teatro Fuencarral el 1 de julio de 1954⁶⁴⁰ y por último regresó a Castellón el 1 de septiembre de 1954 donde la representó en el teatro Principal de la ciudad.⁶⁴¹

Anoche, pues, comenzó el simpático actor y director sus trabajos con el reestreno (nueva versión) de "¡Que el cielo la juzgue!, drama por todo lo tremendo, en dos partes y doce cuadros, pero no literatura gorda, sino intensamente novelesca, de Ben Ames William, y que necesitaba por ello una traducción inteligente, por lo que ha recurrido Rambal a nuestro paisano Rafael Martí Orberá, que sabe lo que es el teatro, que escribe en castellano conciso, expresivo, y que ha dado singular interés a la acción con su diálogo suelto, fácil, que llega pronto al sentimiento del oyente, dentro de la difícil trama construída por el original para presentar tipos extraños de psicología netamente inflexible, y de un efecto logrado. La colaboración artística de Rambal no

⁶³⁷ Información recogida en el fondo Portes de la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

⁶³⁸ *ABC*, 24 de enero de 1953.

⁶³⁹ *El Mercantil Valenciano*, 22 de febrero de 1954.

⁶⁴⁰ *ABC*, 2 de julio de 1954.

⁶⁴¹ Archivo Histórico Municipal de Castellón.

debe ser desconocida, pues pone la salsa de las interpretaciones.

Y a fe que hay que interpretar en este drama donde el personaje de "mujer mala" y el de "mujer buena" (que hasta ampara a la madre de la otra, verdadero ejemplo de maldad), y una serie de situaciones difíciles que tienen al espectador con el interés siempre despierto.

La presentación, una vez más, acredita la fantasía "a alta tensión" de ese mago de la escena que es Enrique Rambal, y sabe presentar el río de truchas, la barca en el lago, el impresionante incendio... En suma, el Rambal de los mejores tiempos, que, además, se ha repartido un papel socarrón.

Y ahora a esperar otra obra... que no sea de asunto tan malévolo y tenga más personajes simpáticos.⁶⁴²

Pero el tráfumo que esperaba el crítico no pareció llegar. Todos los factores anteriormente citados son la clave para su hundimiento, tanto económico como moral. Sin embargo se resiste a abandonar su oficio de siempre e intenta reflotar su compañía y economía retomando su antiguo repertorio de melodramas pero, esta vez, dedicado a los niños. No lo consigue convirtiéndose esto en su final artístico. La última pieza que interpreta es *El sillón de la muerte* el 6 de mayo de 1956 en El Círculo Católico de Burjasot, con actores aficionados.

⁶⁴² *Las Provincias*, 24 de febrero de 1954.

VII.CONCLUSIONES

Nuestro estudio se ha centrado en el análisis del teatro que realizó el actor Enrique Rambal durante la primera mitad del siglo XX. Con esta investigación sobre un personaje concreto de la escena se ha intentado recuperar algunos aspectos del teatro español contemporáneo hasta ahora no analizados.

En nuestra opinión, Enrique Rambal fue uno de los mejores exponentes del teatro de esta primera mitad del siglo. Su pronta incorporación a la escena, en 1910, así como su actitud de innovador y propulsor de la renovación de la escena española contribuyó el impulso de la modernización del teatro español como vía de expresión artística. Rambal viajó con su repertorio, de más de quinientos títulos, por toda España y América. Dado que no tuvo un espacio escénico concreto así como una única ciudad donde actuase continuamente, se ha tenido que elegir un lugar de estudio, en nuestro caso se ha optado por la ciudad de Valencia, entre otras razones porque fue la ciudad donde comenzó su carrera artística y donde también la terminó y además la incluyó como uno de sus destinos permanentes en casi todas sus temporadas, llevando a cabo algunos de los más importantes estrenos de su carrera en esta localidad.

En primer lugar, se ha intentado recuperar los aspectos personales de Enrique Rambal. Una breve biografía junto con un amplio capítulo sobre las formaciones que lideró en sus distintas composiciones en nuestro primer capítulo que se ha elaborado. A continuación se ha intentado completar dicha información con algunos de sus principales colaboradores literarios, actores, actrices junto a otros miembros de su compañía que destacaron en sus puestas en escena.

En el segundo apartado del capítulo dedicado a la compañía de Rambal y su puesta en escena se ha querido detallar los elementos básicos para la práctica escénica. Telones, vestuario, maquillaje e iluminación entre otros, son los elementos tradicionales que adquieren peculiaridad en el caso de Rambal.

Dada la importancia que tenían para Rambal los trucos escénicos en su puesta en escena, se ha analizado dentro de un apartado especial los trucos o golpes de efecto. Estos efectos dieron popularidad a sus repertorios. Junto a estos elementos hemos considerado los métodos para aparecer y desaparecer en el escenario. Rambal había tomado los trucos de etapas anteriores y los había

mejorado así como modernizado hasta ser casi identificados como propios y exclusivos de su puesta en escena.

Otro de los aspectos más importantes fue su labor de director de escena de la compañía. Sus formaciones constaban de un elevado número de actores, actrices, attrezzistas junto con coristas, bailarinas y personal de bulto por lo que era necesaria una dirección de escena eficaz para los complicados montajes de las obras que representaba. En cada uno de los espectáculos que realizaba Rambal podía tener un total de sesenta personas sobre el escenario, junto a varias toneladas de material escénico. Rambal demostró su capacidad de director de escena al ser capaz de aglutinar a todo su personal, tanto al que estaba dentro como fuera del escenario bajo su dirección. Sus avances técnicos se encuentran a la altura de los que llevaban a cabo prestigiosos directores de la escena europea de ese momento, Reinhardt son algunos de los más destacados entre otros. Su trabajo no sólo se vió relacionado con las nuevas corrientes escénicas sino que sus espectáculos se entroncaron con el cine que era la nueva forma de espectáculo del siglo XX.

Tenía más facetas Rambal en la escena y como empresario demostró, a lo largo de más de cuatro décadas, su capacidad para buscar financiación a sus espectáculos que siempre resultaban ser caros. En sus primeros trabajos no parece conseguir tanto éxito como el conseguido con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en 1923 a la vuelta de su primer viaje a América. Rambal explicó a la prensa las cuantiosas pérdidas que suponía mantener, todos los días, un espectáculo tan caro como el que llevaba, sin embargo, no dejó de programarlo y debió de tener los suficientes beneficios como para montar grandes espectáculos de esa misma índole. Continuó con este tipo de espectáculo caro. Su tenacidad por mantener los grandes espectáculos le llevó a la ruina económica varias veces lo que provocó que en los últimos años se viese obligado a buscar socios económicos que financiasen sus espectáculos hasta la decadencia y hundimiento completo.

Rambal, además de asumir los trabajos de director y empresario también era el primer actor de sus formaciones. Sobre su trabajo de primer actor de la compañía, fue criticado por su manera de actuar tachándola de engolada y redicha, sin embargo, sus propios detractores indicaban que nadie le superaba en sus puestas en escena que eran capaces de compensar sus otras posibles

deficiencias. Dada la importancia que el teatro tiene como espectáculo durante esta primera mitad del siglo XX, existía una gran competencia entre compañías y eso provocaba que las comparaciones entre los primeros actores de éstas fuesen inevitables. Como prueba de ello puede considerarse la crítica de José Ortega y Gasset, quien en su artículo sobre la representación anual de *don Juan Tenorio*, no pudo evitar realizar una comparación entre la actuación de Rambal con Vico actor que se consideraba puntero en este tipo de representación. En su comentario, Rambal no salía muy bien parado por sus cualidades de actor, sin embargo, Ortega y Gasset lo disculpará por ser capaz de suplir sus deficiencias interpretativas con una brillante puesta en escena del clásico.

Junto a la figura de Rambal se encuentra ligado un género, el melodrama. En nuestro análisis se ha verificado el inicio del esplendor del melodrama en los primeros años del siglo. Numerosas compañías explotan la atracción que provoca dicho género; sus enredados argumentos propensos a facilitar engoladas interpretaciones parecen atraer a todo tipo de público. La evolución, analizada desde el punto de vista francés, nos llevó a concluir nuestro propio punto de vista sobre las transformaciones que sufre y las variantes que surgen en su implantación sobre los escenarios españoles. El melodrama es un género que evoluciona a medida que avanza el siglo y a veces la misma obra se adaptaba a las nuevas exigencias del momento. Hemos seguido la clasificación que Jean M. Thomasseau realiza del género desde finales del siglo XIX hasta principios del XX. Primero nos encontramos con el melodrama clásico que se caracteriza por situaciones morbosas, fruto del caos y del dolor, poco a poco hará que derive hacia otra modalidad de corte romántico donde el triunfo del amor y del patriotismo sustituye a la violencia de los temas bélicos. La evolución continúa y el melodrama se diversifica a principios del siglo XX, éste cede ahora la voluntad de protagonismo a los personajes hasta entonces marginales. Policías y ladrones se disputan el protagonismo y el favor de los espectadores llevando hacia nuevos derroteros la escena melodramática. Tras el análisis del melodrama en su parte teórica, se ha dedicado un capítulo a la puesta en escena que Rambal realiza del mismo analizando algunos de los melodramas más representativos de su repertorio a lo largo de toda su carrera y haciendo hincapié en los aspectos escénicos del mismo.

El melodrama continuó ganando terreno en el escenario y nuevas variantes aparecen en estas primeras décadas del siglo. La figura del mago hipnotizador inunda la escena donde otro género, el vodevil, compite por atraer a los espectadores. Los melodramaturgos reaccionan rápidamente al intento de arrinconarles en los tópicos y crean nuevas variedades al incorporar la figura del ladrón y asesino hipnotizador a su elenco de personajes. Se mantiene la misma pauta: el malvado será vencido por el héroe al final de la obra, pero para la resolución del argumento se utilizarán trucos cada vez más sofisticados. Su complicación es el complemento de una línea argumental que si bien sigue siendo reiterativa y redundante se convertirá en un mero nexo para la exhibición de las proezas increíbles del héroe. Todos los recursos escenográficos son válidos: telones, maquillaje, vestuario (en especial el disfraz) junto con la iluminación para crear la fantasía suficiente y llevar a cabo unos trucos que, en el caso de Enrique Rambal, se volverán cada vez más sofisticados. Él realiza la incorporación de elementos relativamente novedosos a la escena como es el caso de las transparencias y el cine que le permitirán efectuar otros trucos impensables en otros momentos y para otras compañías que también representan melodramas.

Los trucos de los melodramas a finales de los años veinte y muy especialmente en el caso de Enrique Rambal son una combinación de maquinarias escenográficas junto con proyecciones de transparencias y películas filmadas, algunas ex profeso, para el montaje. El esplendor de ese tipo de espectáculo se alcanzará con títulos como *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Miguel Strogoff o el correo del zar* y *París-Lyon-Mediterráneo*, entre otros. Rambal tomó todo aquello que le podía ser útil para innovar y el cine se convirtió en uno de sus mejores aliados. El mago francés Georges Méliès, precursor en el uso del cine como espectáculo de sus números de magia parecía ser una fuente de inspiración para el renovador escénico español. Méliès poseía el pequeño teatro Robert Houdin en París en el cual mezclaba pequeñas piezas teatrales con sus números de magia, más tarde incorporó sus películas a dicho escenario. Su ruina económica le hizo desaparecer del panorama escénico y sólo resurgirá en 1926 cuando fue recuperado a través de un homenaje que le reinsertó en el mundo del espectáculo. La coincidencia que se ha podido observar en algunos puntos tanto técnicos como argumentales nos hace pensar que Rambal siguió la línea marcada

por el mago francés y que ello le llevó a crear lo que él mismo llamó «el gran espectáculo».

Para la creación de esta nueva forma de espectáculo, el cine supone uno de los principales aliados de Rambal. Pese a lo que algunos creen, no era su enemigo ni competidor sino una fuente de inspiración. De él toma los argumentos, los personajes y, por supuesto, las innovaciones escénicas en especial la iluminación y los decorados. Rambal aprovechó la ventaja que tenía todavía sobre el nuevo arte que no se había difundido tan rápidamente en la primeras décadas del siglo XX y pareció ganarle con sus montajes que resultaban ser inmediatos, vivos, con sonido y llenos de color de todo lo cual carecía el cine de la época.

El público acudía a sus espectáculos porque esperaba ver lo que no podía encontrar en otros, independientemente de la diferencia de precios. Rambal también contribuyó a la evolución del melodrama al transformar los viejos melodramas. Añadió números musicales y acertó los largos monólogos para permitir que la música y el baile formasen parte del espectáculo. A lo largo de la década de los veinte y los primeros años de los treinta esa fórmula le suministró el éxito que buscaba. Uno de los momentos más álgidos de su carrera se lo proporcionará el gran espectáculo, *El Mártir del Calvario*. Esta obra formará parte de su repertorio hasta el final de su carrera. Su hijo Enrique continuó con ella hasta interpretarla, incluso, en el cine.

A lo largo de su carrera Rambal no dejó de innovar y combinar todo aquello que forma parte de los avances tecnológicos. No sólo el cine se incorpora a su teatro sino que otro medio como es la radio llegó a formar parte de sus espectáculos. Un claro ejemplo de esta combinación lo constituyó el montaje de la obra *Al Capone*, inspirada en una película sobre el famoso gángster. Como novedad, utilizó el medio radiofónico, de reciente aparición en la vida cotidiana, para “narrar” su nuevo espectáculo. La combinación de cine y radio con números musicales le llevó a un espectáculo complejo que superaba al cinematográfico. La evolución del melodrama para adaptarse a los nuevos gustos no cesa. Canciones pegadizas, fáciles de recordar que se insertan en los imbricados argumentos del género. Cada estreno representa un nuevo triunfo.

Su público abarca un gran espectro que va desde el trabajador hasta las clases más pudientes. Su cronista, Luis Ureña, relató en su libro homenaje a modo de ejemplo cómo de los pueblos de alrededor de Bilbao, donde actuaba Rambal en el teatro Los Campos Elíseos, en los meses previos a la Guerra Civil, eran varios los autobuses que llegaban con espectadores deseosos de ver los estrenos. La imposibilidad de poder acceder todos al aforo provocó que se coloquen micrófonos en el escenario y altavoces en la fachada del teatro para permitir que todos los que no accedieron al recinto pudiesen seguir la actuación en la calle.

A mediados de la década de los treinta, la Guerra Civil rompió todas las expectativas de modernidad que se presentaban. Los tres años que duró el enfrentamiento entre los españoles significó una etapa de retroceso que se reflejó en las siguientes décadas. El final de la guerra fratricida y el nuevo régimen actuó también sobre los aspectos artísticos; reflejo de ello fueron las carteleras. La primera consecuencia, fue la retirada de títulos que son mal vistos por la censura creada por el nuevo régimen; se propicia a cambio la proliferación de autores que escribían y adaptaban obras ciñéndose a las nuevas pautas de la dictadura. Por otra parte, el melodrama sufre las consecuencias del nuevo control modificándose hasta provocarse su decadencia y dejando de lado los temas sociales para centrarse en temas amorosos.

Rambal intentó recuperar el esplendor de las décadas anteriores pero la fuerte crisis que se vivía no le permite reeditar sus éxitos de antaño. Aunque consiguió grandes triunfos con las adaptaciones de películas de cine que, si bien se habían estrenado en España, no todos habían tenido la oportunidad de verlas, poco a poco sus espectaculares puestas en escena ya no conseguirán sorprender a un público que ha cambiado paulatinamente. Durante la década de los cuarenta aún consiguió mantenerse como el exponente de la innovación en las tablas. En sus títulos son cada vez más abundantes las adaptaciones de los estrenos cinematográficos combinados con los antiguos melodramas de su repertorio, pero curiosamente incorporó obras de autores que hasta ese momento no resultaban tan acordes a su manera de interpretar como era el caso de Lope de Vega o Shakespeare.

El declive de su carrera coincide con el final de una manera de hacer y entender el teatro. Con la década de los cincuenta, Rambal arruinado por el alto coste que suponía mantener una compañía y unos espectáculos de tales dimensiones, intentó reconvertir su repertorio para el público infantil, pero no terminaron de cuajar sus intentos lo que le sumió en la precariedad económica.

Con el paso del tiempo su figura quedó en el imaginario de varias generaciones que le encumbraron hasta la categoría de mito. Algunos de los testimonios consultados hablan de una cierta relación, en uno de los muchos viajes que realizó a América con el actor y director norteamericano Orson Welles. En nuestra ardua labor de búsqueda de la información que confirme dicha relación no se ha podido encontrar ningún indicio que demuestre alguna relación entre ambos.

Creemos que la figura de Enrique Rambal, en la escena de la primera mitad del siglo XX, fue fundamental para permitir el desarrollo de un teatro que parecía anclado en el pasado más inmediato. Rambal marcó un hito en su forma de llevar el espectáculo melodramático a los escenarios. Rompió los moldes heredados de épocas anteriores y asumió la necesidad de renovar la escena española del siglo XX. Aplicó todas las nuevas tecnologías que aparecieron tanto en el teatro como en otros espectáculos entre los que se encontraba el cine. Rambal será recordado por su versatilidad en la escena y en especial esa popularidad la consiguió con su faceta de actor junto con su labor de director de escena que supo incorporar a sus espectáculos los trucos escénicos, muchos de los cuales aún perviven en la actualidad. Rambal popularizó el teatro hasta el punto de poder competir con otros espectáculos como el cine y el fútbol que en esas primeras décadas del siglo ganaban más adeptos. La personalidad de Rambal influyó a varias generaciones de público, no sólo valenciano sino de toda España, como ya se ha dicho, por su impulso por la renovación del arte escénico.

IX. BIBLIOGRAFÍA

Abel, Ricard (1995) *Historia general del cine*. Madrid, Cátedra.

Aguilera Sastre, J., & Aznar Soler, M. (Eds.). (1999). *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Aguilera Sastre, Juan (1992). “El debate sobre el Teatro nacional durante la dictadura y la República.” Dougherty, Dru / Vilches de Frutos, M^a Francisca (ed.): *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [etc.], p. 175-188

Aguilera Sastre, Juan (2005). “Tradición y modernidad: la cuestión del teatro nacional en España (1900-1910).” Salaün, Serge & Ricci, Evelyne (ed.) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, p. 185-216.

Alcázar, Joan del (1990). “La Primera Guerra Mundial i la dictadura de Primo de Rivera.” V.V.A.A.: *Història del País Valencia*. Barcelona, Edicions 62, V., p.257-286.

Allain, Marcel & Souvestre, Pierre (2000). *Fantômas*. Madrid, Mondadori.

Allen-Perkins, Carlos (1913). *La Muñeca trágica: Melodrama policiaco en cuatro actos y un epílogo*. Madrid, Hispano-Alemana.

Alsina Thevenet, Homero (1993). *Historia del cine americano*. Barcelona, Laerts.

Álvarez Angulo, Tomás (1962). *Memorias de un hombre sin importancia (1878-1961)*. Madrid, Aguilar.

Amorós Guardiola, Andrés (1991). *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid, Espasa-Calpe.

Amorós Guardiola, Andrés (1998). "El teatro popular: Enrique Rambal." *Debats*, (62), p.46-49.

Amorós Guardiola, Andrés (2000) "El teatro popular: Enrique Rambal" en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998, p. 471-475

Amorós Guardiola, Andrés (2000). "Enrique Rambal." *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, (82), p.286-287.

Araquistáin, Luis (1930). *La batalla teatral*. Madrid, Mundo Latino.

Arias de Cossío, Ana María, & Hernández Perera, J. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori España.

Arregui, Juan P. (2005). "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas." [En línea] *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (3) <<http://www.parnaseo.uv.es/stichomythia>>, Valencia, Universitat de València. [Consultada: 14 de feb. 2007]

Aznar Soler, Manuel /Aguilera Sastre, Juan (1999) *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Aznar Soler, M. (2000). "La literatura dramática del exilio republicano español de 1939." *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, (82), p.50-56.

Aznar Soler, M. (2005). "La crítica teatral de Josep Yxart." Salaün, Serge & Ricci, Evelyne (ed.) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, p. 153-184.

Aznar Soler, M. (2005). "Las vanguardias teatrales en España: El epistolario entre Adriá Gual y Cipriano de Rivas Cherif (1921-1927) o la necesidad del director de escena." Mechthild Albert (coord). (2005). *Vanguardia española e*

intermedialidad: artes escénicas, cine y radio. Madrid, Iberoamericana, p.161-178.

Balmori, G. (2005). *El melodrama*. Madrid, Ediciones JC.

Balsebre, Armand: *Historia de la radio en España Vol. I. (1874-1939)* Madrid, Cátedra, 2001

Barrajón Muñoz, J. M. (1998). “El retorno de Cristo y el teatro de José Fola Igúrbide.” *Castilla: Estudios de literatura*, (23), p.43-52.

Batiste, J., & Grau, F. (1996). *La escenografía* (2a ed.). Barcelona: La Galera.

Belen, Eduardo (1946). “La escenografía teatral” en *Revista escenario*.

Bellveser, Ricardo (1987). *Teatro en la encrucijada (Vida cotidiana en Valencia 1936-1939)*. Valencia, Ajuntament de València.

Bentley, Eric (1998). *La vida del drama*. México, Paidós.

Berenguer, Ángel (1975). El teatro hasta 1936 en Díez Borque, José María: *Historia de la literatura española*, Vol. 3, (S. XIX-XX), p. 313-352.

Berenguer, Ángel (1988). *El teatro en el siglo XX: hasta 1939*. Madrid, Taurus.

Berenguer, Ángel (ed.). (1988). *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.

Berenguer, Ángel (1991). *Teoría y crítica del teatro: estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Berenguer, Ángel (ed.). (1992). *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)* Madrid, Taurus, D.L.

Berenguer, Ángel (dir.). (2003) Okubo, Michiko. *Aspectos del conflicto interior en el teatro español entre 1910 y 1936*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

Bertrán, Marcos Jesús. "El arte del "maquillaje" (1910)." Jesús Rubio Jiménez (ed.) (1998). *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, p.302-309

Betancourt Cabrera, J. "Teatro de espanto." Jesús Rubio Jiménez (ed.) (1998). *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, p. 194-200.

Blas Brunel, Alicia E. (2001). "Las proyecciones y el audiovisual en escenografía." *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* (88), p. 51-54.

Blasco Laguna, Ricard (1981). *Introducció a la història del cine valencià*. Valencia, Ajuntament de València.

Blasco Laguna, Ricard (1984). *Estudis sobre la literatura del País Valencià (1859-1936)*. València, Universitat de València.

Bont, D. (1993). *Escenotécnicas en teatro, cine y TV*. (2a ed.). Barcelona: Leda.

Borrás, Tomás (1946). "Misión del director de escena." *Revista Escenario*.

Bravo, Isidro (1986). *L'escenografia catalana*. Barcelona, Diputació de Barcelona.

Brooks, Peter (1974). Une esthetique de l'étonnement: le mélodrame. *Poétique*, Paris, (19), p.340-356.

Cano y Masas, Leopoldo (1883). *La pasionaria. Drama en tres actos y en verso*. Madrid, Administración Lírico-dramática.

Caparrós Lera, José M^a (1977). *El cine republicano español: 1931-1939*. Barcelona, Dopesa.

Caparrós Lera, José M^a & Castillo, J. del (1983). *La historia del cine, I. Época muda (1895-1930)*. Barcelona, Casals.

Caparrós Lera, José M^a (2003). *Historia del cine europeo: de Lumière a Lars von Trier*. Madrid, RIALP

Carmona, Ramón (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.

Castellón, Antonio (1994). *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid, Endimiión.

Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier (2005). *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. [En línea] <<http://www.tdx.cbuc.es/index.html>> Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. [Consultada: 2 ene. 2007]

Catalán Marín, M^a Soledad (2003). *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Cavell, Stanley (1996). *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago, The University of Chicago Press.

Cebollada, Pascual & Rubio Gil, Luis (1996). *Enciclopedia del cine español. Cronología*. Barcelona, Serbal.

Collado, Fernando (1989). *El teatro bajo las bombas*. Madrid: Kaydeda.

Company Ramón, Juan Miguel (1987). *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra.

Company Ramón, Juan Miguel (1999). *La mirada cautiva: formas de ver en el cine contemporáneo*. València. Generalitat Valenciana, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni.

Cremades Martínez, M. (ed.). (2002). *Historia del teatro en Utiel: La agrupación escénica "Enrique Rambal"* Valencia: Diputación de Valencia.

Cruilles, Joaquín Montserrat, Marqués de (1979). *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. Valencia, Librerías París-Valencia.

Delgado, Maria M. (1998). *Spanish Theatre, 1920-1995: strategies in protest and imagination*. U&K, Gordon & Breach Publishing Group.

Delgado, Maria M. (2003). *'Other' Spanish theatres. Erasure and inscription on the twentieth-century Spanish stage*. Manchester, Manchester University Press.

Díez-Canedo, Enrique (1968). *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*. México, Joaquín Morlitz.

Dougherty, D., & Vilches de Frutos, María Francisca. (1992). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Fundación Federico García Lorca: Tabacalera.

Dougherty, D., & Vilches de Frutos, María Francisca. (1992). "La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia del teatro representado." *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, 17(1), p.75-86.

Dougherty, Dru & Vilches, M^a Francisca (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid, Fundamentos.

Dougherty, Dru (1984). "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20." Oliva, César: *2 ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia, Sucesores de Nogués, p. 87-155.

Eisner, Lotte H. (1996). *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. 2^a ed. Madrid, Cátedra.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Madrid, José Espasa e Hijos, 1928.

Expósito Navarro, Luis Manuel (2005). "Temple y rebeldía: del proscenio a la trinchera. Teatro, revolución y guerra en Valencia (1936-1938)." *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (3) [en línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/>> Valencia. Universitat de València. [Consultado 31 de mar. de 2007]

Fernández Cuenca, Carlos (1972). *Segundo de Chomón: maestro de la fantasía y de la técnica (1871-1929)*. Madrid, Editora Nacional.

Fernández Flórez, Wenceslao (1968). *Los que no fuimos a la guerra (1930)*. En *Obras completas*. 7ª ed. Madrid, Aguilar.

Fernández Insuela, A. (1997). Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (2), p.13-28.

Fernán-Gómez, Fernando (1998). *El tiempo amarillo. Memorias 1921-1943*. Vol. I. Madrid, Debate.

Fernán-Gómez, Fernando (1999). *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid, Debate.

Ferreira, Reynaldo (1940). *Lo que fueron en la vida real los héroes del folletín*. Barcelona, Ediciones Alfa.

Ferrer Gimeno, Francisca (2004). “Enrique Rambal y el género policial en la escena valenciana (1910-1923).” *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (2) [En línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/>> Valencia, Universitat de València. [Consultado 31 de mar. de 2007]

Ferrer Gimeno, Francisca (2005). “Veinte mil leguas de viaje submarino según Enrique Rambal versión escenificada para los teatros españoles.” *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (3) [En línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/>> Valencia, Universitat de València. [Consultado 31 de mar. de 2007]

Ferrer Gimeno, Francisca (2003). *El teatro en Valencia durante la Primera Guerra Mundial: las temporadas teatrales de 1917 a 1919*. Valencia, Universidad de Valencia. [Inédito]

Ferrer Gimeno, Mª Rosario (2005). *El viaje de Helen Hanff a 84 Charing Cross Road*. Valencia, Universitat de València.

Ferrerira, Reynaldo [entre 1940 y 1960]. *Lo que fueron en la vida real los héroes del folletín*. Barcelona, Ediciones Alfa.

Ferro, Marc (1998). *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid, Alianza.

Flores García, Francisco (1914). *El teatro por dentro. (Recuerdos e intimidades)*. Madrid, Imp. De Fortanet.

Flores García, Francisco (Córcholis) (191?). *Memorias íntimas del teatro*. Valencia, Sempere y Compañía, editores.

Fola Igúrbide, José (191-?). *Emilio Zola o El poder del genio: drama en 6 actos inspirado en el famoso proceso del capitán Dreyfus*. Barcelona: Maucci.

Fola Igúrbide, José (1912). *El Sol de la Humanidad: Drama moderno en prosa, en cinco actos*. Barcelona, Félix Costa.

Fola Igúrbide, José (1916). *El Cristo moderno: Drama moral y filosófico en cinco actos*. Barcelona, Félix Costa.

Fola Igúrbide, José (1917?). *El actor: Revisión general de arte escénico y de valores de arte dramático y literario*. Madrid, Ramona Velasco.

Furió, Antoni (coord.) (2001). *Història del País Valencià*. València, Biblioteca d'Estudis i Investigacions, Tres i Quatre.

García-Abad Gracia, M^a Teresa (1997). *La novela cómica*. Madrid, CSIC.

García Caminero, Juan (1903). *Salvador o Los mohicanos de París. Melodrama en tres actos y un prólogo en prosa de Alejandro Dumas*. Madrid, R. Velasco.

García Castañeda, S. (2004). "Folletín y melodrama: Dos versiones teatrales españolas de Les Mystères de Paris y Le Juif Errant de Eugène Sue." *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*, (693), p.17-20.

García Fernández, Emilio C. & Sánchez González, Santiago (1997). *Guía histórica del cine 1895-1996*. Barcelona, Film Ideal.

García Pavón, Francisco (1962). *El teatro social en España: (1895-1962)*. Madrid, Taurus.

Gies, David Thatcher (pr.) (1986). Grimaldi, Juan. *La pata de cabra*. Roma, Bulzoni.

Gies, David Thatcher (1990). ““Don Juan Tenorio” y la tradición de la comedia de magia.” *Hispanic review*, nº 1, 1990, p. 1-17.

Gies, David Thatcher (1994). “La subversión de Don Juan: parodias decimonónicas del “Tenorio”, con una nota pornográfica.” *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*. Tomo 7, nº1, p. 93-102.

Gies, David Thatcher (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge. University Press.

Gies, David Thatcher (ed.) (1999). *The Cambridge companion to modern Spanish culture*. Cambridge, Cambridge University Press.

Gies, David Thatcher (pr.) (2002). Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid, Castalia.

Gies, David Thatcher (2002). “Otra vez Grimaldi: Bouilly, Ducange y la Huérfana de Bruselas (1825).” Saura, Alfonso & Palacios, Concepción & Lafarga Maduell, Francisco M. (cord.) *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Gies, David Thatcher (2005). “Historia patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910).” Salaün, Serge & Ricci, Evelyne (ed.) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, p.57-76.

Gil Parrado (1917). *Raffles. Comedia en cuatro actos y en prosa, basada en una novela inglesa, arreglada al castellano*. Madrid, La Novela Corta.

Girona, Albert (1986). *Guerra i revolució al País Valencià (1936-1939)*. València, Tres i Quatre.

Gómez Carrillo, E. (1998). "La gramática del gesto (1907)." Rubio Jiménez, Jesús (ed.) (1998). *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, p.35-56.

Gómez de Miguel, Emilio (1928). *Miguel Strogoff o el correo del zar*. Madrid, siglo XX.

Gómez Mesa, Luis (1978). *La literatura española en el cine nacional: 1907-1977: documentación y crítica*. Madrid, Filmoteca Nacional de España.

Gómez Valera, José Antonio (1997). *Historia visual del escenario*. Madrid: J. García Verdugo.

Gómez, M^a Asunción (2000). *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill: U.N.C. Departement of Romance Languages.

Gómez, Valentín, González Llana, Félix (1928). *El soldado de San Marcial*. Madrid, Siglo XX.

González de Echévarri y Vivanco, José María (1906). *Hipnotismo y criminalidad*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

González Llana, Félix (1903). *Los miserables. Melodrama de espectáculo en cuatro actos y un epílogo, divididos en dieciséis cuadros*. Madrid, R. Velasco.

González Ruiz, Nicolás (1949). *La cultura española en los últimos veinte años: el teatro*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica.

González-Ruano, César (1979). *Memorias, mi medio siglo se confiesa a medias*. Madrid, Tebas.

Graells Soler, Emilio, Casanovas, Enrique (1910). *Hazañas de Sherlock Holmes*. Barcelona, Biblioteca Teatro Popular.

Graells y Soler, Emilio (1916). *Magdalena la mujer adúltera. Melodrama en seis actos y un prólogo*. Barcelona. Publicaciones Rafols.

Graig, E. G., Ceballos, E., & Margherita Pavía, M. (1987). *El arte del teatro*. México, Unam-Gegsa.

Grajales, Luis, Gómez de Miguel, Emilio (1926). *El mártir del Calvario. (Vida pasión y muerte de Jesucristo): Drama bíblico en un prólogo y cinco jornadas divididas en veintidós cuadros*. Madrid, Gráfica Madrid.

Grimaldi, Juan de (1836). *Todo lo vence amor, o la pata de cabra. Melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo*. 2ª ed. Madrid, Repullés.

Guardia, Manuel (1988). *Técnicas de construcción, ornamentación y pintura en decorados*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Gubern Garriga-Nogues, Román (1973). *Historia del cine*. Vol. I. Barcelona, Lumen.

Gubern Garriga-Nogues, Román (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936)* Barcelona, Lumen.

Gubern Garriga-Nogues, Román (1983). *La imagen y la cultura de masas* Barcelona, Bruguera.

Gubern Garriga-Nogues, Román (1986). *1936-1939, la guerra de España en la pantalla: De la propaganda a la historia* Madrid, Filmoteca Española.

Gubern Garriga-Nogues, Román (1988). *Historia del cine* Barcelona, Baber, D.L.

Gubern Garriga-Nogues, Román (1995). "El cine en la cultura del siglo XX." *Turia: Revista cultural*, (32), p.135-151.

Gubern Garriga-Nogues, Román (2002). "La serialización de los personajes." Romera Castilla, J. (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor Libros, p.37-40.

Guillén, Joan J. (1998). *Artefactes parateatrals: tradició-innovació*. Barcelona: Institut del Teatre.

Guillén, Pascual, Carballeda, Manuel y Baerlam (1928). *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Madrid, Siglo XX.

Hernández Casajuana, Fausto (1935). *Al Capone*. «Superproducción filmada en tres épocas y catorce fonogramas, con ilustraciones sonoras radiadas» [inédita]

Hornung, E.W. (1917). *Raffles. Comedia en cuatro actos y en prosa, basada en una novela inglesa, arreglada al castellano por Gil Parrado*. Madrid, La Novela Corta.

Hornung, Ernest William (1994). *Los idus de marzo y otras aventuras de Raffles*. Madrid, Valdemar.

Howard, Michael (2003). *La primera guerra mundial*. Barcelona, Crítica.

Isabel-Estrada, María Antonia de; Santonja Gómez-Agero, Gonzalo (2006). *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y receación de su teatro en España durante el franquismo*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Jeanne, René (1992). *El cine sonoro (1927-1945)*. Madrid, Alianza.

Jeanne, René (1998). *El cine mudo (1895-1930)*. Madrid, Alianza.

Jenn, P. (1984). *Georges Méliès, cinéaste*. Paris, Albatros.

Jiménez Plaza, Dolores (1984). *El nacimiento de la novela de folletín (1836-1848)*. Valencia. Universitat de València, [inédita]

Jover, Gonzalo (1902) *¡Secreto de confesión! Drama en un prólogo y cinco actos de un episodio de «Los Mohicanos de París»*. Barcelona, Joaquín Solé.

Jover, Gonzalo; Arroyo, Enrique (1918). *Jack-Bisquet o la novela de un niño. Melodrama policíaco de espectáculos, en cuatro actos y siete cuadros*. Madrid, la Novela Cómica.

Kolko, Gabriel (2005). *El siglo de las guerras: política, conflictos, y sociedad desde 1914*. Barcelona, Paidós Ibérica.

Kronik, John W. (1971). *La farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*. Chapel Hill (NC), University of North Carolina, Department of Romance Languages.

Lafarga, Francisco (1995). "Sobre la recepción de la literatura francesa en España." *Revista de Filología Francesa*, 8. Madrid Servicio de Publicaciones de Universidad Complutense de Madrid, p.31-47.

Lafarga, Francisco (1997). "Sobre la traducción de las Obras completas de Victor Hugo al español (1886-1888)." VV.AA. (1997). *Homenaje al Profesor J. Cantera*. Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, p.477-481.

Laguna Platero, Antonio (1992). *Historia de Levante El Mercantil Valenciano [1834-1992]*. Valencia, Prensa Valenciana.

Laguna Platero, Antonio (1999). *El Pueblo: historia de un diario republicano, 1894-1939*. València, Institució alfons el Magnànim.

Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (1991). *Historia del cine valenciano*. Valencia, El Mercantil Valenciano.

Larra, Mariano José de (1981). "Yo quiero ser cómico." *Artículos*. Barcelona, Planeta, p.341-346.

Lenormand, H.R. (1950). *Confesiones de un autor dramático*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Letamendi Gárate, Jon (1996). *Aportaciones a los orígenes del cine español*. Barcelona. Royal Books.

Liern, Rafael María (1897). *La almoneda del diablo. Comedia de magia en tres actos y un prólogo*. 11ª ed., Madrid, V: Vela.

Linares Becerra, Luis (1907). *Los cuatro jinetes del Apocalipsis: comedia dramática en cinco actos: adaptación teatral de la novela de Vicente Blasco Ibáñez*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, [s.a.]

Linares Becerra, Luis (1918). *El guante rojo: Drama en cuatro actos*. Madrid, La Novela Policiaca.

Linares Becerra, Luis (1922). *Artagnán y los mosqueteros del rey: melodrama en cuatro actos y ocho cuadros, inspirado en la famosa obra de Dumas*. Madrid, Los Contemporáneos.

Livschitz, P. (1967). *Maquillaje teatral*, Buenos Aires, Quetzal.

Magnien, Brigitte (ed.) (1995). *Hacia una literatura del pueblo, del folletín a la novela: (el ejemplo de Timoteo Orbe)*. Barcelona, Anthropos.

Mahanta, Serigne; Amorós, Andrés (2006). *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño Arriba*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Marrast, Robert (1978). *El teatre durant la Guerra Civil Espanyola: Assaig d'història i documents*. Barcelona, Institut del Teatre: Edicions 62.

Martín Rodríguez, Mariano; Vilches de Frutos, María Francisca (2006). *El teatro de lenguas románticas extranjeras en Madrid (1918-1936)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Martínez Ortiz, J., & Sirera, R. (1989). *Rambal, mago de la escena española, valenciano ilustre, hijo de Utiel*. Utiel, Gráficas Llogodi.

Martínez Roger, A. (2001) "Escenografía teatral española (1939-1985)." *ADE Teatro*, (84) p. 150-160.

Mas Ferrer, Jaime (1978). *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.

Mateo Menéndez, María Soledad de (1989). *La primera guerra mundial*. Torrejón de Ardoz, Akal.

Medina Vicario, Miguel (1976). *El teatro español en el banquillo*. Valencia, Fernando Torres.

Mély, Jacques (2005). *Méliès, el mago del cine*. Ed. especial coleccionista. Valladolid. Divisa Home Vídeo, D.L. 1 videodisco (DVD) (ca. 185 min.) Colección: Orígenes del cine

Méndez-Leite, Fernando (1965). *Historia del cine español*. Vol. I. Madrid, Ediciones RIALP.

Millá Gacio, Luis (1914). *Tratado de tratados de declamación*. Barcelona, Felix Costa.

Millá Gacio, Luis (1944). *Tratado de caracterización teatral*. Barcelona, Imprenta Romana.

Millá Gacio, Luis (1998). "El director de escena (1914)." Rubio Jiménez, Jesús (ed.) (1998). *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, p. 341-354.

Millerson, Gerald (1987). *Escenografía básica*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Miralles, Remei & Sirera Turó, Josep Lluís (1993). *Teatre dramàtic de començaments del segle XX*. València. Edicions Alfons el Magnànim.

Mitry, Jean (1970). *Diccionario de cine*. Barcelona, Plaza y Janés.

Mori Arturo (1921). *El teatro. Autores, comedias y cómicos. Impresiones críticas en un momento de transición (1918-1920)*. Madrid, Editorial Reus.

Mori, Arturo (1918). *Lord Cleveland o una noche sangrienta. Drama policíaco en cuatro actos*. Madrid, La Novela Cómica.

Moynet, M. J. (1999). *El teatro del siglo XIX por dentro* (Ed. facs ed.). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Mundi Pedret, Francisco (1987). *El teatro de la Guerra Civil*. Barcelona, PPU.

Muñoz Morillejo, Joaquín (1923). *Escenografía española*. Madrid, Imprenta Blas.

Murcia, Juan Ignacio (1967). “Los resultados del “grand-guignol” en el teatro de ensayo español.” Jacquot, Jean (ed.) *El teatro moderno. Hombres y tendencias*. Rivadavia (Argentina), Editorial Universitaria de Buenos Aires, p.250-266

Navarro Cabanes, José (1928). *Catàlec bibliogràfic de la premsa valenciana escrita en nostra llengua...:1586-1927*. Valencia, Diario de Valencia.

Neiberg, Michael S. (2006). *La Gran Guerra: una historia global (1914-1918)*. Barcelona, Paidós.

Nieto, José y Guardia, José (1913). *El abate Faria y Edmundo Dantés o El conde de Montecristo. Drama en un prólogo y cinco actos de Alejandro Dumas (padre)*. Barcelona, Félix Costa.

Nieva De la Paz, Pilar (1992). *La presencia de la mujer en el teatro español entre 1918 y 1936*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

Oliva Olivares, César (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid. Alhambra.

Oliva Olivares, César (2002). *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra.

Oliva Olivares, César (2002).” La pantalla como documento sobre la interpretación en España durante el siglo XX: una experiencia ampliable.” XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor Libros, p.41-46.

Oliva Olivares, César (cord.) (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid, Sociedad estatal España nuevo milenio.

Oliva Olivares, César (2004). “La dirección de escena como compromiso ideológico y estético.” *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº100, p.94-101.

Ordaz Juan, Ernesto (2002). *Temple y rebeldía*. [En línea] *.Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (0) [En línea]

<<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/Numero0/indicecero/t4.htm>> Valencia, Universitat de València. [Consultado 31 de marzo de 2007]

Ordóñez Diví, Marcos (2002). *Comedia con fantasmas*. Barcelona, Plaza & Janés.

Orwell, George (1948). *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Sur.

Orwell, George (1976). "Raffles y Miss Blandís." *A mi manera*. Barcelona, Destino, p.314-327.

Palenque, Marta (1998). "La recepción del drama romántico francés: Hugo y Dumas en los escenarios sevillanos 1835-1845" *Revista de Literatura LX*, Madrid, (119)(1998) p.131-152.

Palomero, Antonio (1928). *Raffles. Comedia en cuatro actos y en prosa, basada en una novela inglesa y arreglada al castellano*. Madrid, Siglo XX.

Parker, Mary (2001). *Modern Spanish dramatists: a biobibliographical sourcebook*. Greenwood Publishing Group.

Parkinson, David (1998). *Historia del cine*. Barcelona, Destino.

Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.

Peral Vega, Emilio Javier (2001). *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

Peralta Gilabert, R. (2002). *La escenografía del exilio de "Gori Muñoz"*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Pérez de Ayala, Ramón (1966). "El cinematógrafo y la voz de la calle." *Las máscaras*. Libro III, *Obras Completas*. Madrid, Aguilar.

Pérez Bowie, José Antonio (1996). *La novela teatral*. Madrid, CSIC.

Pérez Bowie, José Antonio (1996). *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España: 1896-1936*. Salamanca, Librerías Cervantes.

Pérez Bowie, José Antonio (2004). *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca, Librerías Cervantes.

Pérez Bowie, José Antonio (2004). "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial." *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*. nº 699-700, p. 573-594.

Pérez Bowie, José Antonio (2005). "El teatro en el cine mudo: análisis de dos ejemplos de la producción española." *Anales de la literatura española contemporánea. ALEC*, 30 (1-2) p. 395-432.

Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español, 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid, Cátedra.

Pérez Puche, Francisco (1979). *50 alcaldes. El ayuntamiento de Valencia en el siglo XX*. Valencia, Editorial Prometeo.

Pinedo Herrero, C., & Universitat de València. Departament d'Història de l'Art. (1999). *La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX*. València: Universitat de València, Departament d'Història de l'Art. [Inédita]

Pinedo Herrero, Carmen (2001). *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*. València, Alfons el Magnànim.

Pirandello, Luigi (1940). *Enrique IV: tragedia en tres actos*. Madrid, La Novela del Sábado.

Przybos, Julia (1987). *L'entreprise mélodramatique*. Paris, Librairie José Corti.

Rabinad, A., Gubern Garriga-Nogues, R., Santos Fontenla, C. (eds.). (1976). *100 años de cine*. Barcelona, Difusira Internacional, imp.

Rambal, E., Soriano, M., & Pérez Bultó, J. J. (1944). *Drácula: Adaptación libre de la fantástica novela del mismo título, de Bram Stoker, hecha en un prólogo y dos partes, dividida en veinticinco cuadros*. Madrid: Talía.

Rambal, E., Soriano, M., & Pérez Bultó, J. J. (1944). *Rebeca: Comedia dramática de gran espectáculo, en un prólogo y dos jornadas, divididas en veintisiete cuadros, adaptación de la novela del mismo título de Daphne du Maurier*. Madrid: Talía.

Rambal, E., Soriano, M., (1945). *Venganza oriental: Comedia exótica dramática en dos actos, divididas en cinco cuadros, de Matheson Lang y Marian Osmond: Adaptación española*. Madrid: Talía.

Real, Elena (2001). "La fiesta de las lágrimas: el melodrama." Real, Elena & Jiménez, D. & Pujante, D. & Cortijo, A. (eds.): *Écrire, traduire et représenter la fête*. Valencia, Universitat de València, p.131-144.

Renouvin, Pierre (1990). *La primera guerra mundial*. Vilassar de Mar (Barcelona), Oikos-Tau.

Riambau, E. (ed.). (1993). *Orson Welles* Barcelona: Edicions 62.

Ribera i Bergós, J. (2001). "L'escenografía d'òpera: Tradició i traició." *Revista de Catalunya*. (163), p.63-82

Ricci, Evelyne (2005). "La "ola verde" en la prensa y en los espectáculos en la II República." Desvois, Jean Michel (cord.) *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.

Ricci, Evelyne (2005). "Teatro de la miseria y miseria del teatro: el teatro social en España (1890-1910)." Salaün, Serge & Ricci, Evelyne (ed.) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, p.77-100.

Ríos Carratalá, Juan A. (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante, Universidad de Alicante.

Ríos Carratalá, Juan A. (2005). "Del castizo al fresco: tipología y ambientes del teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine." Salaün, Serge & Ricci, Evelyne (ed.) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, p.23-42.

Rivas Cherif, Cipriano de (1991). *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia, Pre-Textos.

Rodríguez Joulia Saint-Cyr, Carlos (1972). *La novelas de intriga: diccionario de autores, obras y personajes: ediciones en castellano*. Madrid, ANABAD.

Rubio Jiménez, J. (ed.). (1982). *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, D.L.

Rubio Jiménez, J. (1989). "'Don Juan Tenorio', drama del espectáculo, plasticidad y fantasía." *Cuadernos de Investigación Filológica*, (15), p. 5-25.

Rubio Jiménez, J. (1991). "Ediciones teatrales modernistas y puestas en escena." *Revista de literatura*, 53(105), p.103-152.

Rubio Jiménez, J. (1993). "Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿enemigos o aliados?" *Angélica: revista de literatura*, (4), p.139-158.

Rubio Jiménez, J. (ed.). (1993). *El teatro poético en España: Del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad, D.L.

Rubio Jiménez, J. (1998). *La renovación teatral española en 1900, manifiestos y otros ensayos*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

Rubio Jiménez, J. (2002). "La recepción del Grand-Guignol en España: Una aproximación." *Diablotexto: Revista de Crítica literaria*, (6), p.71-88.

Rubio Jiménez, J. (2002). "Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX." *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, (92), p.120-129.

Rubio Jiménez, J. (2005). "Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo." Salaün, Serge & Ricci, Evelyne (ed.) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, p. 217-250.

Ruiz Álvarez, Luís Enrique (1997). *Obras maestras del cine mudo: época dorada: 1918-1930*. Bilbao, Mensajero.

Ruiz Álvarez, Luís Enrique (2000). *Obras pioneras del cine mudo: orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Bilbao, Mensajero.

Sadoul, George (1976). *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Siglo Veintiuno.

Sala, Arturo M. (1918). *El suplicio de Max Vert. Drama en cuatro actos y un prólogo, inspirado en una obra norteamericana*. Madrid, La Novela Policíaca.

Salaün, Serge (1987) "El cuplé (1900-1936). Ensayo de etno-historia cultural." *Estudios de historia social*. (40-41), p. 291-446.

Salaün, Serge (1990) *El cuplé (1900-1936)*. Madrid, Espasa-Calpe.

Salaün, Serge & Serrano, Carlos (eds.lit.) (1991). *1900 en España*. Madrid, Espasa-Calpe.

Salaün, Serge (1996). "El paralelo barcelonés (1894-1936)." *Anales de la literatura española contemporánea ALEC*, (21.3), p.339-347

Salaün, Serge (2003). "El teatro extranjero en España." Huerta Calvo, Javier (ed.) (2003) *Historia del teatro español. (Del siglo XVIII a la época actual)*, Vol. 2. Madrid, Editorial Gredos, p. 2575-2602

Salaün, Serge (2005). "Cuplé y variedades (1890-1915)." Salaün, Serge & Ricci, Evelyne (ed.) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, p.125-152.

Salaün, Serge (2006). "Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización)" Serrano Lacarra, Carlos (ed.) *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons: Ediciones Historia, p. 187-221

Sánchez Noriega, José Luis (2002). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza.

Sanchis Guarner, Manuel (1972). *La ciutat de València*. Valencia, Publicacions del Cercle de Belles Arts.

Sanchis Guarner, Manuel (1997). *La ciutat de València: síntesi d'història i de geografia urbana*. València, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts.

Santa, Angels (1999). "De la novela popular al melodrama: El ejemplo del "Bossu" de Paul Féval." *Scriptura*, (15), 177-189.

Serrano, Carlos (2000). *El turno del pueblo: crisis nacional, movimientos populares y populismo en España (1890-1910)*. Barcelona, Península.

Sirera Turó, Josep Lluís (2002). "Teatro y revolución en la Valencia de 1936: De la utopía al melodrama." *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (0) [En línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/Numero0/indicecero/t4.htm>> Valencia, Universitat de València. [Consultado 31 de marzo de 2007]

Sirera Turó, Josep Lluís (2003). El paradigma femenino en el teatro español del siglo XIX. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (1) [En línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/Numero0/indicecero/t4.htm>> Valencia, Universitat de València. [Consultado 31 de marzo de 2007]

Sirera Turó, Josep Lluís/ Sirera Turó, Rodolf: edició, introducció i notes (1993) *Faust Hernández Casajuana: Teatre*. València, Edicions Alfons el Magnànim.

Sirera Turó, Josep Lluís: *El fet teatral dins la societat valenciana*. Valencia, Lindes, 1979.

Sirera Turó, Josep Lluís (1981). *Passat, present i futur del teatre valencià*. València, Institució Alfons el Magnànim.

Sirera, Josep Lluís (1986). *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. València, Alfons el Magnànim.

Sirera, Josep Lluís (2002). "Teatro y revolución en la Valencia de 1936: De la utopía al melodrama." *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo* (0) [En línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/Numero0/indicecero/t4.htm>> Valencia, Universitat de València. [Consultado 31 de marzo de 2007]

Sociás, Horacio, Álvarez Angulo, Tomás (1917). *El corredor de la muerte: drama policiaco en cuatro actos y en prosa*. Madrid, R. Velasco.

Solà i Parlem, Caterina (1976). *El teatre valencià durant la Dictadura (1920-1930)*. Barcelona, Edicions 62.

Suñer Casademunt, Luis (1915). *El jorobado: drama en diez actos*. Barcelona, Félix Costa.

Suñer Casademunt, Luis (1915). *Fantomas. Melodrama detectivista en siete actos, divididos en ocho cuadros*. Barcelona, Félix Costa.

Teixidor de Otto, María Jesús (1982). *València, la construcció d'una ciutat*. València, Institució Alfons el Magnànim.

Thomasseau, Jean-Marie (1984). *Le Mélodrame*. Paris, Presses Universitaires de France.

Torres, Augusto M. (2001). *Diccionario Espasa cine mundial*. Madrid, Espasa-Calpe.

Truffaut, François (2005). *El cine según Hitchcock*. 9ª ed. Madrid, Alianza Editorial.

Ureña, Luis (1942). *Rambal. (Veinticinco años de actor y empresario)*. San Sebastián, Imprenta V. Echeverría.

Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.) (2000). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia, Fundación Universitaria San Pablo, CEU.

Vidal y Valenciano, Eduardo (1912). *El registro de la policía: drama en ocho actos y en prosa*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles Barcelona: Estab. Tip. Félix Costa.

Vilches de Frutos, M^a Francisca / Dougherty, Dru (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid, Fundamentos.

Vilches de Frutos, M^a Francisca / Dougherty, Dru (1992). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Vilches de Frutos, M^a Francisca / Dougherty, Dru (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos.

Vilches de Frutos, María Francisca. (1999). “La otra vanguardia histórica: Cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926-1936).” *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, 24(1), p.243-268.

Vilches de Frutos, María Francisca. (2001). “La captación de nuevos públicos en la escena contemporánea a través del cine.” *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, 26(1), p.383-401.

Villegas López, M. (1973). *Los grandes nombres del cine. I*. Barcelona, Planeta.

Víllora, Pedro M. (2003). *María Luisa Merlo. Más allá del teatro*. Madrid, Temas de Hoy. Biografías.

Vizcaíno Casas, Fernando (1968). *Diccionario del cine español: 1896-1966*. Madrid, Editora Nacional.

Vizcaíno Casas, Fernando (1984). *Personajes de entonces...* Barcelona, Planeta.

Voltas, Jordi (1994). *Els efectes especials*. Barcelona, La Galera.

VV.AA (2005). *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Levante: El Mercantil Valenciano.

VV.AA. (1995). *Le Grand-guignol. Le théâtre des peurs de la belle époque*. Paris, Robert Laffont, p.1403-24.

Walter Goetz [et al.] (1936). *La época del imperialismo, 1890-1933*. Madrid, Espasa Calpe.

Yxart, J. (1894). *El arte escénico en España*. Barcelona: S.N.

Yxart, J., & Cabré, R. (1996). *Crítica dispersa: (1883-1893)*. Barcelona: Lumen.

PRENSA CONSULTADA.

ABC: Crónica universal ilustrada. Madrid, Prensa Española, 1903-

Almanaque de Las Provincias para el año...: la vida valenciana en el año.
Valencia, Las Provincias, 1880-

Almanaque de Las Provincias. Antología. Valencia, Las Provincias, 1880

*El Mercantil Valenciano: Diario Político independiente, literario, comercial y de
anuncios.* Valencia (Imprenta de El Mercantil) [1873?]-

El Pueblo: Diario republicano de la mañana. Valencia: [s.n.], 1894-1939 (Imp.
de El Pueblo)

*Fragua Social: Diario de la Unidad Revolucionaria del Proletariado
Organizado:* Gallo. -- [S.l.], Comité Obrero de Control. U.G.T.-C.N.T., 1937?
(Valencia, Ortega)

Jornada: Diario de la tarde. Valencia, [Prensa y Radio del Movimiento], 1941-
1975

Las Provincias: Diario decano de la Comunidad Valenciana. Valencia, Federico
Domenech.