

JOSÉ LUIS ALONSO MAÑES

UNA VIDA PARA EL TEATRO



Comunidad
de Madrid

**JOSÉ LUIS
ALONSO MAÑES**
UNA VIDA PARA EL TEATRO



**Comunidad
de Madrid**

PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Mariano de Paco Serrano

VICENCONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Luis Fernando Martín Izquierdo

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL Y OFICINA DEL ESPAÑOL

Bartolomé González Jiménez

SUBDIRECTORÍA GENERAL DEL LIBRO

Isabel Moyano Andrés

EXPOSICIÓN

José Luis Alonso Mañes, una vida para el teatro

Sala de exposiciones Cristóbal Portillo
Complejo "El Águila" (c/ Ramírez de Prado, 3)
Del 27 de febrero al 25 de mayo de 2025

ORGANIZA: Dirección General de Patrimonio Cultural y Oficina del Español. Subdirección General del Libro

COMISARIO: Luciano García Lorenzo

DISEÑO: Enrique Bonet

MONTAJE: Arteria

TRANSPORTE: Ordax Arte & Exposiciones, S.L.

COORDINACIÓN: Área de Difusión y Publicaciones

CATÁLOGO

EDITA: Comunidad de Madrid

TEXTOS: Luciano García Lorenzo, José María Pou, Manuel Canseco, Jesús Rubio Jiménez, Gabriel Quirós Alpera, Carlos Rodríguez Alonso

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: estudio blg

IMPRESIÓN: Egesa. Estudios Gráficos Europeos, S.A.

© de la edición: Comunidad de Madrid

© de los textos: Los autores

© de las imágenes: Los autores, Asociación Directores de Escena, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) (INAEM. Ministerio de Cultura), Compañía Nacional de Teatro Clásico, Hemeroteca Municipal de Madrid, Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro, Juan Gyenes, VEGAP, Madrid, 2025.

La Subdirección General del Libro ha hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las imágenes reproducidas en esta publicación. Se piden disculpas por los posibles errores u omisiones y se agradecerá cualquier información adicional de derechos no mencionados en esta edición para, en caso de tratarse de un requerimiento legítimo y fundamentado, buscar una solución equitativa.

DL: M-1438-2025

ISBN: 978-84-451-4162-5

AGRADECIMIENTOS

Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro (INAEM, Ministerio de Cultura), Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) (INAEM. Ministerio de Cultura), Biblioteca Regional de Madrid, Radio Televisión Española, Fundación Juan March, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Hemeroteca Municipal de Madrid, Ayuntamiento de Torralba de Calatrava (Ciudad Real), Jaime Peris Domínguez, Antonio Serrano Agulló.

Presentación

Mariano de Paco Serrano

8

José Luis Alonso Mañes: Una vida para el teatro

Luciano García Lorenzo

11

En el principio era el verbo José Luis Alonso

José María Pou

15

Mi relación con José Luis Alonso Mañes, mi maestro

Manuel Canseco Godoy

25

José Luis Alonso Mañes y los vaivenes de la memoria

Jesús Rubio Jiménez

39

Una ventana abierta al extranjero

Gabriel Quirós Alpera

55

Recuerdo para un maestro

Carlos Rodríguez Alonso

73

Obras dirigidas, traducciones y adaptaciones

Luciano García Lorenzo

79

Obras dirigidas

79

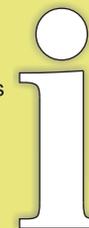
Traducciones y adaptaciones

92

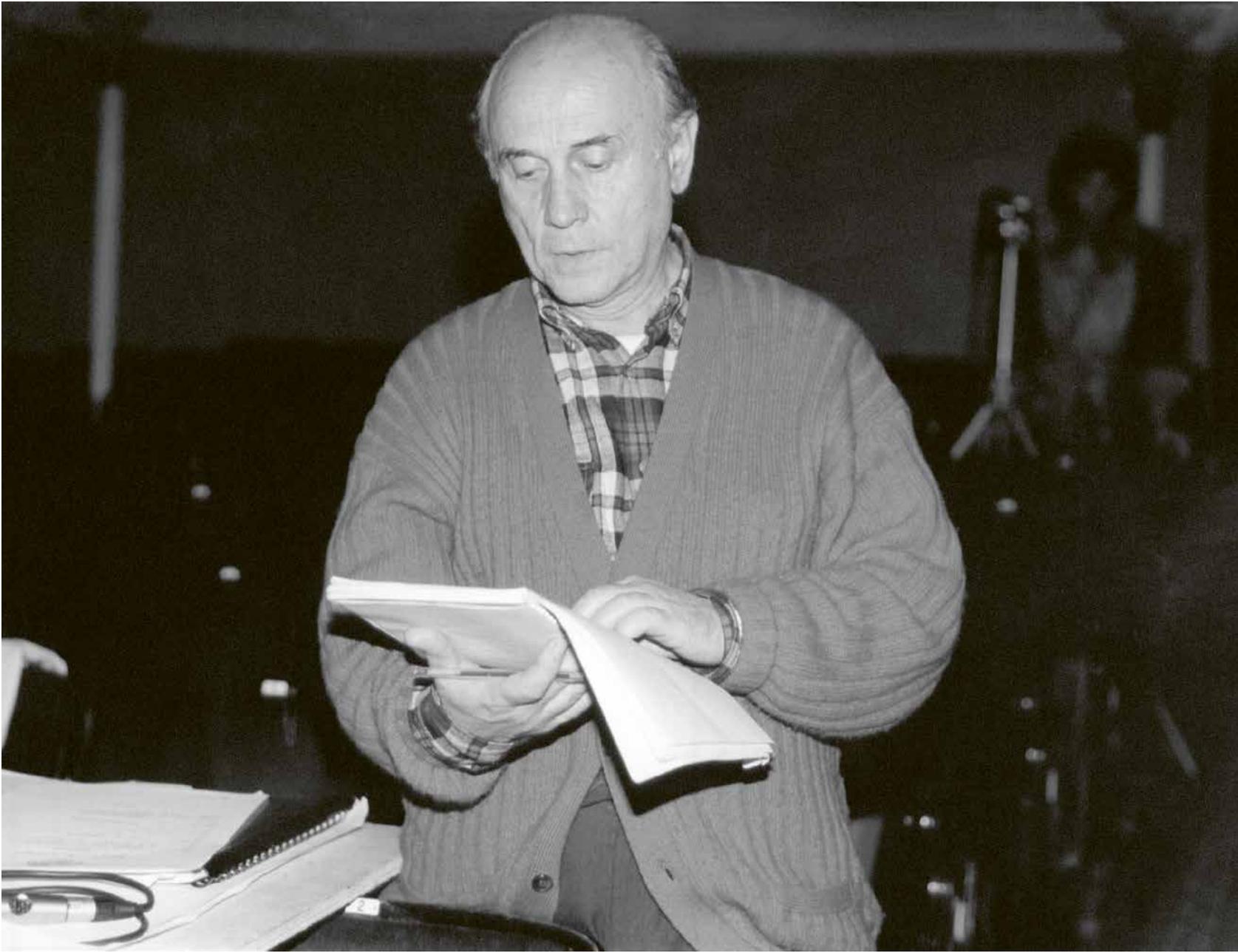


**Biblioteca
virtual**

Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid



José Luis Alonso Mañes.
CDAEM.

PRESENTACIÓN

Teatro de cada día es el título que recibe el libro que recopila textos del propio director de escena que homenajeamos y recordamos con la exposición y el catálogo presente. Un título que refleja la pasión y la vida de este madrileño ilustre llamado José Luis Alonso Mañes, y que en su segundo apellido lleva su signo diferencial frente a otro gran maestro, José Luis Alonso de Santos, y el que le marca el destino de su vida, dado que su tío materno era José Luis Mañes, empresario del Teatro Calderón y autor de libretos de zarzuela. Me gusta recordar a ese niño tras los teloncillos del teatro, asistiendo a los estrenos de su propia familia y forjando una pasión que le acompañaría cada día de su vida. Una vida que hubiera alcanzado en el momento en que esto escribo los cien años y que celebramos manteniendo viva la existencia de su legado, de su impronta en la historia del teatro español del siglo xx, cuya proyección ha llegado a este nuevo siglo que avanza raudo, pero que aún permite que seamos muchos los que sentimos el teatro cada día como una pasión y como un oficio.

El catálogo que tienes en las manos recoge el talento creativo de un director escénico que desde sus inicios deja claro en los títulos que elige su preclaro conocimiento de la historia del teatro y de los

dramaturgos coetáneos que escoge, que abrió las ventanas junto a José Tamayo y a Adolfo Marsillach a títulos que perviven como hitos en la escena de nuestra Comunidad. También desempolvó la manera de concebir el teatro lírico, en concreto la zarzuela y su repertorio, añadiendo nuevos títulos y una manera de hacer que renovó el público y generó escuela, porque, en definitiva, eso fue José Luis: un gran maestro, un apasionado con un gran olfato que brindó a la gestión de las instituciones escénicas más importantes de nuestro país, públicas y privadas, hasta el punto de dar la oportunidad en un escenario a un incipiente Pedro Almodóvar en un texto de Sartre para la compañía de Pellicena; disculpen que ponga el foco en un ejemplo, lo hago por su trascendencia, pero así sucedió con todos los intérpretes que pasaron por sus manos, unas manos llenas de sensibilidad y buen hacer, rodeándose de los mejores creadores artísticos de su época y sin olvidar nunca ponerse en el lugar del público.

Recogemos ahora toda esa labor como nuevas *Rosas de otoño* bajo la mirada de su comisario, Luciano García Lorenzo, para seguir admirándonos ante el trabajo de uno de los profesionales más importantes de la historia del teatro en español.



José Luis Alonso Mañes con su madre, 11 de enero de 1928. Fotografía aparecida en: "Autobiografía". Revista *Triunfo*. Año XXXVI, n.º 20 (1 de junio de 1982).

José Luis Alonso Mañes, una vida para el teatro

Luciano García Lorenzo

Nace José Luis Alonso Mañes el 9 de julio de 1924 en Madrid. Su padre, originario de Valladolid, era interventor del Estado y su madre, procedente de El Puerto de Santa María, se dedicaba a las labores familiares. Los tres se trasladan a Granada meses después por motivos profesionales de su padre. Durante estos primeros años, José Luis Alonso asiste al Colegio Cristo Rey de esa ciudad. El día 4 de abril de 1931 escribe: "mi padre me prende en el jersey una bandera republicana y me lleva a la calle a dar vivas. Granada era una fiesta". En 1934, la familia vuelve a Madrid. José Luis estudia en la Escuela Plurilingüe. Asiste a representaciones teatrales acompañado de su tío José Luis Mañes.

Estudia el Bachillerato en 1940 en el Liceo Francés. Su afición al teatro es ya una constante como espectador, traductor... Conoce a no pocas figuras de la escena de entonces y en 1948 funda en casa de su tío José Luis, en la calle Serrano de Madrid, el "Teatro Íntimo", también denominado "Teatro de la Independencia" por su proximidad a la plaza del mismo nombre y por el trabajo que desean realizar. En 1949 viaja a París en compañía de su tío. Conoce a Jean Cocteau, con el que inicia una amistad que durará toda la vida.

En el Teatro Gran Vía de Madrid estrena, el 26 de marzo de 1950, *Ardèle o la margarita* de Jean Anouilh, su primer montaje profesional, y dos años después viaja de nuevo a París para estudiar y asistir al teatro. Hace amistad con Jean Anouilh y conoce a alguna de las figuras más importantes del teatro francés del momento.

En 1954 inicia una colaboración muy estrecha con su gran amiga, la actriz María Jesús Valdés, que durará varias temporadas con giras que suponen una de las etapas más felices de la vida de José Luis. En 1959 se le concede el Premio de la Crítica de Barcelona. Es el comienzo



José Luis Alonso Mañes y M.^ª Jesús Valdés en una mina de Mieres a mediados de los años 1950. Teatro de cada día: escritos sobre teatro, Asociación de Directores de Escena, 1991. Biblioteca Regional de Madrid.

de la concesión en España y en diversos países de innumerables reconocimientos y premios, entre ellos el Nacional de Teatro en tres ocasiones, la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes en 1989, el Premio ADE al mejor director en 1989, en tres ocasiones el Premio de la Crítica de Madrid, Premio de la Crítica de México, Premio Larra, etc.

En 1960 es nombrado director del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid, labor que dejará en 1975. Su primer montaje fue *El jardín de los cerezos* de Chéjov.

En 1965 muere el padre de José Luis y al año siguiente viaja a Nueva York, donde dirige *La dama duende* de Calderón de la Barca, y a París, con *La bella malmaridada* de Lope de Vega. En 1967, recibe la invitación para realizar una estancia en Moscú para conocer el teatro que se hacía en la Unión Soviética. Dos años después comienza una gira de siete meses por diversos países de América Latina y logra un éxito extraordinario.

A partir de 1970 ejerce como profesor de escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid. En 1974, fallece su tío José Luis Mañes, persona decisiva en la vida tanto personal como artística de José Luis Alonso. Sus aciertos en la escena se alternan con acontecimientos más dolorosos, fundamentalmente, la muerte de su madre en 1980. Ese mismo año le nombran director del Teatro Español de Madrid, cargo que abandonará un año después para asumir la dirección del Centro Dramático Nacional. En 1983, recibe el nombramiento como director artístico del Teatro de la Zarzuela, responsabilidad que mantendrá hasta diciembre de 1984.

El 14 de noviembre de 1988, dos años después de su creación, dirige *El Alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca, en versión de Francisco Brines, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El 19 de septiembre de 1990 estrena *Rosas de otoño* de Jacinto Benavente en el Teatro Alcázar de Madrid, con Amparo Rivelles y Alberto Closas, entre otros intérpretes.

El 8 de octubre de ese mismo año, José Luis Alonso se suicida como consecuencia de una profunda depresión.



Josep Maria Pou durante su actuación en *Tres hermanas*, 1973.
Fotografía de Manuel Martínez Muñoz. CDAEM.

En el principio era el verbo José Luis Alonso

José María Pou (made by José Luis Alonso)

DECLARO que yo no sería lo que soy, no sería actor ni hubiera ejercido mi oficio a lo largo de cincuenta y seis años hasta el momento, si no hubiera tenido la fortuna de conocer y trabajar con José Luis Alonso en el principio mismo de mi carrera. Creo necesaria esta afirmación para acertar, por mi parte, con el tono de las notas que siguen y para neutralizar, por parte de los que alcancen a leerlas, cualquier posible acusación de falta de objetividad. Este escrito es, pues, subjetivo. Muy subjetivo. Porque, de la misma manera que hay quienes son "chicas Almodóvar", yo soy "made by José Luis Alonso".

RECUERDO haber visto algunas funciones dirigidas por José Luis al principio de la década de los sesenta en Barcelona. Andaba yo entonces por los diecisiete años. La primera fue, lo recuerdo muy bien, *El milagro de Ana Sullivan*, en 1962, en el Teatro Barcelona. Y a renglón seguido, gracias a un Ciclo de Teatro Latino que se programaba todos los años en el Teatro Romea al que acudía puntualmente la Compañía del Centro Dramático Nacional-Teatro María Guerrero de Madrid, una colección impagable de títulos y autores, desde *El rinoceronte* y *El rey se muere* (ambas de Ionesco), *El jardín de los cerezos* (Chéjov), *Eloísa está debajo*

de un almendro (Jardiel) y *Los verdes campos del Edén* (Gala), hasta *El zapato de raso* (Claudel), esta, de manera excepcional, en el Gran Teatro del Liceo. Todo un viaje iniciático para mí. Una gozosa epifanía. Me recuerdo con las manos agarradas fuertemente a la barandilla delantera del último piso (entonces gallinero) del Teatro Romea, la cabeza adelantada a modo de proa, la mirada fija y el cuerpo en tensión, atraído, subyugado, fascinado por lo que iba descubriendo. Había visto ya mucho teatro gracias al buen hacer de mis padres, que tenían por costumbre acudir con frecuencia y llevar a sus hijos con ellos. Pero nada parecido a aquello. Esas historias tan dispares (Ionesco, Chéjov, Jardiel, el primer Antonio Gala), los actores que las recreaban (Bódalo, Ferrandis, Amelia de la Torre, Julieta Serrano, los García Ortega, la Cardona, etc.) y la manera en que todo ello se disponía en escena respondían a la voluntad y al talento de un único señor llamado (leía una y otra vez en el programa) José Luis Alonso.

VIAJO a Madrid en enero de 1967. Los militares me depositan allí para cumplir con mi servicio obligatorio, me instalan en el Ministerio de Marina y me asignan un destino que me ocupa solo las mañanas. El Ministerio se encuentra a poca distancia, apenas a quince minutos andando, del Teatro María Guerrero. No hace falta decir que mi primera tarde libre la ocupé sentado en la butaca más barata de ese teatro (en lo alto del todo, en el gallinero, de nuevo) disfrutando del gran éxito de la temporada, un espectáculo compuesto por tres obras de Valle-Inclán, *La cabeza del Bautista*, *La enamorada del rey* y *La rosa de papel*, dirigidas las tres por José Luis Alonso. Sucede entonces algo para lo que no estaba preparado. Yo, que nunca me había propuesto ser actor, ni siquiera emplearme en nada que tuviera que ver con los oficios del teatro, salgo de aquella representación anonadado y un sí es no es transformado; respiro, ya en la calle, el aire de la noche (no me había acordado ni de respirar a lo largo de toda la función), me detengo un segundo ante la entrada del personal del teatro y me digo que algún día cruzaré esa puerta con el firme propósito de ser uno de ellos. La segunda tarde la empleo en caminar a paso rápido hasta la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (plaza de la Ópera, Teatro Real, cuarta planta) y en matricularme en la especialidad de Interpretación. Tres tardes después, asisto a la primera clase.



Los verdes campos del Edén de Antonio Gala, 1963.
Fotografía de Juan Gyenes. CDAEM.

ENCUENTRO allí un mundo nuevo. Los profesores Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, Hermann Bonnín, Antonio Malonda, Ricardo Doménech, Josefina García Aráez, García Pavón y Francisco Nieva, entre otros, consiguen convencerme, clase a clase, práctica tras práctica, del acierto de mi decisión. Siento, al mismo tiempo, que una especie de cordón umbilical, mucho más que una simple querencia, tira de mí hacia el María Guerrero y José Luis Alonso. Es la meta. Entre clase y clase acudo repetidas veces al teatro de la calle Tamayo y Baus para ver *Así es, si así os parece* (Pirandello) y *Los bajos fondos* (Gorki), dos nuevas direcciones de José Luis que convierto en obligadas actividades extraescolares.



El círculo de tiza caucasiano de Bertolt Brecht, 1971. CDAEM.

Y un buen día (¡bendito día!), a punto ya de cerrar el tercer y último curso, Francisco Nieva consigue que José Luis acuda a la Escuela a presenciar nuestros exámenes de final de carrera y decida contratar a algunos de los examinados, yo entre ellos, para incorporarlos a la compañía que iba a inaugurar la siguiente temporada (1970-1971) con el estreno de *Romance de lobos* de Valle-Inclán.

CONOZCO, por fin, personalmente a José Luis Alonso. Es más, soy un actor de su compañía. Puedo ser testigo, minuto a minuto, de su método de trabajo. Puedo, incluso, llegar a comprender (y aprender, y aprehender), a su lado, cuál es el misterio de aquellos espectáculos que desde las localidades más humildes del Romea de Barcelona me han traído hasta aquí, el escenario del María Guerrero, donde me convocan hoy para el primer ensayo. No se me ha olvidado la primera frase que dije en aquel escenario, aquel primer día, en aquel primer ensayo de *Romance de lobos*, siendo yo uno de los marineros que en la escena tercera de la jornada primera guían al Caballero Montenegro en medio de la tormenta. Preguntaba José Bódalo: "¿Dónde tenéis atracada la barca?". Y contestaba yo: "A sotavento del castelo". Decir la frase y mirar de reojo a la mesa de dirección buscando la aprobación de José Luis fue todo uno. Pero no hubo nada. La aprobación llegó, en todo caso, unas semanas más tarde, cuando, al anunciar el reparto de *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht, José Luis me asignó un personaje con un poco más de texto y una mayor entidad. Los personajes fueron creciendo no solo en extensión y sustancia, también en responsabilidad, con los montajes de las siguientes temporadas de *Antígona*, *Dulcinea*, *Misericordia*, *Los caciques* y *Las tres hermanas*. Entendí que con ellos crecía también la confianza de José Luis en mi trabajo. La expresión de esa confianza fue decisiva, fundamental, concluyente, para que yo me creyera actor. De aquí lo afirmado en el primer párrafo de estas notas: yo no sería lo que soy sin el encuentro con José Luis Alonso.

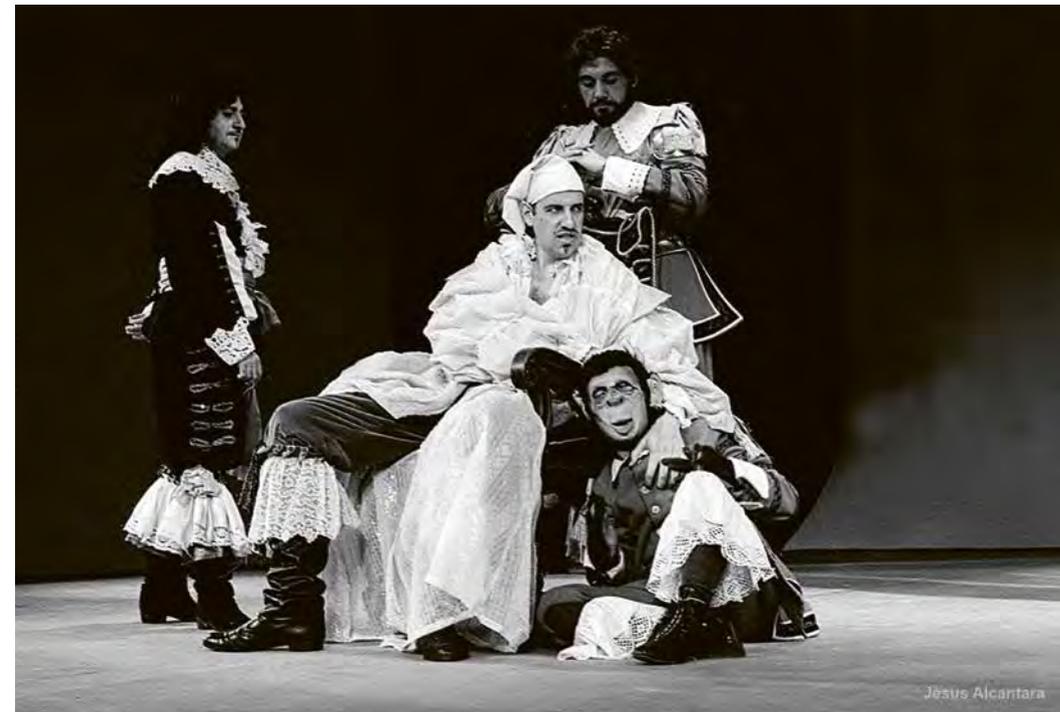
APRENDO con José Luis el oficio de actor. Los tres años que estuve en la Compañía Titular del Teatro Nacional María Guerrero fueron mi segunda escuela. En ese tiempo viví siete noches de estreno, lo que supone cientos (¿miles?) de horas de ensayos; cada ensayo, una clase magistral. Siguieron luego cuatro estrenos más en otros tantos teatros: *La ciudad*

en *la que reina un niño* (Montherlant), en el Lara; *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* (Nieva), en el Fígaro; *El galán fantasma* (Calderón), en el Español, y *El dúo de La Africana* (Echegaray y Fernández Caballero), en el Teatro de la Zarzuela. En total, once funciones bajo la dirección de José Luis Alonso. Algo así como un grado, un posgrado, un máster y un doctorado.

TRASLADO ahora esa experiencia desde lo puramente personal al ámbito de lo general: al igual que yo, otros muchos actores, antes y después, pueden dar testimonio del trabajo de Alonso y de cómo su carrera (la de los actores y las actrices) ha venido marcada por ese encuentro. Porque, en el balance de méritos y aciertos de José Luis (algún desacierto también, nadie es siempre infalible), uno de los más importantes es, creo, el de haber formado a varias generaciones de actores. Desde aquellas sesiones "de una noche y gracias" en el salón de su casa de la calle Serrano, hasta su último estreno en 1990, pasando por el hecho clave de la creación de una compañía fija y estable en el María Guerrero al apuntar la década de los sesenta, José Luis Alonso hace saber, revela, indica, descubre, orienta, educa, guía y dirige a todos y cada uno de los actores que componen sus repartos. Es decir, forma, informa y transforma. Consigue tanto el *aggiornamento* de los más veteranos como el *potenziamento* (el *affinamento*) de los recién llegados. Maestro de actores, sí. Un reconocimiento que, creo, se le escatima de forma cicatera.

CONSTATO que se escatima, también por el mismo camino, el reconocimiento a su labor divulgadora. Al hablar de formación, no es justo limitarse al escenario (el campo de acción de los profesionales), hay que abrir la mirada hacia el patio de butacas (el terreno de los espectadores) y a las distintas etapas socioculturales que atraviesa su trayectoria. En el tiempo gris plomo de los años cuarenta y en el mínimo espacio habilitado en su casa facilita el conocimiento de Cocteau, Sartre y Anouilh, autores de difícil, muy poca o ninguna presencia entonces en los escenarios españoles. Y años después, siendo ya responsable de uno de los primeros teatros públicos de este país (Teatro Nacional, destaca en su logotipo), se atreve a empezar con Chéjov y continuar con Ionesco (!!!), Giradoux, Unamuno, O'Neill, Pirandello, Ibsen, Valle-Inclán, Gorki, Brecht (!!!), etc., con lo que consigue no solo dar a conocer algunos

de los textos imprescindibles del repertorio universal, sino acostumbrar al público a un nuevo concepto, el suyo, muy personal, de la puesta en escena. Reivindica a Arniches y a Jardiel, sorprende con el redescubrimiento de Lope y de Calderón y les abre las puertas a algunos nuevos autores, como Gala, Mañas y López Aranda, entre ellos. Viaja a París, a Londres, a Nueva York, y envía jugosas crónicas del teatro que allí se cuece. A la vuelta de cada viaje traduce, recomienda y convence a los productores de la empresa privada de la necesidad de dar a conocer algunos de esos títulos. Y así, de su mano y por su influencia, llegan al público español las mejores obras de Arthur Miller, Tennessee Williams, Noël Coward, Graham Greene, Françoise Sagan y muchos otros. José Luis, de espíritu humilde, de físico modesto, tímido y delicado, consigue levantar a pulso el nivel del teatro de este país a lo largo de muchos años difíciles. Levantarlo y sostenerlo. Justo es, pues, escribirlo y reconocerlo.



El galán fantasma de Pedro Calderón de la Barca, 1981. Fotografía de Jesús Alcántara. CDAEM.

LAMENTO que la desmemoria se haya instalado entre nosotros. La desmemoria es la enfermedad del olvido por descuido. No creo que nadie se proponga, en el caso de José Luis, el olvido intencionado. Pero, en el ámbito del oficio que conozco y frecuento, echo de menos una mayor atención a su legado. He hablado con actores y directores de las últimas generaciones, con algún que otro crítico, con periodistas, con responsables de la gestión teatral, con asesores culturales, incluso, que ni siquiera lo conocen. Eso cuando no lo confunden con otro José Luis, también de apellido Alonso, pero terminado en De Santos, reputado autor y amigo al que respeto y admiro, y al que supongo víctima involuntaria de tan cansino malentendido. Yo mismo he tenido que llamar por teléfono en repetidas ocasiones (muchas muchas veces, muchas más de lo que debería ser normal) a periodistas y redactores de algunos medios para pedir la rectificación al ver publicadas entrevistas en las que yo me refiero de manera muy concreta al Alonso Mañes, a quien he conocido y al que ellos convierten, inevitablemente, en el Alonso de Santos que conocen. Haría falta, pues, además del recuerdo, un mejor discernimiento.

RESEÑO que hay dos libros que mantienen viva su memoria, un espléndido y riguroso estudio de Gabriel Quirós Alpera (*José Luis Alonso, Historia de la Dirección Escénica en España*, Editorial Fundamentos, 2013) y otro, de enorme valor documental, que recopila todos los textos escritos por él a lo largo de su vida (*Teatro de cada día de José Luis Alonso*, Publicaciones de la ADE, 1991). Pero echo en falta más estudios, tesis, ensayos, alguna biografía incluso (¿para cuándo un documental?), que compongan un mosaico a la altura de su obra. En 1977, el Teatro María Guerrero —su teatro de tantos años— acogió una exposición que documentaba los treinta y siete diferentes espectáculos que llegó a estrenar sobre su escenario. El Teatro de la Abadía, en Madrid, distingue con su nombre (Sala José Luis Alonso) un espléndido espacio de casi 300 butacas. La Asociación de Directores de Escena de España ha creado un premio que lleva su nombre y que se otorga cada año al mejor director/directora emergente. Y ahora la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid presenta una extensa y completa exposición que conmemora el centenario de su nacimiento. Ojalá la contemplación de tanto y tan buen material expuesto despierte de nuevo la curiosidad por su figura y aumente el interés por su legado. ¡Ojalá!

COMPARTO, para contribuir en mínima forma a ese deseado acercamiento a José Luis, una anécdota de aquellos días de trabajo a su lado. Habíamos estrenado *El galán fantasma* de Calderón en el Teatro Español de Madrid; una función en la que yo interpretaba a un duque despótico, estafalario y de ademanes exagerados. Un día nos desplazamos al Festival de Teatro Clásico de Almagro para una función extraordinaria a la que iban a acudir el presidente del Gobierno, Leopoldo Calvo Sotelo, y otras autoridades. Horas antes de la función, durante un ensayo en el Corral de Comedias, José Luis se sintió indispuerto y tuvo que recogerse en el Parador donde se alojaba. Un inoportuno cólico nefrítico no solo le obligaba a ausentarse del ensayo, sino que le impedía también estar presente en la función de la noche. Cuando faltaban apenas diez minutos para empezar la representación, llegó a la puerta de los camerinos, resoplando e intentando recuperarse de lo que parecía una rápida carrera, un muchacho que preguntaba por mí. Era un botones del Parador. Traía en la mano una nota que José Luis le había confiado con el ruego de que me la entregara urgentemente. Intrigado, abrí el papel y leí lo escrito de su puño y letra. Decía textualmente (lo recuerdo como el Padrenuestro): “José María, tú eres muy grande y el Corral, muy pequeño. Contento”. Ese era José Luis. Tan pendiente de sus actores, tan alerta, entregado, minucioso, consecuente y responsable que, llegado el momento, era capaz, incluso, de dirigir “a distancia”.



Escenografía para *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega, realizada por Rafael Richart, 1961. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

Mi relación con José Luis Alonso Mañes, mi maestro

Manuel Canseco Godoy

Allá por el año 1970, tras haber participado con mi versión del *Dies Irae* de Dreyer en el II Ciclo de Grupos de Teatro Independiente de Madrid, su director, Mario Antolín, me dijo que debía hacer un viaje al extranjero y me pidió que le sustituyera durante ese tiempo en la dirección de dicho festival. Me encargué de ello y, a su vuelta, Mario me comunicó que el subdirector general, a la sazón Antolín de Santiago y Juárez, deseaba verme para agradecermelo. Acudí al entonces Ministerio de Información y Turismo y, tras las palabras de agradecimiento, me espetó:

—¿A usted no le interesaría ser ayudante de José Luis Alonso en el Teatro Nacional María Guerrero?

—Sí, claro. Pero no conozco a José Luis y no sé lo que le parecerá a él.

—El puesto está vacante, porque el otro día cesé al que tenía...

Se dirigió a Mario Antolín y le dijo, sin más:

—Mario, acompáñalo esta tarde, se lo presentas y le dices que ya tiene ayudante.

Antolín de Santiago era un hombre de gruesa apariencia, muy directo, tremendamente afecto al régimen, como se desprende de los distintos cargos que ocupó, y muy brusco en sus expresiones.

Por la tarde, me presenté en el Teatro María Guerrero, en el que me esperaba Mario Antolín, que en ese momento era comisario del Teatro (una especie de director administrativo). Entramos en el patio de butacas, que se encontraba en penumbra, mientras que en el escenario estaban en pleno ensayo los actores.

Hacia la fila seis o siete, sentado junto al pasillo, estaba José Luis. Permanecimos de pie, cerca de él, mientras daba unas indicaciones a los actores e, inmediatamente, Mario me presentó.

José Luis Alonso era, sin duda, el director más prestigioso del panorama teatral español. Algunos de sus montajes estaban presentes en mi memoria y para mí era toda una oportunidad poder trabajar y aprender junto a él. Por otro lado, se trataba de entrar en el Teatro Nacional, una ocasión inestimable. Era normal que estuviera con los nervios a flor de piel esperando la reacción de José Luis, pues no me parecía lógico que se le ofreciera a un ayudante sin contar con él.

Sin apenas moverse de la butaca dijo: “Ah, muy bien”. Se rascó nerviosamente la cabeza, una costumbre muy suya, y me indicó que me sentara por allí. Mario se fue y yo pasé a acomodarme, respetuosamente, unas butacas más atrás, al otro lado del pasillo. Me encontraba en pleno ensayo general de *Antígona* de Pemán, ensayo que se prolongó hasta bien entrada la madrugada, según la costumbre de entonces. José Luis, sin más, me dijo que me incorporara de inmediato.

A la mañana siguiente se salía para Toledo, ciudad en la que comenzaba una gira dentro de los Festivales de España. No me dio tiempo de preparar maleta y decidí viajar con mi coche para poder volver en tren al día siguiente, cuando la compañía efectuaba otra representación, e incorporarme definitivamente. Así, sin tiempo para pensar, me encontré perteneciendo a uno de los elencos más importantes del país, si no el que más.

¡Era el nuevo ayudante de dirección de José Luis Alonso en el Teatro Nacional María Guerrero!

ANTÍGONA DE PEMÁN

Las representaciones de esta obra están llenas de anécdotas. Era la misma cuyo ensayo general presencié en mi presentación a José Luis y que se había interrumpido al término de la primera parte, dado lo avanzado de la hora y del viaje que había que hacer al día siguiente. Es decir,

para empezar, íbamos a estrenar en Toledo, sin haber tenido un ensayo general completo, cosa impensable, según pude comprobar después, en un espectáculo de José Luis. Sin duda, no era el texto ni el montaje que más le gustaba y eso se notaba. Seguramente, fuera una de esas funciones impuestas desde el Ministerio, posiblemente a cambio de otra más “conflictiva” (no olvidemos que es la época de *El círculo de tiza Caucasiense* de Brecht o *Romance de lobos* de Valle-Inclán).

Aún recuerdo, como si fuera ayer, el estreno de *Antígona* en Toledo, en la plaza de la catedral. Había llovido bastante por la tarde y el suelo del escenario, a pesar de los esfuerzos por secarlo, aún estaba mojado cuando comenzó la representación, de manera que a la salida a escena de un joven José María Pou, que hacía el papel del Mensajero con ese brío y nervio que siempre le han caracterizado, se resbaló y cayó cuando largo era (y lo era mucho). Fue una de esas caídas propias de chiste en la que los dos pies se despegan del suelo para caer casi en horizontal. Él, con esa profesionalidad que siempre le ha distinguido, se levantó como si no hubiera sucedido nada y comenzó con su parlamento.

Pemán había introducido en su adaptación dos coros —uno de jóvenes y otro de viejos—; el primero, con vestuario bastante moderno y original, y el segundo, consistente en unas pesadas túnicas de toalla gris y grandes máscaras de papel. Los actores mayores no se sentían muy cómodos con el desempeño de aquel papel tras la importancia de sus dilatadas trayectorias.

La siguiente representación tuvo lugar en Huelva y, lejos de la monumentalidad de la de Toledo, se llevaba a cabo en un escenario levantado sobre el césped, en el estadio del Recreativo. Los técnicos de la compañía ya me habían avisado de la cantidad de mosquitos que se lanzarían contra nosotros, sobre todo en la puesta y dirección de luces. Puedo asegurar que se habían quedado cortos; a pesar de haber fumigado, acudieron formando verdaderas nubes que se abalanzaron sobre nosotros. A causa de ello, y como la compañía ya sabía, pues había hecho representaciones otros años, me encontré con que los actores del coro de ancianos salían a escena con la ropa de calle bajo la túnica, algunos con pantalones y, sobre todo, con calcetines y zapatos en lugar de las sandalias del vestuario. Esa fue mi primera intervención: llamar al orden a miembros de la compañía con muchos más años y experiencia que yo.

En otra representación (esta vez en el Teatro Romano de Mérida) tuvo lugar una de las anécdotas que perviven en mi memoria de aquella *Antígona*. La escenografía estaba conformada por tres "carras" o altas tarimas con ruedas, sobre las que a veces hablaban los actores. El escenario emeritense en aquella época era aún de tierra, lo que dificultaba el movimiento de las carras. A pesar de ello, en una de las escenas Arturo López y Margarita García Ortega escuchaban desde la tarima central el parlamento que, desde el suelo, le dirigía el ciego Tiresias, encarnado por el actor Enrique Navarro. El traje de escena de este se caracterizaba principalmente por llevar sobre la túnica una gran red, que arrastraba en forma de cola. Al acabar su parlamento, Navarro emprendió la marcha, guiado por su lazarillo, con tan mala fortuna que la red se enganchó en la tarima. Enrique, haciendo honor a su apodo de "El Recio", clavó en tierra su cayado y, tomando impulso, siguió su camino, arrastrando tras él la carra y sus ocupantes, hasta que la red se rompió, todo ello con gran regocijo por parte de los espectadores, a pesar de tratarse de una escena trágica.

A todo esto, como José Luis no viajaba con nosotros en gira, la responsabilidad artística de la compañía recaía sobre mí, recién incorporado y desconocido de todos.

EL TEATRO MARÍA GUERRERO

Mi etapa de ayudante de José Luis Alonso Mañes es, sin duda, uno de mis mejores recuerdos. Cuando entré en la compañía, muchos profesionales que conocía me auguraron que José Luis me utilizaría como simple chico de los recados. He de agradecerle la estima y la consideración que siempre me tuvo y las pruebas que me dio de ello, aunque era una persona que no mostraba con facilidad sus sentimientos. A veces se le olvidaba algo en casa (vivía aún en Serrano, 3) y jamás consintió que yo fuera a buscarlo, me dejaba a mí con los ensayos y se acercaba él mismo.

Era una etapa en la que solíamos entrar a las tres o tres y media para ensayar la obra que se representaría a continuación, se paraba a las seis el ensayo y se hacían funciones a las 7 y a las 10 o 10:30. Y también había que estar por las mañanas, porque allí mismo se construían algunos decorados y el atrezo o se desarrollaban reuniones de trabajo con el equipo técnico. Era un gran equipo el de aquellos años,

en los que el teatro se nutría solo de cuatro maquinistas, tres eléctricos, dos atrecistas y dos sastras, con un intendente y un representante en la administración.

La mayor parte de nuestra vida se desarrollaba, pues, en el teatro. Hasta tal punto que, después de las dos funciones, aún quedaban ganas de una animada conversación en la cafetería del teatro, que llegó a convertirse en mentidero de la profesión, al igual que en tiempos anteriores lo eran los bajos del Café Gijón. Compañeros de profesión de diferentes locales escénicos se acercaban hasta allí y proliferaban las tertulias.

Grandes recuerdos también de las obras que se montaron e, incluso, en este periodo de casi siete años que colaboré con él (de 1970 a 1976), se repusieron: *Romance de lobos* de Valle-Inclán, *El círculo de tiza caucasiense* de Brecht, *Dulcinea* de Gastón Baty, *Las tres hermanas* de Chéjov, *Los caciques* de Arniches, *La feria de Cuernicabra* de Alfredo Mañas... Pero la que sin duda más me marcó fue la puesta en escena de *Misericordia* de Galdós-Mañas.

MISERICORDIA

El trabajo de preparación de *Misericordia* con José Luis, el autor de la adaptación Alfredo Mañas, Mampaso en la concepción de decorados y figurines y Manuel Díaz en la partitura musical, fue todo un máster de creación escénica. Las reuniones de trabajo eran verdaderos borbotones de ideas que surgían de la cabeza de todos, en especial de Alfredo Mañas, y que luego José Luis, con ese sentido de la medida y de la realidad escénica que le caracterizaba, iba reconduciendo hasta ese grandioso resultado final que se plasmó en el escenario.

Pocos saben que en un principio el montaje se concibió en el interior de un circo, del gran circo social que presenta don Benito en su novela. Los pobres venían a ser los payasos, mientras que los personajes de la familia serían los augustos y los ángeles estaban representados por trapecistas. El espacio de representación era la pista. La idea fue evolucionando y esta se convirtió en un semicírculo de chabolas, una pobre representación del ruedo ibérico. Los ángeles, concebidos en un principio por Mampaso en sus figurines, uno como monje y otro como soldado de ralladillo (de los de la Guerra de Cuba, para no herir la sensibilidad de la censura), se quedaron en dos frailes con deterioradas alas.



Misericordia de Benito Pérez Galdós, dirigida por José Luis Alonso, 1972.
Fotografía de Manuel Martínez Muñoz. CDAEM.

Los actores de la compañía se acoplaron perfectamente a los personajes que se les habían asignado, pues esa era una de las grandes virtudes de José Luis Alonso y que creo aprendí de él: repartir bien los papeles acordes tanto a sus posibilidades como a sus características físicas. Lo cual, sin duda, beneficiaba y mucho la percepción del espectador.

Los protagonistas estuvieron magistralmente encarnados por José Bódalo, en el papel del moro Almudena, y María Fernanda D'Ocón, quien, a pesar de no estar todavía en la edad, hizo una verdadera creación en el papel de Benina, aquella "santa Benina de Casia" que cantaban los pobres. Llopart, sobrio y espléndido en el papel del narrador, y soberbio el conjunto formado por el coro de pobres en el que podíamos encontrar a actores o actrices de la talla de Margarita García Ortega, Ana María Ventura, Enrique Navarro o Paco Cecilio.

Misericordia se pudo ver en gira por diferentes localidades, destacando las actuaciones en Lisboa, Dublín —con motivo de la celebración del 75 aniversario del Abbey Theatre—, Praga, Bratislava y Varsovia, con motivo del Festival de las Naciones.

Por cierto, en esta última plaza se llevó a cabo con traducción simultánea. La traductora iba diciendo en polaco las frases de los personajes con el mismo tono que ellos empleaban. Me senté en la última fila con los cascos puestos y me maravillé de su versatilidad y su buen hacer. Luego supe que se trataba de una destacada actriz local.

Es de notar que el éxito alcanzado por *Misericordia* llevó a repetirla varias veces, hasta el punto de que decíamos en broma, influidos sin duda por la irreverencia galdosiana: "Nunca digas este cura no es mi padre ni *Misericordia* no repondré".

Aquella puesta en escena de José Luis quedó marcada de forma indeleble en mi memoria por la manera en que desarrolló su creatividad. Si admiré en el montaje de *Las tres hermanas* la forma en que fue capaz de canalizar la interpretación de actores tan alejados del "método" como Bódalo, hasta conseguir esa gran unidad en un reparto tan variopinto, en *Misericordia* creo que me enseñó cómo sacar partido de una obra, escena por escena, midiendo intensidades y estéticas de cada una para construir magistralmente el puzzle final.

SU FORMA DE DIRIGIR

José Luis siempre asistía a los ensayos con la escena que iba a poner en pie perfectamente estructurada en la cabeza y, por muy dispares que fueran las formas de actuar que tuvieran sus actores, siempre conseguía llevarlos a su terreno sin un grito. Creo que jamás le vi perder la compostura a lo largo de los siete años que permanecí a su lado. Muchas veces subía al escenario y marcaba cómo quería las cosas poniéndose en la piel del personaje.

La primera lectura que se hacía ya servía, generalmente, para marcar la línea interpretativa. Dejaba hacer a los actores o, mejor dicho, parecía que dejaba hacer, pero, cuando no estaba contento con la interpretación de un personaje, con pequeños "peros" lo acababa reconduciendo a su terreno. Eso hizo que sus trabajos tuvieran siempre un sello personal, sin imponerlo. En el caso de la compañía titular del María Guerrero en mi época, bien es verdad que le era más fácil, dado que

la continuidad de los actores pertenecientes al elenco favorecía que se entendiera con ellos a la perfección, empezando, como he anotado más arriba, por el reparto de los personajes.

Pero una de sus mayores virtudes era, sin duda, su sentido autocrítico. Desde el patio de butacas contemplaba fríamente la escena que había montado, corrigiéndose constantemente a sí mismo cuando no le acababa de convencer lo que veía.

Su fuerte no era la técnica, es verdad, pero estaba rodeado de un gran equipo que sabía entenderlo muy bien. Como anécdota, que nos ayude a hacernos una idea de ello, referiré la siguiente:

—Canseco, tenemos que construir una tarima.

—¿De qué dimensiones? —le preguntaba yo.

Él se subía al escenario y la trazaba más o menos.

—¿Y de qué altura, José Luis?

—A la altura de la rodilla, más o menos...

Lo que, dado el grado de complicidad que llegó a haber entre nosotros, me llevaba a preguntarle de nuevo, dada la diferencia de altura:

—¿De tu rodilla o de la mía?

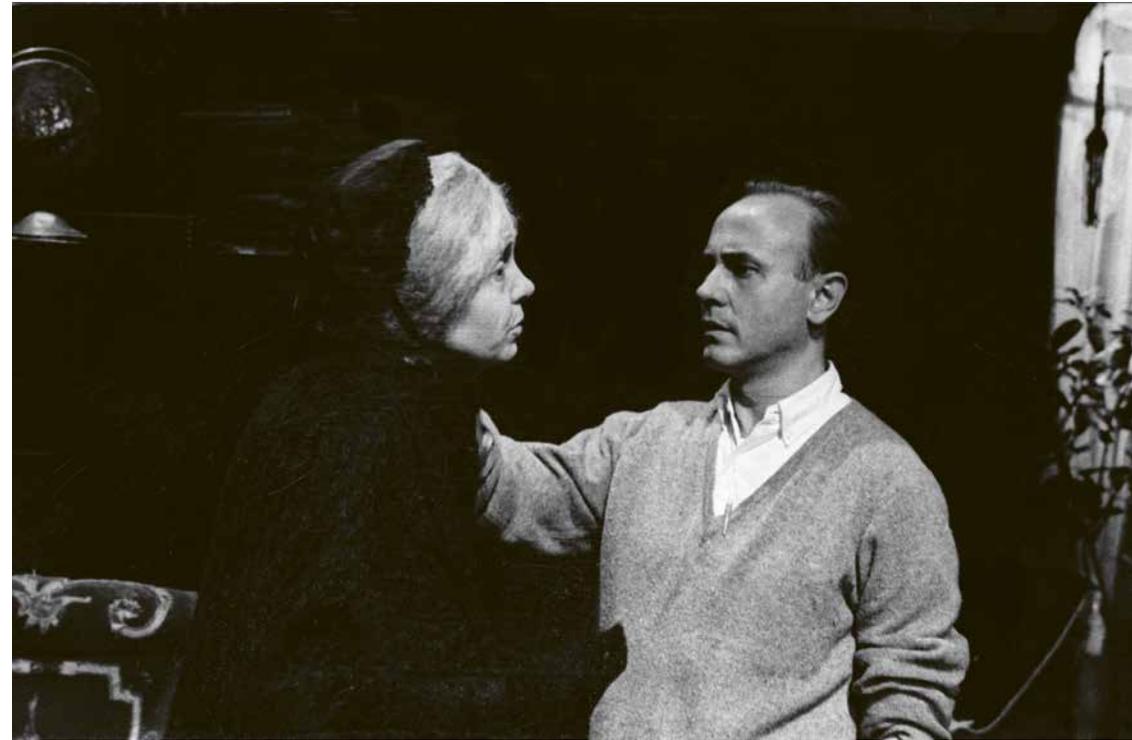
Se señalaba un punto de la pierna y el asunto se daba por zanjado.

Aún más, gracias a eso y a que se jubilara el jefe de eléctricos, yo me fui haciendo cargo de la iluminación, lo que me permitió desarrollar esa faceta. Hasta tal punto, que José Luis me llamó para que corrigiera las luces que le habían puesto para *La carroza de plomo candente* y el *Combate de Ópalos* y *Tasia*, que hizo en el Teatro Fígaro, cuando ya estábamos ambos fuera del María Guerrero.

EL TRATO PERSONAL

Por todo lo relatado, el día que decidió dejarnos, aquel día de octubre de 1990, creo que todos nos sentimos un poco huérfanos. Recuerdo que recibí la noticia mientras conducía de Madrid a Mérida, donde residía entonces por dirigir el Centro Dramático de Extremadura y el Festival de Mérida, y sin pensarlo dos veces di la vuelta para regresar y acompañarlo en sus últimos momentos.

Mi agradecimiento a su magisterio y a su persona no tiene límites y, por eso, en el año 2000, en el décimo aniversario de su muerte, decidí que debía hacerle un homenaje y me pareció que el mejor era volver a reproducir su gran montaje de *Misericordia* de Galdós-Mañás.



Ensayo de la obra *Misericordia*, 1972. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

Con todo esmero, hice una reconstrucción lo más fiel posible en espíritu y forma de aquel montaje suyo. Independientemente de que conservaba como un tesoro mi libretto de dirección, era tal la intensidad del recuerdo de aquella puesta en escena que, al cabo de los años, permanecía vivo en nuestra memoria. Como era natural, María Fernanda volvió a hacer magistralmente el papel de Benina, entusiasmada con la idea. Creo que tampoco se concebía en aquellos momentos ese montaje sin ella. Para el papel del moro Almudena llamé a Francisco Hernández, que también lo había hecho en la época de José Luis, mientras que Julia Trujillo encarnó a Doña Frasquita, en la otra época recreada tan acertadamente por Luisa Rodrigo, ya fallecida.

El resto del reparto lo escogí, incluso recordando la complexión física, con todo esmero entre nuevos actores, pues, desgraciadamente, muchos de los que habían estrenado la obra ya no estaban entre nosotros.

Era tal la huella que dicha puesta en escena había dejado en todos nosotros que, la mayoría de las cosas, las recordábamos sin necesidad de libreto. Se dio la circunstancia de que, durante algunos ensayos en los que no recordábamos detalles menores, tampoco recogidos en los apuntes de dirección, “la D’Ocón” me decía:

—¿Recuerdas, Manuel, por dónde salía yo en esta escena?

—Creo que era por allí, Nanda. Pero no te preocupes, tú sal por donde quieras y ya iremos recordando.

M.^a Fernanda hacia la salida y comenzaba a hablar; entonces cualquiera de los dos nos dábamos cuenta:

—No, era desde el otro lateral.

Aquella reposición, realizada al cabo de los años, tuvo tanto éxito y repercusión como la puesta en escena original. Creo que ese fue el mejor homenaje que se le pudo hacer a mi maestro.

Años después de su muerte, me enteré de un comentario que hizo y que siempre le agradeceré. Me lo desveló Andrés Peláez delante de Antonio Serrano. Según él, cierto día, a lo largo de una conversación, alguien le preguntó a José Luis:

—¿Qué tal Canseco como ayudante, es bueno?

—No solo es buen ayudante, sino el mejor que me podía haber tocado en suerte.

Cuánto he agradecido que Peláez me desvelara aquella conversación. Aunque, personalmente, José Luis me había dado siempre muestras de aprecio, como cuando la compañía se iba de gira por América y Mario Antolín, a la sazón subdirector general de Teatro, me llamó a su despacho para comunicarme que yo no iría y, entre otras razones personales, me dijo que otra de las causas era que José Luis estaba muy descontento conmigo.

—Dice que, cuando él no está, te dedicas a dirigir a los actores con indicaciones distintas a las tuyas —argumentó.

—No te preocupes —le contesté—, porque ahora mismo voy a ver a José Luis y lo aclaro. Jamás he dado indicación alguna en contra de lo sugerido por él.

Me dirigí al teatro; sabía que allí encontraría al director, pues estaba con los preparativos de la gira y tenía reunión con los técnicos. Esperé un momento a que estuviera solo en el escenario y le referí la conversación mantenida con el subdirector general. Ante mi sorpresa, José Luis se puso de rodillas por un momento y me dijo:

—Te aseguro, por mi madre, que yo no he tenido nunca queja de ti y jamás he dicho eso.

Acto seguido cogió un taxi y se fue al Ministerio. Cuando volvió, todo se había solucionado.

Recordar aquella actitud de José Luis, sabiendo que para él su madre era lo más querido del mundo y su postración ante mí, aún me llena de emoción y da idea de su calidad humana.

Hice aquella gira y, a poco de empezar, José Luis se volvía a Madrid para montar *Anillos para una dama*, que constituiría otro de sus grandes éxitos. Yo me quedé como director adjunto y viajé con la compañía por Colombia, Panamá, Costa Rica y México.

SU IMPORTANCIA EN LA HISTORIA DEL TEATRO NACIONAL

Pero, al margen de estas vivencias personales, a lo largo de casi siete años de trabajo con él, me gustaría destacar varias cosas de su estancia en el Teatro Nacional María Guerrero: la importancia y la calidad de su programación, y la difusión de sus obras a lo largo y ancho de todo el territorio, que proporcionan una idea clara de su concepto de lo que debe ser un teatro nacional, y la participación de la compañía en eventos internacionales, situando su trabajo a nivel europeo, partiendo casi de la nada, en un momento crucial de nuestro país, tanto social como culturalmente.

En cuanto a la programación, no voy a extenderme demasiado, pues creo que está perfectamente estudiada y basta con mencionar algunos de los títulos estrenados, como: *Soledad* de Miguel de Unamuno, *Los verdes campos del Edén* de Antonio Gala, *El rey se muere* de Eugène Ionesco, *A Electra le sienta bien el luto* de Eugene O’Neill, *Romance de lobos* de Ramón María del Valle-Inclán, *El círculo de tiza caucasiense* de Bertolt Brecht, *El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca, *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega, *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, *Adiós, señorita Ruth* de Tennessee Williams, *Las tres hermanas* de Chéjov, etc.

De las actuaciones en provincias dan fe las giras dentro del marco de Festivales de España y diferentes actuaciones en provincias e, incluso, pequeñas temporadas en Barcelona. Y todo ello partía de lo que José Luis entendía que debe ser un teatro nacional. Es decir, una de las misiones que debe tener un teatro público y que ostente el título de nacional es la difusión por todo el territorio de una labor que ha de servir de referencia.

He hablado más arriba de la gira por Hispanoamérica, pero, en realidad, esa fue la segunda que se hizo; la primera había tenido lugar antes de mi incorporación. En ella actuamos en el Teatro Nacional de San José de Costa Rica, en el Teatro Nacional de Panamá y en el de Venezuela, en Caracas, en el Palacio de Bellas Artes, de México D. F. Y no recuerdo si hubo alguno más.



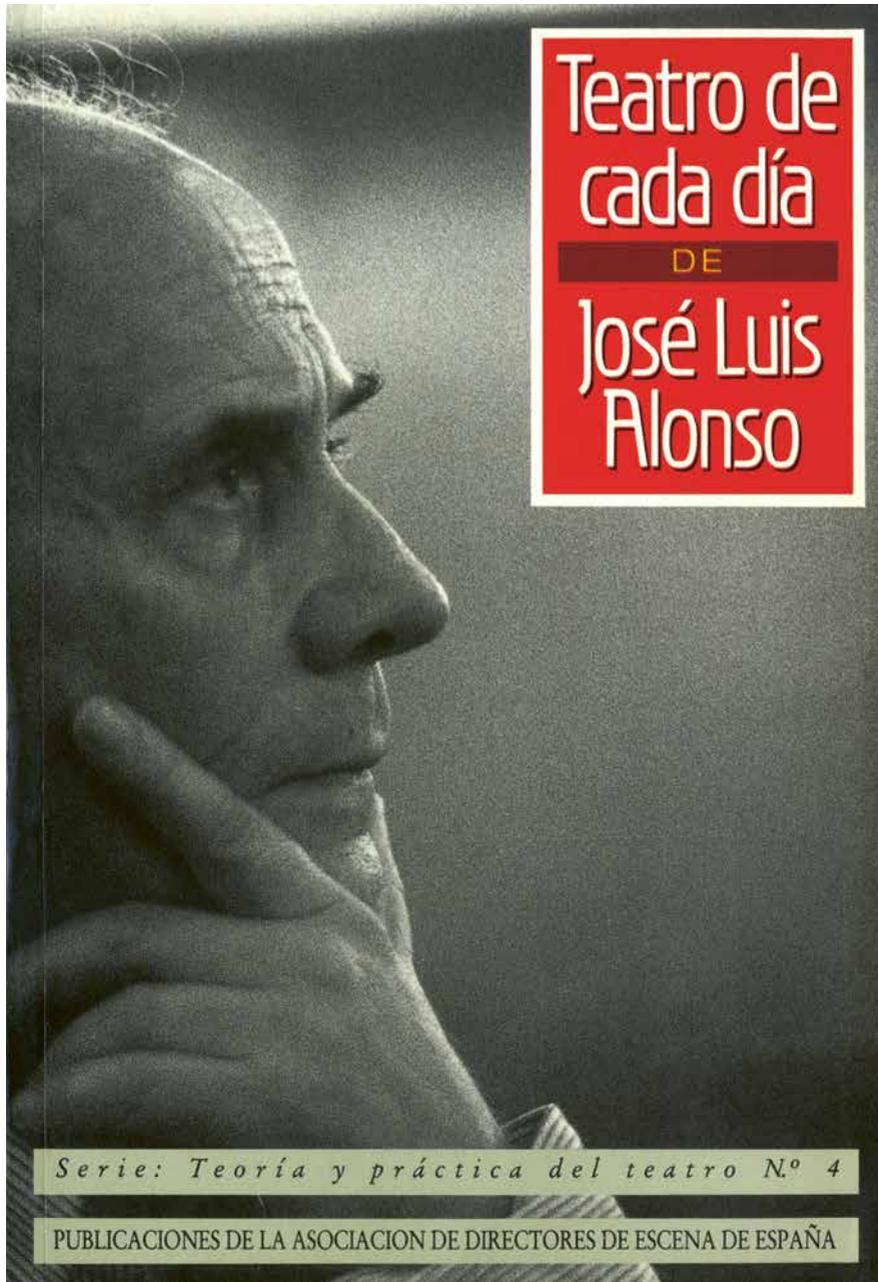
**Las tres hermanas de A. Chéjov, 1973.
Fotografía de Manuel Martínez Muñoz. CDAEM.**

Cabe destacar también la presencia de la compañía en Europa, de lo cual puedo dar fe, pues en mi etapa estuvimos presentes en Portugal, en el Teatro Nacional de Lisboa, y en Irlanda, en el Abbey Theatre; en Checoslovaquia, estuvimos en Praga y Bratislava, y en Polonia en el Festival de las Naciones que se celebró en Varsovia, como ya dije.

Esa presencia internacional da idea del prestigio alcanzado por José Luis Alonso y por el Teatro Nacional María Guerrero que él dirigía.

Tal vez, ahora que tenemos una Compañía Nacional (la de Teatro Clásico), este sea también un buen momento para resaltar otro de sus grandes logros: en la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, que así se denominaba, José Luis Alonso fue reuniendo a una serie de actores, que trabajaron con él a lo largo de bastantes años (aunque no tuvieran una continuidad administrativa), que llegaron a formar un grupo compacto y a los cuales conocía muy bien (lo mismo que ellos a él), lo cual facilitó esa cohesión que aseguraba, de entrada, al menos un notable grado de calidad en cada propuesta. Nombres como los de María Fernanda D'Ocón, Luisa Rodrigo, Margarita García Ortega, Julia Trujillo, Gabriel Llopart, y otros muchos, jóvenes en aquellos momentos, como Francisco Hernández o José María Pou, por citar a algunos, eran asiduos en muchos de sus montajes. Junto a ellos, primeras figuras de nuestra escena llamadas ocasionalmente para alguna de las puestas en escena, como Carmen Bernardos, José María Prada, Berta Riaza...

La labor de un director o de un actor o actriz nunca queda reflejada en los libros, constructores de la memoria, como queda la de los dramaturgos, a pesar de que, sin la puesta en escena de sus textos, solo podríamos hablar de literatura dramática y no de teatro. Sirvan, pues, estas modestas palabras como recordatorio de la labor y de la persona de José Luis Alonso Mañes, mi maestro.



José Luis Alonso Mañes y los vaivenes de la memoria

Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza

Desde hace años asisto atento y silencioso a los diálogos de Perogrullo y Jorge Luis Borges acerca de la memoria. Discrepan en algunos aspectos, pero coinciden en los fundamentales: nadie muere del todo mientras alguien le recuerda y todo ser humano es testigo único de acontecimientos que nunca habrán existido si él no los cuenta.

Viene esto a colación de cómo las vidas se van diluyendo y borrando hasta que es como si nunca hubieran existido. En apariencia, es el destino de la vida y la obra de José Luis Alonso Mañes. Han pasado unos decenios desde su muerte en 1990 y van desapareciendo quienes lo recordaban como uno de los hombres de teatro que tuvieron un papel notable en la normalización del teatro español después de la Guerra Civil. Solo de tarde en tarde se analiza su producción, pero sigue estando ahí y reclama nuestra atención, como ahora ocurre en esta exposición.

La fragilidad de la memoria es grande y aún se agrava más cuando hablamos del arte escénico, tan dependiente del presente. Si, además, nos referimos a la dirección de escena, resulta casi inevitable el triunfo del olvido. Es un oficio artístico imprescindible en la producción teatral, pero siempre amenazado de pasar desapercibido. Cualquier historiador del teatro sabe que trabaja con cenizas aventadas cuando intenta

analizar la construcción de los espectáculos, tratando de describir el proceso seguido por su director. Como mucho, suelen quedar unas notas de dirección, unas imágenes y, en la crítica, las impresiones generales de su estilo. Por fortuna, los cuadernos y notas de dirección de José Luis Alonso fueron recopilados en *Teatro de cada día* (Alonso, 1991) y partiendo de ellos se puede construir una imagen aproximada de su poética escénica, nada ostentosa y habitualmente aplicada a desentrañar los aspectos que consideraba esenciales en los dramas montados, evitando las estridencias y armonizando con mesura los diferentes aspectos de la función, como se ha señalado en estudios dedicados a su trayectoria (Rubio Jiménez, 1991; Quirós Alpera, 2013)¹.

Memoria y olvido son necesarios, pero siempre que se presenten equilibrados y contrapesados. No es posible la vida sin uno de ellos, tanto en lo personal como en lo colectivo. La memoria nos ayuda a saber quiénes somos, el olvido hace soportables el dolor y los contratiempos. La memoria ayuda a saber de dónde venimos, lo que hemos sido y, en consecuencia, lo que somos. La memoria ordena, categoriza y, lo que quizás es más importante, otorga sentido a las vidas y también a las obras de arte, en este caso a los espectáculos teatrales.

Estas apreciaciones generales sobre memoria y olvido son válidas también para historiar la labor de un director de escena, aunque sea un oficio tan expuesto —hay que insistir en ello— al olvido. Sus notas, las imágenes conservadas y las opiniones de la crítica ayudan a intentarlo, aun a sabiendas de que, cuando cayó el telón, se desvaneció el milagro del arte escénico. Pero, quizás, mejor que especular sea pasar a lo concreto, y de los enunciados generales a unos ejemplos concretos que iluminen cómo vivió José Luis Alonso la dialéctica entre memoria y olvido en sus espectáculos y cómo la continuamos reviviendo.

José Luis Alonso publicó una ponderada “Autobiografía: un trabajador del teatro” en *Triunfo*, en junio de 1982, y en ella señaló con buen criterio que el paso del tiempo proporciona una perspectiva adecuada de lo que uno ha hecho. Haciendo balance de su trayectoria teatral, recordaba —y no por casualidad— que, desde la infancia, su vida estuvo ligada al teatro: su tío José Luis Mañes, sobre todo, lo envenenó con el

1. Cito los escritos de José Luis Alonso Mañes por esta edición, abreviada como TCD, indicando las páginas.

dulce veneno adictivo del arte escénico. Y, por si fuera poco, se cruzaron en su vida Valle-Inclán y García Lorca: en 1934, una de las hijas de don Ramón lo cuidaba en los recreos en la Escuela Plurilingüe, donde recibió clases de literatura de Isabel García Lorca. Y añadía:

Conservaré siempre de esa escuela dos imborrables recuerdos. Un recital de poesías de García Lorca, en el que, al terminar, y como se diera cuenta de lo atento que estuve, me preguntó que qué poesía me había gustado más. Yo le contesté que la de “Los tres torerillos”, y de paso, mi madre me lo había encargado, le dije que éramos muy amigos de una familia de Granada, los García-Castillo, también amigos suyos. El otro recuerdo: salir corriendo, muerto de risa, con un grupo de chicos, al ver a Valle-Inclán bajar la escalera apoyado en su hija, a la que había ido a visitar (TCD: 119).

Seleccionando estos recuerdos medio siglo después, en su madurez, estaba otorgándoles un valor premonitorio de su dedicación al teatro. Eran como los primeros jalones de su acercamiento a los dos mayores dramaturgos españoles de la primera mitad del siglo que, a la altura de 1982, veía recuperados —tras la oscura y procelosa noche de la posguerra—, y él no había sido ajeno a aquel proceso. Es cierto que toda autobiografía selecciona y ordena el pasado desde un presente y desde este se lo dota de sentido. Alonso lo hacía introduciendo en su vida a tan señeros dramaturgos. Pero no es menos cierto que Alonso tenía sobrados motivos para rescatar aquellos recuerdos y no otros al justificar su vida dedicada al arte escénico.

Hoy sabemos con cuánta tenacidad y hasta saña durante la posguerra se quiso no ya silenciar, sino borrar, la contribución a la renovación teatral española de Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Conocemos cuánto esfuerzo han tenido que hacer los estudiosos y las gentes del teatro para su normalización en los escenarios españoles. El olvido amenaza, sin embargo, con borrar la memoria de quienes les fueron dando visibilidad. José Luis Alonso como gestor teatral y como director de escena tuvo un lugar propio en esta lucha contra el olvido.

La memoria y el olvido colectivos condicionan la memoria y el olvido personales. Pasado el tiempo, los individuos rescatan los acontecimientos que afianzan su trayectoria. José Luis Alonso lo hizo así en

su "Autobiografía". Su perspectiva en los años ochenta era muy distinta, con todo, a cuando a mediados de los años sesenta se decidió a poner en escena algunas obras de Valle-Inclán al cumplirse un siglo del nacimiento del escritor gallego en 1966, al igual que los de Arniches y Benavente, a quienes también programó entonces.

La coartada de la conmemoración atenuaba los recelos de su llegada a los escenarios de los teatros nacionales. Afirmar con énfasis en la autobiografía citada que en su programación "El teatro de Valle-Inclán tuvo un lugar preeminente" (TCD: 127) responde más a su visión de 1982 que a la vivida en 1966 o antes, mientras dirigió en distintos teatros de cámara. Ni Valle-Inclán ni García Lorca tuvieron cabida en ellos. En 1967, reincidió, eso sí, en Valle-Inclán poniendo en escena *Romance de lobos*.

Con García Lorca fue más tímido y no llegó a implicarse en su normalización hasta los años de la transición, cuando Lluís Pasqual, mientras era director del Centro Dramático Nacional, le encargó, en 1986, la dirección del *Retablillo de don Cristóbal* como epílogo de la función *5 Loras 5*, que completaban *El paseo de Buster Keaton* (dirección de Lindsay Kemp), *La doncella, el marinero y el estudiante* (dirección de Joan Buixas), *Escena del teniente de la Guardia Civil* (dirección de José Luis Castro) y *Diálogo del amargo*, dirigida por Lluís Pasqual. Se trataba de descubrir un García Lorca menos conocido cuando ya sus grandes dramas habían alcanzado una visibilidad suficiente.

Las obras de Valle-Inclán programadas en la temporada 1966-1967 y estrenadas a mediados de enero de este último año en el teatro María Guerrero fueron: *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista* — "melodramas para marionetas" — y *La enamorada del rey*, "farsa italiana". Aunque el discurso crítico dominante sobre Valle-Inclán giraba en aquellos años en torno al esperpento, José Luis Alonso prefirió seleccionar estas piezas para su función. Pero era inevitable que se vieran contaminadas por la estética esperpéntica, como pasos hacia la estética plena del esperpento, y así lo percibieron los críticos (recuentos en Rubio Jiménez, 1995: 46-54; Pérez Rasilla, 2006). Anduvo dudoso José Luis Alonso, aunque ya habían desbrozado el camino de la recuperación de Valle-Inclán los teatros universitarios y funciones de tanta prestancia como la de *Divinas palabras* (1961), en el Teatro Español, con dirección de José Tamayo; o *Águila de blasón* (1966), en el Teatro María Guerrero, dirigida

por Adolfo Marsillach, impulsada por él mismo como gestor, aunque se cortó una escena y se suavizó el lenguaje en otras. José Luis Alonso temía al público y declaraba en *Ínsula* a mediados de 1966:

Creo que el teatro de Valle-Inclán no está vigente... todavía. Don Ramón fue muy por delante. Es descorazonador admitirlo, pero deja frío a nuestro público. Solo tiene vigencia para una minoría. Terrible síntoma que un teatro de tan hondas raíces españolas y cuajado de tantos valores deje indiferente a ese espectador español actual aludido.

Pero, finalmente, se arrojó al agua "Con este programa de tres obras cortas", donde decía:

he pretendido dar distintas "visiones" del teatro de Valle-Inclán. La palabra "visión" nos lleva forzosamente al libro, exacto y magnífico, de Guillermo Díaz Plaja titulado *Las estéticas de Valle-Inclán*. En visión mítica, visión degradadora (el esperpento), visión irónica... divide y clasifica su obra (TCD: 411).

Porfiaba en ver los dos "melodramas para marionetas" como esperpentos, sometiéndolos a la estética deformante de los espejos cóncavos:

Sigo insistiendo: *La cabeza del Bautista* es un esperpento. ¿No quiso Valle-Inclán poner en esta pieza delante del espejo cóncavo a Salomé, a Herodes y al Bautista, transformados, mejor dicho, deformados en su superficie en la Pepona, don Igi y el Jándalo? (TCD: 411-412).

Es decir, en su acercamiento al teatro de Valle-Inclán, Alonso no se libró de la contaminación del peso del esperpento en aquellos años como centro imantador de toda la estética valleinclaniana y hasta generador de temores para más de uno (Aznar, 1990). Hoy se han delimitado con mayor precisión las claves genéricas de don Ramón, pero, al comentar aquella función, hay que restituirla al horizonte en que la inscribió José Luis Alonso y, como he señalado, este fue el del esperpento.

Otra parte de sus temores arrancaban de la dificultad de plasmar escénicamente el mundo de Valle-Inclán. ¿Debían suprimirse las siempre sugestivas acotaciones? ¿Cómo dar continuidad a las escenas a veces

en apariencia inconexas? ¿Qué entonación dar a los textos que tensa tanta violencia en estos melodramas?

Como he dicho, optó por ver los dos “melodramas para marionetas” como esperpentos, mientras que *La enamorada del rey* la vio como obra de transición hacia ese género, “a caballo entre el modernismo, las influencias rubenianas y los esperpentos. Sí. Hay ya claramente rasgos esperpénticos en el Rey, el Ministro, el Clérigo y las acotaciones” (TCD: 299). Desdibujaba así su carácter de “farsa italiana”. Orientó el montaje de los melodramas “hacia un violento expresionismo”, mientras que en la farsa buscó ligereza, juego, ritmo aéreo, como señaló en el programa.

El matiz que hay que añadir para explicar ese “violento expresionismo” es su procedencia del Grand-Guignol parisiense bajo cuyo prisma se escribieron y así las representó la actriz Mimí Aguglia, especializada en estas modalidades escénicas, en los años veinte en diferentes escenarios españoles.

Durante los ensayos, Alonso confesaba que *La cabeza del Bautista* le desconcertaba una y otra vez; trataba de rectificar este desconcierto corrigiendo y cambiando continuamente de posiciones a los actores y otros elementos escénicos (TCD: 412). Seguramente porque le frenaba su tendencia hacia los montajes de matizado y minucioso realismo, cuando la poética que sustenta estos melodramas era de trazo grueso granguñolesco, con su gesto excesivo muchas veces, y que se apunta en las acotaciones: el gesto siempre aterrorizado de don Igi, su babosa lascivia; la mueca que hace el Jándalo y le trae memoria de sus crímenes pasados... Los mozos cantando y el loro rasgando el silencio con su graznido desgarrado... Y lo mismo sucede en la plástica escénica, que requiere una moderna iluminación capaz de focalizar los rostros y otras veces reducir a sombras los personajes y la escena. Don Ramón entendió muy pronto que la luz eléctrica cambiaba por completo la concepción de la escena y que el teatro debía acercarse, sí o sí, al cinematógrafo.

Apreciaciones similares se pueden hacer sobre *La rosa de papel*, y en el cuaderno de dirección se pueden seguir las vacilaciones de Alonso con esta tensión entre mimetismo realista y expresionismo (TCD: 473-488).

Hay dos aspectos sobre los que quiero llamar la atención, aunque sea de pasada por la limitación de estas páginas; en primer lugar, las soluciones dadas a los patéticos finales granguñolescos con su intenso clima capaz de conmover hondamente a los espectadores: el asesinato

del Jándalo por la espalda clavándole un cuchillo don Igi mientras besa a la Pepona en *La cabeza del Bautista*; y la muerte al final de Simeón Julepe sobre el ataúd incendiado de su esposa en *La rosa de papel*. Finales paroxísticos que difícilmente admitían una puesta en escena creíble. Había que buscar soluciones ingeniosas ajenas a cualquier tentación verista.

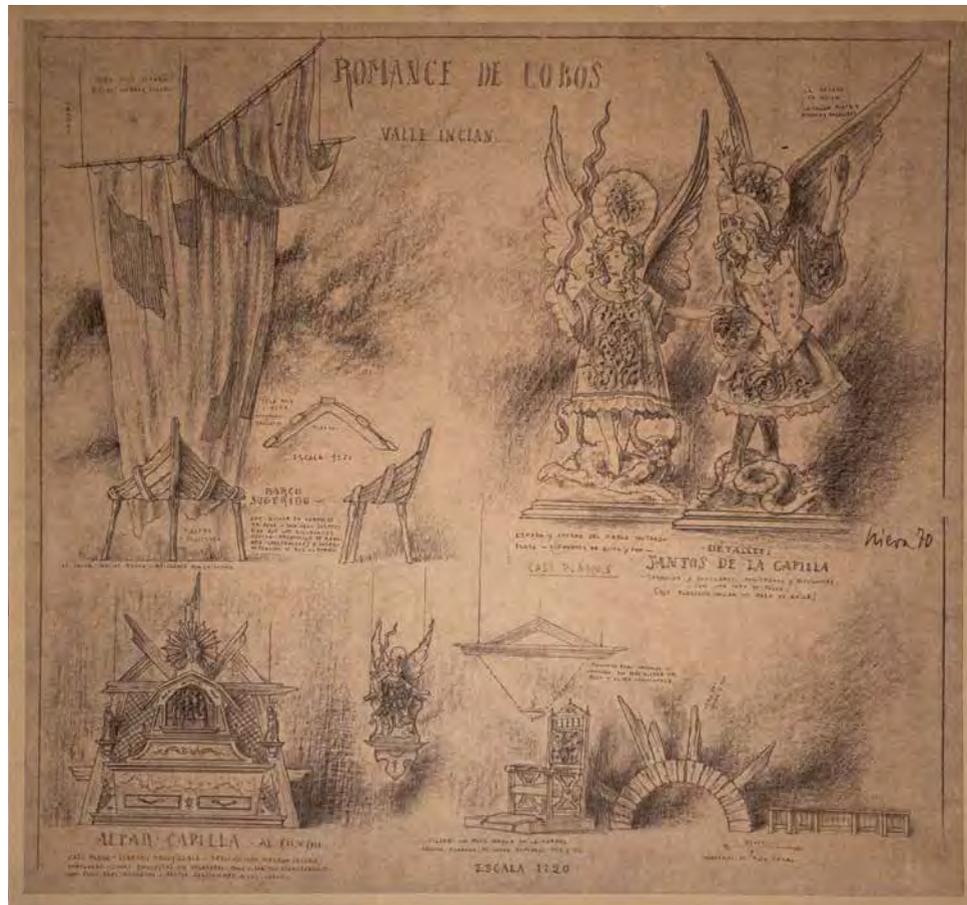
El segundo aspecto destacable es que Alonso asumió desde el principio las amplias y elaboradas acotaciones. Y para ello ideó dos narradoras que las iban diciendo sentadas en unas banquetas en los laterales de la escena. Lo explicó en el cuaderno de dirección:

Desde el primer momento decidí conservar las acotaciones, cosa que entrañaba dos peligros: la reiteración en aquellas que son puramente funcionales y la “desambientación” por el tono literario y libresco de algunas, al ser dichas por dos mujerucas del pueblo. [...] Pero aun con estos riesgos ¿cómo perderlas? Don Ramón convierte esa necesidad de todo autor dramático en unos bellísimos y sorprendentes retazos, a veces más punzantes que el propio diálogo. Además, la acotación iba a serme fundamental para el momento más difícil de escenificar: el incendio de la fragua, castigo, caos final, fuego devastador para tantos pecados acumulados: lujuria, avaricia, necrofilia... ¿Cómo resolverlo? Jamás con una figuración de llamas reales o humos. Solo la idea me horripilaba. Había que llegar a ese final dando un rodeo, y así, paralelo a la acotación dicha por las narradoras, dispuse un juego de luces rojas, en planos inferiores para que el corro en movimiento proyectase grandes sombras sobre las paredes... (TCD: 413-414).

Así, el final era como “una especie de danza macabra” (TCD: 487). Es decir, la solución la hallaba en un posicionamiento teatral antirrealista y conscientemente artificioso reforzado con la caracterización desmesurada de los personajes, esto es, melodramática.

Contrastando con la negrura desmesurada de estas piezas, *La enamorada del rey* se montó buscando la claridad, aunque sin perder el tono esperpéntico:

En el montaje recargué las tintas esperpénticas y sobrevolé por encima de las zonas impregnadas de un excesivo lirismo modernista. Incluso



Escenografía para *Romance de lobos* de Valle-Inclán, realizada por Francisco Nieva, 1970. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

me permití [...] unos ligeros cortes para librar a la farsa de este lastre. Las consignas dadas a los actores fueron: ironía, burla, [...], juego, ritmo aéreo, "mala intención". [...] Al fin y al cabo una cierta manera de "distanciarla" (TCD: 413).

Con estas palabras estaba dándole un tono hasta cierto punto brechtiano, siguiendo pautas entonces al día y que remarcaban más aún la presencia de un narrador inexistente en Valle-Inclán vestido como un arlequín, quien, además de enunciar las acotaciones, intervenía de diferentes maneras en las acciones de los personajes. Es decir, potenció rasgos metateatrales.

En 1970, volvió a montar a Valle-Inclán, *Romance de lobos*, estrenando la "comedia bárbara" en el Teatro María Guerrero el 17 de noviembre, con figurines y decoraciones de Francisco Nieva, además de la ambientación musical ideada por Cristóbal Halffter.

El montaje planteó discusiones sobre la representabilidad del teatro de Valle-Inclán y críticos exigentes en los aspectos de la representación, como Jesús Fernández Santos, encontraron demasiado blando a José Bódalo como Don Juan Manuel Montenegro (*Ínsula*, 293, 1970). En *Primer Acto* (196, 1971), José Monleón señalaba que había quedado "en un espectáculo culto, bien intencionado, elaborado con minuciosidad, pero sin la poética escénica que reclama don Ramón. Aunque justo será pensar que tal como anda la escena española, dado su tono de mansedumbre humoral, ideológica e imaginativa, esa poética es imposible".

Como he señalado más arriba, se tanteaban caminos, pero con dudas, y no solo por parte de José Luis Alonso, sino que estas vacilaciones se trasladaban con facilidad también al dominio de la crítica. Lo más destacable, con todo, era que al cabo el teatro de don Ramón iba llegando a los escenarios españoles y comenzaba a romperse el tópico asentado años antes de que era irrepresentable. De ninguna de las maneras esto era así, bastaba tomar decisiones y los dramas desplegaban sobre la escena un abanico de sugerencias grande y cautivador. Y de aquí que los dramaturgos más jóvenes comenzaran ya a impregnar sus dramas con las sugerencias temáticas y estéticas de Valle-Inclán.

La puesta en escena del *Retablillo de don Cristóbal*, "farsa para guiñol", en *5 Lorcas 5*, en el Teatro María Guerrero, en 1986 y con reposición en 1988, se puede considerar, en realidad, un ejemplo más de su

tratamiento de la farsa tal como lo había hecho en *La enamorada del rey* de Valle-Inclán (para situarla, véanse Martín Olalla, 2010, y las ediciones mencionadas). Alonso agradeció la invitación de Pasqual y propuso un montaje limpio, decantado, como apuntó en la revista *El Público*:

Simplemente, partí de la idea básica de encontrar un equilibrio entre la deshumanización consustancial a unos actores que iban a representar muñecos y, a la vez, su condición de personajes, es decir, de personajes humanos. Quería dar con esa fórmula de “amuñecar” seres humanos y dar vida humana a unos muñecos. Yo tenía referencias de que el montaje de esta pieza había solido basarse en el plano de las marionetas, una intención que yo rechazaba de antemano. En la obra, claro, hay una clara dicotomía entre los personajes reales, el poeta y el director, y el mundo de los muñecos, dos mundos muy diferenciados. Y es magnífico cómo Lorca, en una obra tan breve, supo reflejar tantas preocupaciones de carácter estético, literario o incluso social... La obra es así como un embrión de todo cuanto Lorca, posteriormente, proyectaría en su arte (TCD: 352-353).

Como se recordará, en la farsa, Don Cristóbal, viejo y malencarado, armado siempre con su cachiporra, busca a una joven para casarse. Logra casarse con Rosita, contando con la complicidad interesada de la Madre. Pero después Rosita engaña a su marido con diferentes amantes hasta tener cinco hijos, aunque defiende que son de Don Cristóbal, quien acabará emprendiéndola con su cachiporra contra madre e hija hasta matarlas.

El asunto central reincide en el manido tema de los matrimonios desiguales, pero llevado al mundo de la farsa con muñecos con toda la estridencia y la violencia características del género; con picarescos registros eróticos en el habla de los personajes e intencionados alfilerazos a la represión de la sexualidad (las admoniciones maternas y las del cura). Y de aquí que Alonso se refiriera a cómo, en embrión, en la farsilla estaban muchos de los asuntos que son constantes en la obra de Federico.

Hay que destacar la clara distinción entre lo representado y el papel mediador entre el tabladillo y el público del autor y el director, que, irradiando simpatía con una voluntad inequívoca de aproximar al actor que hacía este papel al propio Federico, exponía algunos de los extremos estéticos de la farsa, manejando los hilos y cumpliendo un papel

especialmente grato al dramaturgo que consistía en explicar en los prólogos y en otras presentaciones los rasgos de lo que venía después. Es bien conocida la importancia de estas formas teatrales periféricas en la dramaturgia completa de García Lorca (entre otros, Colecchia, 1986; Ambrosi, 1999; Cobo Esteve, 2015...).

Alonso buscó una puesta en escena que fuera un puro y dinámico juego, como corresponde a la mejor tradición de la farsa con su elemental teatralidad primitiva de trazo grueso, pero no burdo.

Gerardo Vera fue el encargado de diseñar los figurines para los personajes y lo hizo con una peculiaridad: vestían en parte de azul, recordando como en un eco los célebres monos azules del traje oficial de La Barraca, que en alguna función, además, se aprovecharon como recurso escénico en 1933: *La fiesta del romance* compuesta por la escenificación de los romances *El conde Alarcos*, un romance sacado de la comedia *Las almenas de toro* de Lope de Vega, y *La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado. La función proponía así un viaje desde el romancero viejo hasta el más moderno, indagando en las posibilidades teatrales y parateatrales del Romancero (Huerta Calvo, 2019).

En aquellas funciones, a Federico le gustaba leer cuartillas en las que explicaba los fundamentos estéticos que las sostenían y, en ocasiones, él mismo actuaba como narrador, estableciendo esos puentes reflexivos tan destacables en su buen hacer teatral.

El guiño de Gerardo Vera hacia La Barraca es un indicio inequívoco de hacia qué tradición apuntaban y que refuerza la representación realizada sobre un pequeño tabladillo, volviendo la mirada hacia escenarios primitivos. Teatro premeditadamente tosco según la terminología de Peter Brook en *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* (1968), traducido al español en 1973 y de moda desde aquellos años hasta hoy mismo en que sigue primando una visión de la teatralidad con conciencia de su artificialidad.

Con sus más y sus menos, pero siempre con depurado oficio —insistía una y otra vez en la importancia de hacer las cosas bien—, José Luis Alonso fue contribuyendo a normalizar el repertorio moderno del teatro español, que había sido cruelmente castrado durante los primeros años del franquismo. Se puede extender esta idea de recuperación de la tradición teatral moderna española a otros autores: Arniches y el sainete llevado a lo grotesco: *Los caciques* (1962) y *El señor Adrián el*



Representación de *Los caciques*, 1987. Fotografía de Marieta Pedregal. CDAEM.

primo (1966) (Rubio Jiménez, 1995: 56-59); Benavente, a quien homenajeó en su centenario con la función didáctica *Recuerdo a Jacinto Benavente* (1966), y con una muestra de su teatro realista: *Los malhechores del bien* (1966) (Rubio Jiménez, 1995: 56-60). El humor de raigambre vanguardista de Enrique Jardiel Poncela en *Eloísa está debajo de un almendro* (1961) y los atisbos del teatro cómico absurdo de Miguel Mihura en *Tres sombreros de copa* (1969) (Rubio Jiménez, 1995: 61-62). Las adaptaciones literarias explorando otros límites de la teatralidad: con la poesía en *El cerezo y la palmera (tríptico de Navidad)* (1963) de Gerardo Diego, armando "un retablo escénico que sea a la vez poético y teatral", según sus declaraciones en el programa de la función (no recogido en TCD); y en la novela *Misericordia* (1972) de Pérez Galdós, adaptada a la escena por Alfredo Mañas, acentuando rasgos que la acercaban al teatro de la crueldad *artaudiano* que comenzaba a estar de moda con su peculiar expresionismo (Rubio Jiménez, 1995: 62-66).

No hace falta insistir aquí en sus correctas puestas en escena de piezas de teatro clásico español y en cómo también anduvo atento a nuevas voces como las de Antonio Gala y Alfredo Mañas.

En la poética escénica de José Luis Alonso, la memoria tuvo así un papel fundamental. Contribuyó a restablecer la continuidad de la modernidad renovadora del teatro español que tristes circunstancias históricas habían cercenado, tratando de que se impusiera el olvido. Este debe ser siempre uno de los objetivos fundamentales de los teatros nacionales, se llamen así o de otro modo: establecer y potenciar el repertorio de la mejor tradición teatral propia. Barreras alzadas contra las fuerzas arrasadoras del olvido. Recintos donde se vela por la identidad nacional más profunda que justifican su siempre controvertida existencia.

Representa bien de este modo su labor como director de escena y como gestor de los vaivenes de la memoria y el olvido tanto personales como colectivos durante aquellos decenios. El legado teatral fundamental de José Luis Alonso responde plenamente a la invitación machadiana: "Despacito y buena letra: / el hacer las cosas bien, / importa más que el hacerlas" (Machado, 1988: 631). Y por eso es oportuno mantenerlo vivo en la memoria frente a olvidos ignorantes dispuestos a hacer tabla rasa, como si la identidad teatral nacional más profunda fuera el resultado de una serie de casualidades azarosas y no de la decantación permanente de la historia de la nación española.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, José Luis, *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro*, Madrid, ADE, 1991. Edición de Juan Antonio Hormigón.

AMBROSI, Paola, "El prólogo en la concepción dramática lorquiana", *Anales de Literatura Española*, 24, 1999, pp. 389-410.

AZNAR SOLER, Manuel, "El miedo al esperpento feroz (Valle-Inclán, la censura y la sociedad española del siglo xx)", *Ojancano*, 3, febrero de 1990, pp. 3-20.

BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península Debolsillo, 1973. Traducción de Ramón Gil Novales.

COBO ESTEVE, Marta, *La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y en las farsas de Federico García Lorca*, Universidad de Barcelona, 2015. Tesis doctoral. Edición electrónica en línea.

COLECCHIA, Francesca, "The 'prólogo' in the Theater of Federico García Lorca: Towards the Articulation of a Philosophy of Theater", *Hispania*, 69-4, 1986, pp. 791-796.

GARCÍA LORCA, Federico, *Retablillo de don Cristóbal*, en *Obras completas*, II. *Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 398-415. Edición de Miguel García Posada.

GARCÍA LORCA, Federico, *Retablillo de don Cristóbal y Doña Rosita. Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz*. Versión inédita de Buenos Aires de 1934 en edición de Mario Hernández, Fuente Vaqueros, Casa Museo Federico García Lorca, 1992.

GARCÍA LORCA, Federico, *Títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, Madrid, Cátedra, 1998. Edición de Annabella Cardinali y Christian de Paepe.

HUERTA CALVO, Javier, "Antonio Machado en La Barraca: *La tierra de Alvargonzález* y su puesta en escena", *Actas VII Juan de Mairena*, Ayuntamiento de Segovia, 2019, pp. 28-66.

MACHADO, Antonio, *Poesía y prosa. Tomo II: Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe y Fundación Antonio Machado, 1988. Edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiapini.

MARTÍN OLALLA, José Miguel, "Elementos de farsa en *El retablillo de don Cristóbal*", de Federico García Lorca", *Hecho Teatral*, 10, 2010, pp. 9-37.

PÉREZ RASILLA, Eduardo, "José Luis Alonso y sus primeras escenificaciones de la obra de Valle-Inclán", *Ínsula*, 712, 2006, pp. 13-15.

QUIRÓS ALPERA, Gabriel, *José Luis Alonso: Historia de la dirección escénica en España*, Madrid, Fundamentos, 2013.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales", en Andrés Peláez (ed.), *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, II, Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM, 1995, pp. 11-86.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Romance de lobos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. Edición crítica de Antón Risco.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. Edición crítica de Jorge Urrutia.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996. Edición crítica de Jesús Rubio Jiménez.



Representación de *Las tres hermanas* de A. Chéjov, 1973. Fotografía de Manuel Martínez Muñoz. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

Una ventana abierta al extranjero y dirigida por José Luis Alonso Mañes

Gabriel Quirós Alpera

Queen Mary University of London

José Luis Alonso Mañes dirigió un total de ciento treinta y cuatro montajes en los que combinó el género teatral, la ópera y la zarzuela. De entre todos ellos, setenta y tres títulos eran de autores españoles y sesenta y uno corresponden a autores extranjeros. En este estudio realizaremos una aproximación a estos últimos escritos en otro idioma que no sea el español: francés, alemán, ruso, inglés, italiano, noruego y griego clásico. Asimismo, trataremos de apuntalar la poética teatral de Alonso Mañes, los orígenes de sus señas de identidad, así como cuáles eran las razones y motivaciones para que pusiera en escena estos títulos, y no otros, en aquel preciso momento, teniendo en cuenta las vicisitudes sociopolíticas imperantes en el momento de su estreno.

La carrera de Alonso Mañes abarca cuarenta y dos años; desde sus primeros montajes semiprofesionales, en 1948, en el teatro de cámara en su domicilio familiar de la plaza de la Independencia (Quirós Alpera, 2013: 45-53), pasando por la década de los cincuenta al frente de la compañía formada por María Jesús Valdés, hasta llegar al año 1960, en el que es nombrado director del Teatro Nacional María Guerrero. Durante este periodo, José Luis dirige veintiséis montajes extranjeros; abundan obras inglesas contemporáneas, que él mismo traduce del

inglés, y tres títulos shakespearianos: *La fierecilla domada* (1953), *Medida por medida* (1955) y *Macbeth* (1957).

Su tercera, y más fructífera, etapa va desde el año 1960 hasta finales de la década de los setenta y le lleva a dirigir veintinueve montajes extranjeros; de ellos, realiza once sobre las tablas del María Guerrero y diecisiete en el circuito de los teatros comerciales. Bien es cierto que regresó, pero en calidad de director interino, al María Guerrero en el año 1982 para montar *El pato silvestre*, de Ibsen, en una muy celebrada adaptación de Antonio Buero Vallejo.

En los años posteriores a su periodo de director oficial del Teatro Nacional, años que se corresponden con la transición democrática española y la década de los ochenta, tan solo dirige seis montajes: tres títulos norteamericanos (dos Tennessee Williams y un Arthur Miller), uno inglés (George Bernard Shaw) y dos franceses (Jean-Paul Sartre y Jean Giraudoux). Estos seis títulos son iniciativas privadas para el circuito teatral comercial. Es interesante, y quizás sintomático, que Alonso Mañes contase en sus repartos para estos seis montajes con primeros actores de la historia teatral española con los que había trabajado de manera regular en el María Guerrero. Tal es el caso de José Bódalo, Amelia de la Torre y Montserrat Carulla; Bódalo y Carulla repitieron con él, y a Amelia de la Torre, se le sumaron María José Goyanes y Carlos Larrañaga, en el Teatro Marquina el 19 de abril de 1979 —con *La gata sobre el tejado de zinc caliente*— y el 11 de enero de 1980 —con *Panorama desde el puente*—. Para la obra de Williams contó con Ana Diosdado como traductora, aunque él mismo ya la había montado el 30 de noviembre de 1959 en el Teatro Eslava, con gran éxito, con traducción de Antonio de Cabo y Luis Sáenz; en esta ocasión, creyó oportuno que la obra mostrase con mayor fidelidad la crudeza del texto original, en escena se podía hablar sobre temas abiertamente sexuales y apostó por ofrecérselo a una dramaturga en ciernes, Ana Diosdado, para esta empresa. Por otro lado, para la obra de Miller, optó por traducirla él mismo. Es un dato curioso el que la traductora fuese Ana Diosdado, pues, dos años antes —el 10 de noviembre de 1977—, en el Teatro Eslava, del que era empresario Luis Escobar, dirigió a su padre —Enrique Diosdado— en *Las manos sucias* de Jean-Paul Sartre; en versión de Adolfo Marsillach, y con un reparto encabezado por José Luis Pellicena, Carmen Maura, Esperanza Alonso y, en un pequeño papel, al futuro



Antonio Buero Vallejo y José Luis Alonso en los ensayos de *El pato silvestre*, en 1982. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

director de cine Pedro Almodóvar. Un año más tarde, el 27 de marzo de 1978, Alonso Mañes recogió la invitación de Carmen Vázquez-Vigo para que la dirigiera en una adaptación realizada por ella misma de *El zoo de cristal*, sobre las tablas del Teatro Marquina. Alonso contó con uno de sus colaboradores habituales, Emilio Burgos, para diseñar una somnolienta Nueva Orleans. Entre el reparto destacan: Paco Algora y, en sus primeros papeles profesionales, Pep Munné y la hija de Carmen Vázquez-Vigo, Verónica Forqué.

De esta última etapa de montajes extranjeros dirigidos por Alonso Mañes, es interesante que nos detengamos en otros dos asuntos importantes; por un lado, que, como hizo con los montajes que acabamos de estudiar, volviese a contar con María Dolores Pradera, con quien echó a andar su singladura como director del María Guerrero dirigiéndola en *El jardín de los cerezos*, en 1960, pero en esta ocasión con *Cándida* de George Bernard Shaw, en el madrileño Teatro Lara el 8 de febrero de 1985, y en versión y adaptación del propio Alonso Mañes. Por último, y quizás para refrendar la hipótesis de que estos últimos años de dirección de José Luis Alonso Mañes fueron una especie de eterno retorno nietzscheano en los que contó con colaboradores, actores y antiguos compañeros y amigos, podemos ver en la reposición de *La loca de Chaillot* de Jean Giraudoux, el 26 de septiembre de 1989, bajo el auspicio del empresario Juanjo Seoane, un epítome de por qué se produjo esa vuelta a textos extranjeros ya transitados, quizás como una manera de recuperar autores y textos que podrían caer en el olvido. Jean Giraudoux era un dramaturgo cuyo estilo de escritura, con altas cotas poéticas, resonaba ampliamente con la esencia misma de Alonso Mañes como hombre de teatro.

“José Luis Alonso fue, sin duda, un director de escena en toda la dimensión contemporánea del término. Lo conocí, asistí a algunos de sus ensayos, mantuve con él conversaciones aleccionadoras y aprendí de su sagacidad escénica y de su ponderada estrategia en el arte de escenificar” (Hormigón, 2000: 254). Procedía de una familia republicana con inquietudes culturales y los salones familiares de su casa en la calle Serrano fueron el crisol de sus primeras representaciones. Después, llevó a cabo diversas escenificaciones en los teatros de Cámara y Ensayo, más tarde en el María Guerrero y en diferentes compañías privadas, en particular, la de María Jesús Valdés (Quirós Alpera, 2013: 62). En 1960 pasó a dirigir el Teatro Nacional María Guerrero, donde permaneció ininterrumpidamente hasta 1975. Desempeñó idénticas tareas en el Español en 1980-1981, para regresar de inmediato al escenario de la calle Tamayo y Baus, convertido ya en Centro Dramático Nacional, para dirigirlo hasta junio de 1983. Llevó a cabo una amplia labor en el terreno operístico, creando numerosas escenificaciones en el Teatro de la Zarzuela y en el de la Escuela Superior de Canto de Madrid. Desarrolló una extraordinaria capacidad de trabajo que él mismo, tan prudente

en sus opiniones, reconoció al concluir su *Autobiografía*, publicada en 1982 (Hormigón, 2000: 254).

Es interesante traer a colación las palabras del propio Alonso Mañes sobre qué aportaban estos textos extranjeros y cuáles eran sus cualidades:

el teatro inglés va unido a la idea de un teatro burgués elegante, el norteamericano y el francés que llegaron a Madrid comparten cierta tendencia a lo intelectual, minoritario y problemático; por eso se representaron mayormente en teatros de cámara. Americanos y franceses mostraban un camino para la tragedia y ponían los dientes largos a los jóvenes españoles con la evidencia de que había un teatro diferente al que tan críticamente veían en nuestros escenarios (García Ruiz, 2003: 120-121).

En este punto, es interesante rastrear la huella que su escolarización dejaría en él de cara a su trayectoria profesional; José Luis Alonso, con diez años, matriculado en la Escuela Plurilingüe. Esta fue una escisión del Instituto Escuela que llevó a José Castillejo y a Jacinta Landa Vaz a fundar la Escuela Internacional y que, tras surgir diferencias de carácter económico entre estos dos fundadores —tal vez a causa de la propiedad del edificio—, desembocó en que Landa fundase dicha Escuela Plurilingüe, sita en el hotel número 3 de la calle de Pablo Aranda, calle que desemboca en la de Serrano frente a los terrenos que ocupaba la Residencia de Estudiantes. José Luis Alonso Mañes tuvo como profesores a algunos de los antiguos docentes de la Institución Libre de Enseñanza, entre ellos, a Laura de los Ríos y Encarnación Aragoneses, más conocida por su seudónimo literario: Elena Fortún. Tanto en la Escuela Plurilingüe como en el Liceo Francés, donde estudió su bachillerato, se daban clases de francés, inglés y alemán a cargo de profesores nativos. El pedagogo José Castillejo sostenía que a los cuatro años se adquiere y se fija el idioma propio y, posteriormente, a los quince años al alumno se le puede enseñar de manera científica (Jiménez-Landi, 1996: 152-153). Esta educación sería piedra angular en la manera y modo de aproximarse al mundo teatral internacional; sin complejos ni miedos y como forma de aprehender con otras manifestaciones coetáneas a su momento vital, que entroncaban con sus propias inquietudes.

En 1946, con veintidós años recién cumplidos, José Luis consideraba que ya dominaba el inglés a la perfección y como tenía tarjeta de lector

de la Casa Americana y del Británico, “comedia nueva que llegaba, comedia que devoraba a placer” (Alonso Mañes, 1982: 57). Es en esta época cuando se matricula en Ingeniería de Telecomunicación, pero la interrumpe para dedicarse de lleno al teatro. Con una beca concedida por el Gobierno francés se traslada a París, donde acude a numerosos ensayos teatrales, asistiendo a Jean Louis Barrault durante el proceso de poner en escena *Le chien du jardinier* (*El perro del hortelano*), por intermediación de su amigo común Jean Anouilh. Sus primeros pasos en la dirección los realiza en el Teatro de la Independencia (su domicilio familiar, que acogía cien localidades) junto a amigos y compañeros que se van abriendo camino en el ámbito teatral; entre ellos, Miguel Narros, Berta Riaza, Amparo Gómez Ramos, Enrique Cerro, y otros muchos. En él dirige ocho obras teatrales. En el Teatro de Cámara que fundó Juan Guerrero Zamora, así como en el Teatro de Cámara —que se ofrecía en el Teatro Español de Madrid y en el Pequeño Teatro Dido—, lleva a cabo una notable actividad poniendo en escena obras de Anouilh y Ugo Betti,



José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero. Fotografía de Juan Gyenes. CDAEM.

por ejemplo. De ahí pasó a dirigir la compañía de María Jesús Valdés, que actuó en Madrid y en una gran gira por provincias (montando once obras de diversos autores, entre ellos dos montajes de Shakespeare). A continuación, dirigió catorce obras en diferentes compañías comerciales (con la Compañía Lope de Vega, de José Tamayo, *El diario de Ana Frank*; con la Compañía de Aurora Bautista, *La gata sobre el tejado de zinc*, y con la Compañía de Luis Prendes, *Las brujas de Salem*).

En el año 1960, se le nombra de manera oficial y comienza a dirigir la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, con la que pone en escena veintiocho obras (de manera consecutiva como director de la compañía y, posteriormente, en tres ocasiones más como director invitado con montajes de Ibsen [*El pato silvestre*], Mihura [*Tres sombreros de copa*] y Lorca [*El retablillo de Don Cristóbal*], respectivamente), y siempre incluyendo autores extranjeros como Ionesco, Chéjov, O'Neill, Gorki, Brecht, Pirandello, Ibsen...

Asimismo, sale varias veces fuera de España, tanto en calidad de representante del Teatro Nacional (con su viaje a Moscú) (Quirós Alpera, 2013: 104-6) como de director de sus propios montajes en gira internacional, o para dirigir a otros actores; este es el caso de su experiencia en el Teatro IASTA (Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts), de Nueva York, con *La dama duende*.

José Luis Alonso siempre fue consciente de la naturaleza del trabajo de traductor, así como de su importancia intrínseca dentro de la industria teatral. Además, desarrollando esta faceta podía apaciguar los requerimientos familiares de que su futuro profesional se orientase bien en el ámbito de la diplomacia o el de la ingeniería. Su padre —don Eligio Alonso, vallisoletano e interventor del Estado—, como vimos en lo tocante a la escolarización y a su impacto en José Luis, quería para él la seguridad de una carrera técnica que le reportase buenos ingresos regulares. Su tío materno —don José Luis Mañes, gaditano y letrista, dramaturgo y empresario del Teatro Calderón de Madrid, donde, desde su adolescencia, su sobrino dedicaba los ratos de ocio a acompañarle y a asistir como espectador de zarzuelas, musicales y teatro en general— quería para él los altos vuelos y el exotismo de una carrera diplomática. Por tanto, es curioso que José Luis Alonso, casi sin pretenderlo, terminase forjando su propia carrera artística y profesional al coligar las cualidades más características de ambas profesiones. Por un lado, de la ingeniería:

encontrar soluciones efectivas, prácticas y técnicas para sus montajes teatrales. Y, por otro, de la diplomacia: mostrar siempre un producto final en sus montajes que fuese sofisticado y, lo que es más importante, valerse de esa misma diplomacia para poder capitanear el buque insignia del teatro español de la segunda mitad del siglo xx, el Teatro Nacional María Guerrero, y fondear las procelosas aguas del régimen franquista y toda la maquinaria de censura para llegar a buen puerto, con textos —en su mayoría aquellos de autores extranjeros— que aunaban un tono marcadamente poético y un mensaje social y político muy claro. Sin duda alguna, este segundo punto es por el que José Luis Alonso Mañes fuera siempre vapuleado con el sambenito de “posibilista”, “domesticado y buenazo” (Ballester, 1954: 30), cuando en realidad era justo lo contrario. Es decir, él era el prestidigitador (Quirós Alpera, 2010: 86) y el domador que tenía que vérselas con la administración, la censura y el resto del aparatage político para poder realizar y poner en escena aquellos textos que había disfrutado como público en el extranjero, o había leído en su idioma original y que él soñaba con estrenar sobre las tablas del Teatro Nacional María Guerrero. En Alonso Mañes la pasión por el teatro fue algo precoz y podríamos decir que casi inevitable.

En su larga y prolífica carrera artística difundió el mejor teatro, nacional e internacional, por encima de lo adverso de las circunstancias que concurrían en aquellos años y consiguió hacerlo accesible para un público homogéneo y un tanto gris. Su técnica se caracterizaba por la mesura y la moderación, y esto se materializaba una y otra vez sobre las tablas con un ejemplo de buen gusto, acierto y constante equilibrio en sus producciones. Tal como quedó patente en todas y cada una de las críticas que, casi de manera unánime, recibieron sus montajes. Si bien es cierto que Alonso nunca fue un director *auteur* y que siempre prefirió que el espectador recibiese el texto de la manera más sencilla y nítida, sin imponer su voz autorial ni hacer subrayados innecesarios por encima del resultado final. Quizás sea por este motivo, principalmente, por lo que Alonso no sea tan conocido como otros directores como Marsillach, Víctor García o Pasqual.

En la trayectoria de José Luis Alonso se puede distinguir una clara dicotomía a la hora de atisbar cuáles eran los motivos que le impulsaban a decantarse por un título extranjero en concreto. Por un lado, y normalmente al mando del Teatro Nacional María Guerrero, respondía a la



El jardín de los cerezos de A. Chéjov, 1960. Fotografía de M. Santos Yubero. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

agenda del centenario de alguna obra, o autor, o porque se había montado con gran éxito de público y de crítica fuera de nuestras fronteras (el West End londinense, el Broadway neoyorquino, París, Berlín, Moscú...), pues Alonso era un avezado espectador de teatro fuera de España; en cuanto tenía ocasión, viajaba para asistir a las representaciones de lo último de teatro contemporáneo internacional, o a aquellos montajes que conmemoraban el aniversario del autor o de la pieza y que se ponían en escena por tan fausto motivo. Tal es el caso de las obras chejovianas que monta, durante la década de los sesenta en el María Guerrero: *El jardín de los cerezos* y *Las tres hermanas*. *El jardín de los cerezos* fue su primer montaje como flamante director del Teatro Nacional y auténtica declaración de intenciones, ya que lo disfrutó Alonso Mañes en el Lyric Theatre en 1954, dirigido por John Gielgud.

Sea como fuere, Alonso siempre aplicaba los mismos parámetros a la hora de enfrentarse con un texto dramático. Tal vez sea en este punto, antes de continuar ahondando en estos derroteros, que debemos



El círculo de tiza caucasiانو de Bertolt Brecht, 1971. Fotografía de Basabé. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

centrarnos en algo consustancial a la propia naturaleza de un texto extranjero. Es decir, cómo trasvasar una obra foránea, escrita en lengua extranjera, con todas sus características culturales y lingüísticas al castellano para poder ser disfrutado por un público patrio y oriundo, sin perder demasiado en el vaivén de la traducción. En el caso de los montajes de Alonso Mañes, no solo hay que atender al plano sociolingüístico, sino que se nos antoja incluso más interesante constatar que la mayoría de los traductores o adaptadores eran, de una u otra manera, personajes populares del ámbito cultural afines al régimen político imperante. Y es más que seguro que dicha afinidad política proporcionaba más licencia a Alonso Mañes para seleccionar textos marcadamente políticos o de autores —como *El círculo de tiza caucasiانو* de Brecht— cuyo ideario podía chocar en principio con el aparato censor (Parra, 1985: 62).

Dicho título fue adaptado, en 1971, por Pedro Laín Entralgo, miembro de la Real Academia Española. Este decía sobre el cariz de su adaptación: “A través del trabajo no alienante, la justicia, el amor y la abnegación puede llegarse a disfrutar sobre nuestro planeta de una vida real y verdaderamente humana” (Laín Entralgo, 1971: 5). Esto es, se vale de términos universalistas para justificar las cualidades del texto brechtiano. Y no solo eso, sino que, al tratar directamente el perfil político del dramaturgo alemán, apunta que “Brecht fue ante todo un gorkiano, un hombre que a través de la revolución quiere lograr la justicia y la libertad”. Y aclara: “no alguno de esos lamentables sucedáneos bautizados con su nombre”. Como se puede observar, el traductor, tras definir el perfil político de Brecht, de manera superficial, critica clasificando de “lamentables sucedáneos” todos aquellos montajes brechtianos —en su mayoría presentados en pequeño formato, o cabaré— que abundaban durante aquella década con gran éxito entre el público joven. Por otro lado, quizás para contrarrestar los prejuicios marcadamente políticos que el nombre de Bertolt Brecht pudiese invocar, Laín Entralgo llega incluso a elucubrar que el dramaturgo alemán se hubiese alineado antes con san Pablo que con Marx, siendo un epígono, pues está basado en el episodio bíblico de la resolución del juicio salomónico. Por tanto, valores como la justicia y el amor imperan y vertebran el texto y se desdeña cualquier asociación marxista, o escorada hacia la izquierda, del espectro político. Por todo ello, aquí podemos ver un claro ejemplo de con qué tipo de adaptadores y traductores contaba Alonso; primeras figuras de la escena cultural, literaria y académica de la vida española que fuesen capaces de valorar los textos extranjeros.

Es por todo esto que José Luis Alonso tuvo que cargar durante su carrera en el María Guerrero con el redolente sambenito de “posibilista” (Rubio Jiménez, 1995: 11 y 80). Ciertamente, esta fue siempre su cruz y albatros alrededor del cuello, à la Coleridge. Este calificativo acompañó y, en algunas ocasiones, restó brillo y empañó su trabajo como director y su legado, restándole la importancia que en cualquier otro país se le hubiese otorgado, sin atisbo de duda. Este último asunto puede que sea el punto más lacerante con el que nos topamos; cómo su figura y su legado parecen no solo pasar desapercibidos, sino que las nuevas generaciones de historiadores del teatro, académicos, directores de escena y programadores tienden a desdeñarlos, empequeñecerlos

cual Alicia “carrolliana”, o, en la mayoría de los casos, directamente a ignorarlos; bien por total desconocimiento, o porque, al tratarse de una figura oficial que intentaba facilitar una sensación de normalidad cultural y teatral entre sus coetáneos, en una época en la que la censura dictaba los parámetros, no pueda incluirse dentro del canon académico por su barniz oficialista.

Dado todo el bagaje educativo y cultural que poseía el director, José Luis Alonso podía leer, de manera fluida, y disfrutar con la obra literaria de Shakespeare, y de ahí que, cuando tuvo ocasión con la compañía de comedias de María Jesús Valdés, no dudara ni un instante al proponer *Macbeth* como título para incluir dentro de su repertorio (Fernández-Cid, 1956: 46). Esta era una obra poco transitada en los escenarios españoles y una oportunidad única para que María Jesús Valdés pudiese mostrar todos sus recursos interpretativos con el jugoso papel de Lady Macbeth. La experiencia, para Alonso, fue en conjunto positiva y sirvió para que este se afanzara dentro de la profesión como un buen director de actores. Aun así, esta fue la última vez que José Luis Alonso Mañes programó y dirigió una obra shakespeariana. Lo que no deja de ser, cuando menos, curioso, dado su amplio bagaje internacional.

No obstante, existen distintas hipótesis y conjeturas al respecto; puede que José Luis Alonso se sintiera dolido porque su amiga, confidente y “una de sus mejores actrices”, María Jesús Valdés, se retirara de los escenarios españoles con este rol, y el recuerdo, agrídulce, de haber alcanzado altas cotas artísticas supusiera para él una especie de “canto del cisne” respecto al vate inglés. Otras hipótesis apuntan a que José Luis Alonso era muy consciente de las limitaciones interpretativas de los actores españoles, más cercanos a las técnicas de tipo naturalista y realista, y que las tiradas dramáticas y los pentámetros yámbicos isabelinos shakespearianos nunca podrían alcanzar, ni por asomo, las cotas originales presentadas por sus compañeros ingleses y americanos (Nieva, 1990: 4).

De todo esto podemos aseverar que en los montajes de José Luis Alonso Mañes siempre primaba un marcado sentido de perfeccionismo y profesionalidad poco extendido en aquella época entre el teatro comercial.

José Luis siempre intentaba que, a pesar de las muchas limitaciones que se encontraba, —entre ellas, por ejemplo, tener que marcar durante el proceso de ensayos algunas interpretaciones para que los actores

menos maleables copiaran a partir de su modelo, corriendo de la mesa de dirección en el patio de butacas al escenario en muchas ocasiones, dando muestra interpretativa de cómo debía ser expresada una frase, o toda una tirada de diálogo y la actitud del personaje—, su mano como director pasara desapercibida.

Alonso Mañes apostaba férreamente por que todos los elementos conjugados durante los procesos de preparación y ensayos se centraran en el resultado final. Es decir, que el público que asistía a la representación teatral no percibiera el acabado y toque final y que el texto primase sobre cualquier otro elemento; que se “sirviera nítidamente” y no hubiese nada que supusiera una distracción para el espectador. No es baladí traer a colación el epíteto que acompañó a Alonso entre sus compañeros y coetáneos del hecho escénico a lo largo de su extensa labor como director: “Alonso, el bueno”. Sus montajes, como hemos probado y analizado en este estudio, estaban a la misma altura de los que se escenificaban fuera de las fronteras españolas.

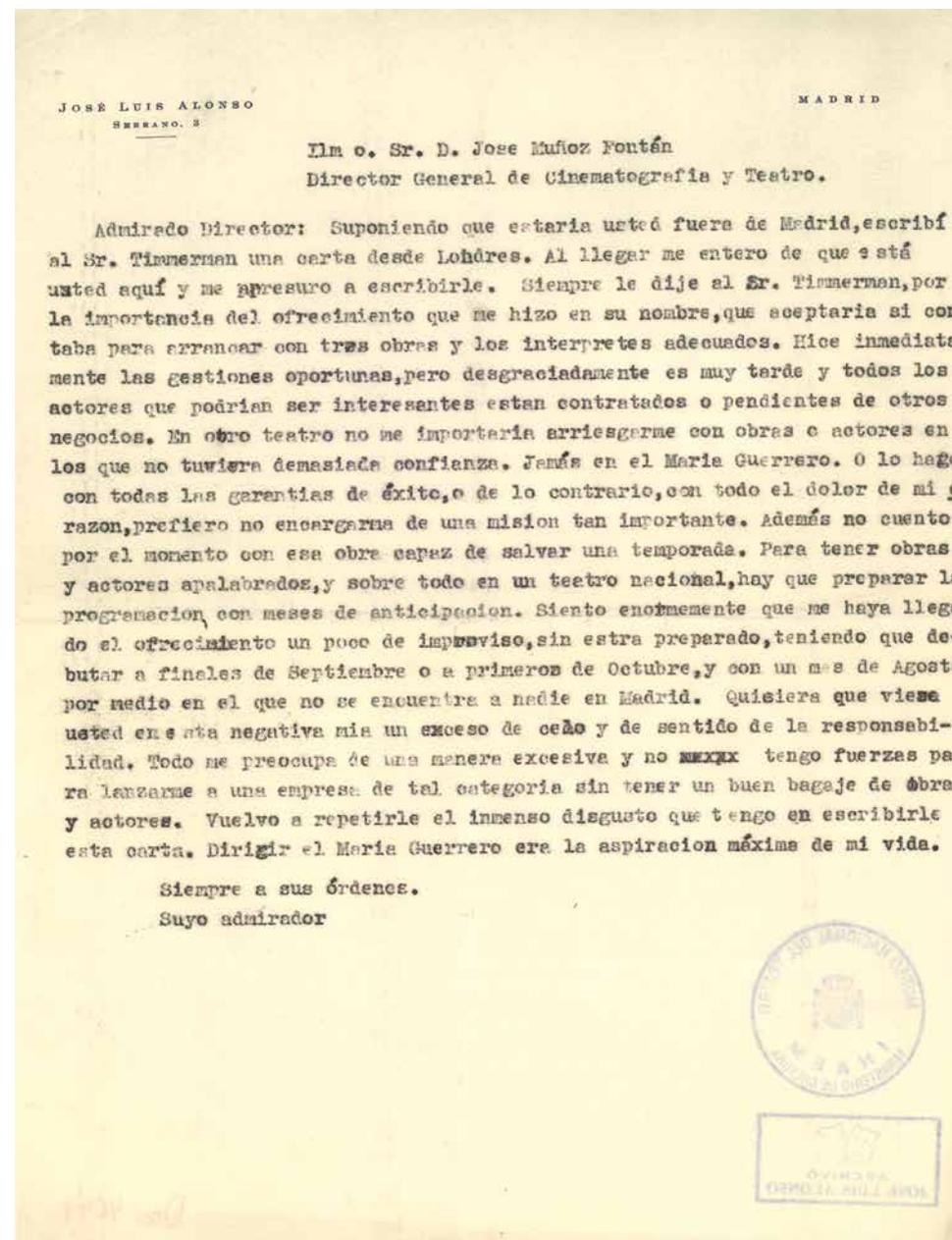
José Luis Alonso Mañes consiguió con denuedo ímprobo normalizar la programación del teatro nacional, alcanzar cotas de calidad muy altas y profesionales, afianzar una compañía nacional y con repertorio. Asimismo, logró traer compañías y montajes extranjeros al escenario del Teatro María Guerrero.

Como analizamos al comienzo de este estudio, la educación plurilingüe de Alonso le permitió acceder a la lectura de textos en francés e inglés, directamente del original, conseguir becas para estancias en el extranjero —por ejemplo, en París— para poder empaparse de todo el mejor teatro internacional, intercambiar correspondencia continuada y cordial, y estrechar lazos de amistad con dramaturgos, directores o actores (como Noël Coward, Tennessee Williams, Jacques Barrault, Barbara Barrie...), y diseñar y programar giras oficiales con varios montajes de la compañía titular del Teatro María Guerrero. José Luis Alonso Mañes sopesó mucho aceptar dicho cargo y en el Museo Nacional de Artes Escénicas de Almagro (Quirós Alpera, 2021: 23-24) se conserva el borrador mecanografiado por Alonso Mañes y enmendado a mano —por él mismo— de la carta que escribió a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en aquella época a cargo de José Muñoz Fontán; esta es de capital importancia para nuestro estudio, ya que nos dice mucho acerca de la profesionalidad de Alonso:

"O lo hago con todas las garantías de éxito, o, de lo contrario, con todo el dolor de mi corazón prefiero no encargarme de una misión [sic] tan importante" (Museo Nacional de Artes Escénicas, DOC.- 4649). Y añade que "en un teatro nacional hay que preparar la programación [sic] con meses de anticipación". Sirva esto como broche final y ejemplificador de la poética y rigurosidad de José Luis Alonso; un director que, aun pasando de puntillas por su carácter y personalidad, dejó una impronta en la historia del teatro español, y a quien, ahora que conmemoramos el centenario de su nacimiento, es justo reconocer y celebrar. Y sirvan las palabras del actor y director José María Pou, cual trasunto del Próspero de *La tempestad*, para finalizar este estudio cuando expresa:

José Luis fue, sobre todo, creador de actores. Actores ya hechos a los que llevó a cumbres insospechadas y actores noveles a los que descubrió y modeló con su mano maestra. Nombres como los de José Bódalo, Antonio Ferrandis, María Jesús Valdés, María Fernanda D'Ocón, Tote García Ortega, Luisa Rodrigo, Lola Cardona, Verónica Forqué, Jesús Puente, y tantos otros, son claro ejemplo de lo dicho. Todos los actores querían —queríamos— trabajar con José Luis (Pou Serra, 1990: 91).

Carta dirigida a José Muñoz Fontán, 1960.
Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.



BIBLIOGRAFÍA

- ANDERMAN**, Gunilla, *Europe on Stage: Translation and Theatre*, Londres, Oberon Books, 2005.
- ALONSO MAÑES**, José Luis, "José Luis Alonso, un trabajador del teatro – Autobiografía", *Triunfo*, 20, 1 de junio de 1982, 55-63.
- BALLESTER**, Emilio, "José Luis Alonso", *El Progreso de Lugo*, 14 de mayo de 1954, 30.
- BARRAULT**, Jean-Louis, *Memories for Tomorrow: The Memories of Jean-Louis Barrault*, Londres, Thames and Hudson, 1974.
- BENJAMIN**, Walter, "The Task of the Translator", *Illuminations*, Londres, Collins Fontana, 1969.
- CARLSON**, Marvin, *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, Michigan, The University of Michigan Press, 2003.
- CENTENO**, Enrique, *La escena española actual. (Crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid, SGAE, 1996.
- COLE**, Susan Letzler, *Directors in Rehearsal: A Hidden World*, Londres, Routledge, 2013.
- CORNAGO BERNAL**, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*, Madrid, CSIC, 2001.
- CORTÁZAR**, Beatriz, "Homenaje a José Luis Alonso", *ABC*, 20 de noviembre de 1991, 54.
- ESCOBAR KIRKPATRICK**, Luis, *En cuerpo y alma: Memorias*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- ESPERT**, Nuria y Marcos **ORDÓÑEZ**, *De aire y fuego. Memorias*, Madrid, Aguilar, 2002.
- FERNÁN-GÓMEZ**, Fernando, *El tiempo amarillo, memorias ampliadas (1875-1975)*, Madrid, Debate, 1998.
- FERNÁNDEZ-CID**, Antonio, "III Festival Internacional de Sevilla", *ABC*, 4 de octubre de 1956, 46.
- GARCÍA ESCUDERO**, José María, "Un hombre de teatro", *ABC*, 15 de diciembre de 1991, 52.
- GARCÍA RUIZ**, Víctor y Gregorio **TORRES NEBRERA**, *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. I: 1940-1945, Madrid, Espiral / Teatro, Fundamentos, 2003.
— *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. II: 1945-1950, Madrid, Espiral / Teatro, Fundamentos, 2003.
- GASKELL**, Ronald, *Drama and reality: the European theatre since Ibsen*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1972.
- HARO TECGLEN**, Eduardo, *Hijo del siglo*, Madrid, Punto de Lectura, 2001.
- HORMIGÓN**, Juan Antonio, (ed.), *Teatro de cada día, escritos sobre el teatro de José Luis Alonso*, Madrid, ADE, 1991.
- HUERTA CALVO**, Javier (ed.), *Historia del teatro español*, vol. II, Fernando Doménech y Emilio Peral Vega (coords.), Madrid, Gredos, 2003.
- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ**, Antonio, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente: "Periodo de expansión influyente"*, Tomo IV, Madrid, Universidad Complutense, 1996.
- LAÍN ENTRALGO**, Pedro, "El teatro como mundo", *La Gaceta Ilustrada*, 25 de marzo de 1971, n.º 758, 5.
- LÓPEZ CAMPILLO**, Eveline, *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972.
- MARQUERIE**, Alfredo, *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.
- MARSILLACH**, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Fábula, Tusquets, 2002.
- MATÉ**, Luis (autor y editor), *Del teatro anterior a la democracia*, Valladolid, Gráficas Ceres, 1978.
- NIEVA**, Francisco, "Némesis política", *ABC*, 21 de octubre de 1990, 39.
— "José Luis Alonso, el director que sabía demasiado", *ABC*, 9 de octubre de 1990, 3-4.
- PARRA**, Javier, "Vivir el recuerdo; José Luis Alonso, el primero que trajo a Brecht", *YA*, 16 de abril de 1985, 62.
- PELÁEZ**, Andrés, (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, Vol. I, Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral, 1993.
— (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*, Vol. II, Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral, 1995.
- POU SERRA**, José María, "De José Luis y los actores", *Boletín CNTC*, n.º 19, noviembre-diciembre de 1990, 91-2.
- QUIRÓS ALPERA**, Gabriel, *José Luis Alonso: Historia de la dirección escénica en España*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2013.
— "Ionesco en España: las puestas en escena de José Luis Alonso", *Pygmalión*, ITEM, n.º 2, UCM, 2010, 79-94.
— "Reflexiones investigadoras en torno al archivo documental del Museo Nacional del Teatro", *Aparte[s] Boletín anual del Museo Nacional del Teatro*, n.º 2, Almagro, Ciudad Real, 2021, 22-25.
- RUBIO JIMÉNEZ**, Jesús, "José Luis Alonso. Su presencia en los teatros nacionales", en Andrés Peláez (ed.), 1995, 11-89.
- RUIZ RAMÓN**, Francisco, *Historia del teatro español*, Vol. 2: Siglo xx, Madrid, Cátedra, 1984.
- VALDÉS**, María Jesús, "Nunca me despedí de José Luis", *Teatro de cada día, escritos sobre el teatro de José Luis Alonso*, Juan Antonio Hormigón (ed.), Madrid, ADE, 1991, 65-70.
- WILLIAMS**, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, Londres, Hogarth Press, 1987.
- WILMER**, S. E. (ed.), *Writing and rewriting national theatre histories*, Iowa, University of Iowa, 2004.
- YARROW**, Ralph (ed.), *European Theatre 1960-1990*, Londres, Routledge, 1992.
- ZATLIN**, Phyllis, "Brecht in Spain", *Theatre History Studies*, n.º 10, 1990, 57-66.



Cartel de *El Alcalde de Zalamea*, 1988. Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Recuerdo para un maestro

Carlos Rodríguez Alonso

Director gerente de la Asociación de Directoras y Directores de Escena de España

Tal vez la condición del teatro como arte presente y efímero, hecho escénico que se produce en el aquí y el ahora, favorece en ocasiones el velo de desmemoria que el tiempo deja sobre muchos de quienes han ofrecido en él grandes cotas de excelencia. Es posible, por eso, que algunas de las generaciones que hoy protagonizan nuestras artes escénicas desconozcan la extraordinaria labor e importancia de José Luis Alonso, que fue, sin duda, “uno de los pilares fundamentales de la dirección escénica en España”, como afirmó el que fuera secretario general de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), Juan Antonio Hormigón, en las páginas que publicó con motivo de su muerte¹.

La dirección de escena en su sentido contemporáneo se configuró en el ámbito internacional a partir del último tercio siglo XIX y, sobre todo, la primera mitad del XX, en una evolución que eclosionó en las nuevas concepciones de la puesta en escena extendidas por toda Europa que aportaron profesionales tan destacados como Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Reinhardt, Piscator, Brecht, Gémier, Copeau o Artaud.

¹. J. A. Hormigón, “Nos dejó José Luis”, *Revista ADE-Teatro* (n.º 18), 1990, p. 3.

Pero, en nuestro país, el desempeño profesional de la dirección tardó algo más en concretarse, a pesar de la relevancia que en este ámbito ofrecieron progresivamente personalidades como Emilio Mario, Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra, Cipriano de Rivas Cherif e, incluso, Federico García Lorca. Lo cierto es que la entidad del director de escena y las funciones que le son propias empezaron a definirse en España, real y lentamente, a partir de los años cuarenta del pasado siglo, a través del quehacer de Felipe Lluch, Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa, Modesto Higuera, Cayetano Luca de Tena y José Tamayo, casi todos ellos en el marco de los recién creados teatros nacionales.

A este escogido grupo de nombres se añadió algo más tarde el de José Luis Alonso; y a él le seguirían, a su vez, otros como Alberto González Vergel, Adolfo Marsillach, Miguel Narros, Ángel Fernández Montesinos, etc., en la década siguiente.

La actividad de José Luis Alonso desde 1948, tanto en la traducción y adaptación como en la concepción de los montajes que realizaba en su llamado Teatro de la Independencia, situado en su casa de la calle Serrano, después en el de Cámara con Carmen Troitiño, y con la compañía de María Jesús Valdés, así como sus estudios de teatro en París, donde conoció a Barrault, a Vilar, a Cocteau y a Anouilh, entre otros, le hicieron adquirir una madurez y experiencia que le convirtieron en punto de referencia.

Su nombramiento como director del Teatro Nacional María Guerrero en 1960 y su labor al frente de esta institución, que dirigió durante dieciséis años —como la que, en periodos posteriores, desarrollaría también en el Teatro Español, el Centro Dramático Nacional y el Teatro de la Zarzuela—, aportaron un marcado aliento de renovación al panorama escénico español, especialmente en un repertorio amplio en autores, estilos y géneros muy diversos.

Su trabajo se singularizó, además, por la metodología del proceso de puesta en escena y la creación de los espectáculos, muy poco habitual en ese momento en España: su estudio, análisis y comprensión de los textos dramáticos; su diseño escénico, de los movimientos actorales y del ritmo narrativo; la planificación de los ensayos, y, en fin, la coherencia, integración y cuidado hacia todos los elementos de la escenificación: la escenografía, el vestuario, la iluminación...

Mención especial merece su atención a los repartos, el trabajo actoral, los matices y la armonización del estilo interpretativo. Señalaba Josep Maria Pou, que actuó a sus órdenes en varias ocasiones, que

en algunos casos dejaba una más o menos amplia libertad de creación, mientras que en otros se empeñaba en fijar con límites precisos hasta el menor movimiento o la más sutil de las intenciones. Pero él no quería actores miméticos [...] José Luis sugería, anunciaba, desvelaba, conducía con tacto preciso hasta colocar al actor en el buen camino, y sabía retirarse a tiempo, justo en el momento en que el actor, con esa guía por norte, se sentía ya capaz de seguir solo la andadura y llegar a la meta que juntos se habían propuesto de antemano².

De su mano, brillarían figuras como José María Rodero, Margarita Lozano, María Jesús Valdés, José María Prada, Jesús Puente, Berta Riaza, José Bódalo, María Luisa Ponte, María Fernanda D'Ocón, el mismo Josep Maria Pou o una jovencísima Nuria Gallardo, por citar solo una ínfima parte de cuantos con él trabajaron.

La producción de José Luis Alonso como director fue imponente. A lo largo de su vida realizó más de ciento cincuenta puestas en escena de obras teatrales, óperas y zarzuelas, que impregnó siempre de pasión y compromiso. Presentó por primera vez en nuestro país una importante cantidad de obras de escritores de prestigio internacional, entre ellos, Chéjov, Brecht, Giraudoux, Claudel, Ionesco u O'Neill; recuperó a muchos de nuestros clásicos pasados y presentes, desde Lope de Vega y Calderón hasta Galdós, Valle-Inclán, Lorca, Unamuno, Arnieches o Benavente; montó a numerosos autores españoles vivos, como Azorín, López Aranda, Antonio Gala, Alfonso Sastre, Mihura, Alfredo Mañas, Jaime Salom, Francisco Nieva, Alberti, Alonso de Santos... Y en el ámbito de la lírica dio nueva vida escénica a títulos de Verdi, Debussy, Donizetti, Menotti, Barbieri, Bretón, Chapí, Chueca...

Su pródiga y fecunda carrera se vio galardonada en numerosas ocasiones: Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes, tres premios

² J. M. Pou, "El espacio vacío", en J. L. Alonso, *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro*, 1991, Madrid, ADE.



José Luis Alonso en la recepción del Premio ADE de Dirección 1989, rodeado por Ángel Fernández Montesinos, Adolfo Marsillach y Juan Antonio Hormigón (Teatro Albéniz de Madrid, 20 de noviembre de 1989). Fotografía: Archivo ADE.

nacionales de Teatro, tres premios de la Crítica de Madrid, premio Mayte, seis Medallas de Oro de Valladolid, premio Larra...

Fue, además, socio fundador de la ADE, en la que mantuvo siempre su atención y apoyo a las actividades y al desempeño de sus colegas.

En 1989 se alzó con el que quizá fue su último galardón, el premio ADE al mejor director por su puesta en escena de *El Alcalde de Zalamea* en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Se trató, sin duda, de uno de sus mayores espectáculos, cuya lectura dramática, claridad y firmeza dejó huella para siempre en la memoria de cuantos pudimos disfrutarlo. Tuve la ocasión de entrevistarle brevemente con este motivo y valoró aquel premio con enorme gratitud: "Significa mucho, porque es un poco como el Óscar... El óscar del teatro, podríamos decir, porque lo dan por votación entre todos los directores. Y, lógicamente, satisface mucho que los compañeros que, en el fondo, son los más difíciles para

aceptar y alabar un trabajo, te elijan. Esta es una forma de demostrar que la gente de teatro nos llevamos muy bien"³.

Cuando en 1991 se cumplió un año de su muerte, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y la ADE llevaron a cabo una serie de actividades como homenaje. Entre ellas, la importante edición realizada por Juan Antonio Hormigón con los muy variados escritos sobre teatro que José Luis Alonso redactó y publicó a lo largo de toda su carrera. El volumen, en el que tuve el honor de colaborar, llevó el expresivo título de *Teatro de cada día*, que define muy acertadamente la actitud de entrega hacia el arte escénico que caracterizó su vida. Aquella publicación me dio la oportunidad de rastrear más de cerca buena parte de su labor, sus saberes y su carácter minucioso e inquieto.

Igualmente, en esa efeméride, el Teatro de la Zarzuela recuperó dos de sus montajes más celebrados, *La revoltosa* y *El dúo de La Africana*, de la mano de Juanjo Granda, que fue su ayudante en una buena porción de espectáculos. Convertido yo a mi vez en el suyo, también pude admirar "desde dentro" la inteligencia, dinamismo y finura que caracterizaron los trabajos de José Luis Alonso.

Para terminar, basten las palabras que Hormigón le dedicó en el ensayo inicial de aquel libro, y que ahora, con motivo de la celebración de su centenario, merece la pena rescatar por su hermosa relevancia:

José Luis Alonso se erigió en maestro para muchos de los que hoy hacen teatro en España. Fue el suyo un magisterio no buscado, no asumido quizás por él mismo, alicorto con frecuencia por los avatares de su propia personalidad, pero innegable si observamos con serena objetividad nuestro desarrollo teatral en los últimos cuarenta y cinco años. [...] Su concisión, su seguridad, su minuciosidad, su pulso escénico, su especial sentido de las situaciones, su sentido global del espectáculo, su habilidad narrativa y tantas cosas más, constituyeron siempre una lección viva de cómo hacer teatro⁴.

3. C. Rodríguez, "José Luis Alonso, la sabiduría de un clásico", *Revista ADE-Teatro* (n.º 15), 1989, p. 6.

4. J. A. Hormigón, "La memoria necesaria", en J. L. Alonso, *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro*, 1991, Madrid, ADE.



Figurín de Pedro Moreno para *La dama duende* de P. Calderón de la Barca, 1990. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

Obras dirigidas, traducciones y adaptaciones

Luciano García Lorenzo

OBRAS DIRIGIDAS

Ofrecemos los datos de los estrenos llevados a cabo por José Luis Alonso como director de escena. Completamos la información que figura en los libros *Teatro de cada día* de José Luis Alonso (Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991), coordinado por Juan Antonio Hormigón, y el de Gabriel Quirós Alpera, *José Luis Alonso. Historia de la dirección escénica en España* (Madrid, Editorial Fundamentos, 2013). Estos volúmenes, principalmente *Teatro de cada día...*, reúnen muchos datos sobre vestuario, figurines, música, intérpretes, etc. Ofrecemos algunos títulos solo por noticias que nos han llegado, pero sin haber podido constatar de manera fehaciente que algunos fueran dirigidos por José Luis Alonso; es el caso, sobre todo, de las obras estrenadas en los años 1950 por la compañía de María Jesús Valdés y en las que el director estuvo muy cerca de la actriz, lo cual nos hace pensar que, o bien se responsabilizó del estreno, o colaboró de alguna manera en el montaje.

Por último, hay que señalar que José Luis Alonso llevó a cabo prácticamente todos sus estrenos en Madrid. Cuando no es así, queda señalado.

Gigantes y cabezudos.

Estreno: 1940.

La P... respetuosa de Jean Paul Sartre. Estreno: 1948.

Teatro de la Independencia.

Cayetano de Santa María de Antonio Aguilera. Estreno: 1948.

Teatro de la Independencia.

El agua que hierve de Alfredo Marquerie. Estreno: Teatro de la Independencia.**El pozo** de Julio Alejandro.

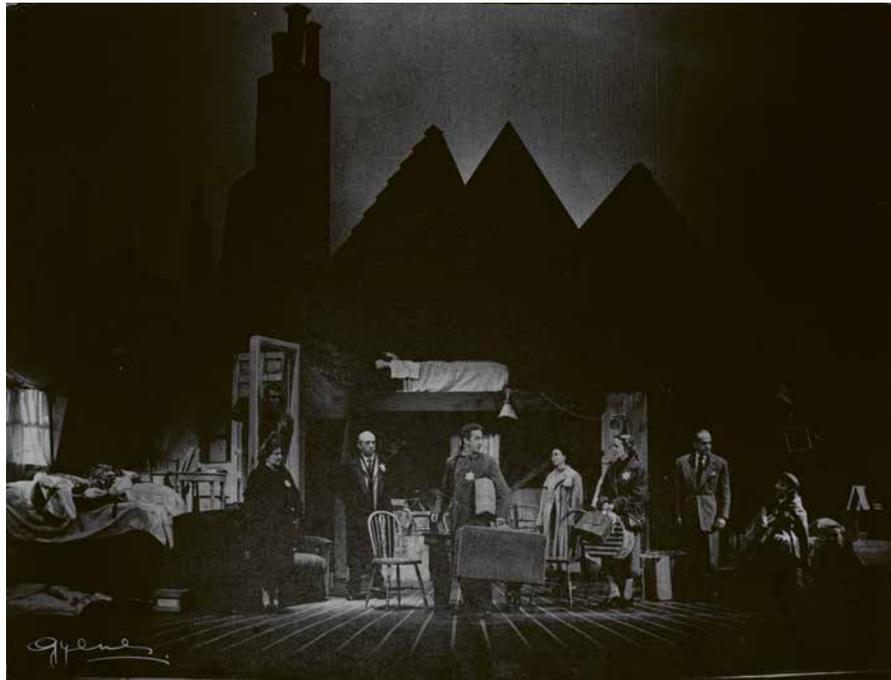
Estreno: 1948. Teatro de la Independencia.

No es cosa de chicas de Corson Mirschfeld. Estreno: 1948.**Ardèle o la margarita** de Jean Anouilh. Estreno: 1949.

Teatro de la Independencia.

Suceso de guerra de Eduardo Haro Tecglen. Estreno: 1949.

Teatro de la Independencia.

Neurastenia de Jorge de la Cueva. Estreno: 1949. Teatro de la Independencia.**Cuando el trigo es verde** de Emlyn Williams. Estreno: 28 de enero de 1949. Teatro Beatriz.

El diario de Ana Frank de Frances Goodrich y Albert Jackett, 1957.
Fotografía de Juan Gyenes. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

Ligazón de R. M. del Valle-Inclán y **Ardèle o la margarita** de J. Anouilh. Estreno: 6 de marzo de 1950. Teatro Gran Vía.

de 1950. Teatro Gran Vía.

El ladrón de niños de Jules Supervielle. Estreno: 1950. Teatro Gran Vía.**El landó de seis caballos** de Víctor Ruiz Iriarte. Estreno: 26 de mayo de 1950.

Teatro: María Guerrero.

Sierra Morena de L. Fernández Ardavín y F. Moreno Torroba.

Estreno: 12 de diciembre de 1952. Teatro de la Zarzuela.

Colombes de Jean Anouilh. Estreno: 16 de enero de 1953. Teatro Español.**Corrupción en el Palacio de Justicia** de Ugo Betti.

Estreno: 4 de marzo de 1953. Teatro Español.

Soledad de Miguel de Unamuno. Estreno: 16 de noviembre de 1953. Teatro María Guerrero.**El bello indiferente** de Jean Cocteau. Estreno: 16 de noviembre de 1953.

Teatro María Guerrero.

Lo invisible de Azorín.

Estreno: 22 de febrero de 1954. Teatro María Guerrero.

Cecilia o la escuela de los padres de Jean Anouilh.

Estreno: 22 de febrero de 1954. Teatro María Guerrero.

La hora de la fantasía de Anna Bonacci. Estreno: 26 de abril de 1954. Teatro Español. Reposición: 28 de septiembre de 1955 en el Teatro Infanta Isabel.

La fierecilla domada de W. Shakespeare. Estreno: 22 de junio de 1954. Teatro Griego de Barcelona.

Clerambard de Marcel Aymé. Estreno: 15 de diciembre de 1954. Teatro María Guerrero.

Medida por medida de W. Shakespeare. Estreno: 1955. Teatro Infanta Isabel.

Electra de Sófocles. Estreno: 1955.

Usted no es peligrosa de Víctor Ruiz Iriarte. Estreno: 1955.

El mejor alcalde, el rey de Lope de Vega. Estreno: 1955.

El hijo pródigo de Joseph de Valdivieso. Estreno: 1955.

Mancha que limpia de José de Echegaray. Estreno: 1955.

El cuarto de estar de Graham Greene. Estreno: 1956. Teatro Infanta Isabel.

La Celestina de Fernando de Rojas. Estreno: 1956. Teatro Infanta Isabel.

El fin del paraíso de J. B. Priestley. Estreno: 13 de abril de 1956.

Teatro Windsor de Barcelona.

El mensajero de Jaime Salom. Estreno: 1956.

La feria de Cuernicabra de Alfredo Mañas. Estreno: 4 de diciembre de 1956.

Macbeth de W. Shakespeare. Estreno: 1956.

El amor de los cuatro coroneles de Peter Ustinov. Estreno: 1957.

Las brujas de Salem de Arthur Miller. Estreno: 23 de septiembre de 1957 (Barcelona).

El diario de Ana Frank de Frances Goodrich y Albert Hackett. Estreno: 2 de enero de 1957. Teatro Español.

Yo traigo la lluvia de Richard Nash. Estreno: 25 de mayo de 1957. Teatro Cómico.

Huracán sobre el Caine de Herman Wouk. Estreno: 12 de septiembre de 1958. Teatro Infanta Isabel.

¿Dónde vas triste de ti? de Juan Ignacio Luca de Tena. Estreno: 26 de septiembre de 1959. Teatro Goya.

La gata sobre el tejado de zinc de Tennessee Williams. Estreno: 30 de noviembre de 1959. Teatro Eslava.

La casamentera de Thornton Wilder. Estreno: 14 de enero de 1960. Teatro Eslava.

Los años del bachillerato de José André Lecour. Estreno: 12 de marzo de 1960. Teatro Lara.

Colombo de Jean Anouilh. Estreno: 8 de septiembre de 1960. Teatro María Guerrero.

El jardín de los cerezos de Antón Chéjov. Estreno: 28 de octubre de 1960. Teatro María Guerrero.

El rinoceronte de Eugène Ionesco. Estreno: 13 de enero de 1961. Teatro María Guerrero.

El anzuelo de Fenisa de Lope de Vega. Estreno: 3 de marzo de 1961. Teatro María Guerrero.

Cerca de las estrellas de Ricardo López Aranda. Estreno: 5 de mayo de 1961. Teatro María Guerrero.

El milagro de Ana Sullivan de William Gibson. Estreno: 12 de septiembre de 1961. Teatro Reina Victoria.

Eloísa está debajo de un almendro de Enrique Jardiel Poncela. Estreno: 6 de octubre de 1961. Teatro María Guerrero.

La loca de Chaillot de Jean Giraudoux. Estreno: 12 de enero de 1962. Teatro María Guerrero. El 26 de septiembre de 1989, José Luis Alonso dirigió de nuevo esta obra. Estreno: 26 de septiembre de 1989. Teatro Alcázar.

La bella marmaridada de Lope de Vega. Estreno: 1 de febrero de 1962. Teatro María Guerrero.



Figurín de Manuel Mampaso para *El rinoceronte* de E. Ionesco, 1961. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

Juana de Lorena de Maxwell Anderson. Estreno: 17 de noviembre de 1962. Teatro María Guerrero.
Delito en la isla de las cabras de Ugo Betti. Estreno: 13 de diciembre de 1962. Teatro Bellas Artes.
El cerezo y la palmera sobre textos de Gerardo Diego. Estreno: 22 de diciembre de 1962. Teatro María Guerrero.

Los caciques de Carlos Arniches. Estreno: 29 de diciembre de 1962. Teatro María Guerrero. Volvió a dirigirla José Luis Alonso, y se estrenó el 28 de enero en el Teatro La latina.
El cerezo y la palmera, sobre textos de Gerardo Diego. Estreno: 1962. Teatro María Guerrero.



Escenografía de Manuel Mampaso para *La enamorada del rey* de R. del Valle-Inclán, 1967. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

Soledad y La difunta de Miguel de Unamuno. Estreno: 9 de octubre de 1962. Teatro María Guerrero.
Cita de Senlís de Jean Anouilh. Estreno: 27 de febrero de 1963. Teatro de la Comedia.
Los verdes campos del Edén de Antonio Gala. Estreno: 20 de diciembre de 1963. Teatro María Guerrero.
Asesinato en la Vicaría de Agatha Christie. Estreno: 1964. Teatro María Guerrero.
El proceso del arzobispo Carranza de Joaquín Calvo Sotelo. Estreno: 14 de marzo de 1964. Teatro María Guerrero.
Un mes en el campo de Iván Turguénev. Estreno: 9 de octubre de 1964. Teatro María Guerrero.
El rey se muere y El nuevo inquilino de Eugène Ionesco. Estreno: 26 de noviembre de 1964. Teatro María Guerrero.
Intermezzo de Jean Giraudoux. Estreno: 15 de enero de 1965. Teatro María Guerrero.
Miles de payasos de Herb Gardner. Estreno: 21 de enero de 1965. Teatro Bellas Artes.
El zapato de raso de Paul Claudel. Estreno: 27 de abril de 1965. Teatro Español.

A Electra le sienta bien el luto de Eugene O'Neill. Estreno: 28 de octubre de 1965. Teatro María Guerrero.
El sol en el hormiguero de Antonio Gala. Estreno: 9 de enero de 1966. Teatro María Guerrero.
Romeo y Jeannette de Jean Anouilh. Estreno: 14 de enero de 1966. Teatro Valle-Inclán.
El señor Adrián, el primo de Carlos Arniches. Estreno: 12 de febrero de 1966. Teatro María Guerrero.
La dama duende de Pedro Calderón de la Barca. Estreno: 10 de abril de 1966. Teatro Español.
Recuerdo a Jacinto Benavente (Homenaje en el centenario de su nacimiento). Estreno: diciembre de 1966. Teatro María Guerrero.
Los malhechores del bien de Jacinto Benavente. Estreno: 6 de diciembre de 1966. Teatro María Guerrero.
La rosa de papel, La cabeza del bautista y La enamorada del rey de Ramón María del Valle-Inclán. Estreno: 15 de diciembre de 1966. Teatro María Guerrero. El 20 de enero de 1988 se repuso *La enamorada del rey* en el mismo local.
¡Amoor! de Murray Schisgal. Estreno: 16 de diciembre de 1966. Teatro Marquina.

Así es si así os parece de Luigi Pirandello. Estreno: 19 de septiembre de 1967. Teatro María Guerrero.

El caballo desvanecido de Françoise Sagan. Estreno: 3 de noviembre de 1967. Teatro de la Comedia.

Homenaje a María Guerrero. Estreno: 23 de enero de 1968. Teatro María Guerrero.

Los bajos fondos de Máximo Gorki. Estreno: 10 de febrero de 1968. Teatro María Guerrero.

Tres sombreros de copa de Miguel Mihura. Estreno: septiembre de 1969. Teatro María Guerrero. También el 7 de mayo de 1983 en el mismo teatro.

La hora de la fantasía de Anna Bonacci. Estreno: 17 de septiembre de 1969. Teatro Eslava.

Las margaritas son libres de Leonard Gershe. Estreno: 15 de octubre de 1970. Teatro Marquina.

Romance de lobos de Ramón María del Valle-Inclán. Estreno: 24 de noviembre de 1970. Teatro María Guerrero.

El círculo de tiza caucásico de Bertolt Brecht. Estreno: 11 de abril de 1971. Teatro María Guerrero.

Aurelia o la libertad de soñar de Lorenzo López Sancho. Estreno: 11 de octubre de 1971. Teatro Benavente.

Dulcinea de Gastan Baty. Estreno: 17 de diciembre de 1972. Teatro María Guerrero.

La visita inesperada de Agatha Christie. Estreno: 1 de enero de 1972. Teatro María Guerrero.

Misericordia de Benito Pérez Galdós. Estreno: 17 de mayo de 1972. Teatro María Guerrero. Reposición en el mismo teatro el 21 de febrero de 1973 y el 9 de septiembre de 1975.

Adiós, señorita Ruth de Emlyn Williams. Estreno: 14 de septiembre de 1972. Teatro Eslava.

Los buenos días perdidos de Antonio Gala. Estreno: 10 de octubre de 1972. Teatro Lara.

Las tres hermanas de Antón Chéjov. Estreno: 22 de abril de 1973. Teatro María Guerrero.

Anillos para una dama de Antonio Gala. Estreno: 28 de septiembre de 1973. Teatro Eslava. También el 10 de abril de 1982 en el Teatro Reina Victoria.

La ciudad en la que reina un niño de Henry de Montherlant. Estreno: 6 de octubre de 1973. Teatro Lara.



Escenografía de Carlos Cytrynovski para *Las manos sucias* de J. P. Sartre, 1977. Museo Nacional de Artes Escénicas, Almagro.

Las cítaras colgadas de los árboles de Antonio Gala. Estreno: 19 de septiembre de 1974. Teatro de la Comedia.

La feria de Cuernicabra de Alfredo Mañas. Estreno: 22 de diciembre de 1975. Teatro María Guerrero.

La carroza de plomo candente y **El combate de Ópalos y Tasia** de Francisco Nieva. Estreno: 28 de abril de 1976. Teatro Fígaro.

El Adefesio de Rafael Alberti. Estreno: 24 de septiembre de 1976. Teatro Reina Victoria.

Las manos sucias de Jean-Paul Sartre. Estreno: 10 de noviembre de 1977. Teatro Eslava.

El zoo de cristal de Tennessee Williams. Estreno: 27 de marzo de 1978. Teatro Marquina.

La gata sobre el tejado de zinc caliente de Tennessee Williams. Estreno: 17 de abril de 1979. Teatro Marquina.

La flauta mágica de Wolfgang Amadeus Mozart y Emanuel Schikaneder. Estreno: 11 de junio de 1979. Teatro de la Escuela Superior de Canto.

Salvar a los delfines de Santiago Moncada. Estreno: 14 de septiembre de 1979. Teatro Infanta Isabel.

Panorama desde el puente de Arthur Miller. Estreno: 11 de enero de 1980. Teatro Marquina.

La selva padrona de Giovanni Battista Pergolesi y Gennaro Antonio Federico y **El secreto de Susana** de Ermanno Wolf-Ferrari. Estreno: 22 de abril de 1980. Teatro de la Escuela Superior de Canto.

Pe/leas y Malisande de Claude Debussy y Maurice Maeterlinck. Estreno: 5 de junio de 1980. Teatro de la Zarzuela.

El teléfono de Gian Carlo Menotti. Estreno: 22 de abril de 1980. Teatro de la Escuela Superior de Canto. Reposición el 16 de enero de 1986 en el mismo teatro.

El despertar a quien duerme de Lope de Vega. Supervisión de José Luis Alonso. Estreno: 21 de septiembre de 1978. Teatro Corral de Comedias de Almagro.

El trovador de Giuseppe Verdi y Salvatore Cammarano. Estreno: 8 de abril de 1981. Teatro de la Zarzuela.

El elixir de amor de Gaetano Donizetti y Felice Romani. Estreno: 1 de abril de 1983. Teatro de la Zarzuela. También en el mismo teatro en la temporada 1980-1981.

El galán fantasma de Pedro Calderón de la Barca. Estreno: 29 de abril de 1981. Teatro Español.

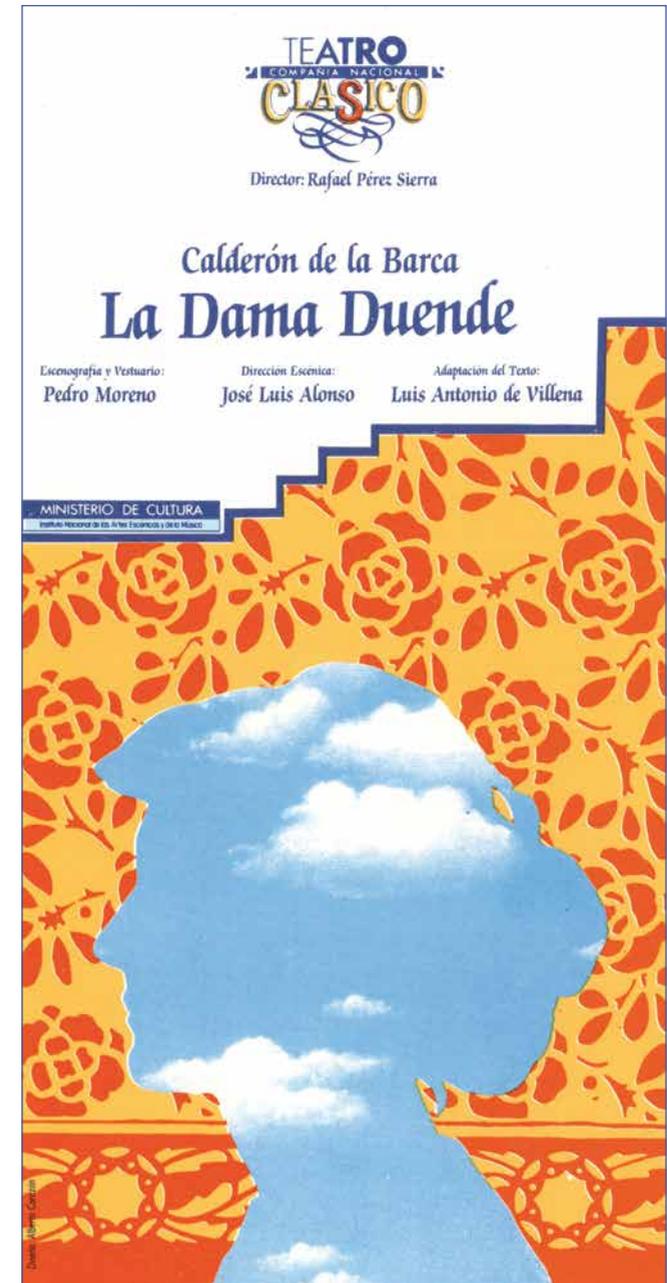
El pato silvestre de Henrik Ibsen. Estreno: 27 de enero de 1982. Teatro María Guerrero.

El árbol de Diana de Martín Soler y Lorenzo da Ponte. Estreno: 19 de marzo de 1982. Teatro de la Zarzuela.

Las mariposas son libres de Leonard Gershe. Estreno: 27 de abril de 1982. Teatro Maravillas.

Ida y vuelta de Paul Hindemith y Marcellus Schiffer. Estreno: 10 de mayo de 1982. Teatro de la Escuela Superior de Canto.

El contrato de matrimonio de Gioachino Rossini y Gaetano Rossi. Estreno: 10 de mayo de 1982. Teatro de la Escuela Superior de Canto.



Cartel de *La dama duende* de P. Calderón de la Barca, 1990, Compañía Nacional de Teatro Clásico.

La verbena de la Paloma de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega. Estreno: 10 de octubre de 1983. Teatro de la Zarzuela. Reposición: 4 de octubre en el mismo teatro.

Gloria y peluca de José de la Villa del Valle y Francisco Asenjo Barbieri. Estreno: 10 de octubre de 1983. Teatro de la Zarzuela.

Fidelio de Ludwig van Beethoven, Joseph Sonnleithner, Emanuel Schinaker y Georg Friedrich Treistchke. Estreno: 9 de mayo de 1984. Teatro de la Zarzuela.

Julio César (versión de concierto) de Georg Friedrich Handel y Nicola Francesco Haym. Estreno: 22 de junio de 1984. Teatro de la Zarzuela.

El dúo de La Africana de Manuel Fernández Caballero y José Echegaray. Estreno: 4 de octubre de 1984. Teatro de la Zarzuela. Reposición: 3 de noviembre de 1987 en el mismo teatro.

Chorizos y polacos de Francisco Asenjo Barbieri y Luis Mariano de Larra. Estreno: 12 de diciembre de 1984. Teatro de la Zarzuela.

Cándida de Bernard Shaw. Estreno: 8 de febrero de 1985. Teatro Lara.

Armida de Christoph Willibald Gluck y Philippe Quinault. Estreno: 16 de abril de 1985. Teatro de la Zarzuela.

Doña Francisquita de Amadeo Vives, Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero. Estreno: 24 de septiembre de 1985. Teatro de la Zarzuela.

El retablillo de don Cristóbal de Federico García Larca (en 5 Lorcás 5). Estreno: 22 de octubre de 1986. Teatro María Guerrero. Reposición: 20 de enero de 1988 en el mismo teatro.

La Medium de Gian Carlo Menotti; **Ida y vuelta** de Paul Hindemith y Marcellus Schiffer. Estreno: 16 de enero de 1986. Teatro de la Zarzuela.

La sonámbula de Vincenzo Bellini y Felice Romani. Estreno: 18 de abril de 1986. Teatro de la Zarzuela.

Cantata del café de Johann Sebastian Bach y Picander. Estreno: 21 de mayo de 1986. Teatro de la Escuela Superior de Canto.

La gran pirueta de José Luis Alonso de Santos. Estreno: 1 de julio de 1986. Teatro Monumental.

La flauta mágica (Acto 1) de Wolfgang Amadeus Mozart y Emanuel Schikaneder. Estreno: 12 de marzo de 1987. Teatro de la Escuela Superior de Canto.

La revoltosa de Ruperto Chapí, José López Silva y Carlos Fernández Shaw. Estreno: 3 de noviembre de 1987 junto con *El dúo de La Africana*. Teatro de la Zarzuela.

El año pasado por agua de Federico Chueca, Joaquín Valverde y Ricardo de la Vega. Estreno: 5 de diciembre de 1987. Teatro de la Zarzuela.

Attila de Giuseppe Verdi y Temistocle Solera. Estreno: 13 de febrero de 1888. Teatro de la Zarzuela.

La flauta mágica (Acto 11) de Wolfgang Amadeus Mozart y Emanuel Schikaneder. Estreno: 14 de mayo de 1989. Teatro de la Escuela Superior de Canto.

El alcalde de Zalamea de Pedro Calderón de la Barca. Estreno: 14 de noviembre de 1988. Teatro de la Comedia (CNTC).

Medea de Luigi Cherubini y François-Benoît Hoffmann. Estreno: agosto de 1989. Festival de Mérida.

Mavra de Ígor Stravinski y Boris Kojnó. Estreno: 27 de abril de 1989. Teatro del Conservatorio de la Comunidad Autónoma de Madrid.

La dama duende de Pedro Calderón de la Barca. Estreno: 16 de mayo de 1990. Teatro Lope de Vega de Sevilla.

Rosas de otoño de Jacinto Benavente. Estreno: 19 de septiembre de 1990. Teatro Alcázar.

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES

Se trata de textos que fueron traducidos o versionados por José Luis Alonso para otros directores o directoras y para diferentes compañías. Completamos con nuevos datos la información ofrecida por Gabriel Quirós Alpera y Juan Antonio Hormigón en sus libros ya citados. Los teatros donde se llevan a cabo los estrenos son de Madrid, a no ser que se indique otro lugar. Ofrecemos, para situar adecuadamente esta labor, la fecha de estreno, aunque, por supuesto, no pocas de estas traducciones y adaptaciones se llevaron a cabo meses e incluso años antes. Ofrecemos también información sobre el director o directora del montaje y el lugar del estreno, aunque en algún caso se repitan datos ya ofrecidos al reseñar los estrenos en el apartado anterior. Algunos títulos se repiten porque se pusieron en escena en diferentes años.

El asesino de Mister Medland de Jeffrey Dell, a partir de la novela homónima *Payment deferred* de Cecil Scott Forester. Dirección: Cipriano Rivas Cherif. Estreno: Teatro Cómico de Madrid, 1943.

No es cosa para chicas de Ludwig Hirschfeld. Compañía de María Basso y Nicolás Navarro. Estreno: Teatro Infanta Beatriz, 23 de diciembre de 1948. En el programa, la versión aparece solo a nombre de María Luz Regás, aunque sí figura José Luis Alonso entre los actores.

Cuando el trigo es verde de Emyln Williams. Compañía de Ana Adamuz. Estreno: Teatro Infanta Beatriz, 28 de enero de 1949.

El águila de dos cabezas de Jean Cocteau. Dirección: José Tamayo. Estreno: Teatro Romea de Barcelona, 16 de marzo de 1949.

Crimen y castigo de Fiódor Dostoievski. Dirección: José Tamayo. Estreno: Compañía Lope de Vega, 1949.

La heredera (The Heiress) de Ruth y August Goetz. Dirección: Luis Escobar. Estreno: Teatro María Guerrero, 16 de enero de 1951.

Ardèle o la margarita de Jean Anouilh. Dirección: José Luis Alonso y Carmen Troitiño. Estreno: Teatro Gran Vía, 26 de marzo de 1950.

Amor bajo cero (Tovarich) de Jacques Deval. Estreno: Teatro de la Comedia, Compañía de Conchita Montes e Ismael Merlo, 26 de abril de 1951.

La mujer de tu juventud de Jacques Deval. Estreno: Teatro Infanta Beatriz, Compañía de Luis Prendes, 11 de noviembre de 1952.

¡Qué chico este! de Jacques Deval. Estreno: Teatro Infanta Beatriz, 1952.

Diferente de Eugene O'Neill. Dirección: Salvador Salazar. Estreno: Teatro María Guerrero, 13 de febrero de 1952.

La cocina de los ángeles de Albert Husson. Dirección: Luis Escobar. Estreno: Teatro Infanta Beatriz, 14 de enero de 1953.

Legítima defensa de Paolo Levi. Dirección: Huberto Pérez de la Ossa y Francisco Bonmatí de Codecido. Estreno: Teatro Infanta Beatriz, 11 de septiembre de 1953.

La hora de la fantasía de Ann Bonacci. Dirección: José Luis Alonso. Estreno: Teatro Español, 27 de abril de 1954.

Cuando el amor es pecado de Roger Ferdinand. Estreno: Teatro Reina Victoria, 1954.

La alondra de Jean Anouilh. Dirección: José Tamayo. Estreno: Teatro Español, 16 de diciembre de 1954.

Clerambard de Marcel Aymé. Dirección: Carmen Troitiño. Estreno: Teatro Español, Compañía Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, 10 de diciembre de 1955.

Querella contra un desconocido de George Neveux. Dirección: Modesto Higuera. Estreno: Teatro María Guerrero, 30 de enero de 1956.

El vendaval de Jean Anouilh. Dirección: Rafael Rivelles. Estreno: Teatro Alcázar, 30 de noviembre de 1957.

Anastasia de Marcelle Maurette. Versión de Guy Bolton y José Luis Alonso. Dirección: Luis Escobar. Estreno: 9 de julio de 1957.

El león dormido de Graham Green. Dirección: Manuel Benítez Sánchez-Cortés. Estreno: Teatro Club Recoletos, 10 de octubre de 1957.

Las brujas de Salem de Arthur Miller. Dirección: José Luis Alonso. Estreno: Teatro de la Comedia, 23 de septiembre de 1957.

El diario de Ana Frank de Frances Goodrich y Albert Hackett. Dirección: José Luis Alonso. Estreno: Teatro Español, 2 de enero de 1957.

Diez negritos de Agatha Christie. Dirección: Arturo Serrano. Estreno: Teatro Infanta Isabel, 3 de enero de 1958.



Representación de *La hora de la fantasía* de Anna Bonnacci, 1954.
Fotografía de Juan Gyenes. CDAEM.

Su primer beso de Jacques Deval. Dirección: Conrado Blanco. Estreno: Teatro Lara, 3 de junio de 1958.

El fin de paraíso de J. B. Priestley. Dirección: Manuel Benítez y Diego Hurt. Estreno: Teatro Recoletos, 11 de noviembre de 1958.

Asesinar no es tan fácil de Arthur Watkyn. Dirección: Arturo Serrano. Estreno: Teatro Infanta Isabel, 28 de enero de 1959.

La visita inesperada de Agatha Christie. Dirección: Arturo Serrano. Estreno: Teatro Infanta Isabel, 10 de abril de 1959.

Coartada de Agatha Christie. Dirección: Arturo Serrano. Teatro Infanta Isabel, 29 de diciembre de 1959.

El baile de los ladrones de Jean Anouilh. Dirección: José Tamayo. Estreno: Teatro Español, 4 de febrero de 1960.

Trampa para un hombre solo de Robert Thomas. Dirección: José Osuna. Estreno: Teatro de la Zarzuela, 1 de julio de 1960.

Asesinato en el Nilo de Agatha Christie. Dirección: Arturo Serrano. Estreno: Teatro Maravillas, 15 de septiembre de 1960.

El cenador de Alec Coppel. Dirección: Arturo Serrano. Estreno: Teatro Infanta Isabel, 29 de diciembre de 1960.

Los ojos que vieron la muerte de Agatha Christie. Dirección: Arturo Serrano. Estreno: Teatro Infanta Isabel, 17 de febrero de 1961.

La noche del 5 de marzo de Jack Roffey y Gordon Harbord. Dirección: Arturo Serrano. Estreno: 3 de mayo de 1961.

Ocho mujeres de Robert Thomas. Dirección: José Osuna. Estreno: Teatro Infanta Isabel, 19 de septiembre de 1961.

El mundo de Suzie Wong de Paul Osborne. Dirección: Ángel Fernández Montesinos. Estreno: Teatro Marquina, 19 de abril de 1963.

Ardèle o la margarita de Jean Anouilh. Dirección: Juan Guerrero Zamora. Estreno: Teatro Valle-Inclán, 29 de marzo de 1964.

Dalias y arsénico de Arthur Watkyn. Dirección: Arturo Serrano. Estreno: Teatro Poliorama de Barcelona, 1 de noviembre de 1964.

Feliz cumpleaños de Anita Loos. Dirección: Rafael Richart. Estreno: Teatro Talía de Barcelona, 1 de marzo de 1970.

El diario de Ana Frank de Frances Goodrich y Albert Hackett. Dirección: Antonio Díaz Merat. Estreno: Teatro de la Comedia, 7 de julio de 1972.

Abelardo y Eloísa de Ronald Millar. Dirección: José Osuna. Estreno: Teatro Bellas Artes, 28 de septiembre de 1972.

Diez negritos de Agatha Christie. Dirección: Esteban Polls. Estreno: Teatro Club, 30 de junio de 1977.

Hijos de un dios menor de Mark Medoff. Dirección: Pilar Miró. Estreno: 30 de septiembre de 1981.

