

GALDÓS EN LOS ESCENARIOS DE LA II REPÚBLICA: EL ESTRENO DE *FORTUNATA Y JACINTA* EN EL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID

GALDÓS ON THE STAGES OF THE SECOND REPUBLIC: THE DEBUT OF *FORTUNATA Y JACINTA* AT THE TEATRO ESPAÑOL OF MADRID

Carmen Gil-Fombellida

Universidad del País Vasco – UPV-EHU

RESUMEN

Entre 1930 y 1936, la actriz Margarita Xirgu y el director de escena Cipriano de Rivas Cherif estrenaron una serie de montajes dedicados a la dramaturgia española contemporánea, funciones firmadas por autores de la talla de García Lorca, Alberti, Casona, Unamuno, Valle-Inclán, Benavente o Marquina, apostando por la calidad literaria y la renovación escénica, pero sin olvidar los rendimientos económicos. En este proyecto innovador para la escena profesional, de combinar arte y negocio, entra el estreno de *Fortunata y Jacinta* en el Teatro Español de Madrid.

Para contextualizar adecuadamente esta obra en los propósitos artísticos de la compañía Xirgu-Rivas Cherif, junto al análisis de su puesta en escena, adaptación textual y recepción crítica, en este trabajo se dará cuenta, además, aunque de forma somera, de los otros estrenos de la compañía y de los títulos y géneros que, durante la II República, ocupaban las carteleras de los escenarios españoles.

PALABRAS CLAVE: *Fortunata y Jacinta*, Teatro, Margarita Xirgu, Cipriano de Rivas Cherif.

ABSTRACT

Between 1930 and 1936, the actress Margarita Xirgu and the stage director Cipriano de Rivas Cherif debuted a series of productions dedicated to contemporary Spanish dramaturgy, performances with the signature of playwrights of the stature of García Lorca, Alberti, Casona, Unamuno, Valle-Inclán, Benavente or Marquina, wagering on literary quality and stage renewal but not forgetting the economic yields. As part of this innovative project for the professional stage, of combining art and business, the debut of *Fortunata y Jacinta* came on at the Teatro Español in Madrid.

To adequately contextualize this play within the artistic aims of the Xirgu-Rivas Cherif company, together with the analysis of its staging, textual adaptation and critical reception, in this present piece of work we will also tell of, albeit briefly, the other debuts of the company and of the titles and genres that, during the Second Republic, filled the billboards of Spanish theatres.

KEYWORDS: *Fortunata y Jacinta*, Theatre, Margarita Xirgu, Cipriano de Rivas Cherif.

Con el estreno de *Fortunata y Jacinta* el 16 octubre de 1930, en el Teatro Español de Madrid, la actriz Margarita Xirgu y el director de escena Cipriano de Rivas Cherif inauguraron una serie de montajes dedicados a la dramaturgia española contemporánea, funciones que durante seis temporadas fueron firmadas por autores de la talla de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Miguel de Unamuno, Valle-Inclán o Manuel Azaña.

Desde el escenario del coliseo municipal madrileño, Rivas Cherif y Margarita Xirgu impulsaron y difundieron la obra dramática de escritores, cuyos textos tenían difícil aceptación en la escena profesional de los años veinte y treinta. Con la introducción, en los programas y repertorios propuestos por la compañía, de nombres poco comerciales y con unos objetivos

artísticos totalmente diferentes a los demostrados por la empresas teatrales al uso, el director madrileño y su primer actriz asumieron el inconveniente que suponía incluir, en ese escena burguesa de preguerra, autores cuyo concepto de la dramaturgia rompía moldes no solo estéticos, sino también ideológicos.

Llevar a la escena profesional, en ese tiempo, obras como *La zapatera prodigiosa*, *Fermín Galán*, *Yerma*, *El otro* o *Divinas palabras*, significaba enfrentarse a la posible incompreensión del público, poco o nada acostumbrado a este tipo de propuestas, a la mala prensa de los cronistas más conservadores y, en consecuencia, a un estrepitoso fracaso económico. Desde la perspectiva de la crítica actual, serán estos obstáculos los que hicieron más original y atractiva la arriesgada apuesta de esta compañía, observada como una auténtica alternativa al acomodado y, en ocasiones, mojigato panorama teatral de la época.

Conscientes de los riesgos mencionados, y con el fin de asegurar los ingresos en taquilla y el mantenimiento económico de la empresa, Rivas Cherif, como director artístico, diseñó una cartelera en la que se mezclaban equilibradamente autores representantes del teatro más rupturista, con dramaturgos de reconocido prestigio y habituales dentro de los circuitos comerciales de las grandes salas, una combinación artístico-empresarial con la que asociar la calidad literaria, como principal requisito, con la rentabilidad económica.

Con este fin, fueron incorporados a la cartelera del Español escritores como Benavente, Marquina, Antonio y Manuel Machado o Benito Pérez Galdós. La elección de estos autores no fue hecha de manera arbitraria. Casi todos los dramas seleccionados aportaron algún rasgo de relativa novedad, ya fuera por su reconocida calidad dramática, por cuestionar la moral y las costumbres de una sociedad y de una época o por tratar temas tan incómodos para el público conservador como la homosexualidad, el adulterio o el divorcio. Un aspecto destacable de estos montajes fue, sin duda, el cuidado y el decoro con el que la dirección escénica abordó la puesta en escena de cada uno de los dramas, en cuanto a diseño de decorados, caracterización de los actores y actrices, figurines e interpretación.

Entendemos que, para valorar en su justa medida está apuesta empresarial, es necesario contextualizar la labor desempeñada por Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid, al menos durante la temporada 1930-1931, momento en el que se incluye en cartelera el texto del autor canario, objeto de nuestra exposición. Con este fin, hemos utilizado el ajustado balance de la cartelera teatral realizado por los investigadores Vilches-de Frutos y Dougherty, en su exhaustivo estudio sobre la situación de la cartelera madrileña entre 1926 y 1931 (Vilches y Dougherty: 1997, 369-374). En estas páginas, se apunta la influencia que tienen en los escenarios las circunstancias políticas del momento, con la llegada de la II

República en abril de 1931, y las tensiones sociales previas a su proclamación. El teatro es un reflejo de esa crisis, sobre todo en lo concerniente al número de representaciones, bastante más bajo que en temporadas anteriores; aunque sí se mantiene el índice de éxitos, siendo también considerable el número de estrenos.

Entre las obras representadas, proliferan los títulos de contenido político y los dramas sociales. Algunas compañías extranjeras, principalmente francesas (Karsenty, Robinne-Alexandre) aportan su interesante repertorio a la cartelera. Destacan asimismo los estrenos de autores como Valle-Inclán, con la *Farsa y licencia de la reina castiza*, Alberti, con *El hombre deshabitado*, y la puesta en escena de dramaturgos como Bernard Shaw, Eugene O'Neill o Pirandello. Dentro de las creaciones de vanguardia y de autores noveles, sobresalen, por ejemplo, *Tic-Tac*, de Claudio de la Torre o *Juan sin tierra*, de Marcelino Domingo. Los géneros de revista y similares se mantienen en auge, superando las cien representaciones en once de los espectáculos presentados. La comedia flamenca y la zarzuela quedan en esa temporada relegadas a un segundo plano y son pocos los textos clásicos en cartel.

De los autores contemporáneos hay que resaltar el enorme éxito de Pedro Muñoz Seca, con treinta y cinco obras en los escenarios, y de Jacinto Benavente, con veintiocho obras de las que cuatro fueron estrenos. Muchos serían los autores que no superaron las expectativas deseadas, centrándose los éxitos comerciales de la temporada en los mencionados géneros arrevistados, como *¡Duro con ellas!* (209 representaciones), *¡Te espero en el 4!* (160), *Pelé y Melé* (133); las comedias, farsas y vodeviles como *Doña Hormiga* (175), *Las pobrecitas mujeres* (147), *Papá Gutiérrez* (138), *El amante de madame Vidal* (114); las obras de Muñoz Seca, *El padre alcalde* (144), *Todo para ti* (130), y Benavente, *Los andrajos de la púrpura* (126), *De muy buena familia* (149); varios textos de teatro poético, como *La fuente escondida* (103), y algunas zarzuelas y comedias líricas.

Es en este contexto teatral en el que la compañía de Margarita Xirgu, bajo la dirección de Rivas Cherif, llegó a convertirse en un modelo que dejaría una importante huella en futuros directores de escena, abriendo las puertas definitivamente a otros dos grandes proyectos de la compañía: la formación del Teatro Escuela de Arte (la TEA), con sede en el teatro María Guerrero (luego Centro Dramático Nacional), y la creación del primer Teatro Público con carácter estatal.

Durante seis temporadas, desde 1930 a 1936, este fructífero tándem llegó a poner en escena, ofreciendo de dos a tres funciones diarias y combinando en una misma jornada hasta tres montajes diferentes, alrededor de setenta obras; una parte de ellas pertenecientes al repertorio habitual de la actriz catalana, por lo que las verdaderas innovaciones aparecieron con los

estrenos de teatro contemporáneo español y extranjero y con las revisiones escénicas de textos clásicos. El cuadro gráfico reproducido a continuación ayuda a ubicar rápidamente en su contexto cada uno de los treinta y tres estrenos realizados, hasta la separación de Rivas Cherif y Margarita Xirgu en julio de 1936, tras el estallido de la Guerra Civil y el posterior exilio de ambos artistas (GIL FOMBELLIDA: 2003, 99-100):

TEMPORADA	AUTOR/A	TÍTULO	TEATRO	FECHA
1930-1931	Benito Pérez Galdós	<i>Fortunata y Jacinta</i>	Español(Madrid)	16/10 /1930
	Elmer L.Rice	<i>La calle (Street Scene)</i>	Español (Madrid)	14/11/1930
	Anónimo	<i>Auto de las Donas que entregó Dios a su Señora</i>	Español (Madrid)	21/12/1930
	Federico García Lorca	<i>La zapatera prodigiosa</i>	Español (Madrid)	24/12/1930
	Kuli Chen	<i>El príncipe, la princesa y su destino</i>	Español (Madrid)	24/12/1930
	Eduardo Marquina	<i>Fuente escondida</i>	Español (Madrid)	17/01/1931
	Jacinto Benavente	<i>De muy buena familia</i>	Muñoz Seca (Madrid)	11/03/1931
	Georg Kaiser	<i>Un día de octubre</i>	Muñoz Seca (Madrid)	6/05/1931
	Rafael Alberti	<i>Fermín Galán</i>	Español (Madrid)	1/06/1931
1931-1932	Henri R. Lenormand	<i>Los fracasados*</i>	Goya (Barcelona)	2/12/1931
	Manuel Azaña	<i>La corona</i>	Goya (Barcelona)	19/12/1931
	Jacinto Benavente	<i>Vidas cruzadas*</i>	Goya (Barcelona)	24/12/1931
	Joaquín Montaner	<i>El estudiante de Vich*</i>	Goya (Barcelona)	4/01/1932
	A. y M. Machado	<i>La duquesa de Benamejí</i>	Español (Madrid)	26/03/1932
	Manuel Azaña	<i>La corona*</i>	Español (Madrid)	12/04/1932
	Eduardo Marquina	<i>Los Julianes</i>	Español (Madrid)	13/05/1932
1932-1933	Miguel de Unamuno	<i>El otro</i>	Español (Madrid)	14/12/1932
	C. de Rivas Cherif	<i>Nacimiento</i>	Español (Madrid)	23/12/1932
	Marcelino Domingo	<i>Doña María de Castilla</i>	Español (Madrid)	8/02/1933
	Joaquín Dicenta	<i>Leonor de Aquitania</i>	Español (Madrid)	15/03/1933
	Séneca	<i>Medea</i>	Romano (Mérida)	18/06/1933
1933-1934	R. M. ^a del Valle-Inclán	<i>Divinas palabras</i>	Español (Madrid)	16/11/1933
	Jacinto Benavente	<i>Ni al amor, ni al mar</i>	Español (Madrid)	19/01/1934
	Alejandro Casona	<i>La sirena varada</i>	Español (Madrid)	17/03/1934
1934-1935	Jacinto Benavente	<i>La novia de nieve</i>	Español (Madrid)	29/11/1934
	Federico García Lorca	<i>Yerma</i>	Español (Madrid)	29/12/1934
	Asenjo - Torres Álamo	<i>Una tarde en la Boca del Asno</i>	Español (Madrid)	30/01/1935
	Alejandro Casona	<i>Otra vez el diablo</i>	Español (Madrid)	26/04/1935

1935-1936	Federico García Lorca	<i>Yerma</i> *	Barcelona (Barcelona)	17/09/1935
	Federico García Lorca	<i>Bodas de sangre</i> *	Principal Palace (“)	22/11/1935
	Federico García Lorca	<i>Doña Rosita la soltera</i>	Principal Palace (“)	12/12/1935
	Luigi Pirandello	<i>Como tú me quieres</i>	Principal (La Habana)	11/03/1936
	Jacinto Benavente	<i>La princesa Bebé</i>	Nacional (La Habana)	6/04/1936
	Bernard Shaw	<i>Santa Juana</i>	Bellas Artes (México)	24/06/1936
	Alejandro Casona	<i>Nuestra Natacha</i> **	Arbeu (México)	6/08/1936

*Estrenos significativos en una segunda ciudad y reestrenos.

**Se estrena cuando el director artístico ya ha salido de México.

La compañía estaba formada por un elenco de intérpretes numeroso, heterogéneo y bien estructurado, que contó a lo largo de las seis temporadas con artistas de la talla de Alfonso Muñoz, Enrique Guitart, Amelia de la Torre, Enrique Álvarez Diosdado, Ana Adámuz, Alejandro Maximino o Enrique Borrás. Consciente de la relevancia que la escenografía había adquirido en las propuestas de la vanguardia teatral europea de principios de siglo, Rivas Cherif contrató de manera habitual a magníficos escenógrafos como Manuel Fontanals, José Caballero, Salvador Bartolozzi, Sigfredo Burmann. Además, como elemento relevante en su concepción del teatro como arte total, el director madrileño introdujo la música en escena, cuando el texto lo sugería, como un complemento vinculado estrechamente a la acción dramática.

Así mismo, Rivas Cherif y Xirgu invirtieron en recursos técnicos, mejorando las instalaciones del Teatro Español, con la sustitución del sistema de iluminación clásico, por proyectores y reflectores de mayores posibilidades para el juego escenográfico. Hasta ese momento, la luz en escena consistía en una batería en hilera de bombillas, para separar el escenario de la sala, con la única posibilidad de proyectar la luz directa y frontalmente sobre los actores y actrices. En esta empresa teatral, arriesgada para la escena profesional de los años treinta, y en su apuesta por la calidad literaria y la renovación escénica, donde situamos el estreno de *Fortunata y Jacinta*, apenas unos meses después de los primeros pasos de la compañía Xirgu-Rivas Cherif como concesionaria del teatro municipal.

Si repasamos la trayectoria de Margarita Xirgu hasta su asociación con Cipriano de Rivas Cherif, observamos que Galdós no era un autor nuevo en el repertorio de la actriz, puesto que ya había llevado a escena otros textos del escritor canario, con quien además había compartido, hasta la muerte del autor, una gran amistad. *Marianela*, *La loca de la casa*, *Santa Juana de Castilla* habían sido favorecidas por el público y la crítica y habían abierto, con éxito, las puertas de los escenarios madrileños a la intérprete catalana. Así recogió el cronista de *El*

Liberal en octubre de 1916 la emoción de la actriz y del autor ante el contundente éxito de la obra que colocó a Margarita Xirgu, para no descender jamás, en lo más alto de la escena española:

Un lamento, un sollozo de Marianela, levantaba el pecho del novelista septuagenario, que parecía una encina rota por el rayo que llenó de sombras su camino. Y cuando, por fin, acabada la tragedia de aquel pobre corazón a quien el amor dio la muerte, y el público atronaba con vivas y aplausos a actores, a adaptadores y al viejecito admirado, éste, apoyado en Marianela, quedó a en el centro del escenario, mientras la niña descalza le echaba las manos al cuello y la voz, que antes humedecieron las lágrimas, decía con acento de júbilo: “¡Qué alegría más grande, don Benito, qué alegría más grande!”. (*El Caballero del Verde Gabán*: 1916, s.p.).



Margarita Xirgu en *Marianela*. *La Esfera* (s.f.)

Por el intercambio epistolar, estudiado por Antonina Rodrigo, entre Margarita y don Benito Pérez Galdós, sabemos cómo se gestó en 1918, la puesta en escena de *Santa Juana de Castilla*. En esa misma temporada, la actriz seguía recorriendo los escenarios peninsulares con *Marianela*; mientras Galdós, a pesar de su ceguera, continuaba planeando nuevas adaptaciones para ella:

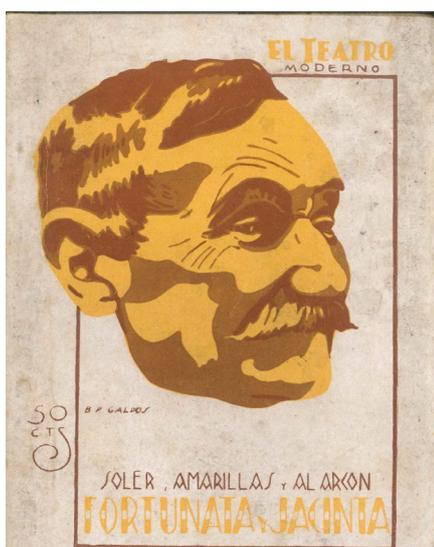
Mi querido amigo: Aquí recibí su estimada carta de 16 de los corrientes, la que me ha proporcionado una gran alegría pues veo que se acuerda de mí y que me prepara muchas obras; crea usted que yo me acuerdo mucho del chiquitín de la casa... En todas partes, aunque esté muy hecha, doy *Marianela* con éxito inmenso. (Rodrigo: 1980, 142)

Décadas más tarde desde su exilio americano, la actriz recordaría así su impresión al ver por primera vez al autor canario y su relación de profunda amistad con él:

Parecía ya de piedra, como su escultura. Con su silencio, con sus grandes manos... Había quien lo encontraba vulgar... ¡No! Su sola presencia era algo extraordinario... Daba la impresión de una gran fuerza en reposo... como una montaña... Yo iba con frecuencia a verle, me incorporé a su tertulia. Él tomaba mi mano, la retenía mucho tiempo entre las suyas, acariciando mis dedos, en silencio... Porque él hablaba muy poco o nada. (De Pedro: 1949, 10)

Por su parte, no fue tampoco casual que Rivas Cherif se volcara con entusiasmo en el estreno que nos ocupa, la puesta en escena de *Fortunata y Jacinta*. Admirador de la literatura galdosiana y simpatizante con la ideología socio-política del escritor, de marcado carácter progresista, apostó con todos los medios a su alcance por este y otros proyectos escénicos, basados en textos del autor canario.

El 4 de octubre de 1930 encontramos la primera noticia pública sobre la adaptación para la escena de la novela de Pérez Galdós, en un anuncio publicado en el *Heraldo de Madrid*, donde se daba noticia del estreno ya inminente de *Fortunata y Jacinta*, apoyando así la iniciativa de una nueva producción de Galdós «tan injustamente postergado en estos tiempos de industrialismo teatral» (sin firma: 1930a, 7). La versión teatral aquí reseñada tenía su precedente en otra anterior realizada por Amarillas y Soler, en cinco actos publicados en la colección *Los contemporáneos*, Cuadernos del 13 y 20 de noviembre de 1924, y que reducida a cuatro cuadros estrenó en Valencia la compañía Díaz-Artigas. La nueva versión se esperaba, según lo planificado por Rivas Cherif, como una opción a la cartelera habitual de los escenarios madrileños: una apuesta por un autor consagrado por el público, pero en ese momento apartado del ámbito comercial de los grandes coliseos.



Portada exterior e interior de la adaptación de la colección “El teatro moderno”.

Los ensayos fueron numerosos, pues tanto Margarita Xirgu como el resto de la compañía eran conscientes de la importancia de este estreno que puede asegurarles el éxito de crítica y taquilla. Salvador Bartolozzi pintó siete decorados para la escenografía de los siete cuadros en los que se divide la acción en la adaptación de Soler, Amarillas y Alarcón. Rivas Cherif asumió completamente la tareas de director de escena «derrochando exquisitez y talento» (sin firma: 1930a, 4). Podemos leer una breve descripción de los decorados y figurines diseñados por Bartolozzi, en el manual escénico que el propio Rivas Cherif escribió durante su presidio y su aislamiento en una celda de castigo en la cárcel de El Dueso, titulado *Cómo hacer teatro*:

El excelente dibujante Bartolozzi me hizo para el Español los figurines del vestuario y el decorado de *Fortunata y Jacinta* de Galdós, novela realista; pero que a la distancia de los años transcurridos desde su publicación a su adaptación a la escena, admitía y aun exigía la contemplación de ironía simpática con que hojeamos una ilustración anticuada. Bartolozzi *pintó* en con esa punta de humorismo perspectiva levemente caricaturesca, apenas con esa punta de humorismo que no sólo no excluye la emoción, sino que la produce hasta el enternecimiento, pintó muebles en alguna escena cuya brevedad hubiera dificultado con las mutaciones el ritmo de la representación; pero él fue el encargado igualmente de dibujar los que ex-profeso se hicieron utilizables y de bulto, acomodados a la pompa de los poliones y el vuelo de levitas y capas. (Rivas Cherif: 1991, 292-293)

La mañana del 16 de octubre, pocas horas antes del estreno, se publicó en *El Heraldo de Madrid* una amplia crónica, en la que J.G. Olmedilla, contando con las declaraciones de los adaptadores, hablaba sobre el montaje de la obra. Destacaba Olmedilla en su relato el entusiasmo y la diligencia de todos los componentes de la compañía dirigida por Rivas Cherif; el respeto al texto y al espíritu de la obra original, en su versión teatral, y los decorados a base de forillos de Bartolozzi, realizador también del vestuario (Olmedilla: 1930a, 5).

Las fotografías de la función nos muestran, tal y como recogemos en la anterior cita de Rivas Cherif, unos decorados realistas, de estilizada y evocadora estética Fin de Siglo, pintados en perspectiva y resueltos con sencillez, sin apenas muebles que dificultaran los cambios de los numerosos cuadros. Los toques de atrezzo (lámparas, cortinas, sillas, mesa camilla...) ambientaban correctamente la acción en su época, igual que la también estilizada indumentaria de los actores, muy cuidada en los figurines femeninos.



Acto I. Cuadro II. Casa de doña Lupe. Nuevo Mundo (24/10/1930).



Pascuala Mesa y Alejandro Maximino. La Esfera (25/10/1930).

La obra, que en su adaptación está dividida en tres actos, transcurre en los siguientes espacios escénicos: el primer acto tiene dos cuadros que se desarrollan, el primero, en un gabinete de confianza, en casa de Jacinta y Juanito Santa Cruz, y, el segundo, en un salón familiar, en la casa de doña Lupe y su sobrino Maxi. El acto segundo tiene otros dos cuadros: la saleta de visitas en el convento de las Arrepentidas y el comedor en casa de Maximiliano Rubín y Fortunata, ya casados. El último acto contiene tres cuadros: la casa de Severiana, donde muere Maxi; la de doña Guillermina «virgen y fundadora», donde se desarrolla la gran escena entre Fortunata y Jacinta, y la casa en la que Fortunata se refugia, ya separada de Rubín.



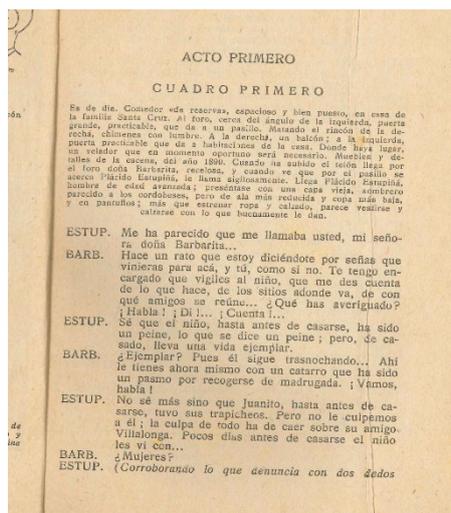
Acto III. Fortunata y Maxi. Blanco y Negro (26/10/1930).



Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz. La Esfera (25/10/1930).

Tras el estreno, la prensa dedicó largas críticas para analizar todos los aspectos relacionados con la puesta en escena de la obra: La versión teatral realizada por Enrique López Alarcón, Antonio Soler y M. G. de Amarillas fue el asunto que despertó más interés, por la dificultad que tiene llevar a escena una obra con dimensiones estructurales y temáticas de *Fortunata y Jacinta*, por la síntesis con que está compuesta la acción dramática en esta adaptación, que aprovecha los momentos claves de la obra original, y por la relevancia que los autores de la versión dramática dan al personaje de Fortunata frente a la figura de Jacinta. Así, J. G. Olmedilla (*Heraldo de Madrid*) aprobaba esta revisión «verdaderamente moderna, sintética, de hoy» en la que:

No se echa de menos en el espectáculo antecedente ni explicación alguna para la mejor comprensión de los personajes. Y no pesa ninguna escena. Ni se entibia el interés en ningún momento. Ni se encuentra un detalle indigno de la gran obra matriz. (Olmedilla: 1930b, 5)



Acto I, Cuadro I, en la adaptación de la colección “El teatro moderno”

Por su parte, Enrique Díez-Canedo (*El Sol*) opinaba, sin embargo, que había un exceso de concentración en las escenas y diálogos, con unos personajes demasiado «esfumados», como si se tratara de estampas aisladas o una «edición con ilustraciones», aunque reconocía y admitía la dificultad del proceso de adaptación, aplaudiendo en definitiva el resultado global de la representación (Díez-Canedo: 1930, 4).

Arturo Mori (*El Liberal*), a su vez, felicitó a la compañía del Español y a su director artístico «buen consejero, de gusto novísimo y afanes irreprochables», por recuperar para el teatro a un autor apartado del éxito comercial «por exceso de modernidad y valentía de pensamiento».

Consideraba Mori, en su columna, además, adecuada la nueva versión, incluso los pasajes más lentos del comienzo del drama, necesarios «para preparar el acopio psicológico y teatral de los otros cuadros», no dejando los adaptadores «emoción ni gracia que contar sobre el escenario» (MORI: 1930, 4).

La nota discordante vino de la mano del periodista Jorge de la Cueva, cronista teatral del periódico conservador *El Debate*, que ofreció la opinión más negativa de este montaje y de la adaptación escénica del texto galdosiano:

Pero esto no es escenificar una novela (...) Los autores (...) se han dejado seducir por la aparente facilidad de los numerosos cuadros; han creído así eludir lo difícil de hacer la curva psicológica de un carácter y han caído en la equivocación de escenificar pasajes aislados (...) con lo que se pierde la continuidad, se anda a saltos y en cada uno de ellos se van abandonando personajes (...). (De la Cueva: 1930, 5)

Sobre la construcción dramática de los caracteres que permanecen en escena, de la Cueva incide en la inadecuación de la presencia y evolución de estos en una acción y unos incidentes que no se presentan como «pellizcos arrancados a la novela»:

[Los personajes] llegan siempre con su nota personal que por expresarse del mismo modo llega a parecer monótona. El amor constante de las dos mujeres, el orgullo de Rufina ante la esterilidad de Jacinta, la versatilidad de Juanito. Hay más, como no queda tiempo para pintar personajes secundarios, algunos quedan falseados: Estupiñá, doña Guillermina tan bondadosa, que parece dura, falta de caridad, esquinada y agria. (De la Cueva: 1930, 5)

Según observa el crítico, estos defectos son encubiertos por un diálogo veraz y por la buena elaboración de tipos de poca importancia en cuanto a su tiempo de aparición en escena, pero de gran relieve, como es el caso de Mauricio.

Pero es, sin duda, el tono transgresor de la historia narrada y, sobre todo, del comportamiento y pensamiento de Fortunata, erigida en protagonista casi absoluta, el aspecto más reprochable, por temerario y de dudosa moralidad:

No hay en la adaptación un propósito inmoral, pero hay inmoralidad, que resulta de la cruda exposición de la psicología de la heroína (...) de las interioridades del adulterio, del orgullo de la entretenida fecunda, que se cree con derechos ante la esposa estéril. Todo esto con el relieve, dureza y eficacia que presta la acción dramática, hace la adaptación fuerte y peligrosa. (De la Cueva: 1930, 5)

En cuanto a la puesta en escena e interpretación, no hubo lugar para los reproches en ninguna de las críticas citadas. Todas coincidieron en los elogios a los decorados y el vestuario de Bartolozzi y en la excelente y cuidada interpretación de todo el conjunto, en especial de

Margarita Xirgu en el papel de Fortunata, como ya hemos indicado eje absoluto de la acción, en una adaptación en la que sus autores:

Han sabido extraer de la novela su savia vital, concentrando la dispersa acción en un aspecto casi unilateral, intensificando su módulo dramático, el que rige y mensura el interesante curso psicológico humano y moral de Fortunata, juguete de su trágico destino, mujer que supo de todas las afrentas y dolores, sin que nunca fuera desleal a sí misma, ni a la sinceridad de sus sentimientos. (*Floridor*: 1930, 40)

En palabras de Manuel Machado (*La Libertad*), la actriz asumió su papel y construyó su personaje como «verdadera maravilla de realidad, de expresión y de vida, sobre todo en los momentos álgidos de pasión y ternura» (Machado: 1930, 5). El largo reparto, publicado en las primeras páginas de la adaptación, se dispuso «con una acertada asignación de roles» (Olmedilla: 1930a, 5).

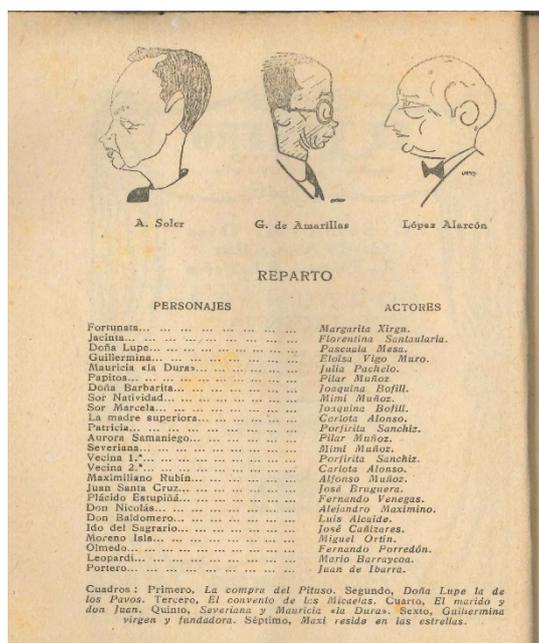


Foto del reparto en la adaptación de “El teatro moderno”

El amplio elenco fue dirigido, en opinión unánime de la crítica, con gran armonía interpretativa, solventando las dificultades de actuación compleja, en una obra coral, en la que se entrelazan todos los personajes y en la que también los papeles secundarios tienen un protagonismo relevante:

Julia Pachelo realizó con vivo donaire y gachonería el tipo de Mauricia, la chulapona castiza, en la que se resume y retrata Galdós con imponderable garbo a las hijas del pueblo de Madrid (...) Alejandro Maximino [estuvo] acertadísimo en su episódico papel de Don Nicolás. (*Floridor*: 1930, 40)

En cuanto al ritmo y al movimiento escénico de una función complicada, también por la rapidez que requerían los siete cambios de escena, parece que fueron resueltos igualmente con gran acierto por la dirección.



Escena de la pelea entre Maxi y Juanito Santa Cruz. Crónica (26/10/1930)

Concluimos esta exposición con una cita de la ya mencionada entrevista, previa al estreno, que J.G. Olmedilla realizó a los adaptadores. En ella, Enrique López Alarcón «alma fina y fuerte como un acero bien templado», explicaba y resumía las intenciones que habían presidido a la labor tripartita. Un complejo trabajo de adaptación que supo aprovechar lo que el texto original ofrecía, para salvaguardar y transmitir, tal y como hemos expuesto en estas líneas, la esencia narrativa y el espíritu literario de nuestro autor:

Fortunata y Jacinta es un mundo, una humanidad que no puede encerrarse en una comedia. Pero sí puede -y merece- intentarse el transplante de algunos de sus episodios al teatro. Nosotros hemos tomado de la novela la parte más dramática: la vida de Fortunata, y hemos trazado nuestra obra en torno al matrimonio de la protagonista con Maximiliano Rubín, aprovechando del texto magistral cuanto de aprovechable hay para la escena en el diálogo novelístico. Hemos intentado, en fin, la comedia que imaginamos hubiera hecho el propio Galdós, con los mismos elementos de su novela culminante. (Olmedilla: 1930a, 5)

BIBLIOGRAFÍA

DE LA CUEVA, J., “Español. *Fortunata y Jacinta*”, *El Debate*, Madrid, 17 de octubre de 1930, p. 5.

DE PEDRO, V., “Entrevista a Margarita Xirgu”, *¡Aquí está!*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1949, p. 10.

DÍEZ-CANEDO, E., “*Fortunata y Jacinta*, variante escénica de los Sres. A. Soler, M. G. Amarillas y E. López Alarcón”, *El Sol*, Madrid, 17 de octubre de 1930, p. 4.

EL CABALLERO DEL VERDE GABÁN, “Sección teatral”, *El Liberal*, Madrid, 19 de octubre de 1916, s.p.

FLORIDOR, “Informaciones y noticias teatrales en Madrid: Español, *Fortunata y Jacinta*”, *ABC*, Madrid, 17 de octubre de 1930, pp. 40-41.

GIL FOMBELLIDA, C., *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2003.

MACHADO, M., “*Fortunata y Jacinta*, variante escénica de algunos pasajes de la famosa novela de Galdós, dialogada y refundida en siete cuadros (tres actos) por A. Soler, M. G. Amarillas y E. López Alarcón”, *La Libertad*, Madrid, 17 de octubre de 1930, p. 5.

MORI, A., “La adaptación de la novela de Galdós *Fortunata y Jacinta*, estrenada anoche en el Español por Margarita Xirgu, obtuvo un gran éxito”, *El Liberal*, Madrid, 17 de octubre de 1930, p. 4.

OLMEDILLA, J. G., “Los escenificadores de *Fortunata y Jacinta* han intentado hacer la comedia que el gran Galdós habría hecho con los personajes de su famosa novela”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 16 de octubre de 1930a, p. 5.

— “Con *Fortunata y Jacinta*, escenificada, la sombra gloriosa de Galdós triunfa en el Español junto al arte de Margarita Xirgu”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 17 de octubre de 1930b, p. 5.

RIVAS CHERIF, C. de, *Cómo hacer teatro*, Valencia, Pre-Textos, 1991.

RODRIGO, A., *Margarita Xirgu*, Barcelona, Plaza & Janés, 1980.

SIN FIRMA, “Galdós en el Español. Una adaptación de *Fortunata y Jacinta*”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4 de octubre de 1930a, p. 7.

SIN FIRMA, “Sección de rumores”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13 de octubre de 1930b, p. 5.

SIN FIRMA, “Reposición en el Español. *Marianela*, por Margarita Xirgu”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 12 de enero de 1931, p. 6.

VILCHES-DE FRUTOS, F. y D. DOUGHERTY, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1990.