

**I. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA
Y JUSTIFICACIÓN DE LOS OBJETIVOS.**

En mayo de 1991 fueron presentadas, en la Universidad de Alicante y en un mismo acto académico, tres Memorias de Licenciatura cuyo título común era *Cartelera teatral de Alicante*, y que abarcaban desde el año 1975 hasta 1991, a razón de cinco temporadas teatrales por cada uno de los trabajos, aproximadamente. Las autoras de dicho estudio eran Beatriz Aracil, Cristina Ros y quien realiza la presente Tesis Doctoral.

Con la lectura de aquellas memorias quedaba casi completada una etapa (importante, pero todavía primitiva) en el largo camino hacia la consecución de una total Historia del Teatro en Alicante en nuestro siglo. Esta Tesis Doctoral es otro de los pasos hacia tal objetivo final, a cuyo logro han contribuido y siguen contribuyendo varias personas vinculadas con el área de investigaciones teatrales del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante.

I.1. Marco de la investigación.

Es un hecho sobradamente conocido que, desde hace un buen número de años, bastantes investigadores e historiadores del teatro han comenzado a asumir, y al mismo tiempo reivindicar, la idea de que el estudio del teatro no puede abordarse de manera idéntica al de la novela, la poesía o cualquier otro género literario. Surge así una nueva rama de la investigación teatral, la Teatrología, es decir, el análisis del teatro en todas sus formas y aspectos. Como señala Patrice Pavis, tanto la aparición de este término como su contenido coinciden con un hecho relevante, la emancipación del teatro del *reino literario*¹. Poco sentido tienen ya los estudios teatrales que no abarquen

¹ PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 495.

todos y cada uno de los elementos de la puesta en escena: «A partir del auge de las Facultades de Ciencias Teatrales centro-europeas y de los medios de comunicación de masas, y, asimismo, de los adelantos que han comportado ciertas conquistas técnicas como el vídeo, cada vez se tiende más a escribir la historia del teatro desde su perspectiva puramente espectacular, y no desde los textos teatrales. Es más, las gentes de teatro actuales no aceptan otra historia del teatro que no sea la historia del espectáculo.»²

Este enfoque novedoso diversifica la atención del investigador entre los muy diversos elementos que intervienen en el hecho escénico, y que globalmente son designados con el sintagma «nómina teatral»: autor, obra, director de escena, productor, actores, accesorios escénicos (decorados, vestuarios, luces...), lugar de representación y público³. Una de las múltiples consecuencias derivadas de esta nueva perspectiva es la aparición, todavía incipiente, de trabajos que recogen toda la información disponible acerca de la programación teatral de un determinado lugar en un tiempo determinado. Estos «catálogos de representaciones» son interesantes en sí mismos pero, sobre todo, son útiles como pasos previos imprescindibles para el estudio de la realidad teatral del lugar de que se trate. Aunque esta práctica científica se da de forma aún tímida en nuestro país, contamos ya con las investigaciones sistemáticas de la cartelera madrileña entre 1918 y 1936 llevadas a cabo por Dougherty y Vilches⁴, el estudio de Manuel Pérez titulado *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*⁵ y los trabajos dirigidos en la U.N.E.D. por José Romera Castillo en torno al teatro representado en diversas comunidades autónomas.

Este breve conjunto de estudios tiene en común con el nuestro el hecho de recoger, de forma metódica, todas las representaciones teatrales que

XII

² SALVAT, Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo*, Madrid, Montesinos, 1983, p. 7.

³ Manuel Sito Alba los engloba bajo la denominación de «mimemas», un concepto que define del siguiente modo: «la unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima, que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles.» (SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)» *apud* DÍEZ BORQUE, José M^a (coord.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983, p.157).

⁴ DOUGHERTY, Dru y VILCHES, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.

⁵ *Teatro (revista de estudios teatrales)*, números 3/4 (junio-diciembre 1993).

han tenido lugar en un cierto lugar y tiempo. Pero la forma en que han sido enfocados difiere considerablemente en cada caso, dado que, al ser trabajos pioneros, no cuentan con un modelo previo cuya eficacia haya sido demostrada. Además, la presente Tesis Doctoral no tiene como objetivo central la mera recopilación de datos. Ésta, siendo la base sobre la que se levanta todo el trabajo, es trascendida en una segunda etapa. Lo que se persigue en realidad es una Historia del Teatro firmemente asentada en el mayor volumen posible de datos objetivos⁶.

I.2. Objetivo y alcance.

El objeto de nuestra investigación es el análisis de la programación teatral de la ciudad de Alicante entre octubre de 1966 y septiembre de 1993. A su vez, de dicho análisis se deriva un conjunto de conclusiones sobre la vida teatral alicantina de dicho lapso de tiempo: géneros más favorecidos por el público, tendencias teatrales más relevantes, autores más representados, compañías nacionales o locales con mayor protagonismo, hitos más importantes de la programación, etc.

Es importante señalar que, cuando hablamos aquí de la realidad teatral alicantina, no nos referimos únicamente a la producción escénica de la propia ciudad, sino a todos los montajes representados en las salas locales, sea cual sea el origen de sus artífices. El estudio exclusivo de los espectáculos creados en Alicante, aunque no falto de interés, hubiera supuesto una notable reducción del objetivo y, además, sólo hubiera reflejado una parte, al fin mínima, de lo que es la vida teatral en provincias, mucho más determinada por los espectáculos foráneos que por los autóctonos⁷.

XIII

⁶ Existen dos trabajos recientes equiparables al nuestro en cuanto al propósito perseguido, pero radicalmente distintos de él por dos cuestiones: en primer lugar, los dos cuentan con una base científica bastante débil, lo cual tiene como resultado el escaso rigor de las conclusiones; en segundo término, ambos son nuevas manifestaciones del centralismo que invade los estudios teatrales, una tendencia de la que queremos alejarnos con nuestro trabajo. Los dos libros en cuestión son los siguientes: GALÁN, Eduardo y PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos, *Reflexiones en torno a una política teatral*, Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995 y PÉREZ COTERILLO, Moisés, *Los teatros de Madrid. 1982-1994*, Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995.

⁷ Entre los montajes llegados a Alicante de otros puntos de España destaca, como es lógico, un volumen importantísimo de producciones madrileñas: «Tradicionalmente, los dos grandes centros de contratación españoles fueron Madrid y Barcelona, con una neta superioridad porcentual de la primera con respecto a la segunda. Madrid fue la ciudad que más teatros tenía [...]. Era donde se producían fundamentalmente los estrenos, se formaban las compañías, etc. Este fenómeno hizo que en Madrid se concentrara un elevado porcentaje de la profesión teatral: actores, directores, autores, escenógrafos y figurinistas. [...] Hablar, pues, del teatro en Madrid supone, en consecuencia, plantearnos el problema de una buena parte del teatro que se hace en España. La consolidación del hecho autonómico ha propiciado el inicio de un proceso de descentralización en este sentido, altamente saludable, que ha alcanzado un evidente desarrollo en Cataluña y es constatable en Galicia, Andalucía, País Valenciano, Euskadi, etc. Pero todavía hoy, la ciudad de Madrid ocupa un espacio vital dentro de la producción escénica de nuestro país.» (HORMIGÓN, Juan Antonio, «Breve diagnóstico sobre la situación del teatro español actual», en ADE (revista de la Asociación de Directores de Escena), número 50-51, abril-junio 1996, p. 14).

Una vez delimitado el objetivo del estudio, es preciso explicar las razones del marco espacio-temporal elegido. Nuestra intención fue desde un principio abarcar aproximadamente veinticinco temporadas teatrales, cantidad que consideramos un lapso de tiempo suficiente para examinar con perspectiva la evolución teatral en la ciudad. Decidimos que el límite final lo marcará la fecha en que comenzó la realización de este trabajo, el año 1992 (la última temporada estudiada es la que arranca en octubre de 1992 y se extiende hasta septiembre de 1993). La elección de 1966 como punto de partida está relacionada con la celebración, en aquel año, de un muy teatral triple centenario: el del nacimiento de Carlos Arniches, Valle-Inclán y Jacinto Benavente. La parte de dicho año que abarca nuestro análisis (el trimestre inicial de la temporada 1966-67) está presidida por varios montajes sobresalientes de algunas creaciones de estos tres clásicos. En la temporada 1966-67, además, ya están presentes en la vida teatral -alicantina y española-, aunque todavía con timidez, buena parte de los factores que determinaron la evolución del teatro hacia su situación actual.

Las décadas de los setenta y ochenta y, en menor medida, las porciones que incorporamos de las de los sesenta y los noventa, son años importantísimos para la historia teatral española de este siglo. Son veintisiete temporadas que se presentan como el reflejo alicantino de una sustancial evolución de la escena nacional: partiendo de una programación que sólo contenía 68 obras, representadas por un conjunto de 35 compañías (temporada 1966-67), llegamos hasta otra en la que se representaron 140 espectáculos a cargo de 115 compañías (temporada 1992-93). Esta transformación, que es tan sorprendente cuantitativa como cualitativamente (tiempo habrá de constatar esto último a lo largo de nuestro estudio), responde como es obvio a un

complejo conjunto de razones, no todas pertenecientes al ámbito de lo estrictamente teatral.

Durante el período que abraza nuestra investigación se fraguaron, pues, cambios esenciales en diversos terrenos del teatro español. Géneros como la revista o la zarzuela experimentaron un proceso que los llevó, de ocupar el puesto preferente en los gustos del público y en la cartelera local, a etapas de auténtica decadencia; pero finalmente, y frente a la impresión que puede causar una apreciación no basada en el análisis, este tipo de espectáculos salió fortalecido -en su pequeñez- de la crisis y, en la actualidad, se mantienen en la programación teatral con un respaldo del público más que aceptable. Radicalmente alejado de estos géneros, el movimiento del teatro independiente, por muchos motivos la corriente más destacada del período, surgió, vivió su momento de máximo esplendor y desapareció, no sin dejar tras de sí una magnífica y vigorizante herencia, durante los años que estudiamos. Hacia la mitad de dicho lapso, aproximadamente en los últimos años de la década de los setenta, empezó a representarse teatro en catalán en España, y ciertas compañías de Cataluña iniciaron una trayectoria que después sería importantísima dentro del panorama teatral nacional. También en este período, básicamente durante los años de la transición política española y a lo largo de la década de los ochenta, se pudo ver por primera vez en nuestro país el conjunto de la producción de Valle-Inclán y García Lorca. Con todos estos ejemplos, que son sólo algunas muestras de la realidad escénica de aquellos años, queremos dejar constancia de que el período elegido no sólo ofrece abundantes atractivos para el amante del teatro, sino también, y sobre todo, para el investigador teatral.

La elección del año 1993 como meta para nuestro estudio responde a razones eminentemente prácticas. Disponíamos del material necesario para elaborar también las carteleras correspondientes a los años 1994 y 1995, pero es sabido que cualquier trabajo de investigación requiere una cierta distancia, una perspectiva que sólo podíamos obtener si nos deteníamos al menos un par de años antes de la fecha del cierre de nuestra tesis. De todas formas, el límite final fue retrasado al máximo: no son frecuentes -al menos en el ámbito de las letras- los trabajos de investigación en que, como en este caso, el objeto sigue «haciéndose» al mismo tiempo que es estudiado; cuando comenzamos nuestro trabajo, en 1992, algunas de las

representaciones que se habrían de analizar en el mismo todavía no habían tenido lugar.

Antes de cerrar esta cuestión hemos de señalar que, aunque los límites temporales del trabajo están claramente definidos, pueden ser traspasados en ciertos momentos de nuestro análisis para dar cabida a alguna información de interés o completar una trayectoria (de un autor, de una compañía, de un actor) que, de otro modo, quedaría abierta.

En cuanto a los límites espaciales, hay que empezar justificando la elección de la ciudad de Alicante como marco del trabajo. En primer lugar, y en términos muy globales, esta tesis se propuso como objetivo, desde el principio, una separación de la ya mencionada tendencia al centralismo que a la mayoría de los estudios sobre la realidad teatral de nuestros días. A nadie escapa (mejor: a nadie *debería* escapar) el hecho de que no sólo Madrid ofrece una programación teatral estable merecedora de un análisis exhaustivo. Y sin embargo, si ya hemos aludido a la escasez de estudios en esta línea, los centrados en la actividad teatral en ciudades de la periferia traspasan el umbral de la pobreza para ingresar en el ámbito de la miseria. Estaba decidido, pues, que nuestro trabajo versaría sobre el teatro en provincias.

¿Por qué elegimos Alicante? Por una parte, esta localidad, aun siendo una ciudad de provincias, tiene un volumen anual de representaciones teatrales muy importante: la media del período estudiado es de 101'7 montajes distintos escenificados por temporada. Aunque es cierto que sólo podemos valorar esta cifra en términos absolutos (puesto que de momento no disponemos de los resultados de la única investigación que conocemos acerca de la actividad teatral en provincias, la ya citada de Romera Castillo), nos parece una buena cantidad y, sobre todo, una cantidad que justifica sobradamente la realización de un estudio sobre programación teatral.

La oferta teatral (de una ciudad, de un pueblo, o un país), como cualquier otro tipo de oferta, es la respuesta a una demanda. Así, se infiere que la elevada cifra de representaciones anuales en Alicante responde al hecho de que entre sus habitantes existe un buen número de aficionados al teatro. Una de las pruebas más objetivas de ello es que la ciudad cuenta con la agrupación de espectadores más antigua del país, la Asociación Independiente de Teatro

de Alicante (A.I.T.A.). Dicha asociación fue fundada en 1975, y desde esa fecha viene ofreciendo a sus miembros (que lo son mediante el pago de una cuota anual) un número variable de espectáculos por temporada teatral, además de determinadas ventajas económicas para asistir a las representaciones en el Teatro Principal y algunas otras actividades.

A estas razones, que hacen de Alicante un objeto apropiado para una investigación teatral, hemos de añadir otro motivo, éste de carácter absolutamente funcional: la ciudad en que se iba a desarrollar nuestro trabajo era la que nos resultaba físicamente más próxima. Un trabajo de investigación más o menos convencional sobre cualquier tema casi exige una o varias visitas a Madrid (consultas en la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, en archivos, fundaciones, etc.). Pero, tras el acopio de la información oportuna o de los materiales pertinentes, el investigador puede, por lo general, regresar a su lugar habitual de residencia para continuar con su labor. Por el contrario, un trabajo cuyo tema central esté relacionado con una ciudad de provincias ha de realizarse íntegramente en el lugar en cuestión. Esto, que era algo que ya presuponíamos antes de sumergirnos en el estudio, ha quedado de sobra demostrado durante el desarrollo del mismo. Por todo ello, y puesto que nuestro lugar de residencia ofrecía las características idóneas para convertirse en el objeto de nuestra investigación, nos inclinamos por él.

Para terminar con la cuestión de los límites espaciales de la presente tesis, hemos de indicar que en los primeros tanteos de la investigación nos planteamos la posibilidad de estudiar la vida teatral de toda la provincia. Sin embargo, muy pronto fue evidente que la inesperada riqueza del objeto de estudio iba a determinar la reducción del alcance inicial previsto: la ciudad de Alicante (su zona centro, pero también sus barrios) tenía una programación teatral lo suficientemente amplia como para que el trabajo no incluyera la de ninguna otra localidad de la provincia, por muy cercana o ligada a esta ciudad que estuviera en la realidad (San Juan o San Vicente, por ejemplo). La simple inclusión de ciudades como Elche o Alcoy, con una vida teatral muy activa, merecedora de un estudio en sí misma, hubiera incrementado las dimensiones de nuestro trabajo hasta extremos que lo hubieran hecho impracticable. Nos ceñimos, por tanto, a la capital de la provincia. Como excepción se registran también, por tratarse de un ámbito muy próximo a la realización de este

trabajo, las representaciones celebradas en la Universidad de Alicante, a pesar de ubicarse ésta en el término municipal de San Vicente del Raspeig.

Ya que nos referimos a reducciones a partir de nuestros propósitos iniciales, apuntemos que el objeto de estudio también experimentó durante el desarrollo del trabajo una limitación: si la *Cartelera* que constituye la base de este estudio incluía, como veremos más adelante, toda clase de espectáculos teatrales y parateatrales, y actividades *espectaculares* en general, a la hora de redactar nuestra tesis el objetivo debía reducirse exclusivamente a las representaciones de teatro, por dos razones elementales: en primer lugar, y como causa más importante, porque se trataba de un trabajo realizado en el seno de un Departamento de Filología Española, en el que difícilmente tenía sentido analizar espectáculos circenses o *shows* humorísticos; en segundo término, porque, de abarcar todas las representaciones incluidas en nuestra recopilación, el estudio hubiera sido amplísimo y, sobre todo, hubiera exigido de quien redacta estas páginas un bagaje enorme de conocimientos paralelos sobre muy diferentes tendencias artísticas.

No obstante, y una vez aplicadas todas las limitaciones expuestas, el objeto de estudio final tiene unas dimensiones nada despreciables: un total de 2.748 representaciones teatrales.

Por otro lado, queremos que sea palmario el hecho de que la *Cartelera* teatral y de espectáculos de la ciudad de Alicante (1966-1993), aun formando parte de esta tesis, es un material a partir del cual nosotros hemos operado una selección que, sin embargo, no ha alterado en absoluto el contenido inicial de la misma. Es decir: la *Cartelera* siempre estará ahí, disponible para potenciales trabajos futuros, que podrían profundizar en otros sentidos en la realidad dramática de aquellos años o internarse en los aspectos parateatrales. Incluso, trascendiendo los límites temporales, cabe la posibilidad de continuar el camino emprendido por la presente tesis: el área de investigaciones teatrales sigue trabajando en tareas relacionadas con la programación teatral de la ciudad y, en el momento de redactar estas líneas, de las sesenta temporadas comprendidas entre 1939-1996 sólo queda pendiente la realización de las carteleras de los períodos 1940-45, 1955-60 y 1993-96.

I.3. Metodología. Organización de la *Cartelera teatral y de espectáculos...*

Puesto que ni el objeto de la investigación es comparable a otros que cuentan con una amplia tradición de modelos a seguir, ni las fuentes utilizadas para la misma son las fuentes al uso, esta tesis ha sido realizada de principio a fin con una metodología propia, la que el director de la misma y su autora han ido creando en función de las necesidades de la investigación y de las dificultades que iban surgiendo conforme el trabajo se elaboraba.

Los primeros problemas surgieron ya, y de forma importante, en la primera etapa de la tarea, es decir, durante el proceso de elaboración de la *Cartelera*. Ésta era el paso previo imprescindible para, más adelante, completar por otros caminos la investigación.

La cartelera teatral fue confeccionada a partir de los datos aparecidos en la prensa local, y ampliada a continuación con las informaciones que nos proporcionaron los programas de mano del Teatro Principal recopilados por la familia Portes y depositados en la Biblioteca Gabriel Miró⁸. La constante y amplia atención prestada al teatro por los diarios *Información*, *La Verdad* y, en menor medida y hasta su desaparición, el diario *Primera*

⁸ El Archivo Portes del Teatro Principal de Alicante constituye una documentación valiosísima para nuestro trabajo. Donado por su propietario, Pablo Portes Andreu, a la Biblioteca Gabriel Miró de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, este archivo es el fruto de la constancia y el amor al teatro de los Portes, una familia que a lo largo de varias generaciones ha permanecido estrechamente ligada al Teatro Principal por su trabajo en la tramoya del mismo. Durante años, distintos miembros de esta familia guardaron cuidadosamente todos los programas de mano de los espectáculos celebrados en esa sala, la más importante de la ciudad a lo largo del presente siglo. El archivo abarca los años comprendidos entre 1884 y 1989, y se compone de programas de mano de teatro y cine, así como, en menor medida, de bocetos de los carteles anunciadores de determinados espectáculos.

Un programa de mano proporciona información riquísima sobre un espectáculo teatral. No sólo permite la corrección de posibles errores aparecidos en la prensa (especialmente en la transcripción de nombres de actores u otros miembros de las compañías), sino, sobre todo, el enriquecimiento de esos datos con otros incluso más importantes. Una cartelera aparecida en la prensa contendrá invariablemente el nombre de la compañía, el título de la obra, el nombre de los intérpretes más destacados y el horario de las funciones, pero frecuentemente omitirá el nombre del autor del texto (sobre todo si éste no es demasiado conocido) y, prácticamente siempre, los de los encargados de los aspectos técnicos del montaje (tramoya, luminotecnia, sonido...). Por otra parte, y más allá de los datos puntuales, los programas de mano suelen contener un texto, más o menos extenso, firmado por el autor en ocasiones, por el director a veces, por el empresario otras, donde se comentan las características del espectáculo, su propósito, su éxito o cualquier otro aspecto siempre interesante y enriquecedor en la medida que nos permite una idea más exacta de lo que realmente fue el montaje.

*Página*⁹ y el semanario *La Hoja del Lunes*, nos permitió contar con la documentación suficiente para elaborar con garantías una cartelera que, con posterioridad, sería mínimamente corregida o completada con otras fuentes de información (en especial rectificaciones sugeridas por personas vinculadas a la vida teatral local o datos proporcionados por los protagonistas alicantinos de la misma).

El objetivo inicial fue consultar las citadas fuentes periodísticas durante el período seleccionado para recopilar toda la información relacionada con la actividad teatral, incluyendo también otros espectáculos paralelos como el circo, las variedades, los géneros musicales, etc. La información, que se organizó mediante el uso de fichas, comprendía básicamente los datos de las representaciones (obras, autores, compañías, días, lugares, organizadores, etc.), y las críticas, reseñas, entrevistas y noticias relacionadas con ellas. En todas las fichas se indicaron las fuentes utilizadas y, sobre todo en el caso de las críticas y entrevistas, se obtuvieron las oportunas fotocopias para formar un archivo que permitiese su rápida consulta en las siguientes fases de la investigación.

El criterio de elaboración de las fichas fue el siguiente:

A) Las fichas aparecen separadas en dos grupos. El primero, que lleva el correspondiente número más la letra A, contiene las fichas que registran los datos relacionados con las representaciones. El segundo, que se identifica con la letra B, engloba las fichas que dan cuenta de las reseñas, críticas, entrevistas y noticias relacionadas con las representaciones.

B) Las fichas han sido ordenadas siguiendo un criterio cronológico, y reuniendo las del grupo A y las del B por cada una de las representaciones. Así, por ejemplo, si a la ficha de representación X le damos

⁹ *Primera Página* se publicó en Alicante desde febrero de 1968 hasta julio de 1972. Durante su primer año de existencia contenía bastante información teatral, fundamentalmente entrevistas y algunas críticas. Sin embargo, desde mediados de 1969 el periódico apenas presta atención a la actividad teatral de la ciudad. Dada la corta vida del diario, y la irregular presencia de informaciones relacionadas con nuestro objeto de estudio en el mismo, *Primera Página* ha sido tenido en cuenta de cara a la confección de la cartelera sólo para la corrección de errores aparecidos en los otros periódicos y subsanables mediante la consulta de éste. Por otro lado, las informaciones de interés contenidas en entrevistas, críticas y notas informativas han sido incorporadas al texto de la tesis en los momentos pertinentes.

el número 23.A., a continuación reproducimos todas las del tipo B relacionadas con la arriba citada. En el caso de haber sólo una, sería 23.B., y si hubiera varias, 23.B.1, 23.B.2., etc. De esta forma presentamos agrupada toda la información obtenida sobre cada una de las representaciones, y se facilita notablemente su consulta. Para localizar una determinada ficha fuera del contexto de la temporada a la que pertenece, como sucede en los índices, se hace constar entre paréntesis su temporada, por ejemplo 23.A. (80-81). En el período 1975-76/1979-80 las fichas han sido numeradas consecutivamente a lo largo de las cinco temporadas, con lo cual sólo las identificará un número.

C) Las fichas del tipo A comprenden los siguientes datos:

1) Fecha de la representación. Cuando una misma obra se representa varios días seguidos, se indica en una sola ficha. Cuando, dentro de una misma temporada, una obra se representa en distintas fechas, se indica en las oportunas fichas siguiendo el orden cronológico; no obstante, esta circunstancia se hace constar en el apartado 9, remitiendo al lector a la primera ficha elaborada con los datos de la obra representada.

2) Título de la obra. En algunos espectáculos, o en el caso de creaciones colectivas, a veces resulta difícil deslindar el título del nombre del espectáculo, por lo que hemos unificado ambos conceptos. Si no se conocen ni el título de la obra ni el nombre del espectáculo, la representación será identificada mediante el nombre del grupo o compañía que la llevó a cabo.

3) Autor de la obra. Cuando se trata de una adaptación o una traducción, se indica el nombre de su responsable junto con el del autor.

4) Compañía. Se indica el nombre de la compañía, su procedencia geográfica, su director y su productor. Si el director de la compañía no coincide con el del montaje, se indica el nombre de ambos.

5) Lugar de la representación. Al final de la cartelera hay una relación de los principales lugares donde, de forma habitual o esporádica, se han realizado representaciones, indicando, siempre que es posible, su dirección exacta. Algunos de esos lugares han dejado de existir o sus

direcciones han sufrido modificaciones. En las fichas sólo figura el nombre de la sala o lugar de representación.

6) Si la representación se da en el marco de algún ciclo, festival, encuentro, festividad, acto, etc., se indica en este apartado.

7) Organizadores. Siempre que figure en las fuentes utilizadas, se hace constar el nombre de los organizadores, colaboradores o patrocinadores de la representación.

8) Actores. Se indica el nombre de los actores tal y como vienen relacionados en las fuentes periodísticas utilizadas. En el caso de repartos muy numerosos, se seleccionan los nombres de los principales actores. El personaje interpretado por cada actor sólo se ha recogido si es fácilmente identificable o si puede presentar algún interés. Así, por ejemplo, se especifica qué actor interpreta el personaje de Hamlet o el de Bernarda Alba, pero no el nombre de un personaje secundario en una obra escasamente popular.

9) Otras circunstancias. Otros colaboradores. Textos del programa de mano. En este apartado se incluyen todas las informaciones de carácter complementario no relacionadas en los anteriores: horario y número de las funciones diarias, precios, regidores, responsables de la escenografía, la luminotecnia, el vestuario, la música, la coreografía o el calzado, entidades que han intervenido en la producción, y un variable número de datos cuya presencia o ausencia está siempre en función del tipo de obra representada y de su publicidad en el medio periodístico. Este apartado recoge también los textos publicitarios aparecidos en la prensa y diversos materiales procedentes de los programas de mano: autocríticas del dramaturgo, presentación del espectáculo por su director, fragmentos de reseñas aparecidas en los diarios de otras ciudades... Naturalmente, la consulta del Archivo Portes ha contribuido de forma singular al enriquecimiento de este apartado en el caso de las representaciones celebradas en el Teatro Principal.

Al final de cada ficha se informa de las fuentes manejadas, indicando nombre del periódico y fecha y, en su caso, la utilización del Archivo Portes.

Dadas las características de algunos espectáculos o lo precario de la información obtenida, en bastantes casos nos ha sido imposible completar todos estos apartados. Con el objetivo de ganar espacio, los mismos serán identificados sólo con el número correspondiente.

Las fichas del tipo B comprenden los siguientes datos:

- 1) Autor de la crítica, reseña, entrevista o nota informativa. Cuando sólo constan las iniciales, pero conocemos el nombre completo, lo indicamos entre corchetes.
- 2) Periódico y fecha en que aparece el texto fichado.
- 3) En el caso de tener archivada una fotocopia del texto, se indica con un «Sí» y, a continuación, se señala el número de la fotocopia correspondiente. Estas fotocopias quedan depositadas en los archivos del ya mencionado Grupo de Investigaciones Teatrales.
- 4) Breve resumen de lo más destacado del texto fichado.

D) Al final de la cartelera figura un apéndice que contiene los siguientes cuadros estadísticos, referidos a cada temporada:

- 1) Número total de obras con título conocido.
- 2) Número de obras españolas con título conocido. Éstas son clasificadas cronológicamente en los siguientes períodos:
 - Obras del Siglo de Oro.
 - Obras de los siglos XVIII y XIX.
 - Obras del siglo XX (1900-1939).
 - Obras del siglo XX (desde 1939).
- 3) Número de obras extranjeras con título conocido. Aparecen clasificadas cronológicamente en tres períodos:
 - Obras anteriores al siglo XIX.
 - Obras del siglo XIX.
 - Obras del siglo XX.
- 4) Número de compañías/grupos que han actuado en la ciudad.

- 5) Número de compañías / grupos locales y provinciales.
- 6) Número de compañías / grupos nacionales.
- 7) Número de compañías/grupos extranjeros.
- 8) Número de obras representadas en catalán.

En cada temporada este esquema puede sufrir ligeras variaciones, en función del material disponible y de la información recopilada. Por otra parte, dada la ausencia de algunos datos y la dificultad para clasificar determinados espectáculos, estas cantidades siempre tendrán un carácter aproximado.

E) El apéndice antedicho contiene además cinco índices de autores y cinco de títulos de obras, correspondientes a los períodos siguientes:

- 1966-67/1969-70
- 1970-71/ 1974-75
- 1975-76/ 1979-80
- 1980-81/ 1985-86
- 1986-87/ 1992-93.

Esta fragmentación de los índices pretende facilitar el manejo de los mismos. Los bloques aumentan sus dimensiones conforme nos acercamos al presente, y corresponden a una agrupación por temporadas que ha funcionado implícitamente a lo largo del proceso de elaboración de este trabajo.

F) Hemos utilizado un criterio amplio a la hora de fichar determinados espectáculos. Siempre que hayan sido anunciados o reseñados en la prensa local, hemos incluido espectáculos teatrales o parateatrales dados en salas de fiestas, colegios, fiestas de barrio, incluso en algunas celebraciones de carácter particular. También hemos incluido las emisiones radiofónicas de obras teatrales -siempre que tengan un carácter local- y las sesiones públicas de vídeo¹⁰.

XXIV

¹⁰ Aunque nos parece una definición acertada de lo que es un «espectáculo», no hemos seguido criterios tan amplios como el que defiende Ricard Salvat en el texto siguiente: «Para el hombre de teatro actual el espectáculo empieza en el momento en que una serie de personas y elementos que se ha convenido en llamar la *nómina teatral*, se ponen en contacto con un público a través de un teatro al uso o de un espacio teatral cualquiera. [...] Así, para el actual hombre de teatro, el boxeo, el fútbol, la corrida de toros, la lucha libre, las fuentes luminosas, e incluso el acto de un líder político ante las masas, son tan *espectáculo* como una representación teatral de Berliner Ensemble, de la Royal Shakespeare Company, del Piccolo Teatro o de la Ópera de Pekín.» (SALVAT, Ricardo, *cit.* p. 10).

G) Consideramos fecha inicial convencional de cada temporada el día uno de octubre (excepto las cinco comprendidas entre 1986 y 1991, consideradas temporadas reales). Siguiendo un criterio más generalizado, podríamos haber utilizado la del primero de septiembre, pero las prácticas teatrales de la ciudad, en nuestra opinión, hacen más recomendable la citada periodización.

H) Buena parte de la cartelera inicial, a partir de la cual se elaboró la *Cartelera* definitiva en la que se basa la presente tesis, fue el resultado de los trabajos de tres miembros del Grupo de Investigaciones Teatrales del Departamento de Filología Española de la Universidad de Alicante. Jesús Moreno Ramos llevó a cabo la primera redacción de la cartelera de las temporadas 1970-71/1974-75; Cristina Ros Berenguer, la del período 1980-81/1985-86; Beatriz Aracil Varón, la de los años 1986-87/1990-91. Del resto de las temporadas y de la redacción definitiva del trabajo, se encargó la autora del presente estudio.

En la segunda etapa de la investigación, la conducente a la obtención de una serie de conclusiones que nos permitieran contribuir a la creación de una Historia del Teatro en Alicante, también surgieron bastantes problemas metodológicos.

No nos habíamos planteado como objetivo último una historia enciclopédica, perfectamente organizada, rigurosamente científica: la propia materia estudiada, el teatro y sus heterogéneas manifestaciones en una ciudad de la periferia, no nos lo hubiera permitido.

Desde el principio era evidente que la Historia del Teatro en Alicante iba a partir de un análisis recepcional: nuestro conocimiento de la realidad teatral local sería, en gran parte, el resultado de los juicios emitidos en la prensa por críticos de teatro, entrevistadores, autores de reseñas

informativas¹¹... Así, contaríamos, por una parte, con el mayor número posible de datos objetivos acerca de cada uno de los montajes representados (los que nos proporcionaban las fichas del tipo A de la *Cartelera*), y, por otro, con un amplio volumen de informaciones relacionadas de modo directo con las representaciones (todas las aparecidas en la prensa, recogidas en fichas del tipo B). Además, y en función de las necesidades que planteara la evolución del trabajo, dispondríamos en ocasiones de los testimonios directos de los protagonistas de las actividades teatrales en la ciudad.

Nuestro trabajo de investigación posterior a este cúmulo de datos y documentos habría de conformarse, no obstante, de forma algo menos sistemática, como una visión amplia, casi «a vista de pájaro», que captase cuáles habían sido los elementos fundamentales de la vida teatral en Alicante en esos años. Una vida que, sobre todo, se nos presentaba como heterogénea, variable, algo desordenada, azarosa. Y que había de ser estructurada de algún modo para que su análisis tuviera entidad científica. En las páginas que siguen se verá si hemos triunfado en nuestro intento de poner orden en tal entrecruzamiento de géneros, autores, compañías, tendencias, lenguas...

Uno de los primeros pasos, en este sentido, fue una ardua tarea de contabilidad. Nos preguntamos qué géneros estaban más presentes en la programación local, y aparecieron rápidamente la zarzuela, la revista y la comedia; quisimos saber cuál era la presencia de cada una de las etapas del teatro español en el repertorio de las compañías de la ciudad y de las foráneas, y surgieron muchas obras de nuestro Siglo de Oro, pero también algunos textos de los siglos XVIII y XIX, y de autores cuya producción se desarrolló básicamente entre 1898 y 1936, y, más cerca de nosotros, piezas de García Lorca, de Valle-Inclán, de los dramaturgos integrados en la llamada «generación realista» indagamos sobre las tendencias más descollantes y descubrimos la poderosa influencia del movimiento del Teatro Independiente en estas tierras, y la huella que éste dejó en otros colectivos de teatro juvenil, el teatro universitario y el teatro en el ámbito de la enseñanza; las lenguas de representación también ocuparon su lugar, y surgió así la relevancia del teatro

¹¹ Tales juicios tienen, como veremos, muy distintos -y difícilmente discernibles- grados de validez, ya que bajo cada una de estas etiquetas había personas con distintas dedicaciones profesionales y con diferente formación teatral: periodistas, críticos de arte, amantes del teatro con profesiones radicalmente alejadas de ese ámbito, etc.

en catalán representado en la ciudad; y al querer constatar cuál había sido la presencia real de la dramaturgia nacional en el teatro representado en Alicante nos dimos cuenta de que el teatro extranjero, siendo importante, nunca había llegado a desbancar a la producción española.

Desde la doble perspectiva de qué era lo que atraía al público alicantino y qué era lo que para nosotros, como investigadores, resultaba relevante, abordamos todas estas cuestiones. Hemos de reconocer que a veces con la sensación de que algunos elementos no demasiado significativos pero sí interesantes de la realidad teatral local habían de quedar, necesariamente, en el tintero: la vastedad del objeto de análisis imposibilitaba un detenimiento minucioso en determinadas manifestaciones teatrales que nos parecían sugestivas, o en las puestas en escena de algunos dramaturgos cuya presencia en la ciudad no era destacada pero que personalmente nos interesaban. Nos estamos refiriendo, por poner sólo algunos ejemplos, a cuestiones como el teatro infantil (que, no obstante, está presente en parte en diversos momentos del trabajo), la Narración Oral Escénica (una práctica teatral relativamente reciente en España) o los montajes de autores pertenecientes a las últimas generaciones de dramaturgos españoles: José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, etc.

Tanto a la hora de seleccionar los temas a investigar como a lo largo del correspondiente análisis, nuestro maleable método se ha ido adaptando a la materia estudiada. Hemos de reconocer que, durante todo el proceso de elaboración de esta tesis, quien la firma ha tenido alternativamente la sensación que estar sirviéndose de un procedimiento casi basado en el tanteo, y, al contrario, de que pocos trabajos se ajustan de manera tan rigurosa a la realidad, puesto que pocos se han elaborado manejando tal cantidad de datos y de materiales de rigurosa primera mano.

En definitiva, creemos que en una investigación cuyo objeto es una materia tan viva como las realizaciones escénicas, y que tiene mucho de análisis de la recepción, el riesgo, el atrevimiento y la conjetura deben ser usados casi como herramientas de trabajo cotidianas, si bien resulta imprescindible que, al mismo tiempo, la labor investigadora se asiente sobre una base objetiva firme.

I.4. Estructuración del trabajo.

Como ya hemos adelantado, el trabajo en su conjunto está determinado por el análisis de las tendencias, géneros y autores teatrales predominantes en el panorama de la escena alicantina entre los años 1966 y 1993. Puesto que dichos autores, tendencias y géneros están en su mayoría vinculados a determinados momentos de la Historia del Teatro Español, en la medida de lo posible hemos seguido un criterio cronológico en la ordenación de los capítulos. En cuanto a la estructura interna de los mismos, es notablemente distinta en cada uno de los casos, pues responde tanto a las peculiares características del tema en cuestión como a los materiales con que hemos contado para la elaboración del bloque.

El cuerpo central de la tesis está organizado en doce capítulos. El primero analiza las representaciones de teatro clásico español (del Siglo de Oro en especial) celebradas en la ciudad. Aunque no es ésta una producción dramática cuantitativamente importante en la cartelera, sí ha generado una serie de informaciones en la prensa que nos han permitido enfrentarnos a diversas cuestiones: la actitud del público alicantino ante el teatro clásico; la peculiar posición de la crítica ante el mismo -siempre oscilando entre el elogio reverencial y el cuestionamiento del enfoque del montaje-; las dificultades de los actores para *decir* adecuadamente el verso; la fructífera relación de niños y jóvenes con las piezas del Siglo de Oro, etc.

La presencia -muy reducida- de la producción dramática española de los siglos XVIII y XIX en Alicante es el tema del segundo capítulo. Leandro Fernández de Moratín es el único autor del siglo ilustrado que subió a los escenarios de la ciudad durante los años que abarca nuestro estudio. De la centuria siguiente, sin embargo, hubo bastantes muestras en la programación: Pérez Galdós, Bretón de los Herreros, Joaquín Dicenta, Benavente... Pero, como era de esperar, Zorrilla y su *Don Juan Tenorio*, llevado a escena durante estos años por colectivos diversos, cosecharon los mayores éxitos de público.

El tercer capítulo se detiene en las realizaciones escénicas de las obras de un grupo de dramaturgos españoles no siempre valorados en su justo

término: aquéllos cuya producción se extiende desde 1898 hasta 1936. De este conjunto de autores destacan dentro de la programación alicantina precisamente los más conocidos por el gran público: Carlos Arniches y Enrique Jardiel Poncela. En el primero se centra el apartado dedicado a las manifestaciones en Alicante del teatro popular y costumbrista; mientras que otro bloque del capítulo analiza la acogida en la ciudad del «humor intelectual» de Jardiel Poncela.

Los muy diversos enfoques con que fueron enfrentados los textos de Valle-Inclán y García Lorca en los espectáculos que visitaron Alicante entre 1966 y 1993 es uno de los aspectos centrales del capítulo que dedicamos a estos dos dramaturgos en nuestra tesis. También nos ha interesado la idea de *reparación* que acompañaba de forma expresa a muchas de las realizaciones escénicas de dichos autores en montajes de las décadas de los setenta y ochenta. Las reacciones del público local ante obras a menudo herméticas y siempre difíciles, y las curiosas manifestaciones formuladas por algunos actores acerca de sus trabajos en estos espectáculos han sido otros aspectos en los que nos hemos detenido.

El quinto capítulo tiene como protagonistas a tres dramaturgos relevantes dentro de nuestra historia teatral reciente: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Antonio Gala. Los tres han sido incluidos por varios autores en la nómina de dramaturgos pertenecientes a la llamada «generación realista». De la discusión teórica alrededor de tal denominación nos ocupamos brevemente en este capítulo, que también analiza, aunque con menor detenimiento, la presencia en Alicante de otros autores adscritos a este grupo: Carlos Muñiz, Martín Recuerda, Lauro Olmo y Rodríguez Méndez.

El movimiento del teatro independiente, y sus muchas manifestaciones (autóctonas o foráneas) en Alicante, son el tema del sexto capítulo. Esta tendencia nos ofrecía tantos elementos atractivos que este apartado de nuestro estudio es el más extenso. En él nos ocupamos de la definición y la cronología del movimiento independiente, de los autores y los textos más frecuentados por las compañías, de la importancia del trabajo colectivo en las mismas (en los ámbitos de la dramaturgia, la dirección o la producción), de los numerosos problemas que condicionaron la actividad de los grupos, del peculiar papel del actor dentro de ellos, de la estrecha relación

de esta tendencia teatral con el público, etc. Repasamos, asimismo, las trayectorias de las compañías más importantes, nacionales, locales y provinciales.

El teatro en el terreno de la docencia ha sido analizado en dos capítulos, uno acerca de las manifestaciones universitarias y otro acerca de los espectáculos de colegios o centros de enseñanzas medias. En ambos casos hemos puesto nuestra atención en los textos que tales colectivos representaron en la ciudad, en los espectáculos que obtuvieron mejores críticas y en los principales certámenes o muestras que programaron montajes nacidos en escuelas, institutos o universidades. Además, cada uno de los capítulos contiene otras informaciones: respecto al teatro universitario, el apartado final del capítulo trata de organizar el casi caótico itinerario recorrido a lo largo de los años por el grupo de teatro de la Universidad de Alicante; en cuanto a la docencia, se recogen, por ejemplo, datos sobre las pésimas condiciones de trabajo en que se han desenvuelto los jóvenes alicantinos, sobre la posible utilidad de estos grupos como «escuelas de actores» y sobre la interesante trayectoria de Jácara, un grupo hoy profesional que surgió en el ámbito docente.

El noveno capítulo de la presente Tesis Doctoral se centra en el género favorito del público local, la zarzuela. Su recepción en la ciudad y los títulos preferidos por el aficionado alicantino son dos de los puntos en los que nos hemos detenido. El éxito en Alicante de los espectáculos antológicos y benéficos, los problemas que conllevan para las compañías las giras, la crisis del género y algunos intentos de renovarlo son otros aspectos analizados. También en este capítulo hemos repasado las trayectorias de algunas compañías sobresalientes en la programación alicantina.

El otro género musical que despertó pasiones en Alicante es la revista. El capítulo décimo se ocupa, por ejemplo, de la evolución cuantitativa de la revista en la cartelera alicantina, de los teatros ambulantes de variedades, de las declaraciones formuladas en la ciudad acerca de la crisis del género y de la particular postura de las compañías de revista ante la cuestión de la censura. Hemos registrado, por otra parte, los nombres más importantes (de directores, actores, productores, escenógrafos...) que visitaron Alicante con espectáculos de este género.

El teatro representado en catalán en las salas de la ciudad es el tema del capítulo décimo primero. Los testimonios de los artífices de espectáculos en catalán acerca de la necesidad de reivindicar el uso de la lengua también desde el teatro han quedado recogidos en dicho capítulo, de la misma forma que se han registrado las críticas más positivas a estos montajes, los problemas a los que se enfrentaron los grupos que trabajaron en esta lengua y las trayectorias de algunos de ellos.

Respecto al teatro de autor extranjero, aspecto al que hemos dedicado el capítulo final, dos cuestiones han sido las fundamentales desde nuestra perspectiva: la evolución de la presencia del teatro extranjero en la ciudad entre 1966 y 1993 y los montajes que la crítica consideró más sobresalientes.

A todos estos capítulos hay que añadir tres apéndices documentales. El primero, a nuestro entender importantísimo, es una recopilación de los datos fundamentales de las trayectorias profesionales de aquellas personas que escribieron sobre teatro en los diarios alicantinos a lo largo de los años que abarca nuestra investigación. Dicho apéndice resultaba imprescindible, puesto que tales personas son prácticamente nuestro único instrumento para establecer un contacto con las representaciones ofrecidas en la ciudad. Si en tantos momentos de la tesis iba a ser la «voz» de estos profesionales el principal protagonista, debíamos disponer de ciertas nociones sobre quiénes eran, cuál era su edad, con qué formación contaban, etc.

Un segundo apéndice recoge información relativa a los balances económicos y las memorias artísticas de la principal sala de exhibición teatral de la ciudad: el Teatro Principal. Los datos recopilados, aunque incompletos, son los únicos de que dispusimos: los correspondientes a las últimas temporadas teatrales estudiadas (sólo existen balances de la actividad del Teatro desde 1987). Aunque dichos datos sólo cubren una mínima parte del período objeto de nuestro estudio, la utilidad y pertinencia de la información nos parece innegable.

A pesar de su extrema importancia, el tercer apéndice no puede ser adjuntado al presente volumen debido a su extensión (2.702 páginas). Se

trata del documento más importante de los que se refieren a esta investigación: la *Cartelera teatral y de espectáculos de la ciudad de Alicante (1966-1993)*. No obstante, y como ya hemos señalado, se halla a disposición de quien desee consultarlo, de la misma forma que las fotocopias correspondientes de la prensa, en el Departamento de Filología de la Universidad de Alicante.

I.5. Fuentes, etapas y problemas básicos de la investigación.

Durante la presente investigación, tanto el objeto como el marco elegidos han determinado la utilización de unas fuentes y de unos materiales de trabajo atípicos. Si la base fundamental de esta tesis doctoral es la *Cartelera...*, y ésta fue confeccionada casi íntegramente a partir de la prensa local y de un archivo de programas de mano, la característica esencial de este trabajo de investigación es que recurre a unas fuentes no convencionales, lo que podríamos denominar «las otras fuentes».

Cuando, en las páginas que siguen, analicemos el teatro representado en Alicante durante veintisiete temporadas teatrales, nos ocuparemos, entre otras muchas cuestiones, de grupos teatrales alicantinos; entonces, como es lógico, nuestra fuente cardinal serán las manifestaciones formuladas en la prensa local, los testimonios directos de los protagonistas y otra serie de documentos vinculados a la ciudad. Pero en esta tesis habrá también, como hemos visto, un espacio muy importante para tendencias teatrales de ámbito nacional, para dramaturgos españoles y extranjeros clásicos o de reconocido prestigio... y también en esos casos nuestras fuentes serán los diarios, los archivos y los testimonios alicantinos. Lo cual significa que los textos e, indisolublemente en nuestro caso, los montajes de Calderón, Bertolt Brecht, Valle-Inclán, Molière o Zorrilla, entre otros de una nómina extensísima, no se nos ofrecerán en estas páginas a través de las miradas de filólogos, hispanistas o estudiosos de la historia del teatro, sino desde las ópticas de críticos de teatro, de directores de escena, de productores, de actores, de tramoyistas e, incluso, de espectadores. A su vez, todas estas figuras opinantes funcionarán al mismo tiempo como objeto de los comentarios, de las observaciones y de los juicios de otras voces representativas de los distintos elementos que intervienen en el fenómeno

complejo que es una realización teatral. Se producirá así un curioso e interesante entrecruce de reflexiones sobre los aspectos más dispares enunciadas por voces de muy distinta naturaleza.

El resultado de todo ello es que en las fuentes de esta investigación podemos encontrar desde una actriz que habla sobre García Lorca a raíz de su intervención en el montaje de una de las creaciones del granadino hasta un texto en que Alfonso Sastre opina sobre el trabajo de un determinado actor en una de sus obras, pasando por un director de escena que manifiesta su concepción del teatro de Valle-Inclán o un aficionado que expresa en una carta a un diario local su apoyo incondicional al teatro representado en catalán. A todo ello hay que sumar una fuente capital: las críticas de teatro propiamente dichas, que reúnen dos características que las convierten en nuestra fuente básica y más fiable: en primer término, los conocimientos teatrales que se les presupone a sus autores (y que los separa, si bien sólo en cierta medida, de la esfera del periodismo más genuino); en segundo lugar, el hecho de que, sin dejar nunca de ser materiales periodísticos, son al mismo tiempo evaluaciones sistemáticas que, en buena parte de los casos, nos ofrecen la valoración de todos los minemas o elementos que conforman un espectáculo teatral.

Éstas han sido, pues, nuestras fuentes. Las únicas, que nos permitían tomar un contacto real con el teatro vivo que son los cientos de representaciones que tuvieron lugar en Alicante durante estas veintisiete temporadas. Para nosotros, el uso prácticamente exclusivo de estos materiales alternativos que hemos calificado como «las otras fuentes» constituye a la par el aspecto más arriesgado y el más meritorio de nuestro trabajo. Y esto último no sólo porque dichos materiales hayan sido utilizados por nosotros, sino porque han quedado suficientemente organizados y estructurados para que su consulta resulte muy cómoda a otros investigadores.

Sólo de forma ocasional hemos utilizado las otras fuentes, las más convencionales. La bibliografía especializada acerca de géneros teatrales, dramaturgos, etc., es sobradamente conocida, y existen numerosos trabajos que la usan como material básico. Sí hemos trabajado, sin embargo, con revistas especializadas de teatro: *Primer Acto*, *El Público*, *Estreno*, *Segismundo*, *Gestos*, *Cuadernos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*,

etc. Todas ellas nos han aportado interesantes materiales con los que completar nuestra visión de determinados elementos de la realidad teatral alicantina que eran el reflejo o la manifestación local de la vida teatral española de aquellos años.

Nuestro trabajo se ha desarrollado, por tanto, durante la mayor parte del tiempo, en estrecho contacto con los diarios locales. La prensa, al ser empleada como fuente para una investigación, plantea los problemas lógicamente derivados de su carácter de medio de comunicación urgente: los errores (no siempre tipográficos), la inexactitud de algunas informaciones, la ausencia de regularidad (por ejemplo en la aparición de críticas)¹², etc. Por otra parte, no podemos negar que, a pesar de haber limitado el objeto de nuestro estudio hasta reducirlo a unas dimensiones razonables, el volumen final de datos e informaciones manejados era tan amplio que la labor cotidiana se hacía complicada. Nos referimos a cuestiones tan eminentemente prácticas como la imposibilidad material de guardar en un mismo lugar todo el material que había de ser usado día a día.

La prensa ha sido durante toda la investigación nuestra principal aliada y, simultáneamente, una feroz enemiga: si el rigor, la seriedad y la exactitud son los elementos que deben caracterizar una tesis doctoral, todos ellos faltaban con frecuencia en nuestro principal material de trabajo.

También se ha conformado como una amalgama de satisfacción y contienda otra de las vertientes de la investigación, el contacto directo con la realidad teatral alicantina. En bastantes momentos de nuestro trabajo hemos tenido que acudir a los artífices del teatro local para pulir nuestros conocimientos sobre un determinado espectáculo, sobre la trayectoria de una compañía o un profesional concretos, etc. La localización de algunas de estas personas ha llegado a veces tras pesquisas casi policíacas: unos ya no residían en Alicante, otros se dedicaban a actividades radicalmente diferentes, algunos apenas recordaban su ya lejana afición teatral... La cordialidad de todas las personas requeridas topaba a veces con un obstáculo que acaso sea un rasgo

XXXIV

¹² Es una práctica relativamente frecuente, sobre todo en la prensa de provincias, que la distribución de la información sea muy diferente cada día (con la consiguiente dificultad, en nuestro caso, para localizar con rapidez la página dedicada al teatro), y que determinadas secciones desaparezcan cuando en una edición existe una información de mayor interés. El teatro, en este sentido, suele salir bastante perjudicado.

inherente al «mundo del teatro»: la desorganización. Si en el ámbito universitario y, todavía más, en el de la investigación, se tiende a archivar materiales y sistematizar la información, los profesionales y, marcadamente, los aficionados al teatro, tienden a la acumulación anárquica de documentos e informaciones a menudo valiosísimos para una investigación como la nuestra.

No pocos problemas originó también la elaboración de los dos apéndices documentales citados más arriba, el dedicado a los periodistas y los críticos y el titulado «Teatro Principal: memorias económicas y artísticas». En las introducciones a ambos se especifican en qué consistieron en cada caso las dificultades.

Salvados ya, en lo posible, todos los inconvenientes, queremos manifestar nuestro agradecimiento, en primer lugar, a todos los periodistas, críticos y colaboradores que durante veintisiete densas temporadas han ido dejando con su labor en la prensa un testimonio que en gran parte nos ha permitido reconstruir la historia de la actividad dramática en Alicante. Asimismo, agradecemos al personal de la Biblioteca Pública de Alicante su paciente colaboración en el largo trabajo de consulta hemerográfica, y al de la Biblioteca Gabriel Miró de la C.A.M. (en especial a su directora, Rosa Monzó) el habernos facilitado la rica documentación contenida en el Archivo Portes del Teatro Principal. Nuestra gratitud también a todas las personas que contribuyeron con su tiempo y su esfuerzo a esta investigación: Gaspar Peral, Antonio Rives, José Ferrándiz Casares, Juan Luis Mira, Amando Beltrán, Toni Misó, Manolo Ochoa, Francisco Sanguino, Rafael González, Evaristo García, Toñi Seva, Antonio González, José Carlos Rovira, Juan Antonio Roche y algunos otros que probablemente olvido.

Por último queremos dejar constancia de que esta Tesis Doctoral ha sido posible, en gran parte, gracias a las valiosas orientaciones y al atento y constante apoyo que quien redacta estas líneas ha recibido del Dr. D. Juan Antonio Ríos, director del trabajo.