

RESEÑAS

John Jay Allen, *La piedra de Rosetta del teatro comercial europeo. El teatro Cervantes de Alcalá de Henares, Iberoamericana / Vervuert* (Colección Escena Clásica), Madrid / Frankfurt, 2015, 150 pp. ISBN: 9788484898665 (Iberoamericana); 9783954874057 (Vervuert).

SALOMÉ VUELTA GARCÍA (Università di Firenze)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.293>>

El volumen se abre con el recuerdo de un día de verano de 2014 en Madrid, en el que su autor, el célebre cervantista John Jay Allen, experto en escenografía y arquitectura teatral clásicas, acompañado por su esposa y por Juan Sanz y Miguel Ángel Coso, descubridores del Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, llega a la Casa de Lope de Vega para «reparar un desastre» (p. 11): devolver a su forma originaria la maqueta del Corral del Príncipe que Allen había diseñado en los años ochenta del siglo pasado depositando una copia fiel de la misma creada para la ocasión por Sanz y Coso. Concebida para una miniserie televisiva que no se llegó a producir, en 1983 la maqueta original de Allen sirvió de modelo para otra de mayor tamaño —actualmente en el Museo Nacional del Teatro en Almagro— expuesta con motivo de la celebración del centenario del Teatro Español, encarnación moderna del antiguo Corral del Príncipe, de la que, sin embargo, se habían extraído los edificios de que formaba parte el Corral del Príncipe, «las casas vecinas en cuyos flancos se habían abierto vistas para convertir los aposentos en palcos teatrales» (p. 12), falseando por tanto la estructura original de dicho lugar escénico, su contexto esencial.

A partir de aquí, y subrayando las condiciones en que nace y se desarrolla el teatro comercial español, cuando, alrededor de los años setenta del siglo XVI, Alberto Naselli, *Ganassa*, decidió poner una valla que controlara el acceso a un espectáculo que hasta entonces tenía lugar al aire libre, «con dos actores y un tablado, pero sin un teatro» (p. 16), lo que desembocó en la creación del madrileño Corral de la Cruz,

inaugurado el 29 de septiembre de 1579, que «era de hecho un patio —un corral—, y en ningún sentido un edificio, mucho menos un teatro» (p. 16), con «solo unas gradas que ligaban el edificio de fachada con un tablado al otro extremo del patio» y, poco después, «dos aposentos laterales montados en una plataforma a la izquierda del patio», pero sin ninguna otra casa o estructura, «ni a la derecha ni a la izquierda del patio» (p. 16), Allen se concentra en reconstruir la historia del Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, nacido en 1601 a imitación del corral de la Cruz por obra de Francisco Sánchez, «un carpintero emprendedor» (p. 15). El redescubrimiento del Teatro Cervantes, único ejemplar de los primeros días del teatro moderno en España, joya del teatro clásico español (pp. 20-21), tuvo lugar en 1981 gracias a las investigaciones de tres jóvenes estudiantes universitarios, Juan Sanz, Mercedes Higuera y Miguel Ángel Coso, y conllevó el inicio de una larga carrera de obstáculos para su adecuada conservación y restablecimiento, que se postergó durante más de veinte años. El objetivo del volumen es, pues, en palabras de Allen, narrar «la epopeya insólita de tres jóvenes españoles guiados por un distinguido profesor universitario inglés [John Varey] que recuperaron un edificio único, la piedra de Rosetta de la historia del teatro comercial moderno en Europa», lo que «exigió inteligencia e imaginación, paciencia y perseverancia, visión y creatividad», junto a una extraordinaria capacidad de «abnegación y dedicación quijotesca por parte de los tres jóvenes», epopeya hoy ignorada en la versión oficial de la historia del Teatro Cervantes (consultable en la Red: www.corraldealcala.com).

Además de restituir la verdadera historia de dicha epopeya (p. 32), la obstinada lucha de dichos jóvenes y de su guía, el profesor John Varey, por preservar el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares de los desmanes de una administración pública totalmente ignorante en cuanto a arquitectura y escenografía teatral clásicas se refiere, y a menudo obtusa, permite estudiar y recrear hoy en día las obras maestras de nuestro teatro clásico teniendo en cuenta la flexibilidad escenográfica desarrollada por los dramaturgos del Siglo de Oro gracias a los recursos especiales que ofrecían corrales de comedias como el Teatro Cervantes (p. 27). Entre estos últimos primaba el uso de dos tablados laterales, fundamentales para la configuración tripartita de la puesta en escena de «comedias de máquina que requerían la escenificación elaborada que solo se podía montar con esa configuración» (p. 24), como se desprende del caso emblemático de *La vida es sueño* calderoniana, analizado por Allen (pp. 24-26 y pp. 98-106).

Allen estructura la historia de la lucha para recuperar el Teatro Cervantes de Alcalá en tres etapas: los años ochenta del siglo xx, época de descubrimiento y preservación (capítulo 2, «Los años 80: descubrimiento y preservación», pp. 29-49); los años noventa, período de recuperación y restauración (capítulo 3, «Los años 90: recuperación y restauración», pp. 51-77) y la etapa que se abre con la llegada del nuevo siglo, definida como el momento de reclamación y dedicación (capítulo 4, «Un nuevo siglo: reclamación y dedicación», pp. 79-91). En cada una de estas etapas el estudioso reconstruye minuciosamente la difícil trayectoria de preservación y reconstrucción del teatro a través de una serie de documentos —en gran parte recogidos integralmente en los cuatro apéndices con los que se cierra el libro— y de reseñas de periódicos que han ido saliendo a la luz a lo largo de todo este tiempo, aportando de este modo «el corazón —el corazón delator— que le faltaba a la historia oficial del descubrimiento, salvación y reconstrucción del teatro Cervantes» (p. 32). Se trata de colmar «una ofensa imperdonable», la de «haber borrado las décadas de trabajo de Mercedes Higuera, Juan Sanz, Miguel Ángel Coso y el llorado John Varey» (p. 32), sin los cuales hoy en día no existiría el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares.

Todo empezó en la primavera de 1981. En su segundo año en la Universidad de Alcalá, Juan Sanz y Mercedes Higuera decidieron llevar a cabo un proyecto conjunto intitulado «Cuarenta años de teatro en Alcalá de Henares». Estaban interesados en explorar el Teatro Cervantes, que había sido cine desde 1927 hasta 1972, y servía por entonces de almacén. A ellos se unió otro estudiante, Miguel Ángel Coso, interesado en la arquitectura del local. Ante la impresión que les causó la primera visita al teatro, empezaron a documentarse sobre el edificio en los archivos locales, descubriendo que su origen se remontaba a 1601, y a preocuparse de su restauración, contactando con distintos organismos, entre los que se hallaba el Equipo Arquitectura de José María Pérez, *Peridis*, encargado de desarrollar el proyecto de restauración, y la Fundación para la Ecología y Protección del Medio Ambiente (FEPMA), que les concedió una beca de estudio para que prosiguieran con su investigación. En 1982 el teatro pasó a manos del Ayuntamiento de Alcalá y poco después entró en el plan de restauración del Ministerio de Obras Públicas. Se iniciaba así un largo y tortuoso camino en el que mientras Higuera, Sanz y Coso recibían el interés y el reconocimiento de la comunidad intelectual internacional experta en teatro clásico de lo que se presentaba como el hallazgo de un nuevo corral de comedias, en

“casa” luchaban a brazo partido con las autoridades locales y nacionales para que la restauración del teatro se llevara a cabo respetando todas las etapas de su evolución, incluidos los restos del viejo corral. Como explicaron en una entrevista de 1987, la particularidad del Teatro Cervantes estribaba en tratarse del «único testimonio teatral existente en Europa que recoge tres edificaciones que abarcan 383 años de historia teatral continuada: un corral de comedias de 1602, un coliseo de 1786 y un teatro romántico de 1830, adelantándose unos cincuenta años a la construcción de la mayoría de teatros románticos españoles. Como coliseo es anterior a la edificación del Real Coliseo Carlos III del Escorial (único que se conserva en España). Y es, junto con el de Almagro, la única muestra existente de la arquitectura de corrales de comedias a nivel occidental» (p. 40). Por tanto, era vital adoptar un «claro criterio conservacionista» (p. 40) en su restauración. Para ello, el 19 de octubre de 1989, el Ayuntamiento de Alcalá, que, después de numerosas batallas perdidas, había nombrado a los jóvenes delegados municipales para la restauración del teatro, instituyó una Comisión Internacional, dirigida por un Comité Ejecutivo formado por Juan Sanz, Miguel Ángel Coso y John Varey, jefe del Comité, y formada por veinte especialistas de los distintos campos apropiados para la restauración: arqueólogos, arquitectos, gente de teatro e investigadores de los espacios teatrales de la época de los corrales y del teatro moderno (p. 44). Dichos expertos se reunieron en Alcalá y del 19 al 22 de octubre analizaron el problema desde distintos puntos de vista, promoviendo la restauración del teatro sin destruir los restos de las tres etapas históricas por las que había pasado el edificio (que debían quedar a la vista), de manera que pudieran llevarse a cabo en él representaciones de obras teatrales de cualquier período con las condiciones escénicas de su época, y la necesidad de crear un Consejo Asesor para el Teatro Cervantes formado por los miembros de la Comisión Internacional junto con otros individuos apropiados. Dicho Consejo Asesor debía ser dirigido por los tres miembros del Comité Ejecutivo anteriormente mencionados: Varey (presidente), Sanz y Coso (copresidentes), y sus recomendaciones fueron tenidas en cuenta a la hora de seleccionar las propuestas para la restauración del Teatro Cervantes. La propuesta del arquitecto José María Pérez, *Peridis*, que Sanz, Higuera y Coso habían contactado años atrás, resultó ganadora del concurso, por lo que la década de los ochenta «se cerró con optimismo para el futuro del Teatro Cervantes» (p. 45) y sus promotores, como registraba el artículo de Javier Figueró en *El País* del 9-10 de diciembre de 1989 (pp. 46-49).

A principios de los años noventa, «todo estaba listo para las obras de recuperación y restauración, y para seguir adelante hacía falta precisar la disposición original del corral» (p. 51). El problema mayor al respecto surgía de un largo malentendido por parte de investigadores e historiadores de los primeros teatros castellanos sobre los orígenes y el desarrollo de los palcos laterales o “aposentos” de los corrales, que, como documenta pormenorizadamente Allen (pp. 52-67), ejemplificándolo con la maqueta del Corral del Príncipe con la que se abrían estas páginas, provenían de las casas vecinas, cuyas ventanas y cuartos con balcones se alquilaban en ocasión de las representaciones, y quedaban, por tanto, fuera del teatro y no dentro, encima de las gradas, como se había creído durante décadas. En mayo de 1991, un nuevo concurso en el que se presentaron proyectos para la reconstrucción del Teatro Cervantes escogió la propuesta del ya citado arquitecto José María Pérez por ser la que respetaba mayormente las tres estructuras diferentes del teatro, y la reconstrucción pudo empezar. El plan de recuperación del teatro preveía, además, la creación de un museo que recogiera la historia del teatro así como un taller de arte dramático, por lo que el Ayuntamiento de Alcalá compró algunas casas colindantes (p. 70), pero las obras de restauración procedían muy lentamente y con grandes dificultades hasta que en 1998, tras dieciocho años de dedicación y trabajo de Sanz y Coso (Higuera se había desvinculado del proyecto tiempo atrás, en 1989), el gobierno regional decidió tomar las riendas de la dirección del Teatro Cervantes, apartando de la dirección a los miembros del Comité Ejecutivo, Varey, Sanz y Coso, con la intención de gestionarlo «como uno más de la cadena de teatros regionales» (p. 74). El profesor John Varey, que mostró firmemente su rechazo a lo que planteaba para el teatro la Comunidad de Madrid y estaba decidido a seguir luchando para que no se ignorara el significado histórico del Teatro Cervantes, falleció poco después sin haber podido rescatar el proyecto que tantos esfuerzos le había costado en los últimos años de su vida y que quedó relegado al olvido; a su vez, Sanz y Coso permanecieron excluidos de la gestión del teatro, por lo que, con su equipo artESCENA, especializado en escenografía, se dedicaron a poner en escena, entre otras, una larga serie de obras teatrales del patrimonio clásico español. El éxito de su labor escenográfica conllevó la creación, en 2004, de Antigua Escena, dedicada a la «recuperación de la memoria del arte y la técnica escénica, sobre todo la del Siglo de Oro» (p. 80), cuyo primer resultado fue una exposición de máquina teatral, iluminación escénica y efectos especiales del teatro barroco que viajó por toda España entre

2004 y 2008. En el otoño de 2001, sin embargo, Carlos Baztán, Director General de Museos y Bibliotecas de la Comunidad de Madrid, les pidió que participaran de nuevo en el proyecto de reconstrucción del Teatro Cervantes, que llegaba a su fin. Los dos escenógrafos aceptaron, creando una presentación audiovisual con actores profesionales para acompañar las visitas diarias del público al teatro y proponiendo una serie de actividades pedagógicas y de divulgación para las escuelas. Los trabajos de restauración se concluyeron en 2003, teniendo lugar la inauguración pública del Teatro Cervantes el 4 de junio de dicho año. A partir de ese momento, las relaciones de Sanz y Coso con el teatro se cortaron de nuevo, situación que pervive hoy en día, con el agravante de que su nombre y la ingente labor que llevaron a cabo contra viento y marea durante más de dos décadas para la preservación de este importante monumento histórico han desaparecido de la historia oficial del Teatro Cervantes. En la actualidad «los que visitan el teatro no ven nunca el patio empedrado del corral ni se paran allí los espectadores durante las funciones. No se han presentado obras con la configuración del corral de comedias; no está ni visible, mucho menos utilizable para reconstruir las representaciones originales de obras del Siglo de Oro, para el estudio de investigadores o de dramaturgos y actores en la reconstrucción de las circunstancias escénicas de las obras clásicas» (p. 89), el dinero invertido en la restauración del teatro no ha dado fruto, pues no se han utilizado los recursos arquitectónicos ni escenográficos empleados en la misma y no alberga esta la biblioteca personal de John Varey, como el estudioso hubiera deseado. Y sin embargo, concluye categóricamente Allen, «no se ha perdido del todo la oportunidad de disfrutar de la riqueza de oportunidades que ofrece el Teatro Cervantes. Pero para poder lograr algo más digno de este maravilloso teatro y de la dedicación de los que lo han salvado y restaurado haría falta que la ciudad de Alcalá, la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura tuvieran la valentía y la sabiduría de admitir los errores del pasado y reconocer los esfuerzos de los dos jóvenes alcalaínos. Alcalá puede aún cristalizar la visión de John Varey y honrar un cuarto de siglo de labor y sacrificio de Juan Sanz Ballesteros y Miguel Ángel Coso Marín» (p. 91).

Escrito con una sana intención de denuncia, el volumen de John Allen termina con importantes consideraciones sobre las posibilidades que ofrece el Teatro Cervantes de Alcalá para la recuperación de la historia del mundo teatral clásico español, en concreto, por lo que concierne a las condiciones históricas de representación de dicho teatro ligadas a los distintos espacios teatrales de la época, las condiciones

económicas de la formación de las compañías y la composición del público de los corrales; reflexiones que el estudioso americano ejemplifica analizando la importancia del escenario ancho tripartito para la composición de *La vida es sueño* (pp. 97-106), al que ya se ha aludido, así como los efectos que la economía de los corrales, basada mayoritariamente en el precio de la entrada pagada por el vulgo, ejercía en la temática de comedias como *Fuente Ovejuna*. Si por lo que respecta al escenario ancho tripartito las consideraciones de Allen resultan sobradamente convincentes, el peso económico del vulgo como condicionador de la temática de las comedias escritas por los dramaturgos para su representación en los corrales merece, a nuestro modo de ver, ser afrontado con mayor detenimiento en ulteriores investigaciones que corroboren o, por el contrario, desmientan las afirmaciones del ilustre cervantista.