

EL ESTRENO DE *LAS BRUJAS DE SALEM* EN EL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID (1956-1957) *

M.^a CARMEN GIL FOMBELLIDA

Cuando en 1956 José Tamayo, director del teatro Español de Madrid, decidió poner en escena la polémica obra de Arthur Miller, *Las brujas de Salem (The Crucible)*, contaba con un favorable antecedente: el estreno, el 10 de enero de 1952, y también bajo su dirección, de otro de los textos del dramaturgo norteamericano. La gran acogida de los espectadores y de la crítica hacia el montaje de *La muerte de un viajante*, interpretada por la Compañía Lope de Vega, y en el teatro de la Comedia de Madrid, significó de hecho un éxito comercial, manteniéndose en cartelera durante dos meses (London)¹.

En la década de los años cincuenta el interés por las propuestas escénicas de Arthur Miller, principalmente entre algunos grupos de aficionados, fue en aumento. Dadas las difíciles circunstancias políticas por las que atravesaba el país en esas fechas, resulta muy significativo que existieran compañías dispuestas a representar unos textos que llevaban implícitos el compromiso político y social de su autor, crítico contra la tiranía y la injusticia social, y defensor de las libertades individuales (Bigsby, Coy, Guerrero Zamora, Rodríguez Celada y Williams). No debemos olvidar que se trata-

* Este estudio se incluye dentro del Proyecto de Investigación «Bases documentales para la historia del teatro español del siglo XX: Historia del teatro en Madrid entre 1949 y 1960» (BFF 2000-1284) dirigido por María Francisca Vilches de Frutos y subvencionado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Agradezco a Pilar Nieva de la Paz sus sugerencias y ayudas para la redacción de este artículo.

¹ *La muerte de un viajante*, fue estrenada el 10 de enero de 1952, en el teatro de la Comedia de Madrid, por la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo. Los cronistas madrileños, en su mayoría, apoyaron con entusiasmo este proyecto escénico en todas sus vertientes: la adaptación y traducción de José López Rubio, la escenografía de Bürmann, realizada por Manuel López, las ilustraciones musicales y la interpretación de los actores. Véanse en la bibliografía las reseñas de J. de la C (Cueva), Enrique Llovet, A. Rodríguez de León y la publicada sin firma en *Pueblo* (1952). El mismo Tamayo dirigió la reposición de la obra el 3 de abril de 1959, en el teatro Español de Madrid (Peláez).

ba de difundir la obra de un autor progresista en un contexto social y político dominado por una dictadura y con una censura férrea (Abellán). Podemos señalar algunas representaciones de varios grupos independientes, como la realizada por el grupo de teatro de cámara «La Carátula», que en 1950 ofrecía la puesta en escena de *Todos eran mis hijos* (Peláez; Valembois); el montaje de esta misma obra por el TEU de Ciencias Políticas y Económicas, en 1957, o lecturas escenificadas como la llevada a cabo dos meses después por el colectivo «Los Independientes», con el texto de *Panorama desde el puente*². También debemos considerar la influencia y el paralelismo dramaturgico y temático existente entre Miller y autores teatrales españoles, como Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre, incluidos en la corriente escénica del realismo social (García Pavón; Rodríguez Celada 1981 y 1984; Ruiz Ramón 1992)³. En un artículo publicado en 1956 en la revista *Teatro* (Torres Nebrera), Emiliano Aguado intentaba describir esta nueva fascinación por Miller, eso sí, dejando al margen cualquier implicación política o subversiva:

Se ha dicho que la obra de Miller es revolucionaria, y si por revolucionaria se entiende audaz y reveladora de un mundo desconocido antes, el dicho es justo; pero con la palabra revolucionaria se alude a una idea mezquina, según la cual el autor habría compuesto su drama para protestar contra un orden social (...) No, el drama o la tragedia de los personajes de Miller (...) no estriba en que luchen contra un orden social histórico, es que ellos forman ese orden (...) De ahí que los protagonistas de Miller no lancen discursos ni pretendan convencer a nadie de ideas que ellos mismos no tienen (...).

Todos compartimos la tragedia de Miller en la medida en que alguna vez hemos visto cuajarse la vida en nosotros mismos, según las cuatro o cinco formas que Miller pinta en sus dramas. ¿Cómo entender, si no, el ascenso que en poco menos de diez años ha conseguido un hombre con cuatro dramas o tragedias debajo del brazo, cuando el teatro parecía mero recuerdo y el interés de la humanidad se hallaba cautivo del dinero y el vértigo? (...). No es, pues, intemporal el teatro de Miller; si pasara esta racha de incredulidad y desamparo que ahora agobia a la humanidad, quedaría acaso la obra de Miller como un documento histórico inestimable de lo que los hombres de este tiempo pensamos sobre nosotros mismos y de lo que nos infunde goce estético más universal (11-13).

El estreno de *Las brujas de Salem* llevó consigo los lógicos problemas relacionados con las circunstancias políticas del momento y, en especial,

² El TEU de Ciencias Políticas puso en escena *Todos eran mis hijos* el 8 de marzo de 1957, en el Paraninfo de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense. La lectura de *Panorama desde el puente*, por «Los Independientes», dirigida por Javier Lafleur, tuvo lugar el 27 de abril de 1957, en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. Datos inéditos pertenecientes al Proyecto de Investigación antes citado. Acerca de los grupos de teatro experimental de posguerra, véanse Gordon, Suelto de Sáenz y Valembois.

³ Sobre el drama histórico como medio para abordar la actualidad véanse Ruiz Ramón (1989) y Vilches de Frutos (1988 y 1999).

con la censura y las elecciones estéticas marcadas por los gustos del gran público (Oliva y Vilches; Pérez-Stansfield). Esta obra de Miller puede describirse como una metáfora contra el fanatismo, la intolerancia y la represión ideológica ejercida en ocasiones por los individuos y muchas veces por los poderes públicos y por los gobiernos autoritarios. Si nos referimos al caso concreto de Estados Unidos, es evidente que la primordial intención del autor fue declarar su oposición contra las medidas adoptadas por el senador McCarthy (Rodríguez Celada 1980a y 1980b)⁴. Por otro lado, la apuesta artística de Tamayo como director resultó, si cabe, más arriesgada que la ideológica, sobre todo si tenemos en cuenta cuáles fueron las obras que copaban los escenarios profesionales de la temporada 1956-1957. De las veintiún obras estrenadas en esos meses, y que llegaron a superar las cien representaciones, destacan las comedias musicales y revistas como *Cuatro locos en pijama*, *Las siete mujeres de Adán*, *La chacha*, *Rodríguez y su padre*, *Campanas de Viena*, *El cosaco y el rajá*, *El rey del gallinero...* y obras poco comprometidas y de éxito asegurado como *Carlota*, *Un trono para Cristy*, *¿Dónde vas Alfonso XII?*, *La ciudad sin Dios*, *La tela de araña* o *La vida privada de mamá*, entre otras. Como excepción a esta tónica general cabe citar los montajes de directores como Luis Escobar (*La Celestina*), Carmen Troitiño y Manuel Benítez (*El príncipe durmiente*) o Claudio de la Torre (*Hoy es fiesta*)⁵.

Contra todo pronóstico, y a pesar de estas dificultades, desde su estreno el 20 de diciembre de 1956, *Las brujas de Salem* llegó a representarse en el teatro Español de Madrid en 99 ocasiones, sumándose así a los éxitos teatrales de la cartelera madrileña de la temporada, con una escenografía diseñada por Víctor María Cortezo, autor también de los figurines, y reproducida con decorados de Manuel López⁶.

⁴ Es conocida la polémica que *Las brujas de Salem* trajo consigo después de su primer estreno en Nueva York en el año 1953, por sus claras alusiones políticas contra el «McCarthyismo» y sus trágicas consecuencias en la sociedad americana. De hecho, la obra fue una prueba más que el Comité del senador McCarthy, tribunal erigido contra todo aquel sospechoso de simpatizar con el comunismo, utilizó para sentar a Miller en el banquillo de los acusados en 1957. Ya antes, en 1954, el Departamento de Estado le había negado el pasaporte para asistir al estreno del drama en Bruselas. A pesar de estos graves problemas con la Administración americana, Miller siempre se mantendría firme en su negativa a revelar nombres de compañeros asistentes a reuniones de escritores, artistas e intelectuales de izquierdas.

⁵ Datos inéditos pertenecientes al Proyecto de Investigación antes citado.

⁶ Esta puesta en escena contó con el siguiente reparto de actores: José Bruguera (Reverendo Parris), Teresa Padilla (Betty Parris), Társila Criado (Tituba), Analía Gadé (Abigail Williams), Eugenia Mata (Susana Walcotts), Adela Carboné (Señora Putman), José Codoñer (Thomas Putman), Nuria Torray (Mercy Lewis), Berta Riaza (Mary Wardem), Francisco Rabal (Juan Proctor), Ana María Noé (Rebeca Nurse), Alfonso Muñoz (Giles Corey), Manuel Dicenta (Reverendo Beverly), Asunción Sancho (Isabel Proctor), Avelino Cánovas (Ezequiel), Pascual Martín (Williard), Carlos M. Tejada

La lectura de la crítica aparecida tras la primera representación puede explicar los motivos por los que la obra de Miller se situó entre los espectáculos más vistos y que mayor expectación suscitaron entre el público y los cronistas especializados del momento⁷. La curiosidad provocada por las connotaciones ideológicas de la obra, la calidad de la adaptación, la espectacularidad de la puesta en escena, realizada por José Tamayo, la interpretación del amplio elenco de actores, con Francisco Rabal como protagonista, y la propuesta escenográfica de Cortezo, justificaron, según se deduce por las crónicas, la buena acogida de los espectadores⁸.

El mismo día del estreno, el periodista Ángel Laborda entrevistaba en *Informaciones* a Diego Hurtado, encargado de la versión española de la obra (Laborda). En estas declaraciones, Hurtado elogiaba el trabajo dramático de Miller, «un hombre interesado por la vida y ansioso de experiencias» y «el autor más importante de Estados Unidos en la actualidad». Se abordaba, asimismo, su tarea de traducción y adaptación, a partir de textos en inglés y francés, y su decisión de añadir una escena que Miller escribió para su estreno en Nueva York, pero que no se incluía en la primera edición de la obra en 1953. Sobre el tema argumental, Hurtado, sin ninguna alusión de carácter político, resumía de este modo la filosofía de la obra:

Se plantea el problema de la salud espiritual. El espíritu, la idea, lo mismo que el cuerpo, ha de cuidarse para que no enferme. El fanatismo, base de la obra, es una enfermedad del espíritu (...) Cuando se pierde la salud, nadie puede predecir el futuro, ya que la muerte sobreviene en plazo próximo (7).

El 21 de enero de 1956, tras el estreno, los comentarios se detuvieron, preferentemente, en analizar el tema y argumento de la obra y en su adaptación. A pesar de la relevancia que el factor ideológico tiene en el drama, y más si tenemos en cuenta los momentos históricos elegidos para su presentación, tanto en EEUU como en España, resulta significativo que casi todas las críticas publicadas intentaran restar importancia a la intención política del autor. Como veremos, únicamente el cronista de *Marca* hizo comentarios explícitos sobre el carácter político de la obra; los demás, evitaron el tema con interpretaciones de carácter ético y universal y enfo-

(Francis Nurse), Antonio Ferrandis (Juez Hathrone), Andrés Mejuto (Danfor), José Guisjarro (Cheever), Aurora Peña (Mary Walcotts), Asunción Pascual (Eva Baron), José Rubio (Hopkiss), Josefina Santaolalla (Sara Good) y Manuel Gil (Escribiente) (*Primer Acto* 2 (mayo de 1957): 52; *Informaciones* (22 octubre 1956): 8. En *Informaciones* el personaje de Isabel Proctor aparece protagonizado por la actriz M.ª Dolores Pradera, pero fue interpretado finalmente por Asunción Sancho.

⁷ Sobre la importancia del estudio de las críticas de prensa para el análisis de la recepción teatral véase Vilches de Frutos (1998a).

⁸ Sobre el estreno en Madrid de *Las brujas de Salem* véanse en la bibliografía las reseñas de: Arcadio Baquero, V. Fernández Asís, Elías Gómez Picazo, Alfredo Marquerie, Monleón, N.G.R., Adolfo Prego, Torrente y Valencia.

caron sus observaciones hacia los aspectos técnicos y de la versión del texto. Su mismo adaptador y traductor, Diego Hurtado, insistió en suavizar este hecho, quizás como estrategia para evitar problemas con la censura española:

El origen semita de Miller explica y disculpa muchas cosas. Creo que Miller es el más profundo de los dramaturgos norteamericanos y no me lo imagino comunista.

Las brujas de Salem, tan traídas y llevadas artística y políticamente, no tienen en sí más misterio ni más «arriere pense» que la que deja traslucir la obra en sí. Es una lección política y moral, si así se quiere tomar, en la que se demuestra que nada socava tanto los cimientos de una sociedad como el desorden y la injusticia, y que siempre es mejor detener y rectificar el error que dejarlo seguir adelante. Y así lo debió de comprender nuestra censura cuando devolvió la obra sin oponerle el menor reparo (16).

José López Rubio (Monleón 1968), por su parte, creía que la sospecha de una doble intencionalidad en el drama partió del propio autor, por el momento político elegido para su estreno, y del público que «se siente atraído por las obras de difícil simbolismo, hasta el punto de señalarlo incluso donde no lo hay (...) y quiere salir del teatro portador de un problema que desentrañar, sea el que sea»:

La atribución de un oculto sentido a *Las Brujas de Salem*, de la acusación de un tiempo a través de otro, de una pasión injusta a través de otra pasión injusta, viene casualmente, a ponerse de nuevo sobre el tapete, y no porque Arthur Miller haya sido llamado a declarar ante un tribunal de su país, coincidencia que volvemos a dejar, por fácil, a un lado (...) Si por no haber cerrado bien el drama dentro de sus murallas dramáticas, o por no haberle interesado cerrarlo, Arthur Miller ha dejado abierto un portillo, tiene que sufrir ahora el que unos quieran seguir viendo algo a través de ese portillo y otros lo hayan utilizado francamente para acercar el ascua a su sardina (15-16).

N.G.R., crítico de *Ya*, reincidió en infravalorar el mensaje político del drama y no hizo la más mínima alusión al «McCarthyismo» en sus observaciones, negando incluso cualquier posible paralelismo de los hechos narrados con acontecimientos históricos contemporáneos:

Me parece un tanto ocioso plantear ante *Las brujas de Salem* un problema de segundas intenciones. La finalidad del drama está justificada por el drama en sí. No es necesario transportarlo a actualidad ninguna para que tenga una fuerza dolorosa (...) Ateniéndonos a lo que se desarrolla a nuestra vista en *Las brujas de Salem*, no vemos más que la dramática creación de un clima formado por la fuerza difusa de la superstición, amparada en la desoladora sequedad del puritanismo protestante (11).

Torrente, sin citar tampoco casos concretos, reconoció la actualidad del texto, pero como una metáfora sobre la conducta y las pasiones humanas:

Es un drama de absoluta modernidad (...) ejemplo de uno de los modos posibles y legítimos de escribir un teatro que aspire a algo más que al éxito inmediato, que pretenda algo más comprometido que reflejar la superficie espejeante de la vida (...) Un observador superficial (...) aludiría en este caso a histeria colectiva; el que examina atentamente los hechos (...) advierte en seguida como, bajo las apariencias más brillantes, son las pasiones humanas elementales las que provocan, mueven y conducen una acción terrible y trágica (...) De ahí su actualidad, de ahí que *Las brujas de Salem* haya sido tremolado en algún momento como bandera política (21).

Alfredo Marquerie definió, en *ABC*, la tesis del drama como una «lucha contra los excesos del fanatismo puritano que llega a cometer atroces injusticias»; mientras, en la misma línea crítica, apartada de toda alusión política contemporánea, Adolfo Prego reiteró que «la anécdota histórica sirve a Miller para formular su protesta contra el fanatismo, la crueldad y la hipocresía». También Fernández Asís dio una proyección más ética que política al drama, aludiendo a semejanzas con sucesos más cercanos en el tiempo, pero sin mencionar directamente ningún acontecimiento histórico de actualidad:

Ahora mismo podríamos traer ejemplos más modernos de psicosis o histerismos análogos con efectos mucho más catastróficos. La Europa de la primera mitad del siglo XX no nos deja mentir. Por eso ha de estimarse que el autor no quiso presentar escuetamente una reconstrucción histórica de un momento determinado en la vida de Salem (*The Crucible* es lo menos parecido a un drama histórico), sino que eligió aquellos factores aberrantes del alma humana que permanecen en ella de modo estable, más o menos soterrados y afloran a la superficie en circunstancias propicias (12).

Fue, en efecto, el crítico de *Marca* el único que se mostró explícito al analizar, negativamente, el contenido ideológico de la obra, en relación con el «McCarthyismo» y, según daba a entender, con otras circunstancias políticas más cercanas geográficamente:

Por mi parte la creo una de las obras de Miller más tocadas por una circunstancia de actualidad, de aprovechar con hábil panfleterismo dramático un oscuro episodio sucedido en una comunidad puritana de Nueva Inglaterra, para aplicarlo al fenómeno de la depuración promovida contra el filocomunismo hace algunos años en Norteamérica (...)

Y no es que le parezca a uno mal que se alegue contra la intolerancia o el fanatismo donde se halle. Lo que ya parece peor es asistir en el teatro a una operación de policía de este orden. Y cuidado que Arthur Miller, bien significado por su carga ideológica presente en toda su obra (...) se caracteriza por superar en mucho a Galdós (...) en la construcción de una pieza teatral. En este sentido, *Las brujas de Salem*, es casi un ejemplo de cómo un melodrama ideológico, con sus buenos declamatorios, con sus malvados y con sus débiles mentales, puede presentarse e incluso resolverse con el interés escénico que se resuelve en *Las brujas de Salem*.

La incorporación de esta obra a la escena española deja un poco en el aire las cuestiones que pueden afectar a cuanto llevamos expuesto (11).

Dentro de los análisis críticos propiamente textuales, al margen de su contenido ideológico, y en relación con aspectos referidos al género, al lenguaje utilizado, a la caracterización de los tipos o al ritmo en el que se desarrolla la acción, destacan algunas reflexiones como las de Arcadio Baquero, que aplaudió el trabajo desempeñado por Miller como «una auténtica lección de cómo puede hacerse tragedia moderna»:

Ha conseguido, dentro de un clima de histerismo, una forma de desarrollar los sucesos tan real, tan eficaz y tan impresionante, que todas las escenas —dentro de su buena teatralidad— poseen una fuerza inusitada. Por otra parte, los tipos pintados por Miller (...) dicen y hacen con tal verismo, con un lenguaje tan exacto, que (...) se convierten en seres de una realidad descomunal. *Las brujas de Salem*, en resumen, es una excelente obra dramática. Una especie de tragedia histórica escrita con lenguaje moderno, de gran calidad literaria, que ha sido construida magistralmente. La apoyatura de sus escenas es perfecta y todo su desarrollo cumple el fin previsto de ir calibrando la emoción del espectador (12).

Como acertadamente señaló Baquero, en *Las brujas de Salem* se encuentran todos los elementos característicos de la tragedia, según la concepción moderna que de este género tiene su autor. El héroe trágico de los dramas de Miller es el hombre ordinario de la calle, víctima que se rebela contra las presiones del sistema o de su propia naturaleza. El lenguaje utilizado en los diálogos es moderno y actual y los problemas expuestos, comunes al espectador contemporáneo. La finalidad de esta actualización de las fórmulas dramáticas es conseguir que el público entienda perfectamente lo que ocurre en el escenario y se identifique y reaccione emocionalmente con lo que está viendo (Miller 1957a y 1996; Rodríguez Celada 1980b). Por su parte, y salvo un par de matizaciones sobre determinados efectos más melodramáticos que dramáticos, el crítico de *Pueblo*, Fernández Asís, consideró la superioridad de esta obra sobre *La muerte de un viajante* «donde se prefería lo pasajero y anecdótico a lo fijo y eterno» (12). Esta prevalencia fue anotada también por N.G.R.. Para el crítico del *Ya* el autor superaba favorablemente, en esta ocasión, la técnica cinematográfica empleada en *La muerte de un viajante* con otro procedimiento más adecuado, destacando además la «espléndida» caracterización de algunos personajes⁹. Torrente también compartió esta opinión acerca de la superioridad dramática de *Las brujas de Salem*:

⁹ En el estreno de *La muerte de un viajante* José Tamayo supo reflejar en el escenario esta intención cinematográfica de Miller, con una presentación en la que varios focos de luz incidían en diferentes escenas que transcurrían simultáneas en un mismo decorado, como si fuesen secuencias de una película. Esta habilidad de Tamayo, para trasladar las técnicas del cine al teatro, además de resultar una novedad, pasó a ser considerada como una característica distintiva de sus montajes. Algunos críticos denominaron esta fórmula como «teatroscopio» (Peláez 1991).

No hay que señalar —no sé si por fortuna— ninguna audacia técnica, nada que se salga del modo correcto de plantear una situación, desarrollarla y terminarla. Miller no elude las dificultades; cambia de lugar conforme lo necesita, y no cuida demasiado de justificar mecánicamente las salidas y entradas de los personajes, precaución que sólo es necesaria cuando no existe, por debajo de la razón mecánica, otras de más hondura (sic). Basta aquí el *pathos* que a todos conmueve para que todos los detalles de la acción estén justificados. Progresa a cada instante, no hay vacilaciones, ni reiteraciones, no hay rellenos ni escapes. La trabazón de los acontecimientos es absoluta; ni un movimiento ni una palabra son gratuitos. Artísticamente, *Las brujas de Salem* está muy cerca de lo impecable; por su materia dramática, suspende y conmueve. Creo que con esto es suficiente (21).

Como nota discordante, cabe destacar las críticas de Alfredo Marquerie, quien no se mostró tan entusiasta con respecto a la labor desempeñada por el autor:

Pesada, reiterativa, farragosa (...) Arthur Miller ha estudiado el tema, ha definido los tipos y ha elaborado la trama de una manera..., ¿cómo lo diríamos?, un poco nórdica. Abruma tanta acumulación de efectos, tanta insistencia sobre los hechos y su interpretación (...) Y es raro esto en un autor de tan ágil y suelta modernidad como es Miller, muy al tanto de las nuevas corrientes y tendencias del teatro (...) Y al teatro —a cierta clase de teatro— le conviene la hondura y la altura, pero cuando brotan fluidamente o se desprenden de la acción, no cuando se advierte el esfuerzo adoctrinador o combativo del autor en labios de este o aquel personaje (61).

Al comentar los factores directamente relacionados con la puesta en escena de Tamayo, los críticos se manifestaron en general de acuerdo al elogiar la adaptación textual de Diego Hurtado, la dirección de Tamayo y la escenografía y el vestuario de Cortezo; aunque se anotaron algunos fallos relativos a la labor del director con la elección del reparto y a los juegos luminotécnicos.

Bien recibida por la crítica, la versión de Diego Hurtado, traductor y adaptador del texto de Miller, utilizada por Tamayo para esta representación en el teatro Español, presentaba algunas variaciones sobre la obra original¹⁰. Al cotejar ambos textos la primera diferencia que se observa es la inclusión, por parte de Hurtado, de una escena que no aparece en el original de 1953 y que, finalmente, y debido a la larga duración del drama en su representación íntegra, se suprimió tras el ensayo general, para su estreno en Madrid, por decisión de Tamayo (Monleón). Según noticias del adaptador, esta escena, que sirve de enlace entre el segundo y tercer acto, fue añadida por Miller para su estreno en Nueva York y describe el momento en que John Proctor y Abigail Williams se reúnen en el bosque

¹⁰ Para comparar ambas versiones he utilizado la primera edición de *The Crucible*, en inglés, publicada en 1953, y la adaptación de Hurtado, traducida al castellano y reproducida en la revista *Primer Acto* en mayo de 1957 (Miller 1957a y 1957b).

(Miller 1957b: 37-38). Otro aspecto que diferencia ambas versiones es la omisión de algunas acotaciones en las que Miller se detiene a explicar las circunstancias sociales en las que se desarrolla la acción, la caracterización de algunos personajes principales y las motivaciones personales que les impulsan a actuar de un modo u otro (Miller 1957a: 224-229, 234-235, 238-239, 242-243, 248-251). Resulta especialmente interesante, porque explica las razones ideológicas que empujaron a Miller a escribir su drama, un fragmento, omitido por Hurtado, en el que el autor compara la situación religiosa y moral de Salem, con diversas circunstancias políticas y sociales de la Norteamérica del momento y de otros países:

In the countries of the Communist ideology, all resistance of any import is linked to the totally malign capitalist succubi, and in America any man who is not reactionary in his views is open to the charge of alliance with the Red hell (...) A political policy is equated with moral right, and opposition to it with diabolical malevolence (...) The analogy, however, seems to falter when one considers that, while there were no witches then, there are Communist and capitalist now, and in each camp there is certain proof that spies of each side are at work undermining the other (Miller 1957a: 240-250).

Junto a estos cambios, la principal diferencia entre ambos textos la constituyó la eliminación de algunas intervenciones de los personajes y el recorte de algunos diálogos, que, a primera vista, no alteraron el sentido argumental del drama. Las acotaciones al decorado se respetaron en su totalidad, salvo puntuales notas de Miller sobre la iluminación de la escena, probablemente suprimidas porque, como se verá, Tamayo concibió el montaje con otro tipo de luz que la indicada por el autor.

Con algunas divergencias, la crítica juzgó, en general, positivamente el trabajo de Hurtado, quien describió así la labor de remodelación que había llevado a cabo:

Mi labor, aparte de verterla al castellano, se limitó a reducir las tremendas dimensiones de la obra original, pero guardando en todo su esencia. Y si alguna modificación se introdujo en ella fué sólo y exclusivamente pensando en la diferencia de psicología que existe entre los dos países (16).

N.G.R. consideró que la «cuidadosa y fiel versión de Hurtado dejaba intacta la fuerza del original», mientras que Torrente la calificó de «correcta». Adolfo Prego, por su parte, creyó que en la adaptación se perdían los tipos y el clima «alucinante» en el que se desenvuelven. Elías Gómez Picazo, crítico de *Madrid*, opinó que, aunque en la obra original «la acción se estanca notablemente a partir de la iniciación del proceso, y resulta lenta reiterativa e incluso monótona» (16), Hurtado había conseguido «peinar» convenientemente el texto sin que se perdiera ningún matiz esencial. Fernández Asís apuntó simplemente que la versión, aunque pulcra, estaba «algo cortada» respecto al texto original.

Más extensos fueron los comentarios relacionados con la interpretación. La crítica se dividió al valorar la elección del elenco y el trabajo desempeñado por los cómicos.

González Ruiz destacó algunas cualidades características en la labor de dirección de Tamayo, entre ellas, la eficacia en la elección del reparto «en el que cada actor se sitúa en el papel que mejor corresponde a sus dotes»¹¹. Según el crítico de *Ya*, en su concepción de lo que debe ser una compañía profesional Tamayo siempre había defendido la primacía del conjunto por encima del protagonismo de las grandes figuras, estudiando cuidadosamente la elección de los intérpretes y dando frecuentemente papeles importantes a cómicos «desconocidos», por los que había apostado sin reservas. Este era el caso de Francisco Rabal, con quien Tamayo contó en numerosas ocasiones y cuyo conocido compromiso ideológico contra el franquismo hacía que su encarnación del personaje de John Proctor, en *Las brujas de Salem*, adquiriera un significado especial.

Son importantes las observaciones del mismo crítico sobre los aciertos del director con el movimiento de figuras y el ritmo de la representación, puesto que Tamayo siempre se había destacado por su destreza con los desplazamientos de masas por el escenario, aprovechando los espacios al máximo. Recordemos su experiencia, adquirida en años anteriores, con los espectáculos de los teatros de Mérida y Sagunto y la dirección, en esa misma temporada 1956-1957, de la compañía del teatro de la Zarzuela.

Alfredo Marquerie, aunque criticó negativamente la ausencia de concha, reconoció, igual que José Monleón, los problemas que podían surgir al conjuntar una obra como ésta, tanto en interpretaciones individuales, como de grupo, y valoró la habilidad de Tamayo para vencer muchas de las dificultades escénicas que este montaje escénico presentaba «entre ellas, y no la menor, los ataques de histeria colectiva que debe sufrir un grupo de mujeres y en los que se acusó el buen tino de la realización» (61).

El resto de los cronistas fueron más reticentes. Torrente, por su parte, apuntó cierta anticipación y falta de ensayos suficientes, destacando favorablemente la interpretación femenina sobre la masculina:

A varias de ellas se debe que los peligrosísimos momentos finales del primer cuadro y el central del tercero hayan alcanzado unos límites que, sobrepasados hubieran puesto la interpretación del drama en riesgo grave (...) Analía Gadé (...) ha demostrado poseer un temperamento dramático de primera calidad, con una voz rica en matices y una admirable capacidad de gesticulación tan adecuada como medida (...) De los actores no me decido a juzgar un trabajo que estimo improvisado e insuficientemente preparado, aunque me com-

¹¹ Acerca de la labor de dirección escénica de José Tamayo véanse Compañía Lope de Vega; Checa; Peláez 1991; Ruiz García y Vilches de Frutos (1998b).

plazco en señalar el progreso de Dicenta, a lo largo de la obra, hasta culminar el último cuadro, que fué precisamente el más bajo en su conjunto (21)¹².

En la línea descriptiva de Elías Gómez Picazo, que reseñó una interpretación poco homogénea, insegura y falta de ensayos, y de Alfredo Marquerie, que destacó la inseguridad y el nerviosismo de determinados actores, se situó también el crítico de *Informaciones*, Adolfo Prego, que resumió de este modo algunas actuaciones:

El reverendo Parris (...) es un estudio acabado de carácter, que en manos del señor Bruguera pasó a una categoría inferior. Abigail Williams (...) tiene un vigor escalofriante, pero Analía Gadé no pudo convencernos de ello, no por su culpa, sino porque le dieron un papel que no armoniza ni con su cadencioso acento, ni con su brillante físico, ni con su mímica (...) Los coros de mujeres histéricas y sugestionadas parecían haber sido trasladadas desde la Zarzuela (...) Asunción Sancho supo ver a tiempo cuál era el peligro que le acechaba: dar rienda suelta a su caudalosa y autoritaria voz en el papel de una mujer débil y enferma (...) Francisco Rabal estuvo desigual, y a ratos francamente deficiente, pero tuvo también momentos felicísimos, en que la potencia de su juventud y de su entusiasmo suplió la falta de matices (9).

Siguiendo esta tendencia crítica, Elías Gómez Picazo apuntó la precipitación de la fecha de estreno como la causa principal de las carencias detectadas en el trabajo actoral:

El importante y decisivo tercer acto quedó pobre de acción y de un apagado dramatismo. La dirección de Tamayo tuvo aciertos importantes tales como la composición de figuras en el acto primero, que tenía el valor plástico de un cuadro de época; pero quizá por precipitación en fijar la fecha del estreno puedan señalarse fallos como los indicados anteriormente, y que fácilmente pueden corregirse en posteriores representaciones.

Arcadio Baquero consideró que el director «ha dejado gritar demasiado a los actores», por lo que las escenas de histerismo «resultan excesivamente estridentes y acaso tuvieran más fuerza si el tono de las mismas no fuera tan superbrillante» (12).

La crítica se mostró prácticamente unánime al juzgar la escenografía de Víctor María Cortezo, realizada por Manuel López, y los figurines diseñados también por el primero, calificándolos como «excelentes», «atractivos», «dignos de encomio», y «de ambientación magnífica»¹³. Contrasta-

¹² Igualmente críticos respecto a la interpretación masculina se mostraron Arcadio Baquero y Fernández Asís.

¹³ Víctor M.^a Cortezo es uno de los principales representantes de la corriente renovadora de la escenografía de postguerra. A pesar del veto del Ministerio de Información hacia algunos artistas, entre los que se encontraban escenógrafos como el propio Cortezo, Emilio Burgos o Vicente Viudes, Tamayo puso como condición, al aceptar la dirección del teatro Español, poder contar con su colaboración. Lo consiguió, igual que con determinados actores, argumentando que la compañía Lope de Vega, base de la compañía titular, era privada y no oficial.

das las acotaciones de Arthur Miller, sobre los decorados de los cuatro actos, con varias fotografías encontradas en diferentes publicaciones y algún boceto reproducido como ilustración de la versión española de Diego Hurtado, publicada en *Primer Acto*, podemos comprobar que el trabajo de Cortezo reprodujo con fidelidad las anotaciones del dramaturgo norteamericano¹⁴. Hubo, sin embargo, diferencias notables en la utilización de la luz para la creación del ambiente y situaciones. El texto original recrea una ambientación tenebrista, conseguida con pequeños puntos de luz, que iluminan la escena a partir de una vela, de una chimenea, las ventanas, una puerta abierta o los rayos de la luna. Tamayo, que siempre ha considerado la luz como un instrumento clave de la representación, prescindió de las notas de Miller y optó por utilizar un juego luminotécnico más complejo, con luces que, centradas en los intérpretes, acentuaban la acción dramática y daban mayor claridad al conjunto.

Gracias a los documentos fotográficos sabemos que el decorado del primer acto representaba una habitación, en el segundo piso de la casa del reverendo Parris, con una cama alta, con dosel, a la derecha, alrededor de la cual se centraba la acción, y, al fondo, una puerta que accedía a unas escaleras para bajar al primer piso. Los escasos muebles y las vigas del techo semejabán madera natural. Para el segundo acto, en la casa de John Proctor, Cortezo diseñó una sala de estar de la época (Nueva Inglaterra, siglo XVII), con poco mobiliario, una mesa camilla y unas sillas, y con una escalera detrás que conducía a las habitaciones de arriba. La puesta en escena del acto tercero representaba el vestíbulo del Tribunal de Salem, con dos puertas a la derecha que daban a la Sala del Tribunal y una a la izquierda que conducía a la calle. En el centro había una larga mesa, con bancos y un sillón. En el montaje del Español el último cuadro, el más interesante escenográficamente según Fernández Asís, transcurría en una sala de visitas de la cárcel de Salem. Cortezo consiguió, según las reseñas y el material gráfico recopilado, ambientar correctamente la obra, con realismo y sencillez. Fiel al texto y a las indicaciones del autor, logró, con muy pocos elementos decorativos, reflejar el espíritu seco, frío y puritano de la época, sin renunciar por ello al lirismo y la belleza:

Ha conseguido dar fantasía poética a un ambiente difícil. Gentes secas, duras, primitivas, en una comunidad que no tiene más horizontes que los límites de las praderas americanas. Con esos elementos, Víctor Cortezo ha luchado felizmente hasta conseguir algo bellissimo (Hurtado).

Proyectó además los decorados, sin aderezos ni adornos superfluos, concibiendo la escenografía como un espacio adecuado a los movimientos

¹⁴ Se pueden ver algunas reproducciones fotográficas en *Primer Acto 2* (mayo 1957): 19-20; Monleón, 42; Peláez 1991, 189 y *Teatro 21* (enero-marzo 1957): 18.

de los intérpretes y a su situación en el escenario. Los figurines reproducían con realismo la vestimenta de los puritanos de Nueva Inglaterra en el siglo XVII. El vestuario de Cortezo, sencillo y estilizado, fue diseñado para cada personaje, sin repetir un sólo patrón, según su función y posición social (juez, reverendo, campesino), su edad y sexo. Este cuidado en la indumentaria se reflejaba muy bien en los vestidos femeninos, aparentemente iguales y, sin embargo, todos diferentes.

Las crónicas alabaron, sin reservas, el «cuidadoso» montaje escenográfico y la «atractiva» ambientación conseguida con los decorados y figurines, especialmente en el acto primero (Gómez Picazo) y en el último cuadro (Fernández Asís). No pareció agrandar, sin embargo, a los críticos, el trabajo luminotécnico de Tamayo. Para Monleón, los espléndidos decorados de Cortezo resultaban excesivamente claros «en combinación con una iluminación poco expresiva» (42). Torrente hizo referencia a la necesidad de rectificar algunos efectos de luz, sobre todo del primer acto, que se deberían corregir «una vez vistos precisamente desde las partes altas del teatro» (21). Adolfo Prego fue más contundente en sus observaciones, extendiendo su desaprobación a todo el montaje por la excesiva luminosidad y el colorido de los decorados:

El clima siniestro de la obra exige colores sombríos, y el escenario estuvo toda la noche iluminado y coloreado como para una revista. El divorcio entre lo que ocurría y el marco en que ocurría era tan patente que sólo un esfuerzo de la imaginación nos volvía a la verdad estética del drama (9).

El público respaldó con su presencia el montaje. La reacción general, en el estreno, fue muy positiva ante el resultado global de la puesta en escena y, a pesar de que hubo alguna protesta achacable, según Gómez Picazo, «al desigual resultado artístico de la jornada» o, como indicó Arcadio Baquero, a determinados fallos de los actores, sobre todo en el último cuadro, los espectadores siguieron con gran interés la representación, aplaudieron todos los actos y al final prorrumperon «en una tempestad de ovaciones y bravos».

En fin, si esta representación de *Las brujas de Salem* tuvo alguna repercusión en la escena española de postguerra, no fue desde luego la de la indiferencia. Su mantenimiento durante semanas en la cartelera del Español y las numerosas reseñas dedicadas al estreno confirman este hecho. Al margen de toda polémica ideológica y de las matizaciones de algunos críticos sobre la desigual interpretación de los cómicos, unas palabras de Valencia, comentarista de *Marca*, pueden resumir la favorable sensación de los cronistas teatrales ante la propuesta escénica de Tamayo:

Una obra de fama mundial como ella ha sido traída a nuestros ojos y nuestros oídos de manera que podemos calificar de excelente en dirección, en interpre-

tación y en fidelidad a su espíritu originario. Por ello, por darnos incluso ocasión tan corpórea de disentir de él o estimarlo teatralmente impuro, celebramos el esfuerzo de Tamayo como uno de sus mejores y más cumplidos en la escena española (11).

OBRAS CITADAS

- ABELLÁN, Manuel L., «La censura teatral durante el franquismo», *Estreno* XV. 2 (1989): 20-23.
- AGUADO, Emiliano, «El hechizo de Miller», *Teatro* 18 (enero-abril 1956):11-13.
- ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica*, 28 Vol, Valladolid:1959-1986.
- BAQUERO, Arcadio, «Español: estreno de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller», *El Alcázar* (21 diciembre 1956): 12.
- BIGSBY, C.W.E., *Modern American Drama (1945-1990)*, Cambridge University Press, 1992.
- COMPAÑÍA LOPE DE VEGA, *Compañía Lope de Vega. Director, José Tamayo: veinte años al servicio del teatro en España, 1946-1966*, Madrid: Imp. San Fermín, 1966.
- COY, Javier y Juan José, *Teatro norteamericano actual: Miller, Inge, Albee*, Madrid: Prensa Española, 1967.
- C(CUEVA), J. de la, «Comedia. *La muerte de un viajante*», *Ya* (11 enero 1952): 3.
- CHECA, Julio, «El teatro Español durante los años cincuenta», en Peláez (1993): 107-119.
- FERNÁNDEZ ASÍS, V., «Teatros. Español: *Las brujas de Salem*», *Pueblo* (21 diciembre 1956): 12.
- GARCÍA PAVÓN, F., *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid: Taurus (1962): 125-185.
- GÓMEZ PICAZO, Elías, «Español: estreno de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller en versión de Diego Hurtado», *Madrid* (21 diciembre 1956): 16.
- GORDÓN, José, *Teatro experimental español*, Madrid: Escelicer, 1965.
- GUERRERO ZAMORA, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Vol. IV, Barcelona: Juan Flors Editor (1967): 65-77.
- LABORDA, Ángel, «*Las brujas de Salem*, de Miller, versión de Diego Hurtado, en el Español», *Informaciones* (20 diciembre 1956): 7.
- LONDON, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Modern Humanities Research Association, 1997.
- LÓPEZ RUBIO, José. «*La muerte de un viajante*», *Pueblo* (10 enero 1952): 9.
- LLOVET, Enrique, «*La muerte de un viajante* (Lope de Vega) Un drama universal», *Alcázar* (11 enero 1952): 4.
- MARQUERIE, Alfredo, «En el Español se estrenó *Las brujas de Salem*, de Miller», *ABC* (21 diciembre 1956): 61.
- MILLER, Arthur, *Arthur Miller's Collected Plays*, New York: The Viking Press, 1957a.
- , *Las brujas de Salem*, versión de Diego Hurtado, *Primer Acto 2* (mayo 1957b): 21-52.
- , *The theater essays of Arthur Miller*, New York: Da Capo Press, 1996.
- MONLEÓN, José, «Hoy estreno», *Triunfo* (26 diciembre 1956): 42-43.
- , «Cien y pico número de *Primer Acto*», *Primer Acto* 100-101(1968): 6.
- N.G.R., «Estreno de *Las brujas de Salem* en el teatro Español», *Ya* (21 diciembre 1956): 11.
- OLIVA, César y María Francisca VILCHES DE FRUTOS, «El teatro», en Francisco Rico dir. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975*, 8/1, Barcelona: Grijalbo Mondadori (1999): 558-604.

- PELÁEZ, Andrés, ed., *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, INAEM, 1993.
- , *50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)*, Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, 1991.
- PÉREZ STANSFIELD, María Pilar, *Direcciones de teatro español de posguerra*, Madrid: Porrúa, 1983.
- PREGO, Adolfo, «Crítica: *Las brujas de Salem*, de Miller, en el Español», *Informaciones* (21 diciembre 1956): 9.
- RODRÍGUEZ CELADA, A., *Arthur Miller, la sociedad, el existencialismo y el mito*, Almar-Angléstica, 1980a.
- , *El hombre como víctima en la producción dramática de Arthur Miller*, Universidad de Salamanca, 1980b.
- , «Buero / Miller: anverso y reverso de una misma realidad», *Segismundo* 33-34 (1981): 267-282.
- , «Buero, Miller y el «common man», *Estreno* X. 1 (1984): 25-28.
- RODRÍGUEZ DE LEÓN, A., «Comedia: *La muerte de un viajante*», *ABC* (11 enero 1952): 23-24.
- RUIZ GARCÍA, E., *25 años de teatro en España: José Tamayo*, Barcelona: Planeta, 1971.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español», *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Cátedra (1989): 383-388.
- , *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1992.
- SIN FIRMA, «*La muerte de un viajante*, en el teatro de la Comedia», *Pueblo* (11 enero 1952): 9.
- SIN FIRMA, «El reparto de *Las brujas de Salem*», *Informaciones* (22 noviembre 1956): 8.
- SUELTO DE SÁENZ, Pilar G., «El teatro universitario español en los últimos treinta años», *Thesaurus* 19 (1964): 543-557.
- TORRENTE, «Teatro. Estreno de *Las brujas de Salem* en el Español», *Arriba* (21 diciembre 1956): 21.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «La revista *Teatro*: una crónica del teatro español de los años cincuenta», *ALEC* 19 (1994): 383-440.
- VALEMBOIS, Víctor, «El teatro de cámara en la posguerra española», *Segismundo* 23-24 (1976): 73-99.
- VALENCIA, «Proscenio. Estreno en el Español de *Las brujas de Salem*», *Marca* (21 diciembre 1956): 11.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, «El mito literario en el teatro español de posguerra», en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, coords., *El mito en el teatro clásico español*, Madrid: Taurus (1988): 82-88.
- , «Nuevos enfoques críticos para la historia del teatro español del siglo XX: las páginas teatrales en la prensa periódica», *Estreno* XIV. 1 (1998a): 50-57.
- , «Directors of the Twentieth Century Spanish Stage», *Contemporary Theatre Review* 7. 3 (1998b): 1-23.
- , «La otra vanguardia histórica: cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926-1936)», *Anales de Literatura Española Contemporánea* 24 (1999): 243-268.
- WILLIAMS, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, London: Hogarth Press, 1987.

RESUMEN

El estreno de "Las brujas de Salem" en el teatro Español de Madrid (1956-1957), por M.^a Carmen Gil Fombellida.

En 1956, el director del teatro Español de Madrid, José Tamayo, decidió poner en escena el drama de Arthur Miller, *Las brujas de Salem (The Crucible)*, respaldado por la gran acogida de los espectadores y la crítica hacia otros de los textos del escritor norteamericano, *La muerte de un viajante*, dirigido también por Tamayo en 1952, y por el creciente interés que las propuestas escénicas de Miller despertaron durante la década de los cincuenta.

Las circunstancias políticas del momento, la censura y los gustos del gran público marcaron el estreno de *Las brujas de Salem* en los escenarios madrileños. La apuesta artística de Tamayo resultó tan arriesgada como la ideológica, sobre todo teniendo en cuenta las obras que destacaron entre los éxitos comerciales de la temporada: comedias musicales y revistas. Contra todo pronóstico, la obra de Miller se situó dentro de los espectáculos más vistos y que mayor expectación provocaron entre los cronistas especializados de la época. El análisis de las numerosas críticas aparecidas tras el estreno explica la curiosidad suscitada por este montaje y las razones de su éxito: las connotaciones ideológicas de la obra, la calidad de la adaptación, la espectacularidad de la puesta en escena y el trabajo desempeñado por el amplio elenco de actores, justificaron la buena acogida de los espectadores y el mantenimiento de la obra en la cartelera hasta alcanzar las noventa y nueve funciones.

SUMMARY

In 1956, the director of the Español theatre, José Tamayo, decided to stage this play by Arthur Miller, backed by the warm welcome on the part of the audience, by the critics that other works from the same author had received, such as, for example, *Death of a salesman*, which had also been directed by Tamayo in 1952, as well as by the increasing interest that Miller's theatrical proposals arose during the 50s.

The political situation at that moment, the censorship and the general public's tastes marked the debut of *The Crucible (Las brujas de Salem)* at Madrid's stages. The artistic proposal by Tamayo turned out as risky as the ideological one, mostly taking into account that the plays that were succeeding at that moment were musical comedies and revues. Against all odds, the play situated among one of the most watched ones and one that created most expectation among specialised columnists of the time. An analysis of the numerous critics that appeared after its presentation explains the curiosity that this setup originated, as well as the reasons for its success: the ideological connotations of the play, the quality of its adaptation, its spectacular staging and the work carried out by most actors and actresses, all which justified the great welcome on the part of spectators and the running of the play until performance number 99 was reached.