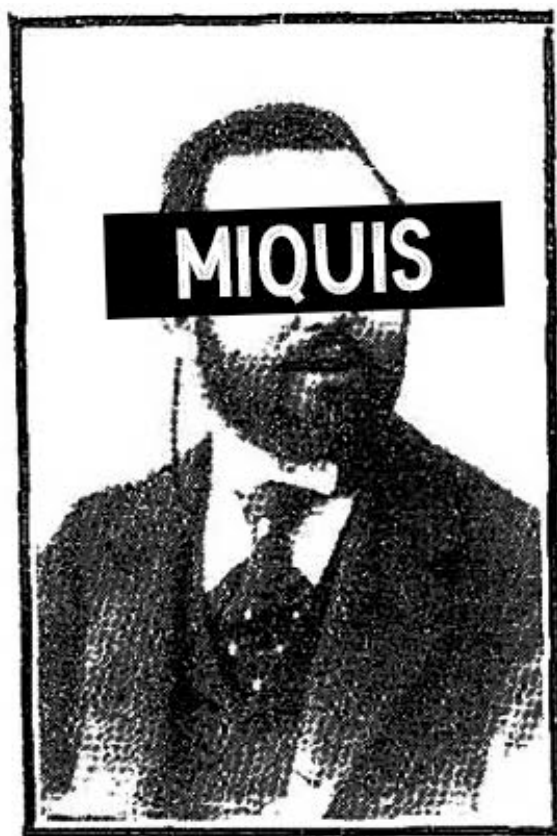


Alejandro Miquis (1870 – 1940)

Hacia una renovación imposible



**Buscando en el pasado:
evolución y desarrollo de la profesionalización del medio e
infraestructura de la escena madrileña.**

Daniel Sanz Torres

Junio de 2022

Tutor: Eduardo Vasco

Dirección Escénica



Cita

«[...] si ahora, y como ahora, siempre, el teatro puede ser despreciado, es porque los que del teatro viven sin cuidarse de hacer vivir al teatro, se han dado a la mejor maña para hacer al teatro completamente despreciable.»

Alejandro Miquis

Agradecimientos

Dirijo mi agradecimiento al Doctor Eduardo Vasco por haberme orientado en el desierto con el mejor de los criterios. Y a mi pareja, Alba, por haber sido la mejor compañía durante la investigación. Gracias.

Resumen / Abstract

EN ESPAÑOL

Este artículo tiene como objetivo rescatar la figura de uno de los más activos innovadores de la escena madrileña, el polifacético crítico Alejandro Miquis que, durante la primera década del siglo XX realizó destacables esfuerzos que, si bien entonces parecían utópicos, permitieron vislumbrar el futuro devenir del arte dramático fuera de los límites impuestos por la normatividad.

EN INGLÉS

This article aims to restore the image of Alejandro Miquis, one of the most predominant innovators of the theatre scene in Madrid. Miquis was a multifaceted individual who made outstanding efforts during the first decade of the 20th century. Such efforts resulted in the foretelling of the future of drama.

Palabras clave

Alejandro Miquis, Teatro de Arte, Teatro Nacional, crítica teatral, siglo XX.

Tabla de Contenidos

CITA	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
RESUMEN / ABSTRACT.....	4
PALABRAS CLAVE	4
TABLA DE CONTENIDOS	5
1 INTRODUCCIÓN	6
2 CONCEPCIÓN DEL TEATRO DE ALEJANDRO MIQUIS	8
3 EL TEATRO DE ARTE.....	11
4 EL DEBATE EN TORNO AL TEATRO NACIONAL	14
5 LA SALIDA DE ALEJANDRO MIQUIS DE LA DIRECCIÓN DEL ESPAÑOL.....	18
6 CONCLUSIONES	22
7 OBRAS CITADAS.....	23
8 APÉNDICE.....	24
9 VITA	25

1 Introducción

Referirse al teatro español de los años finiseculares del siglo XIX implica hablar de un panorama decadente y en profunda crisis que convierte dicho periodo en una materia poco atractiva para los investigadores dada la falta de acontecimientos o figuras relevantes para la historia del arte dramático. La consecuencia evidente del poco interés de la academia se traduce en un menor número de estudios y, en suma, en un conocimiento más superficial de la actividad escénica de aquellos años.

Fuera de toda duda hubo una etapa de desorientación donde el dictadura del mercantilismo teatral produjo una peor calidad en los montajes aunque, por fortuna, la intelectualidad del momento —encabezada por la crítica teatral y algunos profesionales—reaccionó contra ello y procuró revertir aquella tendencia única para tratar de conseguir, mediante sus opiniones y propuestas, la dignificación del arte dramático devolviendo a su templo a la musa Talía.

El presente artículo tiene como objetivo rescatar de la desmemoria a uno de los más importantes pioneros de la renovación dramática madrileña de aquellos años, cuyos aportes teóricos y prácticos parecen haber quedado, hoy, relegados al olvido pero que constituyeron la base del sueño de un teatro más artístico y más libre que el tiempo ha demostrado que fue algo más que una utopía.

También con este trabajo intentaremos contribuir a la desmitificación de una serie de tópicos que suelen identificar a la escena española de comienzos del siglo XX con un carácter único atrasado e inmovilista. Así lo expresó Jesús Rubio, quien comentó que leyendo a Alejandro Miquis:

[...] se constata que ese aislamiento y el retraso del teatro español en nuestro siglo es una gran mentira; gentes como Miquis conocían por dónde debía ir la renovación teatral, cosa bien distinta es que el sistema de producción teatral comercial fuera impermeable a sus propuestas, que hallaron eco, sin embargo, en pequeñas agrupaciones. Y es que el arte teatral exigente nunca ha sido mayoritario o si lo ha sido nunca desde luego en nuestro siglo (Rubio, 1999, pág. 289).

Hubo esfuerzos, ganas e intentos regenerativos, y aunque la mayoría tuvieron lugar en los márgenes del teatro comercial, sin conseguir gran repercusión, constituyen un impulso constante

que invita a una necesaria revisión e investigación, ya que aquellos primeros movimientos y figuras renovadoras del teatro español de las postrimerías del siglo XIX tienen mucha más importancia de lo que siempre hemos pensado.

Figuras como la de Alejandro Miquis.

Detrás del seudónimo galdosiano —es el personaje protagonista de la novela *El doctor Centeno*, de 1883— se encontraba el madrileño, que ahora llamaríamos multidisciplinar, Anastasio Anselmo González y Fernández (1870-1940). El escritor firmó habitualmente como *Alejandro Miquis* aunque igual de común fue que lo abreviara en prensa usando “A.M” o, incluso, solo “A”, reemplazando casi por completo con el apodo su verdadero nombre.

Doctor en Ciencias, médico puericultor, psicólogo, pedagogo y periodista, Miquis fue un apasionado del teatro. Además de su intensa actividad como crítico teatral, tradujo libros importantes como *La mímica* de Édouard Cuyer —incluyendo un prólogo centrado en el trabajo del actor—; cultivó la escritura dramática con títulos como *Mancha que... mancha*, que era una parodia de *Mancha que limpia* de José de Echegaray (1932-1916); ejerció como director de escena; y publicó libros destinados a la difusión del teatro como *Antología de las obras maestras de todas la épocas y de todos los países (Prosistas y poetas)* en 1910 o *Las mejores páginas de Jacinto Benavente* en 1917.

Por si todo lo anterior fuera poco, en la primera década del siglo materializó en Madrid la que se podría considerar una de las primeras iniciativas exitosas de teatro independiente: el Teatro de Arte, un proyecto que coexistió en paralelo con el Teatre Íntim de Adrià Gual en Barcelona, aunque tuvo una existencia más efímera. Miquis intervino en los debates sobre la posible consolidación de un teatro nacional, posicionándose en contra de la propuesta del estado pese a ser un defensor de la idea primigenia; y también dirigió el Teatro Español de Madrid sufriendo una vergonzosa destitución que puso en evidencia la fuerza de los intereses políticos y empresariales del momento.

En resumen vamos a tratar de sacar a la luz y valorar una personalidad —la de Alejandro Miquis— que fue verdaderamente crucial durante un periodo poco conocido pero que resultó esencial para el futuro desarrollo del arte escénico en España.

2 Concepción del teatro de Alejandro Miquis

Es cierto que nuestro crítico reflexionó en sus columnas, como era costumbre en la prensa, sobre temas muy variados; pero fundamentalmente ofreció una gran cantidad de crónicas detalladas de los estrenos teatrales del momento que nos proporcionan la posibilidad de seguir el devenir de la escena madrileña de aquellos años.

Partiendo de todo ese profuso material, conservado en hemerotecas, reduciremos el campo de trabajo limitando el corpus de consulta a las columnas publicadas durante la primera década del siglo XX, ya que fue en esos dos lustros cuando su impulso renovador se alineó, junto a otras importantes iniciativas, en torno al debate teatral. Para ello concretaré mi investigación sobre dos publicaciones: el conservador *Diario Universal* y *Nuevo Mundo*, una revista orientada al gran público.

Desde las publicaciones citadas Miquis definió el arte escénico con sentencias como «arte superior» (Miquis, 1911, pág. 4) o «síntesis y compendio de todas las bellas artes» (Miquis, 1908, pág. 1), ya que a su entender el teatro cumplía una doble función: educadora, por un lado, y capaz de aportar soluciones a problemáticas sociales por el otro. Esa manera de entender el arte le llevó a exigir por el arte escénico un respeto que no veía en sus contemporáneos, sumidos en una escena comercial que primaba la cantidad sobre la calidad y no se planteaba la necesaria renovación artística.

Siguiendo esas premisas el crítico denunció numerosas veces la sobreabundancia de estrenos en nuestro país y la proliferación de dramaturgos poco ambiciosos sin olvidar la gestión mercantil del teatro y el dominio de las empresas, que se centraban en garantizar el éxito de cartelera, ajenas a la introducción de innovaciones artísticas y ofreciendo refundiciones o versiones sesgadas de obras originales; cuando no meras imitaciones de los estilos de éxito de aquellos autores que habían contribuido anteriormente a la innovación escénica española —Carlos Arniches, José Echegaray, Jacinto Benavente, Los hermanos Álvarez Quintero o Joaquín Dicenta— pero sin llegar a igualarlos. En su opinión la dinámica reinante generaba dos problemas: por un lado empeoraba la calidad de las obras dramáticas, ya que apenas se buscaba evolucionar, y por el otro se contribuía a generar un ambiente de despersonalización de los nuevos autores dramáticos y su obra.

Porque en cuestiones relativas a la calidad teatral Miquis promulgaba la elevación del arte escénico y se oponía abiertamente, en sus artículos, a la proliferación del decadente género chico al que llegó a tildar de «epidemia nacional» (Miquis, 1908, pág. 9) contra la que, entendía, que hacía falta una vacuna para evitar su falta de aspiración artística y la inevitable inclinación de aquel género hacia lo vulgar. Del mismo modo, atacó a las vetustas fórmulas que todavía perduraban sobre los principales escenarios del teatro profesional y con las que habitualmente solía contentarse el conservador público burgués de la época.

Esa renovación, para Alejandro, fue una tarea urgente que pasaba por primar el compromiso artístico sobre la industrialización. En este sentido supo valorar en sus columnas las ocasiones en las que los empresarios teatrales decidieron bajar de cartel obras que habían recibido las protestas del respetable. Miquis tras sus observaciones concluyó que el público reaccionaba paulatinamente a la fatiga y al anquilosamiento del teatro popular y burgués con diferentes tipos de protestas: sonoras durante la función o silenciosas al finalizar el espectáculo. Aquellos eran síntomas que convencieron a nuestro crítico de la existencia de un público madrileño que estaba deseoso por presenciar un verdadero arte superior; un tipo de arte de vanguardia que todavía no proliferaba en Madrid.

Por ello nuestro crítico dirigió su mirada hacia el extranjero en busca de aquel arte elevado. Realizó regulares viajes a París donde entró en contacto con las corrientes artísticas europeas del momento y pudo reconocer sus fórmulas con admiración, pero conservando su espíritu crítico y evitando la habitual idealización de las grandes figuras extranjeras. Su personalidad ponderada y objetiva no dudó en manifestar su desencanto cuando las compañías extranjeras recalaban en España y no alcanzaban las expectativas generadas; era consciente de que aquellas visitas puntuales, que en ocasiones no brillaban como era de esperar, no eran sino una parte ínfima del teatro europeo y no representaban bien el carácter renovador de una parte del teatro internacional.

Pero no hay que olvidar que el problema acuciante para Miquis era que el teatro que deseaba no se estaba desarrollando sobre los escenarios de los teatros españoles, y como el amante de las artes escénicas que fue durante toda su vida, no pudo dejar de denunciar activamente, durante esta primera década del siglo XX, la obstinada permanencia de las mismas viejas fórmulas vinculadas a las conductas puramente mercantiles que anulaban completamente el propósito artístico del teatro. Y denunció todo aquello convencido del remedio por el que debía pasar el teatro moderno: la elevación artística.

El concepto del teatro de Miquis, como decimos, se desprende claramente de sus columnas en revistas y diarios: es el de un espectador asiduo y un precursor inconformista. Sus esfuerzos como crítico teatral tuvieron la intención dar pasos hacia un teatro innovador y de vanguardia alejado de conductas heredadas y anquilosadas. Esa idea del teatro le llevó a luchar mediante sus textos contra la intransigencia del propio medio ante las novedades y la continua decadencia de las producciones madrileñas.

3 El teatro de Arte

La denominación de Teatro de Arte fue acuñada por primera vez por Paul Fort (1872-1960) para nombrar al grupo de teatro que fundó en París en 1890. Desde entonces el término fue utilizado en aquellos años finiseculares por otras agrupaciones de teatro como el Teatro de Arte de Moscú (1898) o el Teatro Artístico de Benavente (1899), y fue también recogido por Alejandro Miquis, el paladín de la renovación escénica castellana, para promover su Teatro de Arte junto al escritor Daniel de la Escosura en 1908.

Esta experiencia pretendía romper con la serie de fracasos que habían tenido los intentos anteriores erigidos en aras de la regeneración de la escena española, a la vez que servir como inspiración a otros grupos con propósitos similares. Alejandro Miquis intentó un cambio de estrategia respecto a experiencias anteriores y formó el Teatro de Arte desde una esfera más modesta y apartada: las representaciones de la agrupación tuvieron lugar inicialmente en un pequeño teatro de la Ciudad Lineal que, por aquel entonces, era una zona extra-urbana a las afueras de Madrid. Aquello que dotó a la iniciativa, en sus principios, de un espíritu independiente y diferenciador.

El proyecto, como hemos señalado, seguía el espíritu renovador de los teatros independientes y libres que habían surgido en Europa durante el último tercio del siglo XIX, y tomaba al Teatro Libre de Antoine como su principal modelo compartiendo con él, sobre todo, la necesidad de renovación del arte escénico, aunque se distanció de la experiencia gala por la necesidad de la agrupación de Antoine de escapar de la censura, menos activa, en apariencia, en España, al menos durante la primera década del siglo XX.

El propósito del Teatro de Arte fue claro. En palabras del propio Miquis, consistió fundamentalmente en «desentumecer» (Miquis, 1908, pág. 10) al arte escénico aunque, también, buscó «construir un público de vanguardia» (Miquis, 1908, pág. 1). La primera premisa hizo posible que sus miembros pudieran escapar de los propósitos del industrialismo teatral que tanto constreñía, mientras que buscar la elevación de los gustos del público dotó a sus funciones de un carácter educativo.

No obstante, estas no fueron las únicas aspiraciones de la agrupación.

En mayo de 1908 empezó a circular un breve manifiesto fundacional del grupo en formato de folleto, el cual, se presupone, escribió el propio Alejandro Miquis, donde el crítico expuso todas

las aspiraciones de la iniciativa. El documento hace un llamamiento con cierta épica para conseguir adhesiones y apoyo —que no le faltaron— y, sobre todo, define su naturaleza:

«[...] dar la fórmula del teatro íntegro, un teatro de arte, un teatro que pueda ser, según la frase feliz de Lucien Muldfeld «un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas de arte»» (Miquis, 1908, pág. 1).

Miquis adaptó el número de ensayos atendiendo a las necesidades particulares de cada montaje en lugar de reducir los tiempos para ceñirse a una fecha de estreno establecida, como ocurría en el teatro comercial, contó actores no consagrados ni profesionales y consiguió escapar del ánimo de lucro manteniéndose gracias a las cuotas establecidas para cada miembro del colectivo con las que podía financiar nuevas obras. Además, su cartel fue variado y alternativo, ofreció representaciones que fueron desde obras como *El escultor de su alma* de Angel Gavinet — con la que debutó el grupo— hasta la crudeza realista de *Trata de Blancas* de Bernad Shaw (traducción de *Mrs Warren's Profession*) —primera obra de Shaw estrenada en España—, pasando por nuevos modelos de estructura dramática como *Sor Filomena* de los hermanos Goncourt, obras de jóvenes autores españoles como *Cuando las hojas caen* de José Francés, o algunos clásicos de Calderón y Shakespeare. También se ocuparon de obras de contemporáneos consideradas como irrepresentables como *El Escultor de su alma* de Angel Gavinet. Como vemos, el Teatro de Arte de Miquis consiguió, al menos en sus planteamientos y desarrollo inicial, diferenciarse por completo del modelo reinante del teatro comercial y mantener su obstinada persecución de la dignificación artística.

Además de eso, este teatro de ensayo de Alejandro Miquis fue único por otra razón más ya que, desde un inicio, fue respaldado de forma inusual por un gran número de intelectuales verdaderamente prestigiosos. En concreto, aquel manifiesto fundacional del Teatro de Arte ya mencionado fue firmado por importantes autores, críticos y artistas entre los que destacaron nombres como: Benito Pérez Galdós (1843-1920), Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Ricardo José Catarineu López-Grado (1868-1915) o José Arturo Alsina (1897-1984), por citar solo algunos. En total, sesenta y cuatro nombres a los que, más tarde, se acabaría uniendo también el joven escritor Ramón Gómez de la Serna; una muestra significativa de la buena estima en la que se tenía al erudito Alejandro Miquis como el crítico teatral que durante años había impulsado obras, actores y autores dramáticos en sus reseñas.

Sin embargo aunque que la agrupación despertó un rápido interés social, y comenzó rodeada de buenos auspicios, no tuvo tanta fortuna como se había augurado en un principio y sobrevivió, únicamente, desde 1908 a 1910, años que fueron los suficientes para dejar huella y demostrar que en Madrid sí existía un público deseoso de consumir un arte elevado; un teatro hecho para el arte.

No existe un motivo único que responda al porqué de la disolución de la Sociedad del Teatro de Arte, pero, quizá, se pueda atribuir a todo un cúmulo de factores: la escasa solvencia económica de la agrupación, la progresiva pérdida de público que Alejandro lamentó en sus columnas e, incluso, el propio eclecticismo de la innovación artística que persiguió el grupo y que pudo jugar en su propia contra. Pero el factor determinante fue, sin duda, la coincidencia de la contratación de Alejandro Miquis para la dirección artística del Teatro Español durante la temporada de 1910-1911, aunque ya para entonces resultaban evidentes los problemas internos de la agrupación que, por ejemplo, no cumplió con el programa tal y como lo había anunciado en un principio, retrasó los estrenos de algunas de sus obras y otras no llegaron a ser estrenadas como *La Utopía* de Gómez de la Serna; un espectáculo que no pasó de los ensayos.

La experiencia del Teatro de Arte quedó como un intento de frenar la decadencia de la escena madrileña superando los modos escénicos vigentes de entonces, ofreció algo más allá de los modos y temas burgueses y se asomó con sus propuestas al mundo de lo onírico y lo subconsciente adelantando de forma concluyente las vanguardias. Pero, además, empezó muy pronto a dejar pruebas de su legado ya que, ese mismo año de 1910 Jacinto Benavente fundó el Teatro de los Niños en el que colaboró otro de los prestigiosos miembros del Teatro de Arte: Valle-Inclán.

Pero el espíritu regenerador experimentado en El Teatro de Arte continuó como intención activa en su siguiente responsabilidad como director artístico del Teatro Español y, de acuerdo con la afirmación de Mar Rebollo, esta fue en la razón que motivó su corta estancia en la institución del Español (Rebollo, 2003, pág. 139).

4 El debate en torno al Teatro Nacional

En España, la ambición de que el Estado se encargase de proteger y subvencionar al teatro no surgió de repente, y de hecho, el primer intento se puede establecer con la reforma de los teatros de Madrid redactada por Santos Díez González y realizada por Leandro Fernández de Moratín en las postrimerías del siglo XVIII en un proyecto titulado: *Idea de una reforma de los Teatros Públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*. Desde entonces el debate sobre la creación de un Teatro Nacional fue recurrente y aparecía como solución a los cambiantes intereses del público, de los actores o de los empresarios. Suele ocurrir en momentos de crisis teatral donde, según Juan Aguilera Sastre, «se alzan, casi cíclicamente, voces de hombres de teatro, intelectuales, incluso a veces de políticos que demandan, una decidida intervención de los poderes públicos en favor del arte dramático.» (Sastre, 1993, pág. 1)

En las siguientes líneas, expondré brevemente el repentino episodio por la consolidación de un Teatro Nacional en España que sacudió a la sociedad teatral de 1908 y en el que intervino nuestro siempre atento Alejandro Miquis en defensa de no solo los intereses del Teatro Español sino del teatro nacional en su sentido más amplio.

Empezó el 25 de noviembre de 1908 con una entrevista entre el presidente del Gobierno, Antonio Maura, el ministro de Instrucción Pública y varios hombres de teatro: José de Echegaray (1832-1916), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Juan Antonio Cavestany (1861-1924), Manuel Linares Rivas (1866-1938), Francos Rodríguez (1862-1931), Luis López Ballesteros y de Torres (1896 - 1938), Jacinto Felipe Picón y Pardiñas (1878-1917) y el duque de Tamames (1853-1917). Rápidamente la prensa informó que varios hombres de teatro habían expuesto al presidente la necesidad de afrontar políticamente la creación de un Teatro Nacional y, para sorpresa de muchos, el parlamento tramitó aquella propuesta con celeridad. En cuestión de tres días fue leída en el Senado y aprobada diecinueve días después aunque, la Ley de Teatro Nacional no se iba a promulgar hasta el 29 de marzo de 1909. Un día más tarde, La Gaceta de Madrid publicó la Ley pero después, «ningún gobernante tuvo la firmeza de ponerla en práctica, ni entonces ni nunca» (Sastre, 2002, pág. 104) Pero aunque el proyecto jamás pasó del marco teórico, contribuyó a que se generase un amplio debate en la prensa donde se volcaron opiniones para todos los gustos (Sastre, 2002, pág. 69).

Nada más conocerse la noticia, el debate giró sobre todo en torno a lo que pedía la proposición de ley: el arrendamiento del Teatro Español por parte del Estado que lo gestionaría durante cinco años mientras construía un edificio que, al término del lustro, sería el verdadero emplazamiento del teatro de la nación.

El crítico Ricardo José Catarineu “Caramanchel” (1868-1915) fue uno de los primeros en adoptar una postura entusiasta respecto al tema. Contrariamente otros destacados críticos como Eduardo Gómez de Baquero “Andrenio” (1866-1929), Antonio Zozaya (1859-1943) o el propio Alejandro Miquis no vieron con buenos ojos la iniciativa. Es cierto que a Miquis la idea le pareció «admirable» y que hacía «muchísima falta» (Miquis, 1908, pág. 8) pero no concordó con el desarrollo y, en este sentido, siempre mantuvo una opinión escéptica y negativa respecto a la prosperidad que otros vaticinaban a la iniciativa, sobre todo porque pasaba por arrebatar el Teatro Español a Madrid que haría «dependen la creación del Teatro Nacional del arrendamiento del teatro Español» cuestión que a nuestro crítico le pareció un «error lamentable abocado al fracaso» (Miquis, 1908, pág. 8).

No se equivocó.

Y es que mientras unos comprendían la propuesta como la oportunidad de emancipación del Teatro Español otros, como Miquis, lo entendieron como una incautación de un organismo perteneciente al municipio. Estos últimos, criticaron que todo el asunto del Español podía llegar a desembocar en varios problemas: la gradual destrucción de los teatros municipales y provinciales, una posible censura si el Teatro Español pasaba a estar regulado bajo intereses de un teatro oficialista ligado al Gobierno y, en consecuencia, un retroceso de las tendencias artísticas innovadoras.

Con todo lo anterior, no es de extrañar que Miquis fuera partidario de que el Teatro Español siguiera perteneciendo al Ayuntamiento que, sin realizar una gestión impecable, al menos tenía como garante de éxito una larga experiencia ininterrumpida, desde 1851 gestionando el Español:

El Municipio madrileño no será un buen administrador, ni tal vez experto en Arte; pero en esas materias teatrales ha tenido siempre inmensa superioridad sobre el Estado. (Sastre, 2002, pág. 84)

En opinión de Miquis, el Estado carecía de tradición teatral. Solo regía el Teatro Real y tan mal que «permitía que se mantuviera cerrado ocho o nueve meses al año y jamás se le había ocurrido hacer nada en él por el arte» (Sastre, 2002, pág. 84) Aparte, el coliseo operístico acostumbró a dar prioridad a artistas extranjeros antes que a los nacionales, algo que Miquis rechazaba al afirmando que: «el Estado sobre exigir que en su teatro Real se cante en italiano, exige que lo dirija un maestro extranjero» (Sastre, 2002, pág. 84)

A esta poca experiencia del Estado dirigiendo teatros, Miquis añadió su propia convicción de lo infructuoso que podía ser que el Estado participase como licitador en una subasta municipal por una «finca ruinosa» (Sastre, 2002, pág. 84), refiriéndose al Español, y sus dudas sobre la aprobación de una Ley que, *per se*, no era suficiente para crear un Teatro Nacional (Sastre, 2002, pág. 86) Consideraba que la construcción de un teatro oficial como el que se aspiraba alcanzar requeriría de otros esfuerzos. Comparó el caso español con el francés y en él observó que ni el Théâtre national ni la Comédie-francaise habían sido capaces de incorporar a sus filas a sus artistas más importantes a diferencia de lo que ocurría habitualmente en el teatro de la plaza de Santa Ana. Por todo esto, animó a los impulsores de la iniciativa a cesar sus esfuerzos:

Dejen, pues los demandantes su elevado propósito, bajen de las nubes, en que un reflejo del sol naciente les hace ver todo de color de rosa; reparen que las cosas terrenales tienen colores diversos, y casi siempre sombríos, y comprenderán que ni es ésta la hora ni éste el camino para crear el Teatro Nacional: Teatro Municipal (Sastre, 2002, pág. 85)

El ideal para Miquis hubiera sido hacer un calco del caso francés donde el Estado subvencionaba varios de sus teatros pero, en España, algo así era inviable en términos administrativos y económicos.

Queda clara la postura adoptada por Miquis pero cabría señalar que su papel en el debate del asunto del Teatro Nacional no se limitó a criticar la iniciativa sino que, una vez que las reacciones inmediatas cesaron, comentó la que para él podía ser la solución: propuso cómo desarrollar el Teatro Nacional en el Teatro Real.

El edificio del Real, a fin de cuentas, era propiedad del Estado y el emplazamiento cumplía con todos los requisitos para que se pudieran desarrollar en él diversos géneros ya fuera: drama, comedia, ópera o zarzuela grande. Pero como nadie contemplaba esa posibilidad consideró más viable que el Estado destinase al Español la cantidad de 100.000 pesetas a través de una

subvención al presupuesto del municipio para hacer viable el proyecto del Teatro Nacional en el histórico teatro del Príncipe (Sastre, 2002, pág. 86).

Aunque aquel intento del Teatro Nacional de 1908 no prosperó sí constató el sentir común de los periodistas más influyentes de la época ya que todos ellos se posicionaron enérgicamente respecto al tema; con posturas muy diversas pero unidos por un mismo objetivo: dignificar la profesión teatral y mejorar las condiciones de los profesionales.

5 La salida de Alejandro Miquis de la dirección del Español

Alejandro Miquis fue contratado como director artístico del Teatro Español en la temporada 1911-1912 por Enrique Diego Madrazo Azcona (1850-1942), empresario teatral que llevaba gestionando el teatro desde la temporada anterior después que el ayuntamiento rescindiera indebidamente el contrato al matrimonio de actores Federico Oliver y Carmen Cobeña a escaso mes y medio de dar comienzo la temporada. En esa temporada precedente a la de Miquis, la de 1910-1911, el director artístico del Español, también por decisión de Madrazo, había sido Miguel Ramos Carrión.

Respecto a la temporada de Carrión, la de Miquis fue mucho más variada, capaz de duplicar los entrenos y atraer a más público lo que se tradujo en una mayor ganancia de taquilla y beneficios para la Sociedad de Autores puesto que se pagaron más derechos de autor. Sin embargo, al concluir la la temporada:

[...] el Ayuntamiento, la Sociedad General de Autores, de la que era presidente el antiguo director artístico, Miguel Ramos Carrión, junto a Joaquín Dicenta, enemigo personal de Miquis y la Asociación de la Prensa, aunados, obligaron a Madrazo, de un modo bastante irregular, según demuestra el propio perjudicado, aunque igualmente expeditivo, a prescindir de su director en la siguiente temporada (Onrubia y Arellano, 1988, pág. 178).

La indignación de Alejandro Miquis le llevó a escribir y publicar un folleto titulado *Mi salida del Español (1912)*, un texto donde aclara las «mentiras» y «medias verdades» (Miquis, 1912, pág. 1) que la prensa había vertido sobre su polémico veto y en el que revela la extralimitación de las funciones de los miembros del Comité de Escritores.

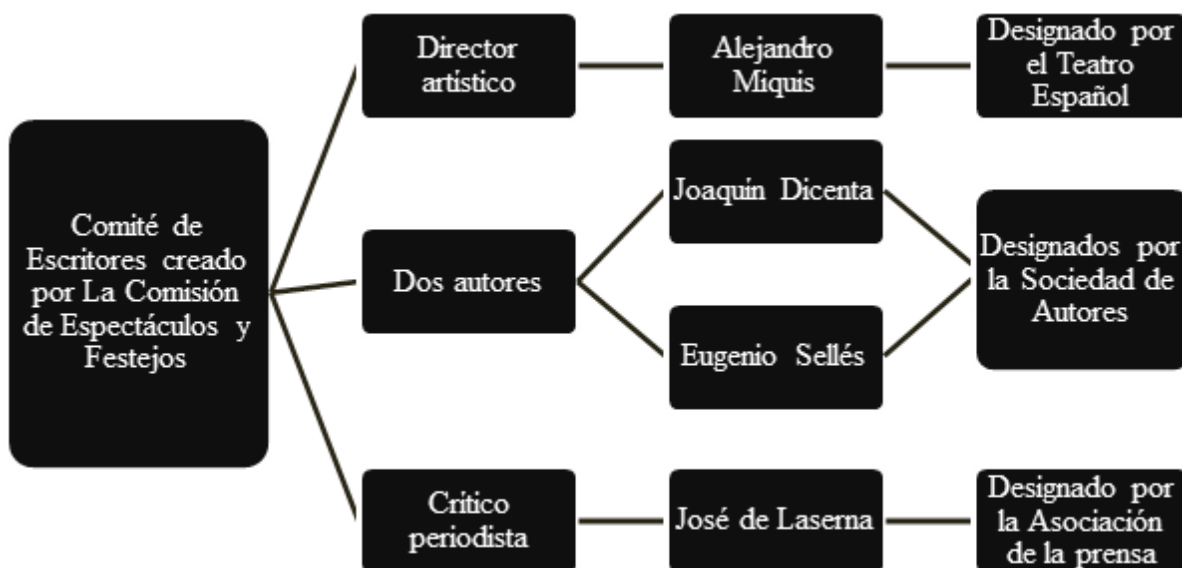


Figura 1. Organigrama del Comité de Escritores a la que perteneció Alejandro Miquis.

El organigrama que intervino en la destitución de Miquis de su cargo como director artístico del Teatro Español se componía de un Comité de Escritores —conformado de forma previa a cada temporada por la Comisión de Espectáculos y Festejos— compuesto por el director artístico —designado por el teatro libremente y sin intervención del Ayuntamiento— dos autores dramáticos —designados por la Sociedad de Autores y que debían cumplir el requisito de haber estrenado alguna vez en el Español—y, por último, algunos críticos periodistas designados por la Asociación de la Prensa.

El Comité de Escritores que propició la expulsión de Alejandro Miquis del Español estaba constituido por el propio Miquis como director artístico junto a Joaquín Dicenta y Eugenio Sellés como autores dramáticos y José Laserna como crítico periodista. La tropelía que vivió Miquis empezó con la invitación a una reunión de la comisión, a la que acudió en calidad de director artístico del Teatro Español (Miquis, 1912, pág. 5). En aquella junta se acordaría la lista de la compañía del teatro y, por ello, se le precisaba necesariamente acudir. En cambio, una vez allí, el señor Álvarez Arranz le dijo a Miquis que no debía estar allí y, tras varias negativas de nuestro crítico a marcharse, terminó por intervenir Dicenta. El autor dramático pidió a nuestro crítico que se fuera por considerar que no era director artístico y porque, precisamente, él iba a discutir en aquella reunión con la Comisión su gestión durante la temporada anterior de 1911-1912.

«La Comisión estuvo de acuerdo» (Miquis, 1912, pág. 9)

Alejandro era consciente de que no tenía que abandonar la reunión, ya que su presencia en la junta no atendía al interés propio sino al del Teatro Español, al que representaba allí. También sabía que la función del Comité, aparte de censurar la lista de la compañía, consistía en asesorar sobre cuestiones artísticas nada más y, por lo tanto, en aquella junta no se podía discutir su gestión pasada en el Teatro Español ya que ni esa era una cuestión artística ni tampoco le habría tocado hacerla a Dicenta sino que, en todo caso, les habría correspondido hacerla a los dos autores dramáticos del Comité de Escritores de la pasada temporada, es decir, a Linares Rivas y Antonio Zozaya (1859-1943) Pero la firme oposición de Dicenta a que Miquis estuviera en la reunión y la conformidad de la Comisión esa decisión hizo que nuestro crítico, finalmente, abandonara la junta. Este desencuentro entre los miembros del Comité de Escritores saltó inmediatamente a la prensa donde se contó que aquella reunión había derivado en una acalorada discusión mientras que, según Alejandro Miquis, ocurrió todo lo contrario, incluso dijo que todos parecieron «unas mieles» (Miquis, 1912, pág. 10). Y en ausencia de Miquis, Dicenta tildó de desastrosa y vergonzosísima la temporada de nuestro articulista de apodo galdosiano mientras que el periodista Laserna aludió a términos de moralidad manifestándose en contra de que Miquis pudiera ejercer a la vez como director artístico y como crítico teatral.

En definitiva, este episodio terminaría con el relevo de Alejandro Miquis por Jacinto Benavente de cara a la nueva temporada del teatro e, irónicamente, tanto la empresa del Español como la Comisión, acabarían reconociendo por escrito la buena gestión que Alejandro había desempeñado durante su estancia en el teatro del municipio:

La empresa por el contrario, tiene empeño en hacer constar una vez más, pública y solemnemente que, lejos de considerar fracasado al Sr. González, estima que su campaña en la dirección del Español ha sido fructuosa y honrosísima para el Arte. (Miquis, 1912, pág. 60)

Miquis se preocupó, con la publicación del folleto, de dejar claro que su gestión no había sido ni tan desastrosa ni tan vergonzosa como opinaba Joaquín Dicenta, sino que las cifras fueron mucho más prósperas que la anterior. Así, nuestro articulista basó su defensa en datos objetivos que demostraron que su temporada superó con creces a la anterior tanto en aspectos pecuniarios como artísticos:

Llevar al teatro veinticinco mil espectadores más, duplicar el número de obras puestas en escena y abrir de par en par las puertas á todos los autores que, viejos ó nuevos, aportaron obras con derecho bastante para hacerlo es evidente algo como resultado de una labor; pero quizás esto no parezca bastante. (Miquis, 1912, pág. 31)

Por otro lado, refutó la opinión de Laserna, que percibía como incompatible la tarea de director de la empresa del Español con la de crítico de teatro recordando que la multidisciplinariedad era algo bastante común y que, hasta el propio presidente de la Asociación de la Prensa, el señor Moya, quien, recordemos, había designado al propio Laserna para pertenecer al Comité de Escritores, ya lo había hecho antes. El señor Moya, en alguna ocasión, había colocado en la dirección de un teatro a un crítico musical (Miquis, 1912, pág. 47), o, en otro ejemplo, el crítico Caramanchel solía vender sus obras a los teatros como autor dramático (Miquis, 1912, pág. 48). Esta práctica le parecía correcta a Miquis siempre y cuando los críticos que encabezaban teatros se mostraran justos e imparciales con la institución que dirigían, es decir, sin buscar beneficiarla especialmente en sus columnas como señaló que era su caso.

En este ambiente de intereses propios y rencillas personales Miquis desarrolló una propuesta «planificada» (Miquis, 1912, pág. 31) de temporada para el Teatro Español, la cual, tuvo como misión salvaguardar la tradición del teatro mediante la realización de una campaña de Teatro Antiguo en la que se representarían obras anteriores a la segunda mitad del siglo XIX y sin olvidar a los autores conocidos y noveles del momento. Cabría destacar que buena parte de la presión a la que se vio sometido nuestro crítico vino también por parte del público ya que, mientras unos deseaban un teatro de diversión otros, los partidarios del Teatro Nacional en el Español, exigieron alta comedia y obras clásicas (Onrubia y Arellano, 1988, pág. 176) De esta forma, el «plan» (Miquis, 1912, pág. 31) de temporada de Miquis buscó contentar tanto a unos como a otros convencido de la función educadora que debía cumplir un coliseo con tanta historia como la del Español.

6 Conclusiones

Con este artículo hemos querido contribuir a la consideración de una época que, según el estudioso Mariano de Paco, paulatinamente está recibiendo mayor atención de los estudios (De Paco, M, 2001, pág. 125) Al señalar los esfuerzos, preocupaciones e injusticias vividas por Alejandro Miquis como promotor de la innovación artística madrileña constatamos la existencia de un ambiente teatral que, por lo general, se mantuvo intransigente a la asimilación y experimentación de nuevas fórmulas dramáticas, así como a los modos de representación que circulaban por Europa durante la primera década del siglo XX.

El polifacético crítico Anselmo González, tras del apodo de “Alejandro Miquis”, consiguió materializar iniciativas como la del Teatro de Arte en un intento por regenerar el arte escénico de manera independiente y lo hizo desde los márgenes de una corriente principal escénica condicionada por la tradición y el convencionalismo decimonónico; desde el lugar que ocupaba en la prensa promulgó la necesaria elevación del arte teatral mientras seguía de cerca el devenir de las obras dramáticas de Madrid criticando el decaimiento del teatro popular y el conformismo de los teatros mayores para evitar que la pérdida de calidad se cronificara; perfiló un programa teatral exitoso durante su paso como director artístico del Teatro Español que proporcionó al coliseo municipal la función educativa que siempre consideró debía cumplir al tratarse de un espacio público; intervino, además, en el debate del Teatro Nacional en contra de la incautación del teatro Español; y, por último, sufrió un veto de su puesto como director artístico del Español que estuvo rodeado de polémica y «que da cuenta de las muchas reticencias con las que se encontraba en aquellos años cualquiera que intentara modificar los hábitos de los espectadores cultos de la capital.» (Rubio, 1999, pág. 289).

Reivindicar atención sobre la figura Miquis tiene una finalidad clara, ya que nos ayuda a comprender la dificultad y la resistencia que algunos personajes, a los que podríamos calificar como heroicos, se encontraron al tratar de acercar el arte dramático de su tiempo a la evolución artística de su tiempo. Su esfuerzo fue una aportación que posibilitó, con el tiempo, que el trabajo del sector más progresista de la profesión obtuviese resultados y pudiésemos disfrutar en nuestro tiempo de mejoras y posibilidades que ahora disfrutamos.

Alejandro Miquis; un ejemplo a seguir.

7 Obras citadas

- Aguilera Sastre, J. (2002). El debate sobre el teatro nacional en España (1900 – 1939) Ideología y estética. Centro de Documentación Teatral.
- (1993). Historia de los Teatros Nacionales. (Vol. I). Centro de Documentación Teatral.
- De Paco, Mariano. (2001). Renovación y vanguardia en el teatro español. *Monteagudo, n° 6*
- Miquis, Alejandro (1910). Antología de las obras maestras de todas la épocas y de todos los países (Prosistas y poetas) El Teatro Español. Sociedad de Ediciones Louis Michaud. París.
- (1911). Descansando. *Nuevo Mundo* (28 de septiembre).
- (1908). El Teatro de Arte. *Nuevo Mundo* (04 de junio).
- (1909). El Teatro Nacional. *Nuevo Mundo* (18 de marzo).
- (1908). El Teatro Nacional. *Nuevo Mundo* (3 de diciembre).
- (1917). Las mejores páginas de Jacinto Benavente. Ed. Sáenz de Jubera, Madrid.
- (1907). La semana teatral. Compañía italiana. "Sangre moza". "Dos entremeses". *Nuevo Mundo* (18 de abril).
- (1911). La semana teatral. La inauguración del Español. *Nuevo Mundo* (26 de octubre).
- (1908). La semana teatral. Lluvia de estrenos. El arte en los "cines". La compañía inglesa. *Nuevo Mundo* (21 de mayo).
- (1907). La semana teatral. Verso en la Zarzuela "La mujer del paraíso". *Nuevo Mundo* (01 de agosto).
- (1908). *Manifiesto del Teatro de Arte. Juicios de la prensa sobre las primeras funciones* [Folleto]. R.Velasco.
- (1912). *Mi salida del Español*. [Folleto]. Establecimiento Tipográfico Editorial.
- Onrubia Menéndez, Carmen y Arellano Ávila, Julián. (1988). Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós. *Revista de literatura, n° 99, 171-206*.
- Rebollo, Mar. (2004). La crisis teatral de los años veinte en España. *Teatro, n° 20, 55-68*.
- (2003). La propuesta teatral de los "Teatros de Arte" en España (1900-1930). *Teatro, n° 135-146*.

8 Apéndice

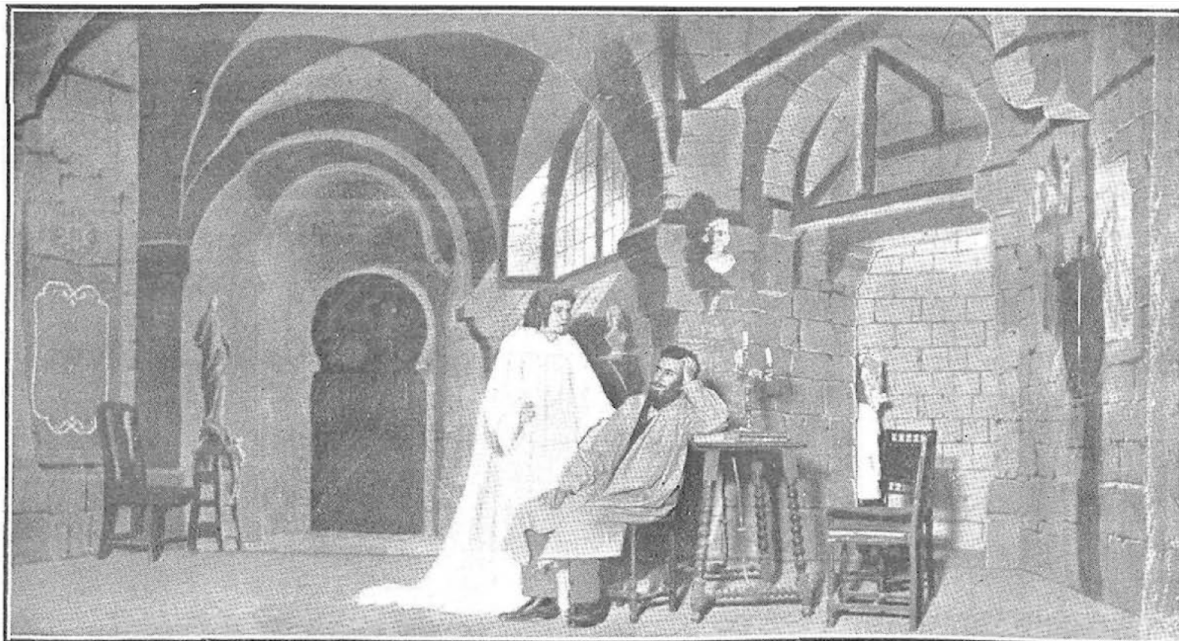


Imagen de la primera función del Teatro de Arte *El Escultor de su alma* de Gavinet en 1908.



Imagen publicada en *Nuevo Mundo* el 21 de septiembre de 1909, muestra un ensayo de la agrupación de El Teatro de Arte en el salon de actos del Centro Gallego. A la izquierda, Alejandro Miquis y a la derecha el Sr. Mosteryrin, director de escena.

9 Vita

Daniel Sanz Torres nace en 1993, es un actor madrileño formado en la Escuela Municipal de Arte Dramático de la Comunidad de Madrid (EMAD) que ha colaborado en varias obras de la compañía Movimiento Sempiterno como: *Lieben* (2017) de Iván Ruiz Céspedes o *Caravan* (2018) de Manuel Monteagudo; también en la obra *Everest* (2016) de Ana Peña del Máster de Creación Teatral impartido por Juan Mayorga y representada en la sala Lola Membrives del Teatro Lara; y como técnico y diseñador de sonido en *Distrito Fuenteovejuna* (2020) de Francisco Valcarce, estrenada en la Fiesta Corral Cervantes, y *Pioneros* (2022) de Alberto Amarilla, estrenada en la RESAD.

Ha complementado su formación con la titulación de producción audiovisual, espectáculos y eventos en FP Jose Luis Garci de Alcobendas y de Dirección Escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) donde estrenó sus primeros montajes originales *Caza del ciervo* (2018) y *Laboratorio Alborada* (2020) Este último título ha constituido oficialmente el debut del actor como director escénico al formar parte de la programación de la Sala Usina de Madrid en marzo y abril de 2022.