

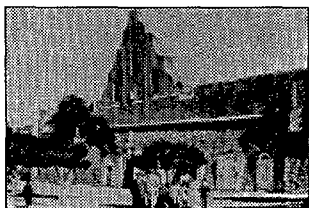
150° ANIVERSARI DEL TEATRE PRINCIPAL D'ALACANT

JAUME LLORET ESQUERDO.

Durant la darrera temporada teatral s'ha celebrat el 150 aniversari de la inauguració del Teatre Principal d'Alacant. Paga la pena aprofitar l'efemèrides per recordar breument alguns dels aspectes més interessants de la seua llarga vida, perquè el Principal alacantí és un teatre que va nàixer amb una clara voluntat de futur.

ORIGEN I DESCRIPCIÓ DEL LOCAL

Curiosament, va ser en una reunió que els principals comerciants alacantins realitzaren el 23 de setembre de 1845 sota la vela de popa d'una pollacra, amb l'objectiu de participar en la subhasta de la càrrega d'aquesta embarcació, quan va sorgir entre els assistents la idea de construir un gran coliseu de pedra, del qual mancava la nostra ciutat. Pensat i fet, uns dies després, concretament el 10 d'octubre, es va fundar la societat constructora del teatre formada per 19 membres de les cases comercials més importants de la ciutat. Segons l'escriptura pública de constitució de la societat, els socis fundadors es comprometien a invertir un ral de billó per cada quintal de bacallà o sac de sucre que es descarregava al port alacantí. Cal recordar que les salades en general i el bacallà en particular proporcionaven grans rendiments als importadors locals, ja que el seu tràfic era monopolitzat aleshores pel port d'Alacant. Gràcies fonamentalment als beneficis que donava aquest producte, que era l'aliment bàsic de consum de les classes treballadores, es va formar durant l'expansió econòmica del set-cents i part del vuit-cents una burgesia mercantil, en bona mida d'origen estranger, que fou anomenada pel poble *l'aristocràcia del bacallà*. Aquesta classe social va desplegar un important paper econòmic, polític i cultural durant el segle XIX, com

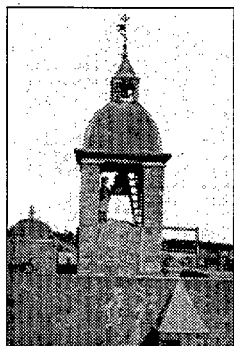


ho demostra la decisió de construir el Teatre Principal, sens dubte l'obra cultural més duradora i de major projecció social que emprengué col·lectivament l'alta burgesia alacantina.

Al dir d'algunes notícies contemporànies aparegudes en la premsa, la construcció del Principal es realitzà d'una manera altruista i generosa per part dels seus fundadors. De manera semblant, sempre que la propietat ha tingut ocasió de parlar de l'assumpte ha fet esment als motius totalment desinteressats que la impulsaren a fer tan grandiosa obra, i ha posat de manifest que no era una bona inversió. Tanmateix, segons altres versions comentades en aqueixa època i repetides després, aquests motius altruistes eren més aparents que no reals, perquè els comerciants accionistes invertien uns diners que no eren del tot seus, ja que les quantitats que aquests abonaven eren sufragades mitjançant un arbitri sobre el tràfic de bacallà i del sucre. Raonaments semblants foren esgrimits per la premsa local durant la II República i, especialment, una vegada començada la Guerra Civil per tal de justificar la confiscació del teatre per part de l'Ajuntament el 4 d'agost de 1936. És a dir, segons aquestes últimes informacions, a totes les partides de bacallà i de sucre descarregades pel port alacantí se'ls posava el segell amb el tribut corresponent que era abonat pels majoristes, qui a la seua vegada el traslladaven als consumidors amb la consegüent pujada dels preus: al capdavant, l'impost era pagat per tot el poble i recaptat pels negociants, els quals dipositaven les quantitats a la caixa municipal i rebien els rebuts corresponents que els transformava en propietaris.

Fos com fos, l'Ajuntament d'Alacant cedí el terreny situat a la plaça del Barranquet i les obres es realitzaren ràpidament a partir del 2 de gener de 1846, sota la direcció de l'arquitecte Emili Jover. A l'any següent, concretament la nit del 25 de setembre de 1847, es va inaugurar el coliseu. És a dir, el Principal va ser erigit per la burgesia comercial local amb uns procediments típicament capitalistes. El sistema utilitzat per a la recaptació de la inversió, la diligència en la seua construcció i la fortalesa de la seua cobertura econòmica ho confirmen. Malgrat ser cert que per als propietaris no va representar un gran negoci, també ho és que els va suposar un gran prestigi social.

El local, que s'adscriu al model de caixa italiana, és de planta rectangular i té un pòrtic dòric amb sis columnes, coronat per un frontó triangular. La seua fàbrica és de pedra i, a pesar de les reformes que ha patit per tal de combatre la degradació del local, la seua estructura ha arribat bàsicament fins avui. El teatre té tres pisos i planta baixa. L'interior, decorat amb tota classe de luxe, disposava d'un sostre pintat per Ramon Simarro i Oltra que representava un cel lluminós amb una al·legoria del déu Apol·lo presidint un certamen de les belles arts i en voltant-ho tot un cercle de baix relleus amb passatges mitològics i de medallons amb bustos de literats espanyols; igualment, l'escenari, relativament espaiós, era



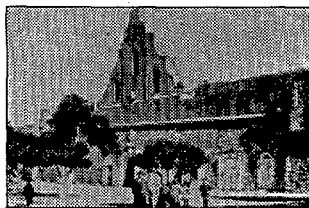
tancat per un gran teló de boca reformat per Frederic Américo el 1874. Dissortadament part de l'escenari i de la sala, inclosa la famosa pintura del sostre, va ser destruïda per una bomba llançada per l'aviació franquista durant la Guerra d'Espanya.

Al principi, la capacitat degué situar-se al voltant dels 1.100 espectadors asseguts, que en les successives reformes de 1860, 1876, 1884, 1927, 1939-41 i 1959 augmentaria fins a una cabuda màxima de 1.400 espectadors, per tornar a les 1.100 localitats en la darrer reforma de 1989-91. La distribució de les localitats en llotges, butaques de platea, seients de preferència als pisos i galeries ens confirma que el coliseu estigué al servei de les elits dominants alacantines, i tan sols es tingué en compte el públic més popular per a rendibilitzar el local en períodes de crisi.

EL SISTEMA D'EXPLOTACIÓ

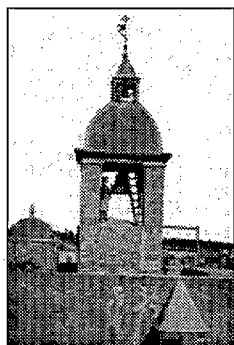
La gestió del Principal fou molt irregular durant gran part del segle XIX, amb algunes sonades fallides. Durant aquesta època, massa sovint el teatre esdevenia un negoci arriscat i no massa rendible, especialment en les conjuntures de crisi econòmica o sanitària. Quan no es trobaven empresaris capitalistes o aquests fracassaven, eren els propis actors els qui es feien càrrec de l'explotació del local. L'empresa vuitcentista que més temps arrendà el coliseu fou l'*Especta Club* (1890-1895). A partir del 1911 entrem en una llarga etapa d'estabilitat, gràcies a l'empresa *PLC*, que, a més d'administrar el negoci del Principal fins a la guerra civil espanyola, es convertí en l'arrendatària, durant moltes temporades, d'altres locals alacantins. Després de la guerra, també hi hagué certa continuïtat en la gestió del coliseu a través d'empreses com *PARRIES*, *CITEA* i *Martínez Tercero*, entre d'altres, fins arribar a partir del 1984 a l'actual administració dirigida pels nous propietaris: l'Ajuntament d'Alacant i la Caixa d'Estalvis del Mediterrani.

En l'etapa vuitcentista l'abonament per un nombre limitat de funcions representava l'autèntica base econòmica del teatre en proporcionar uns ingressos segurs i fixes, si bé els empresaris no podien oblidar el preu diari, que servia per arrodonir els ingressos i, molt sovint, representava l'autèntic guany del negoci. El Principal estava obert tots els dies de la setmana, amb una funció nocturna els dies de feiner, eixamplada amb una sessió més per la vesprada els diumenges i festius. Les representacions dels dies hàbils s'adreçaven primordialment als abonats burgesos, mentre que les funcions de vesprada dels festius es dedicaven a un públic molt més heterogeni. El sistema d'abonament, malgrat la seua organització flexible per gires a partir del 1878 i l'augment de les funcions lliures, entrà en crisi a finals de segle i va ser un factor determinant de la fallida general del coliseu. Efectivament, quan l'abonament fa crisi es pot dir que el model vuitcentista d'explotació del



local en el seu conjunt havia fracassat, ja que tendia a reduir el nombre d'espectadors habituals a un nombre limitat d'abonats que, a més, havien anat disminuint progressivament. A partir de la segona dècada del nou-cents s'entrà en un sistema de gestió més modern basat en l'augment de les funcions diàries, la diversificació de la programació i la màxima ocupació del local els diumenges i festius.

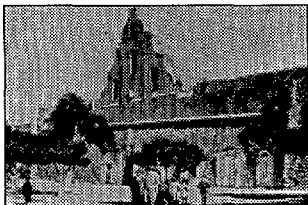
El preu de les localitats, que variava segons la categoria d'aquestes, era els que marcava la separació classista de la societat, tot evitant les confusions i la barreja social. També l'entrada general, vigent durant tot el vuit-cents, significava motiu de distinció. Els preus eren cars i, amb excepció de la tertúlia, estaven fora de l'abast de la població més humil. Després de fortes alteracions en els preus durant els primers anys de vida del local, hi hagué a partir del 1860 una evolució força equilibrada, amb petites oscil·lacions als anys noranta per culpa de la difícil conjuntura econòmica. L'entrada general, al tindre un cost que podríem qualificar de *polític*, és la que més conserva aqueixa estabilitat. Els preus depenien del tipus de funció: els més cars corresponien a l'òpera, mentre que els més barats eren els dels gèneres declamats; entremig estava la sarsuela. Els preus mitjans del teatre Principal d'Alacant no variaven massa dels vigents en coliseus d'importància semblant d'altres ciutats, però sí dels cafés teatre i dels altres locals secundaris, que resultaven entre tres i sis vegades més barats. Per tal d'atraure el públic més popular, als anys vuitanta s'abaratiren els preus de les localitats secundàries i a partir de la darrera dècada del segle XIX era freqüent veure anunciades funcions a *benefici del públic* amb fortes rebaixes en el cost de les localitats; amb el mateix objectiu s'incorporen també les funcions per seccions: (a 10 cèntims l'entrada). Per evitar la barreja social que cada vegada més es produïa al coliseu i per tal de no perdre el públic més primmirat, es programaren les *funcions de moda*, encaminades a afavorir el lluïment social de la burgesia acomodada, amb uns preus que limitaven l'accés de les capes inferiors de la població. Els empresaris oferiren altres al·licients que els merament artístics: donaven regals a les senyores o organitzaven rifes i batalles de serpentines, especialment per Carnestoltes, Nadal o festes assenyalades. Tanmateix, totes aquestes mesures es revelaren insuficients per fer front a una crisi teatral generalitzada, de la qual no eren els preus els únics culpables. A partir del 1914 van començar a fer-se dues sessions diàries durant tota la setmana, mentre que els diumenges i festius se'n programaren tres, al mateix temps, el sistema de preus sofrí un gran canvi respecte el vuitcentista i adquirí un perfil clarament modern: els preus es diversifiquen, variant no sols d'uns espectacles a d'altres sinó sobretot d'unes companyies a unes altres; fins i tot, determinats cantants d'òpera de fama internacional fan augmentar el valor de les entrades fins a quantitats desorbitades. És a



dir, enfront de la unicitat anterior s'imposà la varietat. Així, en un mateix dia festiu podia haver-hi una funció a les 4 de la vesprada a benefici del públic per als espectadors més populars, una altra a les 6 de la vesprada anomenada *matinée de moda* per a un públic molt refinat però que no assistia al teatre normalment, i una altra a les 9 de la nit que corresponia a l'abonament, és a dir als clients habituals. Abans de la guerra civil i durant tota la postguerra es programaren les novedoses sessions *fémina*, que consistien en obsequiar les dones amb una reducció de les entrades a meitat del seu cost. Actualment els preus són relativament cars, al menys per als sectors socials més desfavorits.

Normalment, la temporada teatral s'inaugurava en octubre, després que durant l'estiu el local hagués romàs tancat: la primera subtemporada còmica durava uns quatre mesos, fins la quaresma, mentre que la segona tenia una duració un poc més curta i bastant més irregular; ocasionalment, es programaven algunes funcions per a la *temporada de banys*. En l'etapa primerenca, la representació es perllongava durant més de tres hores, a causa de l'extensió de l'obra principal i dels llargs intermedis per canviar els decorats. Una funció normal consistia a representar un drama o comèdia llarga en primer lloc, a continuació venia un ball o número musical i finalitzava amb un sàinet o peça curta en un acte. A la Restauració, la funció es va reduir a una obra de dos o tres actes i una curta, o tres curtes. A partir de la segona dècada del segle XX ja és normal trobar alguna funció amb una sola obra llarga, costum que perdurarà fins l'actualitat en els gèneres declamats.

Durant grant part d'aquests 150 anys l'ornament escenogràfic fou de tipus pictòric (amb tela o paper) i resultava especialment important per a les òperes i les comèdies de màgia: els dos gèneres que més necessitaven d'una tramoia complexa i de qualitat. Malgrat que el reglament del local preveia condicionar el seu arrendament a la construcció d'algun tipus de decoració nova per part de l'arrendador, cal dir que pel seu alt cost, els muntatges escenogràfics propis del teatre Principal foren escassos. Els empleats responsables de l'escenografia i la maquinària han sigut sempre alacantins, entre els quals reïxen Rafael Simarro, Felip Rovira, Rafael Marco, Frederic Amérigo o Bernard Carratalà; així mateix, els encarregats del vestuari i l'atrezzo han estat, si fa no fa, quatre generacions seguides de la família Portes, gràcies a la qual s'ha pogut conservar el magnífic arxiu del teatre. Tanmateix, el sistema de representació vigent al llarg del vuit-cents requeria molt més esforços escenogràfics que els que, amb el major voluntarisme, podien fer els seus empleats. En conseqüència, el Principal hagué de recórrer a l'escenografia d'altres teatres, o a llogar vestits i decorats a botigues especialitzades. Més modernament els decorats seran portats per les companyies en gira.

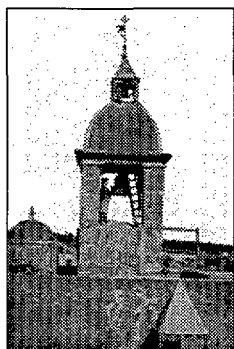


EVOLUCIÓ DE L'ACTIVITAT TEATRAL

El Principal no fou l'únic teatre d'Alacant; ben al contrari, en no poder congregar els interessos de les distintes classes socials, sorgiren nous locals que prompte esdevingueren competidors del primer coliseu alacantí: els cafés-teatre *Variedades* (1872-74), el *Verano* (1872) i el *Teatro-Café* (1872) durant el sexenni revolucionari; a la Restauració, el *Teatro Español* (1876-1887), el *Circ Vell* (1881- 1891), el *Circ Nou* (1892-1907), el *Teatro Polo* (1894-1897) i el *Café Edén Concert* (1889-1895), que canvià sis anys després el seu nom pel de *Teatro-Salón Nove-dades* (1895-1923), durant la Restauració; a principis del segle XX els primers teatres-cinema: el *Teatro de Verano* (1903-1939), el *Salón Alhambra* (1908-1910), el *Recreo Alicantino* (1905-1907), el *Teatro Nuevo* (1907-1939), el *Salón-Moderno* (1906-1924) i l'*Sport* (1908-1936); la segona i tercera dècada del nou-cents van significar a Alacant l'etapa de la construcció o reforma de les grans sales cinematogràfiques (sovint aprofitades per als espectacles teatrals), les quals perduraren fins després de la guerra civil: el *Salón España* (1916), el *Salón Granados* (1917), el *Monumental-Salón Moderno* (reconstruït el 1924), l'*Ideal* (1924) i el *Central* (1924); i finalment, a la postguerra s'inauguraren noves sales cinematogràfiques, però ja no es dedicaren en absolut a l'espectacle teatral.

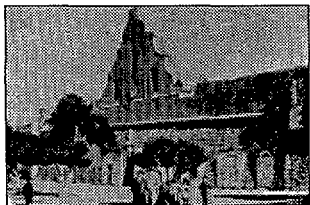
Tanmateix, el Principal esdevingué el més estable i durador de tots els coliseus alacantins i l'únic obert durant moltes temporades teatrals. Ara bé, l'evolució de la seua activitat teatral té els lògics daltabaix propis d'un espectacle ple de vitalitat. La mitjana de funcions en l'etapa inicial va ser de 127 per temporada, que es va superar a la Restauració amb 157 per l'augment del nombre de les funcions dels dies festius, i, al seu torn, al primer terç del segle XX amb 165 funcions anyals. Els períodes de major productivitat, han sigut els següents: 1847-1851, 1856-1868, 1872-1877, la dècada dels vuitanta, 1895-1905 i a partir de 1911 fins a la guerra civil; llarga etapa aquesta última en què el Principal fou el més actiu de tots els locals alacantins, fins a arribar al màxim històric en la temporada de 1921-22 (amb més de 300 funcions). Els primers 15 anys de la postguerra hi hagué una activitat teatral considerable amb una mitjana de 250 funcions per temporada. Pel contrari, les crisis més profundes foren els períodes 1851-53, 1869-72, 1878-80 i 1908-1909 i a partir de l'any teatral 1956-57 quan l'augment de les projeccions cinematogràfiques provocaren una davallada impressionant de les funcions teatrals.

El Principal és per origen, organització de l'espai, tradició i explotació empresarial, el coliseu de la burgesia, però, quan aquesta classe social flaquejà en la seua assistència, per fer front a la competència de les altres sales teatrals, hagué d'obrir-se a les capes socials intermèdies i, àdhuc,



populars. Els primers 25 anys d'existència del coliseu, la burgesia local (no massa nombrosa) freqüentava el local amb normalitat, i les crisis d'assistència venien motivades per causes extrateatral: epidèmies, revoltes polítiques i socials, etc.

Amb la reposició borbònica del 1874 va començar un període de pau, estabilitat política i recuperació econòmica, condicions propícies per al negoci teatral. Tanmateix, el primer coliseu de la ciutat va passar per uns moments crítics per culpa de les fallides empresarials i de la manca de públic: la causa última de la crisi hem de cercar-la en la feblesa de la burgesia alacantina (destinatària natural de la programació del Principal), que es va demostrar incapaç d'omplir i fer rendible l'explotació del primmirat local. Per superar aquesta mancança, a partir de la temporada 1879-80 els empresaris obriren les portes del teatre a un públic més popular, abaratint els preus d'una part de les localitats i, el que és més important, donant major cabuda a la sarsuela i al sainet, gèneres que foren acceptats a desgrat pels pixapolits espectadors burgesos. La dècada dels vuitanta va suposar una etapa d'estabilitat en el sistema d'explotació del local: preus invariables, programació eclèctica per acontentar tant el públic més benestant com les classes menestrals. Als primers anys de la dècada dels noranta tornà a haver, de bell nou, una crisi de l'espectacle teatral a causa d'una difícil conjuntura econòmica i social. La manca de demanda teatral commogué les bases mateixes del teatre Principal amb les següents conseqüències: defecció del públic més habitual i distingit, freqüents suspensions de funcions per absència d'espectadors, fracassos totals de companyies, incompliment de compromisos amb els treballadors per part dels empresaris, etc. Per tal de solucionar la greu crisi el primer coliseu alacantí va intentar reformar el sistema d'explotació comercial: fortes rebaixes de preus per a determinades funcions, incorporació de les funcions per seccions tan de moda als altres locals més populars i major diversificació de la programació, tot incloent nous gèneres (varietats, opereta, teatre valencià, etc.). Malgrat tots aquests intents, hem de concloure que les dificultats quasi permanents en l'explotació del Teatre Principal durant el segle XIX foren causades perquè no va saber adaptar-se suficientment als canvis socials i als nous gustos que demanaven els sectors més dinàmics de la població. Els altres teatres menors i les societats d'aficionats acontentaven aquests sectors socials que es decantaren progressivament envers la sarsuela curta i els sainets (en castellà o en català). La pugna entre el patriciat alacantí i el públic menys benestant degué ser molt forta en el tombant de segle: per primera vegada la burgesia alacantina es va oposar als gustos dels espectadors de les galeries amb el boicot i la protesta. La deserció de les classes dominants i la pèrdua progressiva del públic potencial en favor dels altres coliseus secundaris va provocar que l'activitat del Principal es ressentís. En aquest trasbals d'espectadors del primer coliseu als altres locals de



la ciutat incidiren un complex conjunt de factors: estrictament teatrals uns (augment i diversificació de l'oferta), econòmics uns altres (preus més assequibles als teatres secundaris, especialment important en moments de crisi), i fins i tot socials (canvis en l'estratificació de la societat que provocaren una major obertura del mercat de l'espectacle a les capes mitjanes i menestrals cada vegada més influents).

Els primers anys del nou segle el Principal seguia sense ser massa rendible, la qual cosa ocasionava la deterioració de les instal·lacions. Teatralment, la temporada de 1909-1910 va significar el punt més baix de la inflexió que venia des de 1905, i, en l'aspecte de la gestió, la crisi va tocar fons el 1911, quan el coliseu va ser administrat directament per la Junta de propietaris. La solució de la crisi va ser l'arrendament del teatre al capitalista Lluís Altolaguirre, qui va fundar l'empresa PLC que es va fer càrrec de l'explotació del local fins el començament de la guerra civil. La nova empresa s'adaptà bastant bé a la nova situació a base d'abaratir els preus, disminuir l'estança de les companyies i diversificar l'oferta teatral. Pocs anys després, el Principal tornarà a ésser un negoci rendible, cosa que va motivar algunes reformes i millores del local. El triomf de la comèdia, la presència d'una nova generació de grans intèrprets i el canvi de conjuntura econòmica (que coincidí amb la Dictadura de Primo de Rivera) convertiren els anys vint en els del màxim esplendor del primer coliseu alacantí. Creiem que no és desgavellat afirmar que el Principal alacantí era aleshores un dels millors teatres de l'Estat Espanyol. A partir de 1929 torna a minvar l'assistència als espectacles teatrals per la competència del cinema i la crisi econòmica internacional. Els anys anteriors a la guerra significaren una diversificació de la programació bastant equilibrada entre els gèneres còmics, els lírics i els musicals; línia que no es va alterar durant la postguerra, si bé matisada amb una major pujada de la revista.

LA PROGRAMACIÓ

Respecte la programació, cal recordar que el teatre era, sobretot, un negoci que es movia per la llei de l'oferta i la demanda. El públic consumia allò que li oferien els productors teatrals (autors i actors) però també assenyalava, amb una major o menor assistència o amb la seua reacció davant del que se li presentava a l'escenari, el que li agradava més o menys. Per la seua part, els empresaris eren intermediaris d'aquest mercat teatral i la programació la feien en funció dels gustos del públic i dels pressupostos que tenien a l'abast. Més que per determinats criteris de gestió teatral, els empresaris es deixaven endur per llur experiència o intuïció: evidentment, aleshores, encara no es pot parlar de l'existència d'autèntics gestors teatrals que tingueren en compte altres factors a l'hora de programar (sociològics, demogràfics, artístics, etc.).

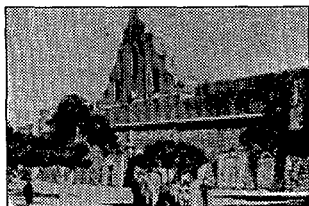


Existeix una gran dificultat en l'etapa inicial per a diferenciar les funcions per gèneres, ja que les companyies disposaven de quadres de vers i lírics, i combinaven tot tipus d'obres, àdhuc en una mateixa sessió; amb tot, podem considerar que al voltant d'un 58% del total de les funcions tenen com a part principal obres en vers (o siga teatre declamat); en el 25% dels casos són les sarsueles les que ocupen aqueix lloc de privilegi; mentre que les funcions d'òpera representen el 14%; el 3 % restant entraria en l'apartat d'altres espectacles menys habituals. A la Restauració, el gènere que triomfa és la sarsuela amb 45% de les funcions totals, seguida de molt a prop pels gèneres dramàtics amb el 43% i un 6% per a cadascun dels dos espectacles minoritaris: l'òpera i les funcions especials. Al segle XX va tornar a triomfar el teatre dramàtic, especialment la comèdia, amb més del 55 % de les funcions programades; els gèneres lírics (sarsuela, opereta i òpera) el segueixen a força distància, amb un 30%; mentre que la resta d'espectacles (varietats, revista, música, etc.) no arriba al 15%. Finalment, a la postguerra, predominen les funcions còmico-líriques més o menys arrevistades.

Efectivament, fins a la Restauració els gèneres dramàtics són majoritaris, seguits a distància de la sarsuela i d'una presència més que acceptable de l'òpera; el teatre declamat baixa estrepitosament durant el segon quinquenni dels anys setanta, al qual segueix un període d'estabilitat, i, després d'haver tocat fons en la temporada 1893-94, torna a ascendir i a mantenir-se acceptablement la resta dels anys restauracionistes. Precisament tot el contrari de la sarsuela, que supera clarament el teatre declamat des de 1880 fins a pràcticament 1893 (el període àlgid del gènere líric), tot situant-se per davall solament en els anys inicials i finals de la Restauració.

El gènere de les varietats té el punt més àlgid en les temporades de 1906-1907 i 1907-1908, anys a partir dels quals l'espectacle cinematogràfic llevarà temps i espais al teatre. Alguns dels locals que, en principi, foren creats com a teatres, es dedicaren, d'ara endavant, majoritàriament al cinema, alhora que nous edificis de segona i tercera categoria van ser construïts per dedicar-los al seté art; però en tots els casos donaven també cabuda a les varietats. El Principal, encara que amb menys freqüència, tampoc pogué salvar-se de la dèria pel cinema i, utilitzà la fórmula de combinar, de tant en tant, les projeccions cinematogràfiques amb les *varietés* o amb la comèdia. Aquesta moda de combinar cine i varietats acabà en la segona dècada del segle en benefici dels gèneres lírics. A partir del 1913 en tots els locals d'espectacles (inclosos també els músics-hall) predominaren els gèneres lírics més populars (opereta i sarsuela), els quals assoliren el màxim en la temporada 1916-17.

Precisament per la irrupció del cine, els espectacles dramàtics van patir una gran inflexió en la temporada 1907-1908. Fins la primera tem-

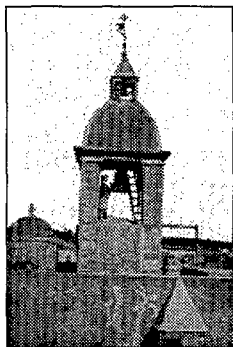


porada de la dècada dels vint no podem dir que haja una sensible recuperació de l'activitat escènica en el terreny de la comèdia i el drama, després de la tendència lentament alcista experimentada des de deu anys abans. Al mateix temps millora la qualitat de les companyies i s'allarguen les seues estances, que havien disminuït considerablement la dècada anterior. El moment triomfal de la comèdia és el període comprés entre 1921 i 1926, que coincideix amb els anys de màxima activitat del Principal. Amb tot, els gèneres dramàtics en general, i la comèdia en especial, aconseguiren durant la resta del període estar per sobre dels espectacles lírics i de varietats.

El cinema va ser, sens dubte, el responsable que es produïra, a partir del 1907, l'especialització de les sales alacantines. La majoria dels locals es van veure obligats a barrejar funcions teatrals i cinematogràfiques o a realitzar únicament projeccions cinematogràfiques, perquè el teatre per sí sols ja no era suficient per rendibilitzar econòmicament el negoci. L'any que la competència del cinema es deixà sentir de forma més aguda va ser el 1919. Els canvis de conjuntura econòmica al principi i al final de la Dictadura de Primo de Rivera van dinamitzar i contraure, respectivament, els espectacles teatrals i impulsaren un canvi en l'especialització dels locals. Hi hagué sales que explotaren bàsicament la sarsuela, altres que es dedicaren a les varietats i els gèneres musicals, i les menys que s'ocuparen dels gèneres declamats (fonamentalment el Principal).

Els darrers anys anteriors a la guerra d'Espanya, van ser els nous gèneres musicals els que pogueren fer front a la competència del cinema sonor: principalment la revista i, en molta menor mesura, el vodevil, els quals van copar bona part de la programació dels locals alacantins, especialment en les temporades 1927-28 i 1932-33. Àdhuc, per tal d'aconseguir nous espectadors, el Principal s'hagué d'obrir als concerts vocals o instrumentals de cantants famosos, orquestres simfòniques o bandes de música. Mentre que durant la llarga postguerra la revista va continuar aconseguint el favor del públic.

Quant a la programació concreta, és obvi que el paper decisiu el tenien els directors d'escena (extrets d'entre els primers actors), els quals contribuïen a conformar els gustos del públic. Lògicament, els espectadors volien novetats, però dins dels gèneres i dels autors als quals ja havien mostrat el seu favor. Solament es repetien les obres que havien triomfat en les temporades anteriors. La necessitat de canviar contínuament de programació per atreure el públic, explica la gran quantitat de títols representats. Al capdavant els gustos dels espectadors alacantins no foren diferents als d'altres llocs de l'Estat, sinó que es deixaven guiar pel conservadorisme marcat pel públic madrileny. La conseqüència d'això és la manca d'especificitat de la programació alacantina. No podem oblidar que les motivacions de prestigi social



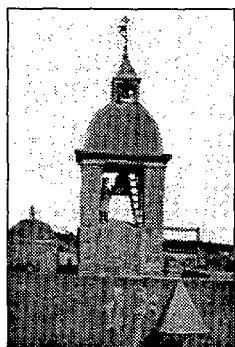
determinaren, durant molt de temps, l'assistència al teatre tant o més que les obres representades: al segle XIX, particularment, la fam de diversió de les classes dominants, la seua predilecció per les distraccions públiques i el seu plaer de veure i de ser vistes fan del teatre l'art socialment més significatiu de l'època. Això no obstant, les preferències del públic anaren evolucionant en el decurs del temps i es mostrà cada vegada més exigent respecte la qualitat de la posada en escena i el nivell artístic de la interpretació.

Al principi, el teatre romàntic era la base de la programació dramàtica, però al públic alacantí no li agradava el romanticisme més progressista, sinó el moderantisme un tant igualit i mesurat de les obres historicistes de tall tradicional dels romàntics espanyols. A partir de la segona meitat de la dècada dels cinquanta, hi hagué un canvi cap a una temàtica més realista i actual amb la invasió de les comèdies sentimentals i de costums burgeses, fins arribar a l'*alta comèdia* de López de Ayala i Manuel Tamayo i Baus. Altrament, els anys seixanta és el moment àlgid de les anomenades obres de màgia. També gaudiren de gran acceptació els melodrames d'origen francès que tenien una forta càrrega de sensibleria. Durant la Restauració apareix una nova generació d'autors que posen en qüestió l'èmfasi romàntic de l'etapa precedent i creen noves tendències, tanmateix el gènere que més atragué el públic fou el drama exagerat i neoromàntic de José Echegaray. Un dels nous gèneres més interessants és l'anomenat teatre social, que aparegué amb força durant els últims anys de la Restauració, tot coincidint amb les primeres lluites organitzades del proletariat, i gràcies a la influència que sobre el moviment obrer exercí el naturalisme d'Emile Zola. A Espanya, i especialment a Catalunya, sorgí a finals del segle XIX un corrent que representa aquest moviment: Joaquin Dicenta, Benito Pérez Galdós, Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Fola Igúrbide, Federico Oliver... Tanmateix, el realisme espanyol quedava molt allunyat de la naturalitat dels nous corrents europeus. Així mateix, hem d'incloure dins del gènere dramàtic tota una sèrie de peces curtes de caràcter còmico-costumista, subgèneres que eren titllats de menor categoria i solament tenien sentit com a complement de les obres llargues, de tal manera que es trobaven fermament implantats al final de les funcions per tal que el públic se n'anara amb bon sabor de boca. L'afició als gèneres menys seriosos va augmentar, curiosament, en la crisi de les acaballes del vuit-cents: entre els autors de peces còmiques els més populars segurament són Vital Aza i Ramos Carrión, als quals s'afegiren al primer terç del nou-cents els germans Álvarez Quintero. Quant al teatre valencià, Eduard Escalante al segle XIX i Paco Barchino al XX són, amb força diferència, els autors més representats. Però la gran novetat de la segona i tercera dècada de l'actual centúria fou la comèdia moderna, especialment la *comedia de salón* de Jacinto Benavente. Per altra banda, el teatre modernista en castellà no jugà un



fort paper en la programació: els *esperpentos* de Valle Inclán, part de la producció d'Eduard Marquina i les novençanes obres de Federico García Lorca van poder pujar als escenaris alacantins sols de manera excepcional; amb més freqüència ho aconseguiren els autors catalans Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol i Ignasi Iglésias, això sí traduïts al castellà. Malgrat ser una època de greus conflictes socials i de canvis revolucionaris, el teatre més compromés no va tindre un gran impuls. Respecte les traduccions d'autors estrangers al castellà, hi hagué un repertori no massa gran, però de qualitat: Suderman, Oscar Wilde, Dario Nicodemi, Luigi Pirandello, etc. Les companyies de Francisco Morano, Lola Membrives, Maria Guerrero, Enric Borràs i Margarida Xirgu, entre d'altres, lluitaren sense desmai per normalitzar la presència als nostres escenaris dels autors espanyols i europeus més importants. Però, mentre els pixavins espectadors del Principal aplaudien d'allò més les interpretacions d'aquests insignes actors, no es comportaven d'igual manera amb el repertori innovador que escenificaven, que era rebut més fredament quan no amb una manifesta indiferència. Les obres dramàtiques o còmiques no solien reposar-se tant com les líriques, però podem citar entre les més escenificades el drama *Don Juan Tenorio* (4-12-1847) de Zorrilla (gràcies a l'habitual repetició de la nit de tots sants), i les comèdies *Los Hugonotes* (27-3-1889) de Miguel Echegaray i *La cuerda floja* (5-11-1897) de J. Estremera.

Pel que fa a la sarsuela, la primera companyia específicament d'aquest gènere ve l'abril de 1855, encara que les primeres representacions d'obres curtes, d'un sol acte, daten de la quaresma del 1850. Cal fer una primera classificació d'aquest producte líric en sarsuela de gran espectacle (de dos o tres actes) i l'anomenat *género chico* (d'un sol acte). Foren bàsicament les classes mitjanes i populars el sosté de la sarsuela curta, la qual cosa explica que el paradís del gènere fossen els cafés cantant i les societats recreatives. La Restauració va significar l'etapa àlgida de la sarsuela, superioritat que es realitzà a desgrat no tan sols del públic més exquisit del Principal, sinó també dels crítics que, a contracor, han de reconèixer la popularitat del gènere líric espanyol. Al primer terç del nou-cents, la sarsuela continuà essent, amb avanços i retrocessos, un dels pilars que sostingueren l'activitat teatral de la majoria dels locals alacantins, inclòs el Principal. Entre els compositors més populars cal citar Barbieri, Gaztambide i Arrieta en la primera etapa; als que seguiren Bretón, Caballero, Chueca i Chapí al darrer quart del vuit-cents; i al nou segle Jiménez, Serrano, Vives, Guerrero, etc. Entre els lletristes, a més dels comediògrafs Camprodón, Pina Domínguez, Ramos Carrión i Vital Aza, cal citar Carlos Arniches, qui creà el model de l'anomenat *castissisme madrileny*. Les obres més repetides al Teatre Principal foren *Marina* (17-4-1857) de Camprodón i Arrieta, *Los sobrinos del capitán Grant* (24-11-1880) de Ramos Carrión i Caballero, *La tempestad* (18-



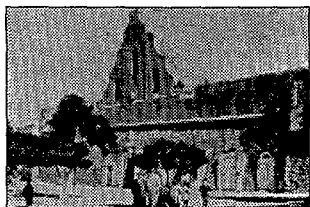
10-1882) de Ramos Carrión i Chapí, i *Bohemios* (4-2-1905) de Perrin i Palacios amb música d'Amadeu Vives.

Hem de considerar ara un altre gènere líric específic prou diferent de l'anterior: l'òpera. Assistir a sessions d'òpera no era tan sols presenciar el més prestigiós espectacle artístic, sinó la millor oportunitat que tenien les classes dirigents per lluir-se socialment. A Alacant, l'òpera la porten les companyies italianes en gira, que normalment venen una sola vegada a l'any per la subtemporada de primavera o d'estiu. Després d'un primer període de forta presència, especialment als anys seixanta del segle passat, durant la Restauració es manté sota mínims, i va ser el gènere més castigat per la crisi teatral de la primera meitat dels anys noranta, ja que tenia els preus més cars. Molts dels intents d'oferir òpera al Principal al segle XX es saldaren amb un estrepitós fracàs. Com a tot Europa, és absolutament hegemònica l'òpera italiana: Donizetti, Bellini, Verdi, etc. *Il trovatore* (24-3-1859) de Verdi és, amb diferència, l'obra més repetida.

Respecte als altres gèneres musicals, l'opereta va començar a introduir-se a la nostra ciutat en la darrera etapa vuitcentista de la mà de companyies italianes, però és en la segona dècada del nou segle quan tingué un gran desenvolupament. Destacaren diversos compositors francesos, alemanys i austríacs. Tanta fou la popularitat del gènere que les companyies líriques espanyoles la introduïren en el seu repertori de sarsüela, la qual cosa implicava l'adaptació de la major part de la producció estrangera i la confecció de noves obres per autòctons. Entre les operetes més repetides citem *La Mascota* (19-12-1884) d'Audrán, *La viuda alegre* (8-3-1910) i *El conde de Luxemburgo* (29-11-1910) de Franz Lehar, i *La canción del olvido* (12-3-1919) del mestre Serrano.

El segle XX contempla la pujada espectacular de les varietats, una espècie de calaix de sastre on cabien espectacles d'allò més diferent, a base d'artistes diversos com vedettes, cançonetistes, cupletistes, tiples, duetistes, ballarines, transformistes, etc., acompanyats sovint per algun número d'habilitat a base d'il·lusionisme, prestidigitació, màgia, ventrilòquia, acrobàcia, jocs malabars i atlètics, pantomimes, etc. Pràcticament tots els locals secundaris programen majoritàriament varietats, soles o combinades amb projeccions cinematogràfiques, durant les dues primeres dècades del segle XX. El Principal tampoc pogué sostraure's a la moda de les *varietés*.

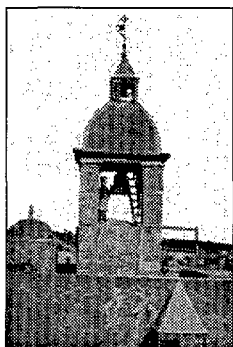
Pel que fa als nous espectacles musicals que feren entrada estrepitosa en la vida teatral del nou-cents, cal citar el vodevil, la revista i el cuplé, gèneres de consum on conflueixen trets eròtico-lírico-còmics. Algunes revistes aconseguiren un èxit clamorós, com fou el cas de *Las Leandras* (4-6-1932).



La influència del Principal en la ciutat no ha de mesurar-se solament en el terreny de l'activitat estrictament dramàtica o parateatral, sinó que abasta un àmbit cultural i social molt més ample. A més dels espectacles a què acabem de referir-nos, hi ha tota una sèrie de funcions especials: de ball, circenses, musicals, literàries, etc. En l'aspecte literari reix la celebració dels Jocs Florals. La música també suplia l'escassa activitat dramàtica en determinades èpoques de l'any, de tant en tant el coliseu es convertia en un auditori. Però és en l'ordre polític on el protagonisme del teatres alacantins ha estat notable, a més dels actes de proselitisme organitzats pels partits polítics, cal fer esment que la presència dels reis a la ciutat suscitava vetllades extraordinàries en el seu honor. També es realitzaren funcions de benefici pels motius més diversos: per a obres de caritat, per a societats obreres, per a clubs esportius, per socórrer institucions d'interés social de diferents tipus, amb ocasió d'aniversaris de dramaturgs o personatges famosos, per a les presentacions anuals de les belleses de les diferents fogueres, etc. La immensa majoria d'aquests beneficis anaven a càrrec de companyies alacantines semiprofessionalitzades o d'aficionats. Els gèneres representats en aquestes funcions coincideixen amb el que estava de moda en cada moment concret: no oblidem que es tractava de recaptar la major quantitat de diners per dedicar-los a la finalitat expressada en la funció a benefici.

ELS ACTORS

Quant a l'organització dels actors, al principi se seguí amb el costum iniciat en la segona meitat del segle XVIII de formar una companyia estable per a tota la temporada o, per a una de les dues subtemporades en què es dividia l'any teatral, amb gran nombre d'actors i artistes especialitzats en diferents gèneres. Les companyies estables presentaven l'avantatge de la regularitat: l'assistència al teatre podia ultrapassar el caràcter de diversió o de llüiment social, que havia tingut fins ara, per a esdevenir un hàbit, amb tot el que de positiu per a l'extensió del fenomen teatral té aquest aspecte. Normalment, els actors eren contractats individualment per a la temporada, quedant lliures en finalitzar aquesta. Les empreses, esperonades pel desig de lucre, es veren obligades a competir en la recerca i contractació dels millors actors. La conseqüència fou que els actors deixaren de ser considerats uns marginats i l'ofici va guanyar molt de prestigi social. Però, la manca d'actors (que no abundaven en la quantitat i la qualitat que era de desitjar) i el sistema de contractació centralitzat a Madrid ocasionava greus dificultats als coliseus *de províncies* per a formar els seus conjunts artístics. Normalment, els locals principals de ciutats mitjanes com Alacant formaven els seus propis conjunts a base de primeres figures, més o menys conegudes, majoritàriament de parla castellana, i les completaven amb molts actors



indígenes que cobrien els caràcters còmics i d'altres places considerades secundàries als organigrames de les companyies. Igualment, tant el cor com l'orquestra estaven formats per artistes locals que sempre es repetien, any rere any. A més, la industrialització no sols imposava canvis quant a l'especialització dels actors, sinó també respecte a les relacions laborals i a l'organització de les companyies, que s'estructuraven jeràrquicament en funció de la importància dels papers que realitzaven els actors i llur trajectòria professional. Els conjunts tenien seccions de vers, lírica i coreogràfica. La importància dels primers actors en el funcionament de les companyies, ve donada perquè eren els encarregats de seleccionar les obres i de dirigir la representació. En la dècada dels vuitanta del segle passat, desaparegueren les companyies estables formades per a tota la temporada i es va generalitzar la contractació de companyies en gira. Aquest sistema tenia el desavantatge de la irregularitat de l'activitat teatral, ja que el local romania tancat entre l'actuació d'una companyia i la següent, però aquest inconvenient fou compensat amb la injecció de qualitat que suposaren les gires de les grans companyies dramàtiques procedents de Madrid. La tradició de les funcions a benefici dels primers actors va proliferar durant els 150 anys de vida del local, ja que representava un sobresou ben apetit.

El director de companyia de vers que més repetí en l'etapa inicial del Principal, i el que més pervisqué en el record del públic alacantí, fou Pedro Delgado; però també van pujar a l'escenari del primer coliseu alacantí els cèlebres Julián Romea, José Valero, Ricardo Zamacois i la gran actriu tràgica italiana Carolina Civili. A la Restauració, les companyies còmico-dramàtiques que més actuaren al Principal foren: Miguel Cepillo, Wenceslao Bueno, Francesc Palanca i Martínez, José Mata, Manuel Méndez i Manuel Llorens. A finals de la Restauració va sorgir una nova generació d'actors i d'actrius que revivificaren l'escena espanyola amb obres d'autors de més pretensions (tant estrangers com peninsulars) i que triomfaren amb companyies pròpies al primer terç del segle XX. Els excessos interpretatius del romanticisme donaren pas a la introducció d'una major naturalitat i interiorització, a través d'aquestes grans figures que captivaren el públic. Tots els actors i actrius més famosos del moment, totes les companyies contemporànies més importants passen pel teatre Principal o pels altres locals de la nostra ciutat varies vegades. Això situa a Alacant com a una de les més importants del circuit teatral espanyol. Precisament els millors conjunts dramàtics són els que repeteixen més freqüentment i els que donen més funcions: Margarida Xirgu, Francisco Morano, José Tallaví, Maria Guerrero, Enric Borràs, Ricardo Calvo i Joan Santacana. A mesura que avança el segle XX, es representà cada vegada més comèdia i menys drama: així, els anteriors conjunts dramàtics o còmico-dramàtics passaren aleshores a denominar-se companyies d'*alta comèdia* (especialitzades en el teatre benaventí)



per diferenciar-se de les simplement *còmiques* o de les que s'autodenominaven redundantment *comèdies còmiques*. Entre els grups especialitzats en la comèdia reïxen, per l'assiduitat als nostres teatres i pel nombre de funcions representades, els de Luis de Llano i Antonia Plana, Jaume Rivelles, María Gámez, Salvador Mora, Rosario Pino i Emilio Thuillier, Paco Alarcón, Carmen Cobefia, Enrique Chicote, Juan Balaguer i Maria Fernanda Ladrón de Guevara. Tampoc podem deixar d'esmentar les comparses dels alacantins Àngel Mas i Paco Hernández, dedicades exclusivament al teatre valencià.

El prestigi que gaudia l'òpera pels anys cinquanta i seixanta del segle passat motivà que moltes de les grans estrelles que descollaven aleshores foren contractades pel Principal alacantí: les tiples Cristina Villó, Virginia Tilli, Ana de la Grange, Julianne Dejean i Marietta Spezzia, el baríton Gottardo Aldhigieri i el tenor Irfre. A la Restauració tampoc faltaren les cantants Emma Nevada i Milà Kupfer, i els tenors Enrich Tamberlick, Eugenio Laban i Julián Gayarre (la figura senyera de l'òpera en aquesta època). Al nou segle cantaren Miguel Fleta i José Mardones, entre d'altres.

Respecte de la sarsuela cal citar, primerament, alguns cantants de pes: Miquel Sabater, els tenors Enrique García i Manuel Sanz, el baríton Manuel Cresc i la primera tiple Enriqueta de Toda. A la Restauració, els conjunts lírics que més actuen al Principal foren: G. Cereceda, Manuel Rojas, Eduardo Ortiz, Juan Cubas, Rosend Dalmau, Josep Subirà, Victor Loitia, Miquel Soler, Pau Gorgé i Isidoro Pastor. Al segle XX, les companyies que representaven sarsuela s'especialitzaren igualment en l'opereta còmica, i a partir dels anys vint també conrearen la revista i altres subgèneres musicals. Molt sovint es fa difícil diferenciar el repertori que porten perquè solen barrejar tots els gèneres. Els principals conjunts lírics de l'època foren: Emilio Duval, Leopoldo Gil, Eugenio Casals, Enrique Povedano, etc.

Pel que fa a les varietats i als espectacles musicals, no podem titllar, en la seua totalitat, aquests gèneres de frívols i banals, ja que també hi hagué intents de dignificar-los, amb la creació i selecció d'un repertori i unes actuacions de major categoria artística. Dins d'aquesta vessant més creativa hauríem d'esmentar alguns espectacles musicals de cançonetistes, vedettes o estrelles com la Fornarina, l'Argentinita, Pastora Imperio, Raquel Meller, Celia Gámez, Amalia d'Isaura, Conchita Piquer o Estrellita Castro. Finalment, tenim, especialment a la postguerra, les companyies de revista de Ramper, Zori Santos o Colsada, per citar només algunes de les més conegudes.