

# CAYETANO

LUCA DE TENA:

EL DIRECTOR DE ESCENA QUE  
ACEPTÓ DIRIGIR UNA ESCUELA

Por: **BLANCA BALTÉS**  
*DRAMATURGA Y TEATRÓLOGA*

**C**ayetano Luca de Tena y Lazo (1917-1997) es uno de los primeros y más prolijos directores de escena modernos del teatro español. Desarrolló una ingente actividad profesional que se inició al terminar la guerra civil, se prolongó durante toda la dictadura franquista y continuó en democracia. Sin ser ideólogo y sin propugnar una estética acorde con los postulados franquistas,<sup>1</sup> contribuyó de forma decisiva a renovar la escena tanto desde un punto de vista tecnológico como metodológico; dio su primer contenido y su primera significación a uno de los recién creados teatros nacionales, y se preocupó por divulgar los fundamentos de su oficio. Auspició la escuela y la joven compañía “Lope de Rueda” en el seno del Español para ofrecer una formación solvente a los futuros actores. Recuperó para la escena lo que hoy constituye repertorio esencial del teatro clásico español y coadyuvó al reconocimiento y la difusión de la dramaturgia española contemporánea, con Antonio Buero Vallejo a la cabeza.

Cuando comencé mis indagaciones sobre la vida y la obra de Luca de Tena, observé que no se había estudiado con detenimiento su trayectoria, mucho más extensa de lo que fue su trabajo al frente del Teatro Nacional del Español (1942-1952 y 1962-1964), al que en su día se acercaron Lola Santa-Cruz [1991 y 1993], Felipe Higuera [1992] y Antonio Morales y Marín [1995]. Solo a raíz de la reposición de *El arrogante español* o *El caballero del milagro* en el Español, en 1991, la crítica comenzó a revisar su labor. Después, casi veinte años de silencio.<sup>2</sup>

Todavía hoy resulta hoy casi un perfecto desconocido para el público español, una vaga y lejana referencia con aromas de alta cuna<sup>3</sup> para buena parte de los profesionales escénicos actuales -quienes incluso lo confunden con su primo Juan Ignacio o su otro pariente, Torcuato, lo cual ya es algo más que preocupante-, un valor rescatado apenas por unos pocos especialistas de probada objetividad, como Juan Aguilera Sastre, quien hace algunos años se refirió a él como “el mejor director de escena de los años 40” [2004: 72].

Llama la atención este desconocimiento del director: si pudiéramos contar el número de espectadores que vieron una o varias de sus cientos de escenificaciones, a lo largo de más de medio siglo, obtendríamos un resultado difícilmente superable por parte de otro director, e incluso de muchos autores más frecuentemente glosados.

---

1. No profundizaremos en detalles ni matices de esta delicada cuestión, pues no es objeto de este trabajo.

2. A llenar este vacío ha venido Cayetano Luca de Tena. Itinerarios de un director de escena (1941-1991), de Blanca Baltés, publicado por la Asociación de Directores de Escena en 2014 y galardonado con el Premio “Leandro Fernández de Moratín 2014”, de estudios teatrales.

3. La familia Luca de Tena tiene especial relevancia en el siglo XX español, desde que fundara el diario ABC en la última década del siglo anterior.

Si consideramos el teatro como lo que se ve en un periodo determinado y no lo que se escribe, el teatro de Luca de Tena sobresale frente a muchos otros más afamados de la segunda mitad del siglo XX. Hemos de preguntarnos por qué se ha producido esta gran ironía de ignorar, algunos conscientemente, otros por desconocimiento veraz, a alguien que luchó denodadamente, durante muchos años, por incorporar el oficio del director a nuestra escena.

Dejando a un lado la endémica mala memoria de la ciudadanía española, de la que pueden rendir mejor cuenta los historiadores, alguna respuesta seguramente reside en el propio concepto de modernidad teatral: para algunos es sinónimo de vanguardia, para otros simplemente de corrección escénica y aplicación de los cánones y reglas del teatro conforme a la convención imperante en su época. En este sentido es muy lícito atribuir a Luca de Tena un comportamiento ajustado a la modernidad en los años cuarenta y cincuenta. Voces más autorizadas que la mía, para empezar porque conocieron de primera mano sus métodos (la actriz francesa Henriette Morineau y el crítico portugués del Diario de Manhã), le compararon con Louis Jouvet y Gaston Baty, cuyas virtudes como directores de escena están fuera de toda sospecha, aunque no se les pueda incluir, a ninguno de los dos, entre el conjunto de creadores más rompedores o vanguardistas del siglo XX.


Precisamente en el propio hecho de que Luca de Tena es un director español podemos buscar otras respuestas, ya que protagonizó una de las épocas más difíciles de nuestra historia, una década oscura como pocas, la de los años cuarenta, hasta el punto que la podemos calificar, con sobrados motivos, como de infausto recuerdo. El triunfo de las tropas sublevadas en la guerra civil que Luca de Tena pasó en la cárcel trajo a España una dictadura cuyo empeño primero consistió en borrar de la memoria española al menos de la memoria cercana, o de la memoria viva todo acontecimiento histórico, personal o colectivo, privado u oficial, que hubiese tenido lugar durante el periodo republicano y de algún modo atentase contra sus ideas, su fe, su orden, o simplemente su “buen gusto”. La vanguardia escénica española y con ella, los mejores directores de escena, habían desaparecido. No tardaron en aparecer otros, lógicamente afectos al régimen dictatorial, entre los cuales se encuentra Felipe Lluch Garín.

---

4. Así se referían los jerarcas de la posguerra a los que habían sufrido pena de presidio en la zona republicana durante la guerra civil.

Este director se había formado teatralmente junto a Cipriano de Rivas Cherif, y colaborado con María Teresa León, había participado activa o pasivamente en aquellas pocas y minoritarias pero brillantes experiencias modernizadoras y renovadoras que se desarrollaron durante la década anterior. A la altura de 1940 Lluch había elaborado un considerable corpus teórico, a través de artículos, borradores y escritos diversos sobre la organización del hecho teatral, las funciones del director de escena y la articulación del teatro en el conjunto institucional.

Felipe Lluch había asimilado perfectamente la importancia del director de escena y su necesaria presencia en el hecho teatral contemporáneo. Junto a Tomás Borrás presentó un proyecto al Ayuntamiento de Madrid y consiguió hacerse con la dirección artística del teatro Español. Entonces Lluch se acordó de un joven amante del teatro al que conoció cuando pasó una temporada encarcelado: llamó a un jovencísimo Luca de Tena, andaluz de buena familia, “caballero cautivo”, estudiante de Medicina, para ayudarle en tareas literarias y escénicas. Y cuando Lluch, con más recursos logísticos, técnicos y humanos de los que ningún otro director español había tenido antes, tuvo la desgracia de hallar la muerte, en 1941, Cayetano Luca de Tena se encontró con la posibilidad de cubrir su vacante.



La oportunidad no le llegaba por méritos propios, ni por convencimiento, ni siquiera por haberla demandado. Fueron la vida y la historia – quizá también su apellido, aunque él no lo hubiera elegido- los que le colocaron en el lugar adecuado en el momento adecuado. Luca de Tena interrumpió sus estudios de Medicina para dedicarse al arte de Talía, pero era consciente de sus carencias. Arguyendo su corta edad, rechazó la primera oferta que le hicieron para sustituir a Lluch.

La temporada siguiente sí la aceptó, y fue nombrado director del Teatro Nacional del Español en mayo de 1942, con 24 años. Poco antes, con montajes como *Lo que el viento se llevó* (1941), adaptada por él mismo, o *Macbeth* (1942), había iniciado una trayectoria profesional que pronto se consolidó y que se extendió como pocas a través de los años y los tablados.

Hemos certificado la firma de Cayetano Luca de Tena en la dirección de 204 escenificaciones, que incluyen muy diversos géneros y estilos, desde la ópera al café-teatro, pasando por los textos clásicos, la revista y cómo no, el drama contemporáneo. Hemos descubierto a un Cayetano Luca de Tena director de un teatro oficial, gestor de recursos e impulsor de distintas áreas de la creación teatral hasta donde le permitía su posición. Hemos comprobado que defendió un amplísimo repertorio clásico con criterios no exclusivamente ideológicos, como demuestra el hecho de que en épocas más recientes y en la actualidad, la mayoría de las obras que se reponen estaban ya incluidas en su repertorio. Asimismo hemos comprobado que Luca de Tena no dudó en apoyar iniciativas comprometidas con un teatro contemporáneo y más vinculado a la realidad, entre 1948 y 1952, participando activamente en la fundación y consolidación del Teatro de Cámara, y apoyando decisivamente la Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo.

En la medida de nuestras posibilidades hemos rastreado su itinerario interior con “La Máscara”, intentando salir adelante en provincias con una importante oferta de textos contemporáneos españoles y extranjeros, y su itinerario exterior, en Colombia, Brasil y Portugal, donde sorprende con estrenos insospechados en el contexto de la rancia y gris cartelera española de los cincuenta. Hemos certificado igualmente que por dos veces los jefes franquistas confiaron en él, y que por dos veces salió el director a malas con la oficialidad. Hemos reunido sus escritos y declaraciones, que también llevan su sello de director. Hemos

comprobado su lucha constante por la modernización de los escenarios españoles y la definitiva implantación del director en el seno de todo proyecto escénico o empresa teatral. Por lo que a su trabajo se refiere, pues, nadie puede negar un lugar destacado a Cayetano Luca de Tena en la historia de la dirección de escena en España.

Desde el punto de vista de la crítica de nuestros días, tal vez la mayor falta de Luca de Tena consista en no haber buscado un verdadero teatro de arte y haberse conformado con un teatro de calidad –como si no fuera suficiente, por otra parte -. Bien porque no supo o bien porque no pudo, el resultado es el mismo: Luca de Tena garantizó la calidad en su trabajo, y muchas veces apuntó maneras deslumbrantes, pero no acumuló destellos suficientes para brillar con luz propia en la constelación de los directores estrella del teatro de arte. Como el director de escena que fue, Luca de Tena intentó ser principalmente un canalizador del mensaje del autor, o lo que él interpretaba que era después de su correspondiente análisis dramático.

Él mismo lo ha declarado y escrito en diversas ocasiones: si el autor está vivo, hay que poner en escena lo que él ha escrito. Si se trata de un autor clásico, el director forzosamente necesitará completar algunos sentidos o mensajes del texto, o reinterpretarlos, a la luz de la distancia espacio-temporal que media entre la escritura del texto y su escenificación, pero, a su entender, un cambio sustancial de contexto histórico en la representación, a priori, es gratuito. Hasta tal punto era así, que solamente en una ocasión rompió Luca de Tena su norma de atenerse a la época y el espacio donde determinó el autor que deben desenvolverse sus personajes (con Don Gil de las Calzas Verdes, en 1945). Tampoco se le conocen conflictos de esta índole con los autores vivos, por lo que asumimos que fue coherente también en este sentido.

La relación entre Luca de Tena y los textos con los que trabajaba ha quedado bien reflejada en sus escritos: el director debe estar al servicio del texto, y de la magia. Con mejor o peor fortuna, con más o menos recursos, es lo que en cada trabajo intentó. A los textos se entregó con una considerable carga de empatía –no pequeña, a juzgar por sus confesiones y por los testimonios que nos han llegado–; los analizaba, los aprehendía, a menudo los memorizaba, y se preocupaba desde el primer momento de transmitir sus valores y propósitos a los actores, para que los incorporaran en su proceso de construcción de los personajes y los espectadores pudiesen adivinarlos en sus palabras, o en la forma de entonarlas. A la magia, en fin, a la ilusión escénica, a la creación de atmósferas adecuadas para cada una de las comedias o de los dramas, entregó todos los demás recursos de que disponía: los

efectos sonoros, el maquillaje, los peinados, la gestualidad de los intérpretes, los elementos de atrezzo, y sobre todo la escenografía, la música, el movimiento escénico, el vestuario y la iluminación. Con cada uno de estos elementos en su sitio, conforme al criterio del director, sólo restaba levantar el telón y dejar que el respetable ejerciera sus derechos.

Sr. Casetano Luca de Tena

= Director de la Escuela de Teatro =

En Cali, el 12 de agosto de 1955 se presentó en la Secretaría de la Junta Deptal. de Bellas Artes, Bibliotecas y Extensión Cultural el señor Casetano Luca de Tena, con el fin de tomar posesión del cargo de Director de la Escuela de Teatro para el cual fue designado por decisión de la Junta en su sesión del 28 de julio de 1955, con asignación mensual de \$ 1.20

El señor presidente de la Junta le tomó el juramento legal, bajo cuya gravedad el posesionado prometió cumplir fielmente los deberes de su cargo.

En constancia firmamos:

Por el Presidente  
Miguel Amador

El posesionado,  
C. Luca de Tena

El Jefe General  
Hugo de Johnde

Se cobraron y unidas estampillas por el de \$ 24 =

En este punto de la semblanza artística de Luca de Tena hemos de detenernos para acercarnos un poco más al director que llegó a Colombia en 1955 con objeto de poner en marcha una escuela de teatro en Cali. Para entonces ya había redactado el grueso de sus escritos sobre el teatro (la serie Ensayo general. Notas, experiencias y fracasos de un director de escena, publicada en la revista Teatro entre 1952 y 1955), y había realizado más de un centenar de montajes. Su personalidad escénica y su sello como director estaban ya, por lo tanto, plenamente afianzados. Aun a riesgo de simplificar en exceso, en aras de la claridad intentaremos enumerar algunos de los rasgos principales de su labor hasta aquel verano de 1955:

- \* Riguroso trabajo de análisis de texto y preocupación por el rigor de los procesos de adaptación o revisión, siempre encomendados a especialistas;
- \* Amor por el teatro clásico español y universal, que había frecuentado especialmente entre 1942 y 1948, como herencia directa del proyecto de Felipe Lluch. Poeta de juventud, quienes lo conocieron afirman que memorizaba íntegramente los textos que montaba;
- \* Compromiso con el teatro contemporáneo a partir de 1948, colaborando junto a Luis Escobar en la creación del Teatro de Cámara y apoyando decisivamente tanto el restablecimiento de los Premios “Lope de Vega” como la elección de Historia de una escalera como primer ganador de la posguerra; este compromiso se visualiza todavía más entre 1952 y 1954, cuando sale del Español y forma

compañía propia, “La Máscara”, y se confirma con sus escenificaciones en Brasil y Portugal, a partir de 1956;

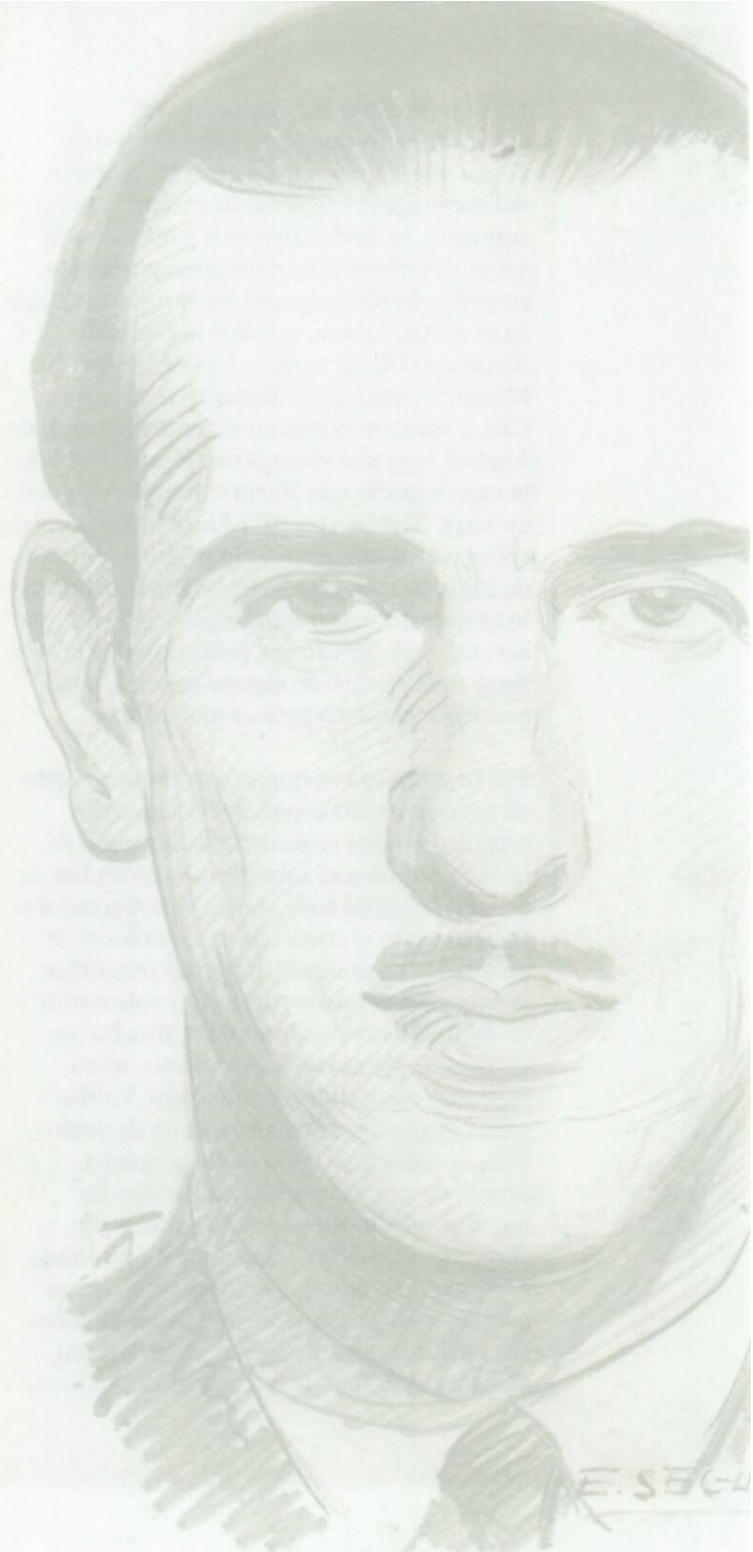
- \* Facilidad para manejar repartos muy numerosos (de hasta cuarenta o sesenta actores con figuración, incluso más en ocasiones). Ingenió un sistema de diseño del movimiento escénico “por grupos” del que siempre estuvo orgulloso;
- \* Preferencia por los decorados practicables frente a los telones pintados que aún colgaban de nuestros escenarios, así como la tramoya y la maquinaria escénica, que tuvo ocasión de admirar en los muy avanzados teatros alemanes de 1942 y que exploró abundantemente en sus creaciones;
- \* Gusto y preocupación por el desarrollo de la iluminación escénica, de tan difícil concepción y uso en aquella empobrecida España de la posguerra;
- \* Gusto y preocupación por garantizar la calidad y pertinencia de todos los elementos que conforman el espectáculo teatral: música, vestuario, utilería, maquillaje, peinado, etc.

\* Preocupación constante por modernizar los espacios y los usos teatrales: evitar a los actores-divos, suprimir los aplausos en los mutis, quitar la concha del apuntador (1945), invertir en los equipamientos técnicos adecuados...;

\* Labor de difusión del trabajo del director de escena y sus colaboradores (figurinistas, escenógrafos, compositores...).

Estos rasgos se deducen fácilmente del análisis de los montajes que firmó Luca de Tena entre 1941 y 1954, y se observan nítidamente en los que podemos considerar paradigmáticos de su creación. Hablamos, por ejemplo, del ya citado Macbeth o La dama duende de 1942, Fausto 43 y Fuenteovejuna de 1944, Antígona en las ruinas romanas de Itálica en 1946, Historia de una escalera en 1949 o El alcalde de Zalamea en 1952.

Podríamos extendernos ampliamente en los pormenores de cada uno de estos pequeños hitos de la historia de la dirección de escena en España, pero solamente nos detendremos en El sueño de una noche de verano, de William Shakespeare, de 1945.





En este montaje concurren varias circunstancias que lo convierten en uno de los más significativos en la trayectoria del escenógrafo Sigfrido Burmann y, por supuesto, en la de Luca de Tena. Tanto es así que el director andaluz retomaría esta comedia de Shakespeare en varias ocasiones: 1946 en Barcelona, con la compañía de Alejandro Ulloa; 1954 en Castellón con “La Máscara”; 1956 en la Escuela de Arte de Cali, y 1964 de nuevo en el teatro Español de Madrid, con una reconstrucción perfecta de la escenografía que Burmann había diseñado en 1945. Todavía en 1971 Luca de Tena volvió sobre este texto, cuando lo grabó en forma de Estudio 1 para Televisión Española. Por lo tanto este sueño estuvo presente en todas las etapas de su carrera profesional, y tal vez llegó a constituir, de alguna manera, una suerte de amuleto para el realizador.

Era la primera vez que se estrenaba el texto en los escenarios españoles. El espacio escénico en que se desarrolló la acción de la obra poseía una importante capacidad de seducción sobre toda suerte de espectadores. Por supuesto el incuestionable éxito de la propuesta pasó también por un magnífico reparto (en el que sorprendió y sobresalió “Seliquin” Torcal como Puck), una buena versión de Nicolás González Ruiz, unos figurines maravillosos de Vicente Viudes y una impresionante coreografía de José Luis de Udaeta al compás de la música arreglada por Manuel Parada sobre las partituras homónimas de Mendelssohn, y cómo no, el movimiento escénico diseñado por Cayetano con que actores y bailarines evolucionaban sobre las tablas del Español. El nutrido cuerpo de baile que acompañó al elenco habitual de la compañía ayudó no

poco a plasmar el mágico laberinto de hadas, sombras y sueños que establece su singular imperio sobre todos los personajes. Todos los elementos artísticos de la composición tenían calidad y estaban armonizados, pero sin lugar a dudas fue la escenografía lo más destacado –y recordado– de la representación. Han llegado hasta nuestros días algunas imágenes en movimiento de este Sueño de una noche de verano tan celebrado que fue recuperado en 1947, al igual que sucediera con Fuenteovejuna, para deleitar a la Eva Perón en su visita a Barcelona, que ponía fin a su largo viaje por España [DOC BN 000, cinta A-8238].

Los elementos escenográficos sustantivos fueron los que Burmann había creado para el estreno en 1945, y daban magnífico sustento a todas las acciones y efectos que requería el texto. Conchita Burmann [2009: 126 y 127] los ha descrito con detalle: unos frisos griegos sobre columnas y un telón corto para el palacio de Teseo, que se plegaban luego para trasladar rápidamente la acción hasta la casa de Membrillo. El cuadro del bosque significó “uno de los aciertos más sonados” de la carrera de Burmann. Se componía de troncos altos y grandes, tan grandes que desde su interior asomaban duendes y elfos cuando era preciso, según puede apreciarse en las imágenes que grabaron los realizadores del NO-DO en el teatro Español [IMAG 0063 cinta- A-4491].

A sus pies, plantas y flores de todo tipo, y un telón de fondo que daba continuidad y profundidad a estos elementos corpóreos. Como base, como suelo, un césped artificial, una alfombra que el regidor Eduardo de Lalama recordaba maravillado, porque

al echarle encima unas gotas de agua, en los entreactos, las briznas que habían quedado aplastadas por el tráfico de actores y figurantes volvían a erguirse en todo su esplendor, como si el rocío acabara de acariciarlas. Esta alfombra la había mandado traer Burmann de Estados Unidos, en un avión pilotado por uno de los hermanos de Cayetano (Ramón). Además, en algunas escenas se hacía caer un telón corto de gasa sobre este bosque, que con la luz adecuada proporcionaba un mejor acabado de la "atmósfera mágica de bosque encantado". En este montaje todos los elementos se conjugaron para que Luca de Tena cosechar: un inolvidable éxito de crítica y público en su todavía corta pero ya imparable y memorabl carrera. Quedaba en evidencia su habilidad para armonizar el trabajo de todos y cada un de sus colaboradores. La tarea del director de escena comenzaba a ser desarrollada, comprendida y aplaudida en España.

Cayetano Luca de Tena dirigió el Teatro Nacional del Español entre mayo de 1942 y junio de 1952, cuando fue cesado, al mismo tiempo que Luis Escobar al frente del Teatro Nacional María Guerrero. Las autoridades franquistas decidieron prescindir de ambos, a pesar de la espléndida labor que ambos habían realizado durante diez años, por razones que no vienen al caso. Poco después el sevillano fundó "La Máscara", compañía privada que se movió fundamentalmente por provincias y recalaba no pocas veces en Madrid y Barcelona. Con esta compañía Luca de Tena estrenó al menos una veintena de montajes, fundamentalmente de textos contemporáneos aunque también de clásicos. No obtuvo los suficientes refrendos de los empresarios de local, los críticos y el

respetable y pronto sucumbió a los rigores de la economía.

**HOY**

Presentación  
EN EL  
**TEATRO ALCAZAR**  
DE  
*La Máscara*  
COMPANIA DE COMEDIAS  
con  
**GUILLERMO MARIN**  
NANI FERNANDEZ  
CANDIDA LOSADA  
MARGARITA ROBLES  
M. MUÑOZ SAMPEDRO  
ESPERANZA GRASES  
GABRIEL LLOPART  
RAFAEL BARDEM  
ANTONIO RIQUELME  
RICARDO LUCIA  
Celia Foster, Vicente Llopis, José Vilor  
DIRECTOR:  
CAYETANO LUCA DE TENA  
y ESTRENO de la obra en tres actos  
**CASI UN CUENTO  
DE HADAS**  
ORIGINAL DE  
**ANTONIO BUERO VALLEJO**

VIERNES, NOCHE

ESCENOGRAFIA DE EMILIO BURGOS  
VESTUARIO DE VICENTE VIUDES

Publicidad: "HIJOS DE VALERIANO PEREZ". Cruz, 7. Madrid.

La disolución de “La Máscara” deja a Cayetano Luca de Tena fuera de todos los circuitos profesionales del teatro español del momento. Su incursión en el campo cinematográfico con Crimen en el entreacto (1954) tampoco fue precisamente halagüeña. Más gratificante y loable fue el difícilmente rastreable trabajo de Luca de Tena para el teatro radiofónico, que le mereció un primer premio Ondas, sobre el cual, lamentablemente, no han quedado huellas de ningún tipo. El director hizo comenzó a hacer planes fuera del país, como tantos estaban haciendo en aquellos momentos y habían hecho antes que él: “... se propone hacer América en la próxima primavera. Realizará una larga campaña y pondrá en escena las principales obras de nuestro teatro clásico y contemporáneo” [La Vanguardia Española, 27-1-1955]. Propiamente en primavera no fue, y una larga campaña tampoco; no llevó a escena los clásicos ni los textos españoles contemporáneos, pero hasta América sí llegó: tras algunos meses de silencio, de aparente inactividad, Luca de Tena reaparece a mediados de 1955 con un sorprendente proyecto entre manos: viajar a Cali, en Colombia, para dirigir una escuela de arte dramático. A principios de septiembre ya le encontramos allí [La Vanguardia Española, 2-9-1955].

Conocer los orígenes y causas de este proyecto de Luca de Tena, así como la labor que llevó a cabo durante los meses que estuvo en Colombia,<sup>5</sup> resulta complejo por las escasas fuentes a las que hemos tenido acceso. El prestigioso dramaturgo y crítico, que hasta fechas recientes ha sido director de la Biblioteca Nacional de Colombia y miembro de la Real Academia de la Lengua, Carlos José Reyes, presenta un movimiento de cierta

renovación dramática en la Colombia de los años cincuenta, con la apertura de varias escuelas, como la Escuela Nacional de Arte Dramático en 1951, ligada al Teatro Colón de Bogotá. Un país hasta donde, por otra parte, algunos españoles habían arribado, como José Tamayo y su compañía “Lope de Vega” en 1950, con Carlos Lemos en el reparto.

*Las autoridades departamentales de Cali deciden formar una Escuela de Teatro, y para ello deciden traer a otro español, Cayetano Luca de Tena, quien proporciona la primera organización de la nueva Escuela, en el año 1954. Un año más tarde se vincula a la plantilla de profesores Enrique Buenaventura, siendo nombrado al poco tiempo nuevo director de la escuela. [Reyes, 1988: 315]*

Sorprende esta cronología, cuando menos, que ubica a nuestro director un año antes de lo debido en Cali. Pero sorprenden igual otros datos y afirmaciones del mismo crítico que nos ponen sobre la pista de lo que estaba ocurriendo allá, aunque tampoco en el mismo año en que nosotros pensamos que debieron ocurrir:

*Al trabajo de las primeras escuelas, pronto se sumaron otros cursos y talleres como lo que se organizaron en 1956 con el propósito de formar actores para la televisión, con los métodos más modernos. La iniciativa se debió a Bernardo Romero Lozano, que se daba cuenta de las necesidades, como director de los más importantes teatros del momento. Fue así como durante ese año vino a Colombia el maestro japonés Seki Sano, quien había participado en las experiencias del Teatro de Arte de Moscú, como alumno de Constanti Stanislavsky y de sus seguidores.*

*Seki Sano dio a conocer la Escuela de Vivencia de Stanislavsky, pero ante todo contribuyó a crear nuevas inquietudes sobre la profesión del actor, su ética y su estética, sacándola de la superficial caricatura de farándula a la que le había llevado la imitación de las compañías comerciales, o como se decía por aquellos años, “la escuela de la representación”. La escuela de Seki Sano fue muy breve y su método no llegó a obtener los resultados previstos; pero sin duda había dejado la semilla. [Reyes, 1988: 316]*

Cuenta Reyes también cómo el japonés salió rápidamente de Colombia apenas cuatro meses después, acusado de comunista por haber estudiado en Moscú, y cómo el grupo de actores que había trabajado con él fundó la Escuela de las Galerías de Arte -luego Escuela de Teatro del Distrito, dirigida por Fausto Cabrera<sup>6</sup>-, que sería el primer teatro independiente de Bogotá. Hace después relación de una serie de obras y autores de interés en aquel lugar y en aquellos años. Muchos años más tarde, en 2005, cuando se conmemoraba el cincuenta aniversario de la creación de la Escuela y esta investigación no se había siquiera imaginado, Carlos José Reyes fue entrevistado por Oswaldo Hernández, docente del Instituto Departamental de Bellas Artes [2005]. Reproducimos algunos párrafos de estas declaraciones que amable y diligentemente nos trasladó Fernando Vidal, por lo que interesan en el asunto que nos ocupa:

*CJR: Ese primer momento es cuando aparece un director español que era Cayetano Luca de Tena, es interesante analizar el fenómeno de por qué en esa época tanto la Escuela de Bellas Artes de Cali, como la ENAD de Bogotá trataban de buscar directores de teatro españoles con una idea de que los españoles tenían compañías bien formadas y ellos sí sabían de teatro y de todas maneras el teatro de esa época a mediados de los años 50 era el teatro español de esa época. Que tenía como dos vertientes: o era el teatro español, más o menos entre clásico y comercial, que estaba muy ligado como al mundo franquista o era un teatro del exilio, donde algunos directores viajaron y se fueron, por ejemplo a México, otros se fueron a Argentina, formaron grupos en Uruguay. Margarita Xirgú, por ejemplo, se bajó a Uruguay. Coincide un viaje con García Lorca y luego cuando viene la Guerra civil española definitivamente se viene quedando y forma una cantidad de actores en Uruguay.*

*En el caso de Colombia vinieron varios españoles, unos a Bogotá, otros a Cali. En el caso de Cali fue Cayetano Luca de Tena, que es interesante observar porque Cayetano Luca de Tena no era el prototipo del franquista, pero tampoco era el rebelde consumado. Era como un hombre de centro, digámoslo así.*

*OHD: Pero a él lo invitan, ¿lo traen con qué motivaciones?*  
*CJR: A ver, él vino con la idea de formar una la escuela de teatro, más o menos en el año 55. Entonces él vino y realmente no era un pedagogo teatral, era un director profesional que trabajaba con actores ya formados, es decir, él trabajaba con compañías como se formaban muchas de las compañías en España, un poco al destajo, es decir, los actores están allí pululando alrededor del medio y llaman y contratan un número de actores. Entonces al llegar a Cali a formar actores de la nada, estudiantes que se matricularon, lo que ocurrió es que él se precipitó a montar un primer espectáculo difícil como fue el Sueño de una noche de verano de Shakespeare.*

*OHD: ¿Qué se sabe de la visión teatral de Cayetano Luca de Tena en España?*

*CJR: La primera obra que él montó y creo si mal no estoy, que fue la única obra que él montó y la obra tenía, como suele suceder con los montajes de Cayetano Luca de Tena, y yo he visto en España algunos, son montajes que se apoyan mucho en el espectáculo, es decir, meter aparatos con ruedas, que entran y salen, meten telones pintados, toda la parafernalia teatral y todos los recursos de los que se pueda valer, en muchos casos para disfrazar la carencia de actores que realmente se defiendan solos en el escenario. O sea que Sueño de una noche de verano tenía la ventaja y al mismo tiempo la desventaja de ser una obra de personajes fantasiosos a los cuales se les podría disfrazar. Sí, se podía esconder un poco a los actores todavía novatos detrás de mascarones y de una serie de aspectos. Y resulta que de todas maneras él no puede decirse que haya aportado mucho en la formación de los actores.*

*OHD: El salió de huida al darse cuenta de lo titánico de la empresa que le habían encomendado, sin profesores, ni actores, ni tradición, deja la Escuela y se inicia un segundo aire. Yo quería hacerle precisamente una pregunta sobre eso. Una cosa es que Enrique [Buenaventura] hacia el principio de los años sesenta, cuando viaja a Francia hace contacto con el ITI, porque él está pensando en estructurar o en modificar el modelo de formación que había dejado Luca De Tena si es que había dejado un modelo, entonces para eso busca algunos maestros. ¿Pero qué modelo había cuando Luca de Tena y qué cambios sustanciales hace Enrique cuando llega?*

*CJR: Bueno, es que en realidad Luca de Tena no tenía un modelo de formación teatral, no tenía; es decir, que él era lo que tenía como director de teatro: él dijo que la única manera de aprender teatro era haciéndolo y por lo tanto se necesitaba entrar a formar a los actores montando obras de entrada; es decir, él no había separado los elementos de la actuación como la expresión*

6. Señalemos que es el padre de Sergio Cabrera, director de cine (La estrategia del caracol) y televisión (muchos capítulos de Cuéntame, por ejemplo)

*corporal o la voz o todas esas cosas, aunque las miraba como elementos accesorios al trabajo del actor; dentro de un montaje teatral eso tiene un lado positivo pero tiene también otros lados negativos y es el hecho de que el actor entra en un roce, digamos, muy rápido con el público antes de estar formado y eso da lugar a una serie de equivocaciones tanto para el actor como para el público.*

*Se recibe un mensaje un poco deformado porque no puede montar obras para no presentárselas a nadie hasta que los actores no estén formados; es muy difícil, entonces no había propiamente un modelo sino que el modelo era el modelo de un grupo que forma su gente montando obras. Cuando Enrique llegó y tomó estas ideas había preocupación en relación con el tema brechtiano pero eso no vino a aflorar sino años más tarde, yo diría que se tomó un modelo relativamente acogido entre las escuelas del polo sur y muy particularmente la escuela del teatro universitario chileno, porque allí había profesores con los cuales Enrique estableció una relación directa, como Agustín Siré. Agustín Siré no solamente era profesor de la escuela de teatro en Santiago de Chile sino que era además, un buen actor y era un promotor del teatro en aquellos años, en los años cincuenta.*

Descubrimos en estas líneas a un Carlos José Reyes concedor del trabajo de Luca de Tena, y a un Luca de Tena ciertamente osado e ingenuo, aparentemente convencido de que su propio método de formación podría funcionar con los actores: aprender haciendo, resolver en la práctica los problemas a los que uno se enfrenta; y seguramente acompañándose, aunque aquí no se diga de lecturas especializadas. Y es que, tal como afirma Reyes, un director de escena no necesariamente sabe formar actores, ni los profesores de interpretación son necesariamente buenos directores —aunque algunos piensen que sí—. Es igualmente cierto que quien dotó a la Escuela Departamental de Teatro de Cali de unas bases sólidas y un proyecto de formación y creación específico fue Enrique Buenaventura, con quien nació el Teatro Escuela de Cali, sin duda una de las más interesantes, longevas y fructíferas experiencias teatrales de Latinoamérica. Mérito del sevillano no fue siquiera llamarle

—luego veremos quién lo hizo— y confiar en él para sacar adelante un proyecto sobre el cual podemos conocer nuevos datos a partir del que es actual director de la Escuela, Fernando Vidal.

Vidal [2005] ofrece al interesado algunos detalles más sobre la llegada de Luca de Tena a Colombia... y también algunas sorpresas más. Cita un artículo del diario El País, de Cali, que informa sobre la decisión de la Dirección de Educación Pública del Departamento y el Conservatorio Antonio María Valencia de organizar una “escuela dramática”. Se destaca allí mismo el nombramiento de Cayetano Luca de Tena, “célebre director de teatro y televisión español”, para dirigir la Escuela Departamental de Teatro. Vidal continúa explicando que cuando el general Rojas Pinilla resolvió impulsar la Televisión Nacional en Colombia, pidió ayuda a los gobiernos amigos de México y España, los cuales enviaron a sendos especialistas:

*De México llega el maestro japonés Seki Sano, discípulo de Stanislavsky y encargado de formar toda una generación de autores, directores y actores mexicanos entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX; y desde Madrid llega Luca de Tena, un director connotado en radio, televisión y teatro, dueño de una compañía de teatro y director durante 10 años del Teatro Español, el más importante del país, quien acababa de recibir el premio Ondas por su labor en radioteatro (luego lo recibiría en 1961 por sus programas de teatro para televisión). El País, de Cali, 8 de junio de 1955*

No cabe calificar a nuestro director de experto en televisión, un campo, que apenas comenzaba a explorarse en España, tal como nos han confirmado fuentes del Archivo Histórico de Televisión Española. Dejando a un lado la exactitud de este dato, Fernando Vidal continúa perfilando al director,

seguramente basándose en testimonios orales como el de Félix Cardona, que enseguida veremos. De entrada Vidal establece la siguiente secuencia de hechos:

*El gobierno nacional resuelve desplazar a don Cayetano Luca de Tena a la ciudad de Cali con el encargo de dirigir la nueva Escuela Departamental de Teatro, viejo proyecto de Antonio María Valencia. Quizás por las diferencias entre Seki Sano y Luca de Tena se designó al español para fundar esta escuela de formación de actores y actrices en provincia, seguramente por las desavenencias entre estos dos expertos en Bogotá, pues compartían una misma profesión pero dos orillas ideológicas antagónicas: el mexicano era militante comunista y el español era un falangista con cicatrices de la guerra civil. El primero se esforzó por dejar unas bases teatrales sólidas antes de su deportación, mientras el segundo salió de huida al verificar las condiciones precarias y "atrasadas" en las que debía desenvolverse.*

*Aunque la fundación de esta Escuela de Teatro data de 1955, Antonio María Valencia ya había hecho contactos, años atrás, con Margarita Xirgú –la actriz de "La Barraca", de García Lorca–, en su gira por el país, con el fin de fundar una escuela de teatro en Bellas Artes; idea que no pudo cristalizar debido a falta de fondos y al desinterés gubernamental en los años cuarenta; pero en ese momento ya las condiciones eran otras y se dio una movilización de fuerzas alrededor de la perspectiva y la expectativa que generaba la incipiente televisora nacional. Para ese entonces, la directora de Bellas Artes, Elvira Garcés de Hanaford reunió algunos profesores entre los pocos que había en la ciudad, inclusive propiciando la repatriación del joven Enrique Buenaventura que estaba realizando un viaje por Latinoamérica y se encontraba en Santiago de Chile; así mismo, realiza las convocatorias para los aspirantes a estudiar esta novedosa profesión que recibe una amplia aceptación de la ciudadanía y cuando todo está listo trae y presenta al nuevo director.*

Con estos antecedentes y esta semblanza de un Luca de Tena falangista –no del todo exacta, pues era principalmente monárquico, y algo contradictoria con el testimonio de Carlos José Reyes– cede Vidal la palabra a Félix Cardona, alumno de aquel primer curso de la Escuela que después, a su vez, trabajó como actor, escenógrafo y docente de la institución:

*Quando todo estuvo listo llegó Cayetano y nos lo presentaron a todos: un tipo delgado, muy buen mozo y amable, bien vestido, venía precedido de que era un actor y director de cine y teatro allá en España. Era de una personalidad arrolladora, todo el mundo aterrado, tenía una presencia la verraca [sic]. Lo presentaron así: aquí tienen al señor director de la Escuela de Teatro, tomen todo lo de él, él va a tener mucha paciencia y con él van a trabajar, tienen que trabajar muy bien. Creo que nadie, ni Doña Elvira le dijo a él que aquí no había tradición teatral, que aquí la gente iba mucho al teatro porque era una de las pocas diversiones que tenía, junto con el cine. La gente iba al teatro pero no había aprestamiento teatral, nada.*

Observamos fácilmente que ni Luca de Tena llegaba bien informado, ni habían recibido los colombianos –no todos, desde luego– precisa información acerca del recién llegado, lo cual nos lleva a plantear con cierto fundamento la hipótesis de que esta experiencia fue



**Teatro ALCAZAR**  
HOY, TARDE Y NOCHE  
LA MAS DIVERTIDA Y FAMOSA DE LAS COMEDIAS,  
EN SU AUTENTICA ATMOSFERA DE FIN DE SIGLO

**LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO**  
DE OSCAR WILDE

fruto de una maniobra política, y por tanto uniría de nuevo la trayectoria del director a la oficialidad del régimen franquista. Pero hemos de matizar, una vez más: en realidad no fue tanto fruto de una maniobra política – ni a Franco ni a los altos jerarcas del régimen interesaba nada lo que pudiera hacer un director de teatro español en Colombia–, cuanto de unas relaciones personales y profesionales, tan parejas a menudo, que Luca de Tena había entretreído a lo largo de su carrera y que, obviamente, adquirirían cierto grado de trascendencia oficial, puesto que muchos hombres del teatro y de la cultura ocupaban puestos con mayor o menor responsabilidad en aquellos momentos; sin ir más lejos el conde de Foxá y marqués de Armendáriz<sup>7</sup>, que formó parte del cuerpo diplomático durante varios años, y sobre todo el entonces embajador de España en Colombia, José M<sup>a</sup> Alfaro<sup>8</sup>, quien había sido Director General del Teatro Nacional del Español mientras Felipe Lluich era su director artístico... Alfaro, por lo tanto, conocía a Luca de Tena y conocía su capacidad profesional. Seguramente el embajador abrió la puerta por la que entró nuestro director en Colombia, y más a título personal que oficial: las relaciones oficiales del régimen con Luca de Tena, tras su cese como director del Español, no brillaban en aquellos momentos precisamente por su cordialidad. En el fondo la salida a América resultaba airosa para todos. Excepto, quizá, para los alumnos y el resto de profesores de la nueva escuela... Fernando Vidal confirma que se debe a

Luca de Tena “el diseño y arranque del primer programa”. Al parecer, tras realizar exhaustivas pesquisas y conformar un buen equipo de colaboradores, coordinó el diseño de un plan de estudios siguiendo “los lineamientos del plan de estudios de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid) y de la Universidad Católica de Chile”.

En efecto, seguramente Luca de Tena se apoyó en el trabajo de Díaz-Plaja, director de la recientemente fundada RESAD y anteriormente del Instituto del Teatro de Barcelona, que el sevillano había visitado en distintas ocasiones y con quien colaboró estrechamente poco después para la publicación de la Enciclopedia del arte escénico (1958), cuyo apartado sobre “realización escénica” redactó precisamente Cayetano Luca de Tena.

Vidal valora este primer programa de la escuela desde un punto de vista más ideológico que técnico, pues lo considera muy influido por una idea clásica del texto dramático, “según la concepción vigente en la España franquista”, y alegando tensiones entre la censura y la creación escénica, y cita a la Asociación de Directores de Escena de España –sin especificar fuente concreta– para hablar de una larga lista de creadores (autores, directores, escenógrafos...) que habían contribuido a la modernización de la escena española después de la guerra civil, entre los que se encuentra Cayetano Luca

---

7. En 1944 había estrenado Luca de Tena su *Baile en capitanía* en el Español, con gran éxito.

8. César González-Ruano [1957: 415-419] aporta algunos datos de su trayectoria entremezclados con la entrevista que le realizó: en 1926 publicó “un librito de versos”, *Loa de estirpes*. Cercano a José Antonio Primo de Rivera y a Ramiro Ledesma Ramos, en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil dirigió *Fe y Arriba*. Cuando se fundó el diario *Ya*, dirigido por Vicente Gállego, fue responsable de la labor literaria. Al poco de terminar la guerra entró a formar parte de la Junta Política, nombrado por Franco. Fue Subsecretario de Prensa y Propaganda hasta finales de 1940. Publicó la novela *Leoncio Pancorbo* y dirigió las revistas *Vértice* y *Escorial*. En 1943 fue nombrado Vicepresidente de las Cortes, y luego presidente de la Asociación de Prensa. En 1947 fue ministro de España en Colombia, y en 1950 fue nombrado embajador. Venezuela, Argentina... Recorrió casi toda Latinoamérica.

de Tena, cuya calidad reconoce y avala. A continuación Vidal recoge un testimonio de Enrique Buenaventura que, en cierto modo, confirma lo que Reyes planteaba y nosotros compartimos, esto es, un Luca de Tena director de escena, antes que director de escuela:

*Lo primero que hicimos fue una pieza mía de teatro popular. Montamos en la loma de San Antonio La Natividad (1955). Decidí, pues, hacer un texto sobre esto, basado en las formas medievales.” Con esta obra los estudiantes se presentan en varias iglesias, con aceptación y algunas rechiflas por el contraste de esta versión bastante profana aún en su estructura medieval; es la posibilidad de hacer un montaje cercano a las vivencias y contexto de los actores, un acercamiento a lo popular, un encuentro de creación escénica con estudiantes que están recién ingresados, pero con los que se trabaja en práctica escénica, una pedagogía del aprender haciendo. “Fue el primer intento serio de teatro en Cali. La dirección fue de Luca de Tena, con mi asistencia. León J. Simar compone la música y dirige la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y la Coral Palestrina. Y hizo con los actores de la Escuela de Teatro.*

Poco después emprendió Cayetano su segunda realización concreta, El sueño de una noche de verano que ya comentó Carlos José Reyes. Pero no había mucho lugar para los sueños en aquel Cali que era todavía un barrizal, a cuya nueva escuela de arte dramático llegaban estudiosos, artesanos, bachilleres recién graduados e incluso jóvenes con verdaderas dificultades para leer y escribir, como cierta alumna a quien todavía hoy se recuerda –por su longevidad y su talento: llegó a interpretar La Celestina– en la memoria oral de la institución<sup>9</sup>. Luca de Tena tardó poco en abandonar un barco muy distinto a la “Lope de Rueda” que había auspiciado años atrás y que seguramente deseó capitanear con alegría, pero que no pudo gobernar sin lo que estimaba recursos mínimos –no solamente técnicos–. Vidal cuenta su salida y nos deja un nuevo

testimonio de Félix Cardona, altamente sorprendente por lo que respecta a la vida íntima del director<sup>10</sup>:

*Cayetano se encontró con una realidad bastante más precaria de lo que quizás él esperaba, aunque también se dice que se había venido a hacer la América motivado por una decepción amorosa con la célebre actriz Aurora Bautista, su reciente esposa. Lo cierto es que seguramente sumadas todas las causas, no permaneció mucho tiempo al frente de la Escuela. Después de montar El sueño de una noche de verano, de Shakespeare –aunque según otras fuentes fue la obra La importancia de llamarse Ernesto–, regresó a su país. “Al final vino Aurora Bautista, la mujer de él y se lo llevó. Me da la impresión de que Cayetano estaba haciendo aquí pinitos, porque él era más director de cine y televisión que profesor de teatro”, remata Félix Cardona.*

No tenemos ningún dato acerca de lo que hizo ni dónde fue exactamente Luca de Tena cuando dejó Cali, antes incluso del final de curso –según los testimonios–. Algunos tomos de su biblioteca –que se conservan en el Teatro Español– le sitúan en Buenos Aires en 1956; también es posible que regresara a España, aunque no directamente. Recuperamos su pista en el verano de 1956, cuando la prensa española informaba de que el realizador había sido invitado por la compañía brasileña Os Artistas Unidos, de Río de Janeiro, para dirigir un proyecto con el que pretendía celebrar su décimo aniversario [ABC, 3-7-1956]. Buena motivación para un director todavía joven que, sin embargo, llevaba ya quince años en el oficio y conocería en Río de Janeiro una de sus mejores etapas vitales y profesionales. Tenía por delante aún más treinta años de producción escénica y televisiva... pero ya es harina de otro costal.

9. Anécdota relatada por Carlos Bernal, actor y director formado en esta Escuela que reside en Madrid.

10. Luca de Tena no mantuvo ninguna relación sentimental con Aurora Bautista, ni mucho menos se casó con ella. El director dio a esta actriz oportunidad profesional en el teatro, precisamente con El sueño de una noche de verano, y poco después llamó la atención de CIFESA y del cineasta Juan de Orduña hacia esta joven a la que acababa de “fichar”, al contratarla para el Español después de oírle recitar algunos versos de Lorca en el Instituto del Teatro de Barcelona. Aurora Bautista se encumbró por su interpretación en el filme Locura de amor





Quedémonos con aquel Cayetano de Luca de Tena que llegó a Cali con 37 años y marchó a los 38, célebre y celebrado director de escena español que se había formado esencialmente en la escuela del trabajo en equipo y el autodidactismo, viendo, leyendo y haciendo, y que, por causas que no podemos precisar con exactitud –aunque sí intuir– no fue capaz de liderar un proyecto docente de largo alcance y hondo calado como era la Escuela Departamental de Teatro de Cali. Así lo demuestran las seis décadas de enseñanza ininterrumpida que avalan la institución. Si Luca de Tena contribuyó de algún modo a consolidar su impulso inicial, de justicia es recordarlo y comprenderle, tanto en sus aciertos como en sus errores.

También es de justicia recuperar su memoria en España, donde la democracia ha llevado a cabo un proceso de cuarentena y olvido tan contundente, en ocasiones, como el que la dictadura franquista ejerció contra personas y realidades del periodo republicano inmediatamente anterior. Feliz oportunidad nos brinda, en cualquier caso, para celebrar esos 60 años de vida y teatro, y desear que sean muchos muchos más.

# BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, Juan, “Primeros pasos de la dirección escénica en España (1900-1939)”, en ADE-Teatro, 100, 2004, pp. 62-75.
- Burmann, Conchita, La escenografía teatral de Sigfrido Burmann, Madrid, Fundación Jorge Juan, 2010.
- González-Ruano, César, Las palabras quedan, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957.
- Higuera, Felipe, “La dirección de escena en Madrid (1900-1975)”, VV.AA, Cuatro siglos de teatro en Madrid, prólogo de Andrés Peláez Martín, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 117-143.
- Morales y Marín, Antonio, “Teatro Español 1962-1981. De teatro oficial a teatro municipal”, Antonio Peláez ed., Historia de los Teatros Nacionales 1960/1985, Madrid, Centro de Documentación Teatral-Ministerio de Cultura, 1995, pp. 87-113.
- Reyes, Carlos José, “1955-1987: un movimiento plural y creciente”, Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 315-325.
- Santa-Cruz, Lola, “Cayetano Luca de Tena: Pensé que ya estaba fuera de circulación”, en El Público, 84, mayo-junio 1991, pp. 34 y 35.
- “Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952”, Antonio Peláez ed., Historia de los Teatros Nacionales 1939/1962, Madrid, Centro de Documentación Teatral-Ministerio de Cultura, 1993, pp. 69-79.
- Vidal, Fernando, “Cincuenta años de escuela”, Papel Escena, 5, noviembre 2005, Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali, Colombia, 2005. ISSN 0124-4833.