



RAMBAL: PENÍNSULA-CANARIAS-AMÉRICA

RAMBAL: IBERIAN PENINSULA-CANARY ISLANDS-AMERICA

Gerardo Fuentes Pérez*

Cómo citar este artículo/Citation: Fuentes Pérez, G. (2017). Rambal: Península-Canarias-América. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2016), XXII-066.
<http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10009>

Resumen: Con los adelantos del transporte marítimo (vapor, motor diesel), los viajes entre Europa y América comenzaron a ser más frecuentes y estables, de modo que las grandes compañías teatrales pudieron trasladarse hasta aquellas tierras con todo el elenco (actores, técnicos, etc.) y con los complicados y aparatosos decorados. Después de la Primera Guerra Mundial, los empresarios españoles, como Enrique Rambal, conquistaron nuevos espacios escénicos dando a conocer sus avances técnicos, sus repertorios y la calidad actoral. Países como México, Cuba, Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Uruguay y Argentina constituyeron los circuitos más usuales de estas compañías que incluían también los dos importantes teatros canarios, el Guimerá (Santa Cruz de Tenerife) y el Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria), en los que permanecían largas temporadas antes de continuar viaje a América.

Palabras clave: Compañía teatral; temporada teatral; montaje escénico

Abstract: With the advances in maritime transport (steam, diesel engine), travels between Europe and America became more frequent and stable, therefore large troupes could travel to those lands with their entire cast (actors, technicians, etc.) and with their complicated and cumbersome sets. After World War I, Spanish businessmen, as Enrique Rambal, conquered new venues showing their technical advances, their repertoires and acting quality. Countries such as Mexico, Cuba, Colombia, Venezuela, Peru, Chile, Uruguay and Argentina were the most common circuits of these companies which also included two important theaters on the Canary Islands, the Guimerá (Santa Cruz de Tenerife) and the Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria), where they remained long seasons before they continued travelling to America.

Keywords: troupe; theatre season; staging

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las grandes compañías teatrales comienzan a llegar a Canarias procedentes de la Península en su gira hacia América. Anterior a esa fecha, solo lo hacían grupos más reducidos o actores en solitario que desplegaban espectáculos atractivos en espacios escénicos reducidos y complicados, pues aún las principales ciudades canarias (Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna), no disponían de teatros convencionales para acoger compañías de mayor calado profesional. Hasta ese momento funcionaban algunas salas de carácter privado o semimunicipales como, por ejemplo, el Teatro “La Marina” de la capital tinerfeña, el “Cairasco”, de la citada ciudad de Las Palmas; el llamado “Teatro de Oriente” de Santa Cruz de La Palma, o los que funcionaron en el Puerto de la Cruz y La Orotava, así como el de Gáldar, y otros tantos que utilizaron los viejos conventos exclaustrados para sus representaciones, caso del dominico de La Laguna, local que funcionó antes de la construcción del Teatro Viana (1894). La mejora de los transportes marítimos, especialmente la aparición de los transatlánticos, permitió el traslado de grandes compañías y de toda la maquinaria escénica, aparte del tiempo invertido en las travesías, pues era

* Profesor Titular del Departamento del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna. Calle Juan García Álvarez 2, 5º izquierda. 38008. Santa Cruz de Tenerife. España. Teléfono: +34 607969037; correo electrónico: gfuentes@ull.es

habitual el trayecto Barcelona-Málaga-Cádiz-Canarias-Buenos Aires o Montevideo, y viceversa. Según informaba la prensa de entonces, los dos grandes vapores que operaban entre España y Sudamérica eran el “Reina Victoria Eugenia” y el “Infanta Isabel de Borbón”, realizados a comienzos del siglo XX por la Compañía Trasatlántica; con el Caribe y América del norte lo hacían buques ingleses, alemanes y estadounidenses. Reunían todas las condiciones para una travesía agradable y estable; se les consideraban buques de lujo. En su segundo viaje a América, Rambal con todo su elenco escénico se hizo a la mar desde Tenerife a Buenos Aires en el “Infanta Isabel de Borbón”, que salía del puerto de Barcelona el día 10 de cada mes, haciendo escala en Málaga y Cádiz antes de llegar a Canarias. Estas compañías teatrales, aparte de ser un producto artístico, movían importantes capitales, empresarios, directores, personal, casas aseguradoras, materiales, etc. Los referidos transportes permitían llegar a muchos más lugares, conducir a un equipo considerable de actores y permanecer largas temporadas de actuaciones en los teatros visitados, que generalmente se encontraban en ciudades portuarias. En la correspondencia que Rambal mantuvo con amigos del ámbito del espectáculo, manifiesta una constante preocupación por lo que significa *“poner en marcha una maquinaria tan complicada como esta rumbo a América, sobre todo por el enorme material que he de llevar conmigo”*¹. Era realmente costoso.

Todas estas innovaciones técnicas, impulsadas por las transformaciones socioeconómicas, el crecimiento y la organización del trabajo, consecuencia de la segunda revolución industrial (entre 1850-70), dieron una mayor seguridad a las sociedades teatrales, de modo que pudieron transformar sus programas en repertorios más amplios, en obras complejas capaces de garantizar el éxito y amortizar el trabajo. No podemos, asimismo, olvidar la aparición del ferrocarril que consiguió ampliar su red bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX; un medio de transporte relativamente cómodo para el traslado no solo del personal sino también de todo el equipo técnico. El ferrocarril consiguió, asimismo, llegar a localidades alejadas de la costa en las que subsistía una viva actividad teatral. No es extraño, por tanto, que la mayor parte de las construcciones teatrales en España tuvieron lugar en esa franja cronológica del citado siglo XIX. Entre 1860 y 1890 se hallan edificados más del 60%; a partir de 1845 y 1850 podemos contabilizar los primeros con carácter municipal, regentados por los propios ayuntamientos². El Guimerá³ acogió a grandes compañías a su paso hacia América que permanecían entre 15 y 20 días, dependiendo de lo estipulado por los contratos; lo mismo ocurrió con el Teatro Pérez Galdós.

Siguiendo a una de sus biografías, la doctora Ferrer Gimeno, Rambal realizó 4 viajes a América. Después de su muerte, acaecida en 1956, la prensa escrita, en general, y muchas publicaciones acerca de su vida, llegaron a exagerar el número de desplazamientos a este continente, asegurando incluso que fueron cuarenta y ocho⁴. Buena parte de la documentación acerca de estos viajes se encuentra en los periódicos de la época, a veces de difícil acceso porque hay sectores cronológicos que han desaparecido o que aún no están registrados digitalmente. Sigue siendo, por tanto, un trabajo aún por acometer, pues la labor de Rambal en

¹ CARTA escrita y firmada por Enrique Rambal dirigida a Guillermo Fernández Schaw en 1949. Archivo Fernández Schaw, 9-II/60, Madrid. Aparece publicada en la página web de la Fundación Juan March, Madrid.

² A partir de los años 60 en adelante aumentó su número, destacando la década de 1880-1890, aunque algunos remontaron los límites del siglo (Teatro Romea de Murcia, 1862; Teatro Calderón de Valladolid, 1864; Teatro Cervantes de Málaga, 1870; Teatro Zorrilla de Valladolid, 1884; Teatro Arriaga de Bilbao, 1890; Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, 1890; etc.).

³ Recibió el nombre de “Guimerá” tras el fallecimiento en 1924 del escritor Ángel Guimerá y Jorge, nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1845.

⁴ FERRER GIMENO (2013), p. 35.

tierras españolas, en cambio, ha sido abordada por muchos autores que se han enriquecido de una amplia documentación tanto bibliográfica como periodística y manuscrita⁵.

PRIMER VIAJE. Fue el más largo, entre 1920 y 1923. Le acompañó su socio Tomás Álvarez Angulo (1878-1970)⁶.

SEGUNDO VIAJE. Enero-noviembre de 1929. La compañía Rambal actuó en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria (9-27 de febrero), y en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife (28 de febrero-17 de marzo).

TERCER VIAJE. Efectuado entre 1930 y 1931.

CUARTO VIAJE. 1932. Fue bastante corto debido en parte a la enfermedad de la actriz Concepción Sacía, madre de sus hijos. Murió en el citado año.

El traslado a América de toda la compañía suponía contar, por tanto, con una poderosa organización que cubriera las exigencias de la llamadas “temporadas teatrales”, pues eran amplios circuitos que permanecían a veces dos o tres años -como hemos visto- en aquel continente, incluyendo la estancia en Canarias. Los repertorios escénicos eran variados y reunían obras conocidas, de gran trasfondo social y emocional; obras que debían garantizar el éxito y la aceptación del público durante todo aquel tiempo. Generalmente no actuaban en teatros de segunda categoría, sino en grandes locales (teatros principales), adaptados a las nuevas tecnologías, cuyos escenarios podían soportar un considerable volumen de decorados y tramoyas, como eran los producidos por Rambal; citar a manera de ejemplo, los siete meses que estuvo en cartel “El Mártir del Calvario” en el Teatro Esperanza Iris de la ciudad de México⁷, inaugurado en 1918. Esta obra casi siempre cerraba el repertorio previsto en el periplo escénico y era la que más público acaparaba y, naturalmente, la que más capital aportaba a las arcas de la compañía. Una obra realmente complicada por sus 22 cuadros que recorrían todos y cada uno de los pasajes de aquel episodio evangélico, finalizando en una especie de apoteósica visión de la Cruz. La escena que creaba mayor expectación era sin duda la de “Jesús caminando sobre las aguas” en el mar de Galilea. El público deseaba comprobar cómo Rambal solucionaba la representación del mar, con su continuo oleaje, y la figura de Cristo flotando sobre la superficie de las aguas. Fue todo un juego de telas, luces, movimientos que reproducían la realidad. Era lo que se llama un “decorado corpóreo” por el que Rambal caminaba por una estrecha pasarela escondida y situada entre los múltiples bastidores que constituían el volumen del mar. Y lo mismo ocurrió en el resto de los teatros sudamericanos. En el caso canario, esta obra no sobrepasó las tres funciones, suficientes para dos ciudades (Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria) que entonces apenas sobrepasaban los 70.000 habitantes. Los cambios de decorados eran tan rápidos y tan complicados que el público acababa fascinado. Afirma Fernando Fernán-Gómez que:

⁵ Son numerosos los artículos publicados en revistas teatrales, universitarias, especializadas, en actas de congresos, en periódicos, etc, sin olvidarnos de las tesis doctorales sobre el teatro contemporáneo, en las que Rambal ocupa amplios capítulos como creador de escenografías. Nombres como Ferrer Gimeno, Amorós, Somalo Fernández, Rodríguez de León, Bellveser, Oliva, Ureña, Martínez Ortiz -autoridades en esta materia-, nos permiten conocer más de cerca la vida y la producción de este empresario.

⁶ Fue periodista, escritor y empresario cinematográfico, llegando incluso a constituir compañías de teatro y de ópera. Desarrolló una actividad destacada en el PSOE, y exiliado en Argentina tras la Guerra Civil española, siguió interesándose por el mundo del espectáculo.

⁷ FERRER GIMENO (2008), p. 19.

*éxito de Rambal venía precedido por un cambio paulatino en los gustos del público. El pueblo, a quien iban dirigidos sus espectáculos, se había acostumbrado al ritmo trepidante de las escenas, a los continuos saltos temporales y espaciales...*⁸ [Fernán-Gómez]

La puesta en escena de la Pasión, en la que Rambal interpretaba al personaje de Cristo, supuso todo un derroche de técnicas, de trucos, de cambios constantes, manteniendo siempre la tensión del drama. Hay que reconocer que se estaban viviendo momentos de gran tensión social debido a la llamada “La gran depresión”, y en el caso español, a los preámbulos de la Guerra Civil. Los temas religiosos seguían manteniéndose en el candelero con gran éxito, llenando prácticamente todos los teatros⁹. Estos espectáculos creaban ensueños, equivalentes a las actuales películas de ciencia ficción, ejemplarizadas en las creaciones de Steven Spielberg (1946 -). Todo esto fue posible gracias a los conocimientos que Rambal tenía del cine, género que siempre quiso superar, pues no en vano participó, en 1934, en la película “El desaparecido”, bajo la dirección del italiano Antonio Graciano. De hecho, Rambal utilizó el ciclorama de fondo en el escenario, mezclando así los procedimientos cinematográficos con los teatrales, cuyos resultados lograban efectos extraordinarios, embelesando a todo el público. Adquirió “aparatos eléctricos muy nuevos que le permitían presentar en escena efectos como un temporal de arena en el desierto, una tormenta en el mar, el arco iris...”¹⁰ En una entrevista realizada por Antonio Sepúlveda a Rambal en el Hotel Granada de Bogotá¹¹, manifestó que tenía intenciones de representarla en Estados Unidos, tal y como se sigue haciendo en Oberammengau (Alemania)¹². Sepúlveda le augura un gran éxito, recordando a una paisana, Catalina Bárcena (1888-1978), que debutó en Broadway, llevando a cabo algunas películas en Hollywood, cuando el cine comenzaba a ser una amenaza para el teatro. Rambal, que luchó siempre contra esta nueva expresión artística, le responde al periodista que no quería matar su arte, pues “*mientras el público me aliente en el tinglado, no veo la razón para moverme a las órdenes de un camerann*”. A pesar de todo, Rambal utilizó el cine a su favor, pues:

*el retraso técnico de los locales de proyección cinematográfica le sirvió para continuar con su repertorio melodramático. Sus nuevos montajes se fundamentaban en los estrenos de cine. Prueba de ello fue que remontó su carrera con la adaptación de la película de Alfred Hitchcock “Rebeca”, obra que supuso un verdadero éxito de taquilla*¹³ [Rambal].

Su puesta en escena fue todo un alarde de maestría, imaginación, creatividad e utilización de trucos. El público esperaba el incendio de la mansión de Manderley, propiedad del aristócrata inglés Maximilian de Winter. Era el arrebato final. Con la destrucción de los muebles, de las paredes, de los techos, escaleras, etc., en medio de un ruido ensordecedor producido por el fuego, el telón comienza a cerrarse. ¿Cómo resolvió Rambal todo este final tan trágico?. La profesora Ferrer Gimeno, citada anteriormente, explica con detalle los trucos escénicos empleados en este desenlace:

⁸ ROS BERENGUES (2000), p. 12.

⁹ Curiosamente, su hijo Enrique Rambal Sacia (1924-1971), interpretó al Redentor en la película del mismo título (“El Mártir del Calvario”), dirigida en 1952 por español afincado en México, Miguel Morayta (1907-2103).

¹⁰ AMORÓS (2000), p. 473.

¹¹ Fue el hotel de lujo de Bogotá hasta su destrucción en 1951. En él solía hospedarse Rambal y el primer elenco de actores. Por sus salones desfilaron figuras relevantes del ámbito cultural, social y político. Se desconoce la fecha de esta entrevista, pero probablemente tuvo lugar durante su primer viaje (1920-1923).

¹² Desde 1633 sus habitantes prometieron representar periódicamente la Pasión de Cristo en acción de gracias por haberles librado de una terrible peste.

¹³ FERRER GIMENO (2016).

Las paredes del decorado de la casa estaban unidas entre sí por unos electroimanes por donde circulaba una corriente eléctrica de baja intensidad. Cuando se suspendía el suministro de dicha fuente se soltaban los electroimanes, lo que provocaba la caída de las paredes, consiguiendo, así, el “efecto derrumbe”. Otro de los elementos de esta escena era el fuego que se lograba con algunos elementos pirotécnicos, junto con el funcionamiento de los ventiladores que movían tiras de telas amarillas y rojas para lograr el efecto óptico. La actriz se colocaba detrás de los ventiladores aparentando que sus prendas ardían junto con el decorado con lo que se lograba la ilusión del incendio. Estos tres elementos, decisivos y singulares de la representación, eran los que hacían que no fuese una obra convencional¹⁴ [Ferrer Gimeno].

Lo mismo ocurrió con la representación de la obra de Julio Verner (1828-1905), “20.000 leguas de viaje submarino”, inseparable ya del programa general de la compañía que llegó a contar con 200 miembros entre actores, regidores, personal técnico e integrantes de la orquesta. Cuando Rambal actuó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, ordenó que se cerrara la actual calle Marcos Redondo para poder ampliar el escenario y conseguir así mayor profundidad¹⁵.

Manifestó, asimismo, sus excelentes resultados en La Habana, en México capital y en la ciudad de Guadalajara¹⁶.

Durante su segundo viaje, en 1933, Rambal vuelve a debutar en México. Aquí la prensa se vuelve generosa, elogiando algunas de sus obras, como la titulada “*El negro que tenía el alma blanca*”, una adaptación de la novela de Alberto Insúa (1883-1963). Concretamente, “El Nacional Revolucionario” (México D.F., miércoles, 8 de octubre, 1939) manifiesta que “*la adaptación está hecha con bastante cuidado y es tal vez una de las escenificaciones mejor logradas de cuantas nos ha presentado en esta temporada Rambal*”. Ya el público mejicano estaba acostumbrado a los montajes de este director y actor español, que seguía apabullando con sus complicadas tramoyas, aproximándose así a los resultados del séptimo arte. El rotativo también puntualizó acerca de los decorados “*de las seis jornadas en que está dividida la adaptación teatral son muy aproximadas*”. Tuvo que haber sido muy complejo el montaje de esta obra, cuyo protagonista, el negro Pedro Valdés -interpretado por el propio Rambal-, recorre algunas ciudades europeas (Madrid, Barcelona, París, Londres), como afamado bailarín. Todas estas ciudades y ambientes fueron magníficamente representadas con bastante exactitud. Los cambios de decorados eran rápidos, en los que se incluían funciones musicales. También el referido periódico mexicano se ocupa de las actuaciones de los principales actores, permitiendo ciertas opiniones de sus capacidades escénicas; cita los nombres de la “*señora Ruiz*”, “*María Puchol*”, “*Ibáñez*”, “*Ross*”, “*Merlo*”, “*Vilches*”, etc., personajes que se mantuvieron en cartel durante muchos años; algunos de ellos ya habían actuado en 1929 tanto en el Pérez Galdós como en el Guimerá.

En el primer viaje Rambal visitó los principales teatros de Cuba, México, Venezuela, Perú, Chile, Bolivia, Uruguay, Argentina. Parte de sus actuaciones en Caracas se debió al apoyo e influencias del escritor, periodista y literato Guillermo Fernández Shaw (1893-1965), residente en Madrid, y cuyos familiares en Venezuela fueron auténticos promotores para llevar a cabo las gestiones con los teatros de allí. En 1949 Rambal proyecta volver al citado país caribeño incluyendo en su repertorio la obra titulada “*Sexto piso*”, obra que se estaba representando por otra compañía en Buenos Aires. Este viaje jamás se efectuó¹⁷. Rambal ya no volvió a América.

¹⁴ FERRER GIMENO (2013).

¹⁵ Periódico *La Gaceta de Tenerife*. Diario Católico. Diario de derechas. 9 de marzo (sábado) de 1929, nº 4804.

¹⁶ HOYOS (2009), p. 526.

¹⁷ CARTA escrita y firmada por Enrique Rambal dirigida a Guillermo Fernández Schaw en 1949, *op. cit.*

ANEXO FOTOGRÁFICO

Las tres fotos están publicadas en el libro de Francisca Ferrer Gimeno: *Enrique Rambal o todo por el teatro*, Ed. Episkenion, Madrid, 1913.



Enrique Rambal.



Intaerior Teatro Guimerá.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, A. (2000). *El teatro popular: Enrique Rambal*, en Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1988^a). Centro Virtual Cervantes, Madrid 6-11 de julio de 1998, tomo II, Madrid: ed. Castalia.
- FERRER GIMENO, F. (2008). *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XIX*. Universitat de València Servei de Publicacions, p. 19.
- FERRER GIMENO, F. (2013). *Enrique Rambal o todo por el teatro*. Valencia: Ed. Episkenion.
- FERRER GIMENO, F. (2016): *Enrique Rambal: un actor valenciano del siglo XX*, en “La Charca Literaria”, opiniones@lacharcaliteraria.com
- HOYOS, J. J. (2009). *La pasión de contar: el periodismo narrativo en Colombia, 1638-2000*. Colombia: Ed. Universidad de Antioquia.
- ROS BERENGUES, C. (2000). *Fernando Fernán-Gómez, autor*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.