

María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: La fundación del Teatro Cervantes de Buenos Aires



Susana Shirkin

Universidad de Buenos Aires - Universidad del Salvador - GETEA, Argentina
susashir@hotmail.com

Resumen

Este artículo describe la fundación del Teatro Cervantes de Buenos Aires por iniciativa de la gran actriz española María Guerrero y de su marido, el también actor y aristócrata, Fernando Díaz de Mendoza. El emprendimiento era la culminación de la larga relación de trabajo y afecto que la pareja española mantenía con la Argentina desde fines del siglo XIX. Se pone de relieve el decisivo protagonismo de la elite argentina, adherentes al hispanismo, tanto en la recepción de la artista y de su marido, como en el proyecto de construcción del Teatro Cervantes. También la polémica compra del teatro por el estado argentino durante el gobierno radical de Marcelo T. de Alvear y sus repercusiones políticas.

Palabras clave

*fundación
elite
hispanismo
estado
radical*

Maria Guerrero and Fernando Diaz de Mendoza: the foundation of the Cervantes Theatre in Buenos Aires

Abstract

This paper describes the foundation of the Cervantes Theatre in Buenos Aires at the initiative of the great Spanish actress María Guerrero and her husband, actor and aristocrat, Fernando Díaz de Mendoza. The venture was the culmination of a long relationship and affection that the Spanish couple had with Argentina since the late nineteenth century. It emphasizes the crucial role of Argentina's elite, adherents of the "hispanismo", both in the reception of the artist and her husband, as in the Cervantes Theatre construction project. Also, it analyzes the controversial purchase of the theatre by the Argentine government of Marcelo T. de Alvear and their policy implications.

Keywords

*Foundation
Elite
Hispanism
State
Radical*

En septiembre de 1918 María Guerrero y su marido, Fernando Díaz de Mendoza –con la sociedad europea inmersa en la tragedia de la Primera Guerra Mundial– hicieron pública la idea de construir en Buenos Aires, ciudad que les había dado veinticinco años de éxitos teatrales y mundanos, un teatro suntuoso.¹ Un escenario a su medida, dotado con los últimos adelantos técnicos, digno de recibir a las más famosas figuras

1. La inquietud de numerosos intelectuales de fines del siglo XIX frente a una potencial "disolución" de la identidad argentina ante la inmigración masiva derivó en un resurgimiento del interés por la cultura española, después de la hispanofobia de las generaciones posteriores a las guerras de independencia. Se produjo un viraje hacia el llamado "hispanoamericanismo progresista" que en los treinta se trocó en la "hispanidad" autoritaria de los años del franquismo (Sepúlveda Muñoz, 1994).

internacionales y también a las compañías y dramaturgos argentinos. Aquella no había sido la idea original de los artistas: durante cierto tiempo pensaron adquirir el antiguo Teatro de la Ópera, pero el recinto estaba demasiado deteriorado, por lo que decidieron construir uno nuevo (*El Diario*, 16/9/1918).

La prensa y la crítica porteñas destacaban la necesidad de que la metrópolis, que crecía a ritmo vertiginoso y se consolidaba como uno de los polos culturales de la América hispana, contara con un nuevo teatro de comedia moderna ya que los antiguos coliseos existentes –incluido el Odeón, hogar durante tantos años de las puestas de la Guerrero– ya no estaban a la altura de la pujante ciudad de un millón y medio de habitantes (*El Diario*, 16/9/1918). Una vez tomada la decisión de construir, la búsqueda del terreno fue ardua dada las características especiales requeridas por el emprendimiento. Después de varias alternativas, se eligió el predio ubicado en la esquina de Córdoba y Libertad. Para la obra –que se encomendó a los arquitectos Aranda y Repetto– el matrimonio de actores había solicitado la ayuda material de numerosos amigos de la elite argentina.

La reiterada negativa de la actriz a que el teatro llevara su nombre, derivó en la elección del nombre de “Cervantes”, en alusión al célebre autor. La fachada del edificio fue una reproducción de la universidad y colegio de Alcalá de Henares, ideada por Pedro Gil, construida con piedra de Tamajón, donde desde 1335 se encuentra el monasterio de Nuestra Señora de Bonaval, casa de descanso veraniego de los miembros de la Orden que estudiaban en Alcalá. De estilo renacentista, los dos primeros cuerpos del teatro fueron divididos en cinco partes por columnas platerescas; las columnas de la sala y el vestíbulo eran copias de San Marco de León y la balaustrada de los palcos reproducía las rejas de la Casa Consistorial en Salamanca. En los paños de baranda de los prosencios, se reproducía la verja de la Capilla de los Reyes Católicos y en los antepechos, el púlpito de la Colegiala de Jerez de la Frontera

Los Guerrero-Díaz de Mendoza involucraron a toda España: las ciudades se abocaron a la fabricación de los distintos ornamentos, muebles de estilo, tapicería y hierros que se enviarían a América para el nuevo teatro. El mismo rey Alfonso XIII, acogió con entusiasmo la idea de un teatro en Buenos Aires que albergara el arte y el idioma castellano: facilitaría el embarque de los materiales a cuanto buque de carga español se dirigiera a Buenos Aires.²

La monumentalidad de la obra, las demoras en la construcción y las numerosas dificultades burocráticas, elevaron el costo de la edificación fuera de todo cálculo previo. El matrimonio Guerrero-Díaz de Mendoza debió solventar el emprendimiento con sus recursos personales: apenas un millón de pesetas. El resto del capital inicial provino de su círculo de “amigos españoles y argentinos”.³ Pronto se halló en un grave problema financiero que amenazaba la inauguración: hasta su apertura, se habían invertido en el teatro dos millones y medio de pesos argentinos de la época y faltaban cubrir los costos de la tapicería, la extraordinaria dotación eléctrica del proscenio y varias obras de arte.

La identificación del Cervantes, previa a su materialización, como un espacio propio de sociabilidad y recreo, ideado por quienes reconocían como pares, movilizó a la sociedad porteña: una colecta privada organizada entre los miembros más conspicuos del patriciado de Buenos Aires generó una importante suma. Otro medio de asegurar la apertura de la sala fue la venta anticipada de los palcos del teatro a miembros de los mismos círculos sociales, entre los que se contaban la plana mayor de la Sociedad de Beneficencia, integrantes del cuerpo diplomático, de la magistratura, las Fuerzas Armadas y la oligarquía terrateniente. No fueron pocos los que advirtieron que el recurso de venta anticipada de palcos era poco menos que “descabellado”: admitir

2. En julio de 1920, *La Nación* reprodujo una extensa entrevista a María Guerrero que el escritor y poeta Eduardo Marquina le realizó en Málaga. En ella, la actriz daba cuenta de la importante movilización de las ciudades españolas de Valencia, Tarragona, Barcelona, Sevilla, Lucena, Madrid y Ronda, entre otras, abocadas a la elaboración de azulejos, herrajes, espejos, bargueños, candiles y lámparas, butacas, muebles de estilo, cortinados, etc. En Buenos Aires, el diputado Antonio Santamarina presentó en septiembre de 1921 un proyecto a la Cámara para eximir del pago de derechos de aduana hasta la suma de \$50.000 para los materiales, que con destino a la construcción del teatro fueran introducidos por sus propietarios.

3. Las personalidades argentinas que se habían inscripto hasta abril de 1919 para costear, las obras del coliseo –mediante el adelanto del precio de sus abonos– fueron, entre otros, Enrique Santamarina, Adelia Harilaos de Olmos, María Unzué de Alvear, Saturnino G. de Unzué y Samuel G. Pearson.

cantidades con cargo al abono de las principales localidades, hacía que éstas quedaran prácticamente improductivas y el negocio en tales condiciones era nulo porque las localidades libres de esa especie de hipoteca no bastaban ni para cubrir los gastos más perentorios.⁴

El domingo 4 de septiembre de 1921, en los últimos tramos del gobierno radical de Hipólito Yrigoyen, se abrieron triunfalmente las puertas del teatro para recibir a lo más granado de la sociedad porteña: ese público aristocrático inauguraba un espacio considerado propio aún antes de su acabado final. La celebración culminaría con un gran baile, uno de los hitos sociales de la época, reseñado por todas las crónicas.⁵

El suntuoso telón de boca destinado al Cervantes, obra de la Real Fábrica de Tapices, era semejante al del Teatro de la Princesa, aunque todavía de mayor riqueza: sobre un fondo damasco se destacaba el escudo de la ciudad de Buenos Aires, bordado en sedas y oro sobre tisú de plata que servía de marco a un águila coronada, hermanándose de ese modo el presente y el pasado. También dos hermosos tapices “repostereros” para el palco presidencial con las armas de la República y otro con el escudo real de España, sobre el fondo morado del pendón de Castilla.⁶ Un telegrama del rey Alfonso XIII –cuya presencia en la noche inaugural fuese anunciada en vano por parte de la prensa argentina–⁷ llegaba dirigido al presidente y pueblo argentinos, cursado para ser leído en el momento de alzar el telón para la función inaugural del Cervantes.

En aquella primera función, el público porteño vio nuevamente a la Guerrero en la obra que en 1897 había sido su primer gran éxito en Buenos Aires: *La dama boba*, de Lope de Vega. Fernando Díaz de Mendoza leyó, previamente a la representación de la obra, una poesía original de Eduardo Marquina titulada “Ofrenda”, escrita especialmente para la ocasión. Se resaltaba la primera velada de la noche anterior –un éxito mundano de fuste– y, entre otros muchos elogiosos conceptos, la “verdadera proeza de doña María Guerrero” (de Olmet y Torres Bernal, 1910: 144), los cuadros impecables y el ajuste perfecto de la obra; la artista, “de la que se ha dicho, supo fusionar el clasicismo con el modernismo sin sacrificar el uno al otro, había estado admirable” (*La Nación*, 6/9/1921). Al final de la representación, el hijo mayor del matrimonio, Fernando de Díaz de Mendoza y Guerrero, leyó una composición en verso de Luis Fernández Ardavín, el autor de *La dama de armiño*, que le acarreó también numerosos aplausos y elogios de la crítica.

Tras la función inaugural, todo el teatro de pie rompió en una formidable ovación cuya duración entró en la leyenda: para algunas crónicas duró ocho minutos y para otras diez y hasta quince, récord en los teatros de Buenos Aires.⁸ Fernando Díaz de Mendoza se adelantó para agradecer aquel homenaje y, al salir la Guerrero, estalló otra ovación atronadora y una lluvia de flores cayó sobre la escena

Aunque la prensa argentina era en general elogiosa en cuanto a la construcción, estilo y decoración del teatro, no faltaron críticas: una de las más significativas proveniente de los mismos altos círculos sociales de sus primeros espectadores, la revista *Plus Ultra*. La publicación, cuya redacción estaba integrada por parte de la generación del Centenario,⁹ enaltecía la cultura hispánica como la fibra más potente del ser argentino; en septiembre de 1921, dedicaba a la inauguración ocho páginas profusamente ilustradas. La aristocratizante *Plus Ultra* criticaba –en coincidencia, paradójicamente, con el socialista *La Vanguardia*– que en el “Teatro Cervantes” el propio Cervantes brillara por su ausencia; se criticaban también detalles y terminaciones de la construcción.

La posible zozobra económica del emprendimiento, ante la imposibilidad del matrimonio de hacer frente a las deudas contraídas, ya no era un secreto. Frente la precaria

4. Como el dramaturgo argentino Federico Mertens, habitué del círculo de los Guerrero-Díaz de Mendoza y amigo de Enrique García Velloso. También el dramaturgo, escritor y periodista Augusto Martínez Olmedilla, que en declaraciones a la prensa limeña en 1921 alertaba sobre el incierto futuro del nuevo teatro.

5. *El Diario Español* (6/9/1921). También *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *La Vanguardia*, *Plus Ultra*, *Caras y Caretas*, entre otras numerosas publicaciones de Buenos Aires y el interior, se hicieron eco de la brillante inauguración de la sala.

6. También numerosas crónicas de la época destacaron la nobleza de los materiales y la habilidad de los artesanos que dieron como resultado una verdadera obra de arte.

7. *La Montaña*, entre otras publicaciones, lo había asegurado al reproducir declaraciones del autor Francisco Collazo a su retorno de España. n reproduce el telegrama del rey español.

8. El cronista de *El Diario* señaló que los aplausos duraron ocho minutos y, entre otros medios, *La Acción* de Rosario, publicó que duraron quince minutos.

9. Entre otros, Lugones, Capdevila, Rodríguez Larreta, Rojas, Melián Lafinur y Fernández Moreno.

situación económica, con gastos ya inmanejables, Díaz de Mendoza procuró conseguir fondos activando sus gestiones ante su amplio círculo de relaciones, miembros de la clase política, damas integrantes de la plana mayor de la Sociedad de Beneficencia, Fuerzas Armadas y distintas asociaciones españolas. El aristocrático actor había cultivado cuidadosamente numerosas amistades y contactos durante sus estadias en la Argentina con conspicuos miembros de la oligarquía terrateniente, entre ellos algunos reconocidos militantes de ideologías conservadoras que integraron organizaciones como la Liga Patriótica Argentina.¹⁰

La prensa de aquellos días revelaba alguna de las numerosas colectas privadas entre miembros de la oligarquía argentina, cuyo fruto fue entregado a Díaz de Mendoza.

La mayor parte de esos fondos destinados al Teatro Cervantes eran fruto de transacciones privadas y acuerdos de palabra “entre caballeros” sin que constaran en documento alguno; de allí la imposibilidad de reclamos posteriores para la mayoría de los benefactores al producirse la posterior quiebra e inminente subasta del teatro.¹¹ Entre los auxilios económicos que se dieran a conocer en 1921, *La Nación* publicó una lista de los donantes y las cantidades recibidas hasta ese momento.¹²

Una estrategia para la obtención de recursos para la sala era su carácter de exposición permanente de la industria española: “hierro, azulejos, etc. que ya se venden muy bien en Buenos Aires”. Díaz de Mendoza había propuesto a varios industriales españoles una exposición permanente de sus producciones en el teatro, con evidente intención de facilitar la venta de materiales de alta calidad al pudiente público asistente a las funciones. Los avatares de la construcción y el constante aplazamiento de la organización definitiva llevaron finalmente a prescindir de la exposición.¹³

El Teatro Cervantes en los ‘20

En 1921, la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza ofreció, basándose en un repertorio ecléctico, obras como *Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus, k de Darío Niccodemi, *La dama del armiño* de Luis Fernández Ardavín, *Una pobre mujer* y *La propia estimación* de Jacinto Benavente, *El abanico de Lady Windermere* de Oscar Wilde. Para su beneficio y expresando su intención de efectuar un homenaje a la Argentina, María estrenó una obra de autor local: la comedia de Enrique García Velloso *Una bala perdida*.

A partir de la segunda temporada el Cervantes vio desfilar por sus escenarios a un conjunto de compañías extranjeras como, la de canto y prosa del Teatro Dei Picoli de Roma –que representó, entre sus funciones, *Seis personajes en busca de un autor* (1922) de Luigi Pirandello–, la compañía del Casino dirigida por León Volterra –que dio a conocer revistas de importantes cuadros con emplumadas vedettes en la temporada de 1923–. Esa temporada ofreció la reaparición, tras dos años de ausencia, de María y Fernando con *El doncel romántico* de Fernández Ardavín.

En 1924, actuaron la compañía dramática francesa organizada en París por Marie Therese Piérat y la compañía de Ricardo Calvo ofreció *La ilustre fregona* con adaptación de Diego San José al texto de Cervantes y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, entre otra. También en 1924 la compañía dirigida por Tatiana Pavlova presentó un extenso repertorio entre el que se encontraba el drama o pochade en tres actos *Una cosa de carne* de Pier Maria Rosso di San Secondo. La obra había sido considerada “amoral” en Génova y no pudo representarse en Italia, por lo que el público argentino fue el primer juez de la pieza, presentada acompañada de programas con la inscripción “no apta para señoritas”. Estos avatares aumentaron las expectativas de un público heterogéneo y entusiasta que colmó la sala del Cervantes.

10. Como Manuel Carlés, dirigente nacionalista entre 1898 y 1912, que llegó a ser diputado por la Capital Federal. Fue presidente de la Liga Patriótica Argentina, fuerza de derecha dirigida por la elite conservadora, que se dedicó durante la Semana Trágica de 1919 a atacar sindicatos, agrupaciones de izquierda, anarquistas y judíos. Agradezco a Mariana Spratt Castex y a Susana Leguizamón Castex los materiales y recuerdos de su abuelo Brigadier Pedro Castex.

11. Agradezco a Gabino Ojeda Uriburu y a Alejandro Krass Mac Gregor sus recuerdos familiares sobre el tema.

12. *La Nación* (10/9/1921). Los donantes eran: Carolina Benítez de Anchorena, Julia Acevedo de Martínez de Hoz, Angiolina A. de Mitre, Antonio Santamarina, Jorge Mitre, Marta Livingston, Luis Mitre, Delfina Mitre de Drago, Ángela Unzué de Alzaga, Lucrecia Guerrico de Ramos Mejía, Josefina Ayerza de Segura, Josefina Mitre de Caprile, Evangelina G. de Schoo, Valentín Sáenz Valiente, Martín Noel y Ernestina Guerrico de Carballido. Aportaron cada uno entre \$ 1000 y \$ 200 pesos de la época.

13. *El Litoral* (3/9/1921). Las aristocráticas casas de Enrique Rodríguez Larreta en Belgrano y de la familia Leloir en Mar del Plata contribuyeron a difundir el gusto por lo colonial, en especial por el estilo renacentista.

En ese mismo 1924, la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza hizo, entre el 14 de junio y el 29 de julio, una breve temporada en el Cervantes. En los últimos años se le había reprochado la ausencia de figuras de primera categoría que no fueran el célebre matrimonio, pero en la temporada de 1924 se incluyeron artistas de mérito como Emilio Thuillier, Hortensia Gelabert y Carlos Díaz de Mendoza y Guerrero, que hicieron disculpar la debilidad de las novedades ofrecidas. Para el beneficio de Guerrero y Díaz de Mendoza se repusieron con gran éxito *Campo de armiño* de Jacinto Benavente y *El caudal de los hijos* de José López Pinillos. La difícil situación económica del Cervantes se vio agravada, ese año por el descalabro financiero que significó el fracaso de la Compañía Alemana de Operetas de Leo Fall: Díaz de Mendoza pagaría doscientos veinte mil pesos de la época por una temporada que no se hizo.

A medida que avanzaba la década del 20, el Cervantes seguía siendo el baluarte de un público distinguido, de elevado rango social, alejado de los sectores populares. El teatro parecía consolidado como un referente material y simbólico de la élite y característico espacio de sociabilidad aristocrática: servía de ámbito para banquetes, eventos políticos, entrega de premios, bailes de carnaval, cumpleaños y presentaciones en sociedad.

En cuanto a su función específica, desde los primeros fracasos del nuevo coliseo se planteaba una incógnita: ¿era aquella una sala “fría” de la que huía el público? La revista teatral *Comœdia* entrevistaba en 1926 a Luis César Amadori sobre el tema: el entonces secretario del Cervantes opinaba que “la suntuosidad para amateurs del teatro había chocado desde el primer momento con lo que se llama *gran público*”. Sostenía Amadori que el público porteño “no se resignaba a molestarse a ver teatro con el severo ritual de una misa cantada, por algo es esencialmente pagano. El gran público, no se habituaba nunca al Cervantes: un teatro demasiado suntuoso y lleno de aparatosidad. Debería hacerse en él un género especial de espectáculos, que le de carácter propio para un público propio”

Los últimos tramos de la década del 20 trajeron al teatro a la compañía española de Antonia Plana en 1926, con la dirección de Manuel Linares Rivas y en 1927, un acontecimiento relevante: el estreno de la comedia de Alfonsina Storni *El amo del mundo* por la compañía de Fanny Brena y Alejandro Flores. En 1928, después de la celebración de lujosos bailes de Carnaval que congregaran a lo más granado de la sociedad, se llevó a cabo la primera Exposición del Libro Argentino así como la audición poética de la declamadora Wally Zenner, aventajada alumna del maestro Alemany Villa patrocinada por la revista *Comœdia*. Ese mismo año se exhibió en la sala el filme *Una nueva y gloriosa nación*, película nacional sobre la independencia argentina, recitales de música de cámara a cargo de Lili y María Mercedes Pérez Freire y la fiesta de fin de curso del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, con la puesta de *El poeta* de José Mármol, pieza de cinco actos en verso, dirigida por Antonio Cunill Cabanellas. 1928 se cerró con un importante evento: el III Congreso Internacional Femenino, que congregó a importantes figuras internacionales y recibió amplia cobertura de la prensa. 1928 marcaba también un cambio en la política argentina: terminaba el período presidencial del radical Marcelo T. de Alvear y asumía su segunda presidencia Hipólito Yrigoyen, líder del mismo partido, quién gobernaría hasta ser derrocado el 6 de septiembre de 1930 por el golpe militar comandado por el general José Félix Uriburu. En 1929, no hubo actividad escénica del teatro en prosa, concentrándose la sala en espectáculo de danza, conciertos y lírica.

El Teatro Cervantes en los '30

1930 hallaba a Buenos Aires padeciendo las repercusiones políticas, económicas y sociales de la crisis mundial que marcaba el inicio de la llamada “Gran Depresión”

además de –en el ámbito local– el golpe de Estado que inició una larga serie de intervenciones militares en la política argentina del siglo XX. La situación afectó también a numerosas compañías teatrales inmersas en el contexto histórico del momento.

Pese a que la prensa se deshacía en elogios sobre la distinción y el arte de la Guerrero, así como sobre su iniciativa de la construcción del teatro, señalándola como figura emblemática de la raza y el idioma hispanos –elementos conformadores del hispano-americanismo todavía vigente en los círculos sociales e intelectuales argentinos – el destino del espléndido coliseo era incierto.

En octubre de 1930 y en mayo de 1931, se presentaba en el teatro la Gran Compañía de Ballets Franco-Russes del empresario H. Cairo, dirigida por Leo Staats, con Serge Diaghileff y los principales artistas de la Ópera de París, con la orquesta de cincuenta profesores dirigidos por el maestro Nardini. La sala ofreció el 15 de mayo de 1932, un concierto de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, con dirección del maestro Juan José Castro y el 15 de diciembre la Asociación Wagneriana presentó una audición de música de cámara, con el trío González-Pessina-Vilaclara, programa que se repitió en 1933, en medio de las repercusiones internacionales por el ascenso de Adolf Hitler como canciller de Alemania que iniciaría la persecución y el exilio de numerosos artistas por motivos raciales y políticos.

El 7 de mayo de 1934, el Teatro Lírico Argentino estrenó *Così fan tutte* de Mozart, el 13 de noviembre, se ofreció *La tapera*, ópera argentina de Enrique Mario Casella. En agosto de aquel año, se podía ver *Ritmos y colores*, tres caprichos escénicos: *Le village maudit*, *Les femmes à la mode* y *La foire folie* con coreografía, escenografía y trajes de Biyina Klappenbach. También se ofrecieron el 28 y el 30 de ese mes dos recitales de danza de Antonia Mercé. En 1935, se presentaron los mismos espectáculos, más el recital de piano de Frederic Lamond, organizado por la Asociación Wagneriana el 5 de agosto.

En 1936, en medio de las profundas repercusiones que en Buenos Aires tuviera la Guerra Civil Española entre la numerosa colonia hispana radicada desde hacía largo tiempo en el país, comenzó a funcionar en la sala el Teatro Nacional de la Comedia que –con dirección general de Antonio Cunill Cabanellas– ofreció el 24 de abril *Locos de verano* de Gregorio de Laferrère, el 22 de mayo *El gato y su selva* de Samuel Eichelbaum, el 31 de julio *La discreta enamorada* de Lope de Vega, *Río* de Julio Venancio Montiel el 3 de septiembre. En septiembre y octubre de ese año se repuso *Locos de verano* y el 5 de diciembre subió a escena *La posada del león* de Horacio Rega Molina. Todas las puestas dirigidas por Cunill Cabanellas. *La posada del león* recibiría el Premio Municipal y la Mención Especial de la Comisión Nacional de Cultura.

También el 20 de diciembre de 1936, Cunill Cabanellas disertaba sobre *La nueva educación del actor* y Mercedes y Livia Quintana dirigían los *Ejercicios de mimorrítmica y solfeo rítmico*. En 1936, comenzaba también la gira que llevaba *Locos de verano*, *Río*, *La discreta enamorada*, *El gato y su selva* y *La mujer de un hombre* entre octubre y noviembre a los Teatros 3 de febrero, de Paraná y La Comedia, de Rosario.

Aquel mismo año 1936, se producía otro importante acontecimiento: la inauguración del Instituto Nacional de Estudio de Teatro (I.N.E.T.) en el Cervantes; el acto fue encabezado por el presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Matías Sánchez Sorondo. Se organizó también la primera serie anual de conferencias con entrada libre con las disertaciones, entre otras, de José A. Oría sobre el teatro de Lope de Vega, Arturo Capdevila sobre “Noticias del teatro argentino en los gloriosos días de Trinidad Guevara”, Enrique García Velloso sobre “Los primeros dramas en los circos criollos”, Amado Alonso sobre “El ideal artístico de la lengua y la dicción en el

teatro”, Pedro Henríquez Ureña sobre “El teatro en la América Española en la época colonial” y Elías Alippi sobre “Mi experiencia como director escénico”. Ese mismo año se dictaba también un cursillo sobre teatro griego.

El Teatro Cervantes y su conflictivo traspaso al Estado argentino

En 1922, el radical Marcelo T. de Alvear, titular de un palco en el Odeón y habitué de los camarines de María y Fernando desde 1897, había asumido la presidencia de la República. La figura de Alvear y su peso en el campo teatral evolucionaría desde el papel de entusiasta espectador que frecuentaba los camarines hasta ocupar el primer lugar en la escala del poder político de su tiempo. El presidente Alvear, que frecuentemente hizo público su interés por las artes, estaba también ligado al medio por su casamiento con la soprano portuguesa Regina Paccini, en medio de uno de los escándalos más sonados de la sociedad porteña, que rechazaba el matrimonio del soltero más cotizado de la época con una “artista de teatro” aunque estuviese dedicada a la lírica.

Ya presidente, intervino directamente como mediador en los conflictos que agitaron el medio teatral y proyectaron sus consecuencias en la siguiente década, involucrando a las sociedades de autores, críticos, empresarios y actores. Fue el primer presidente argentino en irrumpir, por propia iniciativa, en el campo teatral y constituirse en artífice de la ansiada protección oficial reclamada desde antiguo por los trabajadores del medio. Radical de la primera hora, había puesto también su fortuna personal al servicio de la causa. Si bien de características muy distintas a las de Hipólito Yrigoyen, a quién sucedía después de que el caudillo gobernara el país desde 1916, su gobierno atravesó una etapa de bonanza y prosperidad. La personalidad extrovertida de Marcelo T. de Alvear, aristocrático “bon vivant”, acusado reiteradamente de afrancesamiento y alejado de lo nacional, no podía ser más diferente que la retraída de su antecesor.

Alvear fue acusado por sus detractores de “gobernar a la europea”, dedicarse a la vida social, recibir a príncipes y personalidades extranjeras con fastuosos agasajos, inaugurar más monumentos y estatuas que ningún otro primer mandatario, organizar lujosas veladas con el cuerpo diplomático y fiestas de alto vuelo. Los problemas de fondo –criticaban– quedaban relegados a un segundo plano y en manos de colaboradores. La presencia del Presidente de la República a nivel oficial en el campo teatral al intervenir en la situación del Cervantes y como mediador en la conflictiva evolución de las organizaciones que agruparon a los dramaturgos, representó un paso inédito para el teatro en Argentina. Desde hacía años vinculado a los Guerrero-Díaz de Mendoza y a Enrique García Velloso (García Velloso, 1998: 143-144), Alvear se comprometió a fomentar el arte dramático y a la creación de la Comedia Argentina, institución oficial que seguiría el modelo de la Comedia Francesa.

Las dificultades del Cervantes iban en aumento y crecían los rumores de la venta del teatro al gobierno nacional o la comuna: la prensa destacaba que “el brillante negocio no sería para el gobierno sino para los dueños del teatro, ya que este no daba resultado alguno en su explotación, originaba pérdidas salvo cuando actuaba el matrimonio español: cuando actuaban otras compañías y espectáculos, no dejaba satisfechos a los propietarios de palcos”. Era, “hablando en criollo” un “clavo” para toda la gente que tuviera que ver con su propiedad o empresa y la venta al gobierno sería la salvación de todos, especialmente de sus fundadores.

En 1923, el empresario Faustino Da Rosa –en cuyas manos estaba por diez años la explotación del Cervantes– se desvinculaba de la sala y los esposos Guerrero-Díaz de Mendoza pasaban a regentarlo directamente como empresa. Al asumir el matrimonio

español la dirección del Cervantes, la gestión artística le fue confiada al comediógrafo y periodista amigo, con amplias vinculaciones en los círculos intelectuales, Enrique García Velloso. El 3 de septiembre de 1923, se hacía cargo García Velloso y marcaba las líneas generales de su futura gestión: organización de las temporadas con criterio amplio, sin excluir de ellas más espectáculos que los que carecieran de interés. También daba a conocer un proyecto por el cuál se asociaría a la sala con las manifestaciones de la literatura dramática criolla: todos los años, un elenco de comediantes argentinos actuaría durante tres meses, instituyéndose tres premios para las mejores obras que se estrenaran durante ese tiempo. Esa iniciativa se complementaría con la fundación de un Conservatorio de Declamación en el cuál se reservarían dos cursos Guerrero y Díaz de Mendoza.

Sin embargo, a pesar de los pronósticos optimistas, la marcada tendencia al fomento del arte de la gestión alvearista, la publicidad y los vínculos sociales de sus dueños, las finanzas del teatro siguieron enfrentando a graves problemas. Las dificultades económicas fueron objeto de múltiples comentarios en la prensa. Pese a los persistentes rumores y la movilización de influencias para lograr la venta del teatro, con la que todos especulaban, esta no se concretaba.

La aventura del Teatro Cervantes como territorio exclusivo de la pareja emblemática del hispanoamericanismo y templo de los clásicos españoles comenzaba a desvanecerse en el aire: la impericia de Fernando Díaz de Mendoza, las insoslayables dificultades económicas, la compleja cuestión de su propiedad real, la trashumancia de los fundadores y la difícil gestión organizativa, convirtieron la permanencia del núcleo hispánico, base del emprendimiento, en una quimera. El destino del Cervantes simbolizaría, como pocos ejemplos, las ambigüedades del hispanoamericanismo en la Argentina.

En los años sucesivos, la administración del Cervantes por Fernando Díaz de Mendoza, lo llevó, según sus propias palabras, a la debacle financiera: “yo no sé administrar... y vino entonces la catástrofe”. Las falencias de la gestión del aristócrata devenido en artista fueron lo suficientemente graves como para llevar a la pérdida de la sala, ofrecida en pública subasta en 1926. Entre tanto, el matrimonio Guerrero-Díaz de Mendoza volvía a España, sin que estos avatares empañaran su gloria artística.

El presidente Marcelo T. de Alvear y su ministro de Instrucción Pública Antonio Sagarna crearon, por decreto del 7 de julio de 1924, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Al año siguiente, se concretó la iniciativa de dotar al país de un teatro oficial, que se convirtiera además en espacio de entrenamiento y experimentación teatral de los futuros alumnos del Conservatorio.

En 1925, parecía imparable la caída de la empresa del Cervantes. Otra vez la intervención de García Velloso resultó decisiva: su gestión ante el presidente Alvear para salvar el teatro logró una calurosa recepción de su parte. García Velloso destacaba “las desventuras financieras que desde antes de su terminación pesaron sobre sus iniciadores y propietarios: el Teatro Cervantes está perdido para ellos” y aconsejaba su rápida adquisición por el gobierno nacional y su entrega a la Comisión de Bellas Artes. El monto de lo reclamado por los acreedores ascendía a \$ 2.662.524 de la época: se calculaba en \$ 3.000.000 el valor global de la sala con cuatro hipotecas que lo gravaban por un valor de \$ 2.000.000, sin contar los intereses: El Banco Hipotecario, en su calidad de primer acreedor, había dispuesto la subasta en remate público del Cervantes.

El giro de los acontecimientos significó también la puesta en conflicto de uno de los nexos más fuertes entre el matrimonio y la elite porteña: la propiedad del espacio

que albergaba uno de los circuitos de sociabilidad inter-élite más prestigiosos del Buenos Aires de la época: los palcos y plateas del Cervantes. El derecho de propiedad de veinticinco palcos y veinticuatro plateas por el término de once años, nació de los compromisos suscritos por Díaz de Mendoza con un número de personajes que contribuyeron a la formación de un capital elevado para la construcción del teatro. Al no darse a esas deudas el carácter de hipotecarias, el Registro de la Propiedad no consignaba la existencia de deuda alguna: aquellos créditos por la propiedad de palcos y plateas constaban en documentos de carácter privado y, en consecuencia, el Banco Hipotecario no podía contemplar la situación de los acreedores. A los compradores de palcos y plateas solo les quedaba emprender acciones legales contra su antiguo protegido y el futuro adquirente del Cervantes quedaría liberado de tal carga.

La Nación emprendió una campaña, a partir de abril de 1926, a favor de la incorporación del Teatro Cervantes al patrimonio nacional, resaltando el consenso general a favor de instituir en él la Comedia Argentina a imagen y semejanza de la Comédie Française. El diario socialista *La Vanguardia* se constituyó en su interlocutor antagónico en el tema del Teatro y su destino final: señalaba que la incorporación del teatro al patrimonio nacional, significaba “endosarle al país una segunda edición, corregida y aumentada de lo que pasaba a la comuna con el teatro Colón, fuente de inacabables líos y derroches”. El diario socialista acusaba a Alvear de tener pretensiones de mecenazas con el erario público imponiendo al país un sacrificio oneroso e inútil.

El 26 de abril de 1926, en el local del Banco Hipotecario Nacional, se procedió a la venta en remate público del Cervantes fijándose como base \$200.000, resultando adjudicado en la suma de \$ 1.100.000 a la Caja de Crédito Hipotecario. La subasta no fue pacífica: los propietarios de localidades del teatro reclamaron acaloradamente la nulidad del acto por quienes anticiparon a la institución adquirente que entablarían las acciones legales pertinentes para el reconocimiento de sus derechos: la protesta alejaba definitivamente la dimensión “caballeresca” del acuerdo privado.

La Nación (19/5/1926) daba cuenta de los esfuerzos de los presidentes de la Sociedad y el Círculo de Autores y del subdirector del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, Enrique García Velloso, para lograr la adquisición del Cervantes por el Poder Ejecutivo. En julio, *La Vanguardia* alertaba sobre el intento de comprar el Cervantes por el parte del Estado para “encubrir un verdadero escándalo”. Se acusaba a la gestión alvearista de valerse de un pretexto artístico para endosarle “un cadáver al gobierno, pretendiendo engañar al pueblo”. Otras voces señalaban lo poco transparente de las operaciones, como la revista *Comœdia*, partidaria de que los poderes públicos tomaran una intervención directa para convertir al Cervantes en la Casa de la Comedia.

En julio, al efectuarse el nuevo remate, *La Vanguardia* recordaba su predicción sobre el “negociado” del teatro: “se asegura que el verdadero comprador es el Banco de la Nación y que la compra ha sido efectuada por cuenta del gobierno: de ahí el aumento extraordinario del precio!”. Se destacaba el elitismo aristocratizante del presidente en un gobierno elegido por voto popular: se le reprochaba su cercanía con lo extranjero, su público estilo de vida y el afrancesamiento cultural que apuntaba al establecimiento de un teatro alejado de lo nacional y popular, al estilo de la Comédie Française, muy lejos del alcance de las masas.

La Vanguardia consideraba una excusa el querer hacer del Cervantes una escuela de teatro nacional, que ya existía en el Colón, y adhería al pedido de informes de la Cámara de Diputados antes de votar ninguna ley. El 21 de septiembre de 1926, el Ejecutivo presentó los fundamentos y el proyecto de ley ante el Congreso para la compra del teatro que se giró a la Comisión de Instrucción Pública.

En medio de una encendida polémica que había ganado las primeras páginas de los diarios y las dilaciones sobre el destino del teatro que había fundado, llegaba desde España la noticia –el 23 de enero de 1928– de la muerte de María Guerrero a los sesenta y un años y todavía en la plenitud de su arte. Buenos Aires se conmocionó y toda la prensa argentina de la época recogió la infausta nueva, que agregaba interés al ya candente tema.

Recién en 1936, se dispondría por ley la creación del Teatro Nacional de la Comedia, destinándose para su funcionamiento el Teatro Cervantes, bajo la autoridad de la Comisión Nacional de Cultura, que creaba la misma ley. Pasarían otros dos años hasta que el objetivo se concretara: bajo la presidencia de Matías Sánchez Sorondo, la Comisión Nacional de Cultura encomendó al actor y director Antonio Cunill Cabanellas la organización y dirección de la Comedia. La Comedia surgía mientras el país y el mundo veían con creciente preocupación el ascenso y afianzamiento en el poder de Hitler en Alemania, Mussolini en Italia y Franco en España que, entre otros dictadores, llevarían al mundo a la terrible conflagración que significó la II Guerra Mundial comenzada en 1939.

Pese a todos los avatares que padeció el Teatro Cervantes desde su misma construcción, la pérdida de su propiedad por parte de sus ilustres fundadores españoles –referentes de refinamiento y buen gusto (Heredia, 2006: 70-71)– su poco transparente adquisición por el Estado bajo la presidencia de Alvear y las crisis sucesivas que estuvieron también profundamente inscriptas en las del país y en las mundiales, el magnífico coliseo ha sobrevivido hasta hoy y continúa representando un hito en la cultura, la identidad y la historia de los argentinos que aún luchan, tantos años después, por su preservación.

Bibliografía

- » Del Olmet, L. A. y Torres Bernal, J. de (1910). *María Guerrero*. Madrid: Renacimiento.
- » García Velloso, E. (1998). *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- » Heredia, M. F. (2006). “María Guerrero embajadora cultural de España en la Argentina”, en O. Pellettieri (ed.), *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*, Cuadernos del GETEA Nº 15. Buenos Aires: Galerna: 59-73.
- » Sepúlveda Muñoz, I. (2005). *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Fundación Carolina/Marcial Pons.
- » Urquiza, J. J. de (1968). *El Teatro Cervantes en la historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Revistas

- » *Caras y Caretas, Comœdia, Plus Ultra*.

Diarios

- » *El Diario*.
- » *El Diario Español*.
- » *El Litoral*.
- » *La Acción* (Rosario).
- » *La Nación*.
- » *La Montaña*.
- » *La Prensa*.
- » *La Razón*.
- » *La Vanguardia*.
- » *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación (1921-1928)*.

