

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 20-01-2018

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.02>

Puede citar este artículo como:

PÉREZ ABAB, Nieves, «Fundación del TEU de Murcia (1939) y etapa de dirección de Alberto González Vergel (1949-1954)», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 65-76.

FUNDACIÓN DEL TEU DE MURCIA (1939) Y ETAPA DE DIRECCIÓN DE ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL (1949-1954)

NIEVES PÉREZ ABAB
Universidad de Murcia

Resumen

Este artículo expone en qué circunstancias y cómo se produjo la fundación del TEU de Murcia en 1939. Este se destaca por su carácter de pionero en el contexto nacional, por la precocidad de su fecha de creación solo unos meses después del fin de la Guerra Civil.

Más adelante, en 1949, llega González Vergel a la dirección del TEU, quien instituye en el colectivo un nuevo esquema de producción, basado en las aspiraciones de rigor e innovación escénicos, en consonancia con el espíritu dominante tanto en el teatro de cámara y ensayo como en el teatro universitario español del momento. Este TEU se perfila como espacio de experimentación y de formación autodidacta a través de la propia práctica teatral, la cual pretendía sustentarse en el rigor escénico y actoral, convirtiéndose en bastantes casos en el paso previo al acceso a la profesión teatral.

Palabras clave: *teatro universitario, TEU, González Vergel, interrelación formación teatral-universidad.*

Abstract

The article deals with the foundation of the University Theatre (TEU) of Murcia in 1939. It was a pioneer in the national context, since it was created just a few months after the end of the Spanish Civil War. Later, in 1949, González Vergel took over the direction of this theatre group, and instituted a new way of producing. The goals were rigour and innovation in the staging, according to the dominant spirit in both national chamber theatre and university theatre at the period. The TEU of Murcia became a space of experimentation and self-learning through the theatre practice itself, which tried to be rigorous in the staging and acting. In many cases, it was the previous step before entering the theatre profession.

Keywords: *university theater, TEU, González Vergel, interrelationship theatre education-university.*

Anales, 29-30 (2018), pp. 65-76

DOI: 10.14198/ALEUA.2018.29-30.02

Introducción

El presente artículo se centra en los primeros años de la larga trayectoria del teatro universitario de Murcia. Con un antecedente directo en 1935, el colectivo fue fundado como TEU en 1939, extendió su trayectoria como tal hasta el año 1967, en el que, desaparecido el SEU años atrás, se denominó TU –teatro universitario– de Murcia y abandonó la denominación de «teatro español universitario» –valga la redundancia–. Así continuó su andadura hasta el año 1975, adscrito al fenómeno del teatro independiente, y después hasta 1984, en que modificó su estructura y fines pasando a ser Aula de Teatro, la cual continúa hasta la actualidad. Es decir, que nos centramos en los momentos iniciales de un grupo de teatro universitario con una trayectoria de casi cincuenta años hasta su conversión en Aula de Teatro, y de prácticamente ochenta hasta la actualidad. En el estudio de esos primeros años tendremos también en consideración la interrelación formación teatral-universidad en el seno del colectivo teatral.

Fundación del TEU de Murcia (1939)

En junio de 1939 se produce el estreno de la obra de Jacinto Benavente *De muy buena familia*, por parte del recién instituido Teatro Español Universitario de Murcia. La fundación de una sección del TEU en Murcia es muy precoz. La Guerra Civil había terminado solo dos meses antes, el 1 de abril, y el TEU español apenas había echado a andar. De hecho, Ruiz Carnicer (1996: 464) se refiere en su exhaustivo estudio sobre el Sindicato Español Universitario, del cual dependía el TEU, a la actividad del colectivo escénico nacional en 1940-45, sin incluir el año 1939.

Las circunstancias personales y profesionales del director de la obra, Juan de Ibarra, en relación con el contexto de la Guerra Civil explican en parte la precocidad de la fundación en 1939. Para atender a esas circunstancias, hay que remontarse a los años treinta, los del estreno de la obra con la que inauguraría su andadura el TEU de Murcia: *De muy buena familia*, de Jacinto Benavente. Ese texto se había estrenado el 11 de marzo de 1931 en Madrid, en el Teatro Muñoz Seca, a cargo de la compañía de Margarita Xirgu, con dirección de Cipriano Rivas Cherif y escenografía de Sigfrido Bürmann, interpretando la actriz uno de los papeles protagonistas, y obteniendo la producción una favorable acogida de crítica y público. Dos meses antes se había llevado a cabo una lectura pública del texto en el Teatro Alcázar. En ese periodo, Juan de Ibarra formaba parte de la citada compañía. La actriz quiso *darle la alternativa* como galán en esa producción, siendo ella la primera dama. Ello no fue posible debido a la

férrea oposición del autor del texto, Jacinto Benavente, a causa de un conflicto personal acaecido entre él y el joven actor en fecha cercana a dicha lectura previa al estreno. Aquella obra quedó fuertemente grabada en el recuerdo de este último, y en 1935, habiendo regresado a Murcia, la puso en escena con el grupo de aficionados «Fernando Díaz de Mendoza», creado y dirigido por él mismo y don Cecilio Pineda, en memoria del gran actor murciano. Dos meses antes, también bajo la dirección de Juan de Ibarra, había tenido lugar el estreno del citado antecedente directo del TEU murciano: la obra *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega, en el marco de la conmemoración nacional del tercer centenario de la muerte del autor áureo.

Pasaron los años y, el 7 de junio de 1939, Ibarra volvería a dirigir la obra benaventina *De muy buena familia* con el «cuadro artístico del TEU» de Murcia, y de nuevo aquí se entrelazan motivos personales y profesionales: por formar parte de las Juventudes de Acción Popular en Murcia, Juan de Ibarra estuvo preso durante la Guerra Civil, a lo largo de treinta y tres meses. Al salir de prisión en Valencia, regresó a Murcia, «descolocado, y volvió a lo suyo, que era el teatro». ¹ Fue entonces cuando asumió la dirección de la citada obra de Benavente, con parte del grupo al cual había dirigido en 1935 en el seno de la Universidad con aquel *Porfiar hasta morir*, de Lope, ahora bajo el marco del TEU, dependiente del Sindicato Español Universitario.

Como el resto de universidades españolas al término de la guerra, la de Murcia integró en su organización al SEU, que era el garante del nuevo régimen en la institución. Toda actividad universitaria pasaba por el sindicato. El hecho de haber estado en prisión durante prácticamente toda la contienda convertía a Juan de Ibarra en una persona con un expediente intachable para asumir la tarea de la dirección del TEU dentro del SEU, libre de sospecha de cualquier tipo de simpatía o afinidad con la II República o con defensores de la misma, a pesar de haber trabajado con destacadas personalidades asociadas al régimen político anterior, como Margarita Xirgu, o de haber dirigido la primera iniciativa de teatro universitario bajo el mismo.

En esas circunstancias, se estrena el 7 de junio de 1939 *De muy buena familia* en el Teatro Romea. En el programa de mano se indica que el estreno supone la «Presentación del cuadro artístico del TEU», así como la «Presentación oficial al pueblo de Murcia» de la tuna universitaria del SEU. En dicho programa de mano se lee también, en referencia al Sindicato Español Universitario, una inscripción que ocupa la contraportada: «Admirar la labor de los muchachos del SEU cuyo lema es: Estudio y Acción».

1. Cita textual de Juan Ignacio de Ibarra –hijo del director– en entrevista personal.

Una crónica del periódico del día siguiente, titulada «TEU. Su primera actuación con la Tuna del SEU», se refería así al estreno:²

La obra, de un contenido moral fuerte, y llevada a instantes de verdadero dramatismo por la pluma llena de profundidad del Maestro Benavente, impresionó a los espectadores, que la vieron maravillosamente interpretada por nuestros camaradas, conscientes cada uno de la importancia de su papel que supieron bordar con la perfección nunca imaginable dada su inexperiencia de las tablas. Arte y verdad, realizados con entusiasmo y calor, fueron la característica de la representación.

Este es pues el contexto socio-político y cultural que rodeó la fundación del TEU de Murcia, el cual no solo tenía puesta la vista en el presente y en el futuro al instituirse como tal. También se establecía una conexión con el pasado, trazándose un puente temporal entre 1935 y 1939, al volver a estar presentes en esa producción del TEU algunas de las personas que habían protagonizado aquel primer montaje universitario en Murcia el año antes de la contienda; con la significación individual que para el director de ambas supondría, además de retomar la actividad teatral, estrenar un texto de Benavente que igualmente marcaba una conexión con una etapa anterior. Más allá de la anécdota personal, podemos ver en la relatada historia de Juan de Ibarra cómo la vuelta al teatro suponía, no solo para un actor sino para muchas gentes de la profesión, y no solo para un hombre sino para toda una generación, un intento de vuelta a la normalidad en un nuevo orden político tras el trágico episodio bélico.

Debemos añadir que Ibarra, tras la citada experiencia universitaria, regresó al teatro profesional de Madrid. Tras dicha experiencia profesional, Ibarra decidió volver de nuevo a Murcia y fue nombrado catedrático de Declamación. Este vaivén entre profesión, docencia y afición permite pensar en el perfil del nuevo director de los TEUS en España, dentro de la variada casuística de los diferentes grupos.

En los años posteriores nos encontramos con la ausencia de datos sobre ese TEU recién fundado, de lo cual se deduce la inexistencia o latencia de actividad hasta el siguiente estreno documentado, en 1949. El TEU de Murcia de 1939 se destaca, pues, por su carácter de pionero en el contexto nacional. La elección de texto/autor responde a un criterio de prestigio, relacionándose con las carteleras de la posguerra. En cuanto a la puesta en escena, la técnica propia, la experiencia profesional de Juan de Ibarra y su defensa de la naturalidad en la actuación, estarían presentes en su estilo de dirección, con lo cual, elevaría el nivel del grupo universitario respecto al teatro de aficionados y de

2. Diario *La Verdad*, 8 de junio de 1939.

estudiantes. De este modo, en el año 1939 este Teatro Español Universitario de Murcia sentaba las bases tanto artísticas como institucionales en el inicio de su andadura como grupo oficializado, dependiente del SEU, dentro de la estructura de la universidad.

Etapa de dirección de Alberto González Vergel (1949-1956)

La siguiente representación documentada se produce en 1949, bajo la dirección de Alberto González Vergel y Salvador Salazar, como hemos señalado. Con ella se marca el inicio de un nuevo periodo dentro del grupo universitario. Se trataría de un periodo de estabilización del colectivo y de planteamiento de un nuevo esquema de producción que llegaría hasta 1956.

Lancemos una breve mirada al contexto nacional de los TEUS y a la formación teatral en este periodo, en el cual se enmarca la actividad del grupo de Murcia. Miguel Ángel Ruiz Carnicer ha ofrecido una visión cronológica del TEU en el contexto nacional de los años cuarenta y cincuenta (Ruiz Carnicer, 1996: 464-466), destacando la intensa actividad en el periodo 1940-45, la indefinición de facto del contenido del proyecto teatral del SEU, la crisis tras 1945, y el desarrollo a principios de los cincuenta de un teatro de ensayo o experimental paralelo a unos «limitados y modestos TEUS». En cuanto al carácter de los primeros TEUS, se perfila una orientación común, animada en parte por Modesto Higuera, y relacionada con el espíritu de los teatros de ensayo. El repertorio era próximo al de los teatros nacionales, y los directores no eran siempre docentes, sino personas que se dedicaban al teatro con cierto matiz profesional. Los jóvenes que irrumpieron en la escena a finales de los cuarenta intentaron un cambio en la misma, y algunos de ellos lo hicieron directamente desde los TEUS o bien iniciando su andadura profesional en el teatro universitario.

En cuanto a la formación de directores y actores de los TEUS, y de manera relacionable con la que podía ser bastante habitual en la profesión teatral, aquella se llevaba a cabo a través de la adquisición de experiencia por la propia práctica, siendo autodidactas muchos de ellos; otros tomaron, además, los consejos de maestros como Modesto Higuera. En esta etapa, muchos de estos actores y directores accedieron a la profesión desde el teatro universitario. Así, por ejemplo, José Tamayo, Salvador Salazar, Alberto González Vergel, Gustavo Pérez Puig, Adolfo Marsillach, José Martín Recuerda, Ricard Salvat, y otra generación un poco más joven formada por Ángel Fernández Montesinos, Jaime Azpilicueta, Juan José Alonso Millán, o José María Loperena.

Aunque no hay estadísticas sobre la formación, reglada o no, de los actores, directores, escenógrafos y otros integrantes de la nómina teatral que accedieron

a la profesión en aquella época, ni en las posteriores, podemos suponer que en toda la posguerra y hasta aproximadamente la transición política, los teatros universitarios fueron cantera de la profesión por delante de las escuelas de arte dramático. En los años cuarenta y cincuenta solo existían en España, bajo distintas denominaciones, las de Madrid (Real Conservatorio de Música y Declamación, y desde 1952, Real Escuela Superior de Arte Dramático), Barcelona (Institut del Teatre), Valencia, Sevilla, Murcia (Conservatorio de Música y Declamación, en los tres casos), y Málaga (sección de Declamación dentro del Conservatorio Superior de Música). Los TEUS estaban, en cambio, más extendidos geográficamente en las universidades españolas.

El TEU de Murcia fue verificando muchas de las características señaladas en esta semblanza del teatro universitario de los años cuarenta y cincuenta. En el año 1949 se inicia un nuevo periodo del teatro universitario murciano con el estreno de *El emperador Jones*, de Eugene O'Neill, el 15 de diciembre de 1949. El director Alberto González Vergel se puso al frente del grupo, dando paso a un nuevo esquema de producción e instaurándose la actividad escénica regular.

La primera de las producciones es la citada *El emperador Jones*. En ella González Vergel estuvo acompañado en la tarea de la dirección por Salvador Salazar, no así en los siguientes trabajos. Llama la atención el hecho de que tanto la prensa local como la nacional³ mencionan el esfuerzo realizado por el grupo para estrenar tal obra, dadas las «grandes dificultades» que encierra la misma, siendo muy probable que los propios integrantes fueran los que destacaran ante los medios de comunicación tal circunstancia. El grupo tuvo que sortear problemas con la censura y obtuvo tal éxito que se programó la producción en el Teatro Gran Vía de Madrid durante diez días en enero de 1950, solo un mes después del estreno en Murcia (Díez de Revenga & De Paco, 1989: 506). Ello sucedió con el patrocinio del Distrito Universitario de Murcia y la Jefatura Nacional del SEU. En su crítica del espectáculo, Eduardo Haro Tecglen alababa extensamente la escenografía: «Es sencillamente sensacional: desde los tiempos de Fontanals, pocas veces se había visto una interpretación escenográfica del espíritu de una obra tan excelente y humana como esta de Eloy Moreno» (citado por Jorge Aragonese, 1964: 99).

El propio González Vergel se refiere a este estreno, a las posteriores representaciones en Madrid, y la repercusión de todo ello en su incipiente carrera como director:

Yo era un hombre a quien interesaba el arte en general, la literatura en particular y el teatro muy especialmente. Durante cinco años dirigí el TEU de

3. Diario *Línea*, 26 de noviembre de 1949; Diario *ABC*, 19 de enero de 1950.

Murcia. El primer montaje de la historia de mi vida fue *El emperador Jones*, de Eugene O'Neill. Fue un gran éxito, hasta el punto que el Distrito Universitario de Murcia y la Jefatura Nacional del SEU patrocinaron su representación en el Teatro Gran Vía, de Madrid, lo cual suponía un hecho insólito. Animado por ello, se reafirmó mi vocación de director y abrigué la esperanza de que algún día, al terminar mi carrera, pudiera seguir este camino (González Vergel, 2008a: 15).

Asimismo, González Vergel hace referencia a diversos aspectos del planteamiento escénico de aquel *Emperador Jones*, así como al «entusiasmo» que guio al mismo. El director destaca la huida de lo simbólico «en la realización escénica y en la de muchos figurines», la estilización no realista de la escenografía y la «sobriedad de los recursos empleados»:

Si el entusiasmo influye en el montaje escénico, creemos firmemente que nuestra versión de *El emperador Jones* ha de prender en el ánimo del espectador ese entusiasmo con que fue pensada, dirigida e interpretada.

Hemos huido, en la realización escénica y en la de muchos figurines, de lo simbólico, como contraste con ese acentuado simbolismo de la acción y el ambiente.

[...] Si hubiésemos de catalogar este Emperador Jones en alguna tendencia o escuela de montaje, sería preciso crear una nueva orientación escénica: la entusiasta (González Vergel, 2008b: 299).

En referencia a la formación teatral, esta vez no de actores o directores, sino del público, resulta curioso destacar una entrevista con una actriz profesional de la época, Ana Mariscal, realizada por Anastasio Alemán, el joven universitario y actor protagonista de *El emperador Jones* del TEU murciano, unos días antes del estreno de dicha obra. La entrevista se titulaba: «El entusiasmo de Ana Mariscal por nuestro teatro universitario». En ella, esta actriz profesional destaca la labor del teatro universitario de «educar al espectador» y de «actualizar el buen teatro».⁴

Muchos años después José María de Quinto calificaría la puesta en escena de González Vergel y Salvador Salazar de *El emperador Jones* como «extraordinariamente madura» (De Quinto, 1999: 76).

La siguiente producción fue *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, estrenada en el Teatro Romea el 17 de abril de 1952. La prensa dio cuenta con anterioridad al estreno del «acontecimiento escénico» y la «expresión de un teatro nuevo» que supondría esta puesta en escena de la obra de Williams. El TEU se presentaba ahora agrupado bajo una nueva denominación: «Teatro de Cámara del SEU de Murcia», y estaba patrocinado por el Ayuntamiento

4. Diario *Línea*, 7 de diciembre de 1949.

de la ciudad. La nueva designación y concepción del grupo se producen en directa relación con el auge de los grupos de teatro de cámara y ensayo en la escena española de la posguerra. Tal denominación fue una excepción en la trayectoria del grupo, y solo se utilizó en los años 1952 y 1953. Dicho auge fue impulsado incluso desde la propia administración pública, con la creación en 1947 del Teatro Nacional de Cámara y la ordenación de ayudas oficiales para tales grupos.

Recordemos que en el teatro español universitario durante los años cuarenta y la primera mitad de los cincuenta destacó una orientación común, sustentada en el espíritu de los teatros de ensayo. Los grupos universitarios fueron, junto con algunos autores, los verdaderos propulsores de la renovación escénica española terminada la Guerra Civil, adquiriendo el carácter de teatros experimentales y convirtiéndose con sus planteamientos en plataformas y espacios que posibilitaban la innovación teatral. Ello estaba motivado en parte por el carácter no profesional de los grupos, pues estos no dependían en exclusiva de la taquilla para su funcionamiento, estando bajo el patrocinio y amparo del SEU.

Así, al presentarse como «Teatro de Cámara del SEU de Murcia», y sobre todo, por los planteamientos escénicos y la repercusión que iban adquiriendo las producciones del grupo, este se situaba como uno de los agentes de la citada renovación escénica, sumándose desde la humildad de su contexto universitario, no profesional, a la labor de diversos colectivos –como otros TEUs– e individuos que en este periodo del teatro español y en los años siguientes contribuyeron a la evolución del mismo.

Veamos ya cómo fue esa producción de *El zoo de cristal*. En esta ocasión, y las siguientes, González Vergel asumió la dirección de la obra sin la colaboración de Salvador Salazar, quien había codirigido la obra anterior, *El emperador Jones*. Sí formaron equipo artístico habitual junto con González Vergel dos integrantes de la producción anterior: Anastasio Alemán, actor, y Eloy Moreno, pintor, quien solía asumir la escenografía, los figurines y la «luminotecnia», tal y como se le denominaba en la época.

En diferentes reseñas de prensa se destaca el carácter de novedad de la puesta en escena. Así, por ejemplo, se señala que González Vergel «imprime a la obra, con su dirección inestimable, un ritmo moderno de teatro actual [...]. Fondos musicales, jugando con una luz inteligentemente dispuesta, dan lugar a fundidos de ritmo cinematográfico».⁵ Por otra parte, la versión era de José Gordón y José María de Quinto, integrantes de los mencionados grupos

5. Diario *Línea*, 5 de abril de 1952.

Arte Nuevo y TAS (Teatro de Agitación Social), respectivamente. En una de las reseñas firmadas por el periodista y escritor Antonio Crespo, se hace referencia a una serie de aspectos técnicos que ponen de manifiesto la experimentación y el afán de renovación de la escena que el grupo estaba planteando con este trabajo y en general con sus producciones de esta etapa. En especial, se destaca la utilización de fundidos al modo cinematográfico para sustituir al obsoleto telón en los cambios de escena. Indicaba el periodista que «todo el montaje era moderno e innovador».⁶

Como vemos, se estaba instituyendo un nuevo esquema de producción, que se apoyaba en la continuidad de una serie de integrantes del grupo, y en las aspiraciones de rigor e innovación escénicos, en consonancia con el espíritu dominante en el teatro universitario español del momento.

En el año siguiente, 1953, el Teatro de Cámara del SEU de Murcia estrena una nueva producción: la lectura dramatizada de *Antígona*, del autor contemporáneo Jean Anouilh (1910-1987).

Esta *Antígona* de Anouilh formaba parte de un proyecto del grupo que no se terminó de llevar a cabo, consistente en ofrecer una serie de lecturas de diferentes textos, siempre en el contexto del teatro de cámara. El objetivo de esas lecturas era el de la divulgación de un teatro de carácter más bien minoritario eliminando los costes de producción de una puesta en escena al uso. Si bien ese ciclo de lecturas no llegó a llevarse a cabo, la idea dejaba entrever el ideal de compromiso del grupo tanto con su entorno como con la contemporaneidad teatral. González Vergel declaraba con respecto a dicho ciclo de lecturas:⁷

Con ella [la lectura de *Antígona*] pretendemos realizar verdadera labor teatral. Si de nosotros dependiera, es decir, del SEU, montaríamos muchas obras. Pero esto requiere dinero, y ya sabes... Sin embargo, ese inconveniente no podía dificultar nuestra campaña de teatro de selección. Por ello, este sistema de lecturas, según el montaje que de ellas ofreceremos, nos permitirá realizar una tarea cultural con un mínimo de dispendio. Finalmente, la lectura permite, cuando responde a un prolijo estudio, calidades que, por ofrecerse en ambiente de círculo minoritario, destacan de manera singular.

Sin duda, ese «prolijo estudio» al que hacía referencia González Vergel en la entrevista con motivo de la lectura dramatizada de la obra de Anouilh, sumaría un nuevo aprendizaje en sus años de formación autodidacta, en concreto en torno a la citada tragedia. Ello influiría en mayor o menor grado en la elección de texto de dos proyectos que puso en escena posteriormente en Madrid. En efecto, pocos años después, y ya en el ámbito profesional, González Vergel

6. Diario *Línea*, 12 de abril de 1952.

7. Diario *Hoja del Lunes*, 9 de febrero de 1953.

dirigió otra *Antígona*, la de Sófocles, con la Compañía de Mercedes Prendes (1956), y de nuevo la de Anouilh, con la Compañía de Pastora Peña (1958). González Vergel dejaba constancia de sus reflexiones en torno a ambas obras en un escrito posterior, del cual citamos un brevísimo fragmento simplemente para dar idea del rigor con que el joven director, de formación autodidacta, se enfrentaba a su profesión:

Sófocles y Anouilh son dos cumbres dramáticas con alejado asentamiento y próximo ideario [...]. Me siento más próximo al autor francés y a mi tiempo que al vetusto griego coetáneo de Pericles, desde la mínima dimensión de un director de escena y de la experiencia de haber dirigido ambas tragedias, antigua y contemporánea (González Vergel, 2008c: 302).

La cuestión del autodidactismo de González Vergel es ilustrativa del binomio formación teatral-universidad en aquel periodo. La base de su dilatada y fecunda trayectoria profesional se situó en sus años de autoformación en el teatro universitario, algo bastante habitual en la época. Vergel ha señalado la concepción que tenían aquellos jóvenes de la labor del director de escena:

Durante aquellos años me fogueé muchísimo con los autores modernos y clásicos en mi tarea de dirección, dirección como la entendíamos todos nosotros entonces y hasta como se entendía en Europa. El director no era sino un armonizador del espectáculo, un señor que con un gran sentido crítico y un buen sentido estético organizaba el espectáculo desde las aportaciones del autor, del actor, de los elementos plásticos y hasta del público; era, en fin, un coordinador. Por supuesto, hoy la dirección no es esto y yo la entiendo de una manera comprometida y creadora (González Vergel, 2008a: 16).

La última obra que dirigió González Vergel en el TEU murciano fue *El enfermo imaginario*, de Molière, cuyo estreno se produjo en el Teatro Romea el 17 de abril de 1954, formando parte de los Festivales de Arte organizados por el Ayuntamiento y el Ministerio de Información y Turismo.

Desde el punto de vista de la renovación escénica, las características más destacadas de esta producción aparecen consignadas en una reseña de prensa del citado periodista y escritor Antonio Crespo, quien incidía en la labor de divulgación por parte del TEU de un autor clásico poco representado entonces. De hecho, el teatro de Molière apenas estaba presente en los escenarios españoles. Crespo destacaba el tono de «pantomima» y «caricatura» de la representación, alejándola de las «frías adaptaciones corrientes» del autor francés. Mencionaba el «soplo de inquietud, de vitalidad» que el grupo universitario «insuflaba» al arte teatral. Ello se relacionaba con la libertad artística que permitía el hecho de que el grupo universitario estuviera ajeno a los parámetros

del teatro profesional y comercial: «Molière ha caído en buenas manos, en manos que todavía no conocen la caricia engañosa del metal».⁸

El estreno obtuvo una excelente acogida de crítica y público. Tal fue así que «atendiendo a las peticiones del público»⁹ la Delegación Provincial de Información y Turismo repuso el espectáculo en el Teatro Romea unos días después del estreno, el día 6 de mayo, en función de tarde y de noche, «repetiendo su ruidoso éxito».¹⁰ La crítica destacaba la labor de dirección actoral por parte de González Vergel, de quien mencionaban su madurez artística, así como la interpretación de Anastasio Alemán.

Después de esta producción, Alberto González Vergel daría el salto al teatro profesional. Se había cerrado para él «aquel cauce teatral que suponía el teatro de aficionados», tomando la determinación personal de «dejarlo todo e irse a Madrid con unos pequeños ahorros a probar fortuna» (González Vergel, 2008a: 17). Allí iniciaría una dilatada y fecunda carrera profesional que le valdría, entre otros, el Premio Nacional de Teatro solo ocho años después, en 1962; la designación como director del Teatro Español en 1970, tarea que asumió durante cuatro temporadas; o el hecho de firmar la dirección de unos quinientos espectáculos dramáticos en Televisión Española.

Igualmente, pasaron a la escena profesional el actor Anastasio Alemán, y el co-director de aquel *Emperador Jones* de 1949, Salvador Salazar, siendo las carreras de ambos sólidas y dilatadas. Aquellos tres jóvenes universitarios reunidos en aquel *Emperador Jones* de 1949, programado en el Teatro Gran Vía de Madrid, volvieron, como vemos, a esa ciudad para emprender sus respectivas trayectorias profesionales.

Se cerraba así una etapa en la historia del teatro universitario de Murcia que sentó las bases para los años siguientes, en los cuales asumió la dirección del grupo el entonces estudiante de Derecho Ángel Fernández Montesinos. Esas bases dejaban ver el interés y la consiguiente labor del grupo en torno a la renovación escénica, y el prurito universitario en cuanto a la elección de textos y el rigor en el apartado escénico y actoral, desde la humildad de medios y el autodidactismo suplido con lecturas, seguimiento continuo de la actualidad teatral local y nacional, y la propia práctica teatral en el ámbito universitario con proyección al exterior, al abrirse las representaciones al público general, en el Teatro Romea de Murcia o puntualmente en el Teatro Gran Vía de Madrid.

8. Diario *Línea*, 7 de abril de 1954.

9. Diario *Línea*, 2 de mayo de 1954.

10. Diario *Línea*, 7 de mayo de 1954.

Bibliografía citada

- DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, y DE PACO, Mariano, *Historia de la Literatura Murciana*, Murcia, Universidad de Murcia - Academia Alfonso X el Sabio - Editora Regional de Murcia, 1989.
- GONZÁLEZ VERGEL, Alberto, «Mirando hacia atrás... sin ira. Notas autobiográficas», en Ángel Facio (ed. y coord.), *Alberto González Vergel. Trayectorias*, Madrid, Teatro Español, 2008a, pp. 15-30.
- , «*El emperador Jones*», en Ángel Facio (ed. y coord.), *Alberto González Vergel. Trayectorias*, Madrid, Teatro Español, 2008b, pp. 299-300.
- , «*Antígona*», en Ángel Facio (ed. y coord.), *Alberto González Vergel. Trayectorias*, Madrid, Teatro Español, 2008c, p. 302.
- JORGE ARAGONESES, Manuel, *Pintura decorativa en Murcia, siglos XIX y XX*, Murcia, Diputación Provincial, 1964.
- DE QUINTO, José María, «Memoria personal sobre el teatro», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pp. 63-110.
- RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1996.