

スペイン近代演劇界の「カトリック女王」、 マリア・ゲレロの生涯に見るスペイン演劇事情

高橋博幸

はじめに

マドリードのシベレス広場からコロン広場に向かってパセオ・デ・レコレトスを歩く。左角に国立図書館の建物が見える交差点をバルバラ・デ・ブラガンサ通りへ左折し、そこから一本目の道をさらに左に曲がると、そこは全長100メートルもあるかないかの幅員も狭い小道——タマヨ・イ・バウス通りに入る。それを中ほどまで進むとポスター、垂れ幕を壁に吊った建物がある。マリア・ゲレロ劇場である。

マリア・ゲレロ劇場、マリア・ゲレロ、といっても日本で知る人は皆無に近いかもしれない。サラ・ベルナル、エリオノーラ・ドゥーゼならどうだろうか。それぞれフランス、イタリア演劇界の女神に奉られている役者と人口に膾炙している。実は、マリア・ゲレロは、この二人ともども19世紀末以降4半世紀にわたりヨーロッパの舞台に君臨した三大女優と称されるスペイン女性なのである。ノーベル文学賞を受賞した劇作家ハシント・ベナビエンテに言わせれば、スペインの女神が最上位に立つ。なるほど演技力の面ではフランスあるいはイタリアの女優に軍配が上がるが、レパートリーの数からいうとサラおよびイタリアの女神は3、40にとどまるのに対しマリアがこなした作品は優に200を超えるからである。したがって彼女の名を冠した劇場が存在してもべつだん不思議でもなんでもない。現在、この劇場は古典劇・現代劇の上演をとおして現代スペイン演劇をリードする劇団グループ——国立演劇センター——の活動拠点となっている。どうしてここがスペイン演劇のメッカになっているのか。スペイン演劇界の女神マリア・ゲレロの生涯を振り返ることによってそのあたりの事情を明らかにする、これが本稿のねらいとするところである。

1 生い立ち

マリア・ゲレロは1867年4月17日にラモン・ゲレロとカシルダ・トリハの長女としてマドリードで産声をあげた。もともとゲレロ家はグラナダにあって相当な地位を占める家柄であったが、第二次カルリスタ戦争（1846—48）が勃発するとラモンの父親（マリアの祖父）がカルリスタ軍につき、一家をうち捨てて行ってしまった。思案の拳句ラモンはパリに行きインテリアの修行をすることになる。そこでナポレオン3世に雇われ、その妃テバ伯夫人（スペイン人）に目をかけられた。戦争が終結し（父親は死亡）、マドリードに移ったラモンはグランビア近

くのエル・カバリェロ・デ・グラシア通りに家を借り、1階を室内装飾・調度品の工房・店舗に、上の階を住居にし、さらにその上にアトリエ風のサロンを設け若い芸術家たちに開放したのである。

サロンにはのちのち名を馳せる画家・知識人——エミリオ・サラ、ライムンド・デ・マドラソ、アントニオ・ゴマル、フランシスコ・ドミンゴ、プラディーリャ、エドゥアルド・ロサレス、ルイス・シマロ⁽¹⁾など——が出入り・居住し、活発に芸術論を戦わせた。幼いマリア・ゲレロはこうした人に可愛がられるとともに自ずと芸術の空気に慣れ親しんでいったのである。

また父親ラモンは仕事の上でアルバ家・メディナ家など超一流貴族と付き合いがあり、ふだんからその豪邸に出入りしていた。娘マリアを連れていくこともしばしばであった。幼いマリアは華麗・豪壮なものに対する感受性を無意識のうちに高めていたものと思われる（これはのちに舞台装飾を考えるとときに生かされことになる）。

父親のフランス体験の影響かどうかはともかく、就学年齢に達すると、マリアはフランス系の聖ルイ学校に入学する。教師の修道女たちから可愛がられる一方、修道女見習いのように先生の手伝いもした。上級生になると（13歳）クラスメートの勉強を見てやったり、下級生の世話をしたり、また校内の教会で賛美歌も歌っていた（美しい、よく響く声は天性のもので、女優になってからも歌は彼女の得意芸であった）。マリアの働きや手伝いで妹アナの学費が免除されたぐらいである。なんとも親孝行な少女であった。

聖ルイ学校では彼女がのちに女優として興行主として大成するうえで大きな武器となるものを学んだ。フランス系の学校だから当然であるが、マリアはフランス人の修道女たちから彼女らの母国語の手ほどきを受けたのだった。セルバンテス、ロペ、カルデロンの言葉よりもモリエール、ヴォルテールの言葉で読むほうを先に覚えたのである（マリア・ゲレロが時間を見つけては読む本のなかにスペインではなくパリで出版されたばかりのものが多いのはこのためである）。

2 演劇との出会い

旅回り役者の一家に生まれたエレオノーラ・ドゥーゼが親と同業の道を歩むことは不思議ではない。サラ・ベルナルの場合も偶然（知人のすすめで国立演劇学校に入学）によるものだったらしい。では、マリア・ゲレロはどうして演劇の世界へ入ったのであろうか。

文芸の庇護者^{セナ}とまでは言えないにしても、自宅を文芸サロンとして開放していた父親ラモンは、マドリードの社交界で顔が広がった。その多方面にわたる交友関係のなかに演出家エミリオ・マリオ⁽²⁾の名前があった。彼とは大の親友で、彼を介してラモンは当時の演劇界の動向に通暁していたし、頻りに劇場に足を運んでもいた。そしてそこにマリアもよく連れていってもらっていたのである。劇場から戻ると少女は母親のスカートを引っ張り出しては鏡の前で秋波を送る格好をしたり、見てきた劇のワンシーンを真似てみせたりした。また例のサロンの画

家たちが描いた作品の形態模写をしてはその場の人々を笑わせもしたという。こうして次第に演技することの楽しさ、面白さに目覚めていったマリアは、ある日観劇から戻ると「私、女優になる」と言い出したのである。マリア17歳のときだった。

ラモンは反対しなかった。条件を二つ出ただけだった。当時マドリッドで異彩を放っていたアマチュア劇団に入って演劇を勉強しようという娘の考えに対し、实际的な性格の父親は「やるからには真剣にやらねば。劇団で勉強するよりは個人レッスンを受けたほうがいい。テオドーラ・ラマドリッドに師事しなさい」と言うとともに、「演劇学校には出入りしないように」と釘を刺したのであった。

どうしてラモンは劇団に入ることに、そして学校に入学することに反対したのだろうか。

16、17世紀以来、その属性——放浪性＝社会規範・価値基準からの逸脱——ゆえに役者は社会の周縁部・底辺の人間、潜在的な犯罪予備軍と見なされ、不信感を抱かれてきた。したがって役者一座（劇団）は座長を中心に親族・縁者の夫婦、親子、兄弟といった家族を単位としたものから構成され、演技は親から子、子から孫というように継承される傾向が強かった。一般の社会からは白眼視されるうえに、よほどの天賦の才能がないかぎりよそ者が入り込む余地のほとんどない、狭い世界であった。その辺りの事情は19世紀でも大して変わりなかった。最大の敬意を込めた場合でも役者は「セニョール／セニョーラ」でしか公では呼ばれなかったことを考えてもわかる⁽³⁾。まったくの素人が容易に飛び込める世界ではなかったのである。肝腎なのは演技力をつけることだった。素人劇団では、なおのこと、それは期待できないことであった。

こうした旧態依然とした19世紀の演劇界にあって新しい動きとして王立演劇学校（名称が度々変更されており、煩雑さを避けるため以下この名称を用いる）が誕生した。ナポリ出身でオペラ好きの王妃マリア・クリスティーナの提言を受けて彼女の名をつけた王立音楽学校が創設され（1830年）、その1年後、演劇部門が併設されたのである。名優といわれた歴代の役者が教授に任命されたが、めまぐるしい政権交代の波をもろにかぶり、そのときどきの政府の方針が定まらないまま経済的支援もじゅうぶんに受けられず、王立演劇学校は一貫した教育システムを維持できないのが実情であった。当初は朗誦法、文学、講読、宗教、舞踊、音楽、言語の授業が行われていたが、予算の都合上、朗誦法とフェンシングだけになるなど、かなり貧弱な教育内容だったのである。それに、役者になるのにどうして学校に行かなくてはならないのか、なぜそんなことわざわざ学校で勉強する必要があるのか、という意見がまかり通ったのである。マリアノ・ホセ・デ・ララ⁽⁴⁾（1809—37）は、「役者になりたい」という見出しで役者志望者の面接風景をとおして演劇学校および役者を揶揄する記事を1833年3月15日付レビスタ・エスパニョーラ紙に載せている。

面接官「それで何を勉強なさいましたか」

受験者「え？ 何か勉強してなくちゃいけないのですか？」

面接官「いいえ、そんなことはありません。役者になるには、本当、そんなにたいした知識は必要ありません……それで、学歴とか職歴とかはどうなのでしょう」

受験者「ひどいもんです。正直言って、どうしようもない人間なんです。ろくでもない役所で筆耕の仕事をやっていたのですが、ちゃんと働かないってことでお払い箱になっちゃったんです。それで役者にでもなろうかなと思ひまして。だってなにもしなくてもいい商売だと思ったからです」

こうしてみると、父親ラモンの判断は正鵠を射ていたと言わざるを得ない。

翌日さっそくラモンは娘を女優のもとへ連れていった。ラマドリード(1821-95)は19世紀スペインを代表する大女優⁽⁵⁾で、晩年は亡くなる直前まで王立演劇学校で教鞭を執っていた。ゲレロ父娘が訪ねたころ、女優はすでに3、4名の女の子に個人レッスンをしていたのであるが、マリアを見て、そのスターとしての素質を見抜いたのか、二人の申し出を快諾したのである。大女優はマリアに目を掛け指導し、生徒はそれに報いる努力を惜しまなかった(実際、他の生徒のなかからはスター女優は誕生しなかった)。

3 プロの役者として

ラマドリードのもとで勉強すること数か月、役者としてデビューするチャンスが訪れる。父親の親友エミリオ・マリオの骨折りによるものであった。彼が主宰する新設のプリンセサ劇場所属の劇団に加えられ、その柿落としの演物「家族なし」(ミゲル・エチェガライ作)で初舞台を踏んだのである。1885年10月15日、マリア18才。プロの女優としての長いキャリアの始まりである。

この初舞台については次のようなエピソードが伝えられている。デビューにむけての初稽古の日、劇場で小火が生じマリオが火傷を負ってしまったのだ。幸い軽く、生命に別状はなかったが、演出家なしではなにもできず、稽古はストップ。マリアは、結局、準備らしい準備はほとんどできずに初日を迎えることになった。劇作家は彼女のために歌の部分を書き足してくれた。サラ・ベルナルに劣らぬ美声を持つマリアは大ファンであったフランスの歌手マダム・ジュディをまねて歌ったのであるが、彼女の美声、しぐさ、美しさに観客は拍手喝采し、初演は駆け出し女優にとって大成功であった(彼女の声は、響きが高く、はっきりとし、少し男っぽいけれど耳に快い魅力的な声という評だった)。

また、以後のマリアの役者人生から考えると、プロの役者として最初の上演作品がミゲル・エチェガライの戯曲で、しかもプリンセサ劇場の舞台であったというのはそこに何か因縁めいたものが感じられる。数年後マリアが主演女優として地歩を固めるのにミゲルの兄の劇作家ホセ・エチェガライとの出会い・協力が与って大であったし、1909年自分の劇場を所有することになるが、それがこの当のプリンセサ劇場であるからだ。

大成功のうちにデビューを飾ったマリアは主演女優の座を目指してレッスン・稽古に精励す

る傍ら、毎週木曜日に父親が例のサロンで催す午餐会・テルトゥリアに顔を出し、そこに集う芸術家・知識人（そのなかにはタマヨ・イ・バウスらの劇作家やマヌエル・カニェテ⁽⁶⁾などの演劇批評家がいた）の歓談・論戦を傾聴して、芸術的・演劇的知識を吸収していった。さらに芸の幅を広げるべくドイツ語やハープ演奏のレッスンも受けることにした。演技のレッスン、劇の稽古、上演、そのうえに新たな習い事。練習熱心で、徹底的にやらないと気が済まない性質（これは生涯変わることはなかった）のマリアは、睡眠時間を削ってレッスンに研究にと打ち込む。とうとう無理が祟って、体調を崩す羽目となり、父親からストップの声がかかってしまう。健康を害した新米女優は86年から88年のシーズンの間舞台から遠ざからねばならなかった。

静養中もマリアは腕をこまねいていたわけではなかった。テオドーラ・ラマドリードのレッスンは欠かさずに続け、再起・開花に向けての蓄積期間とした。娘の健康が回復に向かう間、父親ラモンは知り合いのラファエル・カルボ（当時エスパニョール劇場付劇団の座長）に働きかけるなど、あらゆる伝を頼りにマリアの舞台復帰に奔走する。その甲斐あってか、89年のシーズン、駆け出し女優はデビュー時と同じ演出家エミリオ・マリオ率いるコメディシア劇団に入り、フランスの軽喜劇「かまと娘」で当時の人気女優エリサ・メンドサの代役としてコメディシア劇場の舞台を踏むことになった。しかし新米女優の才能を歌と軽喜劇にしか見ようとしぬ演出家とドラマ志向のマリアの意見は噛み合わず、そのシーズン限りで退団することになってしまう⁽⁷⁾。

翌90-91年のシーズン、マリアは別の劇団で働くことになった、それも主演女優として（8月20日）。彼女を迎えたのはリカルド・カルボとドナト・ヒメネスが率いるエスパニョール劇場の劇団であった。この劇場はマドリード市所有の由緒ある劇場で、伝統演劇コメディシアのメッカであり、ここでマリアはティルソ・デ・モリナの「宮廷の照れ男」やホセ・ソリリャの「ドン・ファン・テノリオ」のヒロイン役をこなし、後者では当の劇作家も絶賛したほどの熱演を見せて割れるような拍手をもらったのである⁽⁸⁾。

しかしすべてがうまくいったわけではない。劇評が賛否両論に分かれる舞台もあれば、完全な失敗作もあったのである。これはマリア・ゲレロがまだれっきとした主演女優になりえていないことを意味した。師匠テオドーラ・ラマドリードに教えられたレパートリーだけが観客・劇批評家に受け入れられたということだからだ⁽⁹⁾。ただし、マリア加入以後の劇団の興行成績が良くなったこと、そしてあの辛口批評で有名なクラリンが演技を手放しで誉めるほどに女優が天分を思う存分発揮してその才能を開花させ始めたということは事実だった⁽¹⁰⁾。

カルボのエスパニョール劇団との契約の裏に父親の暗躍があったのは言うまでもないが、そのほかに劇作家ホセ・エチェガライの思惑も絡んでいた。『恐ろしき仲立ち』（1881年）以来新ロマン主義演劇で脚光を浴びたエチェガライであったが、89年頃から作品が書けないでいた。それは文壇を離れて政界に戻ろうと思わせるほどであった⁽¹¹⁾。というのも、彼の新ロマン主義演劇ないしはメロドラマでは偶然性が一連のぞっとするような恐ろしい出来事をささえるの

であるが、リアリズム的傾向に傾きつつある時代にあって、観客はそれを容易には受け入れなくなっていたからである。鍵を握るのは役者であった。劇のプロットの論理的な弱さ、辻褄があわないこと、それらを演技力で補い、その支離滅裂な筋を真実らしく見せられる、そういう演技力を持つ役者が必要であった。エチュラガイはその技量を90年3月にモラティン作「新作芝居またの題エル・カフェ」の舞台を演じたマリア・ゲレロに見い出していたのである。避暑先のマリン（スペイン北西部ポンテベドラ市の近く）で自作が何度も上演されたエスパニョール劇場の使用権がカルボらの手に移るのを知った劇作家は、その劇団に自分の目矩^{めがね}にかなった女優を送り込もうと考え、折よくポンテベドラ巡業中のカルボに働きかけたと推測される。マリア・ゲレロと契約を結ぶことで劇団側にはエチュラガイの作品が上演できるというメリットがあり、双方の利害が一致したのである⁽¹²⁾。

しかし、もともとカルボとヒメネスの劇団は女優の能力をじゅうぶんに生かす力量に欠けていた。クラリンも劇団結成時のスキャンダル（同僚役者のアントニオ・ビコを追い出したことなど）を劇評誌に書き立て、「悪い劇団（＝カルボの劇団）からは逃げることだ。立派な劇団を探さなければいけない。もっとも、スペインには良い劇団なんてありはしないが」（『雑談』）とマリアに助言している。クラリンの忠告に素直に耳を貸したのかどうかは別として、劇団が女優のためにならないというエチュラガイの判断もあり、マリアは1891年7月末同劇団を辞し、パリへと旅立ったのである。

どうして、また何を目的にフランスの首都に行ったのであろうか。このときの経緯について、3か月後パリでインタビューに答えて女優は次のように言っている。

聞き手「スペインの舞台を捨てて当地パリにとどまるおつもりですか」

マリア「いいえ、まさか。正直申しまして、この冬マドリードでの仕事がちょっと難しいので、数か月ここで勉強しようと決めただけのことなのです。演技の勉強です。マドリードにいらっしゃったときに親しくしていただきましたコクランさんをパリの自宅にお訪ねしたら、レッスンをしてあげようとおっしゃってくださいましたの。フランスの舞台に立つだなんて思ったこともありません」

聞き手「毎晩劇をご覧になってらっしゃるのでしょうか」

マリア「できる限りそうしております」

聞き手「スペインと比べてフランスの役者のほうが優秀だと思いませんか」

マリア「それは私が申し上げることはありません。ただマリオやビコなどスペインの男優は、フランスの有名な役者さんと比べても少しも引けはとらないと思います。女優について言えば、フランスには達者な役者さんが実に多い気がします。中堅どこでも本当に惚れ惚れする演技でお客様の心をとらえています……」

聞き手「ありがとうございました。さっそく今お伺いしましたことを記事にします」

マリア「やめてください、お願いですから。もう耳鳴りがしてきましたわ」⁽¹³⁾

奥園に物がはさまったようなマリアの物言いであるが、今回のパリ滞在は演技の勉強が主目的だったことに間違いはない。実際、名優サラ・ベルナルやコ克蘭（コメディイ・フランセーズの主演男優、1841-1909）の演技指導を受けたのである。そしてあわよくばフランスの国立劇団でデビューをとも目論んでいたのだろう。

しかしそれとは別にもう一つ理由があった。「この冬マドリッドでの仕事がちょっと難しい」、「もう耳鳴りがしてきました」の言葉の裏には、マリアに対する当時の批評界の風当たりが強まっていたという状況が見え隠れしているのである。「舞台に命題や社会問題や特定の教訓を持ち込むのは間違いである。そういうものは大学の講義でやってもらいたい。劇場はもっと違ったことのためにあるのだ」⁽¹⁴⁾ という新聞の演劇批評が示すように、風潮は劇軽た、たわいない軽演劇を評価・擁護する色合いを濃くしていた。相容れない傾向の作品を書くエチェガライやクラリンら旧世代の劇作家や批評家を、さらには彼らの演劇を演出するマリオ（以後次第に軽演劇へと傾倒していく）を、そして特に、彗星のように登場し、彼らの作品を演じ、プリンセサ劇場のメロドラマ風スタイルおよび看板女優マリア・トゥバウを凌ぐ人気を集めていたマリア・ゲレロを劇批評界はよくは見なかった。園に衣着せずに批評家をこき下ろすクラリン、そして自分の演劇を酷評する評論家を戯曲自体やその序文で揶揄するエチェガライがマリア・ゲレロに肩入れしていたことも影響したのであろう。劇批評界は90-91年のシーズン「いい加減な人々」（J.ディセンタ作）および「いつも笑い物」（エチェガライ作）⁽¹⁵⁾ の興行失敗を槍玉に挙げ女優に手厳しい批評を下した。批判の矢面に立たされたマリアが一時逃れ^{いっとき}たくなかったとしてもおかしくはないだろう。

コメディイ・フランセーズ入団の目論みは実現しなかった。「数か月」という言葉どおり11月7日にはマリアは故国に戻ってきていた。コメディア劇場の舞台ではなく、棧敷に座った女優に新聞がインタビューしている。

聞き手「スペインに残るおつもりですか」

マリア「今のところは。春になればまたパリに行くつもりです。勉強を続けるためです」

聞き手「客席ではなく舞台でお姿を拝見したいのですが……」

マリア「私のせいではありません」

聞き手「あなたがお断りになったという噂ですが」

マリア「断るにも断りようがありません、どこからもそんなお話はなかったのですから」⁽¹⁶⁾

しかし女優がパリに勉強に戻ることはなかった。三つの劇団から誘いを受けたのである。カルボのエスパニョール劇団、マリオのコメディア劇団そしてピコの劇団。三者とも女優としていちだんと磨きをかけたマリアを必要とすると同時に、彼女の後ろ盾となっているエチェガライの戯曲を求めてもいたのである。女優は劇作家の指示に従ってマリオと契約を結ぶことにし

た。1892年初めのことである。

コメディア劇場での92-94年はマリアにとって主演女優としての名声を確立するシーズンだった。エチェガライ、ガルドス、フェリウ・イ・コディナらの作品に出演し、以後20世紀の30年代までのスペイン演劇の一つのパターンを決定する時期となったのである。92年のシーズンは、また、女優にとって出会いの年と言っても過言ではなかった。彼女の人生を大きく左右する三人の人物——ガルドス、フェリウ・イ・コディナそしてフェルナンド・ディアス・デ・メンドサ——と知り合う。ガルドスとは彼の戯曲「現実」（この作品で小説家は近代スペインリアリズム演劇の創始者と見なされる栄誉を得た）を初演して親交を結ぶことになり、それからは彼の演劇作品の大半を上演することになる。二人目の人物はバルセロナの劇作家で、彼をとおしてマリアは世紀末の活発なカタルーニャ演劇と接触できたのである⁽¹⁷⁾。若手役者フェルナンド・ディアス・デ・メンドサはのちに生涯の伴侶となって陰になり日向になりマリアを支えた、女優かつ興行主マリア・ゲレロには不可欠な人物である。

その一方で、演出家マリオとはどうしてもうまく行かない。二人の関係は92年7月末のバルセロナ巡業を終えた頃から悪化し始める。マリアはガルドスに宛てた書簡でこの辺りの経緯を説明している。それによると演出家の考え方・やり方が問題だった。マリオがしかるべき時期になっても来シーズンの予定を明確に示さなかったのである。役者たちにしてみれば契約の更新がなるのかどうかわからず不安になるばかりか、興行の演物の準備も始められないということなのだ。また大衆受けのする、軽いタッチの、多少浮ついた、リアリスティックな軽演劇に傾倒し始めたマリオに、エチェガライの戦慄的な新ロマン主義ドラマに慣れたマリアは異を唱える。こうして94年5月に女優は演出家と袂を分かち決心をする。

このときもやはり父親が絡んでいた。6月22日マリオの劇団一行はオビエド公演を終え、ブルゴスに移動するためパレンシア近くの駅で接続列車を待っていた。一緒に同行していたラモンが新聞の頁を繰っていると、ある記事が目飛び込んできたのである。そこにはエスパニョール劇場の競争入札の件が書かれていた。娘の心の奥までも読み取ることができ、いままで娘のどんな我儘も絶対命令であるかのように聞き入れてきた父親は女優に尋ねた、「エスパニョール劇場を手に入れたいかい」返事は聞くまでもなかった。ラモンは翌日すぐにマドリードへ帰り、エスパニョール劇場の権利を落札する準備にかかる。そして当時のマドリード市長ロマネス伯の口添えが功を奏して市の劇場の借用権は見事ゲレロ父娘の手中に渡ったのであった⁽¹⁸⁾。

マドリードの劇場事情について言及しなければならない。

他に娯楽の少なかった19世紀後半、そしてまたライバルとなる映画やミュージックホール・タブラオの歌・踊りのショーが台頭し始める20世紀に入っても、演劇は人々にとって最大の楽しみの一つであり、貴族もブルジョアも下層階級もおしなべて劇場に足を運んでいた。16世紀以来の伝統を誇ってきた常設劇場プリンシペ座とクルス座（19世紀半ばにそれぞれエスパニョール劇場、ドラマ劇場と改名されている）は、火災やら年月やらによる老朽化のためにまず後

者が1859年に取り壊され、長い歴史に終止符を打った。前者は1887年に閉鎖されたものの、93年ラモン・ゲレロの手によって修復され、使用が再開される。これら公共の劇場以外に、1850年代にはリアル劇場（50年）、サルスエラ劇場（56年）、ノベダデス劇場（57年）がオープンし、70年代になるとエスラバ劇場（70年）、アポロ劇場（73年）、コメディア劇場（74年）、ララ劇場（74年）そしてシルコ・デ・プリセ劇場（76-77年）が登場し、80年代にはプリンセサ劇場（85年）が興行を始めている⁽¹⁹⁾。一年を通して興行する劇場だけでも、たとえば1908年为例にとると、人口50万を擁するマドリードで15の劇場が興行し、そこで上演された劇は延べ290人の作家の414本を数えた⁽²⁰⁾。劇および劇場のインフレといってもおかしくない数値である。ただそれまでと違うのは、社会階層によって見る劇、行く劇場が異なっていたということである。上流階級はエスパニョール劇場、プリンセサ劇場、コメディア劇場などでより文学的な演劇<上流喜劇>を見るが、劇場を社交の場と変え、舞台そのものよりも上演に付随した出来事のほうを楽しんでいた。またそこには貴賓と空間を一にして自尊心を満足させようとする中産階級も紛れ込んでいた。一般大衆はアポロ劇場、ララ劇場あるいは演劇カフェなどで上演される風俗写生を基調とする小演劇<ヘネロ・チコ>を好んだ。

こうした数ある劇場のなかにあつて、エスパニョール劇場は特別な存在であつた。プリンシペ座以来の伝統を誇ると同時にマドリード市の公共の劇場ということから、文化的・教化的役割を担わざるをえなかったからである。つまり、場合によっては集客力の有無に関係なく、伝統的な演劇をレパートリーとして上演しなければならない。コメディ・フランセーズのような国立の劇団の必要性がイサベル2世の時代から何度も言われてきたが、政治的な不安定や経済的困窮ゆえにその都度計画は頓挫していた。そこで、エスパニョール劇場を使用する劇団にその役割が託されたのである。しかし劇場には真の意味でのオーナー、それに財力が欠けていた。この劇場の興行主にマリアはなつたのである。

4 女優・座長・興行主として

マリオの劇団で地方巡業を続ける間、マリアは

- 一 エスパニョール劇場をマドリード随一の設備の整った劇場に改修すること
- 一 作品が要求する配役にマッチした劇団を組織すること（つまり劇作家が劇団に合わせるのではなく、劇作家の意志を最優先させること）
- 一 劇団の運営、舞台演出に関して助言する委員会を設置すること

を約束した手紙をガルドス、エチェガライ等の劇作家にしたため、協力を求めた。エチェガライ、ギメラ、クラリンらは即座にこの要請に応じたが、おおかたの劇作家はマリオとマリアいづれがよい劇団を結成するか、興行に成功するか、日和見する姿勢を示した（94-95年のシーズンで女優が成功を博しマリオが落ち目になるのを見て、ガルドス、セリエス、カスベスタニ

一らもマリアのほうに傾いていく)。8月地方巡業からマドリードに戻り、マリオと決別した女優には新しい劇団を組織することが火急の用であった。トゥイリェールを主演男優に、フェルナンド・ディアスを若手男優に招聘する考えだったが、前者はすでに他の劇団と契約を交わしており、代わりにリカルド・カルボを迎えた(お膳立てはすべて父親がやっておいてくれた)。主演女優がマリア・ゲレロなのは言うまでもない。

劇団の陣容は整ったのであるが、劇場の改修のほうに手間取った。それほどに演劇の殿堂＝エスパニョール劇場は荒廃していたのであった。父親ラモンは3万ドゥーロという莫大なお金を注ぎ込まなくてはならなかった(現在もサンタ・アナ広場に威容を誇っていられるのはこの父娘のおかげでもある。因みに、コメディア劇場の年間レンタル料は1万4千ドゥーロだった)。遅々として進まぬ工事にただ安閑としているわけにはいかぬマリアはプリンセサ劇場を借りる手筈を整え、10月にマリア・ゲレロ劇団をデビューさせた。演物はギメラ作エチェガライ訳「マリア・ロサ」(本来はマリオに渡る予定の作品だったが、二人の決別により作家はマリアのほうに渡した)。興行はデビューを飾るにふさわしく大当たりだった。

年も押し迫ったころようやくエスパニョール劇場のリニューアルが完了し、翌1895年1月12日に興行主マリア・ゲレロの第一歩が印された。柿落としの演物は黄金世紀に書かれた古典劇「蔑みには蔑みを」(A. モレート作)であった。スペイン演劇の殿堂にふさわしい作品という意図でマリアが選択したのである(これは興行主の今後の姿勢を暗示・示唆するもので、以後マリア・ゲレロ劇団のレパートリーにエチェガライの作品や同時代のスペイン内外の作品に加えて、古典作品が次第に追加されていくことになる)。しかし三日目にマリアが病気でダウンし、代役も立てられず、主演女優が回復するまでの数日間公演は中止となった。当然のこと、客の入りははかばかしくなかった。劇場改修に要した膨大な借金を返済するためにも興行失敗を繰り返すことは許されない。興行成績が上がらなければ、劇団の経営もままならなくなる危機的な状況が待ち受けている。気を抜けない日々が続くことになった。

劇団は次の興行の演物をめぐってもめた。なにせ劇団の明日、いや今日がかかっている。上演候補作は二つ、新作の「烙印」と前シーズンに上演できなかった「清められた恥辱」。どちらもエチェガライの作品であるが、前者では主演男優カルボの役が重要でマリアのは大した役ではなかったのに対し、後者では主演女優の出来・不出来がすべてを左右するものであった。カルボは最初の作品でこの危機を乗り越えてみせると力説するし、マリアはマリアで後の作品ならこの急場を凌ぐ奇跡を起こせると譲らない。甲論乙駁、最後は興行主マリアが自説を押し通した。主演女優は作品を入念に研究し、熱心な稽古を続け、こうして初日の舞台の幕が開いた。三幕までの観客の反応は拍手とブーイングとが相半ばし、四幕に入ると「失敗」の二文字が明白になり始める。役者一同覚悟して最終景を迎えると、突如客席の拍手が多くなり、カーテンコールを何度も繰り返すわ、興奮した観客が総立ちになって舞台へつめかけるわ、作者を肩車して表に連れ出すわ、言語に絶する大成功を収めたのである。マリアの信念が劇団を、ひいては父親の破滅を救ったのであった。因みに、もう一方の作品は翌シーズンに上演されたが、

数日間の興行に終わった。

91年の渡仏経験が一つの実を結んだのもこのシーズンであった。サラ・ベルナールがマドリードを訪れた際、舞台として選んだのがエスパニョール劇場であり、観客はサラ、マリアの共演を楽しんだのであった。

さらにマリオの劇団をはじめとする競争相手の先を越し、マリア・ゲレロ劇団の名声を確認たるものにする手を打つことも怠らなかった。5月バリアドリー、ビトリア各地で巡業し、6月にバルセロナ公演の予定であったが、マリオが同じ月に同じ都市で興行を計画している旨の連絡をギメラから受け取るや、父親をすぐさまバルセロナに遣わし、広報活動など下準備をし、ガルドスの作品の上演を犠牲にしてまでもカタルーニャの首都での公演の時期を早めるという抜け目のなさを見せたのである。興行主としてマリア・ゲレロはこういった現実主義的・実利主義的な顔も持ち合わせなければならなかったのである⁽²¹⁾。

翌96-97年のシーズンは好事とともに始まった。マリアの結婚である。相手は劇団の一員フェルナンド・ディアス・デ・メンドサ(1862-1930)。役者家業はしているが、れっきとした貴族の家柄で、爵位(バラソテ伯およびフォンタナル侯)を持つ。94年浪費が祟って破産したため、「趣味」を生かして役者の道に入ってきたのだ。地方回りの劇団で腕を磨いていたところ、マリアの父親に誘われ、将来の伴侶の劇団に入団したのである。マリアの舞台は同業者そして同僚となる以前から見ていて、女優として、また一人の女性として気に入っていた。フェルナンドは数年前に妻に先立たれ、男の子(結婚当時8歳)を一人抱える寡男^{やもめ}であった。

二人の結婚式は1月10日12時にマヨール通り近くのサンタ・マリア教会で挙行された。人気女優の結婚とあって、王室の婚礼に匹敵するほどマドリードは沸いた。教会前の広場はお祝いにかけた市民で溢れ、教会内も大勢の祝福客で賑わい、祭壇を囲む鉄柵が曲がってしまったほどだった。こうした喧騒のなか結婚の署名をした新郎・新婦が身につけていたのはモーニングでもウェディングドレスでもなかった。マリアはスーツに帽子、フェルナンドはブレザーにマントという装いだった。つまり舞台衣裳を着て式に臨んでいたのである。というのも、その夜の興行に備えての舞台稽古が待っていたからだった。式を終えた二人はそのままエスパニョール劇場に直行し、普段どおり稽古をして、夜はその日の演物を上演した。ハネムーンに行かなかったのは言うまでもない。これが「スペイン演劇界のカトリック両王」の結婚式だった。カップルは、以後、演出もなにもかも二人で担当し、文字どおり二人三脚でマリア・ゲレロ劇団をスペイン随一の、ヨーロッパでも有数の劇団に仕立てていくのである。

結婚式は、また、舞台・劇一筋という二人を示すいちばんのエピソードともなっている。演劇で生計を立てたというよりは演劇のために生きたという表現のほうが夫妻にはふさわしい。興行主かつ主演女優さらには演出家のマリアの一日を追ってみよう。朝10時過ぎに起床し、しばらくベッドのなかで読書。11時ごろに軽い食事、メニューは鳥の肉一皿、果物一つ、紅茶一杯で、これを日に二度摂る。ドイツ式の食事療法とかで、フェルナンドがドイツ人医師から薦められ夫婦で実践しているのである。昼の1時から夕方6時まで劇場で劇の練習。それが終わ

ると家に戻り、例の食事。ふたたび劇場に戻り稽古。こんどは深夜の2時、3時まで続く。それから帰宅し、すぐ寝るかと思うとそうではなく、ベッドのなかで作品の研究。なんとも演劇づくめの日である。

練習・舞台・作品研究の合間を縫って子供の世話もしなければならなかった。フェルナンドの連れ子(名前は同じフェルナンド)の他に、翌97年3月5日長男ルイス・フェルナンド、その3年後の9月4日に二男カルロス・フェルナンドが誕生している。再婚を機にフェルナンドは先妻の母親(ラ・トーレ伯夫人)のもとに預けていた息子を自分たちの手もとに引き取って育てることにした。8歳だったので新しい母親になつてくれるかどうか危惧したマリアであったが、杞憂に終わった。それどころか、かえって父親のほうがかかりやすくなった。継母マリアをすぐに「ママ、ママ」と呼んだフェルナンドであったが、ずっと祖母と暮らしてきて男性と会う機会がほとんどなかったので、父親フェルナンドにはいつも「monsieur」の呼称を使ってしまうからだった。女優に言わせると、三人の子供のなかでいちばん彼女のことを愛し、思ってくれているのはフェルナンドだった。年が離れていることもあって下の二人は異母兄を「大きな兄さん」と呼び、「三人」の兄弟仲はとてもよかった。つまりマリアは母親役もうまく演じられたということである(成長したフェルナンドは教師になる。ルイスとカルロスは親と同じ職業に就き、同業の女性と結婚し、その子供たちも同じ仕事をめざすことになる。根っからの役者一家なのである)。

96-97年のシーズンのもう一つの出来事は中南米公演である。夫妻は生涯に20回以上アメリカ大陸を巡業して回っているが、その第一歩であった。二回目は99年で、このときは思いがけなくも長い巡業の旅になってしまった。7、8月をアルゼンチンで興行したあと11月をカナリア諸島のパルマ、テネリッフェで公演していると、エスパニョール劇場を長期間遊ばせておくわけにいかないマドリード市当局がそのシーズンの契約キャンセルを通知してきたのである。そこでマリアはメキシコ行きの船に乗る決断を下し、12月から翌年の5月はメキシコおよびその周辺諸国を、6月から8月はアルゼンチンを興行して回った。マリアら一行は訪問する先々の地域の観客に熱烈に迎えられた。翌シーズンに備えるため1900年9月にスペインに戻り、エスパニョール劇場の使用権を求める。ラテンアメリカ公演を成功させ、名声を高めたマリア・ゲレロ劇団にそれを許可しないという理由はマドリード市当局にはなかった。

第一次世界大戦が勃発したときもマリアは夫や劇団とともに南米公演の最中にあり、帰るに帰られず17年までかの地での興行を余儀なくされた。

こうして生涯20回を超える新大陸巡業で訪れた国・都市は、アルゼンチン(ブエノスアイレス、メンドサ、ロサリオ、トゥクマン、コルドバ、サンタ・フェ、パラナ、など)、ウルグアイ(モンテビデオ)、パラグアイ(アスンシオン)、チリ(サンティアゴ、バルバライソ、など)、メキシコ(メキシコシティ、ベラクルス、オリサバ、ハラパ、プエブラ、など)、キューバ(ハバナ、サンティアゴ、シエンフエゴス、など)、ペルー(リマ)、ブラジル(リオデジャネイロ、サンパウロ)、ベネズエラ(カラカス)、パナマ、グアテマラ、エルサルバドル、プエル

トリコ、アメリカ（ニューヨーク）等々。各地でマリア・ゲレロ劇団は熱烈な歓迎を受け、興行も大成功を収めている。したがって、当然のことながら、マリア夫妻はスペイン同様ラテンアメリカの演劇界は言うに及ばず政財界、文壇、芸能界にも多くの知己を数える。そのなかには、マヌエル・キンタナ、サエンス・ペニャ、フィゲロア・アルコールタラアルゼンチンの大統領経験者や現役大統領イリゴエン、チリ大統領モント夫妻、ペルーのレギアおよびパルドの各大統領、グアテマラ大統領カブレラ、メキシコ大統領ポルフィリオ・ディアス夫妻、ベネズエラのコロンナ将軍、などの要人が含まれている。メキシコシティーに国立劇場を計画した当時のフスト・シエラ大臣にはいろいろ助言を求められるほどであった。

ラテンアメリカのことになるとマリアは熱中し、話がとまらなくなる。それほど中南米のことが、就中アルゼンチンのブエノスアイレスが好きだった。でも、それはスペインを愛する気持ちの裏返しでもあった。「ラテンアメリカはこれからの世界、将来のスペインであり、そこにイベリア精神の種を蒔けば蒔くほどスペインの生命を確実に永遠なものにできる。中南米最大の都市ブエノスアイレスでスペイン演劇を上演してスペイン的なものを人々に伝えるのだ」という女優の思いを愛国心と呼ばずしてなんと呼ばばいいのだろう⁽²³⁾。20回以上にもおよぶアメリカ巡業をとおしてマリアはスペインの舞台芸術を伝播するとともに、スペインとラテンアメリカという両大陸にまたがるイベリア民族の絆をより一層太く、強く結びつけようとしたのである。祖国スペインのために、そして民族の団結のためにマリアは新大陸の舞台に立っていたと言っても過言ではなからう。

その熱い思いの結晶がブエノスアイレスのセルバンテス劇場である。アメリカ巡業を重ねるにつれ、マリアはアルゼンチンの首都に劇場を建設したいという夢を持つようになった（すでにこのときにはマドリードのプリンセサ劇場を所有していた）。既存の劇場を改修するのではなく、何もないところに新しい劇場を建てるという計画で、それには膨大な資金を必要とした。いくら有名とはいっても一女優に、一劇団のオーナーにおいそれと揃えられる額ではない。思案投げ首ののち考えついたのが、劇場内の椅子席・栈敷席の年間予約を数年分前倒ししてもらおうというアイデアだった。女優の芸術的な信用度、さらには富豪たちの寛大さ、そして人々の芸術愛好心がなくては不可能なプランである。マリアはそれまで培ってきた人脈を頼りに劇場建設計画を説明し、協力を呼びかけて回った。女優の熱意にアルゼンチンだけでなくスペインでも多数の賛同者が名乗りを挙げ、そして夢と思われた計画は1921年現実のものとなった。マリアの女優・興行主としての名声・信用度がきわめて高かったことを裏書きするエピソードである⁽²⁴⁾。

長年の経験を生かして演者・観客双方に快適で使い勝手のよい劇場を目指して、リベルタ通りとコルドバ通りに挟まれた一画に完成した建物は、地上三階、地下一階の鉄筋コンクリート造りであった。ファサードはスペインルネサンス様式。1階が舞台、椅子席、楽屋、ロビーなど、2、3階が栈敷席からなる。各階にはクローク、喫茶室、化粧室のほかに、どういうわけか救急箱を備えた介護室が設けられていた。地下には500名収容の大喫茶室があった。1階の

平土間席390、階段席156と2・3階の棧敷席を合わせると計1750人の収容力を誇る大劇場である。アルゼンチン政府も女優の努力を認め、同劇場に附属演劇学校を創設し、学長にマリアを迎える計画を練っていたが、残念ながら彼女の死によって実現しなかった。1936年劇場はアルゼンチン文化委員会の所有となり、国立コメディア劇場と名を改めたが、マリア・ゲレロの名は現在でもそのなかにある小劇場の呼称となって残っている。

話をスペイン国内のマリアに、1901年に戻そう。1899年9月に1年以上にわたるアメリカ巡業から「凱旋」したマリア・ゲレロ劇団はふたたびエスパニョール劇場の興行権を獲得し、エネルギッシュに舞台活動を展開する。新たにアルバレス・キンテロ兄弟、リナレス・リバス、ハシント・ベナベンテ、バリエ＝イン克蘭といった若い世代の劇作家の作品がレパートリーに加えられていった。20世紀に入って劇団は名実ともに押しも押されぬスペインを代表する存在に成長していったのである。

父親ラモンにならってマリアもエスパニョール劇場のサロンでテルトゥリアを催していたのであるが、当時の演劇の動向を決める力を持つほどハイレベルで、演劇に関心を持つ者なら誰しも一度は覗いてみたいと思わずにはいられないものであった。エチェガライ、ガルドス、ギメラ、セリエス、フランコス・ロドリゲスの常連に加え、ベナベンテ、バリエ＝イン克蘭などそうそうたるメンバーがこのサロンに出入りしていたといえ、このテルトゥリアがどれほどのものか、そしてこれだけの人物を集められるマリア・ゲレロの実力のほどがわかるというものである。

頂点に登りつめた女優は1909年劇団の活動拠点をエスパニョール劇場からプリンセサ劇場に移した。借り物ではなく自前の劇場として、自分がプロデビューした思い出の劇場を買いとったのである。

柿落としの演物はマルキナ作「勇敢なるドーニャ・マリア」であった。以後アルバレス・キンテロ兄弟、マルティネス・シエラ、リナレス・リバス、バリエ＝イン克蘭、フランシスコ・ピリャエスペサ、ムニョス・セカ、ベナベンテなど同時代のスペイン人劇作家の大半がこのプリンセサ劇場の舞台上で自作が上演されるのを舞台の袖から眺めることになった。特にベナベンテとは彼が劇作を手掛ける以前からの付き合いだった。家族がエミリオ・マリオの家族と親しくしていたベナベンテはエスパニョール劇場に足繁く通っていて、マリアがまだ駆け出しのころから知っていたのである。1903年の「土曜日の夜」を皮切りに、数作品を上演し、一時期疎遠になったこともあるが⁽²⁵⁾、13年にベナベンテが「呪われた恋」を持ってきて仲直りしたあとは、彼のほとんどすべての作品をゲレロ劇団が舞台に掛けることになる。そのベナベンテが22年にノーベル文学賞を受賞する。マリアと深く関わり合った劇作家を受賞するのはエチェガライに次いで二人目である。

こうして劇団のオーナーどころか、興行元（劇場主）にもなったマリアは主演女優ばかりか、演出家、衣裳係、大道具・小道具、それに興行主として八面六臂の活躍をすることになる。プ

リンセサ劇場での興行が迫っているにもかかわらず、衣裳ケース20箱を中南米巡業で忘れ、自ら陣頭指揮に立ち日に夜を徹して衣裳を縫うが時代考証などに手間取り、初日を一週間近くも延期しなければならなかったというエピソードも伝わっている⁽²⁶⁾。椅子などの舞台セットにしても細部にまで目を配らなくてはならなかった。

劇団員の指導も重要な仕事であった。ゲレロ夫妻は、まだ何の色にも染まっていない役者の卵たちに自分たちの劇を見せ、自然と自分たちのやり方を身につけさせ、それから役を与えるという教育方法を実践した。その卵のなかには夫婦の息子たちもいた。自分がここでデビューしたからかどうかはわからないけれども、マリアの二人の子供ルイス・フェルナンドとカルロス・フェルナンドが1915年役者として初舞台を踏んだのもこのプリンセサ劇場であった。

1917年ラテンアメリカ巡業から戻ったマリアはプリンセサ劇場を仕事の間としてだけでなく、生活の間としても使い始めた。少しの時間も無駄にせず、好きな劇のことに専念しようとの考えから（また少しでも節約しブエノスアイレスの劇場建設計画を実現しようとの考えもあったのだろう）、劇場の上階部分を住居用にし、そこで例のドイツ式食事を摂り、そこに寝泊りした。まさに芝居オンリーの一日、毎日を過ごしたのである。劇場経営が破綻し、劇場が人手に渡ったあとも、マリアはそこで生活を続けさせてもらったほどだ。

ベナビンテがノーベル文学賞を手にした年の4月、その影の功労者マリア自身にも嬉しい出来事があった。演劇関係者ばかりかアルフォンソ13世をはじめとする政府高官の臨席のもと、マリアを称え彼女に敬意を表した行事が三日間マドリードで挙行されたのである。そのハイライトはゲレロ通りの命名式であった。マドリードの南部、カラバンチェル地区に女優の名を冠した通り、マリア・ゲレロ・メンドサ通り、が誕生したのである。

マリアはその後アメリカのニューヨーク公演を成功させ（1926年）、翌年マドリードのカルデロン劇場の舞台で興行中に倒れ、1928年1月23日不帰の客となった。享年61才。一生を舞台に捧げてきた女優にふさわしい最期であった。そして1942年11月17日にはマリアの業績を称えて、彼女が活動の拠点として入手し、スペイン内外の古典劇から同時代の作品あわせて200以上のレパートリーを上演したプリンセサ劇場がマリア・ゲレロ劇場と改称され、国立の劇場となった。女優にまた一つ新たな「勲章」が付け加えられたのである。

結び

以上見てきたことからわかるように、マリア・ゲレロはスペイン近代演劇そのものといってもおかしくない。役者としてデビューした1885年からこの世を去る1928年の間およそ40年間にわたる彼女の舞台を辿れば、自ずと近代スペイン演劇史を眺めることになる、そういう大女優である。現代を代表する国立演劇センターが、彼女が大切にしてきた劇場を活動拠点としているのも首肯できるのである。

マリアの業績をまとめて稿を終えることにしよう。

- 一 黄金世紀のロペ、ティルソ、カルデロンの古典劇からモラティンを代表とする18世紀の新古典劇は言うに及ばず、ロマンス演劇、効果主義をねらった新ロマンス主義劇そしてリアリズム演劇、さらにはサイネテにサルスエラと、ありとあらゆるジャンルの演劇をレパートリーとする。そしてドラマでは感情の起伏を表現しつつ、コメディアでは優しく媚態をつくりながら、軽喜劇では朗らかに軽妙に演じ、同時代の劇作家——エチェガライ、ガルドス、ベナベンテ、ギメラ、キンテロ兄弟ら——を魅了し、刺戟を与え、彼らの創作意欲をさらに掻き立てた。
- 一 舞台芸術に対する惜しみない投資（生涯の興行収入は3000万ペセタ以上あったが、名声を別にするとゲレロ夫妻の手元には資産らしいものはほとんど残らなかったとフェルナンドは言っている。劇団の結成、エスパニョール劇場の再建、セルバンテス劇場の建設など、ほとんどを演劇のために注ぎ込んだ）。
- 一 スペインとラテンアメリカとの連帯意識高揚の必要性が叫ばれる状況にあって、公的機関は書類や言葉だけのお役所仕事に終わっているのに対し、マリア・ゲレロは演劇巡業および劇場建設という行動をとおしてスペインとラテンアメリカを結びつけた。

注

- (1) Emilio Sala (1850-1910) 画家。彼が描いた8才の時のマリアの肖像画がプラド美術館に残されている； Raimundo de Madrazo (1841-1920) 画家； Antonio Gomar (1853-1911) 画家； Francisco Domingo (1842-1920) 画家； Francisco Pradilla (1846-1921) 画家。プラド美術館館長； Eduardo Rosales (1836-73) 画家； Luis Simarro (1851-1921) 医者・哲学者。いずれの画家も肖像画やスペイン史上の出来事をモチーフにした歴史画を得意とした。
- (2) Emilio Mario (1838-99)。本名Mario López Chavas。最初は役者として、後に演出家として活躍する。舞台演出に無頓着な時代にあって、Julián Romeaとともに演出家の役割を向上させた先駆者の一人。後述するように、ドラマ性の少ない、軽いタッチの軽喜劇にこだわり過ぎて、マリア・ゲレロを自身のスタイルに留め置くことができなかった。
- (3) カルロス・ラトールレCarlos Latorre (1799-1851) とホセ・ガルシアJosé Garcia (1798-1865) がコンセルバトリオ王立演劇学校の教授に任命されて初めて「ドン」の敬称がつけられるようになった。
- (4) Mariano José de Larra (1809-1837)。当時のもっともすぐれたジャーナリストで、文芸批評や風俗習慣に関する記事を得意とした。
- (5) この時代に人気を博した役者は以下のとおり。Julián Romea (1813-68), Rafael Calvo (1842-88), Antonio Vico (1840-1902), Emilio Mario (1838-98), María Tubáu (1854-1914), Emilio Thuillier (1868-1940) など。
- (6) Manuel Cañete (1822-91)。詩人かつ演劇ジャーナリスト。エチェガライの新ロマン主義演劇を批判、攻撃する。
- (7) 90年前後からドラマ性の少ない、剽軽た、軽妙な、たわいない軽演劇のほうに観客の趣味・時代の趨勢が変わっていつている。当時に限らずいつの時代でもそうであるが、興行主〔＝座長〕は演劇

をビジネスと見なし、興行収入のことしか考えない。したがって観客の好みに迎合した演物の上演が多くなり、役者にも観客の好みに合わせた演技・舞台が要求されることになるのだった。

- (8) *Mujeres en la Historia de España*, p.526.
- (9) 1893年の「マリアナ」(ホセ・エチェガライ作) 上演後もまだラマドリードの指導は続いていた。
- (10) *Los grandes españoles María Guerrero*, pp.51-67, および *El neorromanticismo español y su época*, p.229, n.158.
- (11) *El neorromanticismo español y su época*, pp.137-8.
- (12) 事実、エチェガライは以後2作品——*Comedia sin desenlace* (1891年12月17日上演。ビコとマリオのために書かれた)、*El hijo de don Juan* (1892年3月18日上演。リカルド・カルボのために書かれた)——を除きすべてマリアのために執筆している。彼女が演じ、彼女が引き立つように。「ダンテの代わりに彼が『神曲』を書いたとしたら、ベアトリーチェはマリア・ゲレロになっただろう」(マリアの伝記作家サンチェス・エステバン)と言われるほどにこの女優にエチェガライは劇作家として惚れ込んだのである。その彼の目に狂いはなかった。「マリアナ」(1893年)がロングランの大当たり。それはエチェガライの新ロマン主義演劇の復活を物語るものであり、彼は近代主義全盛の1905年に没するまでそのスタイルの劇を書き続け、その成果は1904年のノーベル賞受賞という形で現われることになる。
- (13) 1891年10月7日付『エポカ紙』。傍点は筆者。
- (14) 1892年3月30日付『マドリード・エラルド紙』。
- (15) Joaquín Dicenta, *Los irresponsables*; Echegaray, *Siempre en ridículo*.
- (16) 1891年11月11日付『エポカ紙』。
- (17) ギメラ(Angel Guimerà)を始めとするカタルーニャ劇作家のスペイン語作品は女優のレパートリーで重要な位置を占めている。
- (18) 以後、一時期を除いて10年間マリアはエスパニョール劇場を借り受け、スペイン演劇界のカトリック女王として基礎を築いていくことになる。
- (19) こうした常設の劇場ばかりではなく、夏場の限られたシーズンだけに上演を行うブエン・レティロ劇場、レコレテス劇場、フェリペ劇場、さらには、60年代からは歌謡カフェ(Café cantante)や演劇カフェ(Café teatro)といった小演劇を専門とする場所もできている。
- (20) R. Fuente Ballesteros, *Introducción al teatro español del siglo XX(1930-1936)*. N.Miñambres Sánchez, *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*, p.8, より引用。
- (21) そのためガルドスからはひどく非難され、しばらくの間作品を提供してもらえなかった。似たようなことは他の劇作家との間でも生じた。たとえば、カタルーニャ主義的傾向の強いギメラの作品をエスパニョール劇場で上演したとき、中央集権主義的なマドリードの観客が不満の色を見せると、マリアは作品の上演をさっさと切り上げてしまった。クラリン、ベナベンテらの作品も同じ憂き目にあっている。バリエ＝インクランは1911年パンプロナでの *Voces de gesta* の上演をマリアが中止したことから以後いっさい彼女のためには作品を書いていない。
- (22) これには伏線があって、前年98年のシーズンでもマリア・ゲレロ劇団はヨーロッパ公演でパリ、ブリュッセル、ミラノ、ローマの各地を回っていて、10月、11月マドリードを留守にしていたのである。このときはパリ万博記念公演ということもあって、市もエスパニョール劇場のシーズン開幕延期に寛大さを示したのであった。ついでに言うと、パリではルネサンス劇場で公演し、95年9月サ

ラ・ベルナールのエスパニョール劇場出演の恩義に報いることができた。また、ロスタン作「シラノ・ド・ベルジュラック」の脚本を入手したこともこのヨーロッパ巡業の成果として挙げられる。99年2月の上演は万雷の拍手のうちに幕になっている。

- (23) 98年の世代のイメージがマリア・ゲレロのなかに二重写しに見えてくる。紙幅の都合上このテーマは稿を別にして論じたい。
- (24) マリア夫妻はこの事業にかなりの私財を投入し、自分たちの財政を逼迫させることになる。女優の思い入れがそれほど強かったことを物語るものである。
- (25) 理由は不明。劇作家がなにかに腹を立てていたと言われている。
- (26) Antón del Olmet, *Los grandes españoles María Guerrero*, pp.181-2.

参考文献

- Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, ed. por Andrés Peláez Martín, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de Cultura, 1992.
- Antón del Olmet, Luis y De Torres Bernal, José: *Los grandes españoles. María Guerrero*, Madrid, Renacimiento, 1920.
- Mateo, Lope: “María Guerrero, en la trinidad escénica”, *Villa de Madrid*, 1968, n.20-21, pp.5-19.
- Menéndez Onrubia, Carmen y Avila Arellano, Julián: *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Madrid, CSIC, 1987.
- Miñambres Sánchez, Nicolás: *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*, Madrid, Anaya, 1991.
- Mujeres en la Historia de España*, dirigido por Cándida Martínez y otras, Barcelona, Planeta, 2000.
- Sánchez Estevan, Ismael: *María Guerrero*, Barcelona, Iberia, 1946.