

## ALBERTI Y EL DOBLE TEATRO DE LA REPÚBLICA

Gregorio TORRES NEBRERA  
Universidad de Extremadura.

BRAND [0213-2370 (1997) 13-1: 118-170]

*El teatro durante la segunda república tuvo dos frentes claramente diferenciados, uno de carácter comercial, que era el que se representaba de una manera generalizada y con mayoritaria aceptación, y otro —de diversa ideología— que buscaba una renovación formal y temática, ya por la vía de la vanguardia experimentadora, ya por el entronque con la mejor tradición escénica española, sin olvidar la creciente importancia que empieza a tener el llamado «teatro de masas». En ese contexto se inicia y se abre paso el teatro de Rafael Alberti, vinculado en buena parte a sus compromisos sociales y a su poesía de protesta, y a revistas como Octubre, en donde se incluyó la pieza de María Teresa León Huelga en el Puerto, uno de los mejores ejemplos de «teatro proletario» de esos años.*

*Spanish drama during the Second Republic had two clearly-cut types of plays; those of a commercial kind, which were widely performed and received general acceptance, and another type —of differing ideologies— which searched formal and thematic renewal, either by means of avant-garde experimentation or by being associated with the best Spanish dramatic tradition, without neglecting the increasing importance which the so-called 'theatre of the masses' earned in its own right. In this context, Rafael Alberti's drama is introduced and gains importance, and is closely linked to his social commitments and poetry of protest, together with magazines such as Octubre, which included María Teresa León's play, Huelga en el Puerto, one of the best examples of 'proletarian drama' of the time.*

### 1. El teatro comercial entre 1931 y 1936 y sus alternativas

Fueron varias, repetidas, las voces de prestigio que denunciaron la postración del teatro español en los esperanzados años de

RILCE, 13-1, 1997, 118-170

la Segunda República. Al filo del mes de abril del 31, con motivo del estreno, en febrero del mismo año, de su auto sacramental desacramentalizado, el novel dramaturgo, que era entonces Rafael Alberti, terminaba su intervención desde el escenario de la Zarzuela con su famoso y recordadísimo grito de protesta: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!». Venía a ser, de ese modo, *El Hombre Deshabitado* un temprano aldabonazo de atención por el preocupante estado de un enfermo que tres años después seguía con la misma gravedad, según diagnóstico de Edgar Neville, que en el diario *La Voz* (22-marzo-1934) casi dictaba el acta de defunción de un teatro que, a pesar de los pesares, se resistía a desaparecer del todo:

El teatro actual se está muriendo; descansen en paz... pronto y construyamos sobre su tumba, y sin acordarnos de él, un nuevo espectáculo a base de calidad, arte dramático, no negocio teatral. Excelentes actores; los que no sean excelentes, que se dediquen a otra cosa. Empresas formadas por personas cultas, con un criterio literario, capaces de distinguir entre el bien y el mal, y entonces veremos cómo ese público que ahora anda tan distraído viene al teatro sin esfuerzo, sin que lo lleve la guardia civil que es lo que se pretende ahora.

Por último, quien sería uno de los teóricos de un teatro proletario y comprometido más importantes de ese periodo, Ramón J. Sender, escribía en un artículo («El Teatro Nuevo») de la revista *Leviatán* (junio de 1936) lo que sigue:

A pesar de la evidencia de su ruina, de la descomposición interior, del olor repelente y de las miserias todas de una agonía, el teatro industrial, el teatro de la burguesía sigue ignorando su propia situación y reinando, aunque sea en el vacío, la soledad y la impotencia.

1 Protesta que tendrá su continuación mucho más contundente, y elaborada, en el artículo-entrevista «La burguesía tiene el teatro que se merece», aparecido en *El Imparcial*, en abril del 33, y rescatado por Marrast (234-237), a raíz de la experiencia del teatro ruso conocido *in situ*.

RILCE, 13-1, 1997, 118-170

Bastaría la consulta de unas cuantas carteleras teatrales, a lo largo de los cinco años de la República, antes del momento crucial de la guerra civil, para reconstruir a grandes rasgos el tono dominante del teatro comercial durante aquel lustro, el teatro contra el que se levanta, a su modo, y junto a otros nombres señeros de la mejor literatura dramática de aquellos años, el poeta Rafael Alberti.

Limitándome a los escenarios de la capital madrileña, la presencia de ese teatro de autocomplacencia burguesa, de lenguaje escénico nada innovador, cuando no francamente retrógrado, tiene como indudable adalid el nombre de Jacinto Benavente, autor que figura de forma constante a lo largo de todas las temporadas (salvo en los seis primeros meses de 1936) pues en ese quinquenio, amén de numerosas reposiciones de textos anteriores, llega a estrenar hasta quince nuevas obras (y entre ellas títulos tan distintos —que hablan del proverbial proteísmo del teatro de don Jacinto— como *Santa Rusia* o *Cuando los hijos de Eva son los hijos de Adán*). Y junto a la omnimoda presencia del autor de *Los intereses creados*, se puede constatar la significativa recurrencia en los escenarios madrileños, en las temporadas teatrales de los años treinta, de los autores que seguidamente relaciono: Linares Rivas, Ramos Martín, Muñoz Seca con su habitual colaborador Pérez Fernández, Serrano Anguita, los hermanos Álvarez Quintero, Leandro Navarro (en colaboración con Torrado, a partir de 1933), Fernández Sevilla, López de Haro, Fernández Ardavín, Arniches, Pilar Millán Astray, Ángel Lázaro, Eduardo Marquina, Ramos de Castro, el binomio Paso y Abati, Ramos Carrión, Joaquín Dicenta, José de Lucio, Antonio Estremera, Felipe Sassone, Luis de Vargas o Antonio Casas Bricio (ver MacGaha). Una nómina —y unos resultados— ante la que se justificaba por sí sola la opinión de Pedro Salinas, en 1934, según la cual «la masa general del teatro español permanece cerrada a las innovaciones y a los ensayos de arte nuevo (...)

sim que las obras de los escritores jóvenes se encadenen o superpongan con suficiente frecuencia y densidad para poder formar un frente dramático, distinto o nuevo».<sup>2</sup>

Claro está —para ser justos— que en ese teatro no se excluyen, antes al contrario, obras que respondían a novedades sociales que habían sobrevenido con la nueva situación política surgida de las elecciones municipales de abril del 31, como por ejemplo el motivo del divorcio (que también se trató en la novela), pero enfocados preferentemente desde una perspectiva satírica, devaluadora, a cargo de autores de clara orientación derechista o inmovilista. A esa vertiente no estuvo ajeno tampoco don Jacinto Benavente con su obra de 1932 *La moral del divorcio* («confidencia dialogada» la denominó su autor), aunque los textos más socorridos fueron los de José Lucio, *A divorciarse tocan* (diciembre de 1931) y, sobre todo, la pieza de Muñoz Seca y Pérez Fernández, varias veces repuesta a lo largo de la República, desde su estreno en mayo de 1932, *Anacleto se divorcia*.

Junto a ese tema candente en la sociedad española, desde lo dispuesto en la nueva Constitución de la República, el escritor Fernández Ardavín dramatizó en *Prostitución* (marzo de 1933)

2 Se trata del artículo «Teatro Nuevo», sin firma como todos los de la serie, con el que D. Pedro abre el número de abril del 34 de *Índice Literario*. Un texto que ni pasó, como otros muchos de análoga procedencia, al libro *Literatura Española, siglo xx*, ni se ha recogido posteriormente en la recopilación de *Ensayos Completos*. El artículo se motiva como comentario de dos obras que acababan de obtener respectivamente el Premio Lope de Vega, instituido por el ayuntamiento madrileño, y la recomendación para su publicación: *La sirena varada*, de Casona, y *El Héroe*, de Camón Aznar. En ese mismo artículo Salinas señala algunos defectos estructurales del teatro español de su momento, que ayudan a mantener una calidad poco deseable: «La organización usual del teatro en España, los hábitos del público, la falta de representaciones de nuestro espléndido teatro clásico o del teatro extranjero moderno que crearan un nivel de altura y dignidad en la expresión dramática, contribuyen a cierto estado de resistencia muerta: la de los teatros a acoger fácilmente obras nuevas, y la de los autores probados en otros géneros a aceptar el camino de dificultades que suele ofrecer el acceso de sus obras dramáticas a la escena».

otro de los problemas del momento, ése que por ejemplo Díaz Fernández había novelado en su texto *La venus mecánica* (aparecida en 1929), y que, concediendo excesivamente a los recursos del melodrama, venía a señalar las miserias, rayanas en el delito y la abyección, de algo que se definía, por boca del abogado redentor, en esta retórica y amenazante definición: «Era el crimen secular/ de un monstruo tentacular./ mezcla de oprobio y placer».

La nueva situación política que se produce en el país con el cambio político del 31 tuvo también su indicador en el teatro comercial. Desde una vertiente claramente de izquierdas aparece el nombre de Álvaro de Oriols, con dos títulos, *Los enemigos de la República* (en 1931) y *Las cadenas* (en 1933); y desde el inmobilismo de la derecha podemos ofrecer los títulos de Federico Oliver (*Los pistoleros*, de 1931) y *La oca*, del tandem Muñoz Seca-Pérez Fernández, otro de los textos más veces representados en el teatro republicano, pues tras el estreno en la navidad de 1931, se repuso en junio del 32, y en marzo y julio del 33.

Pronto las conquistas sociales del proletariado que se ponen sobre el tapete de la nueva República inundan la literatura del momento, la novela en gran proporción, y en menor cuantía —pero no ignorándolas— el teatro. Y como telón de fondo el ejemplo a seguir (o a denostar) de la revolución bolchevique, la revolución «de octubre» por excelencia.

En relación con esto último, peculiar sentido tuvo el acercamiento de Benavente al significado de la revolución soviética, estrenando en octubre de 1932 su pieza *Santa Rusia*, con Lola Membrives al frente del reparto.<sup>3</sup> Por cierto que en ese mismo

3 El estreno se llevó a cabo en el desaparecido Teatro Beatriz. La acción, situada en Londres y en 1903, en el ámbito de un grupo de exiliados prerrevolucionarios rusos —entre los que aparece el patriarca Lenin— recelosos de los delatores al servicio de la tiranía zarista, refiere, al amparo de una abnegada historia de amor, la visión un tanto ecléctica y contradictoria que Benavente tenía del «milagro ruso» (con la perspectiva del tiempo y la inmediatez de la República española que ha acabado con la

RLCE, 13-1, 1997, 118-170

año, cuando el llamado *teatro proletario* —procedente de la revolución bolchevique— alcanza una notable difusión (con los ecos entre nuestros teóricos de las ideas de Piscator y Stanislavski) el teatro ruso se hace presente en algunos escenarios españoles.<sup>4</sup>

monarquía) que tanta elogiosa atención va a recibir en la revista *Octubre*. En medio de una fatigosa retórica, en el texto prologal «Oración a Rusia» se defiende el sustituto espiritual de la revolución bolchevique, frente a la apariencia de un omnimodo materialismo. Por otra parte, en el último cuadro de la obra Benavente pone en boca de un personaje partidario de la revolución unas consideraciones que bien pudieran estar dirigidas a la República española con año y medio tan sólo de historia, y a sus intereses e inmediatos enemigos posibles, contra los que se aconseja una permanente situación de alerta: «Aunque existiera un zar inteligente y comprensivo, los grandes duques y los generales y los políticos, toda esa corte que le cerca con sus bajas y egoístas ambiciones, lo impediría por todos los medios, hasta derrocarle del trono si no se dejaba dominar por ellos. Sólo de la revolución puede esperarse la libertad y la renovación de Rusia. Transigir y pactar con la vieja Rusia es hacemos traición...» (ver *Obras Completas*, 933).

4 El interés por el teatro ruso fue una variante, en el plano cultural, de la atención generalizada por el mito de la revolución soviética. Desde 1917, abundan los artículos de prensa sobre el teatro ruso. Consúltense la relación de trabajos que recuerda Manuel Aznar en *Mar Aub y la vanguardia teatral* (43), amén de los trece artículos de Aub sobre «El teatro en Rusia» (*Luz*, de julio a septiembre de 1933) que se recatan en el libro referido del profesor Aznar (52-87), y que aportan una interesantísima visión del tema, como resultado de un viaje del valenciano —como también lo hicieron Alberti y María Teresa en entrevistas y artículos de prensa— para conocer *in situ* aquel teatro, que prolongó su prestigio y su influencia en España durante los años de la guerra (y no habría más que recordar el montaje que dirigió la misma María Teresa de *La tragedia optimista* de Vichsnievski). Incluso los mismos miembros del teatro proletario del grupo «Nosotros» viajaron a Rusia en 1933 para participar en la «Olimpiada Mundial de Teatro Proletario». Ver también el trabajo de Rey Faraldos «Notas sobre el teatro ruso en España» en el que se resume buena parte de la información acumulada sobre este asunto, que podría sintetizarse en este párrafo: «El teatro (ruso) se conoció en España a través de una doble perspectiva: un contacto directo con los textos teatrales rusos, por medio del libro o la representación, y lo que podíamos denominar un conocimiento indirecto del teatro que se estaba realizando en la Unión Soviética, a través de testimonios de viajes, libros y ensayos», y recuerda que fue Leonidas Andreiev el dramaturgo ruso más difundido, pues ya en 1924 se representó uno de sus textos por la compañía de la Membrives (y es uno de los autores que Araguistáin trata en su *Batalla teatral*).

RLCE, 13-1, 1997, 118-170

Así, es interesante señalar la presencia del «Teatro de Arte de Moscú. Sección de Praga», dirigido por Paulov, que representó en los meses de febrero y marzo de ese año diversos montajes de Ostrovski, Bulgakov, Kataev o conocidos textos de Chejov (*El jardín de los cerezos*)<sup>5</sup> y Gogol (*El Inspector*). Un ejemplo que tal vez pudo influir y animar al año siguiente las actuaciones del grupo teatral proletario «Nosotros»,<sup>6</sup> que, dirigido por César Falcón, realizó montajes de textos de Gorki (*Albergue de noche*) al lado de una pieza de Irene Falcón, de cierto tono infantil, *El tren del escarpate*.<sup>7</sup> La presentación del grupo fue con el conocido drama social de Ernest Toller, *Hinkemann*.<sup>8</sup> Era el primer

<sup>5</sup> Tal vez entonces pudo conocer esta pieza Federico García Lorca, que imita, hasta cierto punto, su desolado final en el último momento de su drama *Doña Rosita la Solera*, si bien el texto ya estaba traducido en la editorial Calpe, desde 1920. El repertorio del grupo concluyó con una versión de la novela de Dostoiévski *Crimen y castigo*, que fue el espectáculo de despedida. Como hace notar Rey Faraídos todo ese repertorio —salvo los títulos de Bulgakov y de Kataev— pertenece al teatro ruso pre-revolucionario.

<sup>6</sup> Que repetía el nombre con el que había salido a la calle una revista (mayo de 1930-agosto de 1931; 57 números) creada por Falcón, publicación «ajetivamente de izquierdas que se erigió en órgano de la izquierda revolucionaria y anti-imperialista» (R. Osuna, 45) y que desde mayo de 1931 «se convirtió prácticamente en el órgano del I.R.Y.A. (Izquierda Revolucionaria y Anti-Imperialista), pequeño partido republicano promovido y encabezado por Falcón» (Esteban-Santonja, 320). Para más información sobre este grupo (y sobre la revista) ver el trabajo de Christopher H. Cobb «El teatro de agitación y propaganda en España: el grupo *Nosotros* (1932-1934)».

<sup>7</sup> La primera —traducida por la misma Irene Falcón— se representó en el Teatro Chuca el 10 de noviembre del 32, y la segunda a mediados de febrero del año siguiente. Ver los apéndices bibliográficos de la reciente monografía de Pilar Nieva de la Paz.

<sup>8</sup> «*Hinkemann* fue una obra que tuvo un gran impacto en las representaciones del teatro proletario. Porque era una obra muy fuerte, antibélica, donde planteaba el problema de la tragedia de un hombre que vuelve de la guerra inválido» (de la entrevista mantenida por C. H. Cobb con Irene Falcón y publicado en el volumen coordinado por F. García Tortosa, 271-272). Junto a esta pieza, y la de Gorki, se representaron *Un invento*, de Tom Thomas, *Los siete ahorcados* de Andreiev, *Asurias* de César Falcón, *Al rojo de Carlota O'Neill*, sobre la vida de las modistillas de la época, o *La conquistista de la prensa* de Irene Falcón, sobre un asunto —el control de los medios de comunicación y de opinión— que preocupó e interesó fuertemente a este teatro prole-

intento serio, en nuestro país, de crear un verdadero «teatro proletario», y paralelamente a las representaciones se organizó una serie de actividades complementarias, como un ciclo de conferencias sobre temas de arte teatral, en 1933, que inauguró precisamente César Falcón con el tema básico: «¿Qué es el teatro proletario?» Y creó, incluso, una «Central de teatros proletarios» que coordinaría los diversos intentos semejantes que hubiese diseminados por España, procurando establecer colaboraciones y contactos entre ellos, en un amplio circuito de actuación. En esta línea hay que recordar que en 1934 se publicó, incluso, una colección de textos teatrales titulada expresivamente «Teatro del Pueblo», uno de cuyos títulos fue la obra de Isaac Pacheco *Primero de Mayo*, basada en *La Madre* de Gorki, texto que fue prologado por Sender con un ensayo titulado precisamente *Sobre el teatro de masas*, en el que el combativo autor aragonés sigue denunciando, en el comienzo del bienio represivo, «la incapacidad técnica del teatro industrial español para afrontar el teatro de masas», a diferencia de las soluciones técnicas que ya había encontrado, al respecto, el teatro ruso. Esa deficiencia técnica es el gran escollo que —para Sender— encuentra ese «teatro de masas», por el que aboga, para abrirse camino en la sociedad teatral española, de modo que

sin escenarios, sin directores, sin actores, el teatro revolucionario existe, pero va quedando impreso en las librerías y las bibliotecas. Se puede impedir que se represente, por la confabulación del Estado, la Provincia y el Municipio con alguna actriz y algún actor viejos y amañados y con la complicitad de algún ambiguo zascandil —que todo lo

tanto, como prueba, por ejemplo, la pieza del periodista catalán Ramón Magre titulada así, *Un periodista*, y representada en el ámbito del catalán «Teatro de Masas» del «Bloc Obrero i Camperol» en 1932. Como muestra Cobb en un documentado trabajo sobre las actividades del teatro proletario en Cataluña, a lo largo del bienio 1932-34 («Teatro proletario—Teatro de masas. Barcelona, 1931-1934») recogido en la obra ya citada (247-266), el grupo madrileño «Nosotros» tuvo en aquel «Teatro de Masas» su activo paralelo entre el proletariado catalán.

aprovecha la burguesía para dificultar que aflore el sentimiento de las masas al arte».<sup>9</sup>

En 1935 este proyecto de teatro proletario desemboca en la creación del «Teatro del Pueblo», coorganizado por Balbontín y Sender; este último, por cierto, se va configurando como uno de los grandes teorizadores del teatro proletario y revolucionario de esos años a través de una serie de colaboraciones aparecidas en el diario *La Libertad* (septiembre de 1930-marzo de 1931, bajo el epígrafe algo neutro todavía de «Teatro Nuevo») y recogidas, con algunos añadidos, en el libro *Teatro de Masas* (1932). Allí el autor de *Imán* aboga por un teatro que identifique al público con la realidad social, tan lejos de lo que procura el teatro comercial al uso, que Sender detesta; y sin propugnar necesariamente un teatro de propaganda política —de «agit-prop»— se desearía para los productos de la escena una mayor cercanía a lo que ocurre realmente en la calle, a lo que son las reivindicaciones del proletariado, de las masas, en una palabra:

El teatro de masas, por el contrario, no distrae, sino que lleva la preocupación y la inquietud del espectador hasta la turbación. No necesita ser un teatro de agitación ni es indispensable que represente un elemento de propaganda de un partido. Se puede hacer una gran obra teatral sobre una consigna política —y si no, que lo diga Piscator—; pero se corre el riesgo de hacer una obra artísticamente mediocre con más frecuencia que escribiendo un teatro donde la vida se presente serena-

9 Ver Isaac Pacheco, *Primero de mayo*. Sender sugería, al finalizar su texto preliminar, que la obra de Pacheco podría ser, de una vez, el texto insignia de los intereses proletarios, festejados en la emblemática fecha del 1º de mayo: «El realismo de los tipos, la justeza de la expresión, el vigor de la acción, se unen sobre un fondo tierno y humanitario que Pacheco sabe conservar admirablemente. El autor, que —como verán los que conozcan la obra de Gorki— no sigue fielmente la línea trazada en *La Madre* por el gran novelista, ha logrado un drama mucho más adecuado que el falso, declamatorio y desenfocado drama de Dicienta—Juan José— para la fiesta anual del proletariado, cuya fecha sirve a la obra de título».

mente bajo el prisma de un realismo dialéctico (...) El teatro, reflejando y acusando los ángulos más característicos de la verdadera realidad social que nos rodea, tiene que ser forzosamente un importante instrumento para la «reconstrucción consciente de la vida por medio del arte».<sup>10</sup>

Cerremos este efímero —aunque interesante— paréntesis representado por un teatro al servicio de una clase social que creyó, con ingenua confianza, que iba a ser la gran protagonista de la aventura republicana, y volvamos parcialmente a lo que he llamado, desde el título, el *doble teatro* —el comercial avejentado y el innovador y esporádico— que entra en liza, en las programaciones de los escenarios, durante aquellos años treinta.

En efecto, junto a los numerosísimos ejemplos de ese teatro comercial cien por cien, suben a los diversos escenarios madrileños, a lo largo del periodo 31-36, algunas muestras de aquel teatro distinto por el que abogaba Rafael Alberti y otros. El mismo año de proclamación de la República, Valle-Inclán lograba ver representadas dos piezas de su amplio e «imposible» repertorio: *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* y *El Embriujado*; los hermanos Machado concurrían con *La prima Fernanda*, y Jardiel Poncela se afanzaba con el segundo de sus estrenos, *Margarita, Armando y su padre*.

Las posibilidades se hacen más numerosas en el bienio siguiente, pues los Machado vuelven a estrenar con *La duquesa de Benarnejí*, Valle con su magistral *Divinas Palabras*<sup>11</sup> (adaptada y

10 Piscator fue otro de los obligados puntos de referencia del teatro comprometido de esos años, desde la traducción de su *Teatro político* en 1930, «traducción directa del alemán por Salvador Vila» (ver Gonzalo Santonja, 94). En la prensa se debatió ampliamente el ideario propuesto por Piscator. Entre los trabajos aparecidos al respecto merece recordarse el artículo de Aub en la revista valenciana *Nueva Cultura* de marzo de 1935, con el título «Piscator y una nueva valoración del teatro» (ver Aznar, 1993).

11 En Iglesias Feijóo (1993) se recoge el texto de veintinueve críticas de prensa al estreno de la «tragicomedia de aldeas» valleinclaniana firmadas, entre otros, por Juan

dirigida por Rivas Cherif<sup>12</sup> con decorados de Castela) y Jardiel con una de sus mejores comedias, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, la versión escénica de su novela *Amor se escribe sin hache*. Junto a los citados, entre 1932 y 1933 se acercan a la escena madrileña nombres que sólo lo hicieron de forma muy esporádica, como Unamuno (*El Otro*)<sup>13</sup> y la adaptación de *Medea* que, de la mano de la Xirgu, inauguraba las representaciones del Teatro Romano de Mérida), Azaña (*La Corona*), Benjamín Jarnés (*Folletería*), Paulino Masip (*Frontera*) o el político Marcelino Domingo (*Doña María de Castilla*). Lorca se incorporaba al teatro comercial, desde sus propias renovaciones, en ese periodo, pues durante la Segunda República, además de la actividad emprendida en La Barraca,<sup>14</sup> logró estrenar dos de las tres piezas de su trilogía *Bodas de sangre* en el 33; *Yerma* en el 34 y *Doña*

Chabás, Fernández Almagro («las reseñas más agudas»), Manuel Machado, Alejandro Miquis, los hermanos de la Cueva, etc., a través de las cuales se advierte la interpretación un tanto ecléctica que se hizo de este texto, muy en función de los momentos de debate político que se vivían en aquel final de 1933, a punto de celebrarse unos nuevos comicios electorales que llevarían al poder a la coalición de derechas, en el umbral del bienio negro republicano.

<sup>12</sup> En el estudio preliminar a su edición de la obra (53 y ss.) Iglesias Feijóo sugiere, a la vista de la parca información que se deja entrever en las reseñas de prensa referidas en la nota anterior, en qué podía haber consistido el arreglo del texto valleincliniano llevado a cabo por el director Rivas Cherif para la puesta en escena de *Divinas Palabras*. En una nota a Iglesias 1993, se hace eco de la comunicación de Juan Aguilera Sasre sobre el hallazgo del texto que se había utilizado para la versión escénica de 1933. Pronunciada en el «I Congreso Internacional Valle-Inclán y su obra», celebrado en noviembre de 1992 en la Universidad Autónoma de Barcelona. Por otra parte, y para documentar las relaciones profesionales entre don Ramón y Rivas, ver Aznar Soler (1992), y en especial, por lo que se refiere a esta nota, el apartado 8.1.

<sup>13</sup> Ricardo de la Fuente dedica unas páginas a la recepción de aquel estreno (todo un éxito comercial, pues alcanzó veinte representaciones en el Teatro Español, con una compañía al frente de la cual figuraban la Xirgu y el actor Enrique Borrás).

<sup>14</sup> La Barraca fue, indudablemente, el intento más serio y respetable de hacer una verdadera extensión cultural con un teatro culto, con una ponderada selección de lo mejor de nuestro teatro clásico. Son varios los trabajos que hacen la detenida crónica de esta aventura teatral, al frente de los cuales destaca el libro de un «guerrillero»,

*Rosita* en el 35, y a punto estuvo de estrenar en el «Club Anfistora» su pieza *Así que pasen cinco años*, en el mismo teatro experimental en el que, en 1933, *Amor de don Pertlimpin* logró zafarse del secuestro administrativo que la retenía, por «obra pomográfica» (ver Ucelay 145-150 y 161).

La segunda mitad del tramo republicano —de 1934 a 1936— conoció más estrenos de Jardiel y de Pemán. El conocido escritor gaditano se había dado a conocer como dramaturgo, en 1933, con una de las piezas que mejor unían «teatro poético» y «teatro católico»: *El divino impaciente*, un apunte de teatro histórico conservador que se completará en el año siguiente, 1934, con otras dos tablas del triptico, *Cuando las Cortes de Cádiz* y *Cisneros*; y en 1935 Pemán se alinearía con la vertiente del drama rural con su título *Noche de levante en calma*; todavía en el año que dio al traste con la legalidad republicana, Pemán inició el tipo de comedia burguesa amable, que luego tanta fama le iba a propiciar, con la titulada *Julietta y Romeo*.

En 1934 el Premio Lope de Vega facilitó el camino de los escenarios a uno de los dramaturgos más prolíficos del Veintisisete, Alejandro Casona (artífice y responsable de la sección teatral de las Misiones Pedagógicas) cuando se premió su espléndida pieza *La sirena varada*, cualidades de autor teatral que fue ratificando en los dos años siguientes con los títulos *Otra vez el diablo* (1935) y sobre todo *Nuestra Natacha* (1936), texto que en algún

Luis Saenz de la Calzada. En diciembre de 1931, Víctor de la Serna publicó en *El Sol* una entrevista con Federico en la que se da una temprana primicia sobre la inmediata puesta en marcha del grupo auspiciado por el ministro de los Ríos, y la primera vez que Federico hablaba públicamente del proyecto, documento que ha dado a conocer en su integridad, y con pertinentes comentarios a su texto, Andrew A. Anderson. La intención inicial está menudamente clara en estas primeras palabras de Federico en la citada entrevista: «Ahora estoy perfilando los últimos toques a «La Barraca». Que es el teatro de la F.U.E. de la Universidad de Madrid. Los estudiantes van a lanzarse por todos los caminos de España a educar al pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente».

momento se interpretó como una alegoría de la misma República.<sup>15</sup> Y junto a Pemán y Casona, otros dos dramaturgos que triunfarían en el teatro comercial en la décadas siguientes, y que en estos años republicanos velaron sus primeras armas como autores que ven estrenar sus textos: Calvo Sotelo (*El rebelde*) y Edgar Neville (*Margarita y los Hombres*), ambas estrenadas en 1934. Sender acerca la teoría del teatro de agitación a la praxis, estrenando la pieza corta *El secreto* el 20 de mayo de 1936, en el Teatro Cervantes, además de haberlo hecho unas semanas antes en catalán.<sup>16</sup>

Todavía antes de que la guerra trastornase seriamente el acontecer cotidiano del teatro de los años treinta, Jacinto Grau estrenará *La señora guapa* en 1935, y Azorín la pieza *La Guerrilla*, en los primeros días de 1936 con la compañía de Milagros Leal y Salvador Soler Marí.<sup>17</sup> Todavía antes de que llegara el largo y siniestro verano de aquel año, Valle-Inclán vería en la escena uno de sus mejores esperpentos, *Los cuernos de don Friolera*, y Jardiel una imaginativa pieza cuyo título, a la altura del ocho de mayo de

15 Lo refiere Sender en el artículo «El teatro nuevo» (*Leviatán*, 25, junio de 1936), en donde, al referirse a esta pieza de Casona, comenta que «un escritor no profesional (...) al estrenarse la obra en Bilbao, me envió estas líneas que transcribo (...)» «Conocemos a esta Natacha (...) Es aquella ilusión reformadora —o reformista— que alentó en las mejores conciencias republicanas del bienio (...) Aquí entra *Nuestra Natacha* —puede leerse *Nuestra República*— con entusiasmo renovador».

16 En versión catalana de Manuel Valleperes, fue estrenada por el «Ateneu Republicà de Gràcia», en el local de L'Orfeo Gracienc el 9 de febrero de 1936. Esta versión en catalán se publicó en el núm. 110 de la colección «Catalunya Teatral» (febrero de 1937). La versión castellana había sido editada en la revista *Nueva Cultura*.

17 El estrano tuvo lugar exactamente el 11 de enero en el Teatro Benavente, y apareció en la popular colección «La Farsa». Se ha querido interpretar esta comedia —ambientada en la Guerra de la Independencia— como una premonición azoriniana de la guerra civil que estallaría seis meses después (ver Olga Kattan). En opinión más reciente, y mejor orientada, de Mariano de Paco y Díez Medavilla, esta pieza «contiene una reflexión crítica sobre la estúpida ceguera que puede empujar a los hombres a una violencia indiscriminada, siempre culpable, siempre vilipenable».

aquel fatal treinta y seis, suena a cínica, pero no malintencionada, premonición: *Morirse es un error*, el texto que luego hemos conocido como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*.

Junto a ese teatro que desde un escenario propiciaba un camino, aunque tímido, había otra dramaturgia «imposible» que no subía a la escena; si acaso llegaba al libro. Es la otra faceta de ese «doble teatro» de la República.

Uno de los casos más manifiestos es —sorprendentemente— el del dramaturgo Max Aub, quien editaba en 1931 una recopilación de sus piezas primerizas en un volumen que llamó *Teatro incompleto* (Barcelona, Imprenta Omega) entre las que figuraba la primera versión de *Espejo de avaricia*, que en su versión definitiva de tres actos aparecería después en las ediciones de *Cruz y Raya*, en 1935. Se trataba de una literatura dramática que Aub había concebido para su representación en teatros populares. De hecho una pieza corta de 1936, *El agua no es del cielo*, se representó por las calles, en enero de ese año, como propaganda electoral de apoyo al Frente Popular, hasta el punto de resultar un teatro más panfletario que proletario. Fue especialmente importante su participación en «El Búho».<sup>18</sup> De esos años recordaba el propio Aub que las «comedias de vanguardia» que le apetecía escribir eran «'impropias' para los teatros españoles al uso benaventiano y muñozsequista».<sup>19</sup>

18 Ver Aznar Soler: «El Búho...».

19 A este respecto es extraordinariamente importante lo que opina Aub en la entrevista que mantuvo con él Juan Chabás en el diario *Luz*, y que tan oportunamente ha exhumado de la hemeroteca (Aznar 1993, 29-36). En dicha entrevista Aub parte de una consideración, ante todo, del teatro como literatura, al margen de su mejor o peor suerte en los escenarios, incluso de ser dramaturgo casi inédito en la escena, como era a la sazón su caso («El mejor teatro español contemporáneo es el de Unamuno y Valle-Inclán, y no creo decidir por haber apreciado sus valores a través de exuberantes representaciones»). Piensa Max que el teatro debe escribirse para permanecer y no plegarse a la contingencia de la vistosa o agradecida representación inmediata y por tanto efí-

Junto a Max Aub, otro dramaturgo que no pasó de la impresión fue Miguel Hernández (su auto *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* lo editará Bergamín en *Cruz y Raya*, en 1934, sin lograr estrenarlo, a pesar de las gestiones que lleva a cabo, junto con la pieza *El torero más valiente*, que quedaría inédita —salvo dos escenas aparecidas en *El Gallo Crisis* (en otoño del mismo 34) e igualmente quedarán inéditas, en el libro y en la escena, las dos piezas teatrales de Hernández abiertamente orientadas hacia el compromiso social y revolucionario— con el tamiz formal de Lope por medio—como fueron *Los hijos de la piedra* (una de las piezas más directamente impregnadas del espíritu revolucionario de octubre de 1934, y muy claramente influida por los sucesos de Casas Viejas) y *El labrador de más aire* (que verá la luz de las prensas en 1937) sobre la conquista de la tierra frente al cacique. Y junto al oriolano, Rafael Diezite, que editó en esos años varias de las piezas pensadas para el teatro de guñol de las Misiones Pedagógicas, y que como tales textos quedaron inéditos, salvo alguna excepción (ver Aznar 1981).

También en esos años hubo textos de alta calidad literaria que estuvieron muy lejos de subir a escena: por ejemplo la tragedia mera: «El teatro que apunta a ser exclusivamente diversión, se funde, después de su suceso, en el olvido. Lleva en sí su castigo». Por este camino no ha de sorprendernos que Aub arremeta contra el «teatro de masas» predicado y defendido por Sender. Aub rechaza el concepto de «teatro proletario» («De la única manera que se podría tolerar el término —dice— sería si expresase 'representado por proletarios'»), y considera un total fracaso los experimentos de Piscator en Alemania. Cree sobre todo en la eficacia de los experimentos minoritarios, y proyecta esa conveniencia al teatro republicano (Aub fue el autor de un «Proyecto de estructura para un Teatro Nacional», presentado al presidente Azaña) en este párrafo que considero de sumo interés por dar otra opinión complementaria de este doble teatro de la República: «Si la República española ha de crear en el teatro su estilo, por ahí ha de comenzar y la creación de La Barraca es cosa excelente. Pequeñas escenas, estudios, escuelas; si los hubiese ni Claudio de la Torre ni López Rubio hubiesen huido al cine; ni Ximénez de Sandoval estrenado en Martín; ni Valentín Andrés andaría mudo; Federico García Lorca hubiese estrenado *El Público*; Rafael Alberti no hubiese abandonado el teatro».

de Camón Aznar sobre Alejandro el Magno, titulada *El Héroe*, que había sido muy bien valorada por el Jurado del Premio Lope de Vega en 1933. Y es también el caso de otro teatro «extraño», como el de Ramón Gómez de la Serna, que llega a editar en la empresa editorial de *Cruz y Raya* (en 1935) su última obra *Escaleras*. Y hasta el teatro infantil de una excelente poetisa de aquel momento, Concha Méndez, tuvo su edición en 1931 y 1935 respectivamente, sin que sus textos pudieran ser contemplados desde el chato teatro comercial que imperaba en aquellas calendas. En ese marco, el teatro, como ocurrió a los demás géneros literarios, se fue polarizando hacia la izquierda ideológica, hacia un teatro del proletariado, y avanzó por senderos similares a los de la novela social de esos años treinta: de modo que desde el punto de vista teórico y práctico, ambos géneros corrieron paralelos, y más de un título podría acercarse a lo que representaron novelas como —y me limito a la cronología de los años republicanos—: *Campesinos* de Arderius (1931), *Siete domingos rojos* (1932) de Sender, *Un hombre de treinta años* de Manuel D. Benavides (1933), *Reparto de tierras* de Arconada (1934), o *La vida difícil* (1935) de Carranque de Ríos, etc. Una destacada parte de ese teatro de partido lo vino a representar el dramaturgo Alberti, y la literatura dramática que se proponía y se defendía desde las páginas de *Octubre*.

## 2. Contexto poético del teatro revolucionario de Alberti

Cualquier lector que haya frecuentado la literatura albertiana sabe que las interrelaciones entre los libros de poemas y las piezas teatrales coetáneas a esos libros son continuas. Los ecos de *Sobre los Angeles* son múltiples en *El Hombre Deshabitado*; *Radio Sevilla*, la pieza de guerra contra Queipo, tiene su génesis en un romance satírico aparecido en *El Mono Azul*, y el aguafuerte escénico *Noche de guerra...* es la objetivación,

sobre la escena, de aquel excepcional libro que fue, y es, *A la Pintura*, etc.

Un breve recuento de la poesía albertiana publicada en los años republicanos —excluidos los años de la guerra— arroja el siguiente balance, en el que subrayo los textos que más interesan acerca al teatro que Alberti escribe en ese periodo.

En primer lugar el libro de compromiso político más decidido y valiente de aquellos años republicanos, el breve *Consignas* (once poemas con un prólogo de Xavier Abril) que edita, en 1933, en las «Ediciones Octubre», cuando empieza a canalizarse en la concreción del compromiso con el proletario y la cuestión social aquella protesta, hecha aún de materiales surrealistas, que aparece formulada en la «Elegía Cívica» del primero de enero de 1930, refundida en cierto modo en los versos del texto «Mítin», que será uno de los poemas del citado *Consignas*. Un conjunto de poemas que se completa ese mismo año en otro folleto en octavo que engarza seis textos bajo el título del primero de ellos, *Un fantasma recorre Europa*, poema que llegó a aparecer en el número doble 4-5 de *Octubre*.

Completa el panorama la elegía que Rafael compone a la muerte del torero Sánchez Mejías, aparecida casi simultáneamente —1935— en México en la colección de la madrileña *Cruz y raya* y en la que el símbolo del «toro de la muerte» adelanta otro símbolo, el «toro de fuego», que se ritualizará en la primera pieza teatral de la «trilogía del exilio», *El Trébol florido*. Al filo de la guerra, ya en el 36, se darán a conocer el libro que denuncia el imperialismo estadounidense y las dictaduras hispanoamericanas (*13 bandas y 48 estrellas*), editado en las prensas de Manolito Altolaguirre, y los doce poemas de *Nuestra diaria palabra*, libro de editorial Héroe que no resultó ser sino un adelanto del importantísimo *De un momento a otro*, ya de la cronología marcada por la guerra.

En esos libros hay poemas que se emparejan, con deliberada y lograda trabazón, con las escasas manifestaciones teatrales y «comprometidas» del momento.

Del librito *Consignas* habría que seleccionar el poema «La lucha por la tierra», que iba precedido de esta indicación que convierte el poema en un verdadero «poema escénico revolucionario», como las «farsas» publicadas un año después bajo el mismo sello editorial de la comprometida *Octubre*: «Aquí se expresa, a gritos, un campesino consciente, después de su transformación antirreligiosa», y que presenta la amenaza de una iglesia manipuladora y aprovechada de la buena e inocente fe del pobre:

Él regia los partos de las vacas,  
retiraba la sangre de nuestras mujeres para luego rendir  
a nuestros hijos,  
consumirlos matándolos.  
Y como cualquier propietario o explotador de hombres,  
exigía además que le llamásemos Señor.  
Esto nos enseñaron desde niños los curas,  
el arzobispo en su visita pastoral  
y los dueños del campo que labramos hasta que nos derriba.

Como no es menos poema de escentificable diálogo el titulado «Juego», igualmente incluido en *Consignas*, con el logotipo de la revolución comunista —el martillo y la hoz— al fondo, y acompañado de esta otra propuesta: «Camaradas mayores: propagad este juego entre vuestros hijos. Que la consigna del frente único se realice en ellos, hijos de proletarios con un solo enemigo común». Todos los vergonzantes episodios de represión de las ocupaciones de fincas que llevó a cabo el gobierno republicano en tierras gaditanas (Casas Viejas) o extremeñas (Castilblanco,

Zorita, Fuente de Cantos, Herrera del Duque...) y que tienen su reflejo literario en novelas como *Reparto de Tierras* o *Los pobres contra los ricos* de César Arconada, y *Campesinos* de Arderiús,<sup>20</sup> se sintetizan en el «Romance de los campesinos de Zorita»; y la fiesta religiosa de la Epifanía que se pretende utilizar como burla y amedrantamiento del pueblo ignorante y confiando —en la segunda de las «farsas»— equivale a la «parodia político-religiosa de las canciones que se cantan en Nochebuena», que eso es este otro texto también aparecido en *Consignas*, y en el que hay un derroche de irreverente y esperpentizante visión de la alianza Iglesia-poderes temporales (Pontífice, rey, reina), como muestran estos últimos versos del «villancico»:

Se emborrachan todos a una.  
 Al rey lo meten en una cuna.  
 Al rey  
 lo lamen la mula y el buey.  
 El Espíritu Santo se asoma.  
 La reina le da el pico a la Paloma.  
 Al Papa  
 le apuntan en la frente dos pitones.  
 Con ellos  
 a sus fieles les da las bendiciones.

También de *Consignas* (y antes de la revista *Sin Dios*) procede un poema —«Seguía»— que Alberti luego rechazó en su recopilación de la poesía comprometida, pero que enlazaría perfectamente con los toques anticlericales, y de apoyo al obrero manipulado por las suspersticiones, de las dos farsas revolucionarias a las que más adelante me referiré. A título de recordatorio

<sup>20</sup> Para Arconada ver mi prólogo de 1988 y para la novela social en los años 30, el libro de Castañar.

y de comprobante, citaré un fragmento del poema que García Montero ha rescatado en el volumen tercero de la poesía albertiana (749-752):

El cuervo del cura  
 graznaba en la iglesia  
 -¡Que llueva, que llueva,  
 Virgen de la Cueva!  
 El cuervo se viste  
 traje de oro y seda.  
 -Los trigos no crecen,  
 los campos se secan.  
 ¡Oh reina y señora,  
 riéganos la tierra!  
 Por prados de polvo  
 ya en hombros la llevan.  
 Y entre el humo y manchas  
 de gotas de cera,  
 el cuervo graznando,  
 repite a la aldea.  
 -¡Que llueva, que llueva,  
 Virgen de la Cueva!  
 Y hombres y mujeres  
 y niños contestan.  
 -¡Que llueva, que llueva!

En la segunda entrega de poemas comprometidos, arriba mencionada, el titulado «Un fantasma recorre Europa» (también incluido en el número doble 4-5 de *Octubre*, y que supuso la presencia de Alberti en la revista *Commune*, como ha señalado Enrique Montero)<sup>21</sup> se emparejaría, en su visión de una clase

<sup>21</sup> En el estudio preliminar a la reedición facsimilar de los seis números de la revista *Octubre*. Precisamente el presente trabajo fue redactado para servir de base a

dirigente y capitalista asustada ante el empuje de la protesta proletaria, con la pieza teatral *El Espantapájaros*. También en la revista de «escritores y artistas revolucionarios» (número 2), junto al grabado goyesco de «Los desastres de la guerra» que lo inspira, apareció el poema «La Iglesia en la cuerda floja», cuyo anticlericalismo «está en la línea de otros que Alberti había venido escribiendo desde sus primeros ataques en *Fernán Galán*» (Montero), y que permite acercarlo al tono de la pieza revolucionaria antecitada, en donde se denuncia—desde la perspectiva propia de una pieza pensada para guñol—la connivencia de un cura y un patrono para reírse de la buena fe de sus feligreses explotados.

### 3. *De la hagiografía devota y naïf a la hagiografía cívica y esperpéntica*

Todo ese despliegue de textos abiertamente partidistas, y sujetos a contingencias, circunstancias y referencias temporales tan concretas, que les restan vigencia fuera de los límites del documento, se había iniciado en las primeras semanas republicanas con el «Romancero de Fernán Galán»; que daría pie en el primer día de junio de aquel 1931 al tumultuoso estreno en el Teatro Español de Madrid de la primera aportación de Rafael a ese «doble teatro» del nuevo tiempo republicano.

En 1942 el Patronato Hispano-Argentino de Cultura edita el folleto de Alberti *El poeta en la España de 1931*, seguido de la reproducción de aquel romancero sobre el militar sublevado en Jaca, y que se recitaba al comienzo de cada una de las escenas de mi intervención oral, a mediados de diciembre de 1993, en El Puerto de Santa María, en un ciclo de conferencias para conmemorar—junto con la inauguración de la «Fundación Rafael Alberti»—el cincuentenario de la aparición de la famosa revista.

la pieza teatral. Se trata de un muy aprovechable texto en prosa, en la línea de lo que el mismo año se iba a conocer como el primer libro de *La arbolada perdida*, en la mexicana Editorial Séneca, de José Bergamín.

En ese texto el poeta echa la memoria hacia los días inmediatamente posteriores a la proclamación republicana, cuando se acercó a la ciudad de Cádiz, en donde también había nacido Fernán Galán:

Llevaba en mi bolsillo unos romances sobre la vida de Fernán Galán, nacido por aquellas tierras del Sur, en la isla de San Fernando. En ese Cádiz de blancos temblores y persianas verdes; de placias entrelazadas de frescas palmeras; en ese Cádiz de la Libertad, de las románicas conspiraciones y las primeras logias masonicas; ese Cádiz que no encontré albañil capaz de desprender de sus muros la losa conmemorativa de la Constitución de 1812; Cádiz, primer puerto hacia América, con un deje cubano en sus patios umbrosos, con señoras de batas blancas y loros emigrados; en ese Cádiz mirando al mar de mis primeras canciones, yo fui invitado por los estudiantes a dar una lectura de mis poemas. Era en el Ateneo. Ya nadie sabía estarse quieto en una silla. Cuando fui a comenzar mi lectura, un muchachote saltó de improviso al estrado, declarando: «Rafael Alberti no puede decir nada en esta sala mientras permanezca en ella el señor Pemán».<sup>22</sup>

En medio de recuerdos familiares, que se recogerán en alguna escena de la pieza teatral *De un momento a otro*, el folleto que estoy glosando es también un testimonio de primera mano de la

<sup>22</sup> De hecho buena parte de este texto se reproduce tal cual en unos párrafos del último capítulo del Libro segundo de *La Arbolada Perdida* (309-310). Unas líneas antes, en el mismo libro (307) Rafael refiere su viaje de descanso, con María Teresa a Rota: «allí planeé, animado por mi reciente éxito teatral, una nueva obra: *Las horras muertas*, que comencé a escribir, alternándola con un romancero sobre la vida de Fernán Galán, el romántico héroe fusilado en Jaca, nacido precisamente no muy lejos de Rota, en la isla de San Fernando».

incidencia que la dirección política y social que adopta el país a partir de 1931 tuvo en la orientación personal y literaria del autor de *Martirero en Tierra*:

Yo puedo decir, por experiencia propia, que con el 14 de abril se aceleraba en mí y en los demás poetas de mi generación un oscuro proceso de conciencia. Salía de la cueva convulsa de mi «Elegía Cívica» y sufría el contacto de las cosas reales y ariscas de España. Ya no eran los paisajes plácidos de las sierras, los ríos y los mares. Era nuestra tremenda geografía, con sus pobladores, con sus problemas, con todo cuanto agita al hombre, desvelado en su batallar por la existencia. Debo, pues, al año 31, le debemos los poetas de España, el que nos haya removido y ventilado la sangre, poniéndonos en trance de elección y sacrificio.

Probablemente por encargo llevó Alberti a la escena la vida y elogio del romántico emblema de la República, el militar liberal Fermín Galán, en un apreciable intento de «teatro popular» que se correspondería con la biografía novelada que del mismo personaje, y en las mismas fechas, hicieron Díaz Fernández y Arderiús (Madrid, Zeus, 1931).

No voy a hacer aquí un análisis, ni si quiera somero, de *Fermín Galán* (sobre esta pieza ya he escrito en otro lugar; y además contamos con detallados análisis de Hub Hermans o de Dereck Gagen), sino tan sólo destacar algunos aspectos parciales, pero creo que fundamentales, de una pieza algo contradictoria en el haber dramático de Alberti. Sobre las controversias que sus representaciones suscitaron reconocía el propio Rafael que «mi mayor equivocación consistió sin duda en haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático» (*La Arboleda Perdida*, 315).

En *Fermín Galán* tendríamos un aprovechable ejemplo de lo que podría considerarse «teatro épico» sobre un héroe popular a

lo que contribuye eficazmente el romance de ciego que va enmarcando —narrativa y prebrechtiamente— el desarrollo escenificado de la biografía del héroe y de la sublevación militar que lo elevaría a la fama histórica.

El ciego que introduce cada cuadro nos sitúa en un tiempo de la dramatización que se correspondería con las semanas que medían entre la ejecución de los militares rebeldes (y de esa ejecución dimana la fama difundida en coplas de ciego), a mediados de diciembre del 30 (prólogo) y el emblemático 14 de abril del 31, momento que se recrea en la exaltación del epílogo. Desde ese concreto marco del *tiempo de la representación* se reconstruye la vida y avatares del héroe —niñez, llamado, prueba, noche oscura, revelación, ayudas, acometimiento de la empresa, fracaso, sacrificio— del *tiempo dramatizado*. Una doble y complementaria perspectiva temporal que anuncia la acertada fusión de tiempos «épicos» que se produce en *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

La reconstrucción escénica de la figura y el entorno de Fermín Galán alterna, en equilibrado diseño, las secuencias líricas (2, 4, 9) y épicas (5, 6, 7) que se refieren fundamentalmente a la figura del protagonista y su halo heroico, con las grotescas (3, 8, 10) que desacreditan los círculos —aristocracia, clerecía y la institución monárquica— contra los que reacciona el héroe y toda la República. En estas últimas es fácil advertir la lectura del esperpento valleinclanescos y el influjo de un teatro de marionetas, en el que las figuras se automatizan y casi se cosifican. Una estética que Alberti prolongará, con indudable acierto, en piezas de la guerra como *Los salvadores de España* o *Radio Sevilla*.

Un dato complementario: en el folleto comentado arriba, se rememora una anécdota que casi literalmente se traspasa al episodio décimo de la pieza teatral. De este modo:

Hasta en el elegante y monárquico Golf de Puerta de Hierro se agita el viejo concerto moinesco de la República. Y la duquesa de la Victoria, en pleno «cock-tail» patriótico, pega una blanca bofetada a una señora, hija de marqueses, que algo mareada se atrevió a clavar en su cabeza una minúscula bandera tricolor (*El poeta en la España de 1931*).

(*Por la izquierda, entra, mareada, llevando clavada en la cabeza una banderita republicana. LA SEÑORITA GUIRGARAY*).

SRRA. GUIRGARAY: ¡Viva la Republica! ¡Vivan los republicanos! ¡Viva Galán!

(*Las parejas dejan el baile. La música aumenta*).

LA DUQUESA: ¡Fuera! ¡Toma! ¡Galán está condenado!

(*Le da una bofetada, quitándole la banderita y rompiéndola*).

En la dramatización de la vida del héroe adquiere especial relevancia el simbolismo de la luz y de los colores, la fuerza positiva del viento (que ya estaba tan presente en los primeros versos de Rafael) y la aparición del mar unido a la niñez ensimismada del personaje, inclinado a un destino trascendente.

Como en los relatos épicos, también Galán y los sublevados republicanos reciben la ayuda sobrenatural, que en este caso procede de la Virgen de Cillas, recurso escénico que, en la encarnación de la actriz Margarita Xirgu, supuso una verdadera piedra de escándalo, pero que en el fondo no era sino la trasposición a esa situación especialmente comprometida de las advocaciones marianas de la infancia, que se hacen presentes, por ejemplo, en los sonetos del «Triduo del alba» (de *Marinero en tierra*), como ése en el que, imaginando al pecador en su débil bargulla en medio del proceloso mar, se ruega la ayuda a la Virgen marinera,<sup>23</sup> del mismo modo que la imagen del santuario aragonés

<sup>23</sup> «Mi barca, sin timón, caracolca / sobre el tumulto gris de los azares / Déje tu pie, descalzo, sus altares / y la mar negra verde pronto sea».

desciende a socorrer a los sitiados, pero con la premeditada intensificación que vino a ser el poner un fusil en sus manos. Un uso de la imagen sagrada que resultó escandaloso para espíritus pacatos y pusilánimes de aquella recién nacida República, que sin embargo encontrarían simpático y hasta edificante, poco después, que otra virgen, la del Pilar zaragozano, descendiese a tierra para curar heridos en la batalla contra el francés, en la pieza teatral de Pemán —de 1940— *Por la Virgen capitana*. Por cierto que el mismo Pemán se convertiría en adalid del teatro católico de la derecha republicana con la escenificación de una hagiografía religiosa —la del jesuita San Francisco Javier— en la pieza *El divino impaciente* (1933), frente al curioso ejemplo de «hagiografía profana» que venía a ser el *Fernán Galán* albertiano. Por ese camino de sugerentes paralelismos habría que valorar hasta qué punto Alberti pudo aprovechar, para la escritura de *Fernán Galán*, la experiencia del modelo de hagiografía sagrada, imbricada en el neopopularismo, y en el romancero, en que había situado su pieza (recientemente recontrada) *Santa Casilda*, acabada en los comienzos del mismo año 1931, a pocas semanas de distancia de la escritura del texto sobre el sublevado de Jaca.

#### 4. Alberti y Sender por un «teatro de masas»

En una entrevista de octubre del 33 en *El Imparcial*, al ser preguntado Rafael por lo que le ha parecido el teatro ruso, en la visita girada a aquel país, en diciembre del año anterior y en compañía de María Teresa León (quien dejó recuerdo de ese viaje en las páginas de su *Memoria de la Melancolía* y crónica puntal en una serie de artículos sobre lo visto en el *Heraldo de Madrid*, entre el 20 de mayo y el 21 de agosto de ese mismo año) responde el poeta que lo mejor en el arte soviético es justamente el teatro, y añade que «el teatro en Rusia es una escuela insuperable». Por comparación —y es lo que ahora nos interesa prioritariamente—

te—Alberti se pronuncia acerca del teatro español de ese momento, en el que cree necesaria la formación de «grupos de agitación» a partir de los cuales crear un *teatro de masas*, apostando por una especie de cruzada por toda España (lo que vinieron a ser, en cierto modo, «La Barraca» de Lorca y el teatro de las Misiones Pedagógicas, del que se encargó Casona), pues esos grupos teatrales—opinaba Alberti—«deberán estar integrados por estudiantes, obreros e intelectuales en general».<sup>24</sup> En cuanto al contenido de los textos de que debería ocuparse ese proyecto de verdadero teatro proletario, marca Alberti una primera exigencia:

las obras resumirán las preocupaciones actuales de los obreros; sus luchas por las reivindicaciones, su protesta contra la guerra imperialista y contra el fascismo, etc. El teatro, aunque se crea lo contrario, tiene que ser tendencioso y volver a su fuente natural: el pueblo.<sup>25</sup>

Estas opiniones albertianas enlazarían con las ya formuladas por escrito en una serie de artículos de Sender, desde 1930, que

24 En el penúltimo de los artículos de María Teresa León entregados al *Heraldo*, que acabo de reseñar, se incide sobre ese «Teatro de Masas» (31-7-1933) que, en opinión de la articulista, no debe confundirse con «teatro para las masas», pues es consciente del «confusionismo que une estos dos conceptos en la gente que se ocupa del teatro. Y la misma confusión, en lo que se llama teatro proletario. El teatro para el proletario, dirigido a él, inspirado por él, sostenido por él, debe ser un teatro que atraiga a las masas; pero no será un teatro de masas mientras los que estén en escena sean sólo los actores o aficionados de una compañía y la acción teatral no haya pasado al superteatro, al conjunto de muchedumbre, actuando ya lejos de una escena». Y en el mismo artículo María Teresa enjuicia el intento de «La Barraca» que fue, para ella, tan interesante como fallido en sus pretensiones de ser un teatro verdaderamente pedagógico y político: «Cuando La Barraca empezó a rodar por los caminos quería ser un arma de lo bueno contra lo malo, un esquema valiente de lo que podía ser y no era el teatro español (...) No lo consiguieron porque no supieron emplearse políticamente, con la política que el espectador quería encontrar». Recientemente—1995—el profesor Aznar Soler ha exhumado estos interesantes artículos de María Teresa León en un Apéndice a su edición comentada de la pieza teatral de la misma María Teresa *La libertad en el tejado* (San Cugat del Vallés, Gexel, 1995).

25 Cito por Marrast 1973, 236.

luego, reunidos, conformarían el libro *Teatro de Masas*, de 1932, inspirándose directamente en Piscator, fundador del Teatro del Proletario de Moscú (y cuyos textos se habrían traducido y difundido en España desde unos meses antes, al incluir Ediciones Centi en su colección *El Teatro Político*, junto con el libro de Romain Rolland, *Teatro de la Revolución*), especialmente los dos capítulos titulados «La disposición teatral de nuestras masas» y «El proletariado y la escena moderna».

En el primero de ambos artículos, Sender defiende que ese teatro proletario tiene que argumentarse sólo en motivos universales e inmediatos, «cuya entera política es inevitable, ya que la imaginación sólo coincide en las masas para la protesta o el aplauso y detrás de cada caso de estos se afianza una realidad política». Con esta receta Sender se quiere oponer a un teatro bastante *desculturalizado*, al tiempo que hace una afirmación que me parece básica en el objetivo teórico y práctico que persigue Sender: que «el teatro es la manifestación artística con mayor sentido político». Ilustrándolo con una anécdota, Sender desarrolla este presupuesto:

En el teatro que surge espontáneamente del pueblo—que las masas improvisan en momentos de fiesta franca para los instintos—predomina hoy la nota política como en la Edad Media predominaba la religiosa.

Se trataba de una espontánea representación en el salón de actos del Ateneo madrileño, en la que se reproducía—en plan de farsa política—el juicio y ajusticiamiento de Alfonso XIII. Tras referir aquella representación que «entusiasmo» a Sender, este concluye comentando que

Hubo ateneístas que percibieron bien toda la sencilla grandeza de aquella escena imposible de copiar. A mí, desde luego, me pareció mucho más teatral, más impresionante que, por ejemplo, *La mariposa que voló sobre el mar* de Benavente. Y que todo el teatro de Linares Rivas. Un público que improvisa esas cosas en un plano de sensibilidad

dad primario, fuerte, pero armonioso, sano, de firmes proporciones, es una masa admirable para el espectáculo teatral de gran porte, lleno de las preocupaciones del instante y henchido de los temas eternos, el sexo, la venganza, el odio, la justicia, la muerte, tratados no como los tratan los hombres, sino como los tratarían los dioses, con la voz decidida, el gesto despreocupado y la sonrisa pronta.

En el segundo capítulo se empieza por definir, en términos suficientemente categóricos, el «teatro revolucionario»:

El teatro revolucionario no es sólo un elemento de propaganda. Es el resultado de un estado de opinión que los artistas auténticos recogen y valoran llevándolo de la razón y de la convicción a la imaginación y a la sensibilidad de las gentes.

Más aún: Sender cree que éste es el único camino que le queda al teatro, en la batalla que ha de lidiar contra el cine y el deporte, para mantener un interés del público, que puede perder ante esos nuevos «espectáculos de masas»:

El teatro revolucionario no es sólo una consecuencia del estado de conciencia de nuestro tiempo, sino la única razón de supervivencia del teatro después de la triunfal invasión de dos espectáculos de este siglo: el cine y los deportes.

Y por supuesto advierte y anuncia Sender que

En España estamos ya en el caso de intentar francamente esa avanzada dilla del teatro revolucionario, que es el «teatro proletario».

Poco después, en un artículo publicado en *Leviatán*, en junio de 1936 —y ya aludido al comienzo— Sender vuelve sobre el asunto, matizando un tanto lo afirmado tan contundentemente en 1932:

El teatro de masas (...) no necesita ser un teatro de agitación ni es indispensable que represente un elemento de propaganda de un partido. Se puede hacer una gran obra teatral sobre una consigna política («El Teatro Nuevo»).

Sender contribuyó a su teoría sobre un teatro proletario y activista con una pieza de 1935 titulada *El Secreto*, que todavía tuvo algunas representaciones en plena guerra civil.<sup>25</sup>

##### 5. *El teatro en la revista Octubre*

Enlazando con las opiniones de Sender y de Alberti referidas en el epígrafe anterior, en el «Adelanto» de la revista *Octubre* ya figura un interesante y largo artículo de María Teresa León sobre «Extensión y eficacia del teatro proletario internacional»,<sup>27</sup> en el que aquella escritora tan entregada a la vocación teatral hacía un encendido elogio de lo conseguido por la revolución para el teatro y el pueblo:

¡Qué transusión maravillosa de sangre de arte sufrió el teatro ruso después de la toma de poder por el proletariado! (...) Es un teatro de triunfadores, y los triunfadores pueden ensayar. En ninguna escena del mundo se da un número tan grande de compañías experimentales. Pero hay que tener en cuenta que estos experimentos no se hacen privadamente en un laboratorio. El público es un público permanente y sincero, que sigue, interesado, la novedad que le ofrece un discípulo de Meyerhold o de Tairof.

En la página 38 del número doble 4-5 de la revista (octubre-noviembre de 1933), se reproduce una carta de Stanislawski en la que el fundador del «Teatro de Arte de Moscú» se hace eco del gran apoyo del Estado y de la sociedad soviética postrevolucionaria al teatro, frente a la situación de total postergación del tea-

<sup>25</sup> Por ejemplo el 23 de septiembre de 1936, a cargo del «Grupo de Teatro Popular» en el incautado Teatro Fontalba, junto con la astracanada de Luis Mussor /*No pasarán!* (Ver Marrast 1978).

<sup>27</sup> Sobre el número cero o número adelanto de la revista (cuatro páginas difundidas con motivo del 1º de mayo de 1933) ver el trabajo de Gonzalo Santonja (1990). Dicho artículo venía a ser un adelanto de la serie que inmediatamente después fue publicando en el *Heraldo de Madrid* precisamente bajo el epígrafe global «El teatro internacional».

tro europeo; y en segundo lugar, un artículo de A. Lunatcharski sobre «La vía de desarrollo del arte soviético», en el que se puede leer un fragmento tan interesante como éste para comprobar el interés que se tenía, desde *Octubre*, en subrayar la importancia del teatro proletario—en el ámbito referencial ruso— y su implantación en la naciente literatura revolucionaria española, en el marco de la cultura republicana:

La dramaturgia es de una importancia primordial en el arte soviético. El teatro actúa directa e inmediatamente sobre las grandes colectividades, las une en la misma impresión y sentimiento. Debemos, entonces, multiplicar la acción socialista del arte y atender más especialmente el teatro. Estamos siempre en lucha, no nos limitamos a comprobar. Así pues, tenemos que producir dramáticamente lo que tenga mayor efecto dramático: dos mundos están frente a frente; uno, aún con los dolores del parto; otro, que se retuerce en la agonía de su caída.

En este sentido, en la página 39 del mismo número doble se reproduce un breve manifiesto de un grupo de actores parados que han decidido formar una cooperativa con el siguiente fin:

Queremos iniciar un teatro nuevo: el teatro de los trabajadores, el teatro que exprese en sus múltiples formas todas la modalidades de la vida, de las clases que luchan por redimirse de la miseria. Seguidamente, y alineándose con esa iniciativa, la redacción de la revista anuncia que para ayudar al repertorio de nuestros camaradas que intentan representar textos revolucionarios, (se convoca) un concurso de obras teatrales en un acto, de acción rápida y contenido ideológico de clase. El tema tendrá que ser español: sucesos revolucionarios o problemas que interesen a los trabajadores. —Todos los géneros teatrales serán admitidos y los mejores originales editados y representados.

En este contexto, propiciado por los propios responsables de la revista, se enmarca la creación del guión *Octubre* (existe un difundido testimonio gráfico de unos muñecos manejados por el

propio Alberti) y las dos farsas revolucionarias de Rafael—editadas por la revista y probablemente pensadas para representartas en el bululú— que comento en un el siguiente apartado.

Por otra parte, y junto al fundamental ensayo de don Antonio Machado «Sobre una lírica comunista, que pudiera venir de Rusia», y notables poemas «revolucionarios» firmados por Emilio Prados, Luis Cernuda, Serrano Plaja, además de varios de Alberti, ya referidos (y entre ellos el «Himno a las bibliotecas proletarias», que el poeta del Puerto no volvió a incluir en ningún libro posterior, ni, en lo que se me alcanza, en la recopilación poética última, a cargo de García Montero, y que se editó junto con una breve partitura para coro, del músico Salas Yúñ), *Octubre* incluyó en sus páginas el texto de una buena pieza teatral revolucionaria de María Teresa León, *Huelga en el Puerto* (número 3) y dos fragmentos de otras tantas obras de análogo cariz: uno de la farsa albertiana *Farsa de los Reyes Magos* (título «El Espantapájaros»; número 6) y otro de la pieza de Vsevolod Vichnevski *La caballería de Budion*, en el núm. 2 (su pieza *La tragedia optimista* fue objeto de un excelente montaje escénico, en el Madrid situado del 37, bajo la dirección de María Teresa León, y la agrupación teatral «Escena de Arte y Propaganda», y de la que se publicó bastante información en *El mono azul*). De los textos firmados por María Teresa y Rafael trato en los dos siguientes epígrafes del presente trabajo.

#### 6. *Huelga en el Puerto*

El mejor texto teatral dado a conocer en *Octubre* y probablemente el mejor ejemplo de «teatro proletario» en nuestra historia teatral, en los años treinta, es la pieza corta de María Teresa León *Huelga en el Puerto*.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> La literatura teatral de María Teresa León es sólo una parcela, pequeña, de su interesante obra literaria, que afronta diversos géneros, especialmente los narra-

María Teresa recoge en esta pieza un hecho histórico ocurrido en la Sevilla republicana de 1931 (noviembre), cuando enfrentamientos sindicalistas entre la CNT y el Sindicato de Transportes de la Unión Sindical (vinculada al Partido Comunista) llevan a cabo, en primer lugar, una huelga en el puerto fluvial, que acarrió una fuerte represión, y que desembocó finalmente en otra huelga general, que en realidad ocurrió en Sevilla en 1932 (enero), si bien habría que hacer la advertencia de que María Teresa publica su texto cuando ya se han zanjado ciertas diferencias dentro de la ejecutiva del PC y de los sindicatos relacionados con la cúpula del partido. Así se explica el papel poco airoso que desempeña en la obra el líder sindicalista Manuel Adame, que fue expulsado del PC en 1932, afiliándose después al PSOE y al sindicato ugetista. Incluso la prudencia de la autora llega hasta el punto de negar en cierto modo la efectiva y desmoralizadora actuación de los esquirolés, que se convierten, en el texto, en miembros de las fuerzas de asalto, disfrazados de trabajadores, que intentan abortar la huelga portuaria, y son irónicamente llamados por los huelguistas «obreros libres», cuando, al parecer, hubo reales esquirolés que procedían de las filas cenetistas, evitando de ese modo herir susceptibilidades.

La pieza tiene los aciertos y los defectos propios de unos textos que perseguían un objetivo inmediato y prioritario del mensaje sociopolítico y de toma de conciencia del proletariado (hay que tener en cuenta el significado de la revista en la que se publica el texto). Con todo, la pieza procura alcanzar una notable calibración. No obstante, además de esta pieza *Huelga en el Puerto*, María Teresa escribió otras dos piezas teatrales largas, amén de alguna traducción de un texto de Picasso, durante el periodo romano del exilio: una versión —aún inédita— de la *Miseriaordia* de Galdós, y *La libertad en el rejado* (referida en la nota 24). Para una aproximación a la obra literaria de María Teresa León ver mi libro *Los espacios de la memoria*. Y para contextualizar el teatro «comprometido» de María Teresa ver Nieva de la Paz 177 y ss.

dad estética, al tiempo que se asimila a una explícita declaración de partido.

¿Qué destaca especialmente, desde el punto de vista formal y teatral, en esta *Huelga en el Puerto*? Tres detalles, de menor a mayor entidad, que prestan una calidad muy por encima de la media a piezas de este tipo de teatro, y que demuestra que la capacidad como dramaturga de María Teresa León no está demasiado alejada de su probada calidad como prosista y como narradora.

- a) Eficaz utilización del espacio escénico y de la luz.
- b) La invención del personaje del telegrafista, que con sus intervenciones marca la frontera entre las sucesivas secuencias que articulan el desarrollo concatenado de los diversos hechos que desembocarán en la respuesta valiente y comprometida ante la provocadora represión —«Casas Viejas» al fondo; no olvidemos que la pieza no se da a conocer hasta 1933— y que no es otra cosa que la convocatoria de «huelga general». Ese telegrafista equivale a la figura del «narrador»/ lector que se acaba implicando en el texto en el último instante —hasta ese momento ha permanecido un poco al margen, desde un ángulo de la escena— como un proletario más que también se incorpora animosamente a la huelga general.
- c) Como es exigencia casi obligada en este teatro comprometido, el texto concluye con el optimista anuncio de un posible triunfo, con el que mantener la moral de los trabajadores llamados a la huelga. Un fin propagandístico que se resume en esta necesaria arenga que remata la pieza:

¡Camaradas!: que mi voz llegue a los obreros, haga parar a todos los obreros de España,  
del norte, sur, del este y el oeste.  
Que mi voz corra a las aldeas,  
a los pobres trigales y los grandes cortijos,  
despertando a sus hombres, poniéndolos de pie,  
tendiéndoles la mano a los obreros del Puerto de Sevilla.

arenga que se asimila perfectamente a tantos poemas de compromiso como se incluyeron en los diversos números de la revista *Octubre* y que se parece muchísimo a varios poemas coetáneos del mismo Alberti, como por ejemplo éste que Rafael tituló significativamente «Mitin», y que había incluido en el libro tan próximo a *Octubre*, *Consignas*:

¡Arriba!  
 Las guadañas en alto,  
 segadores,  
 las hoces a la altura del hervor y la fiebre de la sangre.  
 ¡Arriba!  
 Los martillos en alto,  
 trabajadores,  
 obreros de las fábricas que os derriban y os tumban en  
 provecho del ansia de los buitres.

María Teresa adapta muy bien su texto dramático —no hay constancia de que se representase en aquel momento, ni posteriormente— a una estética de indudable realismo popular, y lo que se pedía, y lo que podía esperarse, de ese teatro proletario: la denuncia del hambre (escena del mercado), el consabido enfrentamiento de clases, el miedo a perder el empleo de los mayores, la ignorancia que facilita la explotación, la exigencia de una solidaridad que facilite el éxito de la lucha, el peligro de la tentación del desclasamiento: la citada de la escena primera, los esquirolés, el sindicalista que colabora con el capital, etc.

Probablemente lo que más preocupa a María Teresa —y a la revista en la que se incluye el texto— es el peligro de disensión interna que puede presentar el proletariado en sus reivindicaciones históricas, como de hecho preocupa a un personaje de la pieza, que llega a enunciar esta pregunta que es toda una llama-

da a la prudencia: ¿Será posible que estemos tan muertos que no comprendamos lo que quieren de nuestra lucha de partido?

Además de todo lo apuntado, que incardinaría la pieza de María Teresa en un contexto de teatro proletario, revolucionario, muy próximo, por supuesto, al que enmarca las dos piezas albertianas examinadas en los epígrafes anteriores, y al que escribieron (y estrenaron en algunos casos) otras autoras de aquellos mismo años como «Alicia Davins» (seudónimo de Antonia Pujol y Simón), Matilde Ras o las anteriormente citadas Carlota O'Neill e Irene Falcón,<sup>29</sup> hay que subrayar la gran importancia que alcanza en esta pieza la vertiente feminista que caracteriza toda la literatura de María Teresa, pues entre los múltiples comparas que inundan el espacio —el puerto sevillano— destaca la conciencia revolucionaria y social de las mujeres proletarias. De hecho la escena culminante de la represión popular termina con una mujer caída en la escena por las balas de los policías que guardan los intereses del capital. Una escena que antecede, como detonante decisivo, a la gran arenga del obrero que incita a la huelga general, en cuya víspera de victoria termina la obra.

Para acabar estas rápidas consideraciones sobre la pieza teatral de María Teresa León, señalaré que en el mismo número de *Octubre* en el que se inserta el texto, se incluyen diversos comentarios políticos debidos al equipo de redacción de la revista, y uno de ellos se titula precisamente «Puerto de Sevilla»: en él los responsables de la publicación declaran su punto de vista de los hechos, oponiéndose a la información que sobre aquellas revueltas portuarias había publicado el diario *El Sol*, y presentando un contundente menús a lo afirmado en el conocido diario:

<sup>29</sup> Autoras las tres primeras respectivamente de *La vorágine* (drama social, 1935), *El Año* (1934) y *Al rojo* (estrenada en febrero de 1933).

«Desmentimos el informe policíaco de *El Sol* de que los comunistas tengan organizados equipos de asesinos. El comunismo tiene una táctica que no debe desconocer un periódico de información directa como *El Sol*». Es ése el oportuno contexto en el que se justifica perfectamente la escritura y publicación de *Huelga en el Puerto*, como una explayación de ese saludo animoso con el que concluye la nota de *Octubre*:

A los obreros sevillanos, a los obreros del Puerto de Sevilla, por haber sostenido el primer ataque de la represión que urge a la tranquilidad burguesa, el saludo fraternal de muchos hombres de otras tierras de España.<sup>30</sup>

Y en el dibujo a toda página que cierra como contraportada esa tercera entrega de *Octubre*, firmado por Miguel Prieto, se ve a unos trabajadores del muelle golpeando a un esquirol, con cuernos, y a un representante de la FEDA (Federación Económica de Andalucía), y maniatando una silueta hecha con papel de prensa (podría ser un página de *El Sol*) en el que campea el rótulo «prensa burguesa», sobre un fondo en el que se advierte el buque correspondiente de un puerto, que no es otro que el sevillano que se evoca en la escena imaginada por María Teresa.<sup>31</sup>

30 También desde el editorial de la revista se advierte el interés en presentar el ejemplo de la huelga sevillana como una protesta ejemplar para el resto de España (un alcance que también podría advertirse en la dramatización de María Teresa): «Sevilla la roja era el guía a quien se puede pedir camino. El puerto de Sevilla tenía un sindicato modelo de sindicatos. Había conseguido el respeto de todos (...) Sevilla beata, monárquica, feudal, luchaba contra la fuerza sana y viva de la corriente revolucionaria. Los propietarios empezaron a pagar bien las traiciones. Un periódico, *El Sol*, se convirtió en alavoz policíaco y habló de los atentados, fijó el precio de las muertes, aterrizó a los pacíficos lectores con el pistolismo».

31 En ese mismo número de la revista se publica -16-17- la traducción de un poema del autor negro Langston Hughes dirigido a los obreros y campesinos blancos de los Estados del Sur, que bien podría servir para «solidarizarse» con «los camaradas del sur» sevillano, a los que igualmente se podrían aplicar versos como estos:

RILCE, 13-1, 1997, 118-170

### 7. *Las dos farsas albertianas del 34*

En 1934, y dentro de la colección auspiciada por la misma *Octubre*, se publica un volumen de 51 págs. en octavo, y papel de baja calidad —en contraste con el papel cuché que se utilizó para los diversos números de la revista— en cuya portada destacaba con letras de buen tamaño *Bazar de la Providencia (negocio)*, y en caracteres más pequeños «*dos farsas revolucionarias*», sin aludir en esta portada a la otra pieza que completaba el volumen, *Farsa de los Reyes Magos*.<sup>32</sup>

#### 7. 1. *Bazar de la Providencia*

La primera de las dos piezas es un ejemplo espléndido de un modelo de teatro proletario,<sup>33</sup> que se acabará proyectando —en sus recursos deformantes, satíricos, farsescos, anticlericales, y en

«Nosotros no sabíamos que éramos hermanos! ¡Ahora lo sabemos! ¡Pero además es necesario! que crezca nuestra fuerza! ¡Nosotros no sabíamos! que éramos fuertes! Ahora recién descubrimos / que en la unión está nuestra fuerza».

32 Durante los años republicanos Alberti logró representar otras dos piezas escritas con anterioridad: en 1932 el Teatro-Escuela de Madrid le escenificó *La pájara pinta*. Y del romance *El Eramorado y la muere* se hizo otra representación por las Misiones Pedagógicas, en el Teatro Español de Madrid, el 20 de junio de 1936. Ninguna de las dos han sido reseñadas por Mic Gaha.

33 Y a la que se le puede encontrar fácilmente su correlato en la poesía política que Alberti escribe en los años treinta: en el poema «La lucha por la tierra» hay versos que parecen haber inspirado escenas de la farsa, además de su evidente fuente portuguesa: la reacción anticlerical que se formula en el poema habla de un Dios que había sido presentado enganosamente a los crédulos desposeídos de la tierra: «Nos habían repetido que:

Él regía los partos de las vacas,  
reñaba la sangre de nuestras mujeres para luego rendir a nuestros  
hijos,  
consumirlos matándolos

Esto nos enseñaron desde niño los curas,  
el arzobispo en su visita pastoral

RILCE, 13-1, 1997, 118-170

su final de «revancha popular»— sobre las piezas teatrales que Alberti escribirá durante la guerra, tales como *Radio Sevilla* o *Los salvadores de España*<sup>34</sup>—pero que arranca de dos claros intertextos cultos: el fragmento final del largo poema anticlerical de Guerra Junqueiro *A velhice do Padre Eterno* (el pasaje titulado «Circular»), y el tratado quinto del *Lazarillo*.

En efecto, bien por un conocimiento directo del poema del autor portugués, bien por la traducción que hizo el español Eduardo Marquina hacia 1910, es evidente que Alberti conoció y utilizó los últimos pasajes del libro de Guerra, pues traspasó muchos de sus versos, apenas sin variantes, a los parlamentos de alguno de sus personajes, como el Obispo y alguna otra figura de su farsa contra la vergonzante simonía de la Iglesia, explotadora de la inocente credulidad e ignorancia de sus manipulados feligreses.

Bastará con un simple cotejo textual para comprobarlo, tomando como referencia los alejandrinos iniciales de la obra, en boca del Obispo charlatán y mercader

a) texto original de Guerra Junqueiro

Deus & Filho. Bazar de fé. Venda forçada.

Pela barca de Pedro, a Judas consignada.

chega um rico sortido em modas da estagaço.

Pero ahora. Señor, una hoz te ha segado la cabeza  
y un martillo de un golpe ha derribado tu trono para siempre.

No es en ti,

no es en aquellos que se venden y negocian contigo  
en quienes pensamos cuando de sol a sol las horas y el cansancio  
nos reñerzan  
el odio».

34 Cuyo texto, con una nota introductoria de Robert Marrast, se recuperó en el volumen extraordinario de *Cuadernos Hispanoamericanos* en homenaje a Rafael Alberti (11-20).

¡Ver para creer! ¡Sorpresal! ¡Atengao, occasiao  
únical! ¡Aproveitai, comprai! ¡Pechincha certai!  
ao bazar do Calvario! ¡Ao Nazareno! ¡Alerta,  
cristaos! ¡É o desfazer da feira. Ultimo dia.  
Toda a costa de objectos ou de quinquilharia  
que esteja em relaçao com negocios da Igreja.  
Velas especiais para quando troveja,  
aplacando de pronto a cólera divina.  
Sem cheiro e sem mistura alguma d'estearina.  
Santa Bárbara, a quem a fé crista se roja,  
quando atroa, nao gasta as velas doura loja  
nem outras recomenda o concilio de Trento.  
Em pacotes de seis. Por junto, abatimento.

b) Traducción de Marquina:

Dios e Hijo. Bazar del sol: venta forzada  
por la barca de Pedro a Judas consignada,  
llega un surtido de géneros de estacion.

¡Ver y creer! ¡Sorpresal! ¡Atención! ¡Ocasión

únical! ¡Aprovechad, comprad! ¡Ganancia ciertal!

¡Al Bazar del Calvario! ¡Al Nazareno! ¡Alerta:

¡Cristianos! Se líquida la casa... ¡último día!

Toda casta de objetos o de quincallería

que tenga relación con la Iglesia, está en venta.

Velas de las usadas en días de tormenta:

aplacan al instante la cólera divina;

sin mal olor y sin mezcla de estearina.

Santa Bárbara, a quien todos hacen ofrenda

cuando truena, no gasta las velas de otra tienda,

ni el concilio de Trento, las conoce mejor:

en paquetes de seis. Rebaja, al por mayor.

c) *Bazar de la Providencia*:

OBISPO.— (agitando una campanilla y un gran paquete de velas)

¡Al bazar de Dios-Hijo! ¡Liquidadción forzosa!

¡A Judas consignada, navega presurosa

la barca de San Pedro, que para esta estación

trae un rico surtido de modas! ¡Atención!

¡Comprad! ¡Aprovechaos! ¡Ganga única, cierta!

¡Al bazar del Calvario! ¡Al Nazareno! ¡Alerta,

cristianos! ¡Fin de Feria! ¡Venid! ¡Último día!

Toda clase de objetos y de quincallería,

bajados a la tierra de los trust celestiales.

Para espantar los truenos, hay velas especiales,

velas que al punto aplacan la cólera divina,

sin olor y sin mezcla ninguna de eucarina.

Santa Bárbara, a quien todo fiel se encomienda,

cuando truena, no gasta las velas de otra tienda,

ni recomienda otras el Concilio de Trento.

En paquetes de seis. Al por mayor, descuento.

La proximidad argumental con un pasaje concreto del *Lazarillo* se hace presente en la última secuencia de la farsa, aquella en la que el Obispo immoral, confabulado con un «espon-táneo descreído» de las virtudes del agua milagrosa que se expende en el «bazar de la providencia», finge recuperar la pier-na perdida («Si una pierna amputada se moja unos instantes, / vuelve a crecer y queda mucho mejor que antes», había anuncia-do intencionadamente el obispo-mercahífe) cuando está a punto de arremeter contra el vendedor de reliquias y milagros. A la tirada de versos iniciales, que resumen los objetos que se ofre-cen en el bazar de Su Ilustrísima, le corresponde ahora —a punto de terminar la farsa con lo que parecería un triunfo del engaño—

un nuevo muestrario de «santas medicinas» que pueden adqui-rirse en el tabanque de los dos farsantes:

COJO — Dé a la Virgen de Lourdes las gracias, Eminencia.

Y vosotros, hermanos, comprad en esta agencia,

para todos los males, sus santas medicinas.

Podéis pagar en vacas, en cerdos, en gallinas,

en billetes de banco, en duros, en pesetas,

en reales o en céntimos... ¡Curaciones completas!

Algo muy similar, se recordará, ocurre en el tratado quinto de la anónima novelita de 1554, cuando el falso buldero —otro mer-cado eclesial tan próximo a este «bazar» imaginado por Guerra y aceptado por Alberti— hace su mejor venta en connivencia con un alguacil compinche que finge recibir castigo divino cuando osa poner en duda la legalidad de dichas bulas:

Y esto hecho, mandó traer la bula y púsose la en la cabeza. Y luego el pecador del alguacil comenzó, poco a poco, a estar mejor y tomar en sí. Y desque fue bien vuelto en su acuerdo, echóse a los pies del señor comisario y demandóle perdón, y confesó haber dicho aquello por la boca y mandamiento del demonio: lo uno, por hacer a él daño y ven-garse del enojo; lo otro, y más principal, porque el demonio recibía mucha pena del bien que allí se hiciera en tomar la bula.

Contamos con el testimonio directo de Alberti acerca del carácter de «teatro para guñols» que tiene esta *farsa* (como la siguiente), pues en una nota de 1968 (puesta al frente del texto de *Bazar de la Providencia* en el volumen de Aguilar *El poeta en la calle* —pág. 749—) se dice taxativamente que «fue representada, entre aplausos y gritos, en Madrid, por el guñol *Octubre*, que dirigía el joven pintor Miguel Prieto», y se añade algo sobre la posterior vida escénica de este texto, que, según alcanza la me-moria de Rafael, «al comienzo de nuestra guerra, se representó muchas veces ante los soldados que se desternillaban de risa al

identificar episodios más o menos similares—aunque no tan exagerados— a los de mi óbrilla, vistos en sus pueblos o aldeas, como pueden ser los burdos milagros, junto al viejo negocio de las reliquias, en el que tantos curas desaprensivos han sido maestros; y en efecto, fue muy fácil asimilar el tono general de la farsa a los difíciles días del meritorio teatro de guerra. Y lo cierto es que en esos años la utilización escénica de *Bazar de la Providencia* fue asidua de la mano del grupo universitario «El Búho» de Aub y de la FUE valenciana, primero en una función del 8 de septiembre del 36, en el antiguo Colegio de los Salesianos (a la sazón cuartel de las milicias) formando programa con el «auto» de Aub *Pedro López García*; trece días después se repitió la escenificación de ambos títulos, ahora en el altar mayor de la antigua iglesia de los Dominicos, como lo testimoniaba el mismo Aub, sin citar textos concretos, en un interesantísimo discurso en el marco del X Congreso Internacional del Teatro, en junio de 1937:

En Valencia, el teatro universitario El Búho, que dirigí, ha iniciado una campaña muy activa. Cervantes, Torres Villarroel, Alberti y yo mismo fueron los autores representados. Íbamos a todos los pueblos, actuábamos en todos los sindicatos, en los hospitales, en la plaza de la Universidad de Valencia, levantando nuestro tablado en los lugares en que no encontrábamos ninguna sala para representar.<sup>35</sup>

Unos días después, ya en Madrid, el «Teatro de Guerra» del Altavoz del Frente se encargó de presentar un espectáculo el día 22 de octubre, formado por tres obras, *Así empezó* de Luisa Carnés, *La conquistista de la prensa*, de Irene Falcón, y de nuevo este *Bazar* alberitano, con los decorados de Izarra (ver Marrast 1978, 25).

*Bazar de la Providencia*—como es habitual en este tipo de teatro, que enlazaría con la tradición del teatro menor barroco— se

35 Aznar Soler «El Búho», 420-421.

organiza sobre una suma de secuencias sucesivas, alrededor de una serie de motivos nucleares que ilustran—con su anticlericalismo popular, primitivo e ingenuo— la credulidad de unos explotados que reaccionarán al final, imponiendo su justicia última, y todos a una. Así al motivo de la vela—parodia de la luz de la reliquión— se le suma el de la reliquia del cuerpo insepulto, trocado en esqueleto cuarteado y dislocado («diez pesetas en trozos, y catorce, completo»), que incorpora a la escena un cierto expresionismo goyesco, que se correspondería, por otro lado, con el grabado satírico «El Motín», publicado a doble página en el número uno de *Octubre*, en el que el cadáver del pueblo español entrega su piel al requisador de impuestos, presentado a través de tres personajes, el administrador, el guardia civil y el obispo, una triada que—con levísimas variantes—reaparecerá en la siguiente farsa. Por otra parte, el Obispo de esta farsa no es sino una prolongación del acentuado anticlericalismo que ya había aparecido en la representación del Cardenal Segura, en uno de los episodios de *Fernán Galán*, incluidos los latinajos que acentúan la hilaridad que el personaje parodiado debe provocar. Y por último, el motivo del agua milagrosa—dando entrada así a la secuencia del pícaro «convivente»— que, en la línea devaluadora de la vela—emblemática de la primera secuencia—, se trueca de agua lustral en agua que no limpia, sino que ensucia la buena fe de la gente.

Ante un grupo de inocentes y crédulos espectadores, Obispo y Cojo harán punible fingimiento. Llegamos por ese camino al siempre fértil recurso del teatro dentro del teatro, con esta consecuencia, que es el plano semántico que la obra pretende transmitir a los actores-espectadores de la farsa y a los espectadores-lectores reales del texto: la Iglesia es el gran fingimiento que opera sobre la ignorancia y la buena fe.

El final de la pieza incluye la obligada secuencia—exigencia indispensable en el mensaje del teatro proletario— de la reacción

triumfante y liberadora de las estructuras populares sobre las bur-  
guesas y sobre la manipulación alienante de la iglesia: de ese  
modo acababa el epílogo de *Fernán Galán* y así lo hará también  
la farsa antimilitarista *Radio Sevilla*; y veinte años después por  
ese camino discurrirán las últimas secuencias de *Noche de gue-  
rra en el Museo del Prado*. El «Campesino» de aquel «ingenuo  
cartelón de feria» (como definía Alberti a esta farsa) arenga a los  
rebeldes de este modo,

Mientras la Iglesia y los banqueros  
mején al pobre en sus morteros  
y permanezcan en la cama  
con el gobierno que los ama,  
no hay que dormirse, compañeros.  
Siempre cargados los fusiles,  
siempre las hoces preparadas,  
y alerta el ojo, camaradas,  
pues vendrán más guardias civiles.

y de forma harto parecida se expresará El Soldado al terminar la  
humillación del general Queipo, en *Radio Sevilla*

¡Pueblo, vuelve tus fusiles,  
hoy mismo, nunca mañana,  
contra los que te vendieron  
y compran dando por paga  
tantos escombros y muertes,  
tanta tristeza a la patria!  
¡Venid, vecinos, vecinas,  
madres fuertes de Triana,  
cigarreras, hombres todos,  
venid, que Sevilla os llama!  
Sólamente esa cabeza  
el pueblo puede juzgarla.

RILCE, 13-1, 1997, 118-170

Parlamentos que encontrarán su paralelo en la larga y apasiona-  
da allocución que se pone en boca del Manco en el último  
momento de *Noche de guerra*...:

Démonos prisa. Colguemos cuanto antes de lo alto a esos podridos  
símbolos de la desvergüenza y de la tiranía. ¡No volverán jamás, no  
pisarán jamás este suelo si hacemos todos juntos que nuestra barrica-  
da sea inexpugnable!

## 7.2. *Farsa de los Reyes Magos*

Si en la pieza anterior era evidente el eco de un clásico como  
el *Lazarillo*, en esta otra Alberti se acoge al recuerdo cervantino  
del «engaño a los ojos» (piénsese en su extraordinario y ejem-  
plarizante desde tantos ángulos; también desde su eficazísima  
teatralidad, *Retablo de las Maravillas*) adelantando una cercanía  
a la figura del autor del *Quijote* sobre el que volverá en los  
momentos del teatro de guerra —sus dos versiones de la  
*Numancia*— y de otros autores, como Dieste, que usaron del  
modelo cervantino para hacer su particular farsa antifascista  
(*Nuevo retablo de las Maravillas*, publicada en *Hora de  
España*).<sup>36</sup> Y desde luego esta *Farsa de los Reyes Magos* en-  
tronca claramente, en su argumento, en sus recursos escénicos y  
en sus figuras, con la literatura entremesil, pues personajes como  
«El Estudiante», «El Marido», «La Mujer», «El Cura», «El

<sup>36</sup> Sobre la actualidad de Cervantes, a propósito de una inmediata versión fran-  
cesa, de Barrault, de la tragedia *Numancia*, casi paralela a la versión madrileña hecha  
por Alberti y María Teresa, escribe Max Aub desde París que «Cervantes es quizá el  
escritor realista por excelencia y que jamás buscó para su expresión ni reforzamiento  
ni oscuridades más o menos aparentes (...) Cervantes es el escritor más popular de  
todos los que habla española y en esa fuente bebe su gloria: quizá por esa misma natu-  
ralidad y realismo cuando ha tratado en su teatro de materializar ideas, ha recurrido, él  
dice que el primero, a sacar a escena figuras alegóricas» (*Hora de España* IV, abril del  
37, 66-69).

Sacristán» o los «Guardias Civiles» (como traducción de los antiguos «Alguaciles») que forman parte de la lista de «dramatis personae» de esta farsa, de aquel teatro proceden.

Por otra parte, la situación de la trama en la fiesta religiosa de la Epifanía, y la presencia de la Iglesia—devaluada en un representante ridículo y convivente con El Amo, como es El Cura, borrachuzo y soltando Latinajos a troche y moche—enlaza de algún modo ambas farsas en un común mensaje anticlerical, pues la afirmación del proletariado, engañado por los ritos alienantes, se produce en ambos textos, reaccionando de modo similar, y encarcelando en sus propios enredos a los que intentan enredar, para que en última instancia se sustituya la falsa epifanía de los ridículos y asustadizos Reyes Magos por la nueva y esperanzada epifanía de la «estrella roja», el símbolo material, y luminoso, de la revolución bolchevique, que con su exaltación acaba hundiendo la «estrella verde» de un mundo caduco.

La pieza engarza, desde su innegable aire de «farsa guñolesca»,<sup>37</sup> dos enredos sucesivos: primero el del espantapájaros (el fragmento que se edita en *Octubre*), y luego el del simulacro de la adoración de los Magos, que presta título al texto. Ambas secuencias quedan separadas—y unidas a la vez—por un «Intermedio músico-bailable de los tres guardias civiles», en el que, además de evocar una conocida secuencia, la de los «tres

37 En el final del texto—como pasa en alguna obra del periodo de guerra—se declara la compañía para la que explícitamente se ha compuesto la obra (en este caso el proyectado grupo de teatro revolucionario «Octubre»). Por otra parte un reseñista de la edición de las dos farsas en la publicación rusa *Literaturnaya Gazeta*, A. Fevral'ski, subraya precisamente lo apropiado de esta fórmula del guiñol para un efecto teatral de agitación: «La forma del teatro de títeres es enteramente apropiada para esta tarea y el contenido antirreligioso destruye los prejuicios impuestos a macha martillo en las cabezas de los oprimidos campesinos españoles a lo largo de los siglos por el clero católico y que han constituido un verdadero medio de opresión cultural y económico» (traducción de P. Dodd) (Transcribe esta «extraña» reseña C.H. Cobb en 280-281).

ratas», de la zarzuela *La Gran Vía*, permite al poeta Alberti jugar con las posibilidades fonocustísticas del lenguaje, como ya lo había hecho, de forma más lograda aún, en *La pájara pinta*.<sup>38</sup>

Por último, Alberti no ahorra en esta farsa recursos burlescos, esparpentizantes, para describir en la escena a los representantes de las estructuras de poder que se pretende atacar y ridiculizar. No tiene desperdicio, en este sentido, la acotación que precede a la aparición de los personajes en su fingida epifanía:

Entran montados sobre unos palos con cara y jorobas de camello, EL CURA, EL AMO Y EL SACRISTÁN, encaretados, bajo el disfraz de los Reyes Magos. Cada uno lleva, a manera de paje, un guardia civil. Tras el monte, sobre una caña, remonta una estrella verde. Los tres Reyes mascarones van dando la vuelta alrededor de la escena, seguidos de campesinos, obreros y gente del pueblo

haciéndonos recordar de ese modo el espléndido desfile final, con mascarones incluidos, del «entierro de la sardina»—de *Noche de guerra en el Museo del Prado*—sobre todo cuando inmediatamente después la reacción de los engañados y oprimidos procederá a romper unas grotescas máscaras tras las que se oculta la auténtica buena nueva, la que, como un gran mito preñado de esperanza, ha de llegar del país del frío y de la sonrisa (recuérdese el poema de Alberti «Allí», en el que se cantaban las excelencias de la revolución rusa frente a flagrantes ejemplos de injusticia social resumida en las creencias de los «niños de

38 Juegos fónicos que se retoman hacia el final de la farsa, en las intervenciones ante el humilde Portal de Belén, en la casa de los campesinos, de los tres falsos reyes, antes de que un nuevo «fingimiento» tire por tierra sus pretensiones de «domesticadoras engañosas». Así, por ejemplo, esta intervención de «Melchor», a mitad de camino entre la poesía «negra» de Guillén y los juegos de asonancias que el propio Alberti ideó en los poemas dedicados a Goya o Solana, en el libro *A la Pintura: «Tata, retata, tumba, retumba, niño yambón»*.

Extremadura»), como se recoge en esta obligada arenga final, que no podía ponerse sino en boca del Obrero:

La farsa ha concluido, como veis, con la victoria de los trabajadores. La dictadura del proletariado empieza ahora, con el amanecer del nuevo día. Campesinos y obreros de este pueblo, familias pobres y explotadas, ya no hay estrella verde que os engañe, ni monarcas celestes ni terrestres, ni burguesía de la ciudad y del campo que os aniquilen. Sobre el cielo que nace, de noche, y a plena luz, sólo alumbraba una estrella. También vino de oriente, del firmamento helado de la Unión Soviética. Miradla: es roja.

Y sobre estas palabras el simbolismo del color y de la luz: la estrella roja brilla única y vencedora sobre la vertical de la escena, y un intenso brillo rojo y dorado, de amanecer, ilumina el resto del espacio escénico y los emblemas —hoz y martillo— de la dictadura del proletariado.<sup>39</sup>

39 En la reseña rusa de estas dos farsas, (ver Cobb, 280-81), Fevral'ski valora especialmente la aportación albertiana al teatro de *agit-prop* revolucionario, en el sentido de que el gaditano había sabido conciliar calidad literaria y teatral con eficacia comunicativa, frente a la demasado generalizada baja calidad artística que había venido ofreciendo este tipo de obristas propogandísticas: «para un poeta revolucionario las exigencias artísticas necesarias para escribir una obra de propaganda ('agitka') son las mismas que para escribir un poema lírico. En la 'agitka' es imprescindible un alto nivel de destreza, así como la clarificación del tema para un público de masas».

#### OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Anderson, Andrew A., «Los primeros pasos de *La Barraca*: una entrevista recuperada, con cronología y comentario», *L'impossible/possible di Federico Garcia Lorca*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1989, 177-199.
- Aznar Soler, Manuel, ed. del *Teatro* de Rafael Dieste, Barcelona, Laia, 1981.
- , *Valle Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Taller de Investigaciones Valleinclanianas, 1992.
- , «El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia» en D. Dougherty y M.F. Vilches de Frutos, *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSC, 1992, 415-427.
- , *Max Aub y la vanguardia teatral*, Valencia, Universitat, 1993.
- Benavente, Jacinto, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar, 1962<sup>s</sup>.
- Castañar, Fulgencio, *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- Cobb, Christopher H., «El teatro de agitación y propaganda en España: el grupo 'Nosotros' (1932-1934)», en *César Falcón*, Lima, Hora del Hombre, 1985, 226-244.
- , «Teatro proletario-Teatro de masas. Barcelona, 1931-1934» en *César Falcón*, Lima, Hora del Hombre, 1985, 247-266.

- ④ *Cuadernos Hispanoamericanos* en homenaje a Rafael Alberti 485-486, noviembre-diciembre de 1990.
- Esteban, José y Santonja, Gonzalo (eds.), *Los novelistas sociales españoles 1928-1936*, Madrid, Ayuso, 1977.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la, Prólogo a la edición de *El Oro* de Unamuno, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1993.
- Gagen, Dereck, «*Fernán Galán* de Rafael Alberti: hacia un nuevo teatro popular», *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M.F. (eds.), 385-392.
- García Tortosa, F., *Literatura Popular y Proletaria*, Sevilla, Universidad, 1986.
- Hernans, Hub, *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad, 1989.
- Iglesias Feijóo, Luis, Prólogo a la edición de *Divinas palabras de Valle Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1991.
- , «La recepción crítica de *Divinas Palabras*» en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 18. 3, 1993, 639-691.
- Kattan, Olga, «*La Guerrilla* de Azorín: hacia una interpretación» *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, 1968, 406-412.
- León, María Teresa, *La libertad en el tejado*, edición de M. Aznar, San Cugat del Vallés, Gexel, 1995.
- MacGaha, Michael D., *The Theatre in Madrid during the Second Republic. A Checklist*, Valencia, Grant and Cutler, Gráficas Soler, 1980.

- Marrast, Robert, *Prosas encontradas* de Rafael Alberti, Madrid, Ayuso, 1973.
- , *El teatro durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.
- Montero, Enrique, Estudio preliminar a la reedición facsimilar de *Octubre*, Madrid, Turner-Topos Verlag, 1977.
- Nieva de la Paz, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSC, 1993.
- Osuna, Rafael, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-textos, 1986.
- Paco, Mariano de, y Díez Mediavilla, Introducción a *Judith* de Azorín, Alicante, Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993.
- Pacheco, Isaac, *Primero de mayo* (drama social en ocho cuadros, inspirado en la novela *La Madre*, de Máximo Gorki. Prólogo de R. J. Sänder), Madrid, Colección «Teatro del Pueblo», 1934.
- Piscator, Erwin, *Teatro político*, Madrid, Cent, 1930.
- Rey Faraldos, Gloria, «Notas sobre el teatro ruso en España», *Segismundo*, 43-44, 1986, 265-288.
- Sáenz de la Calzada, Luis, «*La Barraca*», *Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- Santonja, Gonzalo, *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- , «*Octubre*, número cero», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-86, 1990, *Homenaje a Rafael Alberti*, 137-144.
- Torres Nebreira, Gregorio, Prólogo a la edición de *Reperto de Tierras* de César M. Arconada, Badajoz-Palencia, 1988.

—, *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León*, Madrid, Ed. de la Torre, 1995.

Ucelay, Margarita, Prólogo a García Lorca, Federico, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990.

## EL PROCESO DE FICCIONALIDAD EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XV: LA FUNCIÓN AUTOR/NARRADOR Y LA ILUSIÓN REFERENCIAL

Javier VELLÓN LAHOZ  
I.B. Santa María de Villarreal

RECIBIDO [02/13-23/70 (1997) 13-1: 171-184]

*El artículo trata sobre los orígenes de la forma narrativa y, en este contexto, el análisis del proceso de ficcionalización. A partir de las propuestas primitivas del género, resulta más accesible el estudio de las categorías de la ficción, especialmente el proceso creativo que, desde la enunciación, se desarrolla hacia la elaboración del universo poético. Como referencia para el estudio se citan las siguientes obras: Arcipreste de Talavera, Espiñ de Jaume Roig, y las principales obras de Diego de San Pedro.*

*The article deals with the origins of the narrative style and, in this context, the analysis of the process of making fiction. Starting from the early proposals of this genre, it is much more accessible to study the fiction categories, especially the creative process which, from the enunciation, is developed towards the production of the poetical universe. As a reference for the study, the following novels are quoted: Arcipreste de Talavera, Espiñ by Jaume Roig, and Cárcel de amor by Diego de San Pedro.*

En las actas que recogen las «Jornadas sobre ficcionalidad en el discurso literario y fílmico» (Universitat Jaume I de Castellón, febrero de 1993), los editores, Vicente J. Benet y María Luisa Bruguera (9), realizan una introducción que sitúa en su justo lugar los fundamentos de una teoría de la ficción literaria, es decir, un sistema explicativo del proceso de producción significativa del texto artístico: