

EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE LA II REPÚBLICA (1931-1939)

MANUEL AZNAR SOLER
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

El artículo describe el proceso histórico del teatro español durante los años de la Segunda República y la guerra civil, en que se ensayaron nuevos tipos de relación entre la cultura y el pueblo. Así, por iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública, la *extensión teatral* impulsó las actividades del Teatro del Pueblo y del Teatro Guiñol de Misiones Pedagógicas o de grupos universitarios como La Barraca o El Búho. Aunque no se produjo entonces un cambio cualitativo en la escena del teatro comercial, la situación política posibilitó algunos intentos de renovación escénica. Por otra parte, durante la guerra civil la incautación de los teatros comerciales por las centrales sindicales (CNT y UGT) no resolvió satisfactoriamente los problemas estructurales de nuestra escena. Por ello, el gobierno republicano se decidió a intervenir con la creación del Consejo Central del Teatro, que impulsó algunas iniciativas, tanto en los frentes como en la retaguardia, con el objetivo de alcanzar un teatro a la altura de las circunstancias.

PALABRAS CLAVE

Teatro español. República. Extensión teatral. Renovación escénica. Guerra civil. Consejo Central del Teatro.

MOTS-CLÉS

Théâtre espagnol. République. Étendue théâtral. Renouvellement scénique. Guerre civile. Conseil Central du Théâtre.

RÉSUMÉ

L'article décrit le processus historique du théâtre espagnol pendant les années de la Seconde République et de la guerre civile, scène d'un essai de nouvelles relations parmi la culture et le peuple. Ainsi, par l'initiative du Ministère d'Instruction Publique, l'*étendue théâtral* pousse en mouvement les activités du Théâtre du Peuple et du Théâtre Guignol des Missions Pédagogiques et des théâtres universitaires comme La Baraque et L'Hibou. Bien que le théâtre commercial alors n'a pas changé dans un sens qualitatif, la situation politique va rendre possible quelques tentatives de rénovation scénique. Autrement, pendant la guerre civile, la saisie des théâtres commerciaux par les syndicats (CNT et UGT) n'a pas réussi satisfactoriement les problèmes structurels de l'scene espagnole. C'est pour ça que le gouvernement républicain crée le Conseil Central du Théâtre, institution que pousse quelques initiatives, tant dans les fronts autant que dans l'arrière-garde, qui voudraient essayer un théâtre qui reflétait sa circonstance.

En 1930, ante la inminencia de que la larga agonía de la monarquía entraba, tras el fracaso de la dictadura primorriverista, en su fase terminal, dos libros de ensayo apostaban por un futuro literario y teatral más digno: *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, y *La batalla teatral*, de Luis Araquistain. Aquel entusiasmo popular que saludó el 14 de abril de 1931 la proclamación de la II República española signifi-

có la llegada no sólo de una nueva primavera política y cultural sino también de un polen de libertad, de una efervescencia de inquietudes, proyectos y utopías. Porque aquella “República democrática de trabajadores de todas clases, que se organiza en régimen de Libertad y de Justicia”, según definía el artículo primero de su Constitución, abordó con pasión la dignificación colectiva a través de un proyecto global de reformas que afectaba a todos los ámbitos de la vida española. Y el teatro, arte social por naturaleza, era un espacio idóneo para ensayar un nuevo tipo de relación entre la cultura y el pueblo.

Andrés Soria Olmedo se ha referido a “la atonía teatral de la Dictadura”, que “corresponde a su apoliticismo”, un apoliticismo que caracterizó a nuestras vanguardias teatrales durante los años veinte. Sin embargo, el propio investigador ha subrayado el cambio que hacia 1930 se intuye entre nosotros, paralelo al que estaba sucediendo en toda Europa, en donde “el teatro experimental ha cedido su puesto a tendencias donde se recogen las aspiraciones sintéticas de la literatura de avanzada” y cuyo modelo está constituido, a su juicio, por el *Teatro político* de Piscator¹. El proceso de cambio podría resumirse, pues, en estos términos: de un teatro vanguardista, experimental, a un *Teatro de masas*, título precisamente de un ensayo de Sender publicado en 1931². En este sentido, el último capítulo de *El nuevo romanticismo*, titulado “proyección social del arte nuevo”, constituye una apología del teatro como instrumento artístico de intervención social, pues “el arte escénico, por ser precisamente el más directo, podría influir en el cambio del espíritu público y preparar los nuevos cuadros de lucha social”³. Para Díaz Fernández está claro que “el teatro moderno es un teatro de masas, un teatro para el pueblo, que es el que tiene la sensibilidad virgen para la plástica escénica y para la emoción de gran calibre”⁴. Por ello, al plantear las conflictivas relaciones entre el arte y la política, el ensayista se define claramente “a favor del arte revolucionario. Ese es el de Piscator”⁵. Ahora bien, causa perplejidad esta apuesta de Díaz Fernández en favor del *Teatro político* de Piscator⁶ si la contrastamos con su defensa

1 A. Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid, Istmo, colección Bella Bellatrix, 1988, p. 308.

2 Ramón J. Sender, *Teatro de masas*. Valencia, Orto, 1931. En el capítulo sexto del libro, titulado “Teatro socialdemócrata” (*ob. cit.*, pp. 55-63), Sender reconstruye la historia del Volksbühne y resalta el trabajo de Max Reindhart y Erwin Piscator en él. En el capítulo siguiente, “El drama documental” (*ob. cit.*, pp. 65-74), comenta la trayectoria de Piscator desde febrero de 1927, momento en que se escindió del Volksbühne para fundar el Teatro Piscator, que “se propone deliberadamente un fin revolucionario en todos los aspectos: social, artístico, escénico” (*ob. cit.*, p. 65).

3 J. Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid, Zeus, 1930, p. 203 (reedición, preparada por José Manuel López de Abiada: Madrid, José Esteban, editor, 1985).

4 J. Díaz Fernández, *ob. cit.*, p. 207. El ensayo está fechado por el propio autor en “Asturias-Madrid, 1929-1930”.

5 J. Díaz Fernández, *ob. cit.*, p. 214.

6 *El teatro político* de Erwin Piscator acababa de publicarse meses antes, según constata Gonzalo Santonja en *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 70 y 94 (existe una reedición del libro, prologada por Alfonso Sastre: Madrid, Ayuso, 1976).

de Jacinto Grau y Azorín, “dos nombres que por haber emprendido un camino independiente y sincero, sufren la dura oposición de mayorías y minorías teatrales”⁷. Sin embargo, resulta sumamente lúcida su advertencia de que “el teatro, como las diferentes expresiones del alma de un país, no se renueva por arte de birlibirloque, sino que está a merced de cambios más profundos”⁸, así como la afirmación con que concluye su ensayo: “A las Asociaciones de Estudiantes y a los Centros Obreros, de acuerdo con los intelectuales de la izquierda corresponde en España iniciar un fuerte movimiento para llegar a un auténtico teatro del pueblo”⁹.

En efecto, el gobierno republicano intentó desde el principio una aproximación de la cultura al pueblo y la *extensión teatral* se convirtió en uno de los fundamentos de su política cultural. Así, el 30 de mayo de 1931 se crearon las Misiones Pedagógicas, que contaron con un Teatro del Pueblo¹⁰ y con un Teatro Guiñol¹¹, dirigidos por Alejandro Casona¹² y Rafael Dieste, respectivamente. Sin olvidar la constitución el 21 de julio de 1931 de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos¹³, subrayemos la importancia de los grupos de teatro universitario en la búsqueda de una alternativa escénica al teatro comercial español. Alternativa que, al margen de una burguesía chabacana nada interesada en reformas o cambios, quiere dirigirse a un público nuevo, denominado genéricamente “pueblo”. Entre esos grupos de teatro universitario, compuestos por estudiantes de la Federación Universitaria Escolar (FUE), destacan dos por méritos propios: el madrileño La Barraca, que inició sus representaciones en julio de 1932 dirigido por Federico García Lorca¹⁴, y el valenciano El Búho, que hizo lo propio el 22 de abril de 1934¹⁵. El pueblo se convierte así en el “público ideal” de la *extensión teatral* republicana, un pueblo que, por razones de estructura socio-económica, se identifica con el campesinado de la España profunda, subdesarrollada y analfabeta. Un

7 J. Díaz Fernández, *ob. cit.*, p. 217. Concretamente, *Angelita* es el ejemplo que aduce para probar que “Azorín quiere ir al pueblo por el camino del auto sacramental moderno” (*ob. cit.*, p. 218).

8 J. Díaz Fernández, *ob. cit.*, p. 208.

9 J. Díaz Fernández, *ob. cit.*, pp. 218-219.

10 Gloria Rey Faraldos, “El Teatro de las Misiones Pedagógicas”, en AAVV, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, edición de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos. Madrid, CSIC, 1992, pp. 153-164.

11 Sobre el tema puede consultarse mi ponencia “Farsa y guiñol en el teatro de Rafael Dieste”, en *Congreso Rafael Dieste. Actas*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, pp. 199-235.

12 Ya en el exilio, Casona publicó *Una misión pedagógico-social en Sanabria. Teatro estudiantil*. Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1941. Sobre las actividades del Teatro del Pueblo, *ob. cit.*, pp. 79-90.

13 Presidida por Oscar Esplá, con Adolfo Salazar como secretario general y con, entre otros, Manuel de Falla, Amadeo Vives, Joaquín Turina, Ernesto Halffter y Salvador Bacarisse como vocales, según Eduardo Huertas Vázquez, “Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República”, en AAVV, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, *ob. cit.*, pp. 401-414.

14 Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro universitario*. Madrid, Revista de Occidente, 1976.

15 He reconstruido la historia del grupo en “El Búho: teatro de la FUE de la Universidad de Valencia”, en AAVV, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, *ob. cit.*, pp. 415-427.

público analfabeto pero a la vez culto porque, a diferencia del burgués¹⁶, conserva intacta su sensibilidad y su capacidad de emoción ante el teatro¹⁷; un público que, por otra parte, es visto como heredero legítimo y depositario fiel del patrimonio de nuestra tradición nacional-popular.

Sería radicalmente injusto condenar estas iniciativas de *extensión teatral* como expresión de un mero populismo vergonzante¹⁸ que, por lo demás, sus propios protagonistas condenaron explícitamente¹⁹. Por sus objetivos y por su repertorio, en donde se combinan la puesta en escena de los entremeses de Cervantes con la de los dramas de Lope de Vega o de Calderón, estamos más bien ante intentos de lo que, en terminología de Antonio Gramsci, podríamos llamar un teatro nacional-popular español²⁰. Como hemos visto, El Teatro del Pueblo o el Teatro Guiñol de Misiones Pedagógicas, así como La Barraca o El Búho, ensayan, al margen del teatro comercial, una nueva aproximación entre universidad y sociedad, entre cultura y pueblo, en línea con esa tradición de humanismo socialista que, desde Fernando de los Ríos a Antonio Machado, Juan de Mairena acierta a expresar al hablar de la necesidad de “despertar al dormi-

16 “La cultura literaria, más que formar, deforma el gusto del público teatral” (Sender, *ob. cit.*, p. 75). Esa insensibilidad artística de la burguesía “culto” era denunciada, ya en 1922, por el Mosquito de la lorquiana *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señora Rosita*. Por su parte, Luis Araquistain afirma que “el teatro español de nuestros días espeja la puericia en que aún vive la burguesía española” (*La batalla teatral*. Madrid, Mundo Latino, 1930, p. 22), aunque constata que nuestro “culto” público burgués “parece comenzar a hastiarse del teatro indígenua, con su empalagosa sentimentalina, sus fábulas de viejo folletín y su fabricación artificial de la carcajada por el procedimiento imbecilizante del retruécano” (*ob. cit.*, p. 279).

17 “No sólo no importa la incultura del público, sino que para un autor de verdadero talento el público ideal desde el punto de vista de la capacidad de emoción- sería un público de analfabetos” (Sender, *ob. cit.*, p. 12).

18 Miguel Bilbatúa, autor por lo demás de un meritorio estudio, valora el esfuerzo teatral de Misiones Pedagógicas o teatros universitarios como ejemplos de un “teatro *para* el pueblo”, ya que, a su juicio, “forman parte de una corriente populista-culturalista dentro de la renovación teatral que se opera en el periodo”, a la que achaca “una consideración idealista de los bienes culturales, de la cultura”, y “una consideración igualmente idealista del pueblo” (“Intentos de renovación teatral durante la II República y la guerra civil (Notas para un estudio)”, presentación a AAVV, *Teatro de agitación política, 1933-1939*. Madrid, Edicusa, 1976, p. 33).

19 “No se esperaba de nosotros que fuéramos a hacer ninguna clase de revolución, ni se deseaba que fuésemos a eso. Nosotros creábamos un orden de ilusiones, de formas de sociabilidad, de participación, y esto probablemente podía ser un estímulo para vigorizar en el pueblo el sentido cívico y la voluntad de reforma. (...) En primer lugar, procurábamos devolver la conciencia de sus propios valores al pueblo. Ahora bien, lo que no podíamos hacer nosotros era la reforma agraria, ¿no? Nuestro papel era dar al pueblo el sentido de la fraternidad humana” (“Testimonio de Rafael Dieste”, publicado por Eugenio Otero Urtaza en su libro sobre *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*. La Coruña, Edicós do Castro, 1982, pp. 150-151). Puede completarse con el “ensayo en forma coloquial” escrito por el propio Dieste y publicado con el título de “Diversas perspectivas de las Misiones Pedagógicas con especiales referencias al Teatro Guiñol”, en sus *Testimonios y homenajes*, edición de M. Aznar Soler (Barcelona, Laia, 1983, pp. 98-114).

20 Sobre el concepto de nacional-popular puede consultarse *Cultura y literatura*, de Antonio Gramsci, selección y prólogo de Jordi Solé-Tura (Barcelona, Península, 1972, pp. 167-174). Precisamente “Por un teatro nacional-popular” es el epígrafe bajo el que Víctor Fuentes ha estudiado el teatro republicano en su libro *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936* (Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, pp. 119-144).

do”²¹. Ahora bien, otros grupos valoraron como insuficiente esa política cultural de *extensión teatral* y se orientaron, a través del marxismo y del ejemplo soviético²², hacia un teatro revolucionario cuyo destinatario no era ya ese genérico “pueblo” sino, más concretamente, el proletariado²³. Surgen así grupos como Nosotros, dirigido por César Falcón²⁴, el guiñol de La Tarumba²⁵ y otros, como el compuesto por actores parados y del que informa la revista *Octubre*²⁶, quienes conciben el teatro como instrumento de agitación y propaganda al servicio de la lucha de clases. Nos hallamos, por tanto, ante intentos de un teatro revolucionario español que cuenta con un exiguo pero significativo repertorio propio: desde las farsas de Rafael Alberti²⁷ hasta *Primero de mayo*, una adaptación de la novela gorkiana *La madre* realizada por Isaac Pacheco²⁸, sin olvidar las obras que reflejan hechos revolucionarios de la más reciente historia española como

21 “Para nosotros, defender y difundir la cultura es una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante. ¿Cómo? Despertando al dormido. Y mientras mayor sea el número de despiertos...” (Antonio Machado, *Juan de Mairena*, edición de Antonio Fernández Ferrer. Madrid, Cátedra, 1986, tomo II, p. 62).

22 Los frecuentes viajes de políticos, escritores y artistas a la Unión Soviética originaron un género literario que contaba entonces con un público lector vivamente interesado por aquella realidad revolucionaria. “El teatro en Rusia”, de Max Aub (que he reeditado en mi libro *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro, 1928-1938*. Valencia, Universitat de València, 1993, pp. 37-87) y “El teatro internacional”, de María Teresa León (que he reproducido como apéndice en mi edición de su obra *La libertad en el tejado*. Sant Cugat del Vallés, Cop d’Idees-GEXEL, colección Winnipeg-2, 1995, pp. 95-127) constituyen dos buenos ejemplos del interés suscitado por el teatro revolucionario soviético.

23 Sobre la vinculación entre el planteamiento gramsciano de una nueva cultura y la extensión cultural republicana puede consultarse mi libro *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987, especialmente pp. 249-262.

24 Christopher H. Cobb ha conversado con Irene Falcón sobre el tema, entrevista publicada con el título de “El grupo teatral Nosotros”, en AAVV, *Literatura popular y proletaria*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, pp. 267-277.

25 La Tarumba fue el nombre de un teatro de guiñol, creado y dirigido por el pintor Miguel Prieto, que inauguró sus representaciones con *Los habladores*, de Cervantes, y *El retablillo de Don Cristóbal*, de García Lorca, según afirma S (errano) P (laja) en “La Tarumba”. *El Tiempo Presente*, 1 (1935), p. 14. Durante la guerra civil el guiñol siguió representando un repertorio de teatro antifascista.

26 La revista *Octubre*, “para ayudar al repertorio de nuestros camaradas que intentan representar teatro revolucionario”, convocó “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”. “El teatro en España. Los actores parados”. *Octubre*, 4-5 (octubre-noviembre 1933), p. 39.

27 Según Hub Hermans (*El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 122), el “Guiñol Octubre”, que se anuncia en el sexto y último número de la revista (abril 1934, pp. 16-17) y al que no fue ajeno el propio Miguel Prieto, estrenó en 1934 *Bazar de la Providencia* que, junto a la *Farsa de los Reyes Magos*, fueron publicadas en 1934 como *Dos farsas revolucionarias* de Alberti por las Ediciones Octubre.

28 Sender prologa esta obra de Isaac Pacheco y aprovecha la ocasión para realizar una apasionada defensa del teatro de masas en la Rusia soviética, al tiempo que elogia este *Primero de mayo*, “un drama mucho más adecuado que el falso, declamatorio y desenfocado drama de Dicenta -*Juan José*- para la fiesta anual del proletariado, cuya fecha sirve a la obra de título” (Sender, “Sobre el teatro de masas”, prólogo a *Primero de mayo*, de I. Pacheco. Madrid, 1934; reproducido por Christopher H. Cobb en *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*. Barcelona, Laia, 1980, pp. 258-263). El propio Sender, ya en 1931, defendía el teatro proletario como “avanzadilla del teatro revolucionario” y como “la única modalidad que responde a las íntimas características de nuestra época” (*Teatro de masas*, ob. cit., pp. 102-103).

Huelga en el puerto, de María Teresa León²⁹; *Seisdedos*, de Pascual Pla y Beltrán³⁰, o *Asturias*, de César Falcón³¹.

Si el objetivo fundamental de la política teatral republicana puede resumirse en el intento de dignificación artística de la escena española, el protagonismo indiscutible de la misma corresponde, por estricta justicia histórica, a la compañía de Margarita Xirgu³². En efecto, las cinco temporadas, entre 1930 y 1935, en que la compañía de la actriz, dirigida por Cipriano de Rivas Cherif³³, representó en el Teatro Español de Madrid, marcan el cénit de la escena republicana por la dignidad no sólo de su repertorio sino también de sus puestas en escena. Entre las noches más luminosas de nuestro teatro republicano deben recordarse las de los siguientes estrenos, todos protagonizados por dicha compañía: *Fermín Galán* [1-junio-1931], de Alberti; *La corona* [19-diciembre-1931 en el Teatro Goya de Barcelona], de Manuel Azaña, dramaturgo y presidente del gobierno³⁴; *El otro* [14-diciembre-1932], de Unamuno; *Divinas palabras* [16-noviembre-1933], de Valle-Inclán³⁵, o *La sirena varada* [17-marzo-1934], de Casona. A esta prestigiosa nómina deben añadirse, claro está, las fechas de los estrenos de Federico García Lorca, el dramaturgo que, por su talento y juventud, encarnó con absoluta propiedad artística la esperanza republicana en un futuro de dignidad para nuestro teatro: *La zapatera prodigiosa* [24-diciembre-1930] en el Teatro Español de Madrid, “por la Compañía Dramática Española Margarita Xirgu como función del grupo vanguardista Caracol, dirigido por Cipriano de Rivas Cherif”³⁶, con decorados

29 María Teresa León, quien publicó un artículo sobre la “Extensión y eficacia del teatro proletario internacional” en el *Adelanto de la revista Octubre* (Madrid, 1-mayo-1933), es autora de *Huelga en el puerto*, obra inspirada en una huelga sevillana reciente que se publicó en la revista *Octubre*, 3 (agosto-septiembre 1933), pp. 21-24.

30 Pascual Pla y Beltrán, *Seisdedos. Tragedia campesina*. (Valencia, Ediciones de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, 1934), “cuatro cuadros en poesía” sobre el personaje de Curro Cruz, “Seisdedos”, líder de una insurrección revolucionaria anarquista acaecida el 12-enero-1933 en el pueblo de Castilblanco. Sobre el autor puede consultarse “La evolución poética de Pascual Pla y Beltrán”, estudio preliminar a mi edición de una *Antología poética (1930-1961)* suya (Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1985, pp. 9-78).

31 César Falcón narró la experiencia asturiana del grupo en su artículo “El teatro proletario en Asturias”. *La Lucha*, 19 30-enero-1934); reproducido en José Esteban y Gonzalo Santonja, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)* (Madrid, Hiperión, 1977, pp. 104-106).

32 Antonina Rodrigo es autora de una biografía titulada *Margarita Xirgu*. Madrid, Aguilar, 1988. Ese mismo año, con motivo del centenario de su nacimiento, se publicaron además *Margarita Xirgu, crónica de una pasión*, número monográfico de *Cuadernos El Público*, 36 (octubre 1988), y el catálogo de la exposición *Margarita Xirgu, 1888-1969*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

33 Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, con la colaboración de Enrique de Rivas, editaron *Cipriano de Rivas Cherif, retrato de una utopía*, número monográfico de *Cuadernos El Público*, 42 (diciembre 1989).

34 He estudiado ese estreno barcelonés en “Manuel Azaña, dramaturgo: el estreno de *La corona*”, en AAVV, *Azaña*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 251-269.

35 Juan Aguilera Sastre ha estudiado “La versión escénica de *Divinas palabras* en el estreno de 1933”, en AAVV, *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, noviembre-1992)*, edición de M. Aznar Soler y Juan Rodríguez. Sant Cugat del Vallés, Cop d’Idees-Taller d’Investigacions Valleinclanianas, 1995, pp. 553-563.

36 María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 47.

de Salvador Bartolozzi; *Bodas de sangre* [8-marzo-1933] en el Teatro Beatriz por la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado, con decorados de Santiago Ontañón y Manuel Fontanals; *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* [5-abril-1933], en el Teatro Español de Madrid por el Club Teatral Anfistora, con decorados de Santiago Ontañón³⁷; *Yerma* [29-diciembre-1934], noche apoteósica en el Teatro Español de Madrid por la compañía de M. Xirgu, dirigida por Rivas Cherif, con decorados de Manuel Fontanals, y, por último, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* [12-diciembre-1935] en el Teatro Principal Palace de Barcelona, por la citada compañía con decorados también de Fontanals³⁸.

La cartelera madrileña de 1931 constata el estreno durante los primeros meses republicanos de un repertorio antes censurado que puede ejemplificarse con la *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán. Esta obra, prohibida durante la dictadura primorriverista por su significación política antidinástica³⁹, fue estrenada el 3 de junio de 1931 en el Teatro Muñoz Seca por la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino⁴⁰. Recuérdese que dos días antes se había estrenado el *Fermín Galán*, de Alberti⁴¹, y que el 3 de mayo en el Teatro Fuencarral se hizo lo propio con *Rosas de sangre o el poema de la República*, de Alvaro de Orriols, autor también de *Los enemigos de la República* [27-noviembre-1931]. Y si la apuesta por la reforma educativa y por una educación laica constituyó uno de los objetivos fundamentales de la política cultural republicana, puede comprenderse la hostilidad militante con que nuestra derecha secular protestó contra el estreno de una adaptación teatral de *AMDG*, la novela antijesuitica de Pérez de Ayala [6-noviembre-1931], así como que pueda considerarse ejemplo emblemático de ese reformismo pedagógico, desgraciadamente frustrado, una obra como *Nuestra Natacha* [5-febrero-1936], de Casona. Entre 1931 y 1936 existió, por tanto, un repertorio dramático republicano –en el que no deben olvidarse los estrenos de dramaturgas como, entre otras, Halma Angélico⁴², por ejemplo el de *Entre la cruz y el diablo* [11-junio-1932]–, repertorio a la altura de los tiempos históricos que no pasó de ser, sin embargo, más que una gota artística en medio del inmenso océano

37 Margarita Ucelay es autora de un extenso y valioso estudio introductorio a su edición de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (Madrid, Cátedra, 1990, pp. 11-250), en que se reconstruyen los avatares textuales y las circunstancias del estreno de esta “aleluya erótica”.

38 Antonina Rodrigo ha estudiado este estreno barcelonés en *García Lorca, el amigo de Cataluña*. Barcelona, Edhasa, 1984, pp. 303-334.

39 Me he referido a la historia de este estreno en *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Sant Cugat del Vallés, Cop d’Idees-Taller d’Investigacions Valleinclanianes, 1992, pp. 43-57.

40 Javier Serrano Alonso, “La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931”, en AAVV, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, ob. cit., pp. 345-360.

41 Derek Gagen, “Fermín Galán de Rafael Alberti: hacia un nuevo teatro popular”, en AAVV, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, ob. cit., pp. 385-391.

42 Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid, CSIC, 1993.

de mediocridad en que se desarrolló la cartelera del teatro comercial madrileño⁴³.

Pero la renovación del teatro español durante la II República no podía ser una cuestión limitada al repertorio sino que debía alcanzar también a la escena: actores, escenógrafos, crítica⁴⁴ y público. En este sentido, cabe resaltar el impulso con que en aquellos años se alentó la renovación escénica gracias al talento de pintores y escenógrafos como Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals, o Santiago Ontañón⁴⁵. M. Xirgu, actriz; Rivas Cherif, acaso el primer director de escena en sentido moderno; Enrique Díez-Canedo⁴⁶ o Juan Chabás⁴⁷, críticos, completan la nómina estelar de esa renovación escénica republicana. A ellos debe añadirse, por supuesto, el nombre de García Lorca, quien no debe ser considerado únicamente un dramaturgo sino un verdadero hombre de teatro, capaz a un tiempo de dirigir *La Barraca*, escribir dramas, dibujar figurines y decorados o asumir las responsabilidades de escenógrafos o músicos. Por otra parte, es justo subrayar cómo la compañía de Margarita Xirgu, en el contexto del teatro comercial, mostró una especial sensibilidad por la política republicana de extensión teatral en la búsqueda de espacios escénicos alternativos, al aire libre, que posibilitaran un contacto más vivo con un público de masas. *La Medea* [18-junio-1933], de Séneca en la versión de Unamuno, estrenada en el Teatro Romano de Mérida, así como la puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* [14-abril-1934] en la Plaza de Toros de Madrid, ambas dirigidas por Rivas Cherif, son prueba elocuente de ello.

Este parcial esplendor republicano no debe ocultar, sin embargo, las insuficiencias y miserias en que transcurrió mayoritariamente la vida escénica española. En rigor, cabe precisar que estamos hablando de las excepciones a un paisaje dominante de mediocridad y chabacanería en donde se sigue representando un repertorio viejo de una manera anticuada. Y es que la burguesía española, el público del teatro comercial, no exige innovaciones escenográficas ni dramáticas pues, desde su conservadurismo estético e ideológico, la renovación del lenguaje escénico es un objetivo que le resulta ajeno. Porque existió también, claro está, un repertorio tradicionalista y católico: Ricardo Calvo, por ejemplo, estrenó el 15 de diciembre de 1934 –catorce días antes que Lorca su *Yerma*–, el *Cisneros* de Pemán en el Teatro Victoria, antes Reina Victoria. Pero ese cambio de nombre del teatro era puramente superficial y cosmético porque, para desesperación de la política teatral republicana, la derecha protagonizó política-

43 Michael D. McGaha es autor de *The theatre in Madrid during the Second Republic* (Londres, Grant & Cutler, 1979) que, como su subtítulo indica, se limita a ser “a checklist” de la cartelera madrileña.

44 Vance R. Holloway, *La crítica teatral en ABC, 1918-1936*. New York, Peter Lang, 1991, especialmente pp. 133-153.

45 Sobre el tema puede consultarse el libro descriptivo de Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991, especialmente pp. 264-302.

46 Enrique Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. México, Joaquín Mortiz, 4 tomos, 1968. Para nuestro tema interesa ante todo el tomo cuarto, titulado *Elementos de renovación*.

47 Bernardo Antonio González, “La teoría de la crítica teatral durante la Segunda República: el caso de Juan Chabás”. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20 (1995), pp. 365-392.

mente el “bienio negro” y escénicamente siguió siendo fiel, imparable el ademán, al viejo repertorio de siempre (Benavente, Marquina, Muñoz Seca, los Quintero) y al “nuevo” contra-republicano, compuesto por nostalgias monárquicas (por ejemplo, *¿Quién soy yo?*, de Juan-Ignacio Luca de Tena, estrenada el 4 de octubre de 1935 en el Teatro Alkazar) y por exaltaciones católicas (por ejemplo, *El divino impaciente*, de Pemán, el 27 de septiembre de 1933, en el Teatro Beatriz). En definitiva, Ricardo Calvo será, significativamente, el nuevo arrendatario que desplazará del Teatro Español de Madrid a la compañía de Margarita Xirgu, quien en enero de 1936 iba a iniciar una gira americana, un viaje hacia el exilio que venía a simbolizar el destierro de la dignidad escénica española.

Porque los problemas del teatro comercial español eran problemas estructurales que, entre 1931 y 1936, se plantearon con lucidez y rigor pero que, en tan breve tiempo y tan adversas circunstancias, no hubo posibilidad de solucionar. Me refiero, por ejemplo, a esa asignatura pendiente que para el gobierno republicano significó la creación del Teatro Nacional, una exigencia con larga tradición que un decreto del 7 de julio de 1936 iba por fin a constituir en el Teatro María Guerrero de Madrid⁴⁸, proyecto que, por lo demás, coincidía sustancialmente con el dirigido dos meses antes por Max Aub al propio Azaña⁴⁹. El cambio escénico debía comenzar desde la raíz, esto es, desde la formación profesional de actores y directores; desde la reorganización de las compañías con criterios artísticos y no jerárquicos; desde la compatibilidad entre mercantilismo y arte. Pero sabido es que la profesión teatral de “cómico” era por entonces cuestión de herencia y autodidactismo, coto cerrado a innovaciones y reformas. Por ello Rivas Cherif tuvo la lucidez de crear el Teatro-Escuela de Arte, la TEA⁵⁰, una alternativa ejemplar a la incultura secular y al conservadurismo dominante entre la profesión teatral española. Pero, en cualquier caso, no hubo antes del 18 de julio de 1936, salvo excepciones memorables y algunas noches gloriosas, ese necesario cambio cualitativo de la escena española: desgraciadamente, tenía absoluta razón García Lorca cuando calificaba a una obra tan vanguardista como *El público* de teatro “imposible” para nuestra escena y para nuestro público teatral de entonces.

48 Según afirma Juan Aguilera Sastre en “El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República”, en AAVV, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, ob. cit., p. 181. El propio Aguilera Sastre ha estudiado los “Antecedentes republicanos de los Teatros Nacionales” en AAVV, *Historia de los Teatros Nacionales*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993, tomo I (1939-1962), pp. 1-39.

49 Max Aub, *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile, dirigido a Su Excelencia el Presidente de la República Don Manuel Azaña y Díaz, escritor*. Valencia, Tipografía Moderna, 1936 -15 de mayo, según reza el colofón-; reproducido facsimilamente en mi libro *Max Aub y la vanguardia teatral*, ob. cit., pp. 135-152.

50 Sobre la TEA debe consultarse el artículo de Juan Aguilera Sastre, “Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)”, en AAVV, *Cipriano de Rivas Cherif, retrato de una utopía*, ob. cit., pp. 21-25.

El teatro durante la guerra civil

La sublevación militar fascista contra la legalidad democrática republicana, encabezada el 18 de julio de 1936 por el general Franco, originó la guerra civil española. Mientras Madrid se convirtió en capital mundial de la resistencia antifascista y toda la vida de la ciudad quedó determinada por su voluntad heroica de defensa popular, otras ciudades “leales” como Barcelona y Valencia pudieron ocuparse, con la relajación de estar en la retaguardia, del teatro y de la nueva política teatral exigida por aquellas circunstancias bélicas. Ello explica que Lluís Companys, presidente de la Generalitat de Catalunya, creara tan sólo ocho días después de la sublevación, el 26 de julio de 1936, la Comissaria d’Espectacles⁵¹, al tiempo que Valencia se convirtió desde noviembre de 1936 en capital de la República española⁵². Sin embargo, hay que esperar hasta el 13 de febrero de 1937 para que, consolidada la resistencia popular antifascista, se constituya la Junta de Espectáculos de Madrid⁵³. Ahora bien, en las tres ciudades se ha producido una situación idéntica: la incautación de los teatros comerciales por las centrales sindicales CNT⁵⁴ y UGT, convertidas así en nuevos empresarios revolucionarios del arte escénico. Pues bien, esta condición política e ideológicamente revolucionaria de nuestro teatro contrasta con la supervivencia de un repertorio y de unas puestas en escena que nada tenían de “revolucionarias” y que provocaron, por ejemplo, la decepción de Piscator cuando visitó Barcelona en diciembre de 1936⁵⁵. La contradicción entre arte e industria no fue resuelta de una manera artística satisfactoria y, de este modo, las centrales sindicales de clase gestionaron revolucionariamente una realidad

51 Jordi Coca, Enric Gallén y Anna Vázquez han reunido la documentación y estudiado a partir de ella la política teatral de la Generalitat catalana en *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*. Legislació. Barcelona, Institut del Teatre, 1982. El decreto de creación de la Comissaria d’Espectacles, firmado por Ventura Gassol como Conseller de Cultura, puede leerse en la página 74.

52 Sobre el tema puede consultarse el libro colectivo *València, capital cultural de la República (1936-1937)*. Antologia de textos i documents. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1986.

53 El mejor estudio sobre el teatro republicano durante la guerra civil se debe a Robert Marrast, autor de *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d’història i documents* (Barcelona, Institut del Teatre, 1978), no traducido hasta la fecha a la lengua castellana aunque los *Cuadernos de El Público* publicaron un extracto, realizado por la propia redacción de la revista, en un número monográfico, el 15 (junio 1986), pp. 19-31, dedicado a *El teatro durante la guerra civil española*. Una síntesis sobre el tema en César Oliva, *El teatro desde 1936*. Madrid, Alhambra, 1989, pp. 3-66.

54 Desde la óptica sindical de la CNT ha escrito Fernando Collado su libro *El teatro bajo las bombas en la guerra civil* (Madrid, Ediciones Kaydeda, 1989), en donde nos proporciona una cartelera madrileña de estrenos (*ob. cit.*, pp. 691-698) que completa la de McGaha. Por su parte, Francesc Burguet i Ardiaca, en *La CNT i la política teatral a Catalunya (1936-1938)* (Barcelona, Institut del Teatre, 1984), estudia la polémica entre los anarquistas y los demás partidos y sindicatos integrados en el Frente Popular, defensores de la municipalización de los teatros catalanes. El propio Burguet ha publicado en lengua castellana un artículo, sucinto resumen de su libro, publicado en el número monográfico de *Cuadernos El Público* citado en la nota anterior con el título de “Ascensión y caída del Sindicato Unico de Espectáculos de CNT” (*ob. cit.*, pp. 33-49).

55 Tema prácticamente monográfico del número 1 (enero 1937) de *T.I.R.*, “butlletí del Teatre Internacional Revolucionari”, fundado tras la estancia de Piscator en la capital catalana.

escénica tan conservadora y tradicionalista como la anterior al 18 de julio. Además, tanto El Búho en Valencia como en Madrid el grupo Nueva Escena, sección teatral de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, tuvieron que suspender sus representaciones en el Teatro Eslava y en el Teatro Español, respectivamente, por una decisión sindical fundamentada en la defensa de los intereses de la profesión. Por otra parte, los problemas estructurales de nuestro teatro (incompetencia escénica, nula formación intelectual de los actores, conservadurismo estético e ideológico del público, insensibilidad del teatro comercial ante el momento histórico, insólito mercantilismo de los nuevos empresarios “revolucionarios”) se agravaron aún más. Por todo ello, la indignidad de nuestra escena fue causa de justa indignación para los responsables de la política cultural republicana y el gobierno decidió intervenir.

En efecto, el 22 de agosto de 1937 se creó el Consejo Central del Teatro, presidido por el pintor Josep Renau, director general de Bellas Artes. Constaba de dos vicepresidencias, ocupadas por Antonio Machado y María Teresa León; un secretario, Max Aub, y diez vocales: Benavente, M. Xirgu, Díez-Canedo, Rivas Cherif, Alberti, Casona, Manuel González, Francisco Martínez Allende, Enrique Casal Chapí y Miguel Prieto. Fue el inicio de una verdadera contraofensiva gubernamental contra esa indignidad dominante en nuestra escena, contra ese permanente dar “Gato por liebre”⁵⁶ en que, a juicio de María Teresa León⁵⁷, consistía la cartelera madrileña. Ella fue, sin duda, la artífice y organizadora del mejor teatro que pudo verse en Madrid durante la guerra civil, desde el grupo Nueva Escena a las Guerrillas del Teatro⁵⁸. Un hecho decisivo fue, en este sentido, el de la creación, por orden del Consejo y con sede en el madrileño teatro de la Zarzuela, del Teatro de Arte y Propaganda, nombre emblemático de esa doble condición exigida al teatro por las circunstancias bélicas: arte siempre, propaganda entonces.

Durante el primer año de guerra los intentos de representar un teatro a la altura de las circunstancias son escasos en Madrid: por ejemplo, Nueva Escena, la sección teatral de la Alianza madrileña, que el 20 de octubre de 1936 representó en el Teatro Español un programa dirigido por Rafael Dieste y compuesto por *La llave*, de Sender; *Al amanecer*, del propio Dieste, y *Los salvadores de España*, de Alberti. Mencionemos también al Grupo Teatro Popular, que dirigió Luis Mussot⁵⁹ y que el 23 de septiembre

56 María Teresa León, “Gato por liebre”. *El Mono Azul*, 36 (14-octubre-1937), p. 153. José Monleón ha reproducido la mayoría de textos sobre teatro publicados en la revista en su libro *El Mono Azul. Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*. Madrid, Ayuso, 1979, pp. 169-294.

57 Por estricta justicia histórica, he querido reivindicar el protagonismo teatral de la autora de “Gato por liebre” en mi artículo “María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil”. *Anthropos*, 148 (septiembre 1993), pp. 25-34, número monográfico dedicado a *La literatura de la guerra civil*.

58 Francisco Mundi Pedret ha estudiado superficialmente el tema en su libro *El teatro de la guerra civil*. Barcelona, PPU, 1987.

59 Luis Miguel Gómez Díaz ha reivindicado el trabajo teatral de Luis Mussot en su artículo “Farsa y esperpento en tiempos de guerra”, publicado en el número monográfico de *Cuadernos El Público* citado en nota 53, pp. 51-60.

de 1936 estrenó en el incautado Teatro Fontalba, ahora rebautizado como Teatro Popular, *¡No pasarán!*, “astracanada de actualidad” del mismo Mussot, y *El secreto*, de Sender. Y no olvidemos, por último, al Teatro de Guerra del Altavoz del Frente, dirigido por César Falcón y dependiente del Quinto Regimiento, que el 22 de octubre de 1936 estrenó en el madrileño Teatro Lara un programa compuesto por *Así empezó...*, de Luisa Carnés; *Bazar de la providencia*, de Alberti, y *La conquista de la prensa*, de Irene Falcón⁶⁰. Al margen de estos tres grupos lo cierto es que hubo que esperar al 10 de septiembre de 1937, más de un año ya de guerra, para que el público madrileño pudiese asistir con la dignidad escénica debida al estreno por el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León con la asistencia de Felipe Lluch Garín⁶¹, con decorados y figurines de Santiago Ontañón⁶² y música original de Jesús G. Leoz, de *Los títeres de cachiporra*, de García Lorca, homenaje al escritor asesinado que se había convertido en un símbolo del antifascismo.

Pero mayor interés dramático y calidad escénica poseen los estrenos de las dos grandes puestas en escena de María Teresa León con el Teatro de Arte y Propaganda: la de *La tragedia optimista* [16-octubre-1937], de Vichnievski, y, sobre todo, la de la *Numancia* [26-diciembre-1937] de Alberti, actualización de la tragedia cervantina que tuvo un éxito memorable en aquellas circunstancias y que se representó hasta el 8 de marzo de 1938. María Teresa León se atrevió a agarrar el toro del teatro español por los cuernos, a saber: creó una Escuela de Capacitación Teatral, aneja al Teatro de la Zarzuela; convocó el 12 de diciembre de 1937 la primera asamblea democrática del teatro español, en la que se reunieron los miembros de la delegación madrileña del Consejo con los representantes de oficios y sindicatos⁶³, de donde surgió la idea de crear un *Boletín de orientación teatral* cuyo primer número apareció el 15 de febrero de 1938; intervino en las Guerrillas del Teatro, creadas el 14 de diciembre de 1937 y en donde el 4 de septiembre de 1938 interpretó a Belisa, junto a Ontañón, en el lorquiano *Amor de don Perlimplín*. Por otra parte, estrenó el 20 de noviembre de 1938 la *Cantata por los héroes y la fraternidad de los pueblos*, de Alberti, impulsor del llamado *Teatro de urgencia*, un necesario repertorio de teatro de agitación y propaganda en donde se publicaron obras de Ontañón, Germán Bleiberg⁶⁴ y Antonio Aparicio, entre otros. A los nombres ya citados deben agregarse los de Max Aub, Rafael Dieste o Miguel Hernández⁶⁵, que completarían la más prestigiosa nómi-

60 F. Mundi Pedret, *ob. cit.*, p. 28.

61 Juan Aguilera Sastre, “Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional español”, en AAVV, *Historia de los Teatros Nacionales*, *ob. cit.*, tomo I, pp. 41-67.

62 Santiago Ontañón, con la colaboración de José María Moreiro, ha publicado un libro de memorias titulado *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

63 *Boletín de Orientación Teatral*, 1 (15-febrero-1938), pp. 2-3 y 6.

64 Miguel Bilbatúa ha recopilado dos obras de Bleiberg, *Amanecer* y *Sombras de héroes*, en su antología del *Teatro de agitación política*, *ob. cit.*, pp. 105-132 y 133-164, respectivamente.

65 Sobre la relación de Miguel Hernández con el mundo de la escena puede verse el estudio de Francisco Javier

na de nuestro teatro “leal” durante la guerra civil.

La dramaturgia republicana, cautiva y desarmada, fue una dramaturgia vencida por la razón de la fuerza y condenada, a pesar de poseer la fuerza de la razón, al silencio o al exilio. El drama de la dramaturgia española republicana es, a partir de 1939, el drama de una dramaturgia sin tierra y sin público⁶⁶. Ello explica que el estreno de *La casa de Bernarda Alba* [8-marzo-1945], interpretada por Margarita Xirgu, no tuviese lugar en el Teatro Español de Madrid sino en el Teatro Avenida de Buenos Aires o que, desde aquellos tiempos de la Segunda República, haya habido que esperar hasta los años de esta Segunda Restauración monárquica –bien que monarquía constitucional– para que dramas lorquianos tan “imposibles” como *El público* [16-enero-1987] o *Comedia sin título* [23-junio-1989] hayan podido estrenarse entre nosotros como montajes de un Centro Dramático Nacional dirigido por Lluís Pasqual. Esta tradición republicana, víctima de la guerra civil o del exilio, es nuestra mejor tradición dramática, ésta es nuestra mejor tradición cultural, a la que debemos lealtad, pero una lealtad nada proclive a la idealización nostálgica sino dirigida a vivificar su memoria histórica y a actualizarla en nuestro presente.

Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*. Murcia, Universidad, 1981; y acerca de sus ideas sobre el teatro, Mariano de Paco, “La Nota previa a *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández” en *Estudios sobre Miguel Hernández*, edic. de F. J. Díez de Revenga y M. de Paco. Murcia, Universidad, 1992, pp. 283-294.

⁶⁶ Manuel Aznar Soler, “El drama de la dramaturgia desterrada”, en *Las literaturas exiliadas en 1939*, edición de M. Aznar Soler. Sant Cugat del Vallés, Cop d’Idees-Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), 1995, pp. 23-30.