

## EL PERSONAJE FEMENINO EN LAS OBRAS DE URGENCIA

Antonio Muñoz Castillo

**Resumen:** «El personaje femenino en las obras de urgencia» plantea una exploración del personaje dramático que aparece en este tipo de piezas teatrales, y más concretamente de sus figuras femeninas. Tras hacer una breve introducción al tema y un repaso de los rasgos fundamentales que definen esta clase de teatro surgido en el bando republicano a partir de la Guerra Civil española, se centra la atención en ofrecer un estudio en conjunto de los personajes femeninos que se encuentran en las obras de urgencia, destacando sus particularidades más sobresalientes y poniendo de manifiesto los principales atributos caracterizadores que presentan. Además, se exponen una serie de ejemplos como apoyo a todo lo comentado y se propone un análisis representativo de los personajes de una variedad de piezas de urgencia.

**Abstract:** «The female character in the political theatre of the Spanish Civil War» is a study of and focus on the female characters represented in the political theatre of the Spanish Civil War. After a brief introduction to the subject and a review of the main features of this genre of theatre, the article offers a complete study of the female characters of this type of theatre, highlighting and describing their most distinct characteristics. In addition to this, a number of examples are given in support of all that is said based on a close examination of a wide range of political plays.

El estallido de la Guerra Civil española el 18 de julio de 1936 provocó una serie de transformaciones en campos muy diversos como la economía, la política, el ejército, la sociedad, y por supuesto, la cultura. Muchos de estos cambios se venían produciendo, o por lo menos se anunciaban, ya desde el inicio de la II República. La guerra potenció enormemente las iniciativas artísticas en ambos bandos, no obstante, fue en la zona republicana donde estas labores cobraron mayor trascendencia y significación. Se continuaba así con el esfuerzo cultural y educativo despertado al inicio de la II República, si bien, las circunstancias habían cambiado trágicamente. De esta forma, las actividades de agitación política con marcado carácter propagandístico fueron muy numerosas y variadas, fomentándose una relación entre arte, cultura y educación por un lado y compromiso político y participación del pueblo por otro. La defensa de la cultura por parte de los intelectuales y políticos republicanos traspasó el ámbito de lo intelectual y de lo político y alcanzó al ciudadano en general, combatiente o civil, llegando a convertirse en una consigna de la que incluso parecía depender el éxito o el fracaso en la contienda militar. Se pretendía transformar al miliciano en un individuo «educado» y convencido de que luchaba por una existencia mejor, por la cultura y por otros valores universales (libertad, igualdad, educación...). Pero no fueron únicamente los milicianos los receptores de estas actividades, sino toda la población en general. La intención era crear una

nueva conciencia en el ciudadano republicano, llevando un mensaje cultural y educativo, cargado de propaganda ideológica, a todos los rincones de la zona roja. Y se puede decir que no faltó lugar alguno de la España republicana que no contemplara alguna de estas iniciativas.

Hubo campañas de lucha contra el analfabetismo, creación de escuelas y bibliotecas, cursos, seminarios, conferencias, charlas, servicios de lectura en hospitales, en el frente... Las publicaciones también fueron múltiples: periódicos, revistas, libros, romances, cantos revolucionarios, poesías... Asimismo, fueron innumerables las exposiciones, los programas de radio, los recitales musicales y poéticos, las emisiones de películas de cine, los carteles, las postales, las fotografías, los murales... Entre todos estos proyectos, el teatro tuvo un papel muy destacado a lo largo de toda la contienda, y desde el inicio de la guerra, intelectuales y políticos van a ser conscientes del potencial del teatro como arma de guerra.

Este tipo de teatro estaba encorsetado por las circunstancias de la guerra por la necesidad de ponerla en escena lo antes posible. Además, tendrá un objetivo de agitación política y transformación ideológica del espectador muy claro. Toda la dramaturgia de la guerra va a ser vista por los propios autores como la mejor forma de combatir contra el enemigo sublevado que ellos podían ofrecer. Hay distintas etiquetas o denominaciones para distinguir este tipo de teatro: teatro de circunstancias, teatro de guerra, teatro de urgencia, teatro de agitación, teatro de combate o teatro político, pero todas ellas recogen un tipo de teatro alejado de las estructuras comerciales de la época que va a desarrollarse durante la Guerra Civil y en el que numerosas personas volcarán sus fuerzas y compromiso político para combatir al enemigo como mejor sabían y podían. Estas obras surgieron como resultado de la responsabilidad política que asumieron los autores para conquistar los teatros, y otros espacios menos habituales de representación: hospitales, fábricas, plazas de pueblo, calles..., y ofrecer así un repertorio digno y a la altura de las circunstancias de lo que una guerra exigía. Son piezas escritas y representadas a consecuencia de la Guerra Civil española que, comprometidas con una causa política, conectan argumentalmente con la realidad histórica que se estaba viviendo. Se trata de un teatro que busca la utilidad por encima de la belleza artística y donde lo fundamental está en el mensaje que pretende transmitir a la audiencia. Así, toda pieza que responda a estas variables puede ser considerada de circunstancias, no obstante, se pueden señalar dos tendencias dentro de este tipo de obras.

La primera corriente la comprenderían las adaptaciones y versiones actualizadas de obras clásicas. Esta línea del teatro de circunstancias juega con la asociación que pueda hacer el espectador entre la situación dibujada en la obra, adaptada de una obra clásica, y la realidad histórica existente. Estas obras no requieren ninguna explicación y desde el primer momento plantean a la audiencia la identificación con las circunstancias expuestas. Además, pertenecen a la tradición literaria española, con lo que se supone al público asistente un conocimiento más o menos profundo de la historia que cuenta la obra primitiva. En algunos casos se practicaron alteraciones importantes en los textos originales para hacer más próximas las piezas a la situación del momento, sustituyendo así personajes de la obra inicial por tipos contemporáneos, o se hicieron adaptaciones libres de los diálogos, modernizando en la medida de lo posible el lenguaje y la sintaxis e incluyendo referencias explícitas a diferentes hechos de la actualidad de la guerra. Quizá, los dos ejemplos más destacados de este tipo de actualizaciones de obras clásicas

sean los de la *Numancia*<sup>1</sup>, adaptación de Rafael Alberti de la obra cervantina del mismo título, y *El nuevo retablo de las maravillas*<sup>2</sup>, pieza de Rafael Dieste que tiene como base el entremés de Cervantes. En ambos casos se trata de versiones bastante libres de los respectivos textos originales, con modificaciones importantes que afectan principalmente a las circunstancias históricas presentadas en la obra.

El segundo grupo lo componen las obras de nueva creación escritas entre 1936 y 1939. Integran esta categoría todas aquellas piezas que tienen como argumento principal la Guerra Civil española y no están basadas en obras anteriores. No obstante, se pueden distinguir dos direcciones dentro de este apartado, las obras de urgencia y las piezas que no pueden ser consideradas como tales, principalmente por cuestiones de forma. El drama de Miguel Hernández *Pastor de la muerte*<sup>3</sup> o *La cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*<sup>4</sup> de Rafael Alberti son ejemplos de obras que están alejadas de las piezas breves de guerra, y por lo tanto, constituyen una categoría independiente respecto al teatro de urgencia.

Las obras de urgencia son obras cortas, muy sobrias, casi esquemáticas, apenas cuentan con personajes, e incluyen una gran carga política. Tienen un estilo muy directo, y por encima de todo, pretenden transmitir un mensaje manifiesto de agitación y propaganda al espectador. Su fin es didáctico, aspirando al adoctrinamiento de la audiencia como objetivo último.

Están pensadas para ser representadas por grupos de teatro con pocos medios técnicos a una audiencia popular, muy poco habituada a asistir a representaciones teatrales. Sus temas argumentales proceden de la realidad más inmediata de la guerra, así, situaciones en el frente de batalla, escenas de la retaguardia, posturas derrotistas, sucesos que afectan a la moral de los ciudadanos, acontecimientos en las líneas enemigas..., son asuntos comunes de estas obras. Estas piezas de urgencia responden al compromiso con la República por parte de intelectuales y hombres de letras reconocidos, pero también a iniciativas improvisadas, e incluso anónimas, de personas que decidieron poner su escritura al servicio de una causa política durante la Guerra Civil española.

Rafael Alberti ofrece en el primer número del *Boletín de Orientación Teatral* (Madrid, 15 de febrero de 1938) unas líneas definitorias bastante claras sobre las características más destacadas de esta dramaturgia. A su vez, el autor hace un llamamiento, casi desesperado, para que la gente se anime a escribir lo que él denomina «teatro de urgencia»:

Urge el «teatro de urgencia». Hacen falta estas obritas rápidas, intensas –dramáticas, satíricas, didácticas... –que se adapten técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales. Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades de montaje ni exigir gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora<sup>5</sup>.

1. ALBERTI, Rafael, *Numancia*, Madrid, Editorial Signo, 1937.

2. DIESTE, Rafael, *Nuevo retablo de las maravillas* en *Hora de España I*, Valencia, 1937.

3. HERNÁNDEZ, Miguel, *Pastor de la muerte* en *Obra completa* (Vol.II Teatro. Prosas. Correspondencia), Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1992.

4. ALBERTI, Rafael, *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, Madrid, Editorial Signo, 1938.

5. ALBERTI, Rafael, *Prosas encontradas 1924-1942*, Recogidas y presentadas por Robert Marrast, Madrid, Editorial Ayuso, 1973, p. 195.

Los rasgos fundamentales mencionados son principalmente formales, pues hay que tener en cuenta que Rafael Alberti estaba tratando de orientar a posibles autores. Cuatro serían las líneas maestras de este teatro de acuerdo a lo expuesto:

- \* La duración de la obra debe ser concisa y no exceder de treinta minutos. De hecho, Rafael Alberti habla de «obritas,» dando a entender el carácter breve de este teatro.
- \* Simplicidad en el montaje de la obra en cuanto a número de personajes, vestuario, decorados... Esta característica vendría motivada por la naturaleza ambulante y por la escasez de medios disponibles de los grupos teatrales que representarían la obra.
- \* Posibilidad de distintos enfoques con cabida para obras dramáticas, satíricas, didácticas...
- \* Condensación y claridad de la acción para buscar un efecto inmediato en la audiencia.

Posteriormente, el propio Rafael Alberti en un prefacio sin firmar a un volumen colectivo de obras de este tipo titulado *Teatro de urgencia*<sup>6</sup>, y que surgió a raíz del llamamiento expuesto anteriormente, daría alguna característica más de este teatro y matizaría las ya mencionadas. Así, comenta que ya se habían escrito algunas obras de guerra pero «balbuceaban apenas lo que esta agitación teatral precisaba ser», con lo que «el teatro político, eficaz y certero no aparecía» por ningún lado. Además, el autor gaditano escribe sobre la idoneidad del género de estas obras, y se decanta por el drama o la comedia como lo más acertado para «agitar» ideológicamente al espectador. También se detiene en la simplicidad del montaje y recomienda que se reduzcan «al mínimo sus necesidades, no siendo necesarias las decoraciones». Asimismo, habla de las características de los grupos teatrales que representarían estas obras y que deberían tener «dos responsables: uno político y artístico y otro de organización» y menciona dónde deben ser representadas las obras, «al aire libre, sobre tabladillos, en salas pequeñas o grandes». Y en cuanto a su repertorio dice que no se deberá representar «sola y escuetamente teatro político, sino que mezclarán su repertorio de teatro clásico, pasos, entremeses, sainetes, de cantos y bailes populares y cuidarán mucho estas agrupaciones de no caer en las varietés». Además señala la necesidad de que estas compañías aporten una enseñanza a la audiencia en sus actuaciones, «sirviendo al propio tiempo de agitación antifascista». Por último, se detiene en indicar la eficacia teatral y política que poseen estas obras, incluso considerando la improvisación, la rapidez y el descuido con el que a veces son escritas. Lo principal, según Alberti, es que estas obras sean hechas por gente convencida y que trata de convencer «con fe, con seguridad en la razón y justicia de nuestra causa».

También en otro prefacio, en este caso al volumen colectivo *Teatro juvenil*<sup>7</sup>, publicado por Juventud Campesina —organización de carácter revolucionario dirigida principalmente a jóvenes campesinos— aparece un dibujo de lo que debe ser este teatro a la vez que se anima a escribir nuevas obras bajo estas directrices dadas. Como en el caso del libro anterior *Teatro de urgencia*, este volumen tiene aspiraciones de servir de base para posibles repertorios de grupos teatrales. Los pilares en los que asen-

6. *Teatro de urgencia*, Madrid, Editorial Signo, 1938.

7. *Teatro juvenil*, Madrid, Editorial Diana, 1938.

tar este teatro serían, según el autor anónimo de este prefacio, la simplicidad en cuanto al montaje, el fin didáctico de las obras y el que las mismas sean atrayentes para la juventud por su temática actual. Estas características están muy en la línea de lo mencionado por Rafael Alberti sobre la simplicidad del aparato técnico y educación de la audiencia, si bien aportaría algún elemento novedoso en cuanto al contenido de las obras, señalando la idoneidad de argumentos actuales e inmediatos y que pudiesen ser fácilmente reconocibles por el espectador. Además, acerca de la tipología de la audiencia se menciona la necesidad de dirigir las obras a un determinado espectador, los jóvenes, especificación que no hace Rafael Alberti.

En fechas posteriores saldría un artículo anónimo publicado en el *Boletín de Información y Orientación Política*<sup>8</sup> con el título de «Un teatro del ejército para el ejército», este artículo en general es una arenga a los propios soldados para que se involucren de alguna manera en la actividad teatral, ya sea como autores o como actores, y ésta no tenga que depender de elementos ajenos a las unidades militares. En él, también se habla sobre la necesidad de que los combatientes hagan intento de escribir sus propias obras de «breve teatro político antifascista» para posteriormente ser representadas por miembros de unidades militares también: «Nuestras obras, malas o buenas, siempre tendrán el valor de haber sido concebidas, escritas y representadas por combatientes del Ejército Popular». Según el autor, «debe estimularse al combatiente para que escriba obritas como las que hemos señalado, abriéndose concursos, otorgándose premios a los mejores, etc. No sólo para el soldado, sino para el oficial, el jefe y el comisario.» Una vez escritas las obras el autor hace hincapié en que tienen que ser los propios componentes del ejército quienes las representen, pues los grupos teatrales «deben ser totalmente formados a base de elementos de nuestras unidades».

No obstante, en el artículo también se va a dar una serie de recomendaciones, las cuales servirían de base teórica para los soldados que se animasen a escribir, sobre la naturaleza del tipo de teatro que nos ocupa. El autor, al igual que en los dos prefacios de los volúmenes comentados, hace énfasis en la sencillez y simplicidad de este teatro, «en el teatro nuestro se ha de reflejar el momento que se vive, con la diafanidad de lo que, por sencillo, eleva el sentido espiritual del que escucha y contempla». También señala el poco aparato técnico que se requiere para realizarlo y la necesidad de que las obras, como había mencionado Rafael Alberti, tengan fuerza y provoquen efecto en la audiencia que las ve representar:

Es un teatro ligero, en el buen sentido de la palabra; un teatro de bolsillo, podíamos decir; pocos personajes —cinco o seis— poca o ninguna tramoya —la imaginación la suple—, y obras pequeñas, obras relámpago, tan simples y a la vez tan precisas, tan eficaces, como un buen cartel moderno o una buena consigna.

Sin embargo, la gran novedad en cuanto al intento de descripción del teatro de urgencia de este autor anónimo radica en los consejos que se dan sobre el contenido de las obras, aspecto en el que no se había detenido Rafael Alberti, sino para señalar a grandes rasgos las líneas maestras del

8. «Un teatro del ejército para el ejército», *Boletín de Información y Orientación Política*, Comisariado General de Guerra, 1<sup>er</sup> Cuerpo de Ejército, Año I, núm. 13, 15 de septiembre de 1938, pp. 22-24. Recogido por R. Marrast, *El teatro durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre, Edicions 62, 1978, p. 273.

repertorio de los grupos teatrales, y apenas lo había hecho el autor del prefacio de *Teatro juvenil*, acaso para comentar la necesidad de mostrar temas cercanos y actuales para la audiencia. En este artículo se profundiza sobre los posibles temas de las obritas de teatro de urgencia y se señala que «temas, los hay a montones», pero deben estar centrados fundamentalmente en la propia guerra, la cual «presenta motivos más que suficientes para que el combatiente, de algunas aptitudes para ello, los recoja y le sirvan de base para pergeñar una obrita». Por otra parte, y de igual modo que en las orientaciones anteriores, se señala el aspecto didáctico y educativo que ha de tener este teatro, el cual debe servir para hacer llegar a la audiencia un mensaje propagandístico con carácter político. Las obritas son «un magnífico aparato de propaganda y educación social y política de una eficacia extraordinaria». Asimismo, no deja el autor fuera el aspecto de esparcimiento del soldado al que también aspiran estas obras, y remarca que este teatro debe servir «para recreo del combatiente». Por último, se dan orientaciones en cuanto a los personajes, y de igual modo que con los temas, señala el autor la abundancia de posibilidades, «personajes no faltarán: el provocador, el saboteador, el espía, el héroe, el evadido, el prisionero, el indiferente, el bulista, el derrotista... Cada uno de ellos merece una obra y una atención». Añade también que el abanico es amplio, pues «tenemos motivos de inspiración con personajes centrales de la zona facciosa: italianos, alemanes, moros, beatas, falangistas y requetés, generales borrachos y lacayunos nos brindan temas más que suficientes».

Con la misma intención que el artículo anteriormente comentado de seguir reforzando las características esenciales que ha de tener este teatro, aparece un libro compilatorio de la obra hecha por el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra<sup>9</sup>. El libro está dividido en capítulos de acuerdo a diferentes actividades de propaganda para ser realizadas en las unidades militares, dándose cuenta de la labor hecha hasta la fecha pero ofreciéndose también recomendaciones y orientaciones de cara al futuro. Hay capítulos sobre el cine, la radio, las caricaturas, las postales, las bibliotecas, etc. Y como no podía ser de otra forma, también se orienta sobre el teatro de guerra. Un teatro del que ya había ejemplos suficientes pero cuyas características esenciales debían ser destacadas si se quería que cobrase un mayor desarrollo y perfección. Algunas de las preocupaciones mencionadas residen en el contenido y en la forma. Así, se recomienda en las obritas «el esquema de comedia, en las que además de intervenir todos los actores de cada grupo, despertáramos el interés del espectador por la trama del argumento». También se comenta la necesidad de elevar la calidad artística de los grupos de actores y de las propias obras y las aspiraciones de cara al futuro, «queremos que llegue hasta el último rincón de la trinchera más avanzada el arte teatral».

En otro artículo publicado por Antonio Aparicio, «El teatro en nuestro ejército»<sup>10</sup>, se comenta lo alcanzado hasta la fecha en cuanto a teatro de urgencia. Señala Aparicio que el teatro es «arma de propaganda de indiscutible valor» y habla sobre las circunstancias históricas que se viven y que han provocado la aparición de este teatro, «con la guerra ha surgido un tipo de teatro nuevo, al menos

9. *Propaganda y cultura en los frentes de guerra*, Resumen de la obra realizada por el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra, Ministerio de la Guerra, Comisariado General de Guerra, Valencia, 1937.

10. APARICIO, Antonio. «El teatro en nuestro ejército» *Comisario* núm. 4, diciembre de 1938. Recogido por R. Marrast en *El teatro...* p. 279.

en España. El llamado teatro de urgencia». Además, Aparicio indica el camino a seguir desde estos momentos en el que ya existe un teatro de urgencia reconocible, y con unas características más o menos definidas. Su preocupación se centra así en superar una serie de dificultades que han ido surgiendo. De esta forma, señala la importancia del aspecto educativo, como ya había hecho Rafael Alberti y el autor anónimo del artículo comentado, y hace recaer todo el peso en la dirección de la obra, la cual es determinante en el intento de hacer llegar a la audiencia el mensaje deseado por el autor, ya que «sin dirección no hay teatro, no puede haber teatro.» Comenta también la utilidad didáctica de este teatro, «hecho con obras cortas en las que se escenifica una consigna de guerra, un episodio aleccionador.» Por otra parte, y siguiendo lo mencionado por Rafael Alberti, recomienda que el teatro de urgencia vaya acompañado de obras de teatro clásico:

Simultáneamente a este teatro de urgencia, de propaganda antifascista, debe ir el gran teatro popular de nuestros mejores autores clásicos. En él abundan las piezas cortas, los entremeses, jácaras, mojigangas, etc., adaptables al repertorio de consigna.

Por último, destaca la necesidad de que este tipo de teatro sea publicado para que así alcance una mayor difusión: «convendría que se editara cuanto de teatro de urgencia ha sido escrito. Con ello se divulgarían más las obras y se estimularía a los encargados de escribirlas.»

Otro dibujo lo proporciona Manuel Altolaguirre en la revista *Hora de España* por medio de un artículo que lleva por título «Nuestro teatro»:

Sería muy fácil clasificar los caracteres que se destacan en la mayoría de estas primeras producciones, casi siempre romances dialogados, farsas entre soldados, campesinos y obreros, contra el moro, el italiano, el alemán y los generales facciosos. Teatro antifascista de gran sencillez de forma y gran unanimidad en su contenido, redactado con la mayor simplicidad, para que pueda ser captado por un público que no entiende de sutilezas literarias<sup>11</sup>.

Expuestas las líneas maestras del teatro de urgencia cabe centrarse en el análisis de los personajes que configuran esta modalidad teatral y, concretamente, en las características más sobresalientes de las mujeres que aparecen en él.

Indudablemente, la propia naturaleza de esta tipología de piezas determina los rasgos principales del «personaje dramático» en esta clase de teatro. El encorsetamiento al que se ven sometidos los personajes viene marcado por requisitos de forma y contenido de las propias obras. Exigencias como la de un número reducido de actores, el carácter breve de las piezas, la subordinación de la belleza estética al mensaje propagandístico que se quiere transmitir, el tipo de audiencia al que van dirigidas las representaciones o los temas argumentales —procedentes de la realidad más inmediata de la guerra—, delimita absolutamente

11. ALTOLAGUIRRE, Manuel, «Nuestro teatro», *Hora de España* núm. 9, septiembre de 1937, pp. 29-37.

el desarrollo de los personajes como soporte de la acción dramática. Como consecuencia, el abanico de personajes está bastante restringido y, sobre todo, muy estereotipado, tanto en el caso de los personajes masculinos como femeninos, si bien, la presencia de mujeres es menor respecto a la de los hombres. De esta manera, existen numerosísimos ejemplos de piezas de urgencia que no contemplan ninguna mujer en su reparto, reduciendo su lista de *dramatis personae* exclusivamente a figuras masculinas.

En el caso de los personajes femeninos, las relaciones que se establecen con el resto de los personajes que configuran el reparto son bastante cerradas y casi siempre subordinadas a una figura masculina, quedando relegados la mayoría de veces a un papel secundario dentro de la obra y con escasa relevancia respecto al núcleo argumental principal. Así, los personajes femeninos se definen y actúan mayoritariamente en referencia a otros personajes masculinos, estableciéndose unas relaciones de dependencia jerárquica muy claras en escena que denotan una marcada simetría en su configuración. Son frecuentes las parejas de personajes basadas en algún aspecto: parentesco (madre-hijo, esposa-marido), relación personal (novio-novia), clase social (obrero-obrera), edad (muchacho-muchacha, anciano-anciana), condición (miliciano-miliciana) que aparecen en escena. En este sentido, este teatro es claramente machista en cuanto al escaso protagonismo de figuras femeninas en este tipo de dramaturgia surgido a raíz de la guerra.

En cuanto a la caracterización de las mujeres, se hace de manera muy somera, simplificando al máximo los atributos caracterizadores y reduciéndolos a los requeridos por la función dramática que desempeña el personaje en la obra. Así, en *Cuatro batallones de choque*<sup>12</sup>, «La niña cursi», que se queja de no haber podido lucir su ropa de temporada es meramente un recurso dramático, el personaje no tiene caracterización ni desarrollo alguno, sus palabras dentro de la obra obedecen al estereotipo de su propia etiqueta de niña presumida y pedante:

LA NIÑA CURSI: ¿Cuándo va a terminar todo esto? Tener que venir con la ropa peor para no desentonar mucho, como dice mamá. Bueno, ¡cada vez que pienso en los trajes que no he podido estrenar esta temporada!

Lo mismo ocurre en el caso de «La alarmante» en *La cola*<sup>13</sup>, de Miguel Hernández. La mujer no tiene desarrollo alguno y cumple exclusivamente con el papel dramático que la identidad asignada le proporciona:

LA ALARMANTE: ¿No escucháis? ¡A los sótanos, a los sótanos! ¡Ha venido la aviación! ¡Yo me muero del susto! ¡Que me matan! ¡Han arrojado ya más de cien bombas! ¡Que me bombardean! ¡Doscientos muertos, mil heridos, medio Madrid en ruinas!

12. *Cuatro batallones de choque*, Ediciones 5º Regimiento, Madrid.

13. HERNÁNDEZ, Miguel, *La cola en Obra completa* (Vol.II Teatro. Prosas. Correspondencia), Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1992.

Esta ausencia de caracterización provoca personajes planos, con reacciones bastante previsibles que les restan espontaneidad y producen una predeterminación muy clara en todas sus maniobras. Son, en su mayoría, personajes poco complejos, con escasos atributos y con apenas unos rasgos que dibujan personajes con escasa capacidad de sorpresa y reducida independencia escénica. Además, raramente evolucionan a lo largo de la obra o sufren variaciones en su comportamiento o carácter. Otro ejemplo en esta línea es el de «La agitadora», de la obra anónima *España no es Austria*<sup>14</sup>. Su papel, como su propia denominación indica, es el agitar las conciencias de los espectadores, pero no tiene impulso dramático ni caracterización individualizada, es, simplemente, el soporte del autor para transmitir un discurso político a los espectadores:

LA AGITADORA: ¡España es el pueblo que ha sabido empuñar las armas por su libertad, y no las dejará hasta que esta libertad esté afirmada en toda la Patria!

LA AGITADORA: (...) ¡Muera el invasor! Sí. ¡El pueblo de España le aplastará para siempre! ¡Que España no es Austria!

En la mayoría de casos la caracterización de estas figuras femeninas comienza con la denominación asignada en el reparto mediante nombres comunes. Así, designaciones como «Miliciana»<sup>15</sup>, «Obrera»<sup>16</sup>, «Campesina»<sup>17</sup>, «Beata»<sup>18</sup>, «Catequista»<sup>19</sup> caracterizan por sí solas las cualidades del personaje e indican muy claramente la función dentro de la obra de cada una de estas figuras dramáticas, restándole un desarrollo individualizado y buscando así un mensaje que pudiera representar a todo un colectivo. Es evidente que el discurso en estos casos está lleno de tópicos y situaciones estereotipadas las cuales se repiten con mucha frecuencia en las obras de urgencia. En ocasiones, estas mujeres ejercen de «portavoz» de las intenciones ideológicas de la obra y del autor, elaborando un discurso de agitación y propaganda fácilmente reconocible para el espectador. De esta manera, y bajo una complicidad muy directa con la audiencia, los autores buscan la identificación personaje-audiencia con la utilización de estos protagonistas tomados de la realidad más inmediata, con la cual estaría bastante familiarizado todo el público.

En otras ocasiones, las denominaciones que acompañan a los personajes no denotan en sí mismas ninguna caracterización aparte de la propiamente implícita en el sustantivo común adosado a la figura dramática, pero tampoco ofrecen una descripción detallada del personaje. El uso de nombres

14. *España no es Austria* en *Un teatro de guerra. Las guerrillas del teatro*, Madrid-Barcelona, Editorial Nuestro Pueblo, 1938.

15. *En las trincheras* en *En las trincheras. Cuatro temas de guerra*, Valencia«?», Teatros del frente, Comisariado General de Guerra, Subcomisariado de Propaganda, 1937.

16. *Cuatro batallones de choque*, Ediciones 5º Regimiento, Madrid.

17. *Pueblos de vanguardia* en *Un teatro de guerra. Las guerrillas del teatro*, Madrid-Barcelona, Editorial Nuestro Pueblo, 1938.

18. ONTAÑÓN, Santiago, *El bulo* en *Teatro de urgencia*, Editorial Signo, Madrid, 1938.

como «Moza»<sup>20</sup>, «Mujer»<sup>21</sup>, «Novia»<sup>22</sup>, «Muchacha»<sup>23</sup>, son bastante genéricos y aportan poca información por parte del autor sobre el personaje en la pieza de urgencia.

No obstante, aunque esta caracterización utilizando nombres comunes es muy abundante, en algunos casos, a esos sustantivos comunes el autor les añade algún tipo de calificativo: «Muchacha agitadora»<sup>24</sup>, «Niña cursi»<sup>25</sup>, «Mujer deslenguada»<sup>26</sup>..., en la lista de *dramatis personae* que van determinar aún más la función del personaje en esa obra, reduciéndolo exclusivamente a un mero altavoz de lo que su calificativo sugiere y limitando sus apariciones a poner de relieve su condición por encima de cualquier otro interés dramático. Son personajes sometidos y subordinados totalmente a la cualidad señalada junto a su denominación y que no van a desarrollar ninguna otra faceta de su carácter en escena salvo la remarcada con su calificativo. Pondremos alguna evidencia de lo sugerido en líneas anteriores:

MUCHACHA AGITADORA: ¡Camaradas! La ofensiva enemiga, que ha obligado a nuestras fuerzas a ceder terreno, coincide con otra ofensiva de la quinta columna, que pretende desmoralizar al pueblo y hacerle perder la confianza en la victoria. (...) ¡Camaradas! Ganaremos la guerra. Para ello es preciso que se sostenga la moral de los frentes con una moral de guerra en la retaguardia. ¡Que todo el mundo trabaje para la guerra! (...)

Una de estas figuras dramáticas femeninas etiquetadas con un nombre común y que se repite con cierta asiduidad es el de «Madre»<sup>27</sup>. Por lo general, estos personajes gozan de bastante fuerza dramática y tienen un valor simbólico muy alto. Sin duda, y dadas las circunstancias excepcionales de guerra, son personajes que pretenden dotar de dramatismo y emoción a la obra y mostrar una enseñanza muy clara al espectador: es necesario el sacrificio particular para lograr ganar la guerra. La maternidad queda así supeditada a las necesidades de la guerra, provocando muchas veces la

19. AUB, Max, *Por Teruel* en *Obras completas* (Vol. VII-A), Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.

20. AUB, Max, *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* en *Obras completas* (Vol. VII-A), Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.

21. BLEIBERG, Germán, *Amanecer*, *Cuadernos de Madrid* núm. 1, Madrid, 1939.

AUB, Max, *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* en *Obras completas* (Vol. VII-A), Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.

22. BALBONTÍN, José Antonio, *El cuartel de la montaña*, Madrid, Sociedad general de autores, 1936.

23. *Aplastar a Franco* en *Un teatro de guerra. Las guerrillas del teatro*, Madrid-Barcelona, Editorial Nuestro Pueblo, 1938.

ALBERTI, Rafael, *Radio Sevilla*, *El mono azul* núm. 45, Madrid, 1938.

24. DE LA FUENTE, Pablo, *El café... sin azúcar* en *Teatro de urgencia*, Madrid, Editorial Signo, 1938.

25. *Cuatro batallones de choque*, Ediciones 5º Regimiento, Madrid.

26. HERNÁNDEZ, Miguel, *La cola* en *Obra completa* (Vol.II Teatro. Prosas. Correspondencia), Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1992.

27. HERNÁNDEZ, Miguel, *El hombrecito* en *Obra completa* (Vol.II Teatro. Prosas. Correspondencia), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

HERNÁNDEZ, Miguel, *La cola* en *Obra completa* (Vol.II Teatro. Prosas. Correspondencia), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

ONTAÑÓN, Santiago, *El bulo* en *Teatro de urgencia*, Editorial Signo, Madrid, 1938.

LÓPEZ, Manuel, *Aparta, madre, y no impidas...*, en *Poesía en las trincheras*, Ediciones La voz del combatiente, Madrid, 1937.

AUB, Max, *Pedro López García* en *Hora de España* núm. 19, Barcelona, julio 1938, pp. 81-99.

entrega de la sangre de los hijos con el fin último de vencer al enemigo. Estas mujeres-madres que aparecen en escena no dudan a la hora de ofrecer el sacrificio de sus hijos, y, si vacilan en algún momento, acaban convencidas de lo indispensable de la entrega por lo exigente de las circunstancias. De hecho, algunas obras (*Aparta, madre, y no impidas...*<sup>28</sup>, *El hombrecito*<sup>29</sup>) tienen como argumento principal este tema, estableciéndose un diálogo madre-hijo en el que este último trata de convencer a su progenitora para que entienda la necesidad de su alistamiento y no impida el mismo. Este ejemplo proviene de la primera de las piezas de urgencia citadas y es bien representativo de lo anteriormente comentado:

MADRE: Piensa sereno, hijo mío,  
y date cuenta de mí.  
Si cayeras en la lucha,  
¿crees que yo pueda vivir?  
HIJO: (...) Piensa que ha de ser mi esfuerzo  
el que habrá de decidir.  
¿Quieres tú ser la culpable?  
Contéstame pronto, di.

Igualmente, en la segunda de las piezas mencionadas, las intervenciones del hijo van encaminadas a convencer a su madre para que dé el beneplácito a su alistamiento:

HIJO: ... que tengo ganas de salvar a España?... ¿No dicen los periódicos que la vamos a perder si habemos hombre cruzados de brazos?  
MADRE: Tú no eres hombre.  
HIJO: ¡Quiero serlo! ¿No dicen que si entran los alemanes en Madrid, el hambre será más grande que nunca y todos seremos como bueyes?  
(...)

En otras ocasiones son los propios hijos e hijas los que tratan de hacer ver al espectador lo indispensable del sacrificio de todas las madres republicanas si se quiere ganar la guerra como se puede observar en esta escena de *Despedida de reclutas*<sup>30</sup>:

MARÍA: Oye, Alfredo, y tu madre, ¿qué?  
ALFREDO: Pues nada. Hasta ahora, como soy el último que le queda, se le hacía algo duro de jarme marchar. (...) Pero en cuanto se enteró que llamaban a mi quinta, ahí la hubieras visto...; con tanto entusiasmo como yo por que me alistara. Tres hijos tiene en el frente, pero lo que ella siente es que no le quedan más para darlos a la causa.

28. LÓPEZ, Manuel, *Aparta, madre, y no impidas...*, en *Poesía en las trincheras*, Ediciones La voz del combatiente, Madrid, 1937.

29. HERNÁNDEZ, Miguel, *El hombrecito en Obra completa* (Vol.II Teatro. Prosas. Correspondencia), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

30. *Despedida de reclutas* en *Un teatro de guerra. Las guerrillas del teatro*, Madrid-Barcelona, Editorial Nuestro Pueblo, 1938

MARÍA: Como la mía; como todas las madres españolas, conscientes de lo que la lucha significa. Todo lo dan para la guerra, porque saben que en ella se lucha para conseguir lo que ansían sus hijos (...)

Son estas figuras maternas personajes cargados de tópicos que tienen una imposición emocional muy grande en sus palabras y que, por lo general, tienen bastante protagonismo. A veces, y como hecho excepcional se les permite el soliloquio, donde revelan sus pensamientos y emociones más íntimas a los espectadores, interpelándoles directamente y buscando remover sus conciencias de una manera clara y rotunda. Valga esta muestra de Miguel Hernández proveniente de su *Teatro en la guerra*, concretamente de *El hombrecito*<sup>31</sup>, como ejemplo de lo señalado anteriormente:

MADRE (...) Reconozco la luz que te envuelve desde hoy, y deajo suelta la rienda de tus impulsos generosos. Crecido en ellos, tus quince años son veinticinco, tu corazón se agranda. No te quedarás en la muerte, si caes, que saltarás por encima de ella. Vivirás, vivirás, te tendré siempre conmigo y andarás relumbrando sobre todos los montes de España. Mirad, madres, mirad: ¡mi hijo avanza como una semilla a convertirse en el pan de todos los hijos que empiezan a brotar de los vientres maternos!

No obstante, también hay obras donde las figuras femeninas aparecen designadas mediante nombres propios. Mencionaremos algunos ejemplos: *Los miedosos valientes*<sup>32</sup>, *Tiempo, a vista de pájaro*<sup>33</sup>, *Al amanecer*<sup>34</sup>, *La evasión de los flamencos*<sup>35</sup>. En estos casos suele haber un mayor desarrollo de los personajes femeninos en escena ya que en general son piezas menos esquemáticas y donde las mujeres poseen algo más de riqueza escénica y caracterización. Sin embargo, son muy pocas las mujeres que van a tener un papel relevante, parece un terreno vedado casi exclusivamente a personajes masculinos.

En conclusión, la figura dramática femenina carece de un peso específico en las obras de urgencia, su función en escena pocas veces promueve la evolución de acciones y sucesos. Además, y aunque es evidente que el personaje se caracteriza por lo que dice y cómo lo dice, los diálogos interpretados por mujeres son, en general, demasiado «planos» y están sometidos al mensaje propagandístico republicano. Asimismo, y dado que la figura literaria es una «imitación» del ser humano en la medida de lo posible, las mujeres de las obras de urgencia parecen sacadas de la realidad más inmediata pero sin darles la posibilidad de una individualización dramática, es decir, los autores pretenden sacar en escena personajes muy reconocibles para el espectador, aunque para ello tengan que subordinar totalmente a la figura dramática a su función «política» en la obra.

31. HERNÁNDEZ, Miguel, *El hombrecito* en *Obra completa* (Vol.II Teatro. Prosas. Correspondencia), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

32. APARICIO, Antonio, *Los miedosos valientes*, *El mono azul* núm. 46, Madrid, 1938.

33. ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Hora de España* VI, Valencia, 1937.

34. DIESTE, Rafael, *Hora de España* XV, Barcelona, 1938.

35. MUSSOT, Luis, *La evasión de los flamencos*, Valencia, Teatros del frente, Comisariado General de Guerra, Subcomisariado de propaganda, 1936.

## Bibliografía

- AAVV, *Valencia, capital cultural de la República (1936-1937). Antología de textos i documents*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986.
- AAVV, *Literatura en la Guerra Civil (Madrid 1936-1939)*, Madrid, Talasa, 1999.
- , «María Teresa León (Logroño, 1903-Madrid, 1988)», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 25-37.
- ALBERTI, Rafael, «Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes» *El Mono Azul* núm. 42, 2.12.1937.
- , *Prosas encontradas 1924-1942*, Recogidas y presentadas por Robert Marrast. Madrid, Ayuso, 1973.
- , *Prosas*, Madrid, Alianza, 1980.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel y otros, «Labor de propaganda», *Hora de España* núm. 1, enero 1937, pp. 61 y 62.
- , «Nuestro teatro», *Hora de España* núm. 9, septiembre 1937, pp. 29-37.
- [ANÓNIMO], *Las tareas de los antifascistas en la retaguardia*, Madrid, Ediciones del Comité de Editoriales y Librerías del Frente Popular y Alianza de Intelectuales Antifascistas, 1936.
- , «Actividad de la Alianza. Sección de Teatro», *El Mono Azul* núm. 7, 8.10.1936, p. 8.
- , «César M. Arconada», *El Mono Azul* núm. 8, 15.10.1936, p. 6.
- , «Nueva Escena en el teatro Español», *El Mono Azul* núm. 8, 15.10.1936, p. 8.
- , *Propaganda y cultura en los frentes de guerra*, Valencia, Comisariado General de Guerra, 1937.
- , «Teatro», *Hora de España* núm. 2, febrero 1937, p.60.
- , «Una escuela de técnica teatral», *El Mono Azul* núm. 22, 1.7.1937.
- , «Teatro de arte y propaganda», *El Mono Azul* núm. 42, 25.11.1937.
- , «Una nota del Consejo Central del Teatro», *El Mono Azul* núm. 44, 9.12.1937.
- , «Notas», *El Mono Azul* núm. 47, febrero 1939, p. 126.
- ARIAS, Salvador, «Testimonio», en *Homenaje a María Teresa León*, Cursos de verano de El Escorial (1989), Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 65-73.
- AUB, Max, «Piscator y una nueva valoración del teatro», *Nueva Cultura* núm. 3, marzo 1935, pp. 6 y 7.
- , «Actualidad de Cervantes», *Hora de España* núm. 5, mayo 1937, pp. 66-69.
- , «El teatro y la guerra», *La Estafeta Literaria* núm. 638, junio 1978, pp. 16 y 17.
- AZNAR SOLER, Manuel, *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro 1928-1938)*, Barcelona, Universitat de Valencia, 1993.
- , «María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil», *Anthropos* núm. 148, septiembre 1993, pp. 25-34.
- BILBATUA, Miguel (ed.), *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976.
- , «La guerra civil y el teatro», *Camp de l'Arpa* núm. 48-49, marzo 1978, pp. 30-33.
- , «El teatro durante la II República y la Guerra Civil», en Fernando García Lara (ed.), *Literatura y Guerra Civil*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 1987, pp. 59-78.
- , «Del teatro popular al teatro de urgencia», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 54-58.

- BURGUET I ARCADIA, Francesc, «Ascensión y caída del Sindicato Único de Espectáculos de C.N.T.», *Cuadernos el Público* núm. 15, junio 1986, pp. 33-49.
- , «El teatro en manos de la C.N.T.», *Cuadernos el Público* núm. 4, mayo 1995, pp. 24-27.
- CAPDEVILA, Lluís, «Teatre d'abans i de després del 19 de juliol», *Catalans* núm. 5, marzo 1938, p. 37.
- , «El Mono Azul y el romancero de la guerra civil», *Anthropos* núm. 148, septiembre 1993, pp. 43-51.
- CERNUDA, Luis, «Sobre la situación de nuestro teatro», *El Mono Azul* núm. 36, 14.10.1937.
- , «Un posible repertorio teatral», *El Mono Azul* núm. 38, 28.10.1937.
- COLLADO, Fernando, *El teatro bajo las bombas*, Madrid, Kaydeda, 1989.
- , «Cartelera teatral de Madrid (1936-1939)», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 77-83.
- DEL TORO, Antonio, «Teatro. El triunfo de las germanías», *Nueva Cultura* núm. 1, marzo 1937, año III, pp. 33 y 34.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, «Panorama del Teatro Español», *Hora de España* núm. 16, abril 1938, pp. 13-52.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio, «Reforma teatral y anarquismo: El proyecto para un nuevo teatro del pueblo», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 102-120.
- DOLS RUSIÑOL, Joaquim, «Una reciente aportación al teatro de la guerra», *Camp de l'Arpa* núm. 48-49, marzo 1978, pp. 66 y 67.
- DOMÉNECH, Fernando, «El teatro en la Guerra Civil española», *A.D.E. Teatro* núm. 77, octubre 1999, pp. 75-85.
- , «La guerra teatral (cuatro calas en el repertorio teatral madrileño durante la guerra civil)», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 70-76.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, «Años de primavera», *A.D.E. Teatro* núm. 77, octubre 1999, pp. 127-132.
- FOGUET I BOREU, Francesc, *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1999.
- GAMONAL TORRES, Miguel Ángel, *Imagen, propaganda y cultura en la zona republicana durante la Guerra Civil española*, Resumen de la tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 1985.
- , *Arte y política en la Guerra Civil Española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel, «Farsa y esperpento en tiempos de guerra» *Cuadernos el Público* núm. 15, junio 1986, pp. 51-60.
- , «La idea de teatro en la dramaturgia de la guerra civil: algunos ensayos», *Anthropos* núm. 148, septiembre 1993, pp. 35-39.
- , «Luis Mussot Flores: su labor teatral durante la Guerra Civil», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* núm. 18, 1993, pp. 519-537.
- , «El Teatro en la guerra como agit-prop», en José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández 50 años después*, Actas del I Congreso Internacional (Alicante, 25-28 de marzo de 1992), Alicante / Elche / Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 777-782.
- GONZÁLEZ, Luis Mariano, «La escena madrileña durante la II República (1931-1939)», *Revista de Estudios Teatrales* núm. 9-10, junio-diciembre 1996.

- HERMANS, Hub, *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «El parapeto intertextual albertiano y el compromiso de la guerra civil», *Anthropos* núm. 148, septiembre 1993, pp. 61-64.
- Hora de España*, 23 números (enero 1937- noviembre 1938), Reimpresión, Biblioteca del 36 (Revistas en la II República), 5 volúmenes, Liechtenstein, Topos Verlag, 1977.
- INNOCENTI, Renata, «El teatro de Miguel Hernández», en Carmen Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, Alicante, Fundación Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, pp. 241-251.
- LEÓN, María Teresa, «Gato por liebre», *El Mono Azul* núm. 36, 14.10.1937.
- , *Obras dramáticas y escritos sobre teatro*, Edición de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003.
- LUIS, Leopoldo de, «Una experiencia personal de teatro en la guerra», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 148-149.
- MARRAST, Robert, «El teatro en Madrid durante la Guerra Civil», en Jean Jacquot (ed.), *El Teatro Moderno*, Conferencias de Arrás (20 a 24 junio de 1957), Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 267-286.
- , *El teatre durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.
- , «El teatro durante la guerra civil española», *Cuadernos el Público* núm. 15, junio 1986, pp. 19 –31.
- , «Los salvadores de España», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 11-13.
- MARTÍNEZ ROGER, Ángel, «Salvador Arias: memoria de un tiempo sin memoria» *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 39-53.
- MCCARTHY, Jim, *Political Theatre during the Spanish Civil War*, Cardiff, University of Wales Press, 1999.
- , «Soldados como espectadores. Teatro de agitación y propaganda y estética de la representación en la Guerra Civil española», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 139-147.
- , «Luis Mussot: Observaciones sobre su teatro de urgencia» *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 86-88.
- MONLEÓN, José, «El arte de urgencia durante nuestra Guerra Civil», *Camp de l'Arpa* núm. 48-49, marzo 1978, pp. 35-41.
- , *El Mono Azul. Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979.
- , «Arte y Urgencia: las guerrillas del teatro», en María Teresa León, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, pp. 23-26.
- , *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer acto, 1990.
- , «Lectura histórica del pensamiento teatral de María Teresa León», en *Homenaje a María Teresa León*, Cursos de verano de El Escorial (1989), Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 53-64.
- , «En el centenario de Max Aub», *Primer Acto* núm. 298, abril-mayo-junio 2003, pp. 8-17.
- Mono Azul, El*, 47 números (agosto 1936-febrero 1939), Reimpresión, Biblioteca del 36 (Revistas en la II República), Liechtenstein, Verlag Detlev Auvermann, 1975.
- MORALES, José Ricardo, «Max Aub: de *El Búho* al destierro» *Primer Acto* núm. 247, enero-febrero 1993, pp. 67-69.

- MUNDI, Francisco, *El teatro de la guerra civil*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- ONTAÑÓN, Eduardo de, «Cervantes en nuestra trinchera. El primer teatro digno de nuestra guerra», *El Sol*, 29.12.1937.
- ONTAÑÓN, Santiago, «Experiencia personal», *El Mono Azul* núm. 36, 14.10.1937.
- , «María Teresa León», en *María Teresa León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, pp. 57-58.
- P., «Las Guerrillas del teatro: comediantes en las calles, en los frentes, en los pueblos», *El Sol*, 11.3.1938.
- PACO, Mariano de, «Miguel Hernández: la dramaturgia del combatiente», *Ínsula* núm. 544, abril 1992, pp. 27-28.
- , «Miguel Hernández y el teatro», en José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández 50 años después*, Actas del I Congreso Internacional (Alicante, 25-28 de marzo de 1992), Alicante / Elche / Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 169-176.
- PERAL VEGA, Emilio Javier, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (ed.), *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1997.
- PESUDO, José, «Teatro de guerrillas en las unidades del Ejército», *Frente Rojo*, 23.12.1937.
- Rafael Dieste, Actas del Congreso, (La Coruña, 25 a 27 de mayo de 1995), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
- REGALES, Antonio, *Literatura de agitación y propaganda*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981.
- RIQUELME POMARES, Jesucristo, *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- , «Miguel Hernández: dramaturgo desconocido versus teatro representado» *Ínsula* núm. 544, abril 1992, pp. 23-25.
- , «El teatro bélico», en Carmen Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, Alicante, Fundación cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, pp. 291-310.
- SALAS VIU, Vicente, «La Numancia de Cervantes», *El Mono Azul* núm. 20, 17.6.1937.
- , «El bulo y el teatro político» *El Mono Azul* núm. 42, 25.11.1937.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, «Nueva Escena, en el teatro Español», *El Mono Azul* núm. 9, 22.10.1936, p. 8.
- , «El Grupo Arte y Propaganda en el teatro de la Zarzuela de Madrid», *Hora de España* núm. 10, octubre 1937, pp. 75 y 76.
- SIRERA, Josep Lluís, «Teatro y revolución en la Valencia de 1936: de la utopía al melodrama», *Stichomythia (Revista Digital de Teatro Contemporáneo)* núm. 0, enero 2002.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Alberti: del teatro político al teatro integrador», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 245-259.
- , *Los espacios de la memoria (la obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, 1996, Ediciones de la Torre.
- , «Las guerrillas del teatro (urgencia, propaganda, compromiso)», *A.D.E Teatro* núm. 77, octubre 1999, pp. 144-153.

- , «María Teresa León y la Guerra Civil española (De teatro y otros textos)», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 16-24.
- VALLDEPERES, Manuel, *La força social i revolucionària del teatre*, Barcelona, Editorial Forja, 1937.
- , «El teatre en la guerra i en la revolució» *Catalans* núm. 8, abril 1938, p. 26.
- VALLE, Adrián del, «Maese Pedro frente a los parapetos» *Blanco y Negro* núm. 11, 15.9.1938, pp. 16 y 28.
- VICENTE HERNANDO, César de, «Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España», *Teatro* núm. 1, 1992, pp. 123-140.
- , «Concepto y tendencias del teatro revolucionario y de agitación social entre 1900 y 1939», *A.D.E. Teatro* núm. 77, octubre 1999, pp. 133-143.
- , «Un episodio teatral durante la Guerra Civil: la visita de Erwin Piscator», *A.D.E. Teatro* núm. 97, septiembre-octubre 2003, pp. 59-66.