

UN NUEVO PÚBLICO PARA UNA NUEVA ESCENA:
LOS TEATROS DE LA REPÚBLICA

Mariano de Paco
Universidad de Murcia

A Manuel Aznar Soler,
tan buen conocedor de estos teatros

«Allí [en Francia] es República, como debiera serlo la España.
En las Repúblicas manda el pueblo...»¹

A. HACIA UN PÚBLICO NUEVO

La afirmación del Compadre Miau en *Divinas Palabras* nos sirve para referirnos a una idea fundamental en nuestro trabajo: la vinculación de la República con el pueblo, que, en el terreno escénico, convierte a éste en el *receptor ideal*. Las actitudes ante el teatro están siempre ligadas, como es sabido, a las relaciones con el espectador. Afirmaba Valle-Inclán en 1915 que «el autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público»²; por ello, quienes desde la primera década del siglo XX pretenden modificar el teatro (desde la vanguardia³ o desde la administración) se disponen a modificar la condición de los receptores habituales, estado que culmina durante la República cuando este propósito se integra en otro más general, favorecido por el Gobierno: conseguir que el público sea el pueblo. Para ello será necesario un teatro que responda a las exigencias de éste, al tiempo que lo forma. Es lo que pretendían grupos como La Barraca, el Teatro de las Misiones Pedagógicas, el Guiñol Octubre o El Búho; o, durante la guerra civil, Nueva Escena, Las Guerrillas del Teatro o el Teatro de Arte y Propaganda.

Los autores «comprometidos» se mueven en esta misma dirección. La idea del «teatro para el pueblo» puede sintetizarse con las últimas palabras de Miguel Hernández en su «Nota previa» a *Teatro en la guerra*, tras afirmar que con su poesía y con su teatro trataba «de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo» y de condenar «el obscuro y mentiroso teatro de la burguesía»: «Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España...»⁴. «Las plazas y los corrales», espacios abiertos, suponen una vuelta al origen en espacio y público.

1. Ramón del VALLE-INCLÁN, *Divinas palabras*, II, 3, edición crítica de Luis IGLESIAS FEIJOO, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, 1991, pág. 241.

2. *El Caballero Audaz*, «Nuestras Visitas. Don Ramón del Valle-Inclán», *La Esfera*, 6 de marzo de 1915. Vid. en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas*, edición al cuidado de Joaquín del VALLE-INCLÁN, Madrid, Alianza, 2000, pág. 89.

3. Me he ocupado de ello en «El teatro de vanguardia», en Javier PÉREZ BAZO, ed., *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse, CRIC&OPHRYS, 1998, págs. 291-304.

4. Miguel HERNÁNDEZ, *Obra Completa*, II, *Teatro. Prosas. Correspondencia*, edición crítica de Agustín SÁNCHEZ VIDAL y José Carlos ROVIRA con la colaboración de Carmen ALEMANY, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, 1992, págs. 1787-1788.

El gobierno de la República se propuso desde sus comienzos un acercamiento de la cultura al pueblo y «la *extensión teatral* se convirtió en uno de los fundamentos de su política cultural»⁵. Recordemos muy sucintamente las dos empresas más conocidas y singulares: Misiones Pedagógicas y La Barraca.

El origen de las Misiones Pedagógicas se encuentra en la Escuela Nueva, la Escuela única y, principalmente, en las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Giner de los Ríos. La Institución intenta la transformación de España por medio de la educación y esas finalidades impregnan la política educativa de la Segunda República (como las de los escritores novecentistas, que, encabezados por Ortega, desean educar a la mayoría de los ciudadanos. Recordemos también que en el Manifiesto de la «Agrupación al Servicio de la República» –Ortega, Pérez de Ayala, Marañón– se dice que ésta «intentará organizarse desde la capital hasta la aldea y el caserío...»)⁶. Como las medidas educativas no eran suficientes para resolver los problemas de analfabetismo y escolarización se crearon, en mayo de 1931, las Misiones Pedagógicas para difundir en los medios rurales la cultura que disfrutaban en las ciudades. «El Teatro del Pueblo» (dentro de las actividades de las Misiones) estaba destinado a llevar representaciones a aldeas y rincones escondidos de la geografía española. Alejandro Casona, que lo dirigió, escribió para él varias obritas, luego recogidas en *Retablo jovial*. El «Teatro Guiñol» fue dirigido por Rafael Dieste.

La Barraca se fundó, es bien conocido, por el Gobierno de la Segunda República por iniciativa de Fernando de los Ríos, ministro de Instrucción Pública. Se confió su dirección a Federico García Lorca⁷ y a Eduardo Ugarte (Secretario de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, nombre que figura en el cartel bajo la rueda y Teatro Universitario). La primera representación de este grupo de jóvenes estudiantes universitarios, que dejaba Madrid para dirigirse hasta los espectadores, tuvo lugar el diez de julio de 1932 en Burgo de Osma⁸. En palabras de Federico, con *La Barraca* se busca un público virgen, «incontaminado», constituido por «los verdaderos receptores del arte teatral», que, junto a las clases cultas formarán las dos vertientes del público verdadero frente al burgués del piso principal, resistente a los nuevos códigos, por el que él hacía ver su más absoluto desprecio. *La Barraca*, proyección del teatro hacia un nuevo público, le atraía por ello especialmente: «Para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria...»⁹.

Por otra parte, desde principios del siglo XX se venía hablando de la creación de un Teatro Nacional (hay incluso antecedentes en épocas anteriores)¹⁰. Esta debatida idea tuvo eco en el Gobierno republicano y el Consejo Nacional de la Cultura aprueba, en julio de 1936, un proyecto para la puesta en marcha del Teatro Nacional Español con sede en el Teatro Español o en el María Guerrero.

5. Una excelente síntesis a este respecto es la de Manuel AZNAR SOLER, «El teatro español durante la II República (1931-1939)», *Monteagudo*, tercera época, 2, 1997, págs. 45-57. Monográfico «Teatro y sociedad», coordinado por Mariano DE PACO, pág. 47.

6. Puede verse Jorge CEA VIÑA, «Los escritores novecentistas ante la Segunda República», en Fidel López Criado, ed., *La República de las Letras y las Letras de la República*, Grupo de Investigación Artabria de la Universidad de la Coruña, s. f. Otros artículos del volumen interesan también a este propósito.

7. Esta actividad permitió a Federico desarrollar su tendencia hacia la dirección de escena. La programación de textos que manifestasen «la grandeza augusta del teatro clásico español» deja ver con claridad el aprecio de lo que constituía nuestra mejor tradición escénica, si bien esa valoración no mermaba sus reiteradas ilusiones transformadoras.

8. La Barraca realizó veintidós itinerarios hasta abril de 1936. Puede verse el capítulo V, «Actuaciones e itinerarios», de Luis SÁENZ DE LA CALZADA: *La Barraca. Teatro Universitario*, págs. 163-223.

9. Federico GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, III, *Prosa*, edición de Miguel GARCÍA-POSADA, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 1997, págs. 494-496.

10. Vid. Juan AGUILERA SASTRE, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.

B. EL TEATRO COMERCIAL

Además de estas bienintencionadas propuestas institucionales o estudiantiles, ¿qué ocurría con el teatro comercial, con las salas y carteleras de cada día? En ellas se siguen ofreciendo los mismos títulos y triunfan los mismos autores¹¹. Se estrenan obras de autores *extraños* a ellas (lo veremos con detalle en el caso de Alberti) pero no son bien recibidas por el público (o, en menor medida, por la crítica)¹². Como ha escrito José Monleón, «el pueblo tenía el poder. Al menos, en teoría, pero esto no suponía que tuviera un teatro...»¹³ Pasaron los años y en plena guerra civil la situación no mejoraba; en el Preámbulo del Decreto de creación del Consejo Central del Teatro, el 22 de agosto de 1937, se decía: «La necesidad de redimir el teatro español de su carácter exclusivista mercantil, evitando que sea una actividad de lucro, para convertirla en manifestación cultural y educadora, hace que el Ministerio de Instrucción Pública se preocupe de obtener los medios adecuados para hacer de este espectáculo un instrumento de elevación del espíritu del pueblo».

Apenas dos meses antes, en junio de 1937, Max Aub pronunció en París, durante el X Congreso Internacional de Teatro, un interesante discurso sobre «El teatro y la guerra». Aub, que había presentado a Azaña, tras el triunfo del Frente Popular, un «Proyecto de estructura para un Teatro Nacional» y que sería nombrado poco después Secretario del Consejo Central del Teatro¹⁴, manifiesta en su intervención la existencia en España de un «teatro ambulante» que comenzó con la República y significaba un retorno a los orígenes populares del teatro español. Señalaba después: «Ha hecho falta que llegara la rebelión militar del 18 de julio para que el teatro español cambie de estructura; yo no sé exactamente cómo se organizará el teatro español después de la cercana victoria de la legalidad. Creo, sin embargo, que será muy diferente de lo que ha sido hasta nuestros días».

Vanas esperanzas, por desgracia. Si algunas reformas se perciben en la organización de los locales y en el protagonismo sindical, las carteleras de los teatros comerciales apenas sufren modificaciones¹⁵. Entre los muchos testimonios aducibles recordemos el de Luis Cernuda:

No creo que quepa mayor abyección que aquella en que había caído nuestro teatro representado. Hasta tal punto, que el rubor coloreaba las mejillas al leer cualquier cartelera de espectáculos. Allí aparecían, codo con codo, los imbéciles con los arribistas, la ñoñería con la desvergüenza. [...] La guerra, que tantas cosas ha removido, y que indirectamente ha podido ser origen de una total desaparición de esas obras teatrales embrutecedoras del público, no parece aportar hasta ahora una rectificación¹⁶.

11. Muñoz Seca es el autor (con sus colaboradores) que en los años de la República tiene más estrenos. Algunas de sus obras son, desde su peculiar modo humorístico, críticas (o burlas) de reformas del nuevo sistema de gobierno, así *La OCA*, 1931; *Papeles*, 1935 (contra las reformas obreras o agrarias); o *Anacleto se divorcia*, 1932 (ridiculizando la Ley del Divorcio).

12. Un significativo ejemplo puede ser el de *La corona*, de Manuel Azaña, presidente del gobierno y, después, de la República, estrenada en abril de 1932, que fue apoyada por la crítica pero apenas aceptada por el público.

13. José Monleón, «*El Mono Azul*». *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979, pág. 178.

14. El Consejo se creó el 22 de agosto de 1937 presidido por Josep Renau, director General de Bellas Artes, y con vicepresidencias para Antonio Machado y María Teresa León. Fue su secretario Max Aub y entre los diez vocales figuraban Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Cipriano de Rivas Cherif, Rafael Alberti, Alejandro Casona y Enrique Díez Canedo.

15. Los sindicatos CNT y UGT incautaron los teatros durante la guerra en Madrid, Barcelona y Valencia y su gestión se llevó a cabo de modo «revolucionario» pero textos y espectáculos continuaron sin variación.

16. Luis CERNUDA, «Sobre la situación de nuestro teatro», *El Mono Azul* 36, 14 de octubre de 1937, pág. 1.

«Hasta ahora», escribía Cernuda en 1937. Pero la «rectificación» tampoco se produjo después; pensemos en la cartelera madrileña del 30 de marzo de 1939, que José Monleón recordó, llamando la atención sobre la «brutal disociación entre realidad y teatro, entre el hombre de la calle y ese mismo hombre convertido en espectador»:

Pardiñas: zarzuela; Fígaro: *La Malquerida*, de Benavente; Latina: *El soldado de San Marcial*; Maravillas: revista; Moratín (Infanta Isabel): *Mariquilla Terremoto*, de los Quintero; Tirso de Molina (Infanta Beatriz): *¡Qué solo me dejas!* (gran éxito cómico), más los programas de variedades en el Benavente, Variedades y Zarzuela.

Los intentos de renovación se proyectaban sobre el repertorio y sobre otros elementos (actores y actrices, escenógrafos, directores, críticos...) pero «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 con tan adversas circunstancias, no hubo posibilidad de solucionar»¹⁷.

Recordemos lo sucedido en estos años con los más valiosos y renovadores dramaturgos: Valle-Inclán y García Lorca. Irene López Heredia estrena la antes censurada *Farsa y licencia de la reina castiza* (3 de junio de 1931), que tuvo 34 representaciones; su autor es bien valorado pero de su teatro se sigue pensando que es «más para leer que para ser representado» (*El Socialista*, de 5 junio de 1931); *El embrujado* se representó a finales de ese año y sólo tuvo 9 representaciones, aunque la crítica continúa siendo buena. *Divinas palabras* (16 de noviembre de 1933) no es mal recibida por los críticos (salvo algún caso particular, como el de Jorge de la Cueva en *El Debate*, 17 de noviembre de 1933) «pero careció de respaldo popular: Juan Chabás reconocía sin rodeos en *Luz* que “no gustó al público” y algo similar decía Fernández Almagro en *El Sol*. El Español quedó vacío en las funciones posteriores al estreno. Luis Cernuda ha recordado la desolación del día siguiente: “No olvidaré una noche de segunda representación, en el Teatro Español de Madrid, de *Divinas palabras*. Apenas si asistían unos pocos espectadores, ocupando algunas butacas de las dos primeras filas”. Quizá por ello, el día 18 sólo se puso por la noche, alternando a la tarde con *La noche del sábado*, de Benavente, y el 19 con *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. El 30 de noviembre se dio por última vez»¹⁸.

En estos años van cumpliéndose los deseos lorquianos de triunfar en los escenarios. *Bodas de sangre* se estrena el 8 de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz con dirección artística de Eduardo Marquina. La tragedia es bien aceptada por el público (casi 50 representaciones) y por la crítica en Madrid y Barcelona, si bien el gran éxito no llega hasta presentarla en Buenos Aires ese mismo año la Compañía de Lola Membrives. *Yerma*, estrenada en el Teatro Español de Madrid el 29 de diciembre de 1934 y protagonizada por Margarita Xirgu, tuvo críticas de opuesto signo y levantó airadas reacciones pero constituyó el primer gran éxito de Lorca en España (125 representaciones). Margarita estrenó también, con su Compañía, el 12 de diciembre de 1935 en el Teatro Principal Palace de Barcelona, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. La guerra civil impidió la representación de *Así que pasen cinco años*, que se disponía a estrenar el Club Teatral Anfístora en octubre de 1936.

17. Manuel Aznar Soler, «El teatro español durante la II República (1931-1939)», cit., pág. 53.

18. Luis IGLESIAS FEIJÓO, Introducción a su edición citada de *Divinas palabras*, pág. 56.

C. AUTORES Y OBRAS: UNOS EJEMPLOS

No pretendemos referirnos con detalle al repertorio dramático republicano, que lo hubo, aunque escaso, entre 1931 y 1936; con estrenos también de algunas dramaturgas, así Halma Angélico con *Entre la cruz y el diablo*; o, en sus extremos temporales, la adaptación de la novela de Pérez de Ayala AMDG (1931) y *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona (1936). Nuestro propósito es detenernos en unas muestras significativas y de distinto signo del teatro en los años de la República y de su recepción por parte de público y crítica.

EL HOMBRE DESHABITADO Y FERMÍN GALÁN, DE RAFAEL ALBERTI

A comienzos de 1931 la situación de Rafael Alberti era muy difícil: crisis personal, dificultades económicas, malestar ante el teatro de su época, desajuste con la sociedad y, también, arrebato político. A partir de ese estado, el autor crea *El hombre deshabitado*, pieza en la que se dramatiza en un Prólogo, un Acto y un Epílogo, la Creación, Tentación y Caída del ser humano. Este desarrollo está expresado de un modo cercano al surrealismo; conecta, pues, Alberti la tradición de los autos sacramentales con aspectos y elementos del teatro de vanguardia y su obra constituye una inversión muy precisa de ese género. En el Epílogo, la exaltación de la Eucaristía del auto clásico se sustituye por el enfrentamiento y la rebeldía de la criatura ante su creador («Te aborreceré siempre») y el desprecio de éste («Y yo a ti, por toda la eternidad»).

La resonante batalla que tuvo lugar en su estreno¹⁹ suponía una doble ruptura. Por una parte, con el significado tradicional del auto, adoptando una heterodoxa actitud, desde sus respetadas formas constitutivas. Además, esa transgresión se daba ante la de otras normas: las habituales en el teatro de esa época y, de modo indirecto, las de la sociedad y la política del momento²⁰.

La prensa recibió la obra de Alberti entre la aceptación y el rechazo. «La crítica teatral de corte conservador e integrista trató de desautorizar literaria e ideológicamente la pieza, en tanto que apostaron por la innovación albertiana y su desafío los comentaristas de signo más progresista»²¹, pero las excepciones son también muy notables. Así, en *El Socialista* el estreno sufrió uno de los mayores rechazos²². Por el contrario, *ABC*, diario monárquico en el que Alberti había publicado la «autocrítica de la obra», manifestaba una aquiescente actitud.²³

Un autorizado juicio que nos interesa especialmente, el de Melchor Fernández Almagro, empezaba con las referencias a la singularidad de los espectadores del estreno, de los *varios públicos* que llenaban la sala²⁴:

19. Rafael ALBERTI, *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 304. La estrenó la Compañía de María Teresa Montoya en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 26 de febrero de 1931 y tuvo 15 representaciones.

20. J[osé] G[onzález] O[lmedilla], «María Teresa Montoya y el auto de la creación del mundo *El hombre deshabitado*, del poeta Rafael Alberti», *Heraldo de Madrid*, 26 de febrero de 1931, pág. 5.

21. Gregorio Torres Nebrera, estudio preliminar a su edición de Rafael Alberti, *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado*, Sevilla, Alfar, 1991, pág. 52. En las págs. 53-57 se ofrecen fragmentos de distintas críticas.

22. E. M. A., «De teatros. Zarzuela. *El hombre deshabitado*», *El Socialista*, 27 de febrero de 1931, pág. 3.

23. F., «Informaciones teatrales. Zarzuela. *El hombre deshabitado*», *ABC*, 27 de febrero de 1931, pág. 37.

24. M. Fernández Almagro, «Información teatral. Estreno de *El hombre deshabitado*, en la Zarzuela», *La Voz*, 27 de febrero de 1931, pág. 2. También Enrique Díez Canedo se refiere a la duplicidad de públicos (*El Sol*, 27 de febrero de 1931).

Mucho público. Y raro, sobre todo. Público no habitual de los estrenos: público que no frecuenta los teatros, porque prefiere leer piezas de otro tiempo y otros lugares a los de ahora y aquí. Jóvenes, desde luego, en gran cantidad. Expectación, interés en pie de guerra, recelos al acecho.

La protesta personal y dramática de la noche del estreno de *El hombre deshabitado* se torna abiertamente política en la de la representación final. Una vez más lo recuerda el propio Alberti²⁵:

José María Alfaro [...] leyó entre estruendosas aclamaciones, llenas de sorpresas para los espectadores, los nombres de los jefes republicanos condenados en la cárcel y de quienes cuidadosamente, durante la mañana, nos habíamos preparado la adhesión: Alcalá Zamora, Fernando de los Ríos, Largo Caballero... Unamuno envió desde Salamanca un telegrama que, reservado para el final, hizo poner de pie a la sala, volcándola, luego, enardecida, en las calles.

La llegada de la República era inminente, la sociedad bulle y las gentes se manifiestan con el menor pretexto. Muchos intelectuales hacen tribuna política desde las tertulias y «Gutiérrez, nombre de pila callejero con el que se reconocía al rey, tiembla en su palacio»²⁶. El 12 de abril se celebran las elecciones municipales y, gracias a los resultados, se proclama el día 14 la República; esa misma noche, Alfonso XIII sale hacia el exilio.

El compromiso político de Rafael Alberti, que se había hecho público en su «Elegía cívica», pasa al teatro de modo directo en Fermín Galán; después de su viaje a Rusia, se acrecienta en Alberti su conciencia de la necesidad de «un teatro de multitudes» que responda al espíritu del pueblo. Él había escrito unos romances sobre Galán, el capitán ejecutado por encabezar, en diciembre de 1930, la sublevación pro-republicana de Jaca, y en los días siguientes a la victoria republicana propone a Margarita Xirgu convertirlos en una obra dramática, que habría de contar ya con un público seguro. Rafael se apresura a hacerlo pensando en unos nuevos receptores; casi de inmediato, el 1 de junio de 1931, Fermín Galán se presenta en el Teatro Español²⁷.

Es muy significativa la visión de la página cinco de *Heraldo de Madrid* del día del estreno de *Fermín Galán*. Comparten la cabecera de la misma una fotografía de los artistas que el sábado anterior habían protagonizado un festival en el Teatro de la Zarzuela de Madrid «para el monumento a Galán y García Hernández», con el reportaje sobre el «sensacional estreno» de esa noche con este titular: «El Fermín Galán, del poeta Alberti, no es una escenificación de la actualidad, sino la leyenda popular de un héroe que pertenece ya a la historia». Pero, además, un anuncio avisaba del estreno el día siguiente, en el Teatro Maravillas, «de la revista política de actualidad» *Las gatas republicanas*.

La «actualidad» y el tratamiento escénico sobre ella se superponen; no era extraña en esos momentos la presencia en escena de temas de la nueva situación política en espectáculos de distinto signo. El 2 de mayo se estrenaba la obra *Rosas de sangre o El poema de la República*, del poeta Álvaro

25. *La arboleda perdida*, cit., págs. 304-305.

26. *La arboleda perdida*, cit., págs. 305-307. Alberti cuenta interesantes pormenores de estas vísperas republicanas en las que se gestó el texto teatral de *Fermín Galán*.

27. La obra, puesta en escena por la Compañía de Margarita Xirgu y dirigida por Cipriano de Rivas Cherif, tuvo 34 representaciones. La actriz y el director protagonizaron los más valiosos montajes del teatro republicano.

de Orriols²⁸. Las críticas de prensa coincidían en general, aunque con menos dureza, con los reproches y observaciones que un mes más tarde aplicarían a *Fermín Galán*: falta de perspectiva por la proximidad de los acontecimientos²⁹, «trazos gruesos» y de «gran cartel» en esta «crónica escénica de la República española»³⁰, si bien ésta no ganará gran cosa con homenajes semejantes³¹; todos, no obstante, manifiestan la excelente recepción, «un exitazo»³², hasta el punto de que, tras oír el himno de Riego y La Marsellesa puestos en pie, «algunos entusiastas sacaron en hombros al Sr. Orriols»³³.

La oportunista utilización del nuevo régimen en la revista política *Las gatas republicanas*³⁴ provocó la indignación general de la prensa, que le dedicaba negativos comentarios de extrema brevedad. En *El Socialista* se decía de modo contundente: «Un nuevo golpe teatral a la República. He aquí lo que son *Las gatas republicanas*. Y el golpe, el nuevo golpe, ha sido con música. Porque *Las gatas republicanas* es una revista. [...] Mujeres bonitas, unos chistes y unas situaciones animadas, unos números musicales que no están mal y... sobre las chicas del Maravillas mucho rojo, mucho amarillo y mucho morado. Y nada más»³⁵.

El ambiente no era, pues, propicio para el reflejo directo de la realidad política. Alberti, sin embargo, debió de confiar tanto en unos más que potenciales espectadores de otro teatro como en el distinto tratamiento estético del texto, de los actores y del director de escena. Al escenificar la leyenda que se está formando rápidamente sobre Fermín Galán, introduce imágenes denigrantes para los políticos del gobierno (episodio octavo) que se humillan ante la voz de la «Divina Majestad» que les incita por teléfono a «verter sangre» para «que el populacho escarmiente»; e irritadoras para las creencias católicas, inspiradas algunas en la más inmediata realidad, como la del Cardenal beodo³⁶ que habla en un latín macarrónico³⁷ en la fiesta del palacio de los Duques al final del acto tercero. Pero la escena más rechazada por izquierdas y derechas, repudiada expresamente casi de modo unánime en las críticas, fue la del episodio que pone fin al segundo acto cuando, en el Santuario de Cillas, la Virgen baja del altar, desgarrando su toca para vendar a los heridos que se desangran y dice estos versos:

28. La obra se estrenó por la Compañía de Gómez Hidalgo en el Teatro Fuencarral de Madrid y tuvo 91 representaciones. En varias críticas de *Fermín Galán* se relaciona con ésta.

29. Jorge de la Cueva, «Fuencarral. *Rosas de sangre*», *El Debate*, 3 de mayo de 1931, pág. 4.

30. M. Fernández Almagro, «Información teatral. *Rosas de sangre o El poema de la República*», *La Voz*, 3 de mayo de 1931, pág. 6.

31. C.F.C., «Fuencarral. Estreno del poema dramático en cinco estampas, original del poeta Álvaro de Orriols, titulado *Rosas de sangre o El poema de la República*», *La Época*, 4 de mayo de 1931, pág. 1.

32. Bernardo G. de Candamo, «Fuencarral. *Rosas de sangre o El poema de la República*», *El Imparcial*, 3 de mayo de 1931, pág. 5.

33. A. Avenza, «Fuencarral. Estreno de *Rosas de sangre o El poema de la República* de Álvaro de Orriols», *El Liberal*, 3 de mayo de 1931, pág. 5. El crítico de *ABC* (F., «En Fuencarral. *Rosas de sangre o El poema de la República*», *ABC*, 3 de mayo de 1931, pág. 54) ofrecía este resumen del texto: Cinco actos o «estampas» tiene el poema. En la primera [«La huelga»] se aborda el problema obrero en una herrería. En la segunda, titulada «La ley de fugas», se alude a la situación en Barcelona antes del advenimiento de la Dictadura. La tercera [«Prensa y dictadura»] muestra triunfante ésta y, en un diálogo simbólico, presenta al dictador relacionándose con la Prensa. La cuarta se llama «Los mártires de la Libertad», y alude claramente al alzamiento de Jaca. Y la quinta [«Las rosas de sangre»] es el triunfo de la República.

34. *Las gatas republicanas*, de José de Lucio y Antonio Paso, hijo, con música de los maestros Cayo Vela, Joaquín Belda y Juan Tellería, fue estrenada por la Compañía de Revistas de Pacó Arias, en el Teatro Maravillas de Madrid, el 2 de junio de 1931. Tuvo 12 representaciones.

35. A., «Maravillas. *Las gatas republicanas*», *El Socialista*, 3 de junio de 1931, pág. 3. Estos «juegos» con los colores de la bandera no son caso único aquí. Lo veremos de nuevo con motivo del estreno de *El divino impaciente*.

36. El Primado, Cardenal Segura, había sido expulsado de España a mitad de mayo tras su pastoral antirrepublicana del día 7, que provocó una dura respuesta anticlerical.

37. En la farsa *Bazar de la providencia (Negocio)*, de 1934, basada en un poema del portugués Guerra Junqueiro, Alberti pone en boca del «ventrudo y mitrado» Obispo falsos latines para consumir su lucrativo engaño.

Yo definiendo a la República
y a los revolucionarios.
¡Abajo la monarquía!
Salid conmigo a los campos.
¡Dadme un fusil o un revólver,
una espada o un caballo!
Quiero ser la Coronela
de todos los sublevados.
¡Seguidme, amigos, seguidme!³⁸

Al terminar su arenga, toma, en efecto, el fusil de uno de los soldados para defender con él la causa republicana.

El previsible escándalo del estreno tuvo un tono muy acusado y, según el propio autor, la representación estuvo a punto de no concluirse. Tras la aparición de Monseñor Segura borracho, «los enemigos ya no pudieron contenerse. Bajaron de todas partes, y en francas oleadas, entre garrotazos y gritos, avanzaron hacia el escenario. Afortunadamente, alguien entre bastidores ordenó que el telón metálico [...] cayese a la mayor velocidad posible»³⁹.

La prensa de todas las tendencias se mostró contraria a la obra, con matices o subterfugios en alguna ocasión. Así Melchor Fernández Almagro se refirió a la discrepancia entre un texto «que viene de la inspiración anónima y va derechamente al pueblo» y el local convencional donde se presenta al espectador. A pesar del aprecio que siente por el autor, tampoco cree que el cambio de lugar y público hubiesen mejorado en este caso el resultado («No se trata de un fruto sano y popular, sino de un producto plebeyo»)⁴⁰.

Enrique Díez Canedo pone énfasis en la necesidad de un cierto distanciamiento de los hechos para lograr su plasmación artística, «lo que sin duda ha perjudicado a la obra albertiana»⁴¹. En el mismo sentido se pronuncia el crítico de *El Socialista*, que no cree admisible el paso a la escena de estos recientes sucesos⁴². «Falta perspectiva histórica» a pesar de los «primorosos trazos de poesía»: «No ha sido la de ayer una noche memorable para el arte teatral ni ha prestado el señor Alberti a la República un buen servicio»⁴³. Estas frases podían resumir las opiniones de quienes en la prensa escribieron sobre *Fermín Galán*, si prescindimos de lo que son evidentes muestras de animadversión⁴⁴. Pero si atendemos a los aspectos teatrales del texto es claro que en él existía una voluntad de cambio en el teatro junto a la más visible intención política.

38. Rafael Alberti, *Obras completas. Teatro, 1*, edición de Eladio Mateos, Barcelona, Seix Barral-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pág. 297.

39. Alberti cierra el volumen de *La arboleda perdida* que venimos citando con estas esclarecedoras frases: «La obra duró en cartel casi todo el mes de junio. Puede que a nadie le sirviera, pero *Fermín Galán*, a pesar de su poco éxito, me sirvió a mí para removerme y ventilarme la sangre, poniéndome en trance de elección, de sacrificio. La causa del pueblo, ya clara y luminosa, la tenía ante mis ojos». Alberti recuerda en *La arboleda perdida* lo sucedido (págs. 314-315).

40. M. Fernández Almagro, «*Fermín Galán*, en el teatro Español», *La Voz*, 2 de junio de 1931, pág. 4. Tiempo después, el mismo Alberti reproduce, casi de modo literal, esas apreciaciones en *La arboleda perdida* (págs. 314-315): «Mi mayor equivocación consistió sin duda en haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático...».

41. E[nrique] Díez Canedo, «*Fermín Galán*, de Rafael Alberti», *El Sol*, 2 de junio de 1931, [pág. 12].

42. E.M.Á., «Español. *Fermín Galán*», *El Socialista*, 2 de junio de 1931, pág. 5.

43. Son frases de B[ernardo] G. de C[andamo], «Español. *Fermín Galán*», *El Imparcial*, 2 de junio de 1931, pág. 6.

44. Vid. L.A.C., «Español. Estreno del romance de ciegos en tres actos y diez cuadros de Rafael Alberti *Fermín Galán*», *La Época*, 2 de junio de 1931, pág. 1.

EL DIVINO IMPACIENTE, DE JOSÉ MARÍA PEMÁN

Hemos apuntado que la proclamación de la República favoreció la llegada a los escenarios de textos relacionados con la realidad social del momento; si algunas obras defendían ideas políticas de izquierdas, no tardó tampoco en producirse «una reacción conservadora de manifiesto cariz político» como *El divino impaciente*, de José María Pemán, aunque el autor, sin embargo, negó esa implicación una y otra vez.

En la amplia «autocrítica» del día del estreno se atendía a los errores que podrían llevar a una equivocada interpretación de la pieza⁴⁵. Tan acentuada preocupación tuvo sin duda que ver con la enorme expectación levantada por el primer estreno de un consumado escritor alejado hasta entonces del teatro y con una definida trayectoria ideológica⁴⁶. Del año anterior era su *Elegía de la tradición de España*, que Pemán dijo haber compuesto «al margen de toda política de partidos»; con este poema pretendía hablar a todos los españoles para defender el auténtico ser de España; en él pedía:

¡En esta hora de angustias y de dolores,
piedad, Señor, para la España eterna!,

y en *El divino impaciente*, con ideas semejantes, ponderaba la religión predicada en las Indias por Francisco Javier («la Verdad y el Bien»), al tiempo que exaltaba a la nación que le dio el ser:

Vengo de España,
que es una peña que cierra
por Occidente la tierra
que el Mar Tenebroso baña:
granero de Dios, encierra
cosecha para inundar
el mundo; y al aventar
esa cosecha que digo,
yo soy un grano de trigo
que trajo el viento al azar⁴⁷.

Lo cierto es que el estreno no tuvo el escándalo de otros mencionados, como puede verse en las críticas de prensa. En *ABC*, lógicamente, gozó la obra de un claro apoyo; lo más interesante para el crítico era *ver* la reacción del público ante la obra y pudo advertir «un fuerte movimiento de simpatía» ante esta muestra de la «concepción cristiana popular».

45. José M^a PEMÁN, «Autocrítica. *El divino impaciente*», *ABC*, 27 de septiembre de 1933, págs. 42-43. El estreno tuvo lugar ese mismo día en el Teatro Beatriz de Madrid. Ángel VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, pág. 621, ve en la configuración del personaje de Javier elementos de la *actualidad política*: «También la política de la oportunidad, aunque ante una causa noble y no-conformista. La súplica de Xavier antes de morir parece una queja a las Cortes republicanas del 31».

46. Vid., por ejemplo, José Romero Cuesta, «Antes del estreno de *El divino impaciente*», *Informaciones*, 26 de septiembre de 1933, pág. 5, que daba así comienzo a su artículo: «Ha sido un mes de ensayos mientras en torno a este cartel iba congregándose, atraído por una limpia esperanza de arte, la más fina atención intelectual. Y mientras, en los corrillos de la gente de teatro se aventuraban todas las hipótesis sobre lo que sería esta obra de José María Pemán que con el título de *El divino impaciente* se nos va a dar a conocer mañana».

47. José M^a PEMÁN, *El divino impaciente*, en *Obras Completas. IV. Teatro*, Madrid, Escelicer, 1950, pág. 154 (A. III. C. I).

La crítica del diario católico *El Debate* venía precedida de ponderativos titulares y en ella Jorge de la Cueva destacaba «la pericia de autor expertísimo» de Pemán y sus méritos teatrales al tiempo que se refería a «la absoluta ortodoxia de toda la obra». Finalmente, hacía constar que la insistencia del público obligó al autor a dirigirle «unas elocuentes palabras de gratitud y de recuerdo a la España grande, la divina impaciente, que necesitó para sus ansias, en lo material, nada menos que un mundo, y en lo espiritual, nada menos que un Dios»⁴⁸. Un éxito «rotundo» constató igualmente José de la Cueva en *Informaciones*⁴⁹.

En *El Liberal* señalaba Arturo Mori: «Anoche se presentó un poeta católico en el teatro. [...] Desde luego *El divino impaciente* no tiene lado, resquicio ni recoveco político. El público que fue con la intención malévolamente de aprovechar la ocasión en beneficio de algún arcaísmo de los que ahora vuelven a usarse, quedó enteramente defraudado»⁵⁰.

El crítico de *La Voz* aludió a «la ideología social y las afinidades políticas» de Pemán, pero, contra lo que ello permitía suponer, no hay en la obra «una intención política oportunista»; supo el autor hacer honor a su palabra⁵¹.

La prensa de ideología contraria no dejó de reconocer los méritos de la obra y el éxito conseguido, y sólo protestaba por algún detalle impropio. En *El Socialista* se indicaba que si el autor pedía tanto en un periódico como en el programa de mano que se juzgase su obra en el terreno del arte, sin intromisión «de pasiones extrañas», y a ese ruego se adhería la Empresa, ésta debió guardar un respeto elemental a los asistentes, pero «resulta que se le ocurrió instalar en las luces de la batería del proscenio lámparas rojas y amarillas, que proyectaban sobre el telón los colores monárquicos». Por lo demás, el fallo principal de una obra muy bien representada y a la que no faltan momentos de «indudable maestría» es su «falta de acción», su concepción con «un sentido estático que tal vez sea el único reparo serio que pueda hacersele»⁵².

Juan Chabás reprocha al autor en *Luz*, diario de la República, la falta de equilibrio entre «lo exterior y lo íntimo»; [...] *El divino impaciente* «más que un poema dramático se nos aparece como un conjunto de bien enlazadas estampas». Para el montaje y la representación no falta «un elogio sincero» y se deja constancia de que el autor «fue muy aplaudido y ovacionado al final del epílogo»⁵³.

En las páginas anteriores hemos procurado reflejar, con datos y ejemplos, la realidad que vivió el teatro en la época republicana. Los propósitos del Gobierno; las actitudes renovadoras con la mirada puesta en el pueblo; las reacciones de autores conservadores; los excesos propagandísticos de uno y otro signo; la muchas veces desoladora constatación de que «todo seguía igual»; esto compone la verdad múltiple y compleja de «los teatros de la República»; pero en la historia de la escena española del siglo xx queda la memoria de unos agitados años en los que existió el estimable y esperanzador propósito de crear un nuevo público en una nueva escena.

48. Jorge de la Cueva, «Éxito clamoroso de *El Divino impaciente*», *El Debate*, 28 de septiembre de 1933, pág. 4.

49. José de la Cueva, «*El divino impaciente*. Este magnífico drama de Pemán alcanza un gran éxito en el Beatriz», *Informaciones*, 28 de septiembre de 1933, pág. 8.

50. Arturo Mori, «Anoche en el Beatriz. *El divino impaciente*, poema dramático en un prólogo, tres actos y un epílogo, original de José María Pemán», *El Liberal*, 28 de septiembre de 1933, pág. 8.

51. Victorino Tamayo, «Anoche en el Beatriz *El divino impaciente*, de D. José María Pemán, obtuvo un buen éxito», *La Voz*, 28 de septiembre de 1933, pág. 4.

52. L., «Cines y teatros. *El divino impaciente*, de José María Pemán», *El Socialista*, 28 de septiembre de 1933, pág. 5.

53. Juan Chabás, «*El divino impaciente*, en el Teatro Beatriz», *Luz*, 28 de septiembre de 1933, pág. 10.