Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2003)
Heft: 2

Artikel: Rafael Alberti y la tradición del teatro español
Autor: Mateos Miera, Eladio
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047406

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Rafael Alberti y la tradición del teatro español.

Eladio Mateos Miera *Universidad de Granada*

Una de las características esenciales que singularizan a la nueva literatura española que representa la Generación del 27 respecto a otras vanguardias europeas de la época es que se trata de un movimiento artístico que, como dijo Dámaso Alonso, «no se alza contra nada». Y esto en un sentido fundamentalmente artístico, porque frente al rechazo que los distintos ismos internacionales representan respecto a la tradición, esta generación española no sólo acepta su pasado artístico, literario, sino que incluso muy a menudo parte de él para sus experiencias vanguardistas. Respondiendo a este dilema entre tradición y modernidad, que entrañaba por ejemplo la recuperación de fórmulas métricas y escénicas tradicionales, el propio Alberti se pregunta en sus memorias: «¿Era yo un desertor de la poesía hasta entonces llamada de vanguardia por volver al cultivo de ciertas formas conocidas? No. La nueva y verdadera vanguardia íbamos a ser nosotros»[1], los artistas que supieron conjugar tradición y modernidad. Esto fue así por supuesto en poesía, pero también en la música, donde muchos de los compositores de la Generación de la República retornan a las canciones populares como había hecho su maestro Manuel de Falla, quien también había encontrado en Cervantes la inspiración para su fundamental *Retablo de Maese Pedro*, y lo mismo en pintura, donde basta recordar recientes estudios sobre la importancia del bodegón clásico español en Picasso. Finalmente, por supuesto también lo fue en el teatro, y

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 2 (otoño 2003).

[1] Rafael Alberti: *La arboleda perdida*, Barcelona: Seix Barral, 1975, pág. 164. En adelante citaremos esta edición como LAP.

sobre todo en el teatro de los dos escritores de la generación más interesados por la escena: Lorca y Alberti, que forman con Valle Inclán la trinidad esencial del teatro español renovador anterior a la guerra civil.

Tal vez sorprenda esta afirmación referida a la figura de Rafael Alberti, mucho más conocido por supuesto como poeta o incluso como pintor antes que como autor dramático. Aunque se han repetido muchos lugares comunes sobre una labor teatral que puede parecer marginal en la obra del gran poeta, pero que no lo es en absoluto, sólo García Lorca tiene en el 27 un programa teatral tan complejo y detallado, fruto de una profunda reflexión sobre el género y de un interés constante tanto por las últimas tendencias internacionales de la escena como por la historia del teatro nacional.

El programa teatral de Alberti se levanta sobre una premisa fundamental: la renovación del teatro de su tiempo, ya que, según recuerda en sus memorias, durante su juventud «Nuestra escena, invadida en aquel tiempo por Benavente, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca... nada podía darme».[2] Para esa renovación parte de una reflexión sobre las fórmulas de la tradición culta y popular de la escena, cuyos recursos son actualizados por el autor de acuerdo con las tendencias más renovadoras del teatro internacional. Muchas de las más significadas e influyentes propuestas de la escena de la vanguardia europea, como las colaboraciones de Stravinski para los Bailes Rusos, los títeres de la compañía de Vittorio Podrecca, o el importantísimo *Retablo de Maese Pedro* de Falla, habían supuesto un retorno a los orígenes, con la recuperación, por ejemplo, de las marionetas y de la fábula popular, en su búsqueda de un teatro de arte como espectáculo escénico puro. Alberti hace notar que muchos de estos recursos de los artistas más modernos, con nociones como el distanciamiento o la utilización antinaturalista de músicas y bailes, «Todo ello está ya presente en nuestro más antiguo teatro, como puede ser el de Lope de Rueda»[3], y encuentra en las formas primarias de los autores primitivos, en los autos casi medievales y en los breves géneros entremesiles del teatro más antiguo el modelo para sus primeras obras.

Contra lo que a veces se ha pensado y escrito, la labor teatral albertiana arranca ya en 1925, y se desarrolla vigorosamente en

---

[2] LAP, pág. 279.

[3] Vicente Bernat: "Noche de guerra... En la Cité Internationale", en *Triunfo*, nº 643. Reproducido en Rafael Alberti: *Noche de guerra en el Museo del Prado*, Madrid: Edicusa, 1975, pág. 68

paralelo a su poesía. Sin embargo varias obras que sabemos con certeza que existieron se han perdido, y de los comienzos de su carrera teatral sólo conservamos dos textos, ambos de 1926. El primero y más importante es *La pájara pinta*, subtitulado «Guirigay lírico bufo bailable», escrito para marionetas y para ser puesto en música por el compositor Óscar Esplá, con destino a un espectáculo de marionetas con máscaras y decorados de Benjamín Palencia. Alberti parte del folclore infantil, de las canciones de corro y juegos de niño, para un espectáculo que desarrolla los mínimos embriones dramáticos de muchos juegos y canciones infantiles en busca de un teatro interdisciplinar de poesía, música y pintura en la línea de las más avanzadas propuestas de la escena internacional.

El segundo de los textos es *El colorín colorado*, «Nocturno Español en un solo acto», una farsa para adultos donde no falta el característico elemento erótico propio del género farsesco, y que posee mayor radicalidad teatral y vanguardista si cabe que *La pájara pinta*. Toda la obra se desarrolla en un lenguaje inventado que es pura celebración lúdica y musical de la palabra, ya que fue escrita también para un espectáculo musical cuya partitura, nunca realizada, debía escribir Ernesto Halffter, mientras la escenografía debía correr a cargo también de Benjamín Palencia. La pieza, muy detallada plásticamente por Alberti con todos los personajes y decorados pintados por la mitad de azul y blanco, gira en torno a un baile por sevillanas que interpretan un cura y una maja, metáfora de los amores ilícitos entre ellos. El tema proviene de las coplillas satíricas populares y desde los personajes –curas, majas, faroleros, serenos, etc.– al subtítulo, «Nocturno español», el autor insiste en el carácter de teatro nacional, de continuidad histórica, que entrañan sus propuestas. Sevillanas anticlericales aquí como punto de partida, como en *La pájara pinta* los cantos infantiles, porque ambas obras son las dos caras, inocente y adulta, de un mismo proyecto.

No hay más que detenerse en los títulos y subtítulos: el guirigay y el colorín colorado eran dos bailes característicos de los entremeses, como cita el conocido repertorio de Cotarelo y Mori.[4] Alberti recurre a ellos como modelos frente al caduco naturalismo burgués y el sainete chabacano que domina la escena española de

[4] Emilio Cotarelo y Mori: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVIII*. Estudio preliminar e índices: José Luis Suárez García y Abraham Madroñal. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000.

la época, pero, si en el teatro posterior el folclore cobra función dramática por su imbricación en la trama argumental, en estas primeras obras la celebración folclórica estilizada se impone como verdadero asunto teatral en sí mismo, expandiendo para la escena a través de la poesía, la pintura en su vertiente escenográfica y la música, las mínimas situaciones dramáticas que sugieren muchas coplas populares.

El ejemplo para ese proceder lo había encontrado en los clásicos primitivos, en los anónimos misterios medievales, Lope de Rueda, Gil Vicente, Juan de la Cueva y, sobre todo, Lope de Vega, que habían conseguido, partiendo también de la copla popular, un teatro en plena comunicación con la sociedad de su tiempo. El propio Alberti señala:

> Cuando Lope de Vega modeló definitivamente nuestro teatro nacional, con el genial acierto de recurrir, siguiendo el ejemplo del sevillano Juan de la Cueva, al empleo de los viejos romances y las bellas canciones populares, el pueblo español se sintió movido, reflejado profundamente en aquel espejo.[5]

De ahí que el propio poeta y dramaturgo, reivindicando esa tradición, defina una de sus piezas teatrales perdidas, *La novia del marinero*, como «un pequeño auto a la manera de los de Gil Vicente»[6], poniendo en relación su obra con los entremeses, loas y jácaras que en el teatro antiguo servían a los cómicos de intermedio o fin de fiesta, y cuyo propósito no era exactamente dramático, sino más bien proporcionar al espectador un momento de expansión lúdica profundamente participativo, ya que muchas de las canciones interpretadas estaban tomadas o se basaban en las que corrían de boca en boca anónimamente entre el propio auditorio. Ese entronque en el teatro antiguo viene corroborado por el proyecto de un «libro de danzas cantadas y números cortos de teatro»[7] que Alberti anuncia en carta a su amigo Federico García Lorca desde Rute en diciembre de 1925.

Es obvio que su programa dramático inicial parte de una revisión de la tradición nacional de la escena con los clásicos como

---

[5] Rafael Alberti: *Estudio Preliminar* al volumen colectivo *Poetas Dramáticos Españoles*, Clásicos Jackson, Vol. XXIX, Buenos Aires: W. M. Jackson Inc. Editores, 1949, pág. X.

[6] Robert Marrast: *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, París: Societé General d'Enseignement Supérieur, 1967, pág. 12.

[7] Rafael Alberti: *Cuaderno de Rute*, en *Litoral*, nº 70-71-72, 1977, pág. 115.

punto de referencia en su búsqueda de un teatro renovado, y en su siguiente paso teatral profundiza en esa labor. En realidad, el teatro albertiano puede verse como una recreación moderna de la historia del teatro español, y si en las breves piezas musicales mencionadas rehace desde la vanguardia los primitivos espectáculos casi en la frontera de lo teatral que representan los pasos y entremeses de Juan del Enzina o Gil Vicente, en su siguiente obra *Santa Casilda* el modelo es ya la comedia del Siglo de Oro, el teatro plenamente conformado de Calderón, Tirso y, de nuevo, sobre todo Lope de Vega, de quien Alberti aprende el método sobre el que edificará su propio teatro: la expansión para la escena de romances, dichos y coplas populares a partir de los cuales elaborar la arquitectura dramática de la comedia: «A veces, son refranes, frases hechas, principios de coplas, versillos de seis, cinco, ocho sílabas, (...) con frecuencia una copla le sirve para inflarla y obtener tres actos. El tiempo no cuenta para su capacidad creadora».[8]

Del mismo modo actuará Alberti en *Santa Casilda*, leyenda popular sobre una santa mozárabe, hija de un rey moro de Toledo que profesa secretamente el cristianismo, tema extensamente tratado por los clásicos, que extienden y amplifican por todo el XVI y el XVII la suerte de esta leyenda medieval. Clásicos de la hagiografía y la literatura religiosa como Díaz de Osma, Ramírez de Prado o Diego de Velandia desarrollan la vida y milagros de la santa, cuya actualización por el Siglo de Oro se confirma con obras dramáticas de dos de los mayores ingenios teatrales de la época, Lope, con obra también titulada *Santa Casilda*, y Tirso de Molina, que desarrolla la vida de la santa en *Los lagos de San Vicente*, y también se atribuyó a Calderón una pieza sobre la santa. Estos antecedentes literarios permiten notar claramente la enorme riqueza de la tradición literaria y teatral de que parte Alberti para ofrecer su personal visión de la vida de Casilda, y cómo opta conscientemente por encuadrarse en una tradición nacional del teatro; no sólo en el asunto teatral, también en la estructura de la pieza dramática.

Lo mismo que los clásicos, Alberti parte de un tema popular o una leyenda tradicional y entrelaza en su propio texto romances, refranes, oraciones de la religiosidad popular y composiciones de

[8] Rafael Alberti: "Lope de Vega y la poesía contemporánea" (Conferencia), en *Prosas encontradas*. Recopilación y prólogo Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000, págs. 165-166.

los viejos Cancioneros musicales. Saca personajes del romancero, como el famoso Conde Niño del conocido romance que Pidal denomina «Amor más poderoso que la muerte»[9], como ya hizo en *La pájara pinta* con los personajes de los juegos infantiles y en *El colorín colorado* con los de las farsas satíricas populares. En definitiva, y mucho más allá del tema elegido, del que enseguida veremos que el autor se desvincula en poco tiempo, lo que busca Alberti en *Santa Casilda* es la reactualización desde el modelo vanguardista del teatro puro de la comedia clásica.

Este «Misterio en tres actos y un epílogo» está terminado en marzo de 1930, y a finales de ese año iba a estrenarse por la prestigiosa compañía de los Artigas. Prueba lo avanzado de esta proyectada escenificación que para ella realizó la gran pintora Maruja Mallo unos completos decorados y bocetos que mostraba junto a Alberti en las diversas lecturas de la obra que realizaron desde el otoño del año anterior. El entonces embajador en España Carlos Morla Lynch recuerda una de estas lecturas: «Maruja Mallo es la autora inspirada de los decorados de esta obra teatral que tiene el carácter de un evangelio, y, a medida que Rafael prosigue su lectura [...], ella tiende en el suelo, sobre la alfombra –con ademanes silentes–, los bocetos que ilustran los diversos cuadros, que son de matices claros, rosados y celestes y pálidos virginales».[10]

Con ser su obra más de aprendizaje, la primera pensada para los circuitos comerciales del teatro, *Santa Casilda* pronto fue desechada por Alberti. Inmerso ya en un proceso de evolución ideológica que acabaría en declarado compromiso, y que daría lugar enseguida a obras teatrales de tan marcado carácter político como *Fermín Galán*, la distancia emocional que separa a Rafael Alberti de la ingenua religiosidad popular recreada en *Santa Casilda*, lo aleja de la obra: «Ya no me interesa –diría al poco tiempo en una entrevista–. La escribí hace cuatro años. ¿Para qué estrenarla, si no responde a mi clima actual?».[11] En paralelo a ese proceso de compromiso político, que el autor fecha con precisión en su largo poema prerrevolucionario «Elegía cívica» el 1 enero 1930, hay una

---

[9] Ramón Menéndez Pidal: *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid: Espasa Calpe, 1991, 33ª edición, págs. 128-130.

[10] Carlos Morla Lynch: *En España con Federico García Lorca*, Madrid: Aguilar, 1958, pág. 46.

[11] J. Pérez Doménech: "Hablan los jóvenes autores. Rafael Alberti dice que la burguesía tiene el teatro que se merece", *El Imparcial*, 23 de abril de 1933. Entrevista recogida por Marrast en la 1ª edición de *Prosas Encontradas*, Madrid: Ayuso, 1970, pág. 183.

lógica evolución estilística, sobre todo en su poesía, pero también en su escritura dramática, que deja atrás esa etapa de *teatro de arte* que habían supuesto sus obras anteriores, equivalente escénico del arte deshumanizado alejado de preocupaciones humanas y sentimentales o históricas, para volverse hacia el drama del hombre moderno, pero sin abandonar en absoluto el fértil terreno de la tradición dramática clásica, que ofrecía un género específico por medio del que Calderón o Tirso ya se habían interrogado por el destino del hombre. Es el auto sacramental, naturalmente, al que se vuelve Alberti para expresar su proceso personal de rebelión, usando el auto calderoniano como espejo inverso sobre el que modelar su obra *El hombre deshabitado*, la primera que estrena en Madrid en febrero de 1931, espectáculo de enorme importancia en la historia del teatro moderno español, con fundamentales repercusiones en el ambiente teatral de la época y en su teatro contemporáneo; no se olvide que Miguel Hernández, Pedro Salinas o Max Aub habrían de escribir poco después sus propios autos y misterios, sin duda bajo la sombra de este *hombre deshabitado* que tanto alborotó el teatro de su época y que preludia las obras ya directamente revolucionarias que Alberti escribirá pocos años después.

Como en diversas ocasiones se ha estudiado[12], es claro que Alberti parte de la obra de Calderón *El gran teatro del mundo*. De nuevo nuestro autor busca en el pasado el modelo teatral para expresar el conflicto del hombre frente a la libertad y encuentra en el auto sacramental un espejo perfecto para reflejar, no el acatamiento humano al orden divino, sino su rebelión contra un destino impuesto. Alberti respeta casi todas las convenciones del género: distribución tripartita de la acción en prólogo, acto y epílogo, uso de personajes simbólicos y abstractos, tematización del libre albedrío... Pero aplica sobre ellos una técnica deformante que da lugar a un proceso de degradación y subvierte todos los valores del auto tradicional: el creador es un simple Vigilante Nocturno al que no preocupa el destino de sus creaciones, los hombres que siguen su senda son simples cuerpos deshabitados, «trajes vacíos, fláccidos, de señoras, caballeros, militares, curas, jóvenes, niños, colgados de caretas horribles, pintadas, con ojos y

[12] Véanse especialmente los trabajos de Marrast, op. cit.; Louise B. Popkin: *The theatre of Rafael Alberti*, Londres: Tamesis Books, 1975; Gregorio Torres Nebrera: *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982; Fernando de Diego: *El teatro de Alberti*, Madrid: Fundamentos, 1988.

sin ellos. Carrusel triste, silencioso, sin orden»,[13] en una serie de afortunadas metáforas escénicas que aprovechan algunas de las imágenes clave de su libro poético *Sobre los ángeles*, y les dan corporeidad y concreción. El espejo es deformante, pero sigue ofreciendo asuntos esenciales de la libertad humana, y es significativo que cuando Alberti decide volver a lo humano en su teatro lo hace por medio de esquemas abstractos y generalizantes (sus personajes son El Hombre, La Mujer, o simplemente alegorías como la Tentación o los Sentidos), lejos de la trivialidad costumbrista que asfixiaba la escena española del momento: «Los temas y subtemas de *El hombre deshabitado* lo dotan de una densidad de pensamiento tan rara entre nosotros, que bastaría a fijar nuestra atención en Alberti como insuflador de vida nueva a nuestro maltrecho teatro»,[14] escribe Melchor Fernández Almagro tras asistir al estreno.

La utilización de personajes abstractos y eternos y de una acción puramente simbólica en el contexto del mundo contemporáneo es seguramente lo que produce la lograda tensión dramática de la obra, y el antinaturalismo del planteamiento no le resta verosimilitud para el espectador moderno. El prólogo y el epílogo se sitúan en un espacio caótico, en el reverso del mundo ideal y geométrico de *El colorín colorado*, pero marcadamente actual, sucio de residuos industriales y de materiales de construcción, y caracterizado por una técnica utilitaria precaria, que cuelga bombillas peladas al final de cables fantasmales. Hay un cierto descrédito del progreso flotando en este Génesis, cuyo Dios aparece bajo una capirucha de hule manejando una linterna para dotar al hombre deshabitado con los cinco sentidos, le da compañera y le ofrece «las calles del mundo» para que viva y sea feliz. En el acto se desarrolla esa vivencia de la pareja, en principio armónica, pero quebrada por la aparición de una bella mujer, la Tentación, que trastorna al Hombre, quien, dejándose engañar por los cinco sentidos, mata a la Mujer para vivir desde entonces atormentado por el crimen, hasta que el fantasma de la asesinada aparece para matarlo con una pistola. El epílogo vuelve al informe espacio inicial, donde el Vigilante Nocturno omnipotente condena al Hombre a las profundidades en llamas de la tierra, aunque antes

---

[13] Rafael Alberti: *Obras Completas VII. Teatro 1*, edición de Eladio Mateos Miera, Barcelona: Seix Barral, 2003, pág. 189.

[14] Melchor Fernández Almagro: "Estreno de *El hombre deshabitado*, en la Zarzuela", *La Voz*, Madrid, 27 de febrero de 1931, pág. 1.

éste tiene tiempo, como un ángel caído, de rebelarse contra su creador, al que llama asesino por haberlo predeterminado a su crimen y a su muerte. La revuelta humana marca el punto culminante de la inversión del auto tradicional que contribuye a abrir nuevos espacios temáticos para el teatro de su tiempo, como nos recordaba Fernández Almagro, pero el gran acierto albertiano es haber expresado su crítica global a un sistema social y a un modo de vida precisamente desde la subversión de las imágenes fundamentales de ese orden establecido: la religión, el amor o la libertad del hombre.

El recurso otra vez al teatro clásico aparece determinado nuevamente por un afán de renovación de la escena española del momento, conectando con las raíces nacionales del teatro y pasando por encima del teatro naturalista burgués. De hecho, como bien supo ver a la hora de su estreno Manuel Machado, *El hombre deshabitado* supone un disparo directo a la línea del flotación de «determinadas modalidades teatrales puramente burguesas de un realismo superficial».[15] Partiendo de fórmulas de la tradición como el auto sacramental, pero actualizándolo convertido en «auto sacramental sin sacramento»[16] y volviendo a la fórmula clásica que mejor se prestaba a mostrar en la escena las preocupaciones esenciales del hombre moderno, el dramaturgo no sólo respeta, aunque subvirtiéndolos, los valores clásicos del auto sacramental, sino que presenta el teatro antiguo como piedra de toque de la renovación de la escena. Los gritos lanzados por el propio Alberti al finalizar la primera representación: «¡Viva el exterminio!¡Muera la podredumbre del teatro actual!»,[17] planteaban a las claras su ruptura estética con el teatro español de su época e implicaban de algún modo, como recuerda el propio autor en sus memorias, una actitud política.

En ese camino de compromiso habría de profundizar Alberti en sus siguientes pasos teatrales, y será la orientación fundamental de su teatro hasta el final de la guerra civil. La obra dramática de Alberti, como venimos viendo, puede ser entendida como una recreación de la historia del teatro español, del entremés primitivo al auto barroco, pasando por la comedia lopesca, con el teatro *culto* como referente en todos los casos, donde lo popular venía recreado

[15] M[anuel] M[achado]: "El hombre deshabitado, auto en un acto con prólogo y epílogo, por Rafael Alberti", *La Libertad*, Madrid, 27 de febrero de 1931, pág. 3.

[16] Rafael Alberti: "Autocríticas. El hombre deshabitado", *Abc*, Madrid, 19 de febrero de 1931, pág. 23.

[17] LAP, pág. 304.

desde autores como Juan del Enzina o Lope que, en palabras del propio Alberti, conforman una «tradición que recrea lo popular, que lo toma para devolverlo reinventado».[18] Su siguiente obra, *Fermín Galán*, en consonancia con un proceso personal ideológico que acercaba al escritor a posiciones populares, se fija como objetivo la recreación para la escena culta y comercial de la más humilde y primaria de los formas teatrales populares: el romance. Y esto, de nuevo, no sólo en el mensaje político de la pieza, sino también en su novedosa estructura dramática, que hunde sus raíces en la tradición popular, pero choca frontalmente con la escena española de su época.

Conviene fijar brevemente las coordenadas históricas en que surge la obra para apreciar el escándalo que provocó su estreno, aún mayor que el de *El hombre deshabitado*; es decir, el valor de revulsivo de *Fermín Galán* para el teatro español del momento. La obra sube a las tablas en junio de 1931, sólo dos meses y medio después de la proclamación de la II República, y su asunto viene claramente determinado por su momento histórico, lo mismo que tantos romances y coplas noticieras que desde tiempos del Cid constituían los principales medios de información de las masas populares. Esa vía de la historia mitificada tan característica del romancero es la que elige Alberti para narrar la vida de Fermín Galán, un capitán del ejército sublevado junto a otros militares contra la decadente monarquía de Alfonso XIII, y fusilado al fracasar la sublevación republicana, sólo unos meses antes de la llegada del nuevo régimen republicano en abril de 1931. Ese camino romanceril de la historia mitificada lo entendió muy bien el director de la función Cipriano Rivas Cheriff, al señalar que Alberti actuaba

> Inspirándose no directamente en la realidad fotográfica, sino en el concepto popular de la leyenda. Su *Fermín Galán* es historia viva, es decir, leyenda popular, recogida por tradición oral. Ésa y no otra es su verosimilitud. De ahí sus anacronismos, su exaltación, inocente en su magnificencia, su aliento épico. El *Fermín Galán* de Alberti no tiene más ni menos *verdad* que Bernardo de Carpio.[19]

Este referente en el romance tiene su correlato en la atípica estructura de la obra: tres actos desarrollados en «Diez episodios

---

[18] Rafael Alberti: "Lope de Vega y la poesía...", op. cit., pág. 153.

[19] Cipriano Rivas Cheriff: "El estreno de Fermín Galán y el concurso para la adjudicación del Español", *El Sol*, Madrid, 5 de junio de 1931, pág. 4.

y un epílogo». De nuevo las formas poéticas populares, en este caso de inspiración propia como sucedía en algunas de las primeras obras perdidas de Alberti, en el centro de la escena, y esta vez de manera tan explícita que la obra se divide en diez episodios, verdaderos correlatos de las estampas que ilustran el cartelón del romance, cada uno de los cuales es introducido por un ciego y su lazarillo, cuyos octosílabos no sólo anuncian en parte el desarrollo de los episodios, sino que sirven para dar a conocer antecedentes de los hechos que luego se escenifican. Después de cada parlamento del ciego se descorre el teloncillo tras el que se desarrollará la acción escénica, teloncillo que vuelve a caer al final de cada episodio, en un formato teatral que Rivas Cheriff califica de «revolucionario en su concepto» y que implica un novedoso tratamiento de la plástica teatral que sabría aprovechar muy bien su escenógrafo, Burmann. Ese concepto plástico está ya en la propuesta albertiana, que sigue prestando atención a los aspectos extraliterarios del teatro, incluso en lo que unánimemente está considerado el arranque de su teatro político, lo que corrobora el propio autor: «sólo aspiré a llegar, con la mayor fuerza de convicción posible, al público de albañiles, panaderos y carpinteros de las localidades altas... Para ello invoqué fórmulas directas de lenguaje y teatro: sátira, melodrama, ritmo de coplas populares. (...) No hay nada en esta obra que no descanse en la más pura tradición popular y teatral de España».[20]

Esos recursos de las formas teatrales primarias del pueblo fueron usados por Alberti para la creación de dos planos, que de forma un tanto farsesca en cuanto a la estructura de la obra representan dos opuestos absolutos: el proceso de construcción heroica del personaje de Fermín Galán y su entorno, en el que el autor no tiene empacho en echar mano al melodrama más popular y la identificación directa con el público al que se dirige la obra, y un proceso contrastante de degradación paródica de los enemigos del héroe, el ejército, la iglesia, la nobleza, por medio de una técnica deformante que convierte a personajes históricos reales, perfectamente reconocibles por el auditorio, en puros fantoches sin humanidad, hermanos guiñolescos de los caciques y guardias del bululú callejero. Este procedimiento deformante y burlesco, lleno de crítica, ya había sido usado por Alberti en 1930 en un pequeño panfleto literario teatral lanzado contra Ortega y la

[20] Alejo Carpentier: "Teatro político, teatro popular, teatro viviente...", *Carteles*, La Habana, 23 de agosto de 1931, pág. 14.

redacción de su emblemática *Revista de Occidente*, titulado *Auto de fe*, y es una técnica de indudable raigambre popular, que en esta obrita de guerra literaria llega incluso al lenguaje escatológico. Este procedimiento de trazo grueso de cartelón, usado además no sólo como puro recurso teatral sino en su verdadera función guiñolesca de crítica contra el orden establecido, que nutrirá después una parte importante del teatro de guerra del autor, reaparece en algunos cuadros de *Fermín Galán*, chocando fuertemente con el teatro psicologista de su tiempo. Por tanto el público burgués, que era el que mantenía los teatros desde la taquilla, rechazó con estridencia la obra no sólo por su contenido ideológico; también, o sobre todo, por su forma teatral.

El propio autor ha señalado en alguna ocasión esta contradicción entre sus intenciones artísticas con *Fermín Galán* y el teatro comercial madrileño de 1931, y el error de confinar en el espacio burgués del teatro cerrado un romance de ciego cuyo escenario natural hubiera sido la plaza de los pueblos y su público acostumbrado al trazo grueso de unos personajes esencializados y de una pieza, sean héroes populares o puros fantoches con los que se burla la autoridad. La labor que se impone Alberti está en consonancia con la de grupos de teatro proletario surgidos en ateneos y sedes políticas, y en línea con las observaciones de autores como Ramón J. Sender, pero de la *joven literatura española* nadie como el gaditano propició una tan profunda ruptura de los límites desde el propio interior del teatro comercial, en su busca a veces fallida de encontrar una verdadera expresión contemporánea para el teatro nacional, fondo y forma que insufla vida a un proyecto como *Fermín Galán*. Comentando la polémica suscitada en torno al estreno, en la que incluso el crítico del diario madtrileño *Informaciones* José de la Cueva llegó a proponer que se revisara la concesión del Teatro Español dada por el Ayuntamiento madrileño a la compañía de Margarita Xirgu, el director de la función Rivas Cheriff defiende esa aportación de los jóvenes artistas en la continuidad de la tradición teatral española, ya que sólo así será posible mantener

> el prestigio de una escena que ha de ser ante todo cosa viva y no panteón, por ilustre que fuese, de memorias arcaicas. Si el teatro Español ha de tener un sentido ha de ser precisamente el de continuar la historia dramática nacional. Si el ejemplo de las obras clásicas significa algo ha de ser el de suscitar en los poetas jóvenes la inspiración contemporánea. [21]

[21] Cipriano Rivas Cheriff: "El estreno de Fermín Galán...", op. cit.

A pesar de sus valores y de su importancia dentro de los intentos de renovación del teatro que llevan a cabo los literatos de la República, en casi nada benefició *Fermín Galán* la carrera teatral de Alberti, que parecía en 1931 bien encauzada con el estreno de dos piezas consecutivas, y más bien lo aparta de los escenarios convencionales. En el verano de ese año, como prueba una vez más de su sostenido interés por el teatro, consigue del recien constituido gobierno republicano una beca que le permite viajar por toda Europa conociendo las nuevas tendencias del teatro internacional. Un encargo que, según hace constar en agosto de 1931 el presidente de la Junta de Ampliación de Estudios, Ramón Menéndez Pidal, en el expediente abierto al efecto se encomienda a Alberti «por los ensayos de renovación dramática que ha dado recientemente a la escena»,[22] lo que indica claramente el lugar que el teatro español de la época iba teniendo nuestro dramaturgo. Francia primero, París, Berlín después y la Unión Soviética finalmente, lugares estos dos últimos donde entra en contacto con los intentos de poner en pie un teatro proletario y revolucionario, son las paradas fundamentales de su viaje. En Francia se fija especialmente en compañías como *Les Comediants Routiers*, cómicos ambulantes de la legua que alternan en sus programas farsas primitivas y modernas, entre las que no faltan pasos y entremeses de clásicos españoles como Lope de Rueda, paseando «por los caminos, las aldeas y las ciudades de Francia el juego simple y puro de la primera forma popular del teatro»[23], según dice Alberti en un articulo periodístico en el que compara a los *Routiers* con la Barraca lorquiana. En septiembre de 1932 en su informe a la Junta de Ampliación hace constar desde Berlín que su trabajo se centraba en el teatro popular: «Sigo mis estudios sobre la organización de los teatros populares», cuenta a Pidal, a quien escribe que Alemania, Polonia y Rusia «están en la cabeza del movimiento teatral europeo».[24]

Son experiencias que confirman su idea de la farsa popular como forma teatral idónea para llegar a un público amplio. A su vuelta a Madrid en abril de 1933 el programa literario de Alberti,

[22] Expediente de la Junta de Ampliación de Estudios referido a Rafael Alberti. Biblioteca de la Residencia de Estudiante, signatura: JAE280790340/JAE/3/121.

[23] Rafael Alberti:"Farsas primitivas y modernas. Los cómicos de la legua y La Barraca de los estudiantes de España" , *El Sol*, Madrid, 20 de enero de 1932, pág. 1.

[24] Expediente de la Junta de Ampliación de Estudios referido a Rafael Alberti, op. cit.

en lo poético y en lo teatral, viene marcado por un nuevo ritmo. En lo referido a la escena el dramaturgo parece dar por concluido el ciclo de un teatro de arte que, partiendo de la tradición clásica o popular, renovara el teatro comercial, burgués, de la época. *Fermín Galán* mostró la imposibilidad de un pacto con el público tradicional, al que Alberti parece desechar definitivamene para centrarse en los dos extremos del auditorio, en las élites culturales y en las clases populares, que atesoraban oralmente formas primarias de teatro de enorme efectividad dramática y política. Hacia ellas se vuelve Alberti en 1934 cuando afronta sus dos primeras obras explícitamente revolucionarias y comprometidas: *Bazar de la Providencia* y *La farsa de los Reyes Magos*.

Ambas son farsas contra los poderes establecidos, marcadamente anticlerical la primera, mientras la segunda incluye en el blanco de sus burlas además de la iglesia al terrateniente y a la guardia civil. De enorme eficacia cómica, las obras tienen un claro referente popular y tradicional que las convierte en perfectos vehículos del mensaje ideológico. En el caso de *Bazar de la Providencia* se trata de una obra escrita para guiñol, inserta en la tradición contestaria del bululú popular, cuyos valores de irreverencia social ya explotó con éxito Lorca. Alberti busca más bien la capacidad de subversión política de este tipo de espectáculos de muñecos todavía vivos en aquellos años 30 del siglo XX en tantas plazas de los pueblos de España, pero lo hace sobre todo sin perder de vista la capacidad de estas farsas populares para conectar con un público más amplio, sacando el teatro del teatro y devolviéndolo a sus orígenes: «El teatro, aunque se crea lo contrario, tiene que ser tendencioso y volver a su fuente natural, el pueblo. El teatro fue en toda época tendencioso. ¿Qué era la obra de Aristófanes sino política?»[25]

Alberti trata de actualizar la tradición de acuerdo a sus preocupaciones políticas, pero volviendo a la raíz verdadera, social, del teatro, y para ello nada mejor que los primarios espectáculos de guiñol o el entremés sainetesco y el villancico representado, modelo para *La farsa de los Reyes Magos*. Por no faltar ni las canciones navideñas, bailes y coplas satíricas faltan en este verdadero entremés moderno que recuerda a Quiñones de Benavente y al sainete social del entresiglo XIX a XX. La fábula

---

[25] Pérez Doménech, J.: "Hablan los jóvenes autores. Rafael Alberti dice que la burguesía tiene el teatro que se merece", en *El Imparcial*, 23 de abril de 1933. Recogido por Marrast en la citada 1ª edición de *Prosas Encontradas*, op. cit., pág. 183.

directamente política no nos interesa en este momento, si las desnudamos de ella estas obritas ofrecen pura una estructura tradicional. Pero no es posible abstraerse del mensaje político que entrañan, porque éste determina claramente su plasmación escénica: el autor busca fórmulas que acerquen el teatro y el mensaje a las masas, porque como había dicho ya en una entrevista 1930 «lo que uno escriba para el teatro tiene que entenderlo hasta el último espectador del paraíso».[26] Por eso en el colofón de *La farsa de los Reyes Magos* Alberti anuncia la creación de «Octubre. Compañía española de teatro revolucionario», con la que se une a una naciente tendencia dentro del teatro español de la época.

Ya desde los primeros años 30, autores como Sender venían señalando una serie de «circunstancias de ambiente, de cultura, de tradición [que] hacen de España la tierra ideal para el arte escénico alucinado, sintético, glosador, polémico, del proletariado»,[27] una labor que desde fines de 1933 llevan a cabo compañías como *El Teatro Proletario,* dirigido por Cesar Falcón, o el guiñol satírico *Octubre,* que bajo la dirección de Miguel Prieto tantas veces habría de interpretar aquellos años *Bazar de la Providencia*. Como observamos, Alberti tiene siempre un pie puesto en la tradición escénica nacional y el otro en la reforma del teatro español de su tiempo, del que se constituye en una de sus figuras centrales. En este sentido su uso satírico y burlesco de los géneros menores del teatro popular y tradicional marcaría el camino de una parte importante de la literatura dramática revolucionaria que se iba a realizar en España hasta finales de la guerra civil. Su teatro de avanzada, renovado en el eternamente nuevo tinglado del guiñol respondón y en las formas teatrales satíricas de tanta raigambre en la escena nacional, señaló el camino a otros nuevos dramaturgos que, al igual que Alberti, buscaron en la tradición el punto de partida para su teatro político, sobre todo a partir de 1936, cuando éste se convierte en una necesidad urgente.

Lo mismo que la copla popular dejó de ser para Rafael Alberti mero referente estético para convertirse en credo político, también el modelo del teatro popular traía hasta el escenario las preocupaciones políticas y sociales de su momento histórico, con fuerza arrolladora desde el comienzo de la guerra, y su intenso debate

[26] José Luis Salado: "Los nuevos. Rafael Alberti, de niño, quería ser pintor", Literatura, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 30 de enero de 1930.

[27] Ramón J. Sender: "El Oriente revolucionario y el teatro español", *La libertad*, Madrid, 3 de marzo de 1931, pág. 3.

sobre el teatro de urgencia. La primera obra de este tipo de piezas de guerra la escribe Alberti tempranamente, estrenándose en Madrid en octubre de 1936. *Los salvadores de España* lleva ya en su subtítulo, «Ensaladilla», la sangre burlesca de las viejas sátiras y farsas primitivas, como bien supo ver uno de sus primeros críticos, Antonio Sánchez Barbudo: «la ensaladilla de Alberti, puro espectáculo, no es para ser contada (...) y no defraudó en nada a los admiradores del gran poeta del pueblo, animador de nuestro teatro grotesco y poeta satírico que enlaza con la mejor tradición española en este género».[28] De nuevo Alberti es percibido, como veía Rivas Cheriff, como insuflador de nueva vida a los moldes eternos del teatro popular y tradicional. En su rotundidad ibérica de fantoches distorsionados, los personajes de *Los salvadores de España* remiten lógicamente al guiñol popular, y así fue representada en muchos frentes por la *Compañía La Tarumba* en los años de la guerra civil.

A finales de 1937 Alberti escribe otra obra de estas características, *Radio Sevilla*, destinada en este caso a ridiculizar al general fascista Queipo de Llano, cuyas nocturnas charlas radiofónicas desde la capital andaluza eran el quebradero de cabeza de la propaganda republicana. Muchos de los temas de *Los salvadores de España* reaparecen aquí, la intervención extranjera, el servilismo y la dependencia de las tropas franquistas respecto a un invasor extranjero, pero sobre todo reaparece de nuevo el tono farsesco entroncado en la tradición del teatro más popular como vehículo de la crítica política. La eficacia ante el auditorio de estos textos albertianos está probada en muchos testimonios que hablan de sus numerosas representaciones en la guerra e incluso posteriormente en tierras de América, que demuestran que Alberti había encontrando la senda de un teatro verdaderamente popular, sorteando el didactismo de tanto teatro político.

Pero la encrucijada de la guerra es también un momento clave para ver en toda su dimensión de hombre de teatro a Rafael Alberti, ya que en este campo trabaja frenéticamente durante toda la contienda. Además de escribir estas dos obritas dictadas por la urgencia política, colabora en la puesta en marcha de la sección teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y de algunos de sus grupos como Nueva Escena y Guerrillas Teatro desde el

---

[28] A[ntonio] S[ánchez] B[arbudo]: "Nueva Escena, en el Teatro Español", *El mono azul*, I, 9, Madrid 22 de octubre de 1936, pág. 8 (citamos por la edición facsímil: Nelden-Liechtenstein, Verlag Detlev Auvermann KG, 1975).

estallido de la guerra. En agosto de 1937 es nombrado vocal del Consejo Central de Teatro, el principal organismo creado por la República española para unificar su política teatral, y en parte para limpiar la escena española de las astracanadas, revistas y piezas de autores del bando nacional, que campeaban en los teatros madrileños de esos años, en un panorama escénico que los gestores culturales republicanos consideran indigno del momento histórico que sufren. Así proclama este organismo unas palabras que sin duda suscribe Alberti: «El teatro ha de ser nacional o deja inmediatamente de cumplir sus fines de educación, cultura, estímulo, enseñanza»,[29] señalando hacia la tradición democrática del teatro español, *Fuenteovejuna* y *Numancia*, como el camino hacia un teatro que, a la altura de la cultura española, no podía ser sólo de propaganda, había de ser también de arte. Con ese nombre, Teatro de Arte y Propaganda, se crea en septiembre de 1937 la compañía que iba a poner en escena la obra más definitoria de este proyecto de teatro militante que no renuncia al arte escénico, *Numancia* de Cervantes, actualizada por Alberti y estrenada en Madrid en diciembre de ese mismo año, a pocos metros del frente de batalla.

Sin duda actualizada es la palabra clave de esta adaptación, ya que Alberti no sólo elimina escenas y acorta la obra, sino que añade parlamentos y cambia personajes al convertir en italianos de ahora a los romanos que en la tragedia cervantina asedian Numancia. Por encima del tiempo Alberti establece una continuidad natural, histórica pero también cultural y teatral, entre la lucha por la libertad de los republicanos españoles y la defensa numantina de aquellos pobladores primeros de Hispania. Como los clásicos reflejan su época, o como Lope fue en tantos sentidos un «glosador de sucesos»[30] que supo hacer palpitar en la escena los conflictos esenciales de su tiempo, nuestro dramaturgo realiza un canto a la defensa heroica del pueblo español frente al fascismo y lo hace por medio de una metáfora teatral, porque es el teatro clásico el que mejor acertó a convertirse en un modelo de cohesión social, como recuerda Alberti a propósito de Lope: «el teatro abre sus puertas a una muchedumbre de ciudad, donde el analfabeto y el que está en vías de leer se juntan. Nuevas democracias facilitan el camino»,[31] cohesión social tan necesaria históricamente en aquel Madrid de

[29] Anónimo: "Una nota del Consejo Central del Teatro", *El mono azul*, II, 44, Madrid 9 de diciembre de 1937.

[30] Rafael Alberti: "Lope de Vega y la poesía...", op. cit., pág. 164.

[31] Ibidem.

diciembre de 1937 asediado por las bombas.

Hay una clara insistencia por parte de Alberti en señalar la continuidad que su labor cultural y teatral supone respecto a la tradición clásica, no sólo en cuanto a las formas artísticas, también en lo referido al fondo del discurso liberal y democrático que encuentra en el teatro clásico español. En un comentario publicado en revista de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en diciembre de 1937, dos semanas antes del estreno, afirma Alberti:

> Así como *Fuenteovejuna* de Lope representa la lucha del pueblo, de la nueva burguesía, contra la tiranía feudal, *Numancia* significa la lucha de un pueblo por mantener su independencia, su autonomía, libre de yugos extraños. Nosotros, que ahora luchamos otra vez contra Roma, contra la Italia fascista, debemos conocer y apreciar en todo su valor, y a través de la gran tragedia cervantina, la historia de la Numancia y considerarnos los hijos, los verdaderos descendientes de aquel puñado de hombres extraordinarios.[32]

Teatro de urgencia, marcado por su momento histórico, pero también teatro de arte, que no renuncia a pesar del mensaje a una alta exigencia escénica. *Numancia* fue considerada en su momento, por su nivel artístico y su ejemplo cívico, como el primer teatro digno de aquella guerra, y reafirmación de una herencia cultural de la que los republicanos españoles se consideran legítimos herederos. No olvidemos que la obra se convierte en mascarón de proa de los intentos oficiales por depurar la escena de esos años, impulso renovador que no cesa siquiera en estos dramáticos momentos de la guerra. De nuevo vemos que Alberti considera la literatura dramática clásica española como un buen modelo que proporciona materia suficiente para la reforma del teatro, pero existe en el teatro clásico una característica, su capacidad de conexión con amplias masas populares, que será la que definitivamente impulse a Alberti, y a otros dramaturgos, a recurrir a su modelo para emprender sus aventuras dramáticas. Enormemente significativa de esta búsqueda de «un nuevo auditorio popular» resulta esta cita de su introducción en 1944 a un volumen de poetas dramáticos españoles:

> ...ya cuando nuestra mal llamada guerra civil pude ver en Madrid el éxito, durante muchas tardes de incertidumbre y cañonazos, de

[32] Rafael Alberti: "*Numancia*, tragedia de Miguel de Cervantes", *El mono azul*, II, 43, Madrid 2 de diciembre de 1937.

Reinar después de morir. (Así como el de *Numancia*, la monumental obra esquiliana de Cervantes.) Y aquel público que asistía asombrado a la tragedia romántica de la pobre Inés de Castro no era precisamente un público letrado (...), no, estaba compuesto en su mayoría de defensores de Madrid, soldados de las trincheras (...) pueblo de verdad, masa sin nombre, unida más que nunca en un instante de heroismo; hombres soldados, no más aptos para las cosas del espíritu que aquellos otros impertinentes espectadores, bravucones de Flandes, de Italia o de América, que llenaban de pie (...) el patio de los famosos corrales madrileños. [33]

Todavía en noviembre de 1938 Alberti propone otra obra de arte y propaganda, canto de cisne de un modelo de teatro nuevo, adaptado a su circunstancia histórica tanto como al desarrollo del teatro nacional, y con un afán de exigencia artística ligada a los valores educativos del teatro. Se trata de la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, donde de nuevo se pone de manifiesto el incesante espíritu experimentador que mueve el teatro albertiano. La forma cantata, que remite según el propio autor a composiciones de tipo religioso de los siglos XVI al XVIII, cuenta también con importantes antecedentes de tema profano, en algunos casos, como en la de Alberti, centrados en la narración de gestas históricas, sobre todo en época isabelina. Obra también de urgencia, escrita para la despedida de las Brigadas Internacionales, Alberti no renuncia al componente artístico del teatro y bucea en la tradición de este tipo de composiciones musicales con cuya estructura experimenta para ofrecernos una cantata escénica, inserta también en la larga tradición escénica nacional de géneros menores y en la frontera de lo teatral.

El final de la guerra civil impide a Alberti estrenar *De un momento a otro*, la obra que a primeros de 1939 ensayaba el Cine Teatro Club de la Alianza. Comienza el exilio y una etapa muy diferente de la vida y la obra del autor, pero sobre todo de su teatro. Muy atento siempre, sobre todo a partir de su madurez teatral con *El hombre deshabitado*, al carácter social del teatro, a su necesidad de entroncar el hecho escénico en la sociedad que lo produce, Alberti es consciente de que fuera de España su obra dramática no será la misma, de que se ha roto la continuidad que debe caracterizar a un teatro nacional, cuyo carácter proviene del diálogo necesario con la sociedad que lo conforma, del contacto por medio de la

[33] Rafael Alberti: *Estudio Preliminar* al volumen colectivo *Poetas Dramáticos Españoles*, op. cit., págs. IX-X.

representación con el público para el que fue concebido. Asi en su entrevista con Manuel Bayo decía Alberti: «Si escribo ahora una obra de teatro ¿qué hago? ¿publicarlo en América? (...) No sé si esto tiene mucha eficacia o no».[34] Aunque su teatro del exilio nunca se desvinculará del todo de la tradición española de la comedia lopesca, el destierro pone fin a la verdadera etapa albertiana de continuador y a la vez reformador de la tradición dramática nacional, y nunca como en los años que van de 1925 a 1939 su actividad teatral volverá a ser tan intensa. Como hemos intentado destacar aquí, hay plena coherencia en la tarea albertiana de la etapa que va desde sus primeros textos dramáticos hasta el final de la guerra civil, que no es otra que la actualización de formas de la tradición teatral española de acuerdo a las tendencias más renovadoras de la escena del momento, una lectura vitalista de las formas dramáticas tradicionales y populares que une tradición y vanguardia en la búsqueda de un teatro español renovado.

[34] Manuel Bayo:"Alberti por Alberti", *Primer Acto*, 150, 1972, pág. 19.