

CUADRANTE



- | | |
|---------------------------------|--|
| Joaquín del Valle-Inclán Alsina | Valle-Inclán taurófilo. Unas declaraciones olvidadas |
| Juan Fernando de Laiglesia | ¿Dónde está Valle? Valle-Inclán en la romería de San Benito de Fefiñáns (Cambados, 1914) |
| Rodolfo Cardona | Las "Comedias bárbaras" |
| Jesús Blanco García | Wozzeck y Don Friolera |
| Antonio Gago Rodó | "Teatro del Pueblo": del teatro popular y revolucionario. Estreno de "Las galas del difunto: sátira/esperpento en siete escenas" de Valle-Inclán (1936) |
| Ignacio García May | Valle de la A a la Z. Los tres modos. (Divagaciones en torno a una biografía) |
| Juan Antonio Hormigón | Valle-Inclán 1930 |
| Jesús M ^a Monge | Una conferencia y una lectura de Valle en el Ateneo (1915) |
| Mariano Gómez de Caso Estrada | Valle-Inclán, los Zuloaga y otros |
| Fernando López-Acuña López | "Patto di Sangué. Commedia nera in due parti. Libretto di Sandro Cappelletti liberamente tratto da due drammi di Ramon del Valle-Inclán e musica di Matteo d'Amico". Papeletas para un catálogo de compositores. VI. |

Nº 24

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



FUNDACIÓN
VALLE-INCLÁN

CUADRANTE



Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Editada pola

Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



FUNDACIÓN
VALLE-INCLÁN

- 3 Joaquín del Valle-Inclán Alsina:
Valle-Inclán taurófilo. Unas declaraciones olvidadas
- 14 Juan Fernando de Laiglesia:
¿Dónde está Valle? Valle-Inclán en la romería de San Benito de Fefiñáns (Cambados, 1914)
- 17 Rodolfo Cardona:
Las "Comedias bárbaras"
- 55 Jesús Blanco García:
Wozzeck y Don Friolera
- 87 Antonio Gago Rodó:
"Teatro del Pueblo": del teatro popular y revolucionario. Estreno de "Las galas del difunto: sátira/esperpento en siete escenas" de Valle-Inclán (1936)
- 109 Ignacio García May:
Valle de la A a la Z. Los tres modos. (Divagaciones en torno a una biografía)
- 133 Juan Antonio Hormigón:
Valle-Inclán 1930
- 159 Jesús M^a Monge:
Una conferencia y una lectura de Valle en el Ateneo (1915)
- 167 Mariano Gómez de Caso Estrada:
Valle-Inclán, los Zuloaga y otros
- 189 Fernando López-Acuña López:
"Patto di Sangue. Commedia nera in due parti. Libretto di Sandro Cappelletti liberamente tratto da due drammi di Ramon del Valle-Inclan e musica di Matteo d'Amico". Papeletas para un catálogo de compositores. VI.

Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa
Apartado de Correos N° 66
www.amigosdevalle.com

Número 24. Xuño 2012

Director

Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora

Sandra Domínguez Carreiro

Consello de Redacción

Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Margarita Santos Zas
Juan Antonio Hormigón
Rodolfo Cardona
Xosé Luis Axeiteos
Víctor Viana
Jesús Blanco García
Juan Fernando de Laiglesia
Fernando López-Acuña López
Xaquín Núñez Sabarís
Ramón Torrado
Ramón Martínez Paz
Xosé Lois Vila Fariña

Xestión e administración

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Deseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Ilustracións suplementarias

Marcela Santórum
(ilustracións capa)

Impreme

Imprenta Fidalgo, S.L.
Cambados (Pontevedra)

Dep. Legal

PO-4/2000

ISSN

1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados. A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores, o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

CEDRO

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente LTRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.





"Teatro del Pueblo": del teatro popular y revolucionario

Estreno de *Las galas del difunto: sátira/esperpento en siete escenas* de Valle-Inclán (1936)

Antonio Gago Rodó

Universidad Autónoma de Madrid

El 1 de marzo de 1926, Valle-Inclán comunicó a José García Mercadal, director de La Novela Mundial —donde se editaba el texto el 20 de mayo de ese año—, el envío, para dos días después, de una nueva obra. En el anuncio destacaban el conocimiento del nuevo título, *El terno del difunto*, y su subtítulo de novela, acorde con la colección. Tres semanas después, el autor le enviaba una corrección de pruebas que, como información más interesante, incluía la asunción de Valle-Inclán (1926a) de ejecutar algunos "cortes que juzgo necesario hacer antes de ir a la censura": referidos probablemente a *El terno del difunto*, evidencian el horizonte condicionante que suponía la dictadura de Primo de Rivera para un autor tan resistente ética y estéticamente contra ella, como Valle-Inclán¹. En ese proceso, un "Memorandum" —debido a Rivas Cherif (1926)— confirmaba que Valle-Inclán "ha terminado ya uno de sus mejores «esperpentos»: *El terno del difunto*" que, además de confirmar su realización, era interesante porque evidenciaba que el subtítulo de novela era acomodación a la colección de acogida, y que el texto tenía a los ojos, al menos del crítico, si no del autor, la consideración de *esperpento*.

¹ Y la prohibición de usar uniformes y, por tanto, poner militares en escena (Aznar Soler, 1990).

La presencia de Rivas Cherif apunta a la motivación teatral del texto, generado en la actividad de El Mirlo Blanco (y su parodia del *Tenorio*, con el autor como Doña Brígida) y que formaría parte del repertorio de El Caracol, teatro organizado por este director (Anónimo, 1928).

La edición ilustrada por Masberger respondía sutilmente a ese horizonte de *cortes de censura*: su discurso *ilustrado* suponía toda una operación enmascaradora que se cuidaba de no representar gráficamente ningún dibujo de personajes militares

² En adecuación artística, De la Encina (1927) se refería (como Maeztu al desfile lúgubre de muertos vivos de 1898 en *Hacia otra España*) a que el tiempo esperpéntico de *El ruedo ibérico* abarcaba la “danza de la muerte” representada en la realidad por los “repatriados de Cuba”; v. Aznar Soler (1992).

(el soldado repatriado Juanito Ventolera aparecía vestido con terno de señorito, los soldados con cierto aire apachesco²), de aludir, estilizando con grafismo de anuncio, el erotismo (recato de las niñas del pecado) o de hacer costumbrista el espacio ubicando el texto en amalgama estética popularizante de folletín, *granguñol* y lenguaje publicitario; un prólogo anónimo veía su aparición como “remordimiento del teatro contemporáneo español”, en que al autor su desencuentro, con actores o empresarios, e “inadaptación al intermediario entre el público y el arte le ha puesto en fuga de los escenarios,

mientras el teatro agoniza”, así como presentaba la novela en la manera satírica del *esperpento* (Valle-Inclán, 1926b). La edición de *El terno del difunto* obtuvo una primera reseña de Díez-Canedo, que apuntó a la invención popular verbal y a una fatalidad y humanidad sobre el gesto *granguñolesco* (D.-C., 1926). Esta primera acogida acusaba la transición de la primera denominación de *novela* a la posterior de *esperpento*, a imagen de la derivación del sonambulismo a la deformación marcada en el texto (“El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una sensación de sueño” de 1926 variaba en 1930 a “sensación de espejo convexo”: Valle-Inclán, 1930:62).

La edición de la “novela” en *Martes de carnaval: esperpentos* en 1930 vino no solo a red denominar el texto como *Esperpento de las galas del difunto*, sino también a enmarcarlo como “esperpento” y a compartir un estilo signifiante con los otros textos, cuya recepción incorporaba nuevas motivaciones para montajes aplicados a la materia social y política española propia del *esperpento* o visión grotesca de lo trágico y lo bufo, a través de la caricatura del *miles gloriosus*, como reseñaba Fernández Almagro (1930). Ya Díaz Fernández (1930) trazaba, en la adecuación estética del *esperpento* (al mandato de la vida), la presencia de lo popular y teatral de una sátira sarcástica e imprecadora en las víctimas, bululesca, carnavalesca y risible (quevedesca, goyesca): “el interlineado genial” del *pasado* histórico de España (*Martes de carnaval* se anunció como “sátira del momento actual”: Anónimo, 1930). Otra reseña incidía en este punto político del *esperpento*, “historia sin protocolo” de maese que decía la verdad “carnavalesca porque parece requerir el antifaz por sus crudezas”, poniendo la “honradez histórica”, hablando a la “conciencia nacional”, como en el aguafuerte goyesco de *Las galas del difunto*, y volviendo

la "mirada penetrante a la vida española, y armado del gancho de la civilidad, la hace voltejar y que nos muestre sus entrañas y que nos avergüencen" (A. A., 1930). Y Calvo (1930) traducía el título —*martes de carnaval*— como *militares fantoches*, y el *esperpento* como giro tragi-grotesco³: lo dramático en careta hilarante, y tragicomedia burlona de las falsas *galas* y decoraciones de máscaras paródicas que, marcadas por el destino (histórico), actuaban obedeciendo a las convenciones. El diálogo activo proyectaba su teatralidad a un posible público, aunque no se pusiera en escena moderna.

Las presencias (y ausencias) estéticas que se derivaban de la dobles ediciones del texto se proyectarían, para ser confirmadas o desbordadas, en el montaje escénico.

Estreno de *Las galas del difunto*

Con la proclamación de la Segunda República, fueron diversos grupos teatrales, de signo político, los que se interesaron y tuvieron en proyecto el montaje de los *esperpentos* valleinclanianos⁴. A raíz de la muerte de Valle-Inclán en enero de 1936, su viuda, la actriz Josefina Blanco, confirmaba que como "tantos grupos de aficionados empezaron a reclamarme autorización para representar las obras", solicitó protección ante el asalto a una producción que parecía no existir con anterioridad (Blanco, 1936). En ese momento de eclosión valleinclaniana, aparecía un estudio de los *esperpentos* (de Carmona Nanclares, 1936) que apuntillaba la oportunidad de su estética inarmónica, popular, sarcástica, misántropa o disolvente, expresión de una visión social revolucionaria o anticlasista en el héroe colectivo, fantoche mecánico de su clase u "hombre encarado con su propia farsa", como en la figura de don Juan en *Las galas del difunto*. Asimismo, este *esperpento* había que ubicarlo en el marco de revisión crítica y paródica (o médica, entre otras) del mito de "don Juan". Con *Las galas del difunto*, la larga tradición paródica del *Tenorio*, que era parte de la cultura popular, extendida por la befa política (más allá de la adscripción a la ideología revolucionaria o conservadora), no solo se tornaba satírica, sino también subversiva⁵. Si en la república, María Teresa León defendía la extensión y eficacia del teatro proletario y de masas, ya con el golpe militar de julio de 1936, el interés por una estética de teatro político llevó a consolidar teatros revolucionarios antifascistas, lo que transformaba, de paso, la adecuación e instrumentalización de la estética esperpéntica a la nueva situación histórica.

³ Aznar Soler (1982) ubica *Martes de carnaval* en el contexto pacifista europeo (Remarque, Barbusse) y la crítica de la guerra (de Marruecos, en Díaz Fernández, Sender), así como el orden de la trilogía en la cronología de hechos históricos. Los *martes* son *militares de carnaval*, carnaval de militares o política mascarada que desvaloriza y subvierte códigos; cfr. Bajtin (1965); Rubio Jiménez (1992).

⁴ Se anunció que el grupo teatral Nosotros (Teatro Proletario) iba a representar dramas, obras proletarias, de orientación social revolucionaria y de masas, de la dramaturgia española y universal, como confirmaba su director, César Falcón: "Daremos obras de [...] Valle-Inclán" (Galiana Aragón, 1932). Asimismo, Lluch Garín (1932) apuntaba que el estudio Teatro Escuela de Arte Dramático pretendía estrenar los "*esperpentos* de Valle-Inclán" en el Teatro Español, en un repertorio de obras breves, rápidas y sencillas. En esta orientación, Victorino Tamayo pronunció una conferencia, en Teatro Proletario, sobre el elemento popular en el teatro español a través de los siglos, desde los "juegos de escarnio" hasta las perturbaciones sociales que derivaban por nuevos derroteros hacia un teatro proletario (Tamayo, 1933).

⁵ En unas conferencias, Ortega y Gasset (1921; 1935) le definía como "mascarón de proa, un figurón de feria", o elogiaba la categorización del *Tenorio* en la esperpentización de *Las galas del difunto*; ya, en términos escénicos, Luna (1931) concebía la obra, turnándose con la parte seria, como divertida, tragicómica, advirtiendo —en la línea de *El terno del difunto*— que ya era hora de "tomar un poco a «chunga» al fanfarrón sevillano". Y hubo referencias satíricas (antirrepublicanas en *Gracia y Justicia*, Madrid) a políticos (Lerroux, Azaña, Prieto) como tenorios; cfr. Avallé-Arce (1959); Dougherty (1980).

En la dinámica de división territorial de España que supuso la guerra, la zona cántabra quedó no solo como leal a la Segunda República, sino también, y por esta razón, como un foco activo de propuestas e iniciativas antifascistas, que ya se habían visibilizado previamente⁶. Estas actividades fueron tanto políticas como culturales, articuladas en

⁶ Como el movimiento republicano de Vanguardia Federal o Partido R. Izquierda Federal, en defensa de un estatuto cántabro-castellano; la visita de Alcalá Zamora; la noticia de las muertes de José Castillo y de Calvo Sotelo, y del “movimiento sedicioso contra la República” (Anónimo, 1936a). Se publicó una carta abierta a Leon Blum, jefe de la S.F.I.O., y presidente del Consejo de Ministros de Francia, de Bruno Fontana; al mismo tiempo, se recogían unas palabras de Álvarez del Vayo (1936) en la Sociedad de Naciones de Ginebra sobre la interesada incompreensión de la causa republicana: “El pueblo español está plenamente convencido de la legitimidad de su causa, pero no podía percibir desde España, no podía imaginarse que una causa legítima fuese tan mal comprendida, tan tendenciosamente interpretada”; también se difundió el Manifiesto de intelectuales ingleses a favor del Frente Popular.

⁷ Anónimo (1936g). Aparecieron artículos, de política, literatura y guerra, o cartas (de Ilya Ehrenburg a Unamuno publicada en Moscú) o se dio a conocer (de *El Liberal* de Bilbao) el relato de Pío Baroja retenido por los carlistas; se anunciaron las obras de Fermín Galán, o se dio noticia de la muerte de Gorki o La Argentina. En teatro, cabe citar la Sección de Arte escénico del Ateneo Popular, la actuación (de caricatura) de La Argentinita o el humorista Azarosa; se dio noticia de Frégoli, Buster Keaton y de las películas *Tiempos modernos* de Chaplin, *El camino de la vida*, *La revolución rusa* o ¡Viva Villa!, destacando el sentido heroico del documental como cine del pueblo. En un festival benéfico de Izquierda Republicana y Casa de Hijos de Milicianos, se representó un cuadro alegórico alusivo a la emancipación de los trabajadores, y la agrupación artística Cervantes, a beneficio de aquella, dio la zarzuela de costumbres montañesas *La boda de Retruca*, de Luis Pérez Valiente, en el Teatro Pereda. La Federación Cultural Deportiva Obrera, a través de su Sección Artística, creó un cuadro artístico para teatro popular.

⁸ Más Antonio Berna, Antonio Losada y Julio Cibrián (¿Cifrián?); una semana después, la UEAR, con el Secretariado de Arte Escénico de Muriedas, la delegación en Santander, y la adhesión de UGT, hacía un nuevo llamamiento a los aficionados al teatro (Anónimo, 1936d). La iniciativa entroncaba con la Agrupación al Servicio de la República y, más en rigor, con la Alianza de Intelectuales Antifascistas para Defensa de la Cultura salida del Congreso Internacional Antifascista de París, cuya delegación española tuvo a Valle-Inclán por presidente de honor y reconocido “antifascista” (Masferrer Cantó, 1936).

cuadros artísticos, teatrales y musicales, inmediatamente posteriores al inicio de la guerra, que trabajaban por la creación de “el teatro del pueblo”⁷. Un mes después de la sublevación, la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios (UEAR), a través de su comisión regional y nacional (formada por Pío Muriedas o Antonio Quirós; Pla y Beltrán, Renau o Alberti, declarada ya su adhesión en la revista *Octubre* en 1933), acordaba responder a los *tiempos trágicos*, y actuar directamente poniendo su cultura al servicio de la República —y su teatro ambulante, el *arte revolucionario* de Alberti, Lorca, Arconada o Pla y Beltrán, en el frente republicano—, con funciones populares, a cuyo objetivo su cuadro escénico ensayaba *El bazar de la providencia* de Alberti⁸:

Los intelectuales y escritores libres afectos a la Internacional de U. de E. y A. R., ha[n] acordado en estos trágicos momentos en que España se debate en una guerra civil, provocada por los traidores generales vendidos al extranjero, actuar de una manera directa y poniendo su cultura al servicio de la República con funciones y fiestas de carácter popular.

El cuadro escénico de esta agrupación está ensayando la farsa revolucionaria de Rafael Alberti, titulada “El Bazar de la Providencia”, que se estrenará en Santander la próxima semana.

Al mismo tiempo, esta agrupación llevará con su teatro ambulante el arte revolucionario de Alberti, García Lorca, Arconada y Pla y Beltrán a las trincheras donde los heroicos milicianos defienden fusil en mano la conquista gloriosa del 16 de febrero.

Por la Comisión regional: Pío Muriedas, Luis Corona, Antonio Gil, José Larrosa, Antonio Quirós.

[censura o tachado] Por la nacional: Pla y Beltrán, Renau y Rafael Alberti. (Anónimo, 1936b)

Una semana después, aparecía una llamada a crear “el Teatro para el pueblo”, basado en la cesión de teatros a cuadros artísticos, de aficionados y escritores que cultivaran teatro popular para aclimatar el teatro del pueblo (Anónimo, 1936c)⁹. Como primer estadio de esa defensa cultural y puesta en contacto del teatro revolucionario con el pueblo, se producía el estreno de la farsa revolucionaria *El bazar de la providencia* de Alberti, en la programación de un festival a beneficio de las milicias que luchaban en el frente contra el fascismo y por las libertades democráticas de la República y el Socorro Rojo Internacional, con éxito económico y artístico (Coliseum María Lissarda, 5-IX-1936)¹⁰. Este primer acto puso en marcha (con la UEAR que, autorizada por el Comité de Guerra, intervenía y dirigía el Teatro Pereda, controlado por la Federación de Espectáculos Públicos, CNT y UGT) la constitución de un Teatro del Pueblo para poner en escena obras nuevas (del teatro ruso) y de los “escritores revolucionarios españoles” (y renovadores teatrales, como Lorca): Teatro del Pueblo defendía su concepción del arte escénico como manifestación popular al servicio del proletariado para adquisición de una conciencia de su cultura, y pasaba a una socialización del trabajo teatral —actores, tramoyistas, porteros, acomodadores, limpieza, con un sueldo



Ilustración de Masberger, 1926

⁹ Apoyada en un artículo de Arturo Mori en *El Pueblo de Valencia*, que exponía el teatro como escuela del porvenir español, y la adecuación de la libertad del país y del teatro. García (1936) denunciaba la confusión de “teatro para el pueblo” (adulador de las capas bajas sociales en sus romanticismos simplistas, buscando la manera de hacerles reír como *falanges de alienados*, en vez de verter ideas, despertar y sublimar la conciencia e hipertrofiada sensibilidad estética y pensante hacia la libertad, redención, horizonte nuevo de civilización y rebeldía del mundo obrero ante la tiranía, y enaltecer virtudes revolucionarias del proletariado, que trabajaba y se educaba a la *tarea urgente de dotar al pueblo de su teatro*) con “teatro del pueblo” (con la UEAR, Sección del Norte de España, con sede en Santander, y *amateurs* del teatro proletario, literatura y arte revolucionario, y, por esto, creador, arte del pueblo, que hablaba no desde los carteles, sino en plenas realizaciones): “El teatro del pueblo es aquel que logra hacer vibrar al conjuro de su drama verídico”. Aduciendo “El estilo de la nueva escena”, de Isaac Pacheco, sobre los símbolos y la unión de la dramaturgia, como en el arte soviético, se planteó “popularizar el teatro en el sentido socializante [...] sensaciones nuevas, propias de estos tiempos en que la vida social se está transformando”, reflejar en las “obras la nueva vida social, en todos sus diversos aspectos” sobre la ineficacia escénica de la vida vieja, así como el

problema de autores jóvenes, salvo alguna nueva comedia rara, para romper viejos moldes (escritura según sistemas anticuados), y abastecer al teatro popularizado, nuevo en la hora de las transformaciones: “El teatro actúa directa e inmediatamente sobre las grandes colectividades” para “multiplicar la acción socialista del arte [...] producir dramáticamente lo que tenga mayor efecto dramático” (Anónimo, 1936r).

¹⁰ El director del acto, Muriedas (1936), anunció que Antonio Berna leería unas cuartillas de prólogo al proyecto de la UEAR sobre qué significaba el arte nuevo (sin confirmar): tuvo el concurso de recitadores proletarios (Francisco Miranda, Jacinto de Martín Díaz, Waldo Jiménez Vélez, Eladio Valo, sin confirmar) de los poemas revolucionarios “Mitin” (o “El mitin” recitada por Muriedas en otro acto) y “Gil” de Alberti, “Preciosa y el aire” de Lorca, y de Iván de Tarfe, Martín Díaz (y su llamada a la revolución social), Apolo Barrio y Mariano Izábal (o César M. Arconada, Pla y Beltrán o Maiakovski, sin confirmar); obras musicales, de Borodín o Schubert, dirigidas por Antonio Gil, y los coros Los Romeros (sin confirmar); y la puesta en escena de la obra albertiana, con Pío Muriedas o Julio Cifrián, y decorado del artista proletario Antonio Quirós (también sin confirmar). En otros actos, del 11 y 19-IX-1936, se anunció la misma farsa albertiana, junto con “La Internacional” (Anónimo, 1936e); Comité (1936a).

único— servidora de un *teatro del pueblo*, opuesto a su saboteador *teatro burgués* (“teatro huero y plomizo de un Muñoz Seca o de un Pemán”), y poderoso arma para derrumbar la vieja civilización, apelando al pueblo santanderino y su misión histórica de espectador en un tiempo de lucha contra el inculto fascismo (de “generales vendidos al extranjero”)¹¹.

¹¹ Anónimo (1936g); Comité (1936b). La iniciativa se anunció: “TEATRO PEREDA/(TEATRO DEL PUEBLO)/—/ Unión de Artistas y Escritores re-/volucionarios.- Sindicatos de Es-/pectáculos públicos de la U.G.T./y C.N.T.”, añadiendo posteriormente “Primer actor” y *director*: “Joaquín Puyol/Primera actriz: Teodora Moreno” y *Otra primera actriz*: María Luisa Gámez, luego *Compañía de Comedia de Miguel Ortega*, en temporada *popularísima* de precios, producción escénica, iniciativas y sindicación del personal teatral, profesores de orquesta y actores; se reprodujo una fotografía del “Conjunto del Cuadro artístico Sindicato de Espectáculos Públicos U.G.T. y C.N.T., que actúan con brillante éxito en el Teatro Pereda” (Anónimo, 1936j; 1936m); Hojas (1936); Comité (1936c). La iniciativa coincidía con la obra homónima de Romain Rolland, quien se vinculó con el momento, con la difusión de una declaración suya (y un emocionante manifiesto): “Defender al pueblo de España es defender la paz” (Rolland, 1936).

¹² Como la Compañía Puyol-Moreno, de gira. También sorprendía a la Compañía Milagros Leal-Salvador Soler Mari, e impidió la llegada de la Compañía de Comedia Heredia-Asquerino.

¹³ La cultura o arte clásico y popular, revolucionario, era el ideario de El Búho, teatro universitario de la FUE, que puso en escena obras de Valle-Inclán, o *El bazar de la providencia* de Alberti, como teatro de agitación y propaganda en las mismas fechas que Teatro del Pueblo (Anónimo, 1936f). En el teatro de la retaguardia, tras la vanguardia de la guerra (realidades del arte revolucionario), el teatro de cámara para el pueblo era teatro de cámara derivado en Teatro Popular (Anónimo, 1936n).

¹⁴ Dividida en dos partes. *Primera*: como primer número, la presentación de Pío Muriedas de la exposición (y breve presencia o ausencia por su cargo) de Antonio Berna sobre la labor futura de la UEAR (como montajes de dramas de Pérez Galdós), y la recitación de Muriedas de un poema; como segundo número, Waldo Jiménez y (quizá) Mariano Izábal recitaron “Romance de la casada infiel” del “gran

La UEAR, base del Teatro del Pueblo (adecuada a entidades de aficionados para una obra homogénea y renovadora —de la norma a la innovación— al amparo de una totalidad teatral, escenográfica y artística), organizó una temporada teatral en el Teatro Pereda (cedido por el Frente Popular) en colaboración con entidades artísticas, partidos políticos y centrales sindicales, y el concurso de artistas profesionales sorprendidos por la guerra en su estancia norteña¹²: la creación de un teatro del pueblo, órgano de teatro de cámara para el pueblo, teatro popular o teatro de agitación y propaganda¹³. La función inaugural de Teatro del Pueblo fue precedida de un discurso (de Jenaro de la Colina) sobre el arte nuevo y marco de acción de la UEAR, con el *arma* —como el frente popular militar— de la retaguardia intelectual “revolucionando el Arte”, haciéndolo asequible a las masas para su sensibilidad, y uniendo la lucha de redención y belleza del obrero (por otra humanidad) con la libertad y el ideal esenciales del arte y del artista como modelo rebelde ante el medio hostil de incompreensión, injusticia y poder: “El Arte es siempre revolucionario [...] cuando es verdadero Arte” (V., 1936)¹⁴. Eran tiempos en que se defendía la condición renovadora, libertaria, independiente, inquietante y reactiva del arte nuevo —el teatro clásico y los dramaturgos de tendencias de “arte revolucionario”— como cultura agitadora de la anacronía teatral:

Las transformaciones políticas y sociales profundas exigen una renovación en las normas y tendencias artísticas. [...] A este cambio profundo corresponde una verdadera revolución en el espectáculo teatral.

El arte nuevo ha de ser eminentemente revolucionario, y no por ser nuevo, sino por ser arte. (Anónimo, 1936i)

La puesta en escena de la sátira valleinclaniana sería avanzada de una puesta en práctica que, además de incidir en el contacto con la clase trabajadora del pueblo —remitiendo a las palabras a pronunciar por Berna en la función inaugural—, anunciaba la programación del auténtico “teatro de masas”: socialización del teatro, como ajuste a las carencias económicas para las puestas en escena, y a la necesidad de ayuda a la compañía (“camaradas parados que actúan a nuestro lado”); adecuación a las dificultades del carácter revolucionario de la labor en respuesta al momento (“arte nuevo, como la vida que estamos creando”), como ausencia de subvenciones o “escasez de libretos de las obras cuya puesta en escena consideramos indispensable” para el “teatro que propugnamos”; concepción de Teatro del Pueblo como “continuación mental” o “prolongación de su propia personalidad”, habituándole a compenetrarse con el “atreimiento de lenguaje, el realismo crudo y la valentía de pensamiento” (Anónimo, 1936l); y “puesta en acción del teatro revolucionario” con obras clásicas (pasos de Lope, Cervantes) y “obras de producción actual”, selecta del “teatro europeo, americano” (Preston Sturges, Elmer Rice, Andreev, Bjornstjerne Bjornson, Miguel Arzibachev, John Galsworthy) y unida al mejor teatro “español contemporáneo: Valle Inclán, Pío Baroja, Max Aud [sic], Alberti, Liréa [sic Lorca]”, apelando al público del pueblo trabajador y revolucionario (objeto de su creación) a resistir indiferencias, apatías o prejuicios, a ser solidario con esa socialización, y asistir a “su teatro”¹⁵:

A la transformación social irá la cultura en sus extensas proyecciones.

[...] PUEBLO: Éste es tu teatro. Que tu dinero no sea empleado en la frecuentación de espectáculos y cines con sentimentalismos cursis. Nosotros vamos a desnudar las almas para saturarlas de grandes ideas salvadoras.

El Teatro del Pueblo os espera. (Comité, 1936c).

Este ideario libertario era afín a teatros de agitación y propaganda (como El Búho), a artistas como Lorca, y aun a la dinámica revolucionaria y creadora de Valle-Inclán. La atención a su estética debió de tener una andadura previa, basada, en primer lugar, en la consagración crítica que había recibido el *esperpento* como modelo estético para el tratamiento de la realidad, desde un teatro político y revolucionario¹⁶; en segundo lugar, en su difusión por un curso de Pedro Salinas sobre la Generación del 98 (donde



Ilustración de Masberger, 1926

poeta, recientemente asesinado por las hordas fascistas, Federico García Lorca”, y “Libertaria Lafuente” y “Gil y Gil” de Alberti; y Jenaro de la Colina, delegado de Instrucción Pública y Director de la Comisión de Bellas Artes, expuso aspectos del arte nuevo; como colofón, los coros proletarios Máximo Gorki cantaron con emoción regional canciones populares y de la montaña, y “La Internacional”, puesto el público en pie. *Breve descanso*: amenizado por un sexteto dirigido por Ceferino Menocal. *Segunda*: a continuación, fin del acto, montaje de *Las galas del difunto* (V., 1936; Anónimo, 1936h; Comité, 1936c). El poema de Alberti “Gil o “Gil y Gil”, ya recitado en el acto anterior, se trata de “El Gil Gil”, escenificado como “romance burlesco” por el Teatro Popular en esas fechas (Anónimo, 1936n).

¹⁵ Es posible ver, en ese programa, el manejo, por parte de Teatro del Pueblo, de la edición de *Teatro norteamericano de vanguardia*, que incluía un título de Sturges (*Estrictamente inmoral*) y dos títulos de Rice (*El “metro”* y *El gallo petirrojo*), prologado por Castro (1935).

¹⁶ Modelo revolucionario, antifascista, antigolpista, y de escritura para García Luengo (1936). Por otro lado, se reseñó “La muerte de Valle-Inclán”, que “Ha muerto el ilustre escritor Valle Inclán” o que “El Ayuntamiento de Madrid rendirá un homenaje a la memoria de Valle Inclán” (cfr. Pick, 1936).

comentó al autor) en la Universidad Internacional de Verano de ese 1936¹⁷; en tercer lugar, en la posibilidad de que las compañías profesionales hubieran previsto incorporar algún texto valleinclaniano a su repertorio y, más significativamente, de que Pío Muriedas tuviera algún contacto previo con el autor que, al parecer, alabó al actor¹⁸. El variado

¹⁷ O. F. (1936a; 1936b). Cabe contrastar que, mientras Pedro Salinas daba este curso, se producía el asesinato de Lorca, del que se dio noticia, y provocó una gran movilización de denuncia: el día 5 de setiembre de 1936, el Comité (1936a) anunciaba que recitantes proletarios daban a conocer versos ("Preciosa y el aire") del miembro de la UEAR, "Federico García Lorca, que en Granada, y por las cobardes hordas fascistas, ha sido fusilado"; en otras funciones, Waldo Jiménez recitó "Romance de la casada infiel"; además del poema de Barrio (1936) para el acto del 5-IX-1936 ("Que se escriba con letras rojas que, por la causa del Pueblo, ha muerto GARCÍA LORCA"), se publicaron "Del romancero de la guerra civil. La muerte de García-Lorca" de Jesús Cancio Fraiz, o "En recuerdo de García Lorca, poeta máximo. A todos los gitanos" y "Ofrenda a García Lorca" de Iván de Tarfe, así como "Un retrato de García Lorca" de Saturnino Panojo. Asimismo, se creó el Grupo de Base García Lorca, y Fábula le organizó un homenaje. Val (1936) apuntó que un "tiro de rechazo —que si no fue disparado contra su cuerpo lo fue contra su sensibilidad— abrió una brecha mortal en el genio de Falla como antes la había abierto en las carnes de Lorca", evocando esos gitanos hechos de "sueño y de bronce" de sus romances. Se publicaron las notas "Un evadido de Granada ha confirmado el asesinato del gran poeta Federico García Lorca", "Federico García Lorca" o "Glosa del día. García Lorca".

¹⁸ Pío [Fernández] Muriedas, 1903-1992, iniciado como actor de teatro en la Cª de M. Xirgu, se dio a conocer como recitante el 27-X-1931 en el Lyceum de Madrid con poesías de Lorca, Salinas, Gerardo Diego o Larrea, al parecer, en el Ateneo de Madrid presidido por Valle-Inclán (quien se refirió a él como "recitante de capa, daga, camino y mesón": Muriedas, 1981), y en Ateneos del norte. En 1935, cuando La Barraca actúa en la Universidad Internacional de Verano de Santander, Lorca le encarga una última función de *Fuenteovejuna*; innovador de estilo sobrio y arte depurado, recita el 14 y 24-X-1935 en el salón-teatro del Sindicato de Trabajadores de Banca, con un "Breve ensayo crítico sobre la obra de Lope de Vega", "Oficina y denuncia, New-York" de Lorca, "Poema de la familia" de Alberti, o alguna de Cancio Fraiz, Diego, Cernuda o Antonio Machado (Anónimo, 1935); ya en 1936, Pla y Beltrán le reclama para un recital en el Ateneo Científico Valenciano, con poemas de Alberti, Lorca o Cancio Fraiz. Definido por un humor valleinclanescos, Fonseca (1936) le retrató como: "De las montañas al mar,/siempre en diversos caminos,/de los poetas más finos/Sabe el más bello cantar./A su paso congrega/ve mineros, campesinos,/cargadores y marinos/para oírle recitar./Glosa de todos la pena,/el tenso y antiguo dolor/del pan ganado en cadena./Para el que lucha mejor/dice mi verso y cercena/fragante y lírica flor". Fue la mejor voz del doblaje español: *el último bululú*.

¹⁹ La obra ejemplificaba la buena recepción popular de la caricatura política como destrucción de las cosas de imagen aparente más sagrada y dogmática que las clases dominantes codifican a los ojos de las clases po-

programa de la función inaugural del Teatro del Pueblo de la UEAR, bajo la dirección de Muriedas, estrenó *Las galas del difunto* como "esperpento" o "sátira en siete escenas", en el Teatro Pereda de Santander, el 21 de setiembre de 1936. El montaje de las siete escenas esperpénticas aportaba una serie de luces que enfocaba ese modelo revolucionario, subrayando las claves de su código, como el lenguaje (muestra de un tiempo de consignas): Valle-Inclán construía el diálogo conducido por esa afición a la "síntesis y rotundidad" y ese "desdén por los prejuicios" que anunciaban su *estilo*, de modo que las escenas satíricas eran "breves, claras y desgarradas", o la risa sistemática de la caricatura por la que el público "escuchó con agrado la obra y la aplaudió largamente" y, ovacionando en todos los "finales de cuadros" (a que respondía la innovación de la escenografía), premiaba la inmejorable interpretación de la sátira¹⁹:

se puso en escena la sátira en siete escenas, de don Ramón del Valle Inclán, titulada *Las galas del difunto*.

Don Ramón, que era maestro en el dicerio agudo y cortante, emplea en el diálogo palabras mordaces y no vacila en tomar las del léxico

vulgar, que le parecen más rotundas y contundentes cuando con su peculiar desenfado las cree más claras y precisas. (V., 1936)

esperpento en 7 escenas de Valle-Inclán *Las galas del difunto*. Bien interpretada, fue muy aplaudida por el público, que no cesó de reír ante la inmensa comicidad

y caricatura de los tipos. Son dignos de destacar, ante todo, los bellísimos decorados de Quirós, modernos, claros, sugerentes. (Anónimo, 1936h)²⁰

Otra clave en el subrayado del modelo fue la actuación por una compañía, conjuntada y dirigida, de profesionales más que de aficionados, que daba brillantez a sus "roles" (y donde figuraba una joven María Luisa Ponte), de modo que su director Muriedas evocó, en plena guerra, que el "pueblo, emocionado, aclamó con entusiasmo la más feliz interpretación del más genial de nuestros estilistas", en impresión producida por el audaz ensayo de Joaquín Puyol (quien nunca podría olvidar el éxito de esa noche norteña) y de Teodora Moreno en el papel de Doña Terita (llamada "Doña Tufitos")²¹:

Así se llamaba la gran intérprete de "Doña Tufitos" en el esperpento *Las galas del difunto*, de don Ramón del Valle Inclán. Jamás se ausentará de mi memoria la alegría que experimenté la noche del estreno de este genial esperpento del españolísimo escritor. Una interpretación felicísima hizo vibrar al auditorio, preso en el sortilegio de la obra. El talento artístico de la pareja Puyol-Moreno realizó el milagro de interpretar como no es corriente, la obra del escritor inmortal, dotándola de toda su fuerza y delicada ironía. (Muriedas, 1938)

El montaje se proyectaba como adecuación a la transformación social, al subvertir los *sentimentalismos cursis*, y saturarlos de risas históricas. Si las *galas del esperpento* eran escarnio (muerte) de convenciones, códigos teatrales (del melodrama folletinesco), del honor (donjuanesco o calderoniano), religiosos o militares (degradantes de los militares de Cuba y sus instituciones), o del tinglado de intereses o *fórmulas* que dirigían la vida (y la muerte, grotesca, como la del boticario), un montaje de *Las galas del difunto* era sátira alusiva a un modo de (des)governar o "salvar" un país con *fórmulas* cuando, como en el caso del nuevo golpe militar de la guerra civil española, eran fórmulas dictatoriales y de generales vistos como cabecillas burlescos y grotescos, generalotes canallitas o titiriteros de la guerra²². De dónde procedía esa repentina programación de *Las galas del difunto*, *esperpento* que satirizaba al *difunto* del código del honor (y militar) del que, ¿solo?, quedaban las *galas* de los uniformes para su escarnio. ¿Pertenece al interés de alguna compañía profesional de las que

pulares, en simultaneidad con la realidad de su ridículo (Carreño, 1936). *El terno del difunto* de la biblioteca de Gerardo Diego (quizá mentor de su programación) lleva subrayado el autorreferencial y satírico final: "Después de este folletín los cafeses son obligados" (Valle-Inclán, 1926b: 61).

²⁰ Antonio [Manuel Ruiz-]Quirós [Arroyo], 1912-1984, pariente de María Blanchard. Expone en 1931-36, y conoce a Gerardo Diego y a Lorca en Santander en 1935 (cuando pinta "La muerte del camborio") con La Barraca, con la que colabora, en la escenografía de la representación encomendada a Muriedas en 1935, y en el decorado sintético de tendencia moderna para el montaje de *Fuenteovejuna* por Fábula en 1936. Desde niño confecciona guiñoles, derivándose en su pintura un concepto teatral: máscaras, saltimbanquis, payasos, marionetas, danzantes deformados sistemáticamente por cínica ironía, en espacios indefinidos, y colores esmaltados y vendados. Fue figura mundial del expresionismo figurativo. Afín a Quirós y la caricatura, cabe citar a Luis Polo del Campo, cuyo "Marinos en la casa de citas", de 1938, guarda relación con el *esperpento*. Quirós hizo un dibujo con el título de un personaje de *Las galas del difunto*, "El sacristán", con sombra proyectada; y otro pintor, Patricio Sánchez, en exposición colectiva de los tres en 1931, presentó la obra "Valle-Inclán" (Carretero Rebés et al., 1998; 1999).

²¹ Anónimo (1936l). Muriedas confundía el nombre con una homónima comedia de Luis Manzano. Es posible que apareciera otra reseña crítica del estreno en *La Región*, el 22 de setiembre de 1936, cuyo número falta en la colección del diario en la Biblioteca Municipal de Santander.

²² Como Queipo de Llano, "Moscorra", según Cancio (1936). Las milicias obreras de preguerra rechazaban la táctica del "putsch", golpe de mano militar; y ya se desacreditaba al gobierno Samper por "solucionar los problemas de España con fórmulas, como los boticarios" (Anónimo, 1934).

colaboraron en la iniciativa de Teatro del Pueblo, o fue más bien una madurada tentativa para proyectar su anti-militarismo beligerante en tiempos de una guerra española? ¿Servía el cinismo del héroe/cabron repatriado “Don Juanito Ventolera” para levantar la conciencia crítica y revolucionaria sobre el “burdel” bélico español que prostituía la legalidad democrática, o era sólo para comicidad de retaguardia? Qué pensaría ese público ante alusiones inarmónicas —¿censuradas en 1926?— a *capitanes generales descontentos* (“El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes” o “La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo *sabe* morir”: Valle-Inclán, 1930, 48/74; *cursiva* mía): aunque se hablase de Cuba, ¿no pensaría ese público, a través de la caricatura y “claridad”

²³ Bergamín (1936). Como expone Aznar Soler (1992:61), se “habla de Cuba, pero ¿el lector de 1926 o 1930 no estaría pensando —también y a la vez— en un hecho histórico más reciente que el de la guerra de Cuba en 1898 como el de la guerra de Marruecos y el desastre de Annual en 1921?”.

²⁴ Se concedía que “alternando con las obras actuales —las mejores y menos burguesas—, irán las más audaces y revolucionarias de la dramática contemporánea” y “obras de teatro muy aceptables, y otras —las nuestras— que han de producirte emociones profundas” (Anónimo, 1936l). Además de *Las galas del difunto*, la amalgama de su repertorio anunciaba una ruptura: *Dueña y señora*, de Torrado y Leandro Navarro (22-IX-1936), con una conferencia del presidente de la Diputación, Laureano Miranda, sobre el arte nuevo, en uno de los entre actos; *Arriba los pobres del mundo*, drama social, y de propaganda popular revolucionaria, de Jacinto Sánchez, puesto en escena por el Cuadro Artístico Socialista de Cabezón de la Sal (23-IX-1936), con unas palabras, en uno de los entre actos, de José Domingo Samperio, sobre el revolucionario artista y el artista revolucionario del arte nuevo

como clave receptiva, y en 1936, en el hecho histórico que daba esa condición de retaguardia: el goyesco *desastre* de la guerra de España, la estética extrema del disparate?²³ Si la Daifa recibía de nuevo su carta (de manual) como correo de su padre muerto, a través del soldado Juanito Ventolera, el montaje de *Las galas del difunto* se proyectaba como respuesta de resistencia al montaje, negocio, despojo y mecanismo colonizador y opresor de las dictaduras y guerras (también de manual) del poder militar, a los ojos de un público (y pueblo) de retaguardia. Y esta realidad de vanguardia/retaguardia era pensada, además, como doblemente teatral: a modo de loa alegórica (al lado de la reseña del montaje de *Las galas del difunto*), Bleiberg (1936) veía que, ante el *drama* de España, “la guerra civil es casi el único espectador” a través de los ríos por donde pasa (frentes de *representantes* del pueblo), como personaje desdoblado (objeto de acción y sujeto de contemplación), y que, en poblaciones cuya *actuación en escena* tenía menos de guerra que de civil (como Santander), “la guerra es mera espectadora”, de modo que esta ambivalencia (de *patio de butacas* o *paraíso*) daría *paso* a la *acción* revolucionaria de un “nuevo mundo en que todos podremos ser actores”: “Porque empieza el momento —que nunca se borrará— en que cada cual será protagonista de su propia vida y autor de su propia muerte”.

Teatro del Pueblo siguió manifestando la defensa de la cultura popular del arte nuevo, pero la lógica adaptación, en sus primeros pasos, a la norma teatral (la incorporación del repertorio de la compañía profesional sumada a este movimiento), aun con el apunte de innovación en la puesta en escena y los horizontes artísticos o los precios populares, no permitió consagrar del todo ese signo y repertorio revolucionario adecuado al tiempo histórico, y la deriva

final de la iniciativa, de teatro popular y revolucionario de avanzada, desembocó en epílogo burgués de teatro de retaguardia²⁴. A pesar del intento de producir un teatro revolucionario con actores profesionales, la previsible desvinculación

acabó con el anunciado abandono, de la UEAR, del Teatro Pereda y Teatro del Pueblo bajo su orientación²⁵. Esta ruptura no imposibilitó una acción continuadora de su teatro popular y revolucionario —*palimpsesto* de la UEAR— a través de una nueva agrupación escolar, Fábula (Teatro Escolar de la FUE), muy en la línea de los teatros universitarios (como La Barraca), que irrumpiría precisamente con un homenaje a Lorca²⁶. Este traspaso derivó hacia la recuperación —en aquel teatro— de la *línea vertical* de arte impuro (“Arte nuevo, el Arte del Pueblo”) y de la *puesta en acción del teatro revolucionario* —repertorio de *producción actual*, español y norteamericano— del Teatro del Pueblo, bajo el discurso de la UEAR, que pasaría a denominarse Unión de Escritores y Artistas Antifascistas, en una proyección



◉ MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

y nueva cultura revolucionaria; *Mamá Inés*, de Suárez de Deza (24-IX-1936); *Pepa, la Trueno*, melodrama de nota humorística, de Lucio (25-IX-1936); el anuncio de Juan José, “obra jalón de nuestro teatro social español” (Anónimo, 1936m), y *Marianela* (sin confirmar); luego se anunció un tiempo de proyección de películas mientras la Compañía, “comenzando entonces una etapa orientada debidamente ya”, ensayaba y estrenaba *Nuestra Natacha* de Casona (3-X-1936, aun con Moreno-Puyol, pero ya como inauguración de la Compañía de Comedias de Miguel Ortega) en homenaje a la escuadra marina española (en palcos “reservados antes a la llamada aristocracia”) defensora de la “causa de la República, que es la causa del Pueblo”, la “libertad y el sentimiento proletariado”, o una función en honor de los marinos rusos del barco Typtkanq (Anónimo, 1936p); Teatro del Pueblo, sin la UEAR, siguió con el repertorio de dicha compañía (*¿Qué solo me dejas!*, de Paso, hijo, y Sáez; *La malquerida*, de Benavente; *Abajo la guerra!* de Helios; *Rosa de sangre* o *el Poema de la República* de Oriol).

²⁵ Un aviso (“Aquellas obras revolucionarias irán bajo la patrocinación de la U. de Escritores y Artistas Revolucionarios. Las de tipo burgués, no. Queremos con esto ser fieles a nuestras consignas y eximirnos de ligeras reconversiones”: Anónimo, 1936l) acabó en la ruptura, el 30-IX-1936: “No ha encontrado, digámoslo lealmente, [...] una cooperación que estimaba precisa para que sus propósitos tomaran cuerpo: realidad./[...] Un teatro específicamente revolucionario tropieza [...] con inconvenientes de bastante entidad. No importa a la U. de E. y A. R. la parte económica de su empresa. Le interesa, eso sí, su labor: su línea vertical y nueva./ Con toda cordialidad

abandona a sus compañeros de los Sindicatos de la U.G T. y C.N.T., comenzando otra vez el camino proyectado: teatro puro, auténticamente proletario, de masas”; anunció la película *Alas en la noche*, y el recitado de estrofas de Lorca, Arconada o Alberti, o el ideario de Isaac Pacheco: “Y no es tolerable que en los carteles de las funciones populares figuren obras que representan toda una época de opresión proletaria y campesina. A nuevos hechos, nuevas ideas. España tiembla de emoción en la historia del mundo, y nosotros tenemos que apuntalar cada episodio con el esfuerzo de una vida que en nada se parezca al pasado” (Anónimo, 1936r; 1936ñ).

Quirós, “La muerte del Camborio”, 1935

²⁶ Fábula (ya anunciado el 25-IX-1936) organizó, con la Dirección General de Instrucción Pública, un homenaje a memoria y honor del “mártir republicano Federico García Lorca, director de «La Barraca», “héroe de la poesía [...] fusilado en Granada” (Anónimo, 1936k; 1936o), el 10-X-1936 en el Coliseum, con este programa: 1ª parte, concierto de profesores de orquesta dirigidos por Antonio Gil; recital de poesías de Lorca, por Pío Muriedas; recital de violoncello, de Feliciano Celayeta Echegaray, y de piano, de José García del Diestro; canciones populares (miniaturas folclóricas “El café de Chinitas” y “Los cuatro muleros”), recogidas y armonizadas por Lorca, e interpretadas por niñas del Grupo escolar Ramón Pelayo; 2ª parte, puesta en escena del drama social y popular *Fuenteovejuna*, por “FÁBULA, teatro escolar de la F.U.E.”, de cuyo

—y papel de los intelectuales ante la barbarie del fascismo— más internacionalista²⁷. Tras la guerra civil, la teatralidad subversiva de Valle-Inclán se convirtió en una teatralidad transterrada, hasta su recuperación paradigmática y dinamizadora de los discursos (est)éticos de la escena española contemporánea.

ensayo, durante más de una semana día y noche, Faon Venero (1936), como Manuel Llano, elogió el movimiento y la plasticidad (a modo del teatro ambulante de las Misiones Pedagógicas); y con “objeto de difundir bien entre el pueblo el valor del poema de Lorca, FÁBULA regalará a todos los concurrentes al acto una colección de poesías de Federico García Lorca; una exaltación de la importancia de su verso, por Germán Bleiberg [miembro de La Barraca, y director de Fábula], y un retrato del poeta, hecho por Antonio Quirós”, escenógrafo del montaje; los estudiantes de la FUE se lanzaron a la calle para expender las localidades, cuyos beneficios se destinaban a “Asistencia Social”: “Todos los santanderinos que sientan el dolor por el crimen fascista deben acudir a este homenaje, donde podrán admirar las hermosas danzas y canciones del siglo XVII y la lucha inmensa entre un pueblo y un déspota odioso” (se publicaron escenas alusivas a su dimensión popular contra la tiranía). Su comité estaba formado por Luis Corona, presidente; Tomás Bleibergo (*sic*, Germán Bleiberg), director artístico; María Antonia Muñiz, secretaria artística; Federico Olavarri, secretario administrativo (Anónimo, 1936q). Se compartía la crítica de León (1933) a La Barraca (teatro de propaganda y popularista, no político ni popular) de dar obras del siglo de oro justificadoras de “agitaciones impetuosas del pueblo, pero que vienen a desembocar en el justicierismo de los monarcas, que siempre fue algún tanto sospechoso”, propias de tiempos en que luchaba con fueros de señorío o “poderes que se disputaban la soberanía y [...] el derecho a esclavizar y a explotar a los trabajadores”, obras con “su rey portátil, que «casualmente» pasaba, con su correspondiente séquito, por los lugares donde había que resolver alguna grave cuestión satisfactoriamente” (Anónimo, 1936r).

²⁷ Irrumpió con *Fuenteovejuna*, el 24-X-1936, por Fábula, con Pío Muriedas como Comendador, escenografía actual, fina, plástica y estilizada, “sucesión de estampas llenas de movimiento y gracia”, recitación, por Lázaro García y Mariano Izábal, de “El traidor Franco” de José Bergamín, y un discurso de avanzada, eco de la crítica anterior (¿de la UEAR, con su inclusión?), contra paradigmas anacrónicos: “Lope fue revolucionario en su tiempo, pero que no lo es hoy. Ni la honra de una mujer nos mueve a guerras multitudinarias. Ése como otros prejuicios del honor, no nos impulsan ya a luchas sin medida” (Anónimo, 1936s). Asumían el ideario de Piscator (1929:134) de que el “*factor heroico de la nueva dramática* ya no es el individuo, con su destino privado y personal, sino la época misma, el destino de las masas”, antevisto por Valle-Inclán: “El individuo es ya lo de menos. [...] Es la supremacía de lo social sobre lo individual, que ha perdido su valor” (Monte-ro Alonso, 1926); se anunciaron *El secreto* de Ramón J. Sender, el 16-XII-1936, por Fábula, dirigida por Pío Muriedas, y *Antes del desayuno* de E. O'Neill, el 23-XII-1936, por María Lanza, de Fábula. La nueva UEAA apareció con un dibujo de Quirós (“¡Salud, camaradas de Rusia!”) y auspició la publicación de “Nuestros poetas” y “escritores” iniciada por Alberti con “El alerta del minero (Asturias)”, Arconada, o Malraux (1936): “que la cultura, nacida de las masas en las épocas folklóricas, vuelva acrecentada a las masas. PORQUE ES SOLAMENTE A TRAVÉS DE LA VOLUNTAD DE EXTENDER LA CULTURA QUE LA CULTURA EXISTE./No son los poetas quienes necesitan la poesía, sino las masas. La cultura no es un privilegio, es, ante todo, un don” (Anónimo, 1936u; 1936t). Díaz Fernández (1936).

Apéndice documental

Ficha técnica

Género: Sátira/Esperpento en siete escenas
Compañía: Teatro del Pueblo
Dirección: Pío Muriedas
Escenografía: Antonio Quirós
Temporada: 1936
Teatro: Pereda (Santander)
Fecha: 21 de setiembre de 1936
Nº Representaciones: 1

Reparto:

Teodora Moreno..... Doña Tufitos¹
María Luisa Gámez
Matilde Artero
María Luisa Ponte
Joaquín Puyol
José Castelló
Julio Gorostegui
Francisco Bernal
Julio Cifrián
Alberto Sola
Luis Cuesta
Eduardo Hernández



¹ Muriedas (1938) le asigna este personaje, cuyo nombre debía proceder de una alteración de "Doña Terita La Boticaria" ("Dramatis personae", en Valle-Inclán, 1930: 41).

Críticas del estreno de *Las galas del difunto* (1936)

El Diario Montañés, Santander (22 de setiembre de 1936), p. 2.

En el Teatro Pereda.

Los Artistas y Escritores Revolucionarios, bajo la inteligente dirección de Pío Muriedas, empezaron anoche su temporada.

Abrió el acto Antonio Berna, quien hizo un resumen de la labor que pensaba hacer la Unión de Escritores. Anunció, entre otros, estrenos tan interesantes como los de algunos dramas de Pérez Galdós. Los recitadores Waldo Güemes y Mariano Izábal —segundo número del variado programa— recitaron poemas de Alberti y del gran poeta, recientemente

te asesinado por las hordas fascistas, Federico García Lorca. El éxito claro de su dicción y el calor con que interpretaron los versos de los dos poetas andaluces merecieron muchos aplausos.

Intervino luego el delegado de Instrucción Pública, Genaro de la Colina, quien expuso fina y claramente los aspectos del arte nuevo. Y como colofón de la primera parte escuchamos los coros proletarios “Máximo Gorki”, que cantaron con honda emoción regional canciones de la Montaña, y como despedida, maravillosamente armonizada, la “Internacional”.

La segunda parte la llenaba el “esperpento” en 7 escenas de Valle-Inclán “Las galas del difunto”[.] Bien interpretada, fue muy aplaudida por el público, que no cesó de reír ante la inmensa comicidad y caricatura de los tipos. Son dignos de destacar, ante todo, los bellísimos decorados de Quirós, modernos, claros, sugerentes.

Y así, dentro del mayor entusiasmo, terminó esta inaugura-[ción] del nuevo Teatro del Pueblo.

El Cantábrico, Santander, XLII, 14.474 (22 de setiembre de 1936), p. 4.

TEATROS Y SALONES

La función inaugural del Teatro del Pueblo

La Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios, que se propone constituir el núcleo inicial del Teatro del Pueblo, ha organizado, con el concurso de artistas profesionales a quienes la guerra ha sorprendido en el Norte, una temporada teatral que dio comienzo ayer en el Pereda, puesto a disposición de dicha entidad, al efecto, por el Frente Popular.

Han ofrecido su colaboración a los escritores y artistas varias entidades artísticas —alguna de ellas de reciente creación— y le han prestado su apoyo valiosos elementos de los partidos políticos y centrales sindicales.

Cuenta, por lo tanto, la feliz iniciativa del Teatro Popular con las asistencias necesarias, y es seguro que el público la hará viable y fecunda, acogiéndola con el cariño y la simpatía que merece.

La fórmula de la Unión de Escritores y Artistas, como base del Teatro Popular, la hemos propugnado en esta sección en distintas ocasiones y se la hemos recomendado a algunas entidades de aficionados al constituirse como el único camino del éxito para que, abarcando todos los elementos teatrales, pudiera hacerse una obra homogénea.

Si los escritores y artistas santanderinos tienen perseverancia, su labor será fecunda y verdaderamente constructiva y renovadora.

Lógicamente, en los primeros pasos han tenido que acomodarse a las normas corrientes, pero ya apuntan la innovación en los decorados (un acierto ya y una promesa de empresas de más altos vuelos) y en la amplitud de los horizontes artísticos.

Dio comienzo Pío Muriedas al espectáculo inaugural explicando que Antonio Berna no podía asistir por necesidades urgentes del cargo que ocupa. A continuación, el aplaudido recitador dijo con su arte depurado una poesía, que el público ovacionó. Waldo Jiménez recitó el "Romance de la casada infiel", de Lorca, y "Libertaria Lafuente" y "Gil y Gil", de Alberti, escuchando, asimismo, calurosos aplausos.

Jenaro de la Colina pronunció breves y atinadísimas palabras acerca del Arte nuevo. Orador fácil y elocuente, de expresión clara y persuasiva, el joven e inteligente organizador explicó la importancia de la iniciativa de los Escritores y Artistas, diciendo que no sólo se lucha en el frente con el fusil, sino en la retaguardia, con el trabajo manual e intelectual, y que si se combate al enemigo con las armas, también hay que combatirle revolucionando el Arte, para hacerle asequible a las masas y darlas [sic] más sensibilidad y mayor elevación espiritual.

Certeramente enlazó las ansias de libertad y de ideal que hay en todo artista, porque son las esencias mismas del Arte, con el afán de redención, de embellecimiento de la vida y anhelo espiritual de los obreros, que luchan por una humanidad mejor y más justa, y tuvo juicios atinadísimos acerca de la hostilidad del ambiente, por incompreensión, de que han sido víctimas los grandes artistas y de lo azaroso de su vida cuando se rebelaban contra la injusticia y no halagaban a los poderosos.

El Arte es siempre revolucionario —dice— cuando es verdadero Arte, y satisface la aspiración espiritual, que está en el fondo del alma humana. Por eso hay que acoger con toda cordialidad esta empresa que se inicia, y prestarla [sic] todo el apoyo.

La interesantísima disertación fue acogida con prolongados y calurosos aplausos.

Los coros proletarios "Máximo Gorki" cantaron a continuación algunas obras de matiz popular, y terminaron interpretando "La Internacional", que el público oyó puesto en pie.

Amenizado el breve descanso por el excelente sexteto que dirige el maestro Ceferino Menocal, y que escuchó merecidos aplausos, se puso en escena la sátira en siete escenas, de don Ramón del Valle Inclán, titulada "Las galas del difunto".

Don Ramón, que era maestro en el dicterio agudo y cortante, emplea en el diálogo palabras mordaces y no vacila en tomar las del léxico vulgar, que le parecen más rotundas y contundentes cuando con su peculiar desenfado las cree más claras y precisas.

Esa misma afición por la síntesis y rotundidez e igual desdén por los



prejuicios, son las características de su estilo, y así las escenas de su sátira son breves, claras y desgarradas.

El público escuchó con agrado la obra y la aplaudió largamente, premian-do también con sus ovaciones, en todos los finales de cuadros, la inmejo-rable interpretación que dieron a la sátira los excelentes actores, que son María Luisa Gámez, Matilde Artero, María Luisa Ponte, Teodora Moreno, Joaquín Puyol, José Castelló, Julio Gorostegui, Francisco Bernal, Julio Cifrián, Alberto Sola, Luis Cuesta y Eduardo Hernández.

V.



Bibliografía

- Anónimo (1928): "Cómicos y autores [...] La Sala Rex", *La Libertad*, Madrid (23.Noviembre).
- (1930): "*Martes de carnaval*", *El Sol*, Madrid (3.Julio), p. 2.
- (1934): "Los nuevos modos", *Gracia y Justicia*, Madrid (15.Setiembre), p. 9.
- (1935): "Recitación. Presentación de Pío Muriedas en Madrid", *El Sol*, Madrid (10.Octubre), p. 2.
- (1936a): "En Santander la tranquilidad durante toda la jornada fue abso-luta. Y la identificación entre la fuerza pública y el pueblo, completa", *El Cantábrico*, Santander (19.Julio), p. 1.
- (1936b): "Ante la Guerra Civil", *El Cantábrico*, Santander (20.Agosto), p. 6.
- (1936c): "El teatro del pueblo. Una simpática labor para los Cuadros artísti-cos", *El Cantábrico*, Santander (27.Agosto), p. 2.
- (1936d): "Unión de escritores y artistas revolucionarios", *El Cantábrico*, Santander (27.Agosto), p. 4.
- (1936e): "De la función del sábado en el María Lisarda a beneficio de las milicias" [fotografía de Samot (Tomás Quintana)], *El Cantábrico*, Santander (8.Setiembre), p. 1.
- (1936f): "«El Búho», Teatro Universitario de la F.U.E., en el cuartel de las M.A.O.C. de la barriada de Sagunto", *Verdad*, Valencia (8.Setiembre), p. 1.
- (1936g): "El Teatro Pereda. Será en el futuro el teatro del pueblo", *El Cantá-brico*, Santander (17.Setiembre), p. 4.
- (1936h): "En el Teatro Pereda", *El Diario Montañés*, Santander (22.Setiem-bre), p. 2.
- (1936i): "Teatros y Salones. Teatro del Pueblo. Dueña y señora", *El Cantábri-co*, Santander (23.Setiembre), p. 4.
- (1936j): "Teatro Pereda (Teatro del Pueblo)" [anuncio], *El Cantábrico*, San-tander (24.Setiembre), p. 2.
- (1936k): "Fábula", *El Cantábrico*, Santander (25.Setiembre), p. 2.

- (1936l): "Unión de Artistas y Escritores Revolucionarios. Teatro Pereda", *El Cantábrico*, Santander (26.Setiembre), p. 2.
- (1936m): "Teatro Pereda. Sindicato de Espectáculos Públicos" [anuncio], *El Cantábrico*, Santander (26.Setiembre), p. 2.
- (1936n): "¿Qué pasa a retaguardia? Escenario, pantalla y altavoz", *Estampa*, Madrid (26.Setiembre).
- (1936ñ): "Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios", *El Cantábrico*, Santander (30.Setiembre), p. 2.
- (1936o): "Fuenteovejuna, por Fábula", *El Cantábrico*, Santander (1.Octubre), p. 4.
- (1936p): "Teatros y Salones. Teatro Pereda. La compañía de comedias de Miguel Ortega", *El Cantábrico*, Santander (4.Octubre), p. 4.
- (1936q): "Homenaje a Federico García Lorca.", *El Cantábrico*, Santander (8.Octubre), p. 4.
- (1936r): "El teatro popular. Habrá que crear nuevos estilos teatrales", *El Cantábrico*, Santander (14.Octubre), p. 6.
- (1936s): "La Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios, el Teatro Escolar «Fábula» y Fuenteovejuna de Lope", *El Cantábrico*, Santander (24.Octubre), p. 4.
- (1936t): "Unión de Escritores y Artistas Antifascistas", *El Cantábrico*, Santander (5.Noviembre), p. 6.
- (1936u): "Teatro Pereda", *El Cantábrico*, Santander (23.Diciembre), p. 6.
- A. A., B. (1930): Revista de libros. Movimiento literario [...] *Martes de carnaval*, esperpentos, por D. Ramón del Valle-Inclán. 1930. Madrid", *La Voz*, Madrid (7.Julio), p. 6.
- Álvarez del Vayo, Julio (1936): "Asamblea de la S. D. N." [conferencia], *El Cantábrico*, Santander (23.Setiembre), p. 4.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1959): "La esperpentización de don Juan Tenorio", *Hispanófila*, 7, pp. 29-39.
- Aznar Soler, Manuel (1982): *Martes de carnaval: Ramón del Valle-Inclán*; Barcelona, Laia.
- (1990): "El miedo al esperpento feroz (Valle-Inclán, la censura y la sociedad española del siglo XX)", *Ojáncano*, 3 (Febrero), pp. 3-20.
- (1992): *Guía de lectura de "Martes de carnaval"*; Barcelona, Anthropos.
- Bajtín, Mijail (1965): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza, 1999.
- Barrio, Apolo (1936): "A Federico García Lorca", *La Región*, Santander (6.Setiembre), p. 8.
- Bergamín, José (1936): "El disparate en la literatura española. El disparate en los modernos: Valle-Inclán, Unamuno y Ramón Gómez de la Serna", *La Nación*, Buenos Aires, 2ª Sección "Artes-Letras" (30.Agosto), p. 1.
- Blanco, Josefina (1936): "Las obras de Valle Inclán no pueden ser bandera política" [entrevista], *Ya*, Madrid (14.Febrero), p. 3.

- Bleiberg, Germán (1936): "Teatro", *El Diario Montañés*, Santander (22.Setiembre), p. 2.
- Calvo, Luis (1930): "Don Ramón del Valle Inclán y sus *esperpentos*", *La Nación*, Buenos Aires (7.Setiembre), p. 9.
- Cancio, Jesús (1936): "Unión de Escritores y Artistas Antifascistas. Nuestros poetas [...] Del romancero de la guerra civil. Estampa del general Queipo de Llano", *El Cantábrico*, Santander (11.Diciembre), p. 4.
- Carmona Nenclares, F[rancisco]. (1936): "Genealogía de los *esperpentos* de Valle-Inclán", *Leviatán* (1.Febrero), pp. 50-59.
- Carreño, Francisco (1936): "El arte de tendencia y la caricatura", *Nueva Cultura*, Valencia (Marzo-Abril), pp. 14-15.
- Carretero Rebés, S., J. Díaz López, C. García García, B. Poole Quintana e I. Portilla Arroyo (1998): *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*; Santander, Museo de Bellas Artes / Ayuntamiento de Santander.
- Carretero Rebés, C. García García, B. Poole Quintana e I. Portilla Arroyo (1999): Eds. *Antonio Quirós (1912-1984)*; Santander, Museo de Bellas Artes de Santander.
- Castro, Cristóbal de (1935): Pról., *Teatro norteamericano de vanguardia*; trad. y notas de Horacio de Castro, Madrid, M. Aguilar.
- Comité, El (1936a): "Unión de Artistas y Escritores Revolucionarios. El festival de hoy en el Coliseum", *El Cantábrico*, Santander (5.Setiembre), p. 2.
- (1936b): "Unión de Artistas y Escritores Revolucionarios", *Hoja Oficial del Lunes*, Santander (21.Setiembre), p. 4; *El Cantábrico*, Santander (22.Setiembre), p. 2.
- (1936c): "Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios. El Pueblo y su Teatro", *El Cantábrico*, Santander (24.Setiembre), p. 2.
- D.-C., E. [Enrique Díez-Canedo] (1926): "Revista de Libros. Los autores de «El Mirlo Blanco». R. del Valle-Inclán [...] *El terno del difunto*", *El Sol* (23.Junio), p. 2.
- De La Encina, Juan (1927) [Ricardo Gutiérrez Abascal]: "Críticas de arte. Coloquios a la deriva (*La corte de los milagros*)", *La Voz*, Madrid (3.Mayo), p. 1.
- Díaz Fernández, José (1930): "Los libros nuevos (Ojeada semanal)", *El Sol* (22.Junio), p. 2.
- (1936): "Servicios especiales. Ante la barbarie fascista. El papel de los intelectuales", *El Cantábrico*, Santander (6.Diciembre), p. 6.
- Dougherty, Dru (1980): "The Tragicomic Don Juan: Valle-Inclán's *Esperpento* of *Las galas del difunto* (The Dead Man's Duds)", *Modern Drama*, XXIII, 1 (Marzo), pp. 44-57.
- Faon Venero, Gabriel (1936): "Por «Fábula»", *El Cantábrico*, Santander (9.Octubre), p. 2.
- Fernández Almagro, M[elchor]. (1930): "Panoramas. Valle-Inclán y sus «esperpentos»", *La Voz* (11.Junio), p. 1.
- Fonseca, Rodrigo (1936): "El recitador proletario Pío Muriedas", *El Cantábrico*, Santander (2.Octubre), p. 6.
- Galiana Aragonés, F. (1932): "Teatro proletario. Charlando con César Falcón", *¡Tarará!*,

- Madrid (3.Noviembre).
- García, Lázaro (1936): "Teatro del Pueblo y Arte revolucionario", *El Cantábrico*, Santander (1.Octubre), p. 6.
- García Luengo, Eusebio (1936): "Conato y fracaso de un esperpento", *Nueva Cultura*, Valencia (Marzo-Abril.1936), p. 15.
- Hojas (1936): "Unión de Artistas y Escritores Revolucionarios" [fotografía], *El Cantábrico*, Santander (27.Setiembre.1936), p. 2.
- León, María Teresa (1933): "El teatro internacional. Teatro de masas", *Heraldo de Madrid* (31.Julio), p. 5.
- Lluch Garín, F[elipe]. (1932): "Estudio de Arte Dramático", *Sparta*, Madrid (19.Noviembre).
- Luna, Jaime (1931): "Teatralismos cinemáticos", *Diversiones*, México (14.Noviembre), p. 11.
- Malraux, André (1936) "Unión de Escritores y Artistas Antifascistas. Nuestros escritores [...] Cultura fascista, cultura de privilegio", *El Cantábrico*, Santander (6.Diciembre), p. 6.
- Masferrer Cantó, Santiago (1936): "Valle Inclán y la U.R.S.S.", *Pueblo* (11.Enero), p. 6.
- Montero Alonso, José (1926): "Lo que preparan nuestros escritores", *La Libertad* (16.Abril).
- Muriedas, Pío (1936): "Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios", *El Cantábrico*, Santander (1.Setiembre), p. 6.
- [P. M.] (1938): "Perfiles. Un actor y una actriz", *Front*, Girona/Gerona (21.Mayo).
- (1981): *Aquí queda esto*; Santander, Tip. Guzmán.
- O. F., R. (1936a): "En la Universidad Internacional de Verano. El ilustre profesor don Pedro Salinas habla de la generación del 98", *El Cantábrico*, Santander (16.Agosto), p. 6.
- (1936b): "Universidad Internacional. El señor Salinas cierra su cursillo de Literatura española del siglo XX con una lección sobre «El modernismo y su personaje novelesco»", *El Cantábrico*, Santander (28.Agosto), p. 5.
- Ortega y Gasset, José (1921): "Meditación de Don Juan", *El Sol* (11, 19 y 28.Junio).
- (1935): "La estrangulación de don Juan", *El Sol* (17.Noviembre).
- Pick [José del Río Sainz] (1936): "Aire de la calle. Bradomín", *La Voz de Cantabria*, Santander (8.Enero), p. 1.
- Piscator, Erwin (1929): *El teatro político*; trad. de Salvador Vila, Madrid, Cenit, 1930.
- [Rivas Cherif, Cipriano de] (1926): "Memorandum", *Heraldo de Madrid* (23.Marzo), p. 5.
- Rolland, Romain (1936): "Del momento. «Defender al pueblo de España es defender la paz», dice Romain Rolland", *El Cantábrico*, Santander (6.Setiembre), p. 1.
- Rubio Jiménez, Jesús (1992): ed. a Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval: esperpentos*; Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1997.
- Tamayo, Victorino (1933): "En el teatro Proletario. Interesante conferencia de nues-

tro compañero [...]", *La Voz*, Madrid (24.Marzo), p. 3.

V. (1936): "Teatros y Salones. La función inaugural del Teatro del Pueblo", *El Cantábrico*, Santander (22.Setiembre), p. 4.

Val, Manuel de (1936): "Hombres de España: Manuel de Falla", *El Cantábrico*, Santander (17.Diciembre), p. 2.

Valle-Inclán, Ramón del (1926a): "[Cartas a José García Mercadal]" (1.Marzo-2.Julio). En Joaquín del Valle-Inclán (ed.): *Valle-Inclán inédito*; pról. de Manuel Alberca; Madrid, Espasa Calpe, 2008, pp. 210-214.

— (1926b): *El terno del difunto: novela*; ilustraciones de Masberger; Madrid, Rivadeneira, La Novela Mundial, 1926 [Biblioteca Fundación Gerardo Diego].

— (1930): "*Esperpento de las galas del difunto*", en *Martes de Carnaval: esperpentos* (1930); ed. crítica de Ricardo Senabre; Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 39-106.