

Eszter Katona
Universidad de Szeged
 Hungría

Teatros ambulantes en la Segunda República española

Recibido – 17 de julio de 2014/ Aceptado – 30 de octubre de 2014

Resumen: La Segunda República española (1931-1936) fundó las Misiones Pedagógicas con el objetivo de difundir la cultura en los pueblos más atrasados del país. Dentro de este marco educativo las misiones realizaron una vasta labor cultural (programas educativos, sesiones de cine, bibliotecas ambulantes) con una privilegiada atención al teatro. En estas iniciativas podemos encontrar nombres de dramaturgos tan destacados como Alejandro Casona (el *Pájaro Pinto*, el *Teatro del Pueblo*), Federico García Lorca (*La Barraca*) o Max Aub (*El Búbo*), que corrían por las tierras españolas con sus grupos de teatros ambulantes para llevar obras clásicas a los rincones más aislados del país. Aunque por el estallido de la guerra civil española este trabajo ya no pudo llegar a su cumbre, sí que podemos ver sus resultados notables en el ámbito cultural. El ensayo quisiera presentar la labor de estas misiones teatrales.

Palabras clave: Segunda República española, García Lorca, *La Barraca*, Alejandro Casona, el *Teatro del Pueblo*, Max Aub, *El Búbo*

Abstract: The Second Spanish Republic (1931-1936) founded *Misiones Pedagógicas* (Pedagogical Missions) with the intention of spreading culture even in the most backward small villages of the country. These missions played a very important cultural role (educational events, film screenings, travelling libraries) and paid special attention to theatre. Among the organizers of these initiatives we can find quite important playwrights, such as Alejandro Casona (*Pájaro Pinto*, *Teatro del Pueblo*), Federico García Lorca (*La Barraca*), or Max Aub (*El Búbo*), who toured the peninsula with their amateur groups of university students and presented classical plays in even the most distant parts of the country. Although, due to the outbreak of the Civil War, this activity could not accomplish its goals completely, it had significant results in the cultural development. The aim of this paper is to present the activity of these cultural missions.

Key words: The Second Spanish Republic, García Lorca, *La Barraca*, Alejandro Casona, *Teatro del Pueblo*, Max Aub, *El Búbo*

Introducción

El 14 de abril de 1931 se proclamó la Segunda República, que constituyó uno de los momentos clave de la historia de España. Después del desastre de '98, la guerra colonial en Marruecos, la dictadura de Primo de Rivera y la agonía de la monarquía de Alfonso XIII, el país necesitaba un período de estabilidad política y calma social. Así, después de la crisis político-social del primer tercio del siglo XX, es obvio que el breve lapso del sistema republicano con su proyecto de democratización y modernización despertó enormes esperanzas en amplias capas sociales. Sin embargo, las manifestaciones, las huelgas, la lentitud de los cambios y, sobre todo, la lucha política y los continuos ataques, tanto de las fuerzas de la izquierda como de las de la derecha, paralizaron todo el sistema que, así, no pudo ser tan efectivo como el pueblo esperaba.

A pesar de su breve duración, la Segunda República realizó un notable esfuerzo educativo y cultural.¹ Esta tarea era muy urgente, ya que en 1931 el 32,4% de una población de 25 millones era analfabeta. Con el fin de extender la cultura a las clases populares se introdujeron numerosas reformas educativas, aumentaron los presupuestos de la enseñanza y empezó un amplio programa de construcción de escuelas y el aumento de los salarios de los profesores.² Además, se emprendieron iniciativas como las famosas Misiones Pedagógicas, que fueron creadas por la Segunda República para llevar cultura, progreso y entretenimiento al mundo rural. Una idea aparentemente tan sencilla como llevar cultura a los pueblos se convirtió en una de las acciones más luminosas y emblemáticas del Gobierno republicano. Las Misiones proyectaron el discurso de la extensión cultural a los núcleos rurales, teniendo en cuenta que allí la formación de los estados de opinión y pautas culturales estaba encorsetada secularmente en los discursos del clero y

¹ Es interesante que entre las Constituciones españolas solamente la de 1812 dedicó un capítulo aparte (Título IX, *De la instrucción pública*) a la educación. La Constitución de 1931 ya no consagró un apartado en exclusiva al tema, sin embargo, fue el texto legislativo en la historia de España que más detalladamente se ocupó de los problemas de la educación.

² Según los cálculos republicanos, la enseñanza española necesitaba 27.150 escuelas nuevas. Para realizar este trabajo la meta era 7.000 escuelas durante el primer año y 5.000 durante cada uno de los cuatro siguientes. Efectivamente, es una hazaña gigantesca si comparamos estos datos con los resultados de la monarquía, que en los treinta años anteriores había abierto solamente 11.128 escuelas. En cuanto a la remuneración de los maestros, sus salarios se elevaron en un 50% y se crearon 5.000 plazas nuevas. (Pérez Galán, Mariano, *La enseñanza en la Segunda República Española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, *passim*, citado por: Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, De Bolsillo, 2010 p. 467.)

que de ello dependía, en buena parte, la expansión de los valores republicanos. Inspirados en la igualdad de acceso a los bienes culturales, llevaron a los pueblos y las aldeas representaciones teatrales, actuación de coros, museos ambulantes, bibliotecas circulantes, sesiones de cine y, más tarde, pasaron a ocuparse también de la divulgación de aspectos sanitarios y de técnicas agrícolas.³ Las Misiones Pedagógicas fueron organizadas por un patronato dirigido por Manuel Bartolomé Cossío, hombre esencial en la política cultural de la Segunda República.⁴ Entre el bienio 1932-33 sesenta Misiones recorrieron 300 pueblos y en 1934 se realizaron más de 200 Misiones. Además, en estos tres años se ha creado más de 5.000 bibliotecas, tratando de colmar las aspiraciones de sus promotores de despertar el afán de la lectura.⁵

En el espíritu liberal y moderno de la educación se potenció la universalización de la enseñanza laica, liberal, mixta, obligatoria y gratuita. Manuel Azaña, presidente del gobierno republicano, exaltando el empeño emprendido por el nuevo sistema político, afirmaba que la escuela pública debía ser el escudo de la República y sus colegas, los ministros Marcelino Domingo (radical socialista y antiguo maestro) y Fernando de los Ríos (socialista y miembro de la Institución Libre de Enseñanza), el director general de la Instrucción Pública, Rodolfo Llopis (socialista y maestro), y muchos otros también trabajaron en este sentido.⁶

³ El ejemplo más destacado en este contexto fue el de Sanabria, un pueblo en extrema pobreza en la provincia de Zamora (Castilla y León), donde los misioneros encontraron el mayor atraso en toda la península. Allí, las misiones no cumplían solo tareas pedagógicas, sino también sociales: trajeron a Sanabria medicamentos; crearon un botiquín, una biblioteca y un comedor para los niños; pintaron el colegio; trajeron a los sanabreses maíz híbrido, adaptado al clima del lugar; y nuevas semillas para mejorar las cosechas y, así, también la dieta de la gente. Más detalladamente véase la película sobre las Misiones Pedagógicas:

<https://www.youtube.com/watch?v=tYmfcvXqUBM> [15/02/2014]

⁴ Manuel Bartolomé Cossío, profesor de la Institución Libre de Enseñanza y director del Museo Pedagógico, discípulo de Giner de los Ríos. Cossío intentó varias veces, ya durante el reinado de Alfonso XIII, que el gobierno fomentara misiones pedagógicas. Fue uno de los intelectuales más respetados de su época, sin embargo, no logró realizar las misiones soñadas hasta la llegada de la Segunda República.

⁵ Bahamonde, Ángel (coord.), *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 577. Sobre la difusión de la lectura véase: Rus Martínez, Ana, “La lectura pública durante la Segunda República”, en *Ayer*, Número 58, 2005, pp. 179-203, en

http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer58_HistoriaLectura_MartinezMartin.pdf [16/02/2014]

⁶ París, Carlos, “Educación y cultura en la II República Española”, Ponencia en las *III Jornadas sobre la cultura de la República española*, Universidad Autónoma de Madrid, del 19 al 21 de abril de 2005, en Puértolas, Julio Rodríguez (ed.), *La República y la cultura*, Madrid, Akal, 2009, en <http://carlosparis.wordpress.com/2010/01/27/educacion-y-cultura-en-la-ii-republica-espanola/> [15/02/2014]

Los republicanos consideraban la cultura como parte integrante de la justicia social y las Misiones Pedagógicas, como obra de justicia. Su fervor reformador no se limitaba solamente a la enseñanza, sino que, en líneas generales, propugnó una amplia revolución cultural. La conquista de la cultura, la conquista del saber por todos y para todos, se convirtió en un estado de ánimo y en un objetivo colectivo que adoptó un clima nuevo, lo que Tuñón de Lara apostrofaba como un *encantamiento cultural*. El famoso historiador hablaba sobre dos principios como bases constituyentes del grandioso proyecto cultural. Por un lado, subrayó el derecho por igual a acceder a los bienes de la cultura y, por otro lado, destacó la importancia determinante de los valores culturales para construir una alternativa de sociedad capaz de resolver la crisis española.⁷ Y aquí se halla la semilla del conflicto entre las opuestas fuerzas políticas. En los pueblos había personas a las que les disgustaba la labor de las misiones culturales porque eran firmemente contrarias a que los campesinos aprendieran a leer y a que, a través de la lectura, conocieran algo que no cabía bajo el control del sacerdote y del cacique local. Porque a través de la lectura no solo podían conocer obras de Calderón y de Cervantes o poemas de Machado, sino, incluso, obras revolucionarias y de agitación social. Ese era el temor de la aristocracia acomodada, contraria a alzar intelectualmente al campesinado. Además, la idea de ofrecer al pueblo entretenimiento, algo que no tiene nada que ver con lo utilitario, naturalmente, escandalizó a los diputados más derechistas. Llevar la cultura al pueblo para la derecha era un pecado mortal. Y cuando, en 1934, la resistencia social al cambio derechista fue la más fuerte en Asturias, justamente en la región donde los misioneros repartieron más libros y crearon más bibliotecas, las fuerzas de la derecha vieron su temor hecho realidad: el libro era una verdadera herramienta de agitación social.

A pesar de estas reacciones contrarias, por lo menos durante los cuatro primeros años de la República, nació la consideración de que la cultura era un instrumento de los valores democráticos republicanos, con todos sus contenidos éticos, de las libertades y del espíritu cívico. Y de hecho, el texto de la Constitución estableció que el servicio de la cultura era atribución esencial del Estado y que la riqueza artística e histórica del país quedaba bajo

⁷ Guerra, Alfonso, “Las Misiones Pedagógicas y La Barraca. La cultura en la II República.”, Fragmentos de la conferencia de *La política cultural de la II República*, en *Letra Internacional*, Número 100, otoño 2008, en <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/index.php/nuestra-memoria/la-segunda-republica/759-las-misiones-pedagogicas-y-la-barraca-la-cultura-en-la-ii-republica> [15/02/2014]

la salvaguardia del mismo. Existía, por tanto, una cultura republicana que encarnaba los valores de secularización y socialización cultural y, sobre todo, porque la extensión de la idea misma de república tenía una pieza esencial en la erradicación del analfabetismo de los campos y de las ciudades del país. Toda la República se esforzó por la difusión de la cultura. Si bien esto es cierto, hay que considerar también los distintos matices entre las ideas de los diferentes grupos políticos. Mientras la tradición liberal, simbolizada por la Institución Libre de Enseñanza situó el sujeto de la formación en el individuo, los socialistas y los anarquistas lo situaron en el pueblo, es decir, en la colectividad.

Uno de los rasgos distintivos de la política cultural de la República fue el esfuerzo por superar el carácter elitista de la educación y poner a las capas populares en contacto con las grandes aportaciones de la cultura. En este afán de difundir la cultura entre el pueblo nacieron tres grandes iniciativas: las Universidades Populares,⁸ las Misiones Pedagógicas⁹ y los teatros ambulantes. En adelante quisiera detallar solamente el último de los fenómenos

⁸ Centros de difusión de los saberes científicos y humanísticos y lugares de encuentro entre estudiantes, jóvenes licenciados y trabajadores. La primera Universidad Popular apareció en Francia (París, 1899), donde la idea tuvo una amplia difusión, hasta llegar a 230 centros semejantes. En España, la primera iniciativa en este sentido la hizo el grupo krausista de Asturias en 1896, promoviendo la creación de una universidad con el objetivo de extender la cultura entre el pueblo. Luego, famosos intelectuales y literatos como, por ejemplo, Vicente Blasco Ibáñez (Universidad Popular de Valencia, 1903) o Antonio Machado (Universidad Popular de Segovia, 1919) promovieron la fundación de tales centros. Durante la Segunda República aparecieron también proyectos muy ambiciosos, coordinados y promovidos por la Unión Federal de Estudiantes Hispánicos y las Federaciones Universitarias de Estudiantes Locales. El concepto de la Universidad Popular aspiraba tanto a la necesaria extensión del conocimiento más allá de las cerradas aulas como al encuentro entre la juventud universitaria y el proletariado. Con el estallido de la Guerra Civil, en cambio, la finalidad de la mayoría de estas universidades sería más modesta que en sus orígenes, primando la lucha contra el analfabetismo. (Moreno Martínez, Pedro Luis, *Educación popular en la Segunda República Española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 34, en: <http://es.scribd.com/doc/156199521/Pedro-Luis-Moreno-Martinez-Educacion-Popular-en-Bookos-org> [15/02/2014])

⁹ Las Misiones Pedagógicas (1931-1936): proyecto educativo de la Segunda República inspirado en la filosofía de la Institución Libre de Enseñanza. El decreto de la fundación de las Misiones declara la necesidad y la urgencia

de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos. [...]

Se perseguía, con todo ello, que el “pueblo se sienta participe de los bienes que el Estado tiene en sus manos y [que] deben llegar a todos por igual.” (Moreno Martínez, Pedro Luis, op. cit. pp. 36-37.)

mencionados, es decir, la extensión teatral, que se convirtió en uno de los fundamentos de la política cultural de la República.

Teatro español a comienzos del siglo XX: estética y poder político

En el primer tercio del siglo XX, la vida teatral española tenía dos frentes bien separados. Por un lado, considerando los valores estéticos, en las escenas aparece un teatro comercial, continuador de las tradiciones teatrales del siglo XIX y aplaudido por un público compuesto de burgueses y de la alta clase elegante, sobre todo de mujeres y personas de edad madura. A este teatro pertenecían las comedias burguesas (Jacinto Benavente, Joaquín Dicenta), el teatro poético de temas históricos (Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa) y el teatro cómico con su comedia costumbrista y el sainete (los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches). En cuanto al desarrollo del teatro español, considero un dato interesante que los dos primeros premios Nobel de literatura fueran otorgados justamente a dos dramaturgos, José Echegaray (1904) y Jacinto Benavente (1922) y, por añadidura, en un período en el que las artes escénicas parecían detenidas en el pantano del teatro burgués del siglo XIX, sin advertir los avances introducidos por Artaud, Stanislavski, Ibsen o Chejov en el teatro europeo.

Por otro lado, al margen de los éxitos del teatro triunfador, nace otra tendencia más audaz, pero sin éxitos ante el público burgués, que no exigía novedades escenográficas. A este teatro innovador con modernas técnicas dramáticas y nuevos enfoques ideológicos pertenecieron algunos miembros de la generación del 98 (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán), Jacinto Grau, Ramón Gómez de la Serna y algunos representantes de la generación del 27, con García Lorca por excelencia. A pesar de las diferencias estéticas e intelectuales de las dos facetas mencionadas, lo común entre ellos era que ninguno llegó a un público más amplio, pues no se convirtieron en teatro de masas.¹⁰ La política de la extensión del teatro justamente quería cambiar esta actitud elitista y exclusivista de la escena española.

Antes de la Guerra Civil los teatros españoles –como empresas de divertimento e inmuebles también– estaban casi en su totalidad en manos privadas, aunque la cuestión de

¹⁰ Aquí no voy a hablar sobre el desarrollo de la vida teatral artística de Madrid, que sí que tuvo su florecimiento en los años de la Segunda República. El Teatro Español de Madrid, con la compañía de Margarita Xirgu dirigida por Cipriano Rivas Cherif, llegó a su cénit justamente en el período 1930-1935, tanto por su repertorio como por sus innovadoras puestas en escena. Sobre los estrenos más importantes véase: Aznar Soler, Manuel, “El teatro español durante la II República (1931-1939)”, en *Monteagudo*, Número 2, 1997, pp. 50-52.

la financiación estatal de los teatros estaba continuamente al orden del día de los gobiernos desde la mitad del siglo XIX. Entre la proclamación de la Segunda República y el estallido de la Guerra Civil se comenzó a formar una política cultural muy amplia que abarcaba también el arte dramático y que, a largo plazo, habría tenido seguramente sus resultados duraderos, pero el cruel paréntesis de la contienda española puso fin a esta evolución.

En el período republicano hubo diferentes iniciativas de las Misiones Pedagógicas que ayudaron al teatro a salir de los edificios tradicionales de los coliseos. Entre estas iniciativas podemos encontrar diferentes géneros y formas, pero lo común en ellos fue el deseo de llevar la cultura a los pueblos y aldeas más alejados de la península. Generalmente, estos grupos itinerantes estaban formados por estudiantes universitarios que estaban buscando una alternativa escénica al teatro comercial del momento. En vez de a la burguesía y a la aristocracia, ellos querían dirigirse al pueblo, un público campesino-rural, representante de la España subdesarrollada y analfabeta. Sin embargo, en su ideario, el analfabetismo no equivalía a la incultura, porque el pueblo sí que era culto, conservando, a diferencia del acomodado público burgués, una sensibilidad intacta y su original emoción y entusiasmo ante el teatro. Sobre esta cuestión las palabras de Ramón J. Sender muestran muy bien la actitud de los misioneros teatrales: “No sólo no importa la incultura del público, sino que para un autor de verdadero talento el público ideal –desde el punto de vista de la capacidad de emoción– sería un público de analfabetos.”¹¹

Sin duda alguna, la empresa teatral más famosa fue *La Barraca*, definida por Javier Huerta Calvo como una de las aventuras más hermosas de la cultura española contemporánea, pero, a su lado, tenemos que destacar también otros grupos ambulantes y programas divulgativos a veces injustamente olvidados –o menos conocidos– por la posterioridad: el *Teatro del Pueblo* de las Misiones Pedagógicas, dirigido por Alejandro Casona, y *El Búbo*, Teatro Universitario de Valencia, a cuya cabeza estaba Max Aub. Los tres nacieron con un espíritu similar, el de llevar el teatro clásico español y las obras de los jóvenes dramaturgos a las zonas rurales de España. Además, también injustamente queda en la sombra el Teatro de Fantoques, otro programa de las Misiones con semejantes funciones divulgativas. En adelante conoceremos estas compañías más detalladamente.

¹¹ Sender, Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931, p. 12.

El Teatro del Pueblo

El Teatro del Pueblo (1932-1936) fue dirigido por el dramaturgo Alejandro Casona, colaborador entusiasta de las Misiones Pedagógicas. El teatro de Casona, semejantemente a *La Barraca*, “recorría el mapa rural de la Península llevando los gozos del arte a los más apartados rincones campesinos.”¹² La personalidad de Alejandro Casona unía dos propiedades: era maestro e inspector de primera enseñanza y, además, era dramaturgo. Su vocación por lo que hacía era tan tremenda y creía tanto en la habilidad del proyecto del *Teatro del Pueblo* que su entusiasmo resultaba contagioso –dijo Carmen Caamaño, una misionera–.¹³ El *Teatro del Pueblo* solía actuar conjuntamente con el *Coro del Pueblo*, grupo compuesto por los mismos estudiantes y dirigido por Eduardo Martínez Torner, también asturiano como Casona. La farándula ambulante, considerando la capacidad de recepción del auditorio sin letras, puso en su repertorio piezas menos complicadas, como farsas, proverbios (de *El conde Lucanor*), fábulas, romances corales, cantigas y serranillas. Piezas breves de Juan del Encina y Lope de Vega, entremeses de Cervantes (*Los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*), pasajes de *El Quijote*, jácaras y mojigangas de Calderón, farsas de Molière y obras propias de Casona (*Sancho Panza en la Ínsula* y *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*) formaban el repertorio básico del *Teatro del Pueblo*. Un intento no cultista impulsó a los estudiantes a “devolver al pueblo lo que es del pueblo”¹⁴ –decía Manuel Bartolomé Cossío, presidente de las Misiones Pedagógicas–. Los jóvenes entusiastas querían resucitar el viejo teatro, pero no con el sentido áulico, de erudición y de espaldas al pueblo, sino poniendo el arte al servicio de la vida pública. Alejandro Casona dirigió durante cinco años este grupo ambulante durante los cuales –según sus propios testimonios– llegaron a las plazas de más de trescientos pueblos. Labor por la cual Casona debidamente podía enorgullecerse, reconociendo que él mismo aprendió muchísimo sobre el pueblo y el teatro durante aquella aventura sin par.¹⁵ Casona apostrofó su trabajo al frente

¹² Armiño, Mauro, *Retablo Jovial. Introducción al teatro de A. Casona*, Madrid, Biblioteca Edef, 2007, p. 35.

¹³ Véase el documental sobre las Misiones, en <https://www.youtube.com/watch?v=tYmfcvXqUBM> [15/02/2014]

¹⁴ Armiño, Mauro, *Retablo Jovial...* op. cit., p. 36.

¹⁵ El *Teatro del Pueblo* no fue el primer trabajo teatral de Alejandro Casona. Durante su adolescencia tuvo experiencia con el teatro ambulante en Valencia (1917-1922) y en los años posteriores (1923-1928), durante su estancia en Madrid, se puso en contacto con la vanguardia escénica a través de grupos como *El mirlo blanco*, que funcionaba en la casa de los Baroja, o *El cántaro roto*, dirigido por Valle-Inclán. Entre 1928 y 1931 Casona ya tuvo la oportunidad de poner en práctica sus experiencias y afán teatrales con la creación de *El pájaro pinto*, compañía

de este grupo como “una educadora experiencia”, un verdadero aprendizaje.¹⁶ Como director del *Teatro del Pueblo*, Casona “podía conjugar perfectamente su profesión de pedagogo, de honda raigambre familiar, con su pasión por el teatro, ya manifestada desde sus años adolescentes [...]”¹⁷

Además, la experiencia del teatro misionero dejó huella en la obra artística de Casona; por ejemplo, en su famosa *Nuestra Natacha* escribió este diálogo:

Don Santiago: Teatro trashumante; de pueblo en pueblo...

Lalo: Y para las cárceles, para los asilos. Llevaremos romances y canciones, farsas poéticas, teatro de Lope y Calderón.

Don Santiago: Y sobre todo, vuestra alegría, que será lo mejor del repertorio.¹⁸

Podemos decir que en su forma externa esta comparsa era hermana de *La Barraca*, aunque el teatro de las Misiones tenía una finalidad mucho más pedagógica y didáctica que artística. Diferencia también entre las dos compañías es que la de Casona limitó sus representaciones a escenarios rurales, aprovechando las plazas y fachadas de edificios históricos en los pueblos, mientras que la de García Lorca visitó ciudades y círculos universitarios también.¹⁹

teatral infantil fundada en Les, un pueblecito del Valle de Arán. Aquella iniciativa tenía el fin de introducir a los niños en este arte. La compañía representaba un repertorio primitivo compuesto por adaptaciones de entremeses de Cervantes (*La cueva de Salamanca*), obras de los Quintero (*El Cerrojo*, *Solicio en el mundo*), fábulas y cuentos. Las funciones eran por las tardes y las noches de los domingos y los decorados fueron construidos por los niños, ayudados algunas veces por los mayores. Sobre el papel educador de Casona véase: Pérez, Carmen Diego, “Alejandro Casona, un educador entre bambalinas”, en <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/4422/01720073000134.pdf?sequence=1> [15/02/2014]

¹⁶ Casona, Alejandro, *Obras completas*, Volumen II, Madrid, Aguilar, 1961, p. 818.

¹⁷ Richart, José Rodríguez, *Un asturiano universal. Estudios sobre la vida y la obra de Alejandro Casona*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2003, p. 29.

¹⁸ Casona, Alejandro, *Nuestra Natacha*, p. 15, en

<http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/06/Nuestra-Natacha.pdf> [15/02/2014]

¹⁹ Suelto De Sáenz, Pilar G., “El teatro universitario español en los últimos treinta años”, en *Thesaurus*, Tomo XIX, Número 3, 1964, pp. 543-557, en

http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/19/TH_19_003_159_0.pdf [15/02/2014]

Teatro de guiñol (Teatro de Fantoques)

Las representaciones de títeres y marionetas fueron unas de las actividades más destacadas de las Misiones Pedagógicas que, por la movilidad de sus montajes y por el escaso número de artistas que se necesitaban para la realización escénica, permitieron hacer llegar esta forma de expresión estética y literaria a los más lejanos rincones de la península. Además, justamente en las décadas de los años veinte y treinta, podemos notar una resurrección de este género teatral con autores como García Lorca o Rafael Alberti. El director del teatro de guiñol de las Misiones fue Rafael Dieste que, además, fue nombrado también director del grupo *Nueva Escena* y del Teatro Español de Madrid durante los meses iniciales de la guerra. En los comienzos del teatro de guiñol la compañía solo improvisaba los diálogos sobre los guiones del director, pero, con el paso del tiempo, Dieste compuso también farsas (*La fiera risueña*, *El falso fakir*) para el repertorio misionero. La escenografía puso en juego los recursos tanto de la juglaría como del romancero (*Doncella guerrera* adaptada para títeres por el mismo Dieste). Es interesante que el rico patrimonio nacional del *Romancero*, revitalizado no solamente por las Misiones sino, antes de todo, por Ramón Menéndez Pidal y por la Institución Libre de Enseñanza, aparezca no solamente en el repertorio del *Teatro de Fantoques*, sino también en la programación del ya mencionado coro de las Misiones.

Resumiendo, podemos decir que, considerando la forma simple y espontánea del género de guiñol, el *Teatro de Fantoques* se transformó en el vínculo más cordial, directo y espontáneo entre el pueblo y los misioneros de la República.²⁰

La Barraca

Es bien conocido el entusiasmo de Federico García Lorca por la difusión del arte teatral ante un público compuesto de bajas capas sociales. Él mismo, con el apoyo de Manuel de Falla, proyectó la organización de una compañía de teatro ambulante de títeres²¹ en los años veinte que, al final, no se realizó. Tal vez fue por este deseo truncado que se

²⁰ Pelegrín, Ana, “Libros juveniles del exilio español en Argentina (1936-1962)”, en Cerrillo, Pedro C. y García Padrimo, Jaime (eds.), *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 119-121.

²¹ Sobre la afición de Lorca por los títeres véase: Katona, Eszter, “La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano”, en *Acta Hispanica XVII*, Szeged, 2012, pp. 71-78.

lanzó tan vehementemente a la aventura de la organización de *La Barraca*. Además, el poeta andaluz se interesó marcadamente por el teatro no solo como arte, sino como instrumento divulgativo y educador también. Como un ardiente apasionado del teatro de acción social, expresó su opinión en su famosa *Charla sobre el teatro*:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.²²

Estas ideas suyas se armonizaban perfectamente con la política cultural de la Segunda República que, en el noviembre de 1931, invitó a García Lorca a ser director artístico del teatro universitario.

Frente a lo que se suele pensar, *La Barraca* no fue una idea personal de García Lorca, aunque con el paso de los años, el nombre de García Lorca se identificó tanto con este proyecto que a veces la posteridad conoce *La Barraca* como la iniciativa propia del poeta andaluz. En realidad, el plan nació por el impulso de jóvenes universitarios, cuya idea tomó cuerpo en el congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) en el otoño de 1931; por unanimidad eligieron a Federico García Lorca y Eduardo Ugarte como directores artísticos. Salió a la luz la noticia de la creación de *La Barraca* por primera vez el 25 de noviembre, cuando Fernando de los Ríos sostuvo una charla informal con algunos periodistas, anunciando también el objetivo de la organización estudiantil: elevar la vida espiritual de la gente rural y ennoblecer su vida cansada.²³

El plan elaborado por los estudiantes universitarios era muy ambicioso y abarcaba diversas actividades. En principio, querían organizar dos compañías: una, formada por estudiantes y con sede fija en un teatro de Madrid (que se proyectaba para construir) y, la otra, que formaría la

²² García Lorca, Federico, *Charla sobre el teatro*, en

http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/charla_sobre_teatro.htm [15/02/2014]

²³ “Actividad de los estudiantes. Creación de un teatro universitario para la divulgación de obras clásicas”, en *Heraldo de Madrid*, 26 de noviembre de 1931, p. 2. La misma información aparecerá también en *La Voz*, 26 de noviembre de 1931, p. 2. y en *El Sol*, 26 de noviembre de 1931, p. 4.

llamada *barraca* con la tarea de emprender giras por los pueblos y aldeas, llevando allí el teatro clásico, conferencias y proyecciones de cine también. Para realizar este proyecto, se necesitaba un presupuesto muy elevado, una organización meticulosa y la participación de muchos estudiantes. De las dos compañías solamente la segunda llegó a realizarse, ya que el mantenimiento de un teatro estable, aunque con objetivos muy elevados, habría exigido un alto coste de sostenimiento del presupuesto republicano. Por otra parte, un teatro fijo con sede en la capital habría difundido las inquietudes culturales solamente en Madrid, mientras que el grupo ambulante de *La Barraca*, de sostenimiento más barato, difundiría la cultura a todas las provincias del país, sin restricciones geográficas. Apoyar la idea de *instruir al pueblo*, el eslogan tan querido por la República, políticamente podía resultarle muy rentable al gobierno. La importancia de tal papel la subraya también el hecho de que hubiera personalidades de prestigio y con altos cargos en la vida política de aquel entonces que apoyaron la idea: Marcelino Domingo (ministro de Instrucción Pública), Ricardo Orueta (director general de Bellas Artes), Luis Santullano (miembro del Patronato de las Misiones Pedagógicas) y Fernando de los Ríos.²⁴ Este último fue nombrado ministro de Instrucción Pública el 15 de diciembre de 1931 gracias a lo que el proyecto recibió el impulso definitivo: Fernando de los Ríos defendió en el parlamento personalmente la idea de la fundación de *La Barraca* y apoyó la subvención asignándole unas cien mil pesetas. Esta suma garantizó una base segura para las operaciones de la compañía, hecho al que posiblemente debió *La Barraca* su mayor estabilidad y duración en comparación con otros teatros de semejante misión.

El entusiasmo de García Lorca contaminó a muchos y dejó volar su fantasía hasta decir que “[l]levaremos *La Barraca* a todas las regiones de España; iremos a París, a América, a Japón.”²⁵ Por supuesto, como sabemos, la realidad circundante nuevamente no favoreció al dramaturgo-poeta a realizar este fascinante plan; sin embargo, la importancia del trabajo de *La Barraca* sí que tuvo sus resultados positivos. García Lorca contaba con Eduardo Ugarte, que sería su mano derecha y con quien dividieron las tareas directivas de la compañía itinerante. Más tarde, pasados casi cuatro años de duro trabajo, Lorca se vio obligado a dejar la compañía por diferentes motivos, mejor dicho, debió renunciar a la dirección del grupo, ya que nunca se quitó definitivamente el mono azul de *La Barraca*. En

²⁴ Campoamor González, Antonio, “La Barraca y su primera salida por los caminos de España”, en *Cuadernos de Estudios Hispanoamericanos*, Números 435-436, 1986, pp. 780-781.

²⁵ Campoamor González, Antonio, op. cit., p. 779.

los tiempos de crisis se hizo cargo de la dirección Antonio Román; luego, a fines de 1936, lo hizo el poeta malagueño Manuel Altolaguirre y, desde principios de 1937, fue Miguel Hernández quien intentó reorganizar *La Barraca*.

Desde el primer momento, ni a Lorca ni a otros miembros de la compañía les importaban las cuestiones financieras, y cuando le preguntaban al poeta andaluz de dónde sacaría los fondos necesarios para llevar a cabo el proyecto, contestaba que eso era solamente una cuestión de detalle. En realidad, todos cuantos intervenían en este proyecto grandioso prestaban sus servicios gratuitamente, mostrando su vocación y su enorme amor por el teatro, además de su total identificación con los objetivos de *La Barraca*. Sin embargo, es evidente que el proyecto no habría podido salir adelante sin la subvención estatal y el apoyo decidido de los primeros Gobiernos de la República y, en particular, de Fernando de los Ríos. Y el hecho de que la idea de *difundir la cultura por el pueblo* no era solamente un *eslogan* vacío por parte del ministro, queda demostrado en el siguiente hecho: el mismo Fernando de los Ríos modificó varias veces el itinerario de su propia campaña política para coincidir con alguna actuación de *La Barraca* y comentó cómo le distraían de sus preocupaciones diarias las representaciones del grupo.

A pesar de la inspiración inicial, durante el bienio negro disminuyó considerablemente el apoyo estatal, ya que el gobierno de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), presidido por José María Gil Robles, fue contrario al proyecto de *La Barraca*. Sin embargo, el optimismo de *los barracos*, y sobre todo de García Lorca, quedó firme aun en circunstancias desfavorecidas:

La Barraca, pese a que le supriman las subvenciones, no morirá, porque yo me propongo que no muera. Vivimos horas, mejor dicho, vive ahora de los restos, porque, como es sabido, yo hago esto, como Ugarte, con absoluto desinterés; pero, aunque le falte el más simple recurso, seguirá viviendo. Cuando ya no tengamos trajes ni decorados, representaremos con nuestros monos el teatro clásico. Y si no nos dejan levantar el tabladillo, representaremos en plena calle, en las plazuelas de los pueblos, donde sea... Y si tampoco nos dejasen así, representaremos en cuevas y haremos teatro oculto.²⁶

²⁶ *La Barraca. Teatro y Universidad: Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Acción Cultural Española, 2011, p. 91, en http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf. [15/02/2014]

La organización de *La Barraca* estaba regida por un comité directivo, compuesto por miembros de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos:²⁷ cuatro estudiantes de Filosofía y Letras que colaboraban en la dirección literaria y cuatro estudiantes de la Facultad de Arquitectura que se encargaban de la parte técnica de las representaciones. En la realización plástica trabajaban además conocidos pintores y artistas.

La Barraca no tenía la rigidez de una compañía profesional.²⁸ El esfuerzo colectivo determinó el trabajo de todos los estudiantes: “Aquí no hay ni primeras ni segundas figuras; no se admiten los divos. Formamos una especie de falansterio en que todos somos iguales y cada cual arima el hombro según sus aptitudes.”²⁹ Este carácter falanstérico lo reforzó la vestimenta de los estudiantes: todos llevaban un uniforme de obrero, de color azul, en su pecho con el escudo de *La Barraca* –una rueda y una carátula, diseñado por Benjamín Palencia–. Los estudiantes que formaban la compañía fueron previamente seleccionados por García Lorca y Ugarte. La elección se llevaba a cabo con “una serie escalonada de pruebas”, realizadas de la forma siguiente:

Primero llamamos a todos los que sientan vocación por el arte a la primera prueba, en la que les hacemos leer un trozo de prosa o un trozo de versos. Producida la eliminación de los que evidentemente no tienen condiciones, pasan, los que quedan, una segunda prueba, en la que les hacemos recitar, ya de memoria, la poesía o la prosa que ellos elijan. Después de esta segunda eliminación de los que no acusan dotes, los que parecen tenerlas pasan a una tercera prueba, en la que cada cual representa, en una obra, el personaje que prefiere. Luego los hacemos representar, a cada uno, todos los tipos de una pieza.³⁰

²⁷ La UFEH fue fundada en la etapa final de la dictadura de Primo de Rivera, adquiriendo un gran prestigio en la defensa de las libertades y de los derechos de los universitarios, contribuyendo a la instauración del nuevo régimen republicano. En noviembre de 1931 tuvo lugar en Madrid su II Congreso, de donde salió nombrada una Comisión de Teatro Universitario, ante la cual Federico García Lorca defendió apasionadamente su proyecto. La Comisión, presidida por Arturo Sáenz de la Calzada, estaba integrada por Luis Felipe Vivanco, Emilio Garrigues, Enrique Díez Canedo, Gonzalo Menéndez Pidal, Luis Meana, Miguel González Quijano (secretario) y Fernando Lacasa (tesorero).

²⁸ La nómina completa y la breve biografía de cada uno de los miembros de la compañía véase en: http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf, pp. 45-59, 112-115. [15/02/2014]

²⁹ García Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 1668.

³⁰ *Ibidem*, pp.1703-1704.

Tras este proceso cada intérprete quedó catalogado en un fichero “de acuerdo con el tipo de cada uno, para llamarlo cada vez que se presente un personaje que se adapte a sus condiciones.”³¹ Entre los diferentes tipos se encontraban el galán, el seductor, la mujer peligrosa, la novia tierna, el hombre infeliz, el traidor, el canalla y el monstruo. Fue, pues, todo eso una selección bien organizada. Entre los primeros aspirantes aparecieron los hermanos de Federico, Isabel y Francisco García Lorca y Laura de los Ríos, hija del ministro, también. Respecto al trabajo de los actores aficionados, sabemos que todos participaban en cada fase del empeño común: montaban y desmontaban los tablados; colocaban las luces, telones y decorados conducían las furgonetas, etc. Es decir, nadie permanecía inactivo y todos tenían asignados varios oficios. García Lorca también participaba en todo y exigía un trabajo vigoroso de todos los participantes. Un detalle interesante es que hasta 1935 la compañía no usaba concha de apuntador, ya que García Lorca no admitía que los actores no se supiesen todos los papeles de la obra, a fin de que esta fuese vivida en unidad por todos.³²

En la programación³³ de la compañía aparecieron en total 13 obras de teatro, esencialmente, obras de los autores clásicos del siglo de oro: entremeses de Cervantes (*La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*, *El retablo de las maravillas*), un auto sacramental de Calderón de la Barca (*La vida es sueño*), dos piezas de Lope de Vega (*Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*), un drama de Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*), una pieza de Juan del Encina (*Égloga de Plácida y Victoriano*) y una *fiesta del Romance* que comprendía a autores tanto clásicos (*Romance del Conde de Alarcos*, fragmento de la comedia *Las almenas de Toro* de Lope de Vega, el paso *La tierra de Jauja* de Lope de Rueda) como modernos (*La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado).

El itinerario de *La Barraca* abarcó toda la geografía española, llegando entre el verano de 1932 y el invierno de 1936 a unas 74 localidades, entre ellas a ciudades grandes, pueblos pequeños y aldeas diminutas. Ya he aludido a la grandiosidad del proyecto de

³¹ *Ibidem*, p.1704.

³² Juan, Javier de y Pérez, Florentino, *García Lorca. Biblioteca Histórica Grandes Personajes*, Madrid, Ediciones Urbión, 1983, p. 194.

³³ Véase los espectáculos con repartos completos en:

http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf, 78-79. [15/02/2014]

Lorca, que quería que *La Barraca* saliera al extranjero. Aunque esto no se realizó – evidentemente, por la escasez de los fondos y por el estallido de la Guerra Civil–, parece que su sueño tuviera algún fundamento. El entusiasmo del escritor francés, Jean Prévost, en una de las representaciones del grupo hizo nacer el proyecto de un viaje a París en el invierno de 1934-1935, con asistencia a la inauguración del Colegio Español en la capital francesa. En la misma ocasión, el filólogo e hispanista italiano, Ezio Levi, de la Universidad de Nápoles invitó al grupo a su propia universidad.³⁴ Aunque el grupo al final no logró viajar a las mencionadas ciudades europeas, sí que pudo sobrepasar las fronteras de la península: en 1934 llegó a varias ciudades del norte de África (Ceuta, Melilla, Tetuán y Tánger), donde la población acogió con gran entusiasmo a los estudiantes-actores.

El mayor mérito de *La Barraca* es que, quizá, haya sido el primer ejemplo de un concepto de compañía universitaria moderno. Variedad de montajes, giras y extensión teatral fueron las características propias de esta actividad escénica estudiantil. Los esfuerzos de los jóvenes no fueron inútiles, ya que su herencia y tradición renació en el *Teatro Español Universitario* (TEU) fundado por Modesto Higuera, antiguo miembro de *La Barraca*.

Además, para destacar la importancia del famoso grupo de Lorca creo que es suficiente aludir a una iniciativa que empezó en 2006, con el 75 aniversario de la proclamación de la Segunda República, bajo el nombre *Las Rutas de La Barraca* y con el objetivo de conmemorar la enorme trascendencia del trabajo cultural de tal teatro ambulante. El proyecto circulaba por toda España y en seis años de vida participaron en él más de 300 miembros (estudiantes, actores y técnicos), visitando más de 500 lugares. Todas estas cifras muestran la influencia de *La Barraca* hasta nuestros días.

El Búho

Muchos saludaron con entusiasmo el trabajo de *La Barraca* y viendo sus objetivos elevados, por ejemplo, Dámaso Alonso pensó en “fundar un teatro como el de La Barraca en la Universidad de Barcelona.”³⁵ Aunque no por Dámaso Alonso ni en la capital catalana, pero seguramente bajo la influencia del entusiasmo de los universitarios madrileños, nació un grupo teatral de aficionados en Valencia, bajo el nombre *El Búho*. No es casualidad que justamente fuera en Valencia donde se celebró el III Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, en

³⁴ García Lorca, Federico, *Obras completas*, op. cit., p. 1711.

³⁵ *Ídem*.

cuyo programa se incluía una representación de *La Barraca*. Además, el primer punto del orden del día del Congreso se refería a la extensión universitaria, para que el fenómeno del teatro universitario no se limitara a *La Barraca*. Es decir, la semilla del entusiasmo ya estaba sembrada también en la capital valenciana. En efecto, los estudiantes universitarios de Valencia fundaron *El Búho*, cuya primera representación tuvo lugar el 22 de abril de 1934. Ya la elección de las primeras obras puestas en escena, *El gran teatro del mundo* y *El juez de los divorcios*, muestra la herencia de *La Barraca*, reflejando la convicción de que las obras clásicas españolas son educadoras del gusto popular.³⁶ Como coincidencia político-social hay que mencionar que el mismo día de la primera representación de *El Búho* empezó en Valencia una huelga general que paralizó durante más de una semana la vida de la ciudad. Durante este lapso, no hubo prensa local y, por consecuencia, el *debut* del grupo teatral tuvo muy poca resonancia crítica. Afortunadamente, el diario *El Pueblo* publicó el verdadero manifiesto de *El Búho*. Este cartel de valor documental constata que el teatro “[...] se ha ido alejando de las gentes, atraídos por otros espectáculos modernos. El teatro, en esta forma, ha ido asfixiándose [...]” y que “hoy, el teatro es un feo remedo de lo que fue, en antinomia de lo que debió ser [...]”³⁷ El texto, además, manifiesta el fervor que impulsó a los jóvenes para alejarse del teatro comercial burgués y elevar el teatro de su crisis actual. Podría surgir la pregunta, ¿por qué eligieron entonces obras clásicas? La razón es evidente: porque el teatro clásico español equivalía al teatro nacional-popular. En este concepto, los miembros de *El Búho* querían hacer de estas piezas del Siglo de Oro unas obras actualizadas tanto en su lenguaje escénico como en su significación política. El mejor ejemplo de esta tarea fue, sin duda alguna, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, puesta en escena tanto por *La Barraca* como por *El Búho*. Esta orientación nacional-popular y antiburguesa caracteriza la primera etapa del grupo dirigido por Luis Llana Moret y Eduardo Muñoz Orts, que duró hasta el estallido de la Guerra Civil.

Después de 1936 *El Búho* se reorganizó para adecuar su actividad teatral a la nueva situación histórico-política del país. En la dirección del grupo también sucedieron cambios: pasó a dirigir la compañía el socialista Max Aub y, a la vez, se reformó la programación de la compañía. Junto a los clásicos aparecerían obras modernas de carácter social, un teatro de urgencia que el mismo Aub llamaría como “teatro de circunstancias”, es decir, obras del teatro contemporáneo y del teatro político antifascista como, por ejemplo, piezas de Ramón

³⁶ “Extracto de la Memoria del Teatro Universitario ‘La Barraca’”, en Sáenz De La Calzada, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 42-43.

³⁷ *Federación Universitaria Escolar de Valencia, Teatro Universitario. Cartel*, en *El Pueblo*, 22 de abril de 1934, p. 2.

de Valle Inclán, Rafael Alberti o el mismo Max Aub. Con eso empieza la segunda etapa de *El Búho*, bajo el lema del teatro de agitación y propaganda y con el objetivo de “marchar acorde con el ritmo de estas horas, febriles de dinamismo revolucionario y, por lo tanto, creador.”³⁸ Durante la Guerra Civil, la primera representación de *El Búho* fue el 27 de agosto de 1936, en el Teatro Eslava de Valencia. Aquella vez los universitarios pusieron en escena –siguiendo el perfil anterior de la compañía– dos entremeses de Cervantes (*La guarda cuidadosa* y *Los dos habladores*), un entremés de Torres Villarroel (*Entremés del Duende*) y un auto para siluetas de Valle-Inclán (*Ligazón*). Más tarde, el grupo incorporó a su repertorio dos obras de teatro político de agitación y propaganda antifascista, escritas por autores partidarios de la República: una farsa para guiñol de Rafael Alberti (*El bazar de la providencia*) y una pieza del propio Max Aub (*Historia y muerte de Pedro López García*). La nueva orientación del grupo queda explícita incluso en un texto publicado en *El Pueblo*: “[...] nos mueven dos fines: el dar unas horas al recreo al pueblo, representando las obras de nuestras mejores épocas literarias y, al mismo tiempo, el manifestar una vez más nuestra posición de antifascistas, declarada ya por la FUE.”³⁹ En este periodo, entre el agosto y el noviembre de 1936, vivió *El Búho* su etapa más activa e intensa.

El giro siguiente en la compañía universitaria sucedió en noviembre del mismo año, cuando Max Aub fue nombrado como agregado cultural en París y, así, el director tuvo que abandonar la dirección del teatro valenciano. Desde entonces, con los directores Manuel Romeo y Francisco Canet, *El Búho* intentó reorganizarse como grupo experimental. También las palabras de Luis Llana, en las páginas de *Cuadernos del Teatro Universitario*, atestiguan este cambio de rumbo:

El Búho [...] se halla en período de reorganización. Entre su repertorio figuran: “Los dos habladores”, “La guarda cuidadosa”, “El paso de las aceitunas”, “El dragoncillo” y las obras de Valle-Inclán “Ligazón” y “Tragedia de ensueño”. Tiene en estudio y representa próximamente “La intrusa”, de Maeterlinck, “La reina castiza”, de Valle-Inclán y “Bodas de sangre”, de Federico García Lorca.⁴⁰

³⁸ Orozco Muñoz, José, “Teatro Universitario”, en *Frente Universitario*, 10 de octubre de 1936, p. 9.

³⁹ “*El Búho*, Teatro Universitario de la FUE. Campaña en favor y beneficio de las Milicias Antifascistas”, en *El Pueblo*, 26 de agosto de 1936, p. 7.

⁴⁰ Llana, Luis, “Actividades de nuestros teatros”, en *Cuadernos del Teatro Universitario*, Número 1, 1937, p. 44.

Repasando los títulos mencionados, podemos observar que se mantiene el teatro clásico de la primera etapa (Cervantes, Calderón, Lope de Rueda), desaparece el teatro de agitación de la segunda fase (Alberti, Aub) y se añade un toque más innovador (Maeterlinck, Valle-Inclán y García Lorca).

En resumen, considerando el rumbo del desarrollo de *El Búho*, se perfilan tres fases en su vida. La compañía comienza su programa –bajo la inspiración de *La Barraca*– como un teatro nacional-popular de divulgación cultural, mientras que en los años de la Guerra Civil se aleja del modelo madrileño para convertirse, primero, en un teatro de propaganda y agitación y, luego, en su tercera época, en un teatro experimental. Como tal, podemos llegar a la conclusión de que el grupo fracasó, ya que no logró estrenar las obras proyectadas de Maeterlinck, Valle-Inclán y García Lorca. Desde el '37 las noticias sobre las representaciones de *El Búho* serían escasas e inciertas; su último estreno fue, probablemente, en febrero de 1938.⁴¹

Conclusión

Por el carácter popular (con el significado de *dirigido al pueblo*) de estas iniciativas, algunos acusaron injustamente este trabajo teatral de la Segunda República de mero populismo. Si repasamos, en cambio, tanto los objetivos como la programación de estas compañías ambulantes, es evidente que sus empresas no tenían nada que ver con el populismo político y, más bien, querían ser herederos y depositarios de la tradición del teatro nacional-popular español.⁴²

⁴¹ Sobre el teatro universitario de Valencia más detalladamente véase: Aznar Soler, Manuel, “El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia”, en Dougherty, Dru y Vilches De Frutos, María Francisca (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 415-427.

⁴² Aunque he absuelto de la acusación del populismo la acción de los mencionados grupos teatrales, no puedo pasar por alto otras iniciativas –independientes, eso sí, de las Misiones estatales– que sí que querían difundir un teatro revolucionario. Estas, utilizando el arte teatral como instrumento de agitación y propaganda, querían movilizar no a un pueblo genérico, sino a un grupo concreto, al proletariado. En este contexto mencionaría el grupo *Nosotros* (1932-1934) de César Falcón o la compañía de guiñol *La Tarumba*, dirigido por Miguel Prieto. La formación de esta última fue apoyada por el mismo Lorca en 1934, seguramente por su afición hacia el teatro de cachiporra. Entre las primeras representaciones de *La Tarumba* podemos encontrar obras del mismo García Lorca (*Los Títeres de Cachiporra*, *El retablillo de Don Cristóbal*). La compañía de Prieto siguió su actuación incluso durante la Guerra Colindancias: Revista de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central 5: 39-61, 2014, ISSN 2067-9092 | 57

Es interesante destacar la semejanza entre la opinión de Casona –que ya he citado– y la de García Lorca sobre sus propias experiencias con los grupos teatrales. Semejantemente a las palabras del dramaturgo asturiano, también el granadino reconoció los frutos de su trabajo con el teatro experimental diciendo que: “esta labor mía en La Barraca es una gran enseñanza. Yo he aprendido mucho. Ahora me siento verdadero director.”⁴³ Sin esta madurez dramática –según muchos críticos e historiadores literarios– Lorca no habría podido escribir los dramas mayores de sus últimos años.

A pesar de que los dos artistas tuvieran ideas semejantes, en cuanto al éxito y la eficacia de sus propias iniciativas divergieron sus opiniones. Lorca era mucho más ingenuo y creía que *escuela y despensa*, el famoso lema del regeneracionismo de inspiración krausista, sí que podrían caminar juntos. Decía que:

Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero, también, que todos los hombres sepan.⁴⁴

Alejandro Casona, sin embargo, era mucho menos optimista y en sus palabras posteriores a la experiencia con el *Teatro del Pueblo* ya aparece la crítica de las misiones culturales de la República. Él, a pesar de sus resultados evidentes, ya no podía callar los puntos débiles de las iniciativas misioneras, diciendo que:

El choque inesperado con aquella realidad brutal nos sobrecogió dolorosamente a todos. Necesitaban pan, necesitaban medicinas, necesitaban los apoyos primarios

Civil –como señala uno de sus carteles: “al servicio de la guerra, actuará para vosotros, soldados del ejército de la República.” (Cabañas Bravo, Miguel, “Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta”, en *Archivo Español de Arte*, Volumen 84, Número. 336, 2011, p. 374.)– con un repertorio marcadamente antifascista.

⁴³ García Lorca, Federico, *Obras completas*, op. cit., pp. 1711-1712.

⁴⁴ Citado por Sierra González, Ángela, *La memoria histórica y la ciudadanía cultural de la II República*, en <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/581> [15/02/2014]

de una vida insostenible con sus solas fuerzas..., y sólo canciones y poemas llevábamos en el zurrón misional aquel día.⁴⁵

Sin embargo, hay que añadir que, naturalmente, las perspectivas de los dos dramaturgos eran bien diferentes. Lorca hablaba con el entusiasmo y el fervor de los primeros años de la República, mientras que en las palabras de Casona ya podemos sentir el dolor y la amargura del artista exiliado.

Bibliografía

- ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (ed.), *La Barraca. Teatro y Universidad: Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Acción Cultural Española, 2011, en http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf [15/02/2014]
- ARMIÑO, Mauro, *Retablo Jovial. Introducción al teatro de A. Casona*, Madrid, Biblioteca Edaf, 2007.
- AZNAR SOLER, Manuel, “El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia”, en DOUGHERTY, Dru, y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, 1992: 415-427.
- , “El teatro español durante la II República (1931-1939)”, en *Monteagudo*, Número 2, 1997: 45-57.
- BAHAMONDE, Ángel (coord.), *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta”, en *Archivo Español de Arte*, Volumen 84, Número 336, 2011: 355-377.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, “La Barraca y su primera salida por los caminos de España”, en *Cuadernos de Estudios Hispanoamericanos*, Números 435-436, 1986: 779-790.
- CASONA, Alejandro, *Una misión pedagógico-social en Sanabria. Teatro estudiantil*, Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1941.
- , *Obras completas*, Volumen II, Madrid, Aguilar, 1961.
- , *Retablo Jovial*, Madrid, Biblioteca Edaf, 2007.

⁴⁵ Casona, Alejandro, *Una misión pedagógico-social en Sanabria. Teatro estudiantil*, Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1941, citado por Ruiz, María Jesús, “De Sanabria a Buenos Aires: el destierro escénico de Alejandro Casona”, en Pelegrín, Ana, Sotomayor, María Victoria y Urdiales, Alberto (eds.), *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*, Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, 2008, p. 121.

Teatros ambulantes en la Segunda República Española

---, *Nuestra Natacha*, en

<http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/06/Nuestra-Natacha.pdf> [15/02/2014]

GIBSON, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, De Bolsillo, 2010.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

---, *Charla sobre el teatro*, en

http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/charla_sobre_teatro.htm [15/02/2014]

GUERRA, Alfonso, “Las Misiones Pedagógicas y La Barraca. La cultura en la II República.”, Fragmentos de la conferencia de *La política cultural de la II República*, *Letra Internacional*, Número 100, otoño 2008, en <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/index.php/nuestra-memoria/la-segunda-republica/759-las-misiones-pedagogicas-y-la-barraca-la-cultura-en-la-ii-republica> [15/02/2014]

JUAN, Javier de y PÉREZ, Florentino, *García Lorca. Biblioteca Histórica Grandes Personajes*, Madrid, Ediciones Urbión, 1983.

KATONA, Eszter, “La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano”, en *Acta Hispanica XVII*, 2012: 71-78.

MORENO MARTÍNEZ, Pedro Luis, *Educación popular en la Segunda República Española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, en <http://es.scribd.com/doc/156199521/Pedro-Luis-Moreno-Martinez-Educacion-Popular-en-Bookos-org> [15/02/2014]

OROZCO MUÑOZ, José, “Teatro Universitario”, en *Frente Universitario*, 10 de octubre de 1936.

PARÍS, Carlos, “Educación y cultura en la II República Española”, Ponencia en *III Jornadas sobre la cultura de la República española*, Universidad Autónoma de Madrid, del 19 al 21 de abril de 2005, en PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez (ed.), *La República y la cultura*, Madrid, Akal, 2009, en <http://carlosparis.wordpress.com/2010/01/27/educacion-y-cultura-en-la-ii-republica-espanola/> [15/02/2014]

PELEGRÍN, Ana, “Libros juveniles del exilio español en Argentina (1936-1962)”, en CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRIMO, Jaime (eds.), *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001: 117-150.

PÉREZ, Carmen Diego, “Alejandro Casona, un educador entre bambalinas”, en <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/4422/01720073000134.pdf?sequence=1> [15/02/2014]

PÉREZ GALÁN, Mariano, *La enseñanza en la Segunda República Española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.

RICHART, José Rodríguez, *Un asturiano universal. Estudios sobre la vida y la obra de Alejandro Casona*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2003.

Eszter Katona

- RUIZ, María Jesús, *De Sanabria a Buenos Aires: el destierro escénico de Alejandro Casona*, en PELEGRÍN, Ana, SOTOMAYOR, María Victoria y URDIALES, Alberto (eds.), *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*, Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, 2008: 119-129.
- RUS MARTÍNEZ, Ana, “La lectura pública durante la Segunda República”, en *Ayer*, Número 58, 2005: 179-203, en http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer58_HistoriaLectura_MartinezMartin.pdf [16/02/2014]
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- SENDER, Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931.
- SIERRA GONZÁLEZ, Ángela, “La memoria histórica y la ciudadanía cultural de la II República”, en <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/581> [15/02/2014]
- SUELTO DE SÁENZ, Pilar G., “El teatro universitario español en los últimos treinta años”, en *Thesaurus*, Tomo XIX, Número 3, 1964: 543-557, en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/19/TH_19_003_159_0.pdf [15/02/2014]
- Película sobre las Misiones Pedagógicas, en <https://www.youtube.com/watch?v=tYmfcvXqUBM> [15/02/2014]