

# LA DRAMATÚRGIA ESPANYOLA EN ELS ESCENARIS CATALANS DURANT LA GUERRA I LA REVOLUCIÓ (1936-1939) - II

---

Francesc Foguet

## *Segon període: l'afirmació de la continuïtat*

La incorporació de nous teatres a la programació de dramaturgia espanyola durant el segon període —que s'encetaria a partir del fracàs de l'experiència de la companyia del Teatro del Pueblo, a final del 1937— no afegí novetats importants en la cartellera barcelonina. Les companyies aspiraren a oferir la màxima varietat possible a força d'explotar el repertori, perquè consideraven que la major mobilitat en la cartellera afavoria disposar d'un públic segur, mentre que les estrenes, més incertes en els resultats, se succeïren en comptagotes i amb una orientació molt determinada. L'única novetat era la instrumentalització de la dramaturgia clàssica com una via per a la dignificació culturalista —més que no pas la renovació— dels repertoris dels teatres. Amb tot, l'agreuïment dels problemes materials de la rereguarda complicà encara més la situació que vivia l'escena professional, atès que provocà nombrosos canvis en les companyies i obligà a abandonar alguns teatres amenaçats o directament afectats per l'aviació feixista.

El Teatre Apolo acollí dues companyies de drames socials en un període de temps relativament curt: la de Benito Cibrián (del 6 de novembre de 1937 al 4 de març de 1938), que en els darrers temps passà a ser dirigida per l'actor Joaquim Torrents, i la de Salvador Sierra (del 5 de març al 28 d'abril de 1938), que retornava així al teatre del Paral·lel.<sup>1</sup> La primera reposà *El caudal de los hijos*, de Parmeno (José López Pinillos), i estrenà quatre obres que es presentaven com a adequades o, fins i tot, inspirades en les circumstàncies: *Abajo las armas!*, d'Eduard Borràs (06-11-1937); *El paraíso fascista*, de Benito Cibrián (11-12-1937); *Apóstoles*, d'Alberto Ballesteros (30-12-1937); *La embrujadora*, d'Enrique Nieto de Molina (14-1-1938), i *Trinchera n° 13*, de Valentín R. González (11-02-1938). La companyia de Sierra estrenà únicament *La honra de las mujeres* (12-03-1938), una obra de la qual no hem trobat cap notícia, i revisità algunes peces del seu repertori: *España en piel*, d'Orriols; *El cristo moderno* i *El pan de piedra*, de Fola Igúrbide, i *El alcalde de Stilmonte*, de Maurice Maeterlinck, un drama de 1918 inspirat en la Primera Guerra Mundial. L'epíleg final de la programació de l'Apolo el constituï l'actuació de la companyia de comèdia del jove actor Enric Guitart (del 29 d'abril al 8 de maig de 1938) que hi estrenà *Jugando a querer*, una obra d'Enrique Nieto de Molina, de la qual tampoc no n'ha restat cap indici.<sup>2</sup>

Les estrenes inspirades en les circumstàncies que dugué a terme la companyia dirigida per Benito Cibrián s'iniciaren amb *Abajo las armas!*, una de les obres «de caràcter social», els drets d'autoria de la qual l'autor havia ofert a benefici de les milícies antifeixistes, al setembre del

1936.<sup>3</sup> La programació d'aquesta peça fou prohibida pel Consell Central del Teatre, en una de les seves primeres actuacions públiques a l'escena catalana, per considerar que no era escaient per als moments coetanis.<sup>4</sup> El Consell Central del Teatre feia ús de les atribucions —vetllar pel repertori dels teatres— que el decret de creació li atorgava, però el sindicat disposà que l'obra continués en la cartellera, no sols per «la índole de la comedia y su tendencia», sinó també perquè la censura governativa, l'única que el sindicat confederal estava disposat a acatar, n'havia aprovada la representació. En aquesta avinentesa, Enrique López Alarcón donà la raó al sindicat d'espectacles cenetista i opinà que la decisió del Consell Central del Teatre havia estat una relliscada: «el problema del Teatro —sentenciava— no se resuelve con cargos ni con consejos, ni con nóminas».<sup>5</sup> Malgrat això, l'obra desaparegué de la cartellera de l'Apolo més aviat del que s'havia previst, a causa, segons sembla, d'una «indicación amistosa del ministro de Instrucción pública [Jesús Hernández Tomás]» que *Mi Revista*, a diferència de l'òrgan confederal, titllava de manera contemporitzadora d'«oportuna y discreta»:

No se necesita ser muy perspicaz para comprender que no son momentos oportunos para dar obras, por muy buenas que sean, de carácter contraguerrero cuando se está luchando con las armas por nuestra independencia. ¿Que daba dinero ¡Abajo las armas!? Bueno, también lo daría, si lo dejasen, el tráfico de tóxicos, pero no lo dejan.  
Y ¡Abajo las armas! no es ésta su hora en España. Así lo comprende todo el mundo, que aplaude la iniciativa ministerial del camarada Hernández.<sup>6</sup>

La peça de Benito Sibrián *El paraíso fascista* es presentà com un «reportatge» antifeixista dividit en tres parts —amb els títols eloqüents d'*El hablador de Sevilla*, *A caza de rojos* i *La invasión de los bárbaros*—, que oferia una visió satírica de l'ambient que es vivia al bàndol feixista.<sup>7</sup> L'actor havia decidit d'escriure *El paraíso fascista* per «servir a la causa» amb un teatre d'agitació adreçat a una rereguarda que massa sovint s'oblidava que hi havia una guerra.<sup>8</sup> L'obra esdevenia, segons les seves declaracions, «un reportaje puesto en acción, escrito torpemente, pero que demuestra que al otro lado no se vive tan bien como algunos creen».<sup>9</sup>

*Mi Revista*, que n'havia fet una promoció especial, saludà l'estrena d'*El paraíso fascista* amb bombo i platerets: la peça, a més de la seva teatralitat fàcil i de la seva intenció propagandística, contenia «un fondo de realidad, de ironía y de retrato tan vivo, que sus cuadros son verdaderos aguafuertes del salvajismo fascista, cuyos funestos efectos empiezan ya a sentir los mismos sublevados».<sup>10</sup> *El paraíso fascista* oferia al públic «l'aterridora impressió de l'actuació feixista, amb els seus generalets, els seus cabdills estrangers, i la seva famosa Falange en plena actuació».<sup>11</sup> Era una obra d'una «veritable propaganda antifeixista» que portava a escena el «generalet» Gonzalo Queipo de Llano i, com a contrast, un «admirable» llibertari.<sup>12</sup> A desgrat d'això, *El paraíso fascista* també fou retirada de la cartellera molt aviat «de una manera despiadada» segons *Mi Revista*, potser per la manca de públic.<sup>13</sup> I això que la companyia havia rebut una subvenció del Ministeri d'Instrucció Pública del govern republicà, probablement pel fet de ser una obra de propaganda antifeixista.<sup>14</sup>

La promoció que n'emprengueren les publicacions filoanarquistes, com ara *Mi Revista* o *Catalunya*, també la compartí *Treball*, que en féu una valoració ponderada, en la qual destacà que era «el primer assaig a partir de la guerra, d'un espectacle antifeixista de caràcter satíric amb

envergadura normal d'espectacle de teatre», motiu pel qual constituïa «una sorprenent novetat a les cartelleres de l'Espanya lleial, per les quals sembla no haver passat el temps ni els fets», i «un illot sortós a les cartelleres barcelonines».<sup>15</sup> A desgrat d'una interpretació i una presentació escènica molt millorables, i de la manca d'una universalitat que n'hauria permès la difusió internacional, *El paraíso fascista* arribava al públic i posseïa «les qualitats necessàries per a servir els immediats anhels d'un poble que lluita per la seva llibertat i contra tipus bestials com el general faccions que centra l'acció».<sup>16</sup>

D'altra banda, estrenat per primera vegada el 1932, *Apóstoles*, d'Alberto Ballesteros y Ballesteros, era un «drama social» ambientat en un poble del míser camp andalús, en què un capellà generós i ingenu —«el ángel de los pobres»— ajuda els obrers a pal·liar la fam causada per les vagues i, amb això, es guanya l'enemistat dels rics.<sup>17</sup> El missatge ideològic de la peça fa convergir la ideologia cristiana i la comunista: Don Justo, el capellà, és el defensor de la doctrina de Crist i predica el retorn constructiu als valors del cristianisme autèntic, mentre que Aurea, una «bolxevic» que atia els jornalers contra els cacics, vol obrir a la humanitat uns horitzons nous, que permetin que tots els humans siguin iguals, que no hi hagi privilegis. La posició delicada de Don Justo, que discrepa de l'autoritat eclesiàstica i polemítza sobre la falsa caritat dels poderosos, el converteix en un «apòstol» de la religió cristiana, de l'única causa justa: «el amor de todos».<sup>18</sup> És en aquest ideal que coincideix amb Aurea, l'altra «apòstol», que es juga la vida per salvar Don Justo del fanatisme dels seus feligresos. A l'escena final, poc abans de ser assassinat Don Justo, les veus del capellà i la revolucionària s'agermanen entorn d'un mateix ideal:

DON JUSTO: (...) (*Augusto, magnífico.*) ¡Mi voz de sacerdote se alza iracunda contra los irreverentes que cargan de joyas las imágenes, haciéndolas imán de todas las codicias y todos los agravios!... ¡Contra los fanáticos sin cristiandad! (...) Contra los que escarnecen su templo... (...) Contra los que desvirtúan la santa palabra del Redentor... (...)

AUREA: ¡Muerto, sí, pero la resurrección está próxima! ¡Caerán los mártires, y de sus cenizas surgirán otros mártires que extiendan por el mundo la Santa Doctrina! ¡La sangre que se vierte por la Idea es siempre fecunda! ¡Y esta sangre..., como la de Cristo..., es sangre redentora de la Humanidad!<sup>19</sup>

Com a contrafigures d'aquests dos «apòstols» de l'ideal, Ballesteros esbossa dos personatges secundaris: Bernabé, un obrer que idolatra Lenin i que, autoerigit en «agente de la revolución» sense implicar-se mai en la lluita, predica quatre bajanades sobre el «sovietisme», i, per altra part, l'Obispo, un prelat autoritari i despòtic que fa el joc als poderosos i que està disposat a pagar qualsevol preu per fer ostentació dels privilegis i el poder eclesiàstics. El traçat esquemàtic i satíric d'aquests dos personatges dona relleu a Aurea i Don Justo com a dignes propagadors de la Idea redemptora, per a la consecució de la qual —aquest era el missatge de l'obra— tant se valia si es feia des del cristianisme de base com des de l'activisme comunista. No és estrany que, vistes les pretensions d'*Apóstoles*, Manuel Valdeperes el considerés un drama social que semblava «arrancado de un folletín eclesiástico» i que es preguntés retòricament si aquesta mena de «teatre social» era el que exigia l'hora present.<sup>20</sup>

El contingut social de *La embrujadora*, d'Enrique Nieto de Molina —conegut lletrista de cuplets i exagent artístic—, també fou molt discutit, perquè les preteses intencions de l'autor de tractar problemes socials eren una mera aparença.<sup>21</sup> La peça podia tenir, com remarcà una part



*Espectacles teatrals al front, setembre del 1936. Arxiu Històric de la Ciutat, Arxiu Fotogràfic.  
(Pérez de Rozas)*

de la crítica, un fons sentimental característic de les comèdies d'ambientació andalusa tant en voga en aquells anys; una certa desimboltura per combinar els elements dramàtics i els còmics, la prosa i el vers, i per inserir en una trama senzilla coples populars («soleares», «fandangillos») i escenes arquetípiques que podien atreure el públic.<sup>22</sup> Tot i aquestes valoracions complaents, les pàgines de *Mi Revista*, habitualment molt condescendents amb la programació teatral, no s'estigueren de criticar l'artificiositat de *La embrujadora* que, sobre un canemàs argumental fet a l'estil de les comèdies de gènere andalús —«un cortijo andaluz, con gitanos a la moderna, administrador y amas de casa a la antigua»—, afegia notes d'actualitat:

(...) casi todos sus personajes hablan de socializar las tierras, como de señoritas que no quieren ser llamadas por sus gayanes como tales, y hasta se ve también, a través de algunos pasajes de la comedia, saludarse con un «salud», levantando el puño en alto. Todo lo cual nos parece en la pieza puesto como un parche de diferente color y cosido de cualquier modo. Lo que nos da a entender que la obra, seguramente escrita muchos años atrás, ha sido arreglada ahora, artificialmente, con el fin de adaptarla a los momentos actuales, pero muy lejos de haberlo conseguido.<sup>23</sup>

La crítica contundent de Manuel Valdeperes confirma que *La embrujadora* es basava en «la vieja comedia castiza» per construir una obra sentimental, amb tota mena de concessions al

públic —«el latiguillo, la frase de doble intención, el aprovechamiento de las circunstancias, todo cuanto pueda rebajar la condición artística de una obra».<sup>24</sup> L'obra no corresponia al moment, a la qualitat que era exigible als autors teatrals, no brindava cap novetat en l'aspecte argumental i escorava el tractament del problema social —la lluita entre el cacic i els pagesos— cap a una comèdia sentimental en què la qüestió social esdevenia episòdica. No oferia, sentenciava Valdeperes, cap interès social, ni artístic, i revelava que els autors encara no havien comprès «el valor actual y eterno del teatro como elemento orientador y de capacitación».<sup>25</sup>

Finalment, el poema dramàtic *Trinchera n° 13*, de Valentín R. González, fou vist com un temps no reeixit de «teatre de guerra» adreçat a cantar la justícia de la causa republicana i l'heroisme de la lluita, atès que aleshores el teatre es convertia en «un magnífico vehículo para saturar el alma del pueblo de virtudes de guerra».<sup>26</sup> Segons Clovis Eimeric, l'obra plantejava, de manera ingènua i senzilla, una lluita simbòlica entre el Capital i el Treball que acabava amb la mort del primer a mans del Poble, encarnada en una sèrie de dualitats, com ara el poeta i el poble, un soldat llest i un altre de trampós, la fortalesa del lluitador i l'astúcia de la dona espia que acut a la trinxera número 13 per conèixer les defenses republicanes i obrir-les a l'invasor:

Dúos y más dúos, sin interés teatral y sin intriga que llegue a preocupar; es el defecto global del poema, ya que no bastan los versos brillantes, si no tienen transcendencia ni emotividad en sí mismos. Desde el primer momento sospechamos la humilde trama y adivinamos el desenlace: la fuerza, el hombre, dominando sus pasiones, no será seducido por la belleza de la mujer ni hará traición a la causa noble que defiende. La *Trinchera 13* seguirá invencible y la espía morirá en la empresa.<sup>27</sup>

Eimeric hi trobava a faltar més novetat, més volada poètica, més atractiu escènic —la versificació, tot i la seva qualitat, era antiquada, i els recursos que utilitzava l'autor esdevenien primaris—, i hi veia un excés de demagògia que deshumanitzava els personatges i els tornava buits i declamatoris com si fossin protagonistes d'un «auto sacramental». Nogensmenys, aplaudia el propòsit de «servir un teatro estimulante para la guerra, para el honor, para el trabajo» i confiava que unes altres obres d'altres autors o del mateix autor de *Trinchera n° 13*, menys retòriques i més teatrals, podrien conformar aquesta mena de «teatro estimulante, auténtico teatro de guerra, que cante hechos heroicos, que inflame de patriotismo los corazones, que sature de decisión guerrera todos los espíritus».<sup>28</sup>

Com a novetat respecte a l'etapa anterior, la programació del Teatre Barcelona vingué a constituir un paradigma de la reorientació del nou període cap a un «teatre d'art» que abanderà la companyia dirigida per Carlos Martínez Baena, conegut també com a actor, autor i periodista.<sup>29</sup> Tot fa pensar que la dignitat artística que guià la tasca de Martínez Baena i la sanció positiva que dispensà el públic a la iniciativa convertiren *a posteriori* la línia programàtica de la companyia en una via idònia, exemplar, per sortir de l'atzucac en què es trobava l'escena del moment, airejar-la mínimament i proposar un recanvi de repertoris més dignes. Com a director, Martínez Baena encetà un filó de renovació del panorama teatral, una certa dignificació culturalista, a partir de textos contemporanis o recents desvinculats de la temàtica bèl·lica, però amb un rerefons de tipus vagament social, i escenificats amb una cura inusual des del punt de vista artístic.<sup>30</sup>

La companyia de Martínez Baena inicià la seva trajectòria al Teatre Romea, on estrenà la reeixida obra *Nido de brujas*, de l'escriptor granadí Rodolfo Viñas, el 15 de gener de 1938.<sup>31</sup> Poc

després, el 4 de febrer del mateix any, es traslladà definitivament al Teatre Barcelona, en el qual, a més de revisitar *La esclava de su galán*, de Lope de Vega (21-05-1938), repregué la peça de Viñas fins a superar amb escreix un centenar de representacions i estrenà tres peces més: *Su esposo*, de George Bernard Shaw (06-08-1938), una comèdia en un acte que s'acompanyà de la reposició de *La ley de los hijos*, de Jacinto Benavente, dins d'un programa que es publicità amb l'aval dels dos premis Nobel; *Los puntales de la sociedad*, de Henrik Ibsen (15-10-1938), i *Sócrates y compañía*, de Rodolfo Viñas (24-12-1938).<sup>32</sup>

*Nido de brujas* es presentà com un intent modèlic de renovació del panorama escènic del moment.<sup>33</sup> L'obra de Viñas, sense que versés sobre la situació bèl·lica i revolucionària, era el primer lliurament d'una trilogia en què l'autor es proposava d'estudiar els tres problemes fonamentals de l'Espanya coetània: el religiós, l'econòmic i el polític.<sup>34</sup> *Nido de brujas* reflectia un enfrontament entre dos mons moralment antagònics que podien ser extrapolables a les dues cosmovisions en lluita.<sup>35</sup> L'acció se situava, segons María Luz Morales, en una casa senyorial i tètrica on tres germanes solteres —les «bruixes» a què al·ludeix el títol— covaven els seus prejudicis, odis i rancors, mentre que la petita, Rosalinda, amant de la vida i de l'amor, retornava d'una absència breu amb una filla petita als braços.<sup>36</sup> Les seves germanes l'acusaven d'haver comès un «deshonor», un «crim», pel fet d'engendrar una «criatura del pecat». Quan descobrien —entestades a voler-ne saber el pare— que era l'home de qui estaven totes enamorades, la ira, el despit i l'enveja que havien ordit contra la seva germana culminaven tràgicament amb la mort de Rosalinda, l'única que havia estat capaç d'estimar i decidir lliurement. Morta Rosalinda, les «bruixes» tenien reclosa la filla en el seu niu, però, a la fi, impulsada pel mateix anhel que la seva mare, aconseguia fer triomfar l'amor i la vida.<sup>37</sup>

*Nido de brujas* oferia, per a la crítica titular de *La Vanguardia*, un cert interès pel plantejament del tema, el fons de rebellia contra els prejudicis socials i la tesi que defensava l'autor en boca dels personatges «bons», a la manera del teatre de Galdós —*Gloria o Doña Perfecta*— i de les obres «de ideario más osado» del segle XIX.<sup>38</sup> Morales retreia, tanmateix, que el conflicte sentimental i social esdevenia, coetàniament, desproporcionat en relació amb els efectes que produïa, perquè, de la mateixa manera que Rosalinda s'havia lliurat per amor, podia alliberar-se també de l'entorn que la duia a la mort. Per a Morales, el millor de *Nido de brujas* era la humanitat que desprenien algunes de les escenes del primer acte —la vacil·lació d'una de les «bruixes» davant del bressol o la intensitat del monòleg de Rosalinda— i la vibració que feia commoure el públic per l'angoixa de l'heroïna en el segon acte. El tercer, en canvi, quedava una mica desembastat del conjunt i es feia monòton a causa de la insistència en el tema de les maquinacions de les «bruixes».

Des de la secció teatral de *Mi Revista*, l'obra de Rodolfo Viñas es considerà una de les poques que s'havia posat en consonància amb el moment històric.<sup>39</sup> Viñas havia sabut renovar un conflicte conegut i dotar-lo de modernitat per exposar dos mons ideològicament confrontats que el crític de la publicació definia carregant la tinta:

El uno es viejo, carcomido por los tiempos, insensible y falso; un mundo que se remueve en el lodo por la dominación de su fanatismo, de la hipocresía, que no le importa jurar a sabiendas de que miente. Un mundo preñado de malos prejuicios, con alma de hiena y carne sacrificada en aras de un más allá. El otro es el mundo que quiere vivir, es la juventud, la libertad; es el mundo que sabe que hay un sol para todos y aires, y amor y felicidad. (...) La comedia termina con el triunfo de la verdad, única

justicia de los hombres, que se han cansado de sufrir el peso horrible de esa sociedad putrefacta sin más misión a cumplir terrenalmente que la de engañarse unos a otros, y haciéndose creer; incluso, en lo que ni ellos mismos creen, a juzgar por sus odiosos crímenes, cometidos en nombre de una tradición ensotanada que se cae a pedazos por vieja e inútil.<sup>40</sup>

Una lectura similar és la que féu Manuel Valldeperes que qualificà el drama de Viñas com una manifestació del «teatre social» que harmonitzava amb les circumstàncies bèliques.<sup>41</sup> *Nido de brujas* era, per a Valldeperes, l'obra d'un poeta que humanitzava la vida i dignificava la maternitat enfront de l'envellida i hipòcrita concepció burgesa: Rosalinda, la protagonista, era mare i sentia íntimament la maternitat, mentre que les seves germanes, mogudes per la hipocresia, el rancor i les convencions burgeses, perpetraven un crim repugnant.<sup>42</sup> El conflicte d'una mare que, pel fet de ser-ho, no pot comprendre la insensatesa del món que l'envolta es plantejava amb cruesa, però també de manera poètica, penetrant, sense sentimentalismes, perquè adquirís tota la seva dimensió tràgica.

De les darreres peces que s'havien estrenat a l'escena barcelonina, *La embrujadora*, de Nieto de Molina, *Las costillas de Roberto*, de Pérez Capo, i *Nido de brujas*, de Viñas, el crític Clovis Eimeric assegurà que tan sols aquesta darrera podia situar-se, certament, en la línia d'assaig de renovació del teatre que havien iniciat García Lorca i Valle-Inclán.<sup>43</sup> Així i tot, era una obra renovadora que presentava una resolució formal i temàtica propera a la dramaturgia del tombant de segle:

*Nido de brujas*, producido bajo la estela garcialorquiana, anhela asimismo papel de precursor; aún cuando su fórmula material —diálogos, soliloquios, sentencias y definiciones— revelen una marcada influencia del teatro ibseniano, que no tiene nada de renovador, puesto que es únicamente un trasunto de la vida nórdica, exótica para los latinos, tan propicios al deslumbramiento por lo que no les es habitual.

Es innegable que *Nido de brujas* presenta problemas hondos, sólo que se trata de premoniciones y barruntos que informaban ya la esencia del modo de hacer un siglo: el derecho de la mujer a romper con prejuicios y tradiciones para procurarse el amor que su propia naturaleza le obliga a anhelar.<sup>44</sup>

De fet, Eimeric qüestionà la novetat de fons de *Nido de brujas*, perquè no la concebia en la intenció de l'autor —que destacava més com a poeta que com a dramaturg— de vindicar el dret de la dona a estimar lliurement i d'exaltar l'amor juvenil, dos temes a bastament coneguts en la dramaturgia coetània. Al seu parer, tot i que el públic, delerós d'una renovació teatral, havia valorat la peça com un intent renovador, era molt més preferible el bon teatre al vell estil i, en concret, una obra com *Nuestra Natacha*, de Casona —«sin arias, sin truculencias líricas, sin atavíos excesivamente retóricos, sin faraláes declamatorios»— que no pas el retorn «al romanticismo y a la escuela nórdica, que a través de la España pasional recuerda demasiado las pande-retas destinadas a la exportación».<sup>45</sup>

En un context en què es pledejava per un «teatre nou», *Nido de brujas* podia ser considerada, si més no, una veu nova, per bé que no es tractava d'una obra escrita d'acord amb les noves circumstàncies.<sup>46</sup> Entre tant de «bazofia teatral» i de reposició, com si els autors no tinguessin res a dir des de l'escena, la peça predisposava al seu favor i seduïa un públic que desitjava novetats, encara que el desenllaç fatalista de Rosalinda esdevenia «poco valiente para las necesidades heroicas del momento, en el que hemos roto con todos los prejuicios, en teoría por lo me-

nos».<sup>46</sup> Altres crítics, davant de la necessitat d'etiquetar *Nido de brujás*, deixaven al marge el concepte de «teatre revolucionari» i, tot emparentant l'obra amb Shakespeare i Galdós, optaven pel de «teatre amb tendència universal».<sup>47</sup>

Per una altra part, la reposició de *La esclava de su galán* gaudí de l'elogi unànime de tota la crítica, que reconegué l'esforç que suposava, en unes circumstàncies adverses, de representar una comèdia clàssica amb una intencionalitat artística.<sup>48</sup> Martínez Baena no sols havia encertat en la tria d'una obra de Lope de Vega que, sense que fos de les de primera fila, tenia la intranscendència, la lleugeresa i l'embolic necessaris per agradar el públic, sinó que també havia estat respectuós i intel·ligent en l'escenificació:

[Martínez Baena] ha logrado ese raro prodigio de actualizar lo clásico, de revivir lo —por manido— fosilizado o muerto, de restar rigidez y engolamiento (constante peligro descontado en este género de representaciones) a la interpretación, de infundir al conjunto un ritmo, una vivacidad, una simplicidad graciosa y descuidada. (Ese descuido, claro, que no se logra sino al cabo de un cuidado máximo.) Con lo cual se ha conseguido lo que precisamente hace más falta —y es más raro— en el teatro de esta hora: un lindo espectáculo completo, en que la gracia de la farsa y la belleza del verso son, subrayadas por la policromía de la luz y el color; por las calidades de terciopelos, plumas y brocados (la obra está muy bellamente vestida), por la soltura de las actitudes, el encanto de la expresión y el gesto...<sup>49</sup>

L'èxit de públic que havia tingut la reposició de *La esclava de su galán* —i, posteriorment, *Fuenteovejuna*, al Teatre Espanyol, per la companyia de Salvador Sierra— revelava un interès per les obres del repertori clàssic i, en concret, per les de Lope de Vega, que ja s'havia manifestat en la preguerra.<sup>50</sup> L'essència popular del seu teatre i la sòlida implantació de la tradició literària espanyola podien explicar aquesta bona acollida del públic.<sup>51</sup> Una bona acollida que demostrava, segons el periodista José Subirá, el bon gust i la sensibilitat dels espectadors del moment envers creacions més elaborades, i la possibilitat de renovar els repertoris, educar els espectadors i eliminar de l'escena aquells productes «vulgares, corrosivos y embrutecedores de que daban tan abundante suministro los “currinches” de esta última época».<sup>52</sup>

Amb una orientació similar, l'estrena de *Su esposo*, de Bernard Shaw, i la reposició de *La ley de los hijos*, de Benavente, s'oferiren com una mostra de la «depuració artística» iniciada per la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya.<sup>53</sup> Les obres d'aquests dos premis Nobel de literatura —datades a la primera dècada del segle— compartien una temàtica similar, la infidelitat conjugal, per bé que tractada des d'òptiques molt diferents i, fins i tot, contraposades. La reposició de la peça de Benavente, que com la de Shaw ocupa un lloc molt secundari en el seu corpus dramàtic, s'entén en el context dels homenatges oficials que, durant l'estiu del 1938, es feren a la figura prestigiosa del dramaturg castellà per la seva posició prò-republicana. Però el contrast entre *Su esposo* i *La ley de los hijos* deixava Benavente en franc desavantatge.

Com observà Manuel Valldeperes, *Su esposo* ironitzava sobre el triangle marit-dona-amant que conformaven els personatges de *Càndida*, una de les obres més destacades de Bernard Shaw, i aconseguia definir tres figures «de un marcado tono grotesco en su parte epidérmica, pero de un profundo contenido humano en su interior».<sup>54</sup> La dona i l'amant de la comèdia en un acte shawià esmentaven explícitament *Càndida* i l'acusació d'immoralitat de què havia estat objecte aquesta obra quan fou estrenada, de manera que la història de *Càndida* es projectava paròdicament en les trifulgues dels dos amants de *Su esposo*.<sup>55</sup>



Tot i que era més tardana, *La ley de los hijos* acusà la data de redacció i el seu missatge extremament moralitzant que —amb guerra i revolució per l'endemig o sense— ja era molt desfasat, si tenim en compte que la legalitat republicana admetia la dissolució legal del matrimoni i, en aquells moments, la taxa de divorcis havia experimentat un augment digne de ser tingut en consideració com a fenomen sociològic.<sup>56</sup> La visió irònica, satírica i divertida que oferia Shaw de la infidelitat matrimonial contrasta amb el drama de Benavente: *La ley de los hijos* és la història melodramàtica de la redempció d'una mare que abandonà la llar conjugal i que, en retornar a casa perdonada pel marit, es troba que una llei implacable condemna la seva «culpa».<sup>57</sup> És la llei dels fills que castiga, sense remissió, la dona que, en el passat, oblidà la seva condició de mare. Benavente erigia, a dretcient, un al·legat contra el divorci amb l'argument subliminal que malmetia la felicitat dels fills, l'estabilitat del matrimoni i, en conseqüència, la voluntat divina.<sup>58</sup>

L'èxit de *Nido de brujas* devia ser un bon incentiu per portar a les taules una altra peça de Rodolfo Viñas, *Sócrates y compañía*, presentada —després de *Los puntales de la sociedad*, d'Ibsen— com una «obra de tesis moderna y de tipo universal».<sup>59</sup> La nova creació de Viñas podia correspondre al segon lliurament de la trilogia, el dedicat a la qüestió econòmica, ja que, segons María Luz Morales, tenia els diners com a protagonista simbòlic.<sup>59</sup> *Sócrates y compañía* reflectia les intrigues de les altes finances en el si d'una nissaga de negociants: l'avi, un home honrat nascut



«La Setmana del Nen»: representació al Poliorama d'obres de Cervantes, al gener del 1937.  
Arxiu Històric de la Ciutat, Arxiu fotogràfic.  
(Pérez de Rozas)

del poble; el seu fill, que havia multiplicat la fortuna familiar a costa d'argúcies, especulacions i estafes, i el nét, un somniador atrevit i generós que finalment s'alliberava del món mesquí dels diners i optava per la llibertat i l'amor.<sup>60</sup>

Es tractava, en opinió de Morales, d'una obra de tesi, ja que l'autor movia «conceptos, ideas, abstracciones», per bé que no s'oblidava mai que conduïa «materiales humanos, y que sólo a través de lo humano, concreto, puede lo abstracto, ideológico, llegar hasta nosotros...»<sup>61</sup> Morales destacà l'exposició del tema i la caracterització dels tipus —la passió pels diners del fill i, en contraposició, la força del nét somniador— i considerà que l'obra «recia, valiente, bien construida, dialogada con sobriedad y elegancia» seria una de les poques que sobreviuria el favor del públic en uns dies d'extrema duresa material que es vivien a la rereguarda republicana.<sup>62</sup>

En relació amb la tesi que plantejava *Sócrates y compañía*, José Subirá des de les pàgines del diari *El Socialista* afirmà que el seu compatriota havia sabut fondre «lo sentimental con lo intelectualista» i acarar encertadament dos pols oposats: d'una banda, l'esperit materialista (l'interès, l'egoisme i l'ambició desmesurades) i, de l'altra, l'esperit somniador (la il·lusió, l'ideal, l'amor i l'esperança).<sup>63</sup> No cal dir que l'obra acabava amb el triomf de l'idealisme que s'encarnava en el nét de la nissaga de negociants. Aquesta mateixa dualitat era expressada també des de *Solidaridad Obrera* en uns termes que denoten la interpretació ideològica a què convidà l'estrena de la peça de Viñas:

Un tema muy antiguo y muy moderno a la vez, en su realización escénica, ha servido al aplaudido autor de *Nido de brujas* para llevar a la escena, con visión exacta, toda la podredumbre del régimen capitalista. Sus negocios, impregnados de las malas artes del engaño y del envilecimiento; su justicia corrompida, acomodaticia, y hasta su amor prostituido por el interés. Todo esto juega en la farsa, que termina con un encendido canto a la justicia reivindicadora del Pueblo, que ha de encauzar y llevar a la vida a sus propios derroteros, porque la vida ha de tener el calor y aliento de humanidad que sólo radica en las verdaderas ansias populares.<sup>64</sup>

Com hem apuntat, la programació de comèdia o drama en espanyol s'amplià durant aquest període, amb la incorporació de noves sales d'una manera més contínua —el Romea i el Principal Palace— o més circumstancial —el Parthenon i el Coliseu Pompeia de Gràcia—. La majoria d'aquests teatres programaren reposicions de peces de repertori i, comptes fets, les companyies que hi actuaren, subjectes a nombroses incidències i contingències pròpies d'una situació de guerra (bombardeigs, canvis de local, mobilització dels actors, dificultats materials, etcètera), estrenaren molt poques obres, i encara d'una escassa novetat. La recepció mòdica que en féu la crítica s'avenia amb la manca d'interès que oferien les propostes de la majoria de formacions, les quals, llevat de la de Salvador Sierra, es dedicaren als gèneres còmics més intrascendents i no aspiraren a res més que a la supervivència en unes condicions cada vegada més difícils.

Al Teatre Romea, a banda de la breu estada de la companyia de Carlos Martínez Baena, hi actuaren de manera estable dues formacions de comèdia castellana que programaren sobretot obres de repertori: la dirigida per Manuel Salvat (del 17 de juliol de 1937 al 14 de gener de 1938) i, provinent del Teatre Barcelona, la de Juan Bonafé (del 4 de febrer de 1938 fins al final), que hagué de fer una curta estada al Teatre Espanyol del Paral·lel (del 5 al 28 d'abril de 1938). La primera únicament hi estrenà *Otra vez el diablo*, d'Alejandro Casona (09-10-1937), una obra que

havia de ser presentada per Margarida Xirgu durant els darrers mesos de la seva estada a Barcelona el 1936, i que a l'octubre del 1937 passà desapercebuda.<sup>65</sup> I dedicà la resta de la seva programació a reposicions d'obres de Serafín i Joaquín Álvarez Quintero (*Cancionera, El genio alegre, Los mosquitos* i *Lo que hablan las mujeres*), Alejandro Casona (*Nuestra Natacha*), Jacinto Benavente (*De muy buena familia*), Leandro Navarro i Adolfo Torrado (*Dueña y señora*), Manuel Linares Rivas (*La casa de Troya, La jaula de la leona, Currito de la Cruz*) i Benito Pérez Galdós (*Antón Caballero*), entre d'altres.<sup>66</sup>

La companyia de Juan Bonafé estrenà al Teatre Romea set obres, dues de les quals —*Andalucía la brava* i *¡Engaña! Constante!*— l'actor i director ja havia estrenat a Madrid: *La turca de Bienvenido*, de Víctor Gabirondo i Antonio González Álvarez (24-02-1938); *Mis dos maridos*, de Pedro Mirabel (29-04-1938); *Andalucía la brava*, d'Eladio Egocheaga (30-07-1938); *Guiñapos*, del valencià Felip Melià (06-08-1938); *El imperio de los gángsters*, d'Enric Casanova (29-11-1938); *¡Engaña! Constante!*, d'Antonio Paso i Valentín de Pedro (15-11-1938), i *La reina de la colmena*, dels també valencians Enric Beltran i Alfred Sendin Galiana (24-12-1938).<sup>67</sup> També reposà nombroses peces còmiques d'autors molt diversos, entre tots els quals destaquen Benavente (*La propia estimación*, en homenatge al dramaturg madrileny, i *La melodía del Jazz Band*) i els germans Álvarez Quintero (*La puebla de las mujeres* i *Malvaloca*).

El tipus d'obres que Juan Bonafé estrenà o reposà al Romea foren el blanc d'alguna admonició dels sectors que apostaven més decididament per la renovació dels repertoris, com la que etzibà Mateo Santos des del diari *Mañana* a peces insulses de la mena de *La turca de Bienvenido*.<sup>68</sup> Ara bé, pel sol fet que agradaven al públic, gaudiren del beneplàcit de *Mi Revista*, que no s'estava d'admetre amb indulgència un vodevil d'adaptació francesa de l'estil de *La turca de Bienvenido*, una comèdia anodina com *Mis dos maridos* o una peça de gángsters «españolizada» com *El imperio de los gángsters*.<sup>69</sup> La major part de la crítica, tanmateix, restà indiferent a aquesta mena d'obres i, quan se'n féu ressò, alertà de l'escassa novetat i la marcada inactualitat de *Guiñapos*, de Melià, una comèdia sobre la vida d'un torero que arriba a ser un fenomen i que és víctima de les ingrituds dels altres, i, altrament, de la incoherència i la feixuguesa d'*El imperio de los gángsters*, de Casanova, una altra de les seves comèdies policíacques ambientada en aquest cas a Chicago i protagonitzada per un advocat de fama que desemmascara un poderós imperi mafiós.<sup>70</sup>

A falta de més dades, l'única peça que es conserva editada, la farsa còmica *¡Engaña! Constante! (Ya no es delito)*, d'Antonio Paso i Valentín de Pedro, pot ser una mostra d'aquesta mena de «dramatúrgia de la trivialitat», confeccionada amb més o menys traça a partir d'uns diàlegs farcits de jocs de paraules, acudits fàcils i falques d'actualitat, una temàtica tòpica i innòcua —la infidelitat matrimonial dels marits, en aquesta farsa—, i unes situacions ridícules, equívokes, o grotesques, salpebrades de cops d'efecte, sense més intenció que activar la rialla del públic.<sup>71</sup>

El repertori còmic fou també l'eix de la companyia dirigida per Rafael López Somoza, que debutà al Teatre Principal Palace el 5 de novembre de 1937, i que hi romangué fins el 17 de desembre de 1938. A partir d'aquesta data, el Principal Palace desaparegué de la cartellera teatral, a causa dels bombardeigs, i la companyia hagué de traslladar-se al Coliseu Pompeia de Gràcia, on continuà amb la mateixa programació. El repertori d'aquesta formació era molt semblant al que programaven les companyies còmiques de Madrid abans i després del 19 de

juliol, basat fonamentalment en obres de Serafín i Joaquín Álvarez Quintero, Carlos Arniches, José Fernández del Villar, Antonio Paso i Joaquín Abati, etcètera.<sup>72</sup> Les úniques estrenes que, al capdavall, s'aventurà a programar foren: *Tu mujer es cosa mía*, d'Ignacio F. Iquino i Francisco Prada (21-01-1938); *¡Tatachín!*, de Francisco Loygorri (21-05-1938), i *El hombre que come*, d'autor desconegut (03-09-1938).<sup>73</sup>

*Tu mujer es cosa mía* era, segons Félix Herce, un «juguete cómico, atrevido, gracioso, sin chavacanerías, con el limpio marchamo del “vaudeville” francés» que tractava d'un tema tan fressat com el de «las peripecias del matrimonio, con grandes diferencias de edades entre los cónyuges». <sup>74</sup> Manuel Valdeperes es mostrà, en canvi, molt més sever amb aquesta peça còmica i en criticà la fragilitat del contingut i de la construcció de conjunt, ja que presentava una sèrie d'escenes sense lligam lògic i es limitava a una mera anècdota, en què els personatges quedaven molt poc definits. <sup>75</sup> *¡Tatachín!*, també etiquetada com a «juguete cómico», esdevenia una tirallonga d'acudits que pretenien tan sols de produir en el públic la riallada més estrepitosa a costa de les situacions més desorbitadament absurdes, protagonitzades per López Somoza. <sup>76</sup> Nogensmenys, la peça aconseguia l'objectiu de fer cargolar-se de riure el públic del Principal Palace i, com amb *Tu mujer es cosa mía*, arribà a un centenar de representacions. <sup>77</sup>

*¡Tatachín!* devia ser tan passada de voltes que la secció teatral de *Mi Revista*, en general molt condescendent amb aquesta mena de productes, no pogué estar-se d'exclamar-se enèrgicament. En uns moments en què s'advocava per la supressió dels espectacles frívols de la rereguarda, la programació de la companyia López Somoza al Principal Palace contrastava, com advertia el singular magazín, amb la tasca duta a terme per Carlos Martínez Baena al Teatre Barcelona. Si aquest director havia aconseguit ennobrir el teatre amb obres de prestigi, una representació acurada i una companyia disciplinada, López Somoza, ben al contrari, tot i ser un gran actor còmic i un bon director, es dedicava a fer pallassades:

(...) vistiéndose de mujer y revolcándose por el suelo, cosas impropias de él, impropias del momento que vivimos y que, dicho sea de paso, ningún honor habrán de añadir a su nombre, aparte de que dé mucho dinero y lleve mucha gente al teatro, habiendo incluso quien permita se editen carteles en letras de medio metro diciendo: «*Tatachín*, dos horas de carcajadas», para fijarlos en los muros barceloneses al lado de otros carteles que preguntan con letras rojas: «¿Qué has hecho tú por la victoria?»

Ciertamente se necesita un poco de frivolidad en la retaguardia para distraer, aunque sólo sea por un corto espacio de tiempo, de la tragedia de la guerra que vivimos. Cierto. Pero un poco de pudor no está de más, aunque se gane menos dinero. <sup>78</sup>

Al Teatre Espanyol, després de la breu estada de la companyia de Juan Bonafé que continuà amb el seu repertori habitual, hi debutà la formació d'obres socials de Salvador Sierra, provinent de l'Apolo, la qual hi va romandre fins el 15 de gener de 1939, en què el perill dels bombardeigs obligà a suspendre les actuacions. A més de la represa d'algunes obres estrenades a l'Apolo, revisità els clàssics *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, i, entre altres títols, alguns dels més significatius de Benito Pérez Galdós (*Marianela* i *Doña Perfecta*) i Jacinto Benavente (*La Malquerida*). <sup>79</sup> Les estrenes es reduïren a cinc propostes de temàtica social molt diferents que passaren sense èxit: *Retaguardia*, d'Álvaro de Orriols

(30-04-1938), inspirada en les circumstàncies coetànies; *¡No te vendas mujer!*, d'Amichatis i Ceferino R. Vecilla (28-05-1938), una obra que partia d'un reportatge —«Les chemins de Buenos Aires»— en què el periodista francès Albert Londres estudiava els tèrbols negocis del tràfic de dones a la República Argentina;<sup>80</sup> *¡Qué más da!*, d'Enric Beltran i Alfred Sendin Galiana (12-08-1938), estrenada mesos abans a València amb èxit de públic, es basava en tipus i escenes de l'actualitat bèl·lica en clau de sàinet;<sup>81</sup> *¡Madrecita mía!*, de l'actriu Anita Tormo (24-11-1938), una comèdia d'una autora novella «de tono popular sin pretensiones literarias»;<sup>81</sup> i *Más cerca de Cristo*, de Vicente Dauder (27-11-1938), una peça de «carácter social y religioso» que havia estat prohibida diverses vegades en el període anterior al revolucionari.<sup>82</sup>

D'aquestes cinc estrenes, de les quals han quedat molt pocs indicis documentals, destaca la nova obra d'Orriols, *Retaguardia*, que evocava, segons sembla, diverses escenes de l'activitat duta a terme a la rereguarda, com a contrast amb la lluita, al front, dels soldats republicans contra el feixisme.<sup>83</sup> Tot i que de vegades abusava del sensacionalisme, l'efectisme o la simplificació per atreure el públic, Orriols havia confeccionat amb *Retaguardia* set quadres «plens de vigor, frescos, justos i precisos»:

D'un caire dramàtic els uns, sentimentals d'altres, plens de batec popular, de les incidències de la quotidiana labor, del sentiment d'un poble, fidel reflex de diversitat d'activitats a la rereguarda, cada un isoladament i en conjunt, tenen un evident interès i un valor indiscutible. A més el llenguatge emprat per l'autor en *Retaguardia* es troba en consonància amb l'ambient reflectit, ben sovint vibrant, entusiasta, optimista i sempre sincer.<sup>84</sup>

Les dades de què disposem sobre *Retaguardia* fan sospitar que l'obra devia continuar la mateixa orientació dramàtica i ideològica de *¡Máquinas!* i, sobretot, d'*España en pie!*, però no tingué tant de ressò i, en tot cas, no aconseguí l'èxit de públic de les seves predecessores.<sup>85</sup> Orriols culminava amb *Retaguardia* la seva peculiar dramàtica «de circumstàncies», que volia respondre a l'actualitat viva i que aspirava a fer un servei de la causa republicana i antifeixista.<sup>86</sup>

Amb un propòsit similar al de Martínez Baena, la companyia d'Enric Guitart, un dels deixebles avantatjats d'Enric Borràs, prengué una clara opció per les obres de repertori. La formació debutà al Teatre Parthenon amb *El gran galeote*, de José Echegaray, el 17 de setembre de 1938, en una funció inaugural que tingué l'actuació estel·lar del seu mestre Enric Borràs.<sup>87</sup> Després d'haver ofert representacions únicament en caps de setmana, l'èxit obtingut per la formació acabada pel jove actor al teatre del carrer de Balmes féu que la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya disposés que les funcions passessin a ser diàries a partir del 24 de novembre.<sup>88</sup> A banda de revisar dues obres molt conegudes del teatre estranger, *Felipe Derblay (Le maître des forges)*, de Georges Ohnet, i *El ladrón (Le voleur)*, de Henri Bernstein, el seu programa es basà sobretot en reposicions del repertori espanyol: *El nido ajeno* i *La losa de los sueños*, de Jacinto Benavente; *Amores y amóríos* i *El genio alegre*, de Serafín i Joaquín Álvarez Quintero; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, i *Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona.<sup>89</sup> La recepció del públic fou, en general, molt favorable, fins al punt que, des de la secció teatral de *La Vanguardia*, es reclamà a la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya que cerqués un teatre més adequat per a la companyia de Guitart, ja que el Parthenon era «una salita propia para veladas de aficionados, pero no para una empresa teatral de envergadura».<sup>90</sup>

Des de les mateixes pàgines teatrals de *La Vanguardia*, el crític Félix Herce valorà positivament la reposició, sobretot, de *Nuestra Natacha* i de *La losa de los sueños*, per bé que, sense deixar d'elogiar la interpretació que en feia la companyia, apuntà, d'esquitllentes, l'envelliment d'un drama com *El gran galeoto* o, sense embuts, la caducitat d'una comèdia com *Felipe Derblay*.<sup>91</sup> En un sentit semblant, Francisco Aguirre des d'*El Día Gráfico* proclamà, a propòsit del repertori del Parthenon, quatre dels autors que havien reposat, Benavente, els germans Quintero i Casona, com a representants del bon teatre de sempre:

Si ahora, con motivo de la guerra se ha eliminado de los carteles a aquellos autores que al mismo tiempo que fascistas pervertían el gusto del público, es indudable que se ha adecentado nuestro teatro. Y aunque algunos turzan el gesto, habrán de convenir aun los más revolucionarios, que el teatro de ayer de Benavente y de los hermanos Quintero, alternado con el de Casona, es el de hoy y quizá el de mañana para ese gran público que insensiblemente no se ha dado cuenta que al sufrir ayuno de Muñoz Seca y de Navarro y Torrado, ha mejorado su paladar y satisface el apetito teatral con obras de dignidad literaria, honradas, que no pueden ser incluidas desdeñosamente entre las frívolas, huérfanas de pensamiento.<sup>92</sup>

Després de la reposició d'*El genio alegre*, la companyia de Guitart preparava l'estrena de *La cabeza del Bautista*, de Ramón María del Valle-Inclán, i la reposició de *La fuerza bruta*, de Jacinto Benavente.<sup>93</sup> Anuncià també, per a més endavant, l'estrena de *Flandorfer el único*, del periodista i autor madrileny José Luis Mayral, col·laborador habitual de *La Voz*; *La cuadratura del círculo*, de Valentin P. Kataiev, i *1121*, de Ricardo Mozo.<sup>94</sup> Unes previsions que, si bé foren avortades per la precipitació de la desfeta bèl·lica i, en el fons, per la mera supervivència a què en els darrers mesos es veié abocada l'escena catalana, evidencien que la companyia de Guitart aspirava —com la de Martínez Baena— a una mínima renovació dels repertoris a partir de la dramaturgia espanyola o d'alguna incursió en la dramaturgia estrangera. Potser aquesta era l'ambició més realista, al capdavant, en el context d'una escena marcada pels seus dèficits estructurals i, en aquells moments, profundament extenuada per la guerra.

## CoroHari

El major nombre de sales dedicades a la dramaturgia espanyola permetia una diversificació molt més gran, baldament que la seva programació es fonamentés en el repertori habitual d'abans del 19 de juliol i perpetués els models de més èxit del teatre comercial d'avantguerra (Jacinto Benavente i Serafín i Joaquín Álvarez Quintero, per exemple). Bandejades de l'escena professional les dramaturgies més innovadores del període anterior, com ara les de Ramón María del Valle-Inclán i Federico García Lorca, i amb els autors en actiu més dinàmics dedicats a la «dramaturgia d'urgència», les temptatives de renovació passaren per l'estrena d'autors poc coneguts i, més que més, per assaigs experimentals, el «teatre de masses» i la companyia Teatro del Pueblo, que estrenaren principalment obres estrangeres. El fracàs de les temptatives experimentals féu decantar una vegada per totes la balança cap a la continuïtat dels models de preguerra i cap a les formes teatrals més lúdiques o evasionistes.

En un primer període, els únics teatres de programació estable foren l'Apolo, la companyia del qual s'especialitzà, sota la direcció de Salvador Sierra, en obres de temàtica social, i el Barcelona, on actuà una formació castellana dedicada al gènere còmic, dirigida successivament per Manuel París, Ricard Fuentes i Juan Bonafé. A l'Apolo, la reposició d'obres del repertori social espanyol i estranger s'alternà amb estrenes d'autors gairebé desconeguts que abordaven en les seves obres temes de tipus politicosocial sovint amb l'actualització de gèneres populars del segle XIX: *Águilas negras*, d'Arturo Cortada, un allegat anticlerical en clau melodramàtica; *La Estrella Roja*, d'A. García Vidal i Artur Perucho, que evocava la Revolució Russa en forma de drama d'espionatge; *Lenin*, de Josep Bolea, una recreació biogràfica del dirigent bolxevic; *Rasputín*, d'Eugenio Sánchez, que versava sobre aquesta sinistra figura amb la revolució com a teló de fons; *¡Máquinas!*, d'Álvaro de Orriols, un drama antibèl·lic que exposava els conflictes de classe també en clau melodramàtica; *Temple y rebeldía*, d'Ernesto Ordaz, que concretava la lluita entre el capital i el treball en un proletari exemplar; *No quiso ser madre*, de Pedro Teixidó, un altre melodrama que denunciava els mals de la moral burgesa i exaltava els valors de la nova societat, i *¡España en piel*, d'Álvaro de Orriols, una peça de circumstàncies que es posava al servei de la causa republicana. Aquesta darrera obra destaca del conjunt no sols per l'extraordinària acollida que li dispensà el públic barceloní, sinó també per l'intent d'aplicar unes formes dramàtiques convencionals —fulletó, melodrama, vers— a l'exaltació de la resistència i de la unitat antifeixistes, i de fer-ho amb una inusual exhibició de mitjans escenogràfics.

Al Barcelona, a més de la reposició del repertori còmic de consuetud, la programació consistí, en termes generals, en la presentació d'obres insubstancials que ja havien estat estrenades en l'escena madrilenya i, com a excepció, en l'estrena absoluta del drama *Imagineros*, de l'escriptor gallec Ángel Lázaro. Entre el primer filó hi havia tot un mostrari de peces frívols, blanques, melodramàtiques o fulletonesques, d'entre les quals podem limitar-nos a esmentar S. S. (*Servicio Secreto*), d'Antonio Estremera i Rafael García Valdés, una comèdia d'espionatge que per la seva temàtica bèl·lica adquiria una molt matisada actualitat. Respecte a *Imagineros*, l'estrena fou vista com un exemple de la voluntat de renovar els repertoris. Es tractava d'un drama simbòlic que volia expressar la rebel·lió contra l'obscurantisme catòlic en un ambient rural de la Galícia profunda en la línia d'un Valle-Inclán i d'un Lorca. El fracàs de públic d'aquesta obra féu que la companyia del Barcelona tornés a mare amb el repertori acostumat de comèdies intrascendents, adreçades exclusivament a divertir el públic, com ara *El poeta de los números*, de Leandro Blanco i Alfonso Lapena, i *¡Qué hija tienes Benito!*, d'Antoni Vallescà.

Ara bé, sense desestimar la reeixida acollida d'*¡España en piel!* i el conat frustrat de recanvi de repertoris d'*Imagineros*, l'estrena de *Riego (Estampas revolucionarias)*, d'Enrique del Valle, fou l'única proposta que s'inscriu en un projecte autènticament renovador: l'experiència del «teatre de masses» dirigida per Ramon Caralt. El muntatge, que s'estrenà al Teatre Olímpia, s'inspirava en el militar i polític asturià Rafael del Riego, concebut com el símbol, extrapolable en el moment, de la lluita per la llibertat, i feia gala d'un dinamisme i una espectacularitat insòlits en els escenaris del període. La migrada acollida de públic i de crítica, afegida a la diferència qualitativa respecte a *Danton*, feren naufragar la segona de les estrenes del «teatre de masses». Aquest assaig renovador hagué de plegar veles a causa dels costos elevats dels muntatges, la implicació en el projecte de membres vinculats al POUM i el desinterès del Comitè Econòmic del Teatre, que no estava disposat a perdre-hi diners.



*Conferència de Noja Ruiz sobre «El arte en la revolución», organitzada per la CNT al cinema Coliseum, al març del 1937. Arxiu Històric de la Ciutat, Arxiu Fotogràfic. (Pérez de Rozas)*



En un segon període, la programació de dramatúrgia espanyola es decantà —un cop fracassada la darrera experiència renovadora que representà el Teatro del Pueblo— cap a la continuïtat, sense complexos. Amb una situació agreujada cada vegada més per la incidència de la guerra a la rereguarda, les companyies aspiraren a oferir la màxima varietat possible a costa d'explotar el repertori i, com a novetat, obriren una via de dignificació culturalista que raïa en la instrumentalització de la dramatúrgia clàssica. A l'Àpolo, dues companyies diferents, dirigides per Benito Cibrián i Salvador Sierra, hi continuaren programant teatre d'orientació social. Si bé Sierra revisità peces de repertori, Cibrián, en canvi, estrenà quatre obres inspirades en les circumstàncies: *¡Abajo las armas!*, d'Eduard Borràs, una peça antibèlica que fou censurada pel Consell Central del Teatre i que desaparegué aviat de la cartellera perquè es tingué per inoportuna; *El paraíso fascista*, del mateix Cibrián, que es presentà com un reportatge propagandístic que oferia una visió satírica del bàndol feixista; *Apóstoles*, d'Alberto Ballesteros, un drama social fulletonesc en què es feia convergir la ideologia cristiana amb la comunista; *La embrujadora*, d'Enrique Nieto de Molina, una comèdia d'ambientació andalusa amb una molt tènue al·lusió a la problemàtica caciquista; i *Trinchera nº 13*, de Valentín R. González, un poema dramàtic d'inspiració bèl·lica estructurat en dualitats i molt retòric. L'estrena d'aquestes obres, que no estigué mancada de polèmiques, passà més aviat sense pena ni glòria.

Al Barcelona, la companyia dirigida per Carlos Martínez Baena s'erigí en el paradigma de la reorientació, abonada per la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya, del nou període cap a un «teatre d'art». La dignitat artística que guià la labor de Martínez Baena i la sanció positiva del públic convertiren la línia programàtica de la companyia en una via idònia per al recanvi de repertoris, assentada en el retorn als clàssics i en les estrenes d'obres contemporànies de temàtica vagament social. A més de visitar *La esclava de su galán*, de Lope de Vega; *Su esposo*, de Bernard Shaw; *La ley de los hijos*, de Jacinto Benavente, i *Los puntales de la sociedad*, de Henrik Ibsen, estrenà dues obres inèdites de l'escriptor granadí Rodolfo Viñas: *Nido de brujas* i *Sócrates y compañía*. La primera abordava l'enfrontament entre dos mons antagònics, el del fanatisme religiós i el de la llibertat vital, que podien ser extrapolables a les dues cosmovisions en lluita. La segona, com a complement de la primera, tractava una problemàtica econòmica amb l'oposició de l'esperit materialista amb l'idealista i el triomf inequívoc del darrer.

En unes circumstàncies cada vegada més determinades per la situació de guerra, la incorporació de noves sales a la programació de comèdia o drama en espanyol no afegí gaires novetats a una cartellera que oferia sobretot reposicions de peces de repertori. Al Teatre Romea, la companyia de Manuel Salvat estrenà *Otra vez el diablo*, d'Alejandro Casona, que tot i la popularitat del dramaturg passà despercebuda, mentre que la formació de Juan Bonafé hi estrenà tota una col·lecció de comèdies que conformaven una desbaratada «dramatúrgia de la trivialitat» (vodevils, fulletons policíacs, farses, etc.). Un repertori còmic similar fou el que estrenà, primer al Teatre Principal Palace i després al Coliseu Pompeia de Gràcia, la companyia dirigida per Rafael López Somoza. Contràriament, al Teatre Espanyol, Salvador Sierra continuà —com havia fet a l'Àpolo— amb les seves estrenes d'obres de temàtica social, entre les quals excel·leix *Retaguardia*, d'Álvaro de Orriols, que, inspirada en les circumstàncies, dramatitzava escenes de la rereguarda en contrast amb la lluita al front. Amb aquesta peça, Orriols culminà la seva peculiar

dramatúrgia «de circumstàncies» que volia respondre a l'actualitat i servir a la causa republicana i antifeixista. Per acabar, al Teatre Parthenon, Enric Guitart hi programà obres de repertori, en la línia de Martínez Baena: Echegaray, Benavente, els Quintero, Zorrilla o Casona.

## NOTES

1. L'actor i director Benito Cibrián encapçalà, amb l'actriu Pepita Melià, la Compañía de Comedias del Frente Popular, que debutà al Teatre Principal d'Alacant en la primera temporada revolucionària, amb un repertori en què solament hi destacaven dues obres: *Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona, i *El secreto*, de Ramón J. Sender. Quan la companyia ja havia abandonat el Teatre Apolo de Barcelona, Cibrián debutà al Teatre Principal de València on presentà *El paraíso fascista* (el 23-04-1938). Vegeu Blasco, *El teatro al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*, vol. 1, p. 211-212 i 179, i Josep Lluís Sirera, *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història* (València: Institució Alfons el Magnànim, 1986), p. 298.
2. Al final del març del 1938, la companyia del primer actor i director Enric Guitart, de la qual formava part també l'actriu Esperanza del Barrero, havia iniciat una breu *tournee* al Teatre del Poble, de Terrassa, en què oferí el drama *El gran galeoto*, de José Echegaray, i estrenà la comèdia *Jugando a querer*, d'Enrique Nieto de Molina («Reaparición de la compañía de comedia Enrique Guitart», *El Día Gráfico*, 31-03-1938, p. 6). Més tard, quan Guitart representava *Jugando a querer* al Teatre Apolo, Pura de Lara li féu una entrevista per a *Mi Revista* en la qual l'actor i director expressà el seu propòsit de visitar *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, i la seva intenció de dur al teatre «obras humanas y profundas. Teatro de juventud nueva y fuerte. Con tendencia, naturalmente, a desterrar prejuicios sociales. Todo ello compaginado con gusto y selección en la palabra y sabiendo dar con ellos interpretación al sentir del pueblo mismo...» (DE LARA, Pura. «Enrique Guitart. Charla para *Mi Revista*». *Mi Revista*, n. 41 [15-05-1938], p. 38).
3. «Un generoso ofrecimiento de Eduardo Borràs». *La Noche*, 01-09-1936, p. 1.
4. El cronista teatral d'*Última Hora* al·ludia a la prohibició i als comentaris que havia originat en la gent de teatre: «"L'ha prohibit per dolenta?", deia algú. "Ca!" —ha respost un altre—. Si hom hagués de prohibir les obres per dolentes, les cartelleres de Barcelona restarien en blanc". La mesura presa pel Consell del Teatre ha estat per creure que *¡Abajo las armas!* no era una obra indicada pels moments que vivim» («Escenaris», *Última Hora*, 03-12-1937, p. 4). Des de la secció de comentaris d'actualitat «Finestrella», de *La Publicitat*, s'encapçalava la notícia amb el títol «Més inconsciència?» i la cloïa amb una interrogació crítica: «¿És que el Comitè de Lectura del SIE no té ulls per a veure les obres que poden posar-se en escena en les hores dramàtiques de veres que es viuen al carrer?» («Finestrella», *La Publicitat*, 04-12-1937, p. 1).
5. [Enrique López Alarcón], «Alrededor del Teatro. *¡Abajo las armas!*, les parece mal a los del Consejo de Teatro». *Solidaridad Obrera*, 02-12-1937, p. 2.
6. «Notas teatrales *Mi Revista*». *Mi Revista*, n. 29 (15-12-1937), p. 37.
7. «*El Paraíso Fascista* és sàtira, diatriba i exposició de l'actuació criminal i cínica del feixisme a Sevilla [...] el públic veurà coses insospitades que convé que coneguin els qui encara dubten de la conducta

criminal dels generals de l'altra banda» («Una estrena interessant. *El Paraíso Fascista*, de Benito Cibrián, al Teatre Apol·ló». *Catalunya*, 09-12-1937, p. 6).

8. RUBIO FERNÁNDEZ, E. [Eduardo]. «Benito Cibrián, actor, se convierte en autor para servir a la causa de la República y además con entusiasmo». *Mi Revista*, n. 26 (01-11-1937), p. 35.

9. *Ibidem*.

10. XIP. «Estreno de *El paraíso fascista*: en el teatro Apolo». *Mi Revista*, n. 30 (01-01-1938), p. 108. *Mi Revista* publicà una entrevista a Benito Cibrián en què se'l definia com «un actor izquierdista, un actor inquieto y democrático, sin resabios de pelotillas para autores próceres ni desdenes para los noveles». L'actor hi afirmava que el teatre havia de ser «de agitación, para ayudar en la retaguardia a los que con tanto desinterés entregan sus vidas para defender una causa tan justa», tot i que reconeixia que, en la pràctica, «el teatro no ha interesado más que para explotarlo como una industria, sin darse cuenta del daño que con ello hacían a una causa que tan obligados están a defender los que en la actualidad dirigen los destinos teatrales (Rubio Fernández, «Benito Cibrián, actor, se convierte en autor para servir a la causa de la República y además con entusiasmo», p. 35-36; cf., també, «Actualidades. De teatro». *Mi Revista*, n. 28, 01-12-1937, p. 46).

11. HIP. «A l'Apol·ló s'estrenà dissabte *El Paraíso Fascista* de Cibrián». *Catalunya*, 13-12-1937, p. 7.

12. *Ibidem*.

13. «Notas teatrales de *Mi Revista*». *Mi Revista*, n. 30 (01-01-1938), p. 107.

14. Manuel Valldeperes, des de la secció «Atalaya» del diari ugetista *Las Noticias*, es preguntà per què *El paraíso fascista*, subvencionada pel Ministeri d'Instrucció Pública, no passava a ocupar un teatre cèntric. I, quan fou retirada de la cartellera, tornà a inquirir per què no es reposava en lloc de continuar representant «las obras filofascistas anteriores al 19 de Julio» (VALLDEPERES, Manuel. «Coktail». *Las Noticias*, 12-01-1938, p. 4, i 13-01-1938, p. 4).

15. «*El Paraíso fascista*. Apol·ló». *Treball*, 26-12-1937, p. 6.

16. *Ibidem*.

17. BALLESTEROS y BALLESTEROS, Alberto. *Apóstoles. Drama social en tres actos y en prosa*. (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1932)<sup>2</sup>. L'obra havia estat estrenada el 10 de març de 1932 al Teatre Cervantes de Madrid per la companyia de Margarita Robles i —a més de formar part del repertori de companyies amateurs espanyoles— fou reposada el 27 de gener de 1937, al Teatre Joaquín Dicenta de Madrid, per la companyia de la UGT.

18. *Ibidem*., acte III, p. 43.

19. *Ibidem*., acte III, p. 46-47.

20. VALLDEPERES, Manuel. «Cocktail». *Las Noticias*, 09-01-1938, p. 5.

21. Pel que sembla, *La embrujadora* s'havia representat en «las más importantes poblaciones, siendo proclamada por el público y la prensa» i, amb un do eufemístic considerable, era publicitada com una obra teatral «constructiva de gran actualidad, por el humanismo de su argumento, inspirado en el buen amor y por la emoción de sus escenas, donde brilla la paz y el optimismo con sana alegría». («Estreno para esta noche en el teatro Apolo», *Solidaridad Obrera*, 14-01-1938, p. 7).

22. Lara, «En el Apolo se estrenó con éxito la comedia *La embrujadora*». *El Diluvio*, 15-01-1938, p. 6; «Apolo. *La embrujadora*, de E. Nieto de Molina». *Mañana*, 18-01-1938, p. 4, i [Félix] Herce, «*Una morena y una rubia, o las costillas de Roberto*. Juguete cómico, de Felipe Pérez Capo. Barcelona y Apolo. *La embrujadora*, comedia de Nieto de Molina». *La Vanguardia*, 19-01-1938, p. 10.
23. «Notas teatrales de *Mi Revista*». *Mi Revista*, n. 32 (20-01-1938), p. 23. L'actor Benito Cibrián no interpretà cap dels papers principals i, per raons que desconeixem, deixà la companyia sota la direcció de Joaquim Torrents.
24. M.V. [Manuel Valldeperes]. «Apolo. *La embrujadora*, de Enrique Niceto de Molina». *Las Noticias*, 16-01-1938, p. 6.
25. «Lo que en las circunstancias actuales interesa —reblava Valldeperes— es un teatro auténticamente popular que recoja, en lo más íntimo, las vibraciones espirituales de un pueblo que lucha por su libertad y por la libertad de todos los pueblos oprimidos.» (*Ibidem.*)
26. CLOVIS EIMERIC [Lluís Almerich]. «Teatro de guerra en plena guerra. A propósito de *Trinchera 13*». *La Noche*, 02-03-1938, p. 6.
27. *Ibidem.*
28. Per a Eimeric, «el teatro de crítica es para la post-guerra, dado que hoy pecaría de prematuro el realismo de las trincheras y aún el de fuera de ellas». (*Ibidem.*) L'escenificació de l'obra emprava pólvora per simular explosions, la qual cosa, a parer de *Mi Revista*, era un malbaratament innecessari, «porque aquí, para entre nosotros, los aplausos y los efectos teatrales no se deben conseguir con pólvora». (XIP. «Notas teatrales». *Mi Revista*, n. 35, 20-II-1938, p. 43).
29. Enric Borràs féu una petita estada al Teatre Barcelona (del 19 de novembre al 24 de desembre de 1938) en què interpretà amb la companyia de Martínez Baena peces del seu repertori, en català o en castellà: *El místic, Esclavitud, Terra baixa, Voluntad*. Ben acollida pel públic, algunes plataformes anarcosindicalistes es desferen en elogis envers Borràs, a qui arribaren a llançar floretes com «el único coloso de la escena española», «el más joven de todos los actores de España» o «el divo de los divos» —en una operació flagrant d'instrumentalització de la seva popularitat («Borràs en [el Teatre] Barcelona». *CNT*, 01-12-1938, p. 2). A més, consideraren la iniciativa doblement profitosa: «Enrique Borràs ha tenido el buen acuerdo de cambiar la seda por el percal, esto es, el catalán por el castellano, sin ánimo de molestar; ni por su parte ni por la nuestra, al castellano o al catalán. En realidad, el castellano es un lenguaje más práctico para el teatro puesto que el lucimiento del actor tiene mayor campo en que desenvoluparse. La reaparición de Borràs en el teatro de habla castellana, ha sido poco menos que sensacional. Así como suena.» («Barcelona. *Esclavitud*». *Umbral*, n. 55, 03-12-1938, p. 12).
30. En una entrevista, Carlos Martínez Baena atribuïa l'encert de la programació del Teatre Barcelona a la col·laboració de tots els professionals i anunciava que, a banda de l'estrena dels dos premis Nobel Benavente i Bernard Shaw, prepararien «una obra de Molière y después, algo de teatro relacionado con nuestra guerra; pero teatro sin tiros y sin pólvora y, sobre todo, sin mítines. Todo este esfuerzo nos enorgullece, porque gracias a él vemos y comprobamos que el público responde al teatro de arte, el cual puede realizarse también con excelentes resultados económicos, en contra de lo que opinan los mercachifles del arte escénico. Además, con esto despertamos el sentimiento de la emulación, porque ha bastado que iniciemos aquí la interpretación de Lope de Vega, para que en otros teatros empiecen a

ocuparse de nuestro Fénix de los ingenios.» («Carlos Martínez Baena, poeta, periodista, autor teatral y director del teatro Barcelona, dice: "Se puede hacer teatro de arte con excelentes resultados económicos. La labor artística realizada en el Barcelona es obra de todos".» A *CNT*, 22-06-1938, p. [8] i 7; publicada també a *Mañana*, 24-06-1938, p. 3). La companyia fou considerada un model de disciplina de conjunt, sense divismes, atenta al treball interpretatiu, i el seu director tenia fama de ser un «actor de cultura e inteligencia, conecedor como pocos, del arte teatral, y con un buen gusto y un loable deseo de renovación que encontró siempre obstáculos en la mediocridad ambiental del "papuruseo" teatral (valga la frase de José Luis Salado), tan en boga en nuestros escenarios dominados durante muchos años por el astracán y la comedia cursi, con tés y problemas sentimentales de novela rosa.» («Una gran fiesta de arte en el Barcelona. Homenaje al autor de *Tatachín*, y en el Tívoli, se reestrena *El vals de los pájaros*». *La Vanguardia*, 07-08-1938, p. 6).

31. Rodolfo Viñas, nascut a Granada el 1887, era periodista i, en aquells moments, exercia de cap de premsa del Ministeri de Treball. Fou redactor d'*El Radical* i *El Popular*, fundador d'*El Pueblo*, tots tres diaris d'Almeria; corresponsal a Andalusia d'*El Sol* i cronista per a aquest diari de la guerra al Marroc. Treballà a la redacció d'*El Sol* com a articulista especialitzat en les qüestions socials. Participà també en les redaccions de *Luz* i *Crisol*. Pertangué al partit socialista. Com a dramaturg estrenà diverses obres a Madrid: *Rivals* (Teatro Lara, 1929), *Oro* i *La gran farsa* (totes dues al Teatro Español, 1933).

32. *Nido de brujas* va ser inclosa en la llista de títols de teatre espanyol (*Los intereses creados*, *La tabernera del puerto*, *Luisa Fernanda*, etc.) que *Nuestro Teatro*, una nova publicació dirigida, en l'aspecte editorial, per Ramon Sala i Verdaguer —el conegut editor d'Editorial Palas— i, en el literari, per Salvador Valverde, volia donar a conèixer; però dubtem que arribés a editar-se («Una nueva editorial teatral». *La Vanguardia*, 13-02-1938, p. 2; «Nova editorial d'obres teatrals». *Última Hora*, 02-03-1938, p. 2). Com tampoc no degué arribar a la impremta *Sócrates y compañía*, l'altra obra de Viñas. Respecte a les traduccions, *Su esposo*, de Bernard Shaw, havia estat publicada, en una traducció de Julio Broutá, per la Sociedad de Autores Españoles (Madrid, 1911), i *Los puntales de la sociedad*, de Henrik Ibsen, versionada per Josep Farran i Mayoral, ho havia estat per la Librería de Antonio López editor (Barcelona, 1903) dins de la col·lecció «Teatro Antiguo y Moderno», 3.

33. «¿Será cierto? Carlos M. Baena, el director de la compañía del Teatro Romea, afirma que *Nido de brujas* viene a renovar los aires de nuestro teatro. ¿Será cierto? Por si acaso esperamos con interés el estreno.» (VALLDEPERES, Manuel. «Cocktail». *Las Noticias*, 14-01-1938, p. 4). Un cop estrenada, Valldeperes reputà *Nido de brujas* una excepció en la cartellera barcelonina plena d'obres «indignas de nuestra realidad». (VALLDEPERES, Manuel. «Al margen de un Congreso. Por la dignificación del espectáculo». *Las Noticias*, 11-02-1938, p. 4). Altrament, respecte al valor modèlic de *Nido de brujas*, no és pas casualitat que s'organitzés una *matinée* extraordinària per als treballadors de la indústria de l'espectacle, en la qual la representació de l'obra anà secundada per una conferència de Carlos Martínez Baena sobre el muntatge i una altra de Rodolfo Viñas sobre la peça («Una representación extraordinaria de *Nido de brujas*». *El Día Gráfico*, 16-02-1938, p. 7).

34. JIMÉNEZ DEL CASTILLO, José. «Una actriz y un autor. Carmen de Lucio, intérprete de "Rosalinda" en *Nido de brujas*, y Rodolfo Viñas, autor de la obra». *Mi Revista*, n. 34 (10-02-1938), p. [36-37].

35. La companyia que estrenà *Nido de brujas*, dirigida per Carlos Martínez Baena, estava integrada per Carmen de Lucio, Emma Picó, Juana Azorín, María Severini, Carmen Echevarría, Delfín Prieto, Joaquín

Pujol, Aurelio Parra i Emilio Espinosa. («Un estreno en el Romea. *Nido de Brujas*, de Rodolfo Viñas». *Solidaridad Obrera*, 26-01-1938, p. 2).

36. M. L. M. [María Luz Morales]. «*Nido de brujas*, comedia dramática, en tres actos, original de Rodolfo Viñas». *La Vanguardia*, 19-01-1938, p. 10.

37. *Ibídem*.

38. *Ibídem*.

39. «Notas teatrales de *Mi Revista*». *Mi Revista*, n. 32 (20-01-1938), p. [23].

40. *Ibídem*.

41. VALLDEPERES, Manuel. «Cocktail». *Las Noticias*, 19-01-1938, p. 5.

42. VALLDEPERES, Manuel. «Romea. *Nido de brujas*, de Rodolfo Viñas». *Las Noticias*, 19-01-1938, p. 6.

43. C. E. [Clovis Eimeric, pseudònim de Lluís Almerich]. «Los nuevos cauces del teatro. A propósito del estreno de *Nido de brujas*». *La Noche*, 24-01-1938, p. 3-4.

44. *Ibídem*.

45. *Ibídem*. Una opinió també molt crítica sobre el decalatge entre propòsits i resultat és la que emeté el comentarista teatral de la secció «Escenaris» d'*Última Hora*: «L'autor hi vol combatre els prejudicis d'unes generacions caduques, que odien i tiranitzen tot allò que és joventut, amor, vida. Llàstima que l'execució no correspongui, en l'autor, als bons propòsits. En lloc d'aparèixer nova, la comèdia sembla fosa en uns motlles molt vells. L'anticonvencionalisme té també les seves convencions. *Nido de brujas* està ple de tòpics, dibuixats amb la tinta més negra, i en canvi no hi queda gaire lloc per a la veritable emoció; a través dels tres actes no hi ressona mai aquell accent humà que és l'única cosa que pot salvar —i renovar— el teatre» ([Andreu A. Artís?]. «Teatre vell i teatre nou». *Última Hora*, 18-01-1938, p. 4).

46. PROMETEO. «*Nido de brujas*». *Umbral*, n. 24 (29-01-1938), p. 13. Aquest crític afegia que Carlos Martínez Baena s'havia proposat, en fer-se càrrec de la direcció del Romea, de renovar a consciència el seu programa i, amb aquesta intenció, havia desempolsat el manuscrit de *Nido de brujas* «perdido quizá en los cajones de la dirección del teatro». La conjunció entre una bona direcció i un bon text havia resultat un encert: «No hay obra posible sin dirección. Cuando la dirección existe se hacen los actores, la escenografía, las luces, la plástica, el ritmo, todo lo que lleva dentro de sí una comedia; más si la comedia tiene, como esta vez, hondas preocupaciones, humanos problemas, símbolos de ayer y hoy en lucha.» (*Ibídem*.)

47. *Ibídem*.

48. M. «En Romea. *Nido de Brujas*, de Rodolfo Viñas». *Mañana*, 18-01-1938, p. [4].

49. Vegeu [María Luz Morales]. «En el Barcelona. Reposición de *La Esclava de su galán*, de Lope de Vega». *La Vanguardia*, 24-05-1938, p. 4; Domènec Guansé. «Revista d'espectacles. Reobertura del Barcelona, amb *La esclava de su galán*, de Lope de Vega». *La Publicitat*, 25-05-1938, p. 3; i Guzmán de Alfarache [Enrique López Alarcón]. «*La esclava de su galán* cuidada por Carlos Baena, en el Barcelona». *Solidaridad Obrera*, 02-06-1938, p. 2. Com de costum, *Mi Revista* féu un seguiment molt entusiasta del nou muntatge de Carlos Martínez Baena. Vegeu «Notas teatrales». *Mi Revista*, n. 37 (15-03-1938), p. [43]; «Notas teatrales *Mi Revista*», *Mi Revista*, n. 41 (15-V-1938), p. [37]; XIP «Teatro». *Mi Revista*, n. 42 (01-06-1938), p. [43-44], i «Teatro». *Mi Revista*, n. 43 (15-06-1938), p. [40-41].

50. [María Luz Morales]. «En el Barcelona. Reposición de *La Esclava de su galán*, de Lope de Vega», *art. cit.* La companyia que reposà *La esclava de su galán* estava integrada per José M. Bailo, María Luisa Berna, Juan Catalá, Encarna Coscolla, José Cuenca, Juanita Díaz, Dolores Durán, Emilio C. Espinosa, Enriqueta Font, Joaquín Giner, José M. Lado, Luis Orduña, Esperanza Ortiz, Antoñita Mas, Emilia Nevado, Jesús Puche, Guillermo Roura, María Severino, Francisco Tuset, Pedro Valdivieso, Lola Vallodres i Juan Xuclá.

51. Per exemple, en la campanya que Margarida Xirgu emprengué a favor del drama clàssic amb la reposició d'algunes peces lopesques (*La dama boba*, *Fuenteovejuna*, *El villano en su rincón*) a l'escena de Madrid (VÁZQUEZ-MALDONADO, F. «Problemas de nuestra escena». *Umbral*, n. 38 [6-08-1938], p. [11]).

52. «Es explicable el éxito que vienen obteniendo en nuestro público los dramas de Lope. Y la explicación es sencilla: el carácter esencialmente popular de su teatro, gran parte del cual se inspira en los asuntos e ideales de la tradición épica. El teatro de Lope vive del aura popular, y al pueblo se dirige, presentándole situaciones y conflictos que son de su gusto, y que ya de antemano conoce, única manera de evitar que se aburra y se desentienda del teatro por espinoso y difícil.» (*Ibidem.*) El caràcter popular del teatre de Lope de Vega contrastaria amb el teatre modern, el qual es limitava, segons Vázquez-Maldonado, a reflectir «preocupaciones burguesas y sentimentales» i degenerava «en la mayoría de sus cultivadores, en una serie de conflictos caseros y de familia, vulgares y anodinos, al que no fue extraña una influencia mal digerida de la literatura dramática francesa. Este teatro no puede ser del gusto de nuestro público. No afecta en nada a nuestra sensibilidad.» (*Ibidem.*)

53. SUBIRÁ, José. «De Lope a Benavente. Breves consideraciones sobre el público». *El Socialista*, 16-08-1938, p. 6.

54. El dia abans de l'estrena pública, el 5 d'agost de 1938, es féu una sessió privada en què foren convidades les autoritats i les representacions populars. També se'n gestionà la retransmissió per ràdio («La Comisió Interventora dels Espectacles Públics prepara un gran esdeveniment al Teatre Barcelona». *La Rambla*, 04-08-1938, p. 2; «*Su esposo*, de B. Shaw, y *La ley de los hijos*, de Benavente, en el Teatro Barcelona. Gran acontecimiento artístico». *Solidaridad Obrera*, 05-08-1938, p. 2, i S. [Simó] Armengol, «Sessió privada al Teatre Barcelona», *Treball*, 07-08-1938, p. 2).

55. V. [Manuel Valldeperes]. «Barcelona. *Su esposo*, de Bernard Shaw, y reposición de *La ley de los hijos*, de Jacinto Benavente». *Las Noticias*, 18-08-1938, p. 3. Els intèrprets de *Su esposo* foren María Besnay, José Baylo i Jesús Puche. De l'escenografia, se'n féu càrrec Salvador Sabatés. Probablement, era el mateix Valldeperes qui reflexionava, amb motiu de l'estrena de les obres de Bernard Shaw i Benavente al Teatre Barcelona, sobre el contrast entre la zona feixista i la republicana: «Mientras en Barcelona dos Premios Nobel figuran en la cartelera de un teatro, mientras en otros alardean los nombres de Shakespeare y de Lope de Vega, en los teatros de la España "nacional" se representan obras de Pemán, cursi y rípioso poeta y el abucheado charlista Federico García Sanchiz. ¿Es o no es una diferencia substancial? ¿Demuestra o no un hecho evidente de superación frente a la completa decadencia espiritual de los facciosos?» («Dos premios Nobel». *Las Noticias*, 06-08-1938, p. 3).

56. SHAW, Bernard. *Su esposo. Comedia en un acto y en prosa*, traduïda per Julio Broutá. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1911, especialment les p. 19-20 i 34.

Amb motiu de l'estrena de *Su esposo*, Carlos Sampelayo elogià la inquietud de Carlos Martínez Baena a l'hora de programar una obra de Shaw i lamentà que els autors espanyols no haguessin valorat prou

l'aportació del dramaturg irlandès: «Ha habido una especie de esnobismo en menospreciarlo por viejo y sabido, cuando ni lo sabían ni llegaban en sus generaciones a nivelar cronológicamente el pensamiento de ese gran creador de verdades. [...] Su teatro, que es preocupación y no pasatiempo, aborda siempre temas sociales, tratados con tal exuberancia imaginativa que rebasan el argumento elegido y la escenificación. De aquí esos prólogos en que el autor sugiere constantemente ideas y conceptos distintos, dentro de un mismo orden temático.» (SAMPELAYO, Carlos. «Bernard Shaw en la Rambla». *Umbral*, n. 44 (17-09-1938), p. [12]). Per a la recepció del teatre de Bernard Shaw a l'escena espanyola, vegeu RODRÍGUEZ-SEDA DE LAGUNA, Asela. *Shaw en el mundo hispánico*. Puerto Rico: Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1981. P. 17-47 i 95-108.

57. «*La ley de los hijos* continúa representándose en el Barcelona a teatro vacío. Es natural. ¿A quién se le ocurre poner ahora una comedia reaccionaria en la que la tesis principal —¿hemos dicho tesis?— es combatir el divorcio?» («Revisión». *Umbral*, n. 45 [24-09-1938], p. [12]). Lluís Soler també advertí el desfasament de l'obra de Benavente: «*La ley de los hijos* té un tema estantís, inactual, presentat, però, amb aquella habilitat força realista amb la qual ens té acostumats el senyor Benavente. És com una estampa ja esgrogueïda per l'acció del temps. Una estampa editada per a pretèrites generacions. Durant els tres actes, els personatges es debaten i es turmenten per una sèrie de prejudicis avui afortunadament desapareguts, totalment arrencats d'arrel dels nostres costums i de la nostra manera d'ésser i pensar» (SOLER, Lluís. «Una estrena de Bernard Shaw i una reposició de Jacinto Benavente, al teatre Barcelona». *La Humanitat*, 18-08-1938, p. 2).

58. BENAVENTE, Jacinto. *La noche del sábado. Novela escénica en cinco cuadros. La ley de los hijos. Drama en tres actos*. Madrid: Prensa Moderna, 1918. (El Teatro Moderno, 57).

59. *Mi Revista* féu constar de passada que l'obra i els problemes que plantejava havien quedat antiquats, però es desféu en elogis desmesurats a Carlos Martínez Baena i el seu programa doble Shaw-Benavente fins al punt d'assegurar que el director era el primer que «rehabilitaba el teatro» des del 19 de juliol: «aquello de que no se podía hacer teatro aceptable en Barcelona en las actuales circunstancias ha resultado un “camelo” con el que se tapaban los que no saben ni hacerlo ni dirigirlo. Ésta es la verdad» («Teatro». *Mi Revista*, n. 47 [15-08-1938], p. [46]). *Mi Revista* exaltà l'encert de Martínez Baena en la tria de les obres, la presentació i l'execució, i tingué la companyia que dirigia per un model que calia seguir per a la resta de teatres barcelonins («Teatro. Teatro Barcelona. Ibsen. *Los puntales de la sociedad*». *Mi Revista*, n. 51-52 [01-11-1938], p. 49-50).

60. «Noticiero teatral». *El Socialista*, 22-12-1938, p. 7.

61. Morales constatava la importància dels diners en la literatura de finals del segle XIX (Balzac, Zola, Ibsen, Galdós) i l'interès dramàtic que havia adquirit aquesta qüestió després de la guerra mundial del 1914-1918 (M. L. M. [María Luz Morales]). «El gran éxito de la comedia *Sócrates y compañía*. Estrenada en el Teatro Barcelona». *La Vanguardia*, 29-12-1938, p. 4).

62. *Ibidem*.

63. *Ibidem*.

64. *Ibidem*.

65. SUBIRÁ, José. «Una comedia nueva. *Sócrates y compañía*». *El Socialista*, 27-12-1938, p. 7.

66. ALBERTO. «Una obra nueva *Sócrates y Compañía*». *Solidaridad Obrera*, 30-12-1938, p. 2.



67. *Otra vez el diablo* havia estat programada per Margarida Xirgu al Teatre Principal Palace, entre novembre de 1935 i gener de 1936, però ho impedí l'èxit de *Bodas de sangre* i, sobretot, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* («El gran èxit d'una obra i d'una interpretació». *La Humanitat*, 01-01-1936, p. 2). L'obra s'edità a l'agost del 1936 amb *Nuestra Natacha* i *La sirena varada* en la col·lecció de quiosc «Teatro Selecto. Números Extraordinarios, 1», de l'editorial Cisne de Barcelona. Sobre Alejandro Casona, vegeu RODRÍGUEZ RICHART, José. *Vida y teatro de Alejandro Casona*. Oviedo: Diputación de Oviedo / Instituto de Estudios Asturianos, 1963; ARMIÑO, Mauro. Pròleg a *La dama del alba. La sirena varada. Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona. Madrid: Edaf, 1985, p. 9-31; DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen. *Alejandro Casona*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1990, especialment les p. 60-134; ARMIÑO, Mauro. «El teatro de Alejandro Casona». *Retablo jovial*, d'Alejandro Casona. Madrid: Edaf, 1994, p. 9-32; DÍEZ TABOADA, Juan María. Introducció a *La sirena varada. La barca sin pescador*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986, p. 15-38; i *ídem*, «Alejandro Casona en su primera época», a *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, p. 111-119.

68. La companyia de Manuel Salvat estava integrada pels actors i les actrius següents: Juana Azorín, Fernando Barraycoa, Carmen Beut, Pedro Cabré, Carmen Echevarría, Emilio C. Espinosa, Consuelo Esplugas, Rafael Fuster, María Lacalle, María Fernanda Ladrón de Guevara, Pedro Larrañaga, Santiago Llano, Carmen Lucio, Aurelio Pardo, Hada Parera, Manuela Picot, Delfín Prieto, Joaquín Puyol, Rosalía Riquelme i Elías Sanjuán. El regidor d'escena era Juan Galcerán i els apuntadors, Luis Bohigas, Alfredo Martín i Juan Galcerán (ARTÍS. «La vida del teatro a Barcelona», p. 149).

69. Sobre aquests dos autors i l'estrena de l'obra a València, vegeu BLASCO. *El teatro al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Vol. 2, p. 112-114.

70. «Repetidas veces hemos hablado del teatro, industria de guerra, que debería estar funcionando en esos escenarios donde "se rinde culto a la estupidez" con engendros al estilo de *La educación de los padres* y *El huevo de Colón*. / Nadie "ha parado mientes" en nuestras observaciones. / Ferozmente, los "elementos desencadenados" del teatro imponen su necesidad de comer. Y en el teatro con lo que mejor se come, por lo visto, es con el arte burgués. [...] Pero la guerra se va acercando a Barcelona. Y Barcelona comienza a reaccionar, apuntando transformaciones que ya se hacen necesarias, imprescindibles en la vida ciudadana. [...] También hablaba ayer la *Soli* del teatro, adoptando una postura tajante y rotunda. "Debe suprimirse todo espectáculo frívolo de la retaguardia." / Lo cual equivale a decir que deben cerrarse casi todos los teatros de Barcelona. O transformarse. [...] Quien fije su atención en la cartelera teatral de Barcelona ha de quedarse perplejo y desconcertado ante el panorama que "ofrecen" los escenarios socializados. *La pipa de oro*, *La turca de Bienvenido*, *La duquesa de Tabarín*, *La Dolorosa*, y un título de manifiesta oportunidad: *La república de la broma*. / Después de esto, cincuenta y ocho cines, alegres y confiados, en su mayor parte; varios frontones donde jugarse la "tela" y algunos tugurios donde bailotear y "amonarse". / Ciertamente, no es ya el momento de tan disparatada insolencia. / "En estos momentos decisivos", que dice la *Soli*... / ¡Plato único y teatro de guerra! / De acuerdo. / Ambas industrias están socializadas. / Conque...» [Mateo Santos]. «¿Es ya la hora?». *Mañana*, 08-04-1938, p. [4].

71. XIP. «Notas teatrales». *Mi Revista*, n. 36 (01-03-1938), p. [35]; «Notas teatrales de *Mi Revista*». *Mi Revista*, n. 40 (01-05-1938), p. [106-107], i XIP. «Teatro. Teatro Romea. *El imperio de los gángsters*». *Mi Revista*, n. 50 (01-10-1938), p. [38]. Pel que fa a *La turca de Bienvenido*, Manuel Valdeperes apuntà que

la peça era insubstantial, però tenia una certa habilitat constructiva, presentava uns ambients grotescos i brindava un triangle amorós clàssic, inspirat en la comèdia francesa, que adquiria una categoria de «diatriba contra ciertos personajes que tienen diferente concepto del deber conyugal y de la moral cuando ésta se relaciona con la acción propia o la de los demás». M.V. [Manuel Valldeperes]. «Romea. *La turca de Bienvenido*, farsa de Víctor Gabirondo y Antonio González Álvarez». *Las Noticias*, 27-02-1938, p. 4.

72. Félix Herce associà *Guiñapos a Currito de la Cruz* i afirmà que, malgrat el domini de la tècnica teatral i de la definició dels tipus de què feia gala el popular autor valencià, l'obra només podia interpretar-se, pel cap alt, «en un sentido pretérito y evocador». HERCE, [Félix]. «Estreno en Romea. *Guiñapos*, comedia, en tres actos, original de Felipe Meliá». *La Vanguardia*, 09-08-1938, p. 8; cf., per a una opinió similar, SEGON APUNT [Simó Armengol?]. «Al Romea s'ha estrenat *Guiñapos*, de Felipe Meliá». *La Rambla*, 12-08-1938, p. 2). Respecte a *El imperio de los gángsters*, el segon crític de *La Vanguardia* fou molt més taxatiu: «La buena intención del autor de escribir un folletón policíaco, con aires de cierta originalidad, pasó entre sirenas, ruido de ametralladoras, apagones, homicidios y botellas de champagne. Los personajes de esta comedia beben champagne en tal cantidad, que haría la felicidad de una tanguista. / La obra, incoherente y pesada, no interesa, ni emociona, pese a los siete u ocho cadáveres interinos (luego resucitan todos), las dos horas y media de espectáculo caen sobre el público, com una pesada losa». HERCE, ([Félix]. «El estreno de anoche. En el Romea. *El imperio de los gángsters*, comedia policíaca, de Enrique Casanova». *La Vanguardia*, 30-09-1938, p. 3; cf., en un sentit semblant, B. S. N. [Bartolomé Solsona]. «Estreno de *El imperio de los gángsters*, en el Romea». *El Día Gráfico*, 06-10-1938, p. 7).

73. PASO, Antonio i DE PEDRO, Valentín. *¡Engañala, Constante! (Ya no es delito)*. Farsa còmica, en tres actos. Madrid: Estampa, 1932 (Las Farsa, 267). L'obra havia estat estrenada el 16 de setembre de 1932, al Teatro María Isabel de Madrid, per la companyia de Juan Bonafé i, en la seva edició, duia una dedicatòria impresa adreçada a aquest actor i director («A Juan Bonafé, / con admiración y cariño»).

74. Era un repertori similar, per exemple, al de la companyia de Gaspar Campos que actuava al Teatro Barral de Madrid (FERNÁN-GÓMEZ. *El tiempo amarillo*, p. 178).

75. *El hombre que come* podria ser *El hombre que quiere comer*, de Tristan Bernard i Jacques Natanson, en l'adaptació de Gregorio Martínez Sierra i Joaquín Abati, que fou estrenada el 28 de febrer de 1925 al Teatro Cómico de Madrid (DOUGHERTY i VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, p. 307).

76. HERCE, [Félix]. «*Tu mujer es cosa mía*, juguete còmico, original de Prada e Iquino. Principal Palace». *La Vanguardia*, 28-01-1938, p. 10.

77. M.V. [Manuel Valldeperes]. «Principal Palace. *Tu mujer es cosa mía*, de Prada e Iquino». *Las Noticias*, 23-01-1938, p. 5. Curiosament, pocs dies abans de l'estrena, el 13 de gener de 1938, Víctor Mora, president d'Autors i Compositors de Catalunya del Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la CNT, envià una carta als directius del Comitè Econòmic del Teatre en què els comunicava, en primer lloc, que Francisco Prada, un dels autors de *Tu mujer es cosa mía*, havia aconseguit estrenar, abans que altres autors, les obres dels quals havien estat admeses anteriorment, per l'amistat que l'unia amb el director López Somoza, i, en segon lloc, que el tal Prada era un excedista que mantenia contactes amb José M. Gil-Robles i se'l tenia per «un elemento indeseable y sería indigno que estrenara pues no lo merece por sus ideas antagónicas a las nuestras y a nuestra dignidad patriótica y social». (Carta mecanoscrita, una pàgina. Capçalera impresa. Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil, Político-Social-Barcelona, 1085.)

78. HERCE, [Félix]. «Principal Palace. ¡Tatachín!, juguete cómico, de F. Loygorri». *La Vanguardia*, 24-05-1938, p. 4, i XIP. «Teatro». *Mi Revista*, n. 42 (01-06-1938), p. [43-44]. Francisco Loygorri, antic empresari del Teatro Martín de Madrid, havia classificat la seva peça ¡Tatachín! amb l'etiqueta de «juguete cómico», però el crític d'*Ilustración Ibérica* assegurarà que l'obra era més aviat «una comedia de enredo» que, en versionar-se a l'espanyol, s'havia convertit en «una astracanada» («Teatro». *Ilustración Ibérica*, n. 3, extraordinari d'abril, maig i juny de 1938, p. 48).
79. XIP. «Tu mujer es cosa mía (Centenario)». *Mi Revista*, n. 37 (15-03-1938), p. [44], i «Homenaje al autor de Tatachín». *La Vanguardia*, 07-08-1938, p. 6.
80. XIP. «Teatro. Un comentario». *Mi Revista*, n. 44-45, 15-07-1938, p. 151-153.
81. A propòsit de *Fuenteovejuna*, no és debades que reportem dues relectures circumstanciades de l'obra, provinents de dues plataformes ideològicament contraposades. Des de l'òrgan ugetista *Las Noticias*, es titllà l'obra de «revolucionaria y de masas» i, tot i que es lamentava que hagués estat revisitada amb gairebé dos anys de retard, es congratulà que finalment «el auténtico teatro de masas cobre todo su valor»: «Fuenteovejuna, que entraña la protesta viva de un pueblo encarnecido, llega imponente a nuestra retaguardia y se adueña de uno de los barrios más populares de la popularista Barcelona: el Paralelo. Es allí, donde el dolor se hizo sensible en épocas pretéritas, que la voz del pueblo llega a nosotros a través de unas escenas que son carne viva, que son lágrimas vertidas en la impotencia, que son el grito de rebeldía que ha de impulsar al cabo de los años, a este mismo pueblo, camino ya de la emancipación total». («Arte popular». *Las Noticias*, 01-07-1938, p. 3). Al seu torn, des del diari confederal *CNT*, Felipe Alaiz exposà una curiosa tesi segons la qual *Fuenteovejuna* seria un paradigma de la socialització del protagonista, «puesto que se suprime el final reverencial para la realeza. Es decir, que se elimina al rey nada menos como protagonista de justicia [...]. A Lope se le olvidó de borrar al rey, protagonista que tiene que ceder ante el pueblo». ALAIZ, Felipe. «El rey no es ya protagonista». *CNT*, 13-07-1938, p. [8] i 7.
82. «Una obra de periodistes a l'Espanyol». *La Publicitat*, 28-05-1938, p. 2; «Estreno de la comedia realista *No te vendas, mujer*». *CNT*, 01-06-1938, p. 3; i «*No te vendas mujer!*». *La Vanguardia*, 28-05-1938, p. 2. Es tractava, segons Félix Herce, d'«una comedia vibrante, honrada, comedia cruda, realista, pero plena de humano sentimiento», que arribava a tenir emoció amb diàlegs pulcres, sense esquivar la cruesa. (H. [Félix Herce]. «Español. ¡No te vendas, mujer!», comedia de Amichatis y Ceferino Avecilla». *La Vanguardia*, 31-05-1938, p. 6). Ceferino R. Avecilla era, en aquells moments, comandant de l'Exèrcit Popular.
83. BLASCO. *El teatro al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Vol. 2, p. 112-114.
84. «Revisión». *Umbral*, n. 49, 22-10-1938, p. [14]. L'estrena de *Madrecita mía* era una prova, segons *Solidaridad Obrera*, de la imparcialitat de les decisions de la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya: «obra de autora novel, que después de pasearse por todas las administraciones teatrales, ha visto la luz de las candilejas con aplauso de público. *Madrecita mía*, obra de pluma femenina, sin escarceos redentoristas, habla al corazón.» («Notas breves de espectáculos». *Solidaridad Obrera*, 28-09-1938, p. 2).
85. «Noticias breves». *La Vanguardia*, 30-11-1938, p. 4; «Notas teatrales y musicales. Noticias breves». *El Diluvio*, 01-12-1938, p. 4, i XIP. «Teatro. Murmuraciones». *Mi Revista*, n. 54, 01-12-1938, p. 31-32.
86. CYRANO. «Teatros». *Catalunya*, 09-05-1938, p. 2.

87. *Ibíd.*

88. En la representació de *Retaguardia* al Teatre Pavón de Madrid, el 14 de juny de 1938, exercí de comparsa un jove Fernando Fernán-Gómez, el qual, com testimonia en les seves memòries, cantà a cor *La santa espina* i es disfressà de milicià, de soldat de Regulars i de ciutadà a la cua del pa. (FERNÁN-GÓMEZ. *El tiempo amarillo*, p. 200).

89. «Durante los dos años y medio que duró la contienda, mis dramas de guerra —recordava Orriols pocs mesos abans de morir— recorrieron todos los escenarios de la zona leal. Mi obra *¡España en piel!*, varias veces centenaria en las carteleras de Barcelona y Madrid, recorrió en campaña triunfal una infinidad de ciudades y pueblos republicanos, constantemente ovacionada, incluso muchas veces bajo el horror de los terribles bombardeos. / Esta obra, en plena guerra civil, fue representada también en diversos escenarios franceses por un Cuadro Artístico español residente en Francia. Señalaré, especialmente, su representación en la sala Pleyel de París. / Aún di una obra más: *Retaguardia*, estrenada también en Barcelona, y luego en Madrid, hacia los finales de la contienda. Con esta última obra terminó entonces mi carrera teatral en España.» (*Curriculum vitae* escrit per l'autor, a Baiona, a l'abril del 1976. [Agraïm a Mercedes de Orriols, la filla de l'escriptor barceloní, la gentilesa que va tenir d'enviar-nos en una còpia.]

90. Enric Borràs no abandonà el Teatre Català de la Comèdia, sinó que es desplaçà únicament dos dies, el dissabte 17 i el diumenge 18, per solemnitzar la inauguració de la temporada del Teatre Parthenon. («En la inauguración de la temporada del Teatro Parthenon. Actuará Borràs interpretando *El gran Galeoto*». *El Día Gráfico*, 16-09-1938, p. 7, i «Escenaris». *La Humanitat*, 24-09-1938, p. 2).

91. «Noticias breves». *La Vanguardia*, 18-11-1938, p. 2.

92. En la reposició de *La losa de los sueños*, Enrique López Alarcón adreçà un parlament breu al públic per recordar-li la significació de l'obra de Benavente i, en particular, «la substancia social de la comedia en relación con los fines revolucionarios». («*La losa de los sueños* en el Parthenon». *CNT*, 17-12-1938, p. 4). D'altra banda, com a nota curiosa, consignem que la socialització teatral prohibí la representació de *Don Juan Tenorio* i, d'aquesta manera, interrompé una llarga tradició en els escenaris barcelonins. (A. [Andreu A. Artís]. «Trencant una tradició que durava des de fa 84 anys, aquests dies no s'ha representat el *Tenorio* en cap altre teatre barceloní. L'estrena i les representacions del drama de Zorrilla a la nostra ciutat». *Última Hora*, 02-11-1936, p. 6). Però la popular obra de Zorrilla retornà als escenaris de Barcelona i el costum tradicional es reprengué el 1937 i el 1938. L'any 1937 es feren sis úniques representacions extraordinàries de *Don Juan Tenorio*, interpretat en els papers principals per Enric Borràs, Laura Bové i Rafael López Alarcón, al Principal Palace, els dies 30 i 31 d'octubre i l'1 de novembre. L'any següent, Borràs tornà a representar l'obra al Romea i Enric Guitart ho féu al Parthenon. («En el Parthenon se presentó nuestro amigo D. Juan Tenorio. Encarnado y animado por el excelente y joven actor Guitart». *La Vanguardia*, 28-10-1938, p. 5). La premsa distingí el «*Tenorio juvenil*» de Guitart, al Parthenon, amb Juanita Ferrer com a Doña Inés, del «*Tenorio*» a seques de Borràs, al Romea, amb Juanita Azorín com a protagonista femenina, i la col·laboració de Juan Bonafé. («Noticias teatrales». *La Vanguardia*, 22-10-1938, p. 2).

93. «Noticias breves». *La Vanguardia*, 30-11-1938, p. 4.

94. H. [Félix Herce]. «Inauguración de la temporada en el Parthenon». *La Vanguardia*, 18-9-1938, p. 5; *ídem*. «Parthenon. Felipe Derblay». *La Vanguardia*, 16-10-1938, p. 5; *ídem*. «Se reestrena con éxito grande,

Nuestra Natacha. En el Parthenon». *La Vanguardia*, 27-11-1938, p. 3; i ídem, «En el Parthenon. Reposición de la comedia de Benavente *La losa de los sueños*». *La Vanguardia*, 17-12-1938, p. 4. De Felipe Derblay, Herce opinà que «la vieja novela de Ohnet resulta más vieja aún a través de esta comedia ñoña, pesada, que sólo sirve para dar lugar a demostrar la naturalidad y el buen arte de Enrique Guitart, actor capacitado para empresas de más fuste que el desempolvar un repertorio que hace añorar los coches simones y los quinqués de petróleo.» (Article citat.)

95. AGUIRRE, [Francisco]. «Benavente, los Quintero y Casona. Teatro de ayer, de hoy y quizás de mañana». *El Día Gráfico*, 22-11-1938, p. 2.

96. «Noticias breves». *La Vanguardia*, 14-01-1939, p. 4.

97. L'estrena de la comèdia *La cuadratura del círculo*, de Valentin P. Kataiev, per la companyia d'Enric Guitart, s'anuncià com a immediata i es presentà com «una obra de fino humor, que se desarrolla en un ambiente de bohemia, de una bohemia moderna, optimista y alegre, que entre graciosas peripecias, deja paso a un problema hondamente humano.» («Informaciones teatrales. En el Parthenon se estrenará en breve una gran comedia rusa». *La Vanguardia*, 07-12-1938, p. 2). L'obra de Kataiev havia estat presentada al Teatro Español de Madrid, el 1932, per una fracció —instal·lada a Praga— del Teatre Artístic de Moscou, i havia estat editada per les edicions Signo de Madrid, l'any 1937, en una versió castellana d'Ilse Wolf i Antonio Olivares (vegeu REY FARALDOS, Gloria. «Notas sobre teatro ruso en España». *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*. N. 43-44. Madrid: 1986, p. 273-277). Per a la resta d'obres anunciades, vegeu «Notas breves». *La Vanguardia*, 28-12-1938, p. 2.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA SASTRE, Juan. «Antecedentes republicanos de los teatros nacionales». A: *Historia de los teatros nacionales. 1939-1962*. Vol. I. Direcció d'Andrés Peláez. Coordinació de Fernanda Andura. Madrid: Centro de Documentación Teatral del INAEM, 1993, p. 1-39.
- «El teatro como res pública: la cuestión del "Teatro Nacional" en España entre 1900 y 1939». *ADE Teatro*, n. 77. Madrid: octubre del 1999, p. 305-310.
- AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999 (Serie Teoría y Práctica del Teatro, 16).
- ALBERTI, Rafael. *Prosas encontradas (1924-1942)*. Edició a cura de Robert Marrast. Pròleg de Pablo Corbalán. Madrid: Ayuso, 1970.
- *La arboleda perdida. Primero y Segundo libros (1902-1931)*. Vol. I. Madrid: Alianza, 1998 (Biblioteca de Autor, 52).
- *La arboleda perdida. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*. Vol. 2. Madrid: Alianza, 1998 (Biblioteca de Autor, 53).
- Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*. Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1938.
- ARILLA, Alejandro-Gonzalo. «El compromiso de la literatura alemana del exilio con la República española (1936-1939)». *Anthropos*, n. 148, setembre del 1993, p. 89-90.

- ARMIÑO, Mauro. «Prólogo». A: *La dama del alba. La sirena varada. Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona. Madrid: Edaf, 1985 (Biblioteca Edaf, 135), p. 9-31.
- «El teatro de Alejandro Casona». A: *Retablo jovial*, d'Alejandro Casona. Madrid: Edaf, 1994 (Biblioteca Edaf, 156), p. 9-32.
- ARTÍS, Josep. «La vida del teatre a Barcelona». A: *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*. Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1938, p. 141-208.
- ASÚN ESCARTÍN, Raquel. «Literatura y guerra civil: Los clásicos españoles combaten por la libertad». A: *Estudios y ensayos*. Edició a cura de Manuel Aznar Soler i María José Sánchez-Cascado Blanco. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991 (Ensayos y Documentos, 10), p. 527-544.
- AZNAR SOLER, Manuel. «El teatro de Rafael Dieste durante la guerra civil». A: *Teatro*, de Rafael Dieste. Vol. II. Barcelona: Laia, 1981 (Laia B, 2), p. 7-37.
- *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees / Taller d'Investigacions Valleinclinianes, 1992 (Ventolera, 1).
- *Valle-Inclán, antifascista*. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees / Taller d'Investigacions Valleinclinianes, 1992 (Estrafalaria, 1).
- «María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil». *Anthropos*, n. 148, setembre del 1993, p. 25-34.
- *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. València: Aula de Teatre del Servei d'Extensió Universitària de la Universitat de València, 1993 (Palmireno, 1).
- «El teatro español durante la II República (1931-1939)». *Monteagudo*, n. 2. Múrcia: 1997, p. 45-58.
- «El teatro en Madrid durante la Guerra Civil española». A: *Literatura y Guerra Civil. Madrid, 1936-1939*. Edició a cura de José Esteban i Manuel Llusia. Madrid: Talasa, 1999 (Talasa Literatura, 7), p. 101-110.
- «El teatro de García Lorca en el contexto de la vida escénica española durante la Segunda República». A: *Federico García Lorca i Catalunya. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, maig de 1998*. Coordinació i edició d'Antonio Monegal i José María Micó. Barcelona: Institut Universitari de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra / Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona, 2000, p. 63-71.
- AZNAR SOLER, Manuel; Rodríguez, Juan (ed.). *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees / Taller d'Investigacions Valleinclinianes, 1995 (El Gato Negro, 1).
- BELLINI, Giuseppe. «El teatro hispanoamericano del siglo XX». A: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1986<sup>2</sup> (Literatura y Sociedad), p. 637-667.
- BERENGUER, Ángel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 24).
- BILBATÚA, Miguel. «Intentos de renovación teatral durante la II República y la guerra civil (Notas para un estudio)». A: *Teatro de agitación política 1933-1939*. Madrid: Edicusa, Cuadernos para el Diálogo, 1976 (Libros de Teatro, 56), p. 9-54.
- «La Guerra Civil y el teatro». *Camp de l'Arpa*, n. 48-49, març del 1978, p. 30-33.
- «El teatro durante la Segunda República y la Guerra Civil». A: *Literatura y Guerra Civil. VIII*

- Debates de Crítica Joven*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación Provincial de Almería, 1987 (Temas Monográficos, 3), p. 59-78.
- CASTELLÓN, Antonio. «Proyectos de reforma del teatro español 1920 / 1939». *Primer Acto*, n. 176. Madrid: gener del 1975, p. 4-13.
- *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Pròleg de Ricardo Doménech. Madrid: Endymion, 1994 (Textos Universitarios).
- CAUDET, Francisco. «El libro de avanzada en los años 30». A: *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1993 (Nuestro Mundo, 30), p. 107-143.
- COBB, Christopher H. *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*. Barcelona: Laia, 1981 (Papel 451), p. 52.
- «La crisis de la cultura ante la guerra civil». A: *Literatura y Guerra Civil. VIII Debates de Crítica Joven*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación Provincial de Almería, 1987 (Temas Monográficos, 3), p. 39-55.
- «La animación socio-cultural durante la II República española». A: *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine*. París: Presses Universitaires de Vicennes, 1990, p. 279-288.
- COLLADO, Fernando. *El teatro bajo las bombas*. Madrid: Kaydeda, 1989.
- DIAGO, Nel. «La etapa argentina de Carlos Arniches». A: *Estudios sobre Carlos Arniches*. Edició a cura de Juan A. Ríos Carratalà. Alacant: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Diputació d'Alacant, 1994 (Seminarios, Serie Mayor), p. 199-213.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen. *Alejandro Casona*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1990 (Biografías de Asturianos, 2).
- DIEGO, Fernando de. *El teatro de Alberti: teatralidad e ideología*. Madrid: Fundamentos, 1988 (Espiral Hispanoamericana, 10).
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *El teatro español de 1914 a 1936. Artículos de crítica teatral*. 5 vol. Mèxic: Joaquín Mortiz, 1968 (Obras de Enrique Díez-Canedo).
- DÍEZ TABOADA, Juan María. «Introducción». A: *La sirena varada. La barca sin pescador*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986 (Clásicos Plaza & Janés, 50), p. 15-38.
- «Alejandro Casona en su primera época». A: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Edició a cura de Dru Dougherty i María Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC / Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 111-119.
- DOMÉNECH, Fernando. «El teatro en la Guerra Civil española». *ADE Teatro*, n. 77. Madrid: octubre del 1999, p. 75-85.
- DOMERGUE, Lucienne, i LAFFRANQUE, Marie. «El Castillo Maldito de Federico Urales. Cultura libertaria y creación teatral». A: *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Edició a cura de Bert Hofmann, Pere Joan i Pous i Manfred Tietz. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1995, p. 69-77.
- DOUGHERTY, Dru. «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20». A: *2 ensayos sobre teatro español de los 20*. Edició a cura de César Oliva. Múrcia: Universidad de Murcia, 1984 (Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 11), p. 85-156.
- *Valle-Inclán y la Segunda República*. València: Pre-Textos, 1986 (Letras Hispánicas, 80).

- DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990 (Arte, Serie Teoría Teatral, 109).
- *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca, 1920-1945*. Madrid: Fundación Federico García Lorca / Tabapress, 1992.
- *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997 (Arte, Serie Teoría Teatral, 116).
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito. *La cultura durante la Guerra Civil*. Madrid: Alhambra, 1987 (Estudios, 38).
- ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel. *La colección teatral «La Farsa»*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971 (Anejos de la Revista Segismundo, 3).
- ESQUER TORRES, Ramón. *La colección dramática «El teatro moderno»*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969 (Anejos a la Revista Segismundo, 2).
- ESTEBAN, José. «Editoriales y libros de la España de los años treinta». *Cuadernos para el Diálogo*, n. extraordinari XXXII (deseembre del 1972), p. 58-62.
- ESTEBAN, José; SANTONJA, Gonzalo. «Presentación». A: *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*. Barcelona: Anthropos, 1988 (Ámbitos Literarios, Ensayo, 22), p. 7-17.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate, 1999<sup>2</sup> (Literatura).
- FOGUET I BOREU, Francesc. *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*. Barcelona: Pòrtic, 2002 (Dones del XX, 3).
- FUENTES, Víctor. «El auge del libro de izquierda: por una cultura popular revolucionaria». A: *La marcha del pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Pròleg de Manuel Tuñón de Lara. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980 (Nuestro Mundo, 8), p. 27-47.
- «Por un teatro nacional-popular». A: *La marcha del pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Pròleg de Manuel Tuñón de Lara. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980 (Nuestro Mundo, 8), p. 119-144.
- GÁLVEZ ACERO, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 34).
- GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. *Arte i política en la guerra civil española. El caso republicano*. Maracena: Diputación Provincial de Granada, 1987 (Biblioteca de Ensayos, 13).
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa. *Perfiles críticos para una historia del teatro español: «La Voz» y «La Libertad» 1926-1936*. Boulder (Colorado): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000.
- GARCÍA ÁLVAREZ, María Teresa Cristina. «El teatro de la zona nacional durante la guerra civil española, 1936-1939. Notas para su historia». *El Basilisco*, n. 6. Oviedo: juliol-agost del 1990, p. 53-68.
- «Desde la otra orilla». *Primer Acto*, n. 247. Madrid: gener-febrer del 1993, p. 59-65.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel. «Farsa y esperpento en tiempos de guerra». *Cuadernos El Público*, n. 15. Madrid: 1986, p. 51-60.
- «La idea de teatro en la dramaturgia de la guerra civil: algunos ensayos». *Anthropos*, n. 148, setembre del 1993, p. 35-39.
- «Luis Mussot Flores: su labor teatral durante la guerra civil». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 18, n. 3. Boulder, Colorado: 1993, p. 519-537.



- GONZÁLEZ, Luis M. «La escena madrileña durante la II República (1931-1939)». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, n. 9-10. Alcalá de Henares: juny-desembre del 1996.
- GRIMAU, Carmen. *El cartel republicano en la guerra civil*. Madrid: Cátedra, 1979 (Cuadernos de Arte Cátedra, 9).
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid: Alberto Corazón, 1972 (Comunicación, Serie B, 23).
- *Teatro, realismo y cultura de masas*. Madrid: Edicusa, 1974 (Cuadernos para el Diálogo, Ediciones de Bolsillo, 340).
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. «Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República». A: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Edició a cura de Dru Dougherty i María Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC / Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 401-414.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis. «Introducción». A: *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, de Ramón del Valle-Inclán. Edició crítica de Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Espasa-Calpe, 1991 (Clásicos Castellanos, 26), p. 7-106.
- «La recepción crítica de *Divinas palabras*». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 18, n. 3. Boulder, Colorado: 1993, p. 639-691.
- «Una nueva reseña del estreno de *Divinas palabras*». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 19, n. 3. Boulder, Colorado: 1993, p. 505-506.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat. «La II República y el teatro renovador. La búsqueda de un nuevo público para una nueva dramaturgia». *ADE Teatro*, n. 77. Madrid: octubre del 1999, p. 51-61.
- KRONIK, Jonh W. «*La Farsa*» (1927-1936) y el teatro español de preguerra. Madrid: Department of Romance Languages de la University of North Carolina / Castalia, 1971 (Estudios de Hispanófila, 15).
- LENTZEN, Manfred. «En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta». A: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Vol. 3. Edició a cura d'Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 43-51.
- Literatura sobre la guerra civil. Poesía, narrativa, teatro, documentación: la expresión estética de una ideología*. Barcelona: Anthropos, 1993 (Suplementos Anthropos, 39).
- Literatura y guerra civil. VIII debates de crítica joven*. Coordinació de Fernando García Lara. Almería: Diputación Provincial de Almería / Instituto de Estudios Almerienses, 1987 (Temas Monográficos, 3).
- Literatura y guerra civil (Influencias de la guerra de España en las letras francesas e hispánicas)*. *Actas del Coloquio Internacional. Lérida, 1-3 diciembre 1986*. Edició a cura d'Àngels Santa. Lleida: Estudi General de Lleida / Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- LITVAK, Lily. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981 (Ensayo, 9).
- *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988 (Libros del Arlequín).
- Llibre d'actes del Comitè Econòmic del Teatre del SUEP-CNT I*. Barcelona, de l'11 d'agost de 1936

- al 21 de gener de 1937. Document manuscrit. 50 pàgines. Dipositat a l'Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil, Político-Social-Barcelona, 1431.
- Libre d'actes del Comitè Econòmic del Teatre del SUEP-CNT* 2. Barcelona, del 22 de gener de 1937 al 26 de juliol de 1937. Document manuscrit. 100 pàgines. Dipositat a l'Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil, Político-Social-Barcelona, 951.
- LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada, 1970 (Cristal del Tiempo).
- MAINER, José-Carlos. *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*. Madrid: Edicusa, 1972 (Cuadernos para el Diálogo, 42).
- *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1987<sup>4</sup> (Crítica y Estudios Literarios).
- «Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)». A: *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1988 (Monografies de Quaderns de Traducció i Interpretació, 5), p. 17-82.
- «Enseñanza, religiosidad, cultura y ocio. El siglo XX». A: *La sociedad urbana en la España contemporánea*. Edició a cura de Francesc Bonamusa i Joan Serrallonga. Barcelona: Asociación de Historia Contemporánea, 1994, p. 233-256.
- MANTEIGA, Roberto. «Hacia un teatro popular: la tradición "agit-prop" y el teatro español durante los años de la Segunda República». *Letras Peninsulares*, n. 12/2. Charlotte, Carolina del Nord: tardor del 1999, p. 217-226.
- MAÑÁ, Gemma; GARCÍA, Rafael; MONFERRER, Luis; ESTEVE, Luis A. *La voz de los naufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1997 (Nuestro Mundo, 50).
- MARRAST, Robert. «Introducción». A: *Madrid. Cuadernos de la Casa de Cultura. Números 1-3. Valencia / Barcelona, febrero 1937-mayo 1938*. Glashütten im Taunus: Verlag Detlev Auvermann Nendeln, Kraus Reprint, 1974 (Biblioteca del 36, 5. Revistas Literarias de la Segunda República Española), p. 7-17.
- *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62, 1978 (Monografies de Teatre, 8).
- MCCARTHY, Jim. *Political Theatre during the Spanish Civil War*. Cardiff: University of Wales Press, 1999.
- MONLEÓN, José. «*El Mono Azul*». *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*. Madrid: Ayuso, 1979 (Endymión, 5).
- MONTI, Silvia. «Teatro e guerra civile. Il linguaggio drammatico de urgencia». *Spagna Contemporanea. Semestrale di Storia e Bibliografia*, n. 7. Torino: 1995, p. 81-92.
- MUNDI, Francisco. *El teatro de la guerra civil*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987 (Ediciones y Estudios, 1).
- NAVARRO NAVARRO, Francisco Javier. «*El paraíso de la razón*». *La revista «Estudios» (1928-1937) y el mundo cultural anarquista*. València: Institució Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1997 (Estudios Universitarios, 69).
- OLIVA, César. «El teatro español durante la guerra civil». A: *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989 (Historia de la Literatura Española Actual, 3), p. 3-66.

- ORDUÑA, Javier. *El teatro alemán contemporáneo a l'Estat espanyol fins al 1975*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988 (Monografies de Teatre, 25).
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo. «Introducción». A: *Antología del teatro breve español (1898-1940)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997 (Clásicos de Biblioteca Nueva, 5), p. 7-136.
- REY FARALDOS, Gloria. «Notas sobre teatro ruso en España». *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, n. 43-44. Madrid: 1986, p. 265-288.
- RÍOS CARRATALÀ, Juan A. «El padre Pitillo y la guerra civil». A: *Estudios sobre Carlos Arniches*. Edició a cura de Juan A. Ríos Carratalà. Alacant: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Diputació d'Alacant, 1994 (Seminarios, Serie Mayor), p. 215-229.
- RODRIGO, Antonina. *Margarida Xirgu y su teatro*. Pròleg de Ricard Salvat. Barcelona: Planteta, 1974 (Hombre y Época).
- *García Lorca en Cataluña*. Pròleg de Josep Trueta. Barcelona: Planeta, 1975 (Textos Planeta, 7).
- *Margarida Xirgu: actriz predilecta de García Lorca*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1980 (El Arca de Papel, 179).
- *García Lorca, el amigo de Cataluña*. Barcelona: Edhasa, 1984 (Testimonio Edhasa).
- «Federico García Lorca y Margarida Xirgu. Teatro y compromiso». A: *Federico García Lorca i Catalunya. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, maig de 1998*. Coordinació i edició d'Antonio Monegal i José María Micó. Barcelona: Institut Universitari de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra / Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona, 2000, p. 33-49.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. «La literatura fascista durante la guerra civil, 1936-1939. El teatro». A: *Literatura fascista española*. Vol. I. Madrid: Akal, 1986 (España Sin Espejo, 6), p. 251-266.
- RODRÍGUEZ RICHART, José. *Vida y teatro de Alejandro Casona*. Oviedo: Diputación de Oviedo / Instituto de Estudios Asturianos, 1963.
- RODRÍGUEZ-SEDA DE LAGUNA, Asela. *Shaw en el mundo hispánico*. Puerto Rico: Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1981 (Mente y Palabra).
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997<sup>11</sup> (Crítica y Estudios Literarios).
- SALES, Joan. *Incerta glòria*. 2 vol. Barcelona: Edicions 62, 1990<sup>2</sup> (MOLC, 88-89).
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. «La literatura de la guerra civil. El teatro». A: *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*. Vol. VII. Edició a cura de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1984, p. 771-781.
- SANTONJA, Gonzalo. *La novela proletaria (1932-1933)*. Madrid: Ayuso, 1979. 2 vol. (Biblioteca Silenciada 3 i 4).
- *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona: Anthropos, 1989 (Ámbitos Literarios, Ensayo, 29).
- *Las novelas rojas*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1994 (Nuestro Mundo, 36).
- SAZ, Agustín del. *Teatro hispanoamericano*. Vol. II. Barcelona: Vergara, 1963 (Nuevos Horizontes).
- *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Labor, 1967 (Nueva Colección Labor, 57).
- SCHIAVO, Leda. «Cartas inéditas de Valle-Inclán». *Ínsula*, n. 398. Madrid: gener del 1980, p. 1 i 10.
- SENABRE LLABATA, Carmen. «La estética anarquista y *La Revista Blanca*». A: *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine*. París: Presses Universitaires de Vicennes, 1990, p. 208-216.

- SIGUAN BOEHMER, Marisa. *Literatura popular libertaria. Trece años de «La Novela Ideal» (1925-1938)*. Barcelona: Península, 1981 (Temas de Historia y Política Contemporáneas, 12).
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria. *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998 (Nuestro Mundo, 52).
- STRICKSTRACK-GARCÍA, Roswitha. «El teatro en la Guerra Civil». A: *La Guerra Civil Española - medio siglo después. Actas del coloquio internacional celebrado en Göttingen del 25 al 28 de junio de 1987*. Edició a cura de Manfred Engelbert i Javier García de María. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990. Editionen der Iberoamericana. Reihe 03 (Monographien und Aufsätze, 32), p. 111-121.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. «Las guerrillas del teatro (urgencia, propaganda, compromiso)». *ADE Teatro*, n. 77. Madrid: octubre del 1999, p. 144-153.
- VERSENYI, Adam. *El teatro en América Latina*. Traducció de Carmen González Sánchez i Carlos Martín Ramírez. Cambridge: University Press, 1996.
- VICENTE HERNANDO, César de. «Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España». *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, n. 1. Alcalá de Henares: juny del 1992, p. 123-140.
- «Estudio preliminar». A: *Poesía de la Guerra Civil española 1936-1939*. Madrid: Akal, 1994 (Nuestros Clásicos, 10), p. 5-43.
- «Erwin Piscator: problemática y corte epistemológico». *ADE Teatro*, n. 34. Madrid: febrer del 1994, p. 81-83.
- «Concepto y tendencias del teatro revolucionario y de agitación social entre 1900 y 1939». *ADE Teatro*, n. 77. Madrid: octubre del 1999, p. 133-143.
- «Piscator en España». A: *El teatro político y otros materiales, d'Erwin Piscator*. Traducció de Salvador Vila. Edició i apèndixs de César de Vicente Hernando. Pròleg d'Alfonso Sastre. Hondarribia: Hiru, 2001. Skene, 32, p. 434-440.
- «La revolución estética de Erwin Piscator». *ADE Teatro*, n. 86. Madrid: juliol-setembre de 2001, p. 135-140.
- «Un episodio teatral durante la Guerra Civil. La visita de Erwin Piscator». *ADE Teatro*, n. 97. Madrid: setembre-octubre de 2003, p. 59-66.
- VILA SAN-JUAN, Pedro. *Memorias de Enrique Borrás*. Barcelona: AHR, 1956 (Amanecer).
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. «Las ideas teatrales de Ramón J. Sender en sus colaboraciones periodísticas (primera etapa, 1929-1936)». *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, n. 35-36. Madrid: 1982, p. 211-223.
- «Ramón J. Sender, como crítico literario (1929-1936)». *Revista de Literatura*, n. 89. Madrid: gener-juny del 1983, p. 73-94.
- «La otra vanguardia histórica: cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926-1939)». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 24, n. 1-2. Boulder, Colorado: 1999, p. 243-268.
- VIVED MAIRAL, Jesús. «Ramón J. Sender, hombre de teatro». A: *La llave. Drama en un acto*, de Ramón J. Sender. Osca: Instituto de Estudios Altoaragoneses / Diputación de Huesca, 2001, p. 7-87.