

Lámina 1. Escena de El alcalde de Zalamea en la plaza de toros de las Ventas.

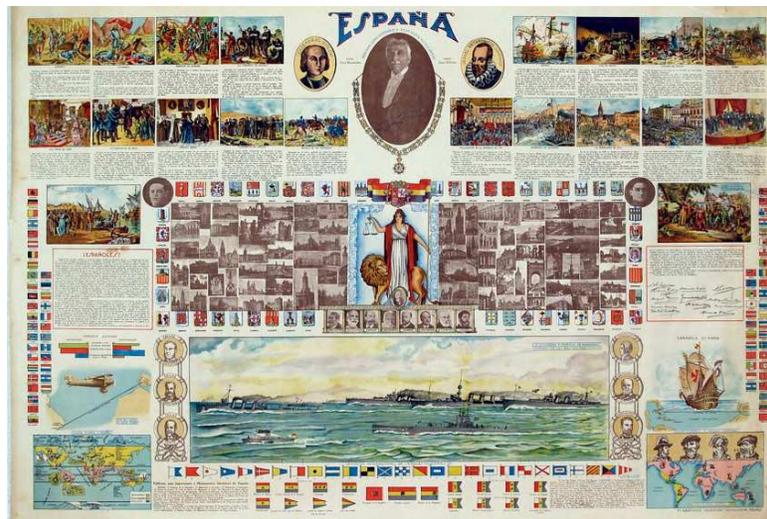


Lámina 2. Lámina en honor de D. Niceto Alcalá Zamora, 1932. Cortesía de José Garcés Romeo, Zaragoza.

Pedro Crespo en el ruedo: *El alcalde de Zalamea* y la identidad republicana en la plaza de las Ventas



David Rodríguez-Solás
Concordia University

El significado de un clásico está determinado por el campo cultural en el que se inserta (Dollimore y Sinfield viii). El 14 de abril de 1934, tercer aniversario de la proclamación de la República, se celebró con una representación teatral de *El alcalde de Zalamea* en la plaza de toros de las Ventas, la más multitudinaria hasta ese momento con una asistencia de unos 20.000 espectadores. Este montaje adquirió una relevancia excepcional gracias a su carácter conmemorativo y a la especial atención que recibió el teatro clásico español en la República. La singular recepción de esta puesta en escena multitudinaria se amplificó con la conmemoración de un hecho simbólico como es la proclamación de la República. En mi trabajo parto de estas dos premisas para desentrañar la nueva significación que adquiere *El alcalde de Zalamea* en el campo cultural republicano.

En 1934 el ministro de Instrucción Pública, Salvador de Madariaga, comisionó a Cipriano de Rivas Cherif la representación de una obra del siglo XVII como conmemoración del 14 de abril. Rivas Cherif aceptó el reto de hacer un montaje verdaderamente popular y propuso *El alcalde de Zalamea*, obra con la que estaba trabajando desde hacía un año con la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, residente del Teatro Español de Madrid.

El proyecto, en realidad, nació un año antes, en 1933, cuando el ministro Fernando de los Ríos lo mandó a Berlín para contratar a Max Reinhardt que debía montar en Madrid alguno de sus espectáculos multitudinarios como *La muerte de Dantón*. Rivas Cherif contó que la idea de poner en escena una obra en la plaza de las Ventas le asaltó durante su visita al director alemán, que le pidió que en caso de aceptar el encargo se le honrara con una representación del repertorio clásico español: “Se me ocurrió que nada mejor po-

díamos ofrecer a la consideración del gran artista alemán que un *Alcalde de Zalamea* en una Plaza de Toros” (Rivas Cherif 6).¹

Reinhardt nunca fue a España por la escasez de medios técnicos de los teatros españoles, pero la idea que surgió en este viaje a Berlín se concretó en la conmemoración del aniversario de la República (Rivas Cherif 290).

Las representaciones multitudinarias en España habían tenido ya algunos ensayos en fechas recientes. En 1931 Enrique Borrás, el Pedro Crespo de nuestra representación, había montado con su compañía un *Alcalde* en la plaza de la Armería de Madrid. El propio Rivas Cherif puso en escena en 1933 ante 3.000 espectadores la *Medea* de Séneca en el teatro romano de Mérida, traducida para la ocasión por Miguel de Unamuno.² Sin embargo, el reto de *El alcalde de Zalamea* era mucho mayor.

Rivas Cherif fue un hombre de teatro que profesionalizó la escena española: luchó por la creación de escuelas de arte dramático, defendió la figura del director de escena y renovó los repertorios teatrales. Su obra como director se caracteriza por la búsqueda de la espectacularidad, algo que aprendió de Max Reinhardt, quien le influyó en sus puestas en escena al aire libre, o de Edward Gordon Craig, cuyo uso de la arquitectura escenográfica le fascinaba.³ El *Alcalde* en las Ventas fue una creación de autor de Rivas Cherif, modelada sobre las enseñanzas de los más creativos directores de escena europeos. Según Jacques Coupeau, cuando un director prepara una obra “percibe de golpe su estilo global, el tono, el movimiento” (358). Rivas Cherif supo traducir en su puesta en escena la espectacularidad de esta comedia y adaptarla a la realidad del momento de la representación.

La representación conmemorativa contó con medios inusuales para el arte escénico de los años treinta. El escenógrafo Sigfrido Burmann, discípulo de Reinhardt, construyó un pueblo extremeño en el que se desarrollarían las

¹ Max Reinhardt estrenó *La muerte de Dantón*, de Georg Büchner, en el Deutsches Theater de Berlín en 1916. La fama de la obra se tradujo en una gira que la visitó varias ciudades de Europa y Nueva York (Styan 47).

² Para una descripción del montaje de *Medea*, ver Gil Fombellida 262-273.

³ Para un estudio de la labor escénica de Cipriano de Rivas Cherif, ver Aguilera y Aznar Soler. Rivas Cherif expresó sus ideas estéticas en unos cuadernos que escribió en su reclusión en el penal del Dueso en los años posteriores a la guerra civil, ver Rivas Cherif.

escenas de la obra: la casa de Pedro Crespo, el monte, el ayuntamiento, la cárcel... En la fotografía de la representación publicada por *ABC* se puede apreciar la escenografía ideada por Burmann y ejecutada por los arquitectos Fernando Salvador y Ribas (lámina 1). La disposición del público en las gradas de la plaza de toros exigía un escenario central en el que se construyeron dos tablados en elevación donde trascurría la acción principal. Para facilitar el seguimiento de la obra se recortaron todas las paredes de las casas, que tan sólo levantaban un par de palmos del suelo. Las puertas y ventanas quedaban suspendidas. La escenografía de la obra fue verdaderamente arriesgada y el propio Burmann tuvo problemas para entender lo que Rivas Cherif le pedía “porque no conseguía sustraerse del punto de vista frontal... a[1] que estaba acostumbrado” (Rivas Cherif 297). Rivas Cherif relató cómo se resolvió el espacio que debía evocar el patio de Pedro Crespo:

La extensión del recinto era la normal de un patio casero, con su pozo, y su emparrado y la escalera, tras una puerta al aire, de acceso al piso superior, sin otro muro que el necesario para sostener la reja de esquina. Y al aire, encuadrando el ambiente de la estancia, la cómoda, las sillas, el brasero de copa. Para ahorcar el Capitán, lleváronselo escoltado los comparasas e hicieron luego tan reducido y apretado cerco en torno a la horca, que nada se vio de macabro hasta descubrirlo colgado. (297)

El resultado, como podemos apreciar en la fotografía, fue altamente satisfactorio. No en vano, Rivas Cherif reconoció años después que esta obra “ha sido, en conciencia, mi mayor éxito de *escenógrafo*” (298).

Para esta representación única se contó con la participación de doscientos extras, alumnos del Teatro Escuela de Arte (la TEA).⁴ Alguno de estos meritorios se pueden ver en la fotografía recogiendo agua en la fuente o charlando en un corro. En diferentes momentos de la representación también

⁴ Rivas Cherif fue el impulsor de esta escuela teatral. Consideraba que la renovación escénica española debía incluir la formación profesional de actores. Tras varios intentos fallidos de crear una escuela actoral, logró constituir el Teatro Escuela de Arte (TEA) a finales de 1933 gracias a una pequeña subvención estatal y a la financiación de las suscripciones. Para una breve historia de las actividades de la que se conoció como la TEA, ver Aguilera y Aznar Soler 300-42.

se utilizaron caballos y mulas de carga. Rivas Cherif cuidó los detalles de la puesta en escena y pudo contar con una copia de la silla de Felipe II, realizada por la profesora de la TEA, Victorina Durán. La música tampoco se descuidó, ya que la banda republicana interpretó en directo las piezas musicales de la obra. Para la audición del diálogo se había ideado un sistema de micrófonos y altavoces que falló en la mitad de la representación, dejando a los espectadores ante una representación de lo que podríamos llamar teatro mudo. Sin embargo, la historia del *Alcalde*, según Rivas Cherif, era tan conocida que este incidente no impidió el seguimiento de la representación, que duró dos horas y media (298-99).⁵

El análisis de esta puesta en escena no sería completo si no prestáramos atención a las condiciones de recepción. La financiación ministerial del proyecto proporcionó los medios necesarios para producir un montaje tan espectacular. No obstante, no debemos olvidar que el fin último de la representación no era estético, sino político. La inclusión de *El alcalde de Zalamea* en el programa de actos oficiales que celebraban el aniversario de la proclamación de la república me lleva a preguntarme qué incidencia tuvo la representación conmemorativa en la recepción de la obra. ¿Qué papel jugó la representación de Las Ventas en la configuración de la memoria social de los madrileños que asistieron a la representación?

Las conmemoraciones, en general, conectan los hechos del pasado con situaciones del presente. El hecho conmemorado cobra un cariz distinto cuando lo que se recuerda es un hecho simbólico como es en esta ocasión el día en el que se proclamó la República Española en distintas ciudades españolas y que provocó el cambio de régimen político. También es distinto el significado de una conmemoración cuando la memoria social debe sintonizar con las memorias individuales de aquellos actores sociales que poseen un recuerdo personal, como ocurre en este caso. El ritual de la conmemora-

⁵ Ciertamente *El alcalde de Zalamea* era una de las comedias clásicas más populares en los años treinta. El dramaturgo Rafael Dieste relataba una anécdota que confirma este hecho: “En mis primeros viajes a Madrid, mucho antes de la Guerra Civil, oí pregonar en la Plaza de la Cebada – mercado central de la ciudad con afluencia de campesinos– ‘La comedia famosa del Alcalde de Zalamea, obra del gran poeta D. Pedro Calderón de la Barca’. Era edición baratísima, parecida a las llamadas ‘de cordel’, ornada, si mal no recuerdo, con algún grabado en madera. Probablemente costaba un real o poco más” (Dieste 95-96).

ción, en este sentido, se puede leer como un texto simbólico colectivo en el que a los participantes de la celebración se les recuerda una identidad compartida. En concreto, la celebración del tercer aniversario de la República fue una afirmación de la memoria social. Halbwachs, que señalaba que los recuerdos individuales se producen gracias a unos marcos colectivos, apunta que es la propia sociedad a través de su memoria la que otorga el significado a los hechos históricos:

todo hecho histórico, desde el momento que penetra en esta memoria se transforma en una máxima de enseñanza, en una noción, en un símbolo; se le atribuye un sentido; deviene un elemento del sistema de ideas de la sociedad (343).

Pero ¿por qué el ministerio de Instrucción Pública eligió una obra del siglo XVII para conmemorar el día de la República? Respecto al uso del pasado para alimentar la memoria social dice Connerton que “our experiences of the present largely depends upon our knowledge of the past, and that our images of the past commonly serve to legitimate a present social order” (3). Los agentes culturales de la República supieron utilizar el pasado para construir una memoria social que legitimó el régimen político. Salvador de Madariaga, ministro de Instrucción Pública, le pidió a Rivas Cherif “una obra clásica española que pudiera tener valor actual en esta conmemoración” (6). *El alcalde de Zalamea*, como monumento prestigiado por su capital simbólico, era la imagen del pasado cuya interpretación demostraba que los ideales de justicia social y soberanía popular en los que se fundaba la República también existieron en otras épocas de la historia de España.

A este hecho se refería Manuel Azaña cuando en un discurso defendió la tradición liberal y humanitaria de España, que “no ha sido siempre un país inquisitorial, ni un país intolerante, ni un país fanatizado.” Recordaba que incluso en los momentos de mayor control de la monarquía hubo disidencia, “ha habido siempre durante siglos en España un arroyuelo murmurante de gentes descontentas, del cual arroyuelo nosotros venimos y nos hemos convertido en ancho río.” Los republicanos no son, pues, una anomalía para

Azaña, sino lo más consustancial a la historia de España. Proponía rescatar para la República la historia de los desheredados (2: 693-95).⁶

Fernando de los Ríos coincidía con Azaña en su opinión sobre la historia de España. No obstante, para de los Ríos junto a la tradición de los disidentes también había que recuperar los ideales de la República con la esperanza de que el pueblo los incorporara como aspiraciones y necesidades propias. Fernando de los Ríos señaló que los proyectos educativos de la República, como las Misiones pedagógicas, iban destinados a cambiar la percepción que el pueblo tenía de su nacionalidad: “we were attempting to make him [the peasant] conscious of his history, awakening in him a feeling for true ‘Spanishness’ –and Spanishness, properly conceived, means no less and no more than an awareness of the ideals and aspirations of the Spanish people.”(3)⁷ En definitiva, la idea instrumentalista del pasado que tenían los agentes culturales de la República iba destinada a cambiar los esquemas de percepción del pueblo para ponerlos en sintonía con su propia historia, que era la historia del liberalismo.⁸ Se trataba de mostrarle al pueblo que el ré-

⁶ Este discurso fue pronunciado en la sociedad ‘El Sitio’ de Bilbao, el 9 de abril de 1933.

⁷ Las Misiones pedagógicas fueron creadas por decreto el 29 de mayo de 1931. Se trataba de un proyecto de extensión cultural que llegó a más de cinco mil pueblos españoles. Las Misiones consistían en bibliotecas, funciones de cine y gramófono, representaciones teatrales, exposiciones pictóricas, entre otras manifestaciones culturales. Para una descripción del proyecto se puede consultar el catálogo de la exposición conmemorativa de Misiones pedagógicas que contiene un abundante material documental, ver Otero Urtaza.

⁸ Este recurso de instrumentalización de la historia como parte del proceso de construcción nacional es una de las tres formas que identifica Anthony D. Smith con las que el pasado puede influir en el presente. Según Smith los agentes de la construcción nacional pueden usar la reaparición (*recurrence*) de una identidad colectiva premoderna para reclamar la identidad presente. También emplean la apropiación (*appropriation*), descubrimiento y autenticación de una tradición que asumen como un pasado étnico genuino. Por último, la construcción nacional puede reclamar la continuidad (*continuity*) de una formación discursiva de la historia, como ocurre en el caso que nos ocupa. Para Smith “we are dealing with the possibility that the institu-

gimen político del presente no había sido creado espontáneamente sino que era el resultado de la evolución histórica. Con este fin, se invocó el panteón simbólico de héroes que junto a la bandera republicana, la primera República de 1873, el himno de Riego o la Constitución de 1931 formaron el imaginario republicano español. Según Boyd entre los personajes favoritos del simbólico panteón de héroes nacionales estaban: “Mariana Pineda, Francisco Pi y Margall, Emilio Castelar, Joaquín Costa, Francisco Giner de los Ríos, Pablo Iglesias, and the martyred republican rebels Captains Galán and García Hernández—models chosen not for their representativeness as *Spaniards*, but as *republicans*.” (221)

Una lámina homenaje a la presidencia de Niceto Alcalá Zamora publicada en 1932, probablemente tras la dimisión del que fue primer presidente de la República, completa la nómina de símbolos del republicanismo (lámina 2). Allí se incluyen, además de a todos los personajes nombrados anteriormente, una relación de episodios de la historia de España de los que se ha borrado la presencia de los reyes. Así podemos ver en la mitad superior de la lámina, por este orden, representaciones de Numancia, Covadonga, la Rendición de Granada, los comuneros de Castilla, la batalla de Lepanto, el Dos de mayo, Agustina de Aragón, Bailén, Las Cortes de Cádiz, la sublevación de Riego, Mariana Pineda, el fusilamiento de Torrijos, la batalla de los Castillejos, la proclamación de la República de 1871, el desembarco de Alhucemas, la sublevación de Jaca, el 14 de abril de 1931 y la toma de posesión del Presidente Alcalá Zamora. Esta lista de acontecimientos, de hazañas patrióticas y de hechos disidentes es otro ejemplo de la idea de sustrato republicano que se extrapolaba a un pasado lejano. La interpretación histórica de la época era, una vez más, que el republicanismo estaba presente en los hechos históricos del pasado y que la nación era el producto del esfuerzo de los librepensadores e inconformistas que prepararon el terreno para la madurez que representaba la República.

La literatura española de los siglos XVI y XVII no se libró a esta interpretación instrumentalista del pasado. Como hecho histórico, el teatro era el ejemplo del genio español. Dice Altamira en su *Historia de la civilización española* que:

tionalized elements and processes of some nations can be traced back through the generations before the onset of modernity” (Smith 63).

El teatro refleja, juntamente con elementos vulgares de la sociedad, la parte noble del alma nacional, sus grandes ideales y virtudes, así como la preocupación por los más altos problemas de filosofía, de teología, de derecho, de política, de convivencia social y de pasiones humanas, y esto con una amplitud de horizonte y una intensidad emocional que ningún otro teatro contemporáneo superó... (242-43)⁹

Pedro Crespo es otro de los héroes del republicanismo cuya lectura interesada lo puede colocar en el grupo de los descontentos de la historia de España que se rebela contra la injusticia. Me inclino a pensar, como José María Ruano de la Haza, que una lectura moderna del honor nos llevaría a identificarlo como “parte esencial de los derechos humanos” (53), una lectura que, me atrevería a afirmar, no desentonaría con la de los Republicanos de los años treinta.

La recepción de la obra no se limitaba, por tanto, a identificar *El alcalde de Zalamea* como un monumento literario de la tradición española. Pedro Crespo, que defendía su honor frente a Don Lope, era el ejemplo de que la soberanía que disfrutaban los ciudadanos de la República Española era un aspiración de los españoles de la temprana edad moderna. La Constitución de 1931 otorgaba la soberanía popular en el preámbulo, donde reconocía que todos los poderes “emanan del pueblo.” Quinientos años después del hecho que narra Calderón la realidad era más halagüeña. La República había acabado con los derechos adquiridos durante años por nobles e igualaba a todos los ciudadanos ante la ley.¹⁰ La rebelión de Pedro Crespo contra el

⁹ La idea de historia para los institucionistas estaba fuertemente ligada a la nación. Para Javier Varela (100) la idea institucionista de nación, de base krausista, tiene una filiación positivista. Altamira, por ejemplo, como los krausistas e institucionistas, defendía que las naciones eran sujetos diferenciados que se regían por las leyes de *la race, le milieu et le moment*, principios que determinaban la producción estética de los individuos, ver Taine. Junto a la orientación positivista identificamos en el discurso de Altamira la teoría del genio, que imprime una marca de identidad a todas las manifestaciones de un pueblo.

¹⁰ El artículo 25 de la Constitución establece que “no podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas ni las creencias religiosas.” Y añade que “el estado no reconoce distinciones y títulos nobiliarios.”

poder establecido cobró un valor simbólico en esta representación que conmemoraba la rebelión popular contra la monarquía del 14 de abril de 1931. Su personaje es la concreción de esa masa de “gentes descontentas” que Azaña ligaba con el republicanismo. La recepción del texto de Calderón en la monumental representación de la plaza de las Ventas lo dotó de un nuevo significado que estaba en sintonía con el hecho conmemorado: el derecho de un pueblo a ser responsable de su destino.

Bibliografía

- Aguilera Sastre, Juan y 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.
- Altamira, Rafael. *Historia de la civilización española*. Madrid: M. Aguilar Editor, 1933.
- Azaña, Manuel. *Obras completas*. 4 vols. México: Ediciones Oasis, 1966.
- Boyd, Carolyn. *Historia patria: Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Coupeau, Jacques. "La interpretación de las obras dramáticas del pasado." *"Hay que rehacerlo todo."* *Escritos sobre el teatro de Jacques Coupeau*. 1938. Ed. Blanca Baltés. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002. 306-09.
- Dieste, Rafael. *Testimonios y homenajes*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Laia, 1983.
- Dollimore, Jonathan, and Alan Sinfield. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. 2nd ed. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Trans. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Otero Urtaza, Eugenio, ed. *Las misiones pedagógicas: 1931-1936 [exposición]*. Madrid: Residencia de Estudiantes/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- Ríos, Fernando de los. *The Educational Program of the Spanish Republic*. [Pamphlets on the Spanish Civil War no. 18. Bureau of Information, Spanish Embassy, Washington, D.C.]. Neilson Library. Smith College, Northampton, Mass.
- Rivas Cherif, Cipriano. *Cómo hacer teatro*. Ed. Enrique de Rivas. Valencia: Pretextos, 1991.
- . "El Alcalde en la arena." *Luz* 13-4-1934: 6.