INTRODUCCION AL TEATRO DE RAFAEL ALBERTI

POR

RICARDO DOMENECH

I. El teatro de Alberti

Alberti —uno de los primeros poetas españoles de este siglo, siglo en el que precisamente la poesía española se instala en un lugar de excepción dentro del panorama literario europeo— ha tenido vinculaciones muy profundas con el teatro: como dramaturgo, como autor de versiones muy personales de textos clásicos, como director —en 1937— del Teatro de Arte y Propaganda del Estado... Es verdad que la aportación de Alberti al teatro no brilla con la intensidad de su poesía. Mas, al propio tiempo, conviene subrayar que este quehacer dramático reviste una importancia de primer orden, aunque haya estado a punto de ser eclipsado por dos enemigos muy poderosos: el teatro de García Lorca —tan afín en no pocos presupuestos— y la poesía del propio Alberti. Una lectura sistemática de su teatro permite afirmar que éste exige una atención crítica muy amplia y minuciosa (1). Es, en su conjunto, de una gran diversidad, y cabe añadir que contiene, a su manera, las más interesantes aventuras dramáticas de su época: la vanguardia, el teatro político, el *esperpento*. En todos estos campos, Rafael Alberti ha dejado una huella personal e inconfundible, como pionero o como aventajado continuador.

Las primeras tentativas dramáticas de Alberti se sitúan entre 1924 y 1930. Esta etapa experimental se compone de obras no terminadas en su mayoría, y desde luego todas ellas perdidas, con excepción de *La pájara pinta* (2), una pieza de teatro para niños, escrita en 1925, y de la que se ofreció una representación en los jardines del Campo del Moro, de Madrid, hacia 1931 ó 1932. Obra no terminada, de la que se conserva el prólogo y un acto, subtitulada por su autor como «guirigay lírico-bufo-bailable», constituye un ensayo de teatro de mario-

(1) Así lo ha entendido Robert Marrast, hispanista infatigable, extraordinario conocedor de la obra de Alberti y autor del mejor estudio que conocemos sobre su teatro: *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, París, 1967, Société d'Édition de Enseignement Supérieur, 155 p.

(2) El texto ha sido encontrado por Marrast, autor del prólogo y la edición. París, 1964, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.

netas prelorquiano, enraizado en el folklore popular. En cuanto a las demás tentativas iniciales, Marrast ha establecido la siguiente relación y cronología: *Ardiente y fría* (madrigal dramático, hacia 1924), *La novia del marinero* (auto en verso, hacia 1924), *Lepe, Lepijo y su hijo* (farsa, hacia 1930), *El hijo de la gran puta* (farsa, hacia 1930), *El enamorado y la muerte* (romance escenificado, en verso, hacia 1930) y *Santa Casilda* (misterio en tres actos y un epílogo, en verso, hacia 1930) (3).

Entre 1929 y 1930, Alberti escribe *El hombre deshabitado*. A partir de este título pisamos ya terreno seguro. *El hombre deshabitado*, que el autor definió como «auto sacramental sin sacramento», se estrenó el 26 de febrero de 1931 en el teatro de la Zarzuela, de Madrid. Independientemente de los ensayos y bocetos anteriores, con *El hombre deshabitado* empieza, en realidad, la carrera dramática de Alberti. Empieza además bajo un signo vanguardista y fuertemente polémico. Refiriéndose a aquel estreno, escribe el autor en sus memorias:

> No diré que la de «Hernani», pero sí una resonante batalla fue también la del estreno (...). Yo seguía siendo el mismo joven iracundo —mitad ángel, mitad tonto— de esos años anarquizados. Por eso, cuando entre las ovaciones finales fue reclamada mi presencia, pidiendo el público que hablara, grité, con mi mejor sonrisa, esgrimida en espada: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbe de la actual escena española!» Entonces el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se insultaban, amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos en las sillas, armaban la gran batahola, viéndose a Benavente y los Quintero abandonar la sala, en medio de una gran rechifla... (4).

Un estreno de esta naturaleza no podía dejar de repercutir en las páginas de periódicos y revistas. Las reseñas aparecidas en éstas y aquéllos recogen con puntualidad, si bien desde posturas diferentes y a menudo contradictorias, esta primera batalla de Rafael Alberti en el teatro. Es una batalla en la que han venido bregando otros autores de la generación de Alberti y de generaciones anteriores, y que tendrá en *El hombre deshabitado* uno de los títulos de mayor fuerza expansiva. A diferencia de *Lo invisible* y *Angelita*, de «Azorín»; *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna, o *Narciso*, de Max Aub —por citar algunos títulos coetáneos y estéticamente afines—, *El hombre deshabitado* encuentra las más apropiadas condiciones para su estreno. En febrero de 1931 está ya muy generalizada la conciencia de que el

---

(3) *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, ed. cit., pp. 9-26.

(4) RAFAEL ALBERTI: *La arboleda perdida*, Buenos Aires, 1959, Compañía General Fabril Editora, p. 309.

teatro español —como tantas otras cosas de la vida española— ha de sufrir una profunda transformación (no olvidemos que por entonces García Lorca ha estrenado ya *Mariana Pineda,* en 1927, y *La zapatera prodigiosa,* en 1930). En ese clima efervescente y polémico, el estreno de *El hombre deshabitado* no podía ser más oportuno. Si, como Alberti asegura, Benavente y los Quintero abandonaron la sala, en ese *mutis* puede verse un símbolo cargado de significaciones, extensivo al teatro español de aquel momento, momento de renovación y de ruptura, como ya hemos señalado en ocasiones anteriores.

La obra que Alberti da a conocer inmediatamente después, *Fermín Galán,* supone un espectacular abandono de la estética vanguardista. *Fermín Galán,* un «romance de ciego» en tres actos, que estrena Margarita Xirgu en el Español, de Madrid (1-VI-1931), es ya —con mayor o con menor acierto— un teatro de neto corte político. Como es sabido, Galán y García Hernández fueron los dos líderes republicanos de la sublevación de Jaca el 12 de diciembre de 1930. Condenados a muerte dos días después por un Consejo de Guerra, el acontecimiento agitó profundamente la conciencia del país. Alberti recrea la figura de Galán de un modo abiertamente exegético, movilizando recursos de muy diferente naturaleza, como, por ejemplo, la intervención de la Virgen del santuario de Cillas, poniéndose al lado de los amotinados, cosa que indignó en igual medida —aunque por opuestas razones— a las derechas y a las izquierdas de 1936 (5).

En este campo de un teatro político se sitúan las siguientes obras posteriores: *Bazar de la Providencia* y *Farsa de los Reyes Magos* (dos «farsas revolucionarias», publicadas en 1934), *Los salvadores de España* (con el subtítulo de «ensaladilla en un acto», que se estrena en el Español, de Madrid, 20-X-1936), la versión libre y reactualizada de la *Numancia,* de Cervantes, que se estrena en el teatro de la Zarzuela, de Madrid (entonces Teatro de Arte y Propaganda del Estado), bajo la dirección escénica de María Teresa León, esposa del poeta, el 28 de diciembre de 1937; *Radio Sevilla, cuadro flamenco* (publicada en 1938); la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos,* en homenaje-despedida a las Brigadas Internacionales (teatro Auditórium, de Madrid, 20-X-1938); *De un momento a otro* («drama de una familia española», que escribe entre 1938 y 1939, y que publica en 1942), *Noche de guerra en el Museo del Prado* («aguafuerte en un prólogo y un acto», que data de 1956)... Las características de este teatro político de Alberti son muy diferentes a las del teatro social-político de décadas anteriores. En relación con los modelos establecidos en su día por

(5) Cf. ALBERTI: *Op. cit.,* p. 320.

un Galdós, un Dicenta, un Guimerá o un López Pinillos, por ejemplo, encontramos aquí, por un lado, la incorporación de elementos tomados del folklore popular, y por otro, una raíz poética en la que no sería difícil detectar los sedimentos de la primera aventura vanguardista de nuestro dramaturgo. Finalmente, la gravedad y trascendencia de los acontecimientos históricos —Alberti escribe de ellos y desde ellos— imprimen a estas obras un sello muy peculiar, un tono conminatorio, urgente, incisivo; una manifiesta voluntad de intervención partidista, entusiasta y apasionada. En el prólogo a la edición de *Numancia* escribía Alberti estas significativas palabras, que, en su espíritu, nos parecen extensivas a la mayoría de las obras que acabamos de mencionar:

> La presente edición de *Numancia,* de Cervantes, no es la fiel, erudita, del investigador meticuloso y, por otra parte, respetable. Es simplemente, como ya indico en la cubierta, una *adaptación y versión reactualizada,* con miras a representarse en un teatro de Madrid —¡en un teatro de Madrid!; ¿comprendéis?—, a poco más de mil metros de los cañones (...) y bajo la continua amenaza de los aviones (...). Siento un sincero temblor al escribir e insertar estas líneas frente a una obra que ha de ser llevada a nuestra escena en circunstancias tan terribles y extraordinarias (6).

Terminada la guerra, ya en el exilio, Alberti somete toda su literatura a una exigente autocrítica. Son muy expresivos de ella estos conocidos versos del libro *Entre el clavel y la espada* (1939-1940):

> *Después de este desorden impuesto, de esta prisa,*
> *de esta urgente gramática necesaria en que vivo,*
> *vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,*
> *virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.*

En su teatro, este replanteamiento autocrítico se traducirá en obras que, por todos los conceptos, superan con mucho las creaciones dramáticas precedentes, y algunas de las cuales llegan a instalarse entre los mejores logros del teatro español de este tiempo. *El trébol florido* (tragicomedia, 1940), *El adefesio* (fábula del amor y las viejas, estrenada por Margarita Xirgu en el Avenida, de Buenos Aires, el 8 de junio de 1944), *La gallarda* (tragedia de vaqueros y toros bravos, 1944-45)... Por último, y además de la ya mencionada *Noche de guerra en el Museo del Prado,* completaremos la relación de este quehacer teatral

---

(6) MIGUEL DE CERVANTES: *Numancia,* adaptación y versión reactualizada de Rafael Alberti, Madrid, 1937, Signo, Col. Pequeña Biblioteca Teatral, p. 7. Debo a mi admirado amigo José Corrales Egea la localización de este libro, hoy imposible de encontrar.

fuera de España, citando una segunda versión de *Numancia* (estrenada por Margarita Xirgu en el Estudio Auditorio, de Montevideo, en 1943) y la adaptación libre para la escena —una adaptación excelente— de la novela de Francisco Delicado *La lozana andaluza,* en 1963.

En el exilio, Rafael Alberti alcanza su madurez como dramaturgo. *Noche de guerra en el Museo del Prado* es, a gran distancia, la mejor obra de su teatro político y posiblemente el mejor drama que se ha escrito hasta el presente sobre el tema de la guerra civil española. *El trébol florido, El adefesio* y *La gallarda* suponen una nueva y audaz aventura en la dramaturgia de Alberti. Más allá de cada definición genérica, dada por el propio autor —tragicomedia, fábula y tragedia—, hay razones que permiten considerar estas obras como una trilogía; en expresión de Marrast, una «trologie du terroir» (7). En lo concerniente a su forma y a su contenido, ofrecen rasgos muy homogéneos, que evidencian una misma estética. En términos generales, cabe estimar estas obras como una brillante continuación de una línea dramática abierta por Ramón del Valle-Inclán y explorada por García Lorca y, por supuesto, de todo el teatro español que se escribe fuera de España desde 1939, como el vínculo más fuerte con nuestro mejor teatro anterior a la guerra civil.

II. De la vanguardia al teatro político

El hombre deshabitado viene a ser una de las últimas obras con que se completa el ciclo vanguardista de los años veinticinco. Como el *Narciso,* de Max Aub, por ejemplo, su mayor interés radica en lo que encierra de experimentación formal, en su audacia imaginativa y en la riqueza poética de su lenguaje. Con este auto (8), Alberti no nos revela tanto una preocupación de signo filosófico, y menos aún, claro está, de signo teológico, como sí una preocupación sustancialmente artística. Más que indagar en el misterio del hombre, más que profundizar en los enigmas de su ser en el mundo, el dramaturgo nos da aquí una imagen extraordinariamente plástica del hombre y del mundo como misterios insondables. Desde que El Hombre, todavía sin sentidos, aparece por la boca de una alcantarilla, hasta que, finalmente, regresa a ella, asistimos a una acción dramática de minuciosos acordes, un canto entre místico y pagano a la vida y a los sentidos. Ello se hace

---

(7) *Op. cit.,* p. 103.

(8) Salvadas las distancias de época, Díez-Canedo establecía en su crítica del estreno una sugerente relación de *El hombre deshabitado* con los autos de Gil Vicente. (Cf. Enrique Díez-Canedo: *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936,* México, 1968, Joaquín Mortiz, vol. V., pp. 114-115.)

especialmente notorio cuando los cinco sentidos van «habitando» a El Hombre. Según palabras de uno de los personajes principales, El Vigilante Nocturno —un dios absurdo y cruel—, estos sentidos van a ser para él «cinco grandes balcones para que pueda asomarse al mundo». Las escenas en que aparece La Tentación son de una gran exuberancia literaria. El lenguaje se hace frondoso, sensual, pletórico de imágenes.

El retorno de El Hombre a la alcantarilla, después de haber dado muerte a la esposa, y su rebeldía al ser «condenado» imprimen en la acción un convincente toque de patetismo. De éste se deduce una visión desesperada de la vida, un cierto nihilismo, quizá de factura estética más que ideológica, y ya anunciado al comienzo del drama por El Vigilante Nocturno en frases como ésta, dirigiéndose a El Hombre: «Ciudades, naciones enteras, se mueren rebosadas de hombres como tú: trajes huecos que no desean nada, movidos tan sólo por un aburrimiento sin rumbo.»

Del papel que obras como *El hombre deshabitado* jugaron en el teatro español de la época nada hemos de añadir a lo ya señalado otras veces: fueron un estímulo incitante, una aventura de la imaginación, que devolvía al teatro español su conciencia artística perdida. Pronto, además, estas búsquedas y experimentaciones fecundarían en frutos muy sazonados. En lo que a la evolución del teatro de Alberti se refiere, y para mejor comprender el súbito cambio que se opera con *Fermín Galán,* es oportuno recordar un dato que el autor imprime en sus memorias. El estreno de *El hombre deshabitado* fue una batalla de alcance puramente artístico, nos dice Alberti; pero la última representación lo fue de alcance abiertamente político; tras ella tuvo lugar un homenaje a la primera actriz, María Teresa Montoya, con una brillante intervención de Alvarez del Vayo y con las adhesiones de Alcalá Zamora, Fernando de los Ríos y Largo Caballero, los cuales se encontraban en aquel momento en la cárcel por su marcada significación republicana. Finalmente, «Unamuno envió un telegrama que, reservado para el final, hizo poner en pie a la sala, volcándola luego, enardecida, en las calles. Cuando acudió la Policía ya era tarde. El teatro estaba vacío. Sólo quedaba arrumbado entre los bastidores el carrusel de los hombres deshabitados...» (9).

Esta última representación, un mes más tarde del estreno, podría muy bien tomarse como fecha límite de la aventura vanguardista de los años veinticinco. Las nuevas circunstancias de la vida española permitirían en seguida al arte dramático dar un paso más allá de la experimentación hermética de laboratorio y avanzar en ámbitos dife-

(9) *La arboleda perdida,* p. 310.

rentes. En lo que específicamente atañe a uno de ellos, el teatro político, es necesario apuntar aquí dos datos importantes. En primer lugar, que en fechas anteriores Valle-Inclán, desde el libro, había encontrado ya una acabada forma española de teatro político: el *esperpento* o, cuando menos, algunos *esperpentos,* y muy en especial el que se titula *La hija del capitán*—por no recordar además algunas farsas anteriores, como *Farsa y licencia de la reina castiza*—, y en segundo lugar, que al proclamarse la II República, de inmediato surgen algunos espectáculos teatrales de fuerte carga crítica contra el antiguo régimen y frecuentemente de calidad artística menor. En este último aspecto puede recordarse la obra *Alfonso XIII de Bom-Bom,* de A. Custodio y J. Burgos (10). Bien entendido que, sin embargo, el teatro político que se representa a partir del 14 de abril no es siempre teatro menor. Obras hasta ese momento prohibidas, como *Farsa y licencia de la reina castiza,* de Valle-Inclán, o *La corona,* de Azaña, pueden servir de ejemplo. También *Fermín Galán,* de Rafael Alberti, que empezó siendo una colección de poemas, a partir de la cual el autor compuso un drama con destino a la compañía de Margarita Xirgu en el Español (11).

El aspecto de *Fermín Galán* que merece ser destacado ahora para mejor entender la evolución dramática de Alberti es el siguiente: esta obra se nos presenta, sobre todo, como una búsqueda. «Lleno de ingenuidad, y casi sin saberlo, intentaba mi primera obra política», ha escrito Alberti al recordar su elaboración (12). Importa subrayar ante todo su prontitud. *Fermín Galán* convierte a Rafael Alberti en el primer dramaturgo de la generación del 27, que, con madrugadora intuición, se encara con la posibilidad y la necesidad de un teatro político en España. No es menos audaz el modo estético que el autor elige en esta primera tentativa. *Fermín Galán* es, en expresión del propio Alberti, un chafarrinón, una sucesión de escenas articuladas como una crónica de poderosos y llamativos colores; un *romance de ciego,* en suma, con no poca vinculación al *esperpento* valle-inclanesco. Aparte su amplia significación documental, este drama cobra así un sentido muy preciso: nos explica el punto de partida estético—de signo no naturalista—que elige el autor para un nuevo teatro político, y que alcanzará en *Noche de guerra en el Museo del Prado* su más cumplida madurez.

---

(10) García Pavón nos habla de esta obra, poniéndola como ejemplo de dicho teatro menor y circunstancial *(Teatro social en España,* Madrid, 1962, Taurus, pp. 93-94.)

(11) *La arboleda...*, p. 318.

(12) *Ibíd.*

Previamente al análisis pormenorizado de *Noche de guerra...*, debemos referirnos a otro ambicioso drama político de Alberti: *De un momento a otro*. Es, entre otras cosas, un intento de llegar a una explicación coherente de la génesis de la guerra. La acción tiene por escenario «una pequeña ciudad del Sur, antes del 18 de julio de 1936, fecha en que termina el drama». En síntesis, es la historia de un joven intelectual, Gabriel, que en esa hora de profunda conmoción social e histórica se ve obligado a elegir entre dos mundos contrapuestos e irreconciliables: el mundo familiar, burgués, decadente y reaccionario, en cuyo seno ha nacido, y el mundo obrero y revolucionario, al que se siente íntimamente ligado por su manera de pensar. La contrafigura de Gabriel es su hermano, Ignacio, prototipo de ese mundo reaccionario que repugna al protagonista. La situación que envuelve a los personajes no puede encerrar mayor ni más vigoroso patetismo, tanto desde un punto de vista individual como colectivo. Por ello, la más grave objeción que puede hacerse a la obra es precisamente que en ella se soslaye ese patetismo que la situación exige. El diferente tratamiento estético que el autor da para presentarnos el mundo familiar de Gabriel y el mundo revolucionario al que Gabriel aspira —en el primer caso estamos ante una caricatura; en el segundo, ante un himno— y la obsesiva y casi neurótica actitud del protagonista, cuya elección no se deduce de los hechos dramáticos, sino que está dada *a priori,* restan veracidad a la obra y, por consiguiente, capacidad persuasiva y eficacia. Sólo la figura de Araceli, hermana de Gabriel, destaca por su convincente humanidad en este universo apriorístico, pétreo y sin fisuras. Quizá si Alberti hubiera escrito este drama algunos años más tarde, o quizá si hubiera elegido una forma teatral menos descriptiva y naturalista —lo que contrasta con la forma elegida por él en casi todas las demás obras—, los resultados habrían sido otros. El tema y la situación son de buena calidad dramática; el planteamiento ideológico, irreprochable. Falla la ejecución, sobre todo en la medida en que no se desarrolla cuanto hay de trágico, conflictivo y diverso en esta desgarrada historia de una familia española, que termina nada menos que con un fratricidio. Con todo, *De un momento a otro* es un indudable documento de época, cualesquiera que sean sus insuficiencias o sus defectos. Secundariamente, debemos añadir que este drama contiene además una probable significación autobiográfica: en la crisis personal de Gabriel ha podido reconocerse en no pocos rasgos la crisis personal de Rafael Alberti en sus años de juventud.

Los resultados finales de esta obra, así pues, están por debajo de sus propósitos. Ahora debemos añadir que lo mismo sucede con *Fermín Galán*. Dejando aparte la magnífica reactualización de *Numancia*

y alguna piezas cortas, circunstanciales de la guerra, nos encontramos con el hecho de que el teatro político de Alberti —anterior a *Noche de guerra...*— no acaba de sobrepasar un plano de búsquedas, de aproximaciones insuficientes, de tanteos. Al decir esto, no queremos dejarnos llevar por ese prurito crítico —ingenuo, también estúpido— que consiste en hurgar con cierta complacencia en los defectos de las obras ajenas. Muy al contrario, creemos ver agazapado aquí un problema de orden general y de la máxima importancia. Hemos podido comprobar que Rafael Alberti es el primer dramaturgo de la generación del 27 que inicia la andadura de un teatro político, y hemos comprobado también que lo hace eligiendo una forma dramática especialmente moderna y apta para ello. ¿Por qué, pues, hemos de esperar a *Noche de guerra...* para toparnos con un drama político plenamente convincente? Aparte los componentes azarosos, irracionales, que intervienen siempre en la creación de la obra de arte; aparte también la premura del autor al escribir estas obras en un momento histórico en que los acontecimientos cabalgan con vertiginosa celeridad —urgencia, gravedad, que tan magníficamente ha expresado el propio Alberti en su autocrítica de la *Numancia,* uno de cuyos más significativos párrafos hemos recogido páginas atrás—, yo me atrevería a llevar esta cuestión a otro plano. Un plano en el cual podamos preguntarnos si la generación del 27 estaba en condiciones de afrontar un teatro político en el momento en que, por la fuerza de las circunstancias, tuvo que hacerlo —y, eso sí, con toda gallardía—. Obviamente, la respuesta es negativa. Esta generación fue educada en los principios de la deshumanización del arte, y en ese crisol surgieron sus primeros textos dramáticos. Es forzoso añadir en seguida que la experiencia de la vanguardia fue positiva y sus efectos en la formación intelectual y artística de estos dramaturgos fue beneficiosa. Al propio tiempo debemos reconocer —siguiendo en nuestro empeño de abarcar con objetividad el problema— que el instrumental que estos autores habían adquirido en la vanguardia era insuficiente para la creación de un teatro político. Dicho de otro modo, que es *imposible* el salto brusco e inmediato de la vanguardia al teatro político. Ese salto se da en Rafael Alberti, según acabamos de ver, y se da en otros dramaturgos de su generación. En todos los casos, sólo después de una larga etapa de aprendizaje llegamos a ese punto en que la ambición de los propósitos se corresponde con la calidad de los resultados. Que esto ocurra en Rafael Alberti, el dramaturgo que tan prontamente acude a esta tarea creadora, afrontándola con una ideología clara y una fina intuición para lo estético, es seguramente aleccionador.

Sólo ahora estamos en condiciones de acercarnos a esta obra maes-

tra que es *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Para acceder a ella, su autor ha recorrido un esforzado, difícil camino. En análoga medida, los hallazgos y los desaciertos, las tentativas anteriores confluyen aquí como un excelente abono.

III. Aguafuerte, epopeya

Por su forma, podemos considerar *Noche de guerra...* en una zona muy próxima a *El adefesio*. El autor, explícitamente, define esta obra como «aguafuerte», y éste es, con toda seguridad, el terreno en que nuestro dramaturgo se desenvuelve con mayor acierto y soltura. Cabe señalar, por otra parte, que en *Noche de guerra...* se armonizan diferentes experiencias estéticas del autor —no sólo las concernientes a su teatro político e incluso no sólo las concernientes a su teatro—. Insisto en la fecha: 1956. Nos encontramos ante el gran momento de síntesis en la literatura y el teatro de Alberti. De ese momento, *Noche de guerra en el Museo del Prado* y *El adefesio* son probablemente las dos obras dramáticas más logradas.

El tiempo y el lugar de la acción aparecen enunciados en el título. Estamos en el Museo del Prado una noche de noviembre de 1936. Las grandes obras de arte están siendo llevadas a los sótanos para preservarlas de los bombardeos. En el prólogo escénico el autor nos pone en antecedentes, mientras se proyectan una serie de diapositivas correspondientes a los cuadros que en ese instante están siendo trasladados. El autor —que es, desde luego, el propio Alberti— nos confiesa su relación antigua, personal, entrañable con el Museo: «Era yo un inocente pueblerino cuando me atreví a entrar por primera vez en esta casa...

> *Yo no sabía entonces que la vida tuviera*
> *Tintoretto —verano—, Veronés —primavera—,*
> *ni que las rubias Gracias de pecho enamorado*
> *corrieran por las salas del Museo del Prado.»*

Alberti, que fue pintor antes de ser escritor, nos dice también —con la emoción dolorida de la distancia y el exilio— que esta casa «fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud». Pero ahora —el ahora de la acción dramática: noviembre de 1936— no hay tiempo que perder: han empezado a caer las primeras bombas sobre Madrid; el Gobierno ha tomado urgentes medidas para el salvamento del Museo (13). Las grandes telas son transportadas a los só-

(13) El salvamento del Museo del Prado es algo de lo que, con justa razón, se enorgullecen aquellos intelectuales republicanos que participaron en acción tan

tanos del edificio con nerviosa celeridad. Después de *Las tres Gracias,* de Rubens, nuevas diapositivas se proyectan sobre la pantalla. Estas corresponden, en su mayoría, a cuadros, dibujos y aguafuertes de Goya. Son: *Los fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa, La pradera de San Isidro,* el dibujo de *La tauromaquia,* en que se ve a un torero iniciando la suerte de matar; el aguafuerte número 37, de la serie *Los desastres de la guerra,* titulado *Por una navaja;* el número 38 de la misma serie, en que aparece un fraile; el número 39, con el hombre de la cabeza cortada; después los cuadros *La peregrinación de San Isidro, La asamblea de las brujas,* un fragmento del cuadro titulado *Las viejas,* el retrato de Godoy en la *Guerra de las naranjas,* el dibujo *Borrico que anda en dos pies...* Vienen a continuación dos Velázquez: *Don Sebastián de Morra* y el *Retrato de Felipe IV en traje de caza.* Más tarde, el arcángel San Miguel, del retablo anónimo de Arguis, y *La Anunciación,* de Fray Angélico. Cierra la serie un Tiziano: *Venus y Adonis.* El autor va intercalando observaciones diversas —estéticas, políticas— a lo largo de la proyección, y ya entonces de los cuadros emergen a menudo las voces de sus figuras. Ante Goya, el autor nos dice: «las más negras visiones del gran aragonés comenzaron a desfilar ante mis ojos. Era el infierno del andrajo, de la doliente y desgarrada miseria española. Se escuchaba la voz de todo un pueblo hambriento y desposeído». Cuando se proyecta *La peregrinación de San Isidro,* oímos la voz del ciego, que canta, acompañado de guitarra:

Si yo pudiera, si yo pudiera,
hasta el hambre que tengo
me la comiera.

La transición de este cuadro al de *La asamblea de brujas,* al de *Las viejas* y después al retrato de Godoy —ante el cual se oyen las voces del Manco, del Fusilado, del Fraile, del Amolador y del Descabezado, diciéndonos de él que fue «un dictador», «la perdición de España», «abrió nuestras puertas a los franceses», «trajo a Napoleón a nuestro suelo», «nos entregó indefensos a sus crueles soldados», «nos vejó, nos pisoteó, nos inundó de sangre»— anticipan ya, en sus líneas generales, la acción dramática del acto único que sigue. De pronto, ante Tiziano, el autor exclama: «Era una obra cuyo tema yo había aprendido en el poeta Garcilaso y siempre me gustaba recitármelo en mis visitas al pintor de Venecia:

---

admirable. Conocemos el testimonio personal de don José Bergamín y recordamos su emoción al describir cómo había visto descolgar el cuadro de *Las Meninas.*

Adonis éste se mostraba que era,
según se muestra Venus dolorida,
que viendo la herida abierta y fiera,
sobre él estaba casi amortecida.
Boca con boca coge la postrera
parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo.

Con *Venus y Adonis* termina la serie de proyecciones. «Las salas quedaron desiertas. Sólo las huellas de los cuadros se veían estampadas en sus muros», nos dice el autor. Y tal es en el acto único —bastante extenso— el lugar de la acción dramática, en que intervienen únicamente dos personajes reales: los milicianos 1 y 2. Su intervención, por otra parte, será sólo momentánea y con una finalidad básicamente funcional, para darnos en el momento oportuno una información acerca de lo que está ocurriendo en la ciudad, con diálogos que, de cuando en cuando, vienen a enmarcar la acción «imaginaria», de la cual los personajes van a ser las figuras de las antiguas pinturas, que cobran nueva vida en manos de este gran poeta-pintor que es Alberti (14). En el prólogo escénico hemos conocido ya a estas figuras, y ahora van a desarrollar determinadas acciones ante nosotros. La estructura del acto es abierta, esto es, se trata de una serie de episodios encadenados, cada uno de los cuales guarda una cierta autonomía con respecto a los demás. Se puede hablar así de diferentes acciones independientes —bien entendido: independientes en su expresión escénica, pero íntimamente conectadas en una dimensión ideológica—. El núcleo central está representado por las figuras de Goya, que fundamentalmente protagonizan dos episodios: el levantamiento de una barricada popular contra el invasor francés y, al final ya de la obra, el juicio y condena a la horca de María Luisa y Godoy. Los otros episodios transcurren sin continuidad, en escenas aisladas: una escena grotesca entre Felipe IV —que, según la acotación, debe vestir como el Disparate número 2 de Goya: «capucha y ropón oscuros de espantajo»— y el enano Sebastián de Morra —que viste como en el retrato de Velázquez—; una escena entre los arcángeles San Gabriel y San Miguel y otra escena, en fin, entre Venus, Adonis y Marte; escenas, estas dos últimas —sobre todo la última— de hondo lirismo, lo

(14) *Noche de guerra en el Museo del Prado* puede considerarse como un precedente de *El sueño de la razón*, de BUERO VALLEJO; obra ésta en la que, asimismo, las figuras goyescas cobran vida dramática en escena. Sería interesante un análisis comparativo acerca de los paralelismos y divergencias del modo como estos escritores-pintores han abordado la dramatización de un universo pictórico. En ese análisis habría que incluir otro gran drama de Buero: *Las Meninas*.

que contrasta deliberadamente con las escenas goyescas, si bien, al propio tiempo, se articulan con ellas en un sentido unitario y profundo.

Veamos todo esto con algún detalle.

Alberti hace que ganen pronto nuestras simpatías un conjunto de figuras populares goyescas, víctimas todas ellas de la barbarie del invasor. El Manco nos refiere: «Un cántaro de barro y una jarra... Era mi oficio... Pregonaba en el Prado, en la pradera de San Antonio *(con voz algo en sordina)*: ¡Agua fresquita! ¡Agua! ¡De la fuente del Berro! Después me hice artillero. Defendía el Parque de Monteleón... Me llevó el brazo un casco de metralla.» Fidelidad al modelo pictórico, sencillez, gracia expresiva, encontramos también en la recreación de la figura de la Maja:

> AMOLADOR.—¿Te asustan los cañones, niña?
>
> MAJA.—¿A mí? Ni cañones, ni fusiles, ni sables. Mira lo que aquí tengo. *(Se detiene, arremangándose la chaquetilla y mostrando una gran cicatriz.)*

El Estudiante, el Fraile, el Torero —lamentándose de no haber tenido tiempo de matar su último toro, y ahora dispuesto a utilizar el estoque contra los invasores franceses—, el Fusilado... Estas y otras figuras populares levantan la barricada a las órdenes del Manco, elegido por todos ellos capitán. Pero quizá entre todos no hay personaje de mayor patetismo que el Descabezado ni acaso momento de mayor tensión dramática durante esta resistencia que el siguiente:

> DESCABEZADO.—*(Subido en lo más alto, mostrando, asida de los pelos, su cabeza.)* Esta sí que es buena bala. ¡La mejor! Cien mil rayos de odio lleva dentro. No vais a resistirla. *(La lanza fuertemente hacia donde se supone la puerta alta del museo, cayendo exánime su cuerpo desde la cima de la barricada.)*
>
> MANCO.—(...) No está muerto. El no puede morir. Como ninguno de nosotros.

Palabras de doble significación: el Descabezado y los demás no pueden morir porque son figuras inmortalizadas por Goya. Pero en otro sentido no pueden morir porque son pueblo, porque son *el* pueblo, y ya nos dice uno de los personajes, el Estudiante, que «el pueblo nunca muere».

Particular interés adquieren en este gran mural goyesco las figuras de las viejas. Son tres: Hubilibrorda, Genuflexa y Engurdegarda. Difieren considerablemente de las viejas y viejos grotescos que tanto abundan en el teatro de Alberti *(De un momento a otro, El adefesio, El trébol florido,* etc.), ya que su intervención en la obra es sobre manera ambigua. Son personajes extraños —es claro el empeño del autor

en que conserven los rasgos enigmáticos de que los dotó Goya—, que a menudo desempeñan una funcionalidad coral, que en ocasiones representan una parte más de la resistencia del pueblo, y sin que, por otro lado, no dejen de antojársenos a veces como antiguas e implacables coéforas. Genuflexa y Hubilibrorda mantienen una curiosa discusión acerca de las tijeras que la primera guarda y no quiere entregar a la segunda —al final del drama, comprobamos la finalidad que en el juego escénico se da a estas tijeras—, y es el Burro quien zanja la discusión con no poca gracia:

Hoy no es noche de pelea,
aunque, en efecto, lo sea.

La otra acción goyesca fundamental, decíamos, consiste en el juicio y condena de María Luisa y Godoy. Acción que empieza de un modo sumamente espectacular: con la escenificación de *El entierro de la sardina*. Abre la marcha un mascarón —«¡Muera el buitre carnívoro!», se lee en el estandarte que lleva—, y allí están las destrozonas, cantando y bailando al son estridente de trompetillas, matracas, guitarras, pitos, etc. Alberti señala: «Es la comparsa de los lisiados, de la miseria, del hambre negra española.» En la comitiva, además, hay quienes «enarbolan estacas, coronándose otros la cabeza con sillas rotas y orinales». Y en la comitiva, dos figuras al principio tapadas: a lomos de un cornudo Buco, «un enorme sapo de ojos saltones y rasgos humanos», y sobre un sillón que llevan Genuflexa y Engurdegarda, «un viejo pelele de cara amarillenta, desgreñados cabellos y largo traje negro de encajería». Ante esta última figura exclamará el Manco: «La señora de Don Carlos IV. ¡La reina María Luisa! Y ante la primera: «Si es don Manuel Godoy. *(Con ironía.)* ¡El Príncipe de la Paz! ¡El Choricero!» E inmediatamente esa compacta multitud, que es imagen «del hambre negra española», procederá al juicio y condena de estas figuras. Entre las diversas intervenciones merece destacar estas palabras del Estudiante, dirigidas a Godoy: «Tú, execrable e hipócrita señor, eres a un mismo tiempo el invasor y el invadido, el conquistador y el conquistado, el mal francés y el pésimo español, ambos puestos de acuerdo para lanzar a la más infame de las esclavitudes a uno de los pueblos más viriles y fuertes, más encendidos en el amor por su libertad e independencia.» Mas esto apenas puede dar idea del conjunto de la escena, en la que —con buen criterio— el autor rehúye toda tentación discursiva. Es acción, acción dramática lo que aquí nos ofrece. Repárese en el interesante juego escénico que se desarrolla a continuación: el Torero hace una buena faena con el sapo. «Este pase ayudado con desplante, ¡por tunante! Este de pitón a pitón, ¡por fe-

lón! Este redondo, natural, ¡por traidor y criminal! Y este otro pase afarolado, por (...) ahorcado!», va diciendo al mismo tiempo. La faena termina con una cabal estocada, y un comparsa se quita el orinal que lleva en la cabeza y se lo coloca al sapo. En cuanto a María Luisa, también ella es objeto de escarnio popular, terrible y justiciero. Antes de ir a la horca con el sapo, Genuflexa «corta con sus tijeras la melena de estopa de la reina». Al fin, «colgados de las escobas, clavados por el palo en los sacos terreros, son lanzados al aire el cuerpo de la reina María Luisa y el de su amante, que quedarán balanceándose como mudos badajos de campana».

La escena entre Felipe IV y el enano Sebastián de Morra participa de estos mismos rasgos, fuertemente tragicómicos. Ambos personajes —como María Luisa y Godoy— son muñecos de guiñol, o, por decirlo con la expresión que Valle-Inclán acuñó —tomándola de la literatura y el teatro menores de su tiempo— y que el propio Alberti utiliza aquí en otra ocasión, son *peleles*. Peleles ridículos, asustados por el estruendo de la guerra. Peleles sobre los cuales, asimismo, el dramaturgo proyecta un vigoroso criticismo. En contraste, las escenas entre el arcángel San Miguel y el arcángel San Gabriel por una parte, y por otra, entre Venus, Adonis y Marte, añaden una nueva perspectiva a este vibrante universo dramático. San Gabriel, Venus y Adonis vienen a ser un símbolo de la pureza y de la belleza; en suma, de una cierta armonía universal, que se ha visto gravemente perturbada. Gabriel va en busca de María para entregarle su bello mensaje; pero —nos dice— «tengo un ala quebrada en su raíz. En mi vuelo bajaba la alegría y se me cruzó el odio. No sé qué ha sucedido esta noche». Su pesar se hace inquieta pregunta, hablando con Miguel, y dice, refiriéndose a María: ¿No estará mal herida como yo? ¿O quizá muerta? ¡Oh negra noche de asesinos! ¿En dónde estoy, Miguel?» Es Miguel quien define la situación: «Las legiones del mal andan de nuevo sueltas por el mundo. Hasta esta tierra en paz han traído el estrago.» Asimismo, en la dramatización de las figuras de Tiziano advertimos una idea básica que es coincidente. El diálogo entre Venus y Adonis, de gran calidad lírica, reafirma esta idea albertiana acerca de la pureza, de la belleza, de la armonía. «Tú y yo —dice Venus a Adonis— somos la paz, el ramo del olivo, el arrullo de las palomas, el florecer de los jardines en cada primavera.» Disfrazado de jabalí, Marte —triste dios enceguecido»— viene a perturbar esta paz del universo que simbolizan Venus y Adonis. Herido Adonis mortalmente, Venus se abraza al cuerpo de su amante y hace esta lamentación: «Ha muerto la juventud del mundo, el aroma de los jardines, la primavera de los

campos. ¡La guerra! Ahora vendrá la guerra. ¡La sangre! ¡La muerte! Nada más.»

Se diría que sin estas figuras angélicas (15) —como Gabriel y Miguel, también Venus y Adonis lo son a su manera— el mundo dramático de *Noche de guerra en el Museo del Prado* quedaría incompleto. Son estos personajes los que confieren un sentido último a la acción, al drama mismo. Ya hemos dicho el porqué. Desde ellas y mediante ellas, el dramaturgo procede a la más dura condena de la violencia, en tanto que —viene a decirnos— ésta ha perturbado la armonía universal que tales figuras ejemplifican.

A lo expuesto hasta aquí es forzoso añadir determinadas observaciones a propósito de la técnica de *Noche de guerra...* Estamos ante una obra épica. Su contenido es muy claro y muy rotundo. Pero el alcance de un contenido dramático está siempre en relación directa con la forma que lo expresa. El qué y el cómo son el anverso y el reverso de una obra dramática. Por lo que llevamos visto hasta aquí, puede concluirse ya, sin más, esta primera afirmación: la llamativa originalidad de *Noche de guerra en el Museo del Prado,* al aparecer en esta obra, como personajes dramáticos, figuras tomadas de cuadros, grabados y dibujos del Museo del Prado (16). El lenguaje —verso y prosa combinados— es dúctil, ágil o barroco, según conviene a cada momento, a cada escena. Con frecuencia, Alberti utiliza recursos de *collage:* algunos títulos de Goya son frases oportunamente dichas por los personajes; versos de Quevedo o de Machado sirven, en un instante dado, de oportuna referencia. Del primero, tomados del *Memorial,* los siguientes: «El honrado, pobre y buen caballero, / si enferma, no alcanza a pan y carnero. / Perdieron su esfuerzo pechos españoles / porque se sustentan de tronchos de coles...», etc. Y de Antonio Machado, al cerrarse ya este impresionante mural hispánico, éstos tan conocidos: «¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena / Rompeolas de todas las Españas...», etc. Igualmente, el dramaturgo incorpora una popular canción de guerra.

Debemos subrayar, finalmente, el interés de unas graciosas, agudas y a veces desgarradas seguidillas manchegas que cantan y bailan Genuflexa, Hubilibrorda y otras figuras goyescas, con el acompañamiento

---

(15) La presencia y significación de los ángeles en la poesía de Alberti es un tema ampliamente estudiado por SOLITA SALINAS DE MARICHAL: *El mundo poético de Rafael Alberti,* Madrid, 1968, Gredos, pp. 180 y ss.

(16) Aunque el lugar de la acción y las figuras no correspondan al Museo del Prado, una interesante obra de PEDRO SALINAS, *Los santos,* podría estimarse como un precedente de esta ideal inicial. Es obra no incluida en el teatro completo por prohibición de la censura, y publicada en CUADERNOS AMERICANOS, mayo-junio 1954.

a la guitarra del ciego, personaje éste que viene a añadir a la obra una configuración muy precisa y que hemos hallado en los orígenes mismos de la dramaturgia de Alberti: la inclinación al romance dramático, al chafarrinón; en suma, al *esperpento,* como forma teatral especialmente acorde con sus propósitos. Hay escenas de brillante espectacularidad, como la escenificación de *El entierro de la sardina,* y el conjunto es de una riqueza plástica asombrosa. No cabe duda que *Noche de guerra en el Museo del Prado* permite la creación de un gran espectáculo (no sólo teatral; quizá también, en no menor medida, cinematográfico), con amplia movilización de recursos escenográficos, complicados y barrocos juegos de luz, etc.; todo con una gran expresividad festiva y popular. Rescatar obras como ésta para el teatro vivo, para el teatro representado, es, a mi juicio, una tarea que las nuevas promociones deberían intentar asumir, aunque no soy tan ingenuo que se me oculten las dificultades que amenazarían esa tarea.

Teatro de vanguardia, teatro político; en ambos campos, Rafael Alberti ha dejado una huella personal e inconfundible. Veamos ahora la otra importantísima parcela de su quehacer como dramaturgo.

IV. Mitología y folklore

Páginas atrás hemos apuntado que *El trébol florido, El adefesio* y *La Gallarda* responden a una cierta unidad, y que incluso pueden considerarse como una trilogía. Las afinidades son particularmente estrechas entre *El trébol florido* y *La Gallarda,* lo que aconseja que examinemos estas obras en un mismo apartado.

La dedicatoria de *La Gallarda* dice así: «A Gonzalo Losada, en recuerdo de nuestras tardes argentinas, nostálgicas de las cosas hondas y grandes de España». Desde el exilio, el dramaturgo se entrega a una rigurosa meditación española, y es una vez más en el pueblo donde encuentra la hondura, la grandeza enaltecedoras. Cierto que ni *El trébol florido* ni *La Gallarda* contienen el más leve contenido político; pero se diría que, del mismo modo que los ángeles albertianos dan un sentido final a *Noche de guerra en el Museo del Prado,* estas apasionadas y apasionantes composiciones poético-dramáticas, con todo lo que hay en ellas de mitología, de folklore y de misterio populares, confieren una significación profunda al exilio de Alberti. A partir de esta consideración, todo el teatro de Alberti nos revela de súbito su radical unidad. Según ello, no solamente ocurre que *El trébol florido* y *La Gallarda* no contradicen el teatro político del autor, sino que explican éste en una perspectiva última. Esta meditación es-

pañola presenta además otra importante faceta que hemos de connotar. Todos los escritores exiliados, *ciascuno a suo modo,* se plantean el tema de España como objeto de reflexión y —los más lúcidos— como un problema casi obsesivo. La preocupación por el ser de España, que esta generación aprendió de la del 98, reaparece en términos muy vigorosos, si bien, frecuentemente, con un timbre distinto. Ambas pérdidas, la de 1898 y la de 1939, parecen reclamar una similar actitud indagadora en la interioridad del alma española, pero con diferencias que son fácilmente deducibles de este hecho; lo que ahora se ha hundido no es un imperio colonial. La nostalgia y la conciencia de un *paraíso perdido* mueve a estos escritores exiliados, o a una buena parte de ellos, en su incisivo escarbar en una temática profundamente —y, por lo general, unívocamente— española. ¿Un paraíso perdido? El universo arcaico de *El trébol florido* y de *La Gallarda* no es otra cosa. Con toda su carga poética y su densísimo caudal mitológico y folklórico, estas obras nos hacen pensar en una España muy lejana, una España esencial, una España sin tiempo. Es una España buscada, recreada, reencontrada a través de algunos de sus mitos ancestrales. Ya García Lorca había obtenido en su teatro y en su poesía una imagen de España a partir de una intuitiva comprensión de la mitología popular precristiana, según acertó a mostrar Alvarez de Miranda en un conocido estudio. Alberti, en *El trébol florido* y en *La Gallarda,* acude al problema y lo vuelve a plantear en su totalidad, avanzando resueltamente por este camino, en el que mitología y folklore —enlazados— pueden conducirnos a una aprehensión de «las cosas hondas y grandes» de España». Para esta andadura, Alberti comienza por plantearse la necesidad de un lenguaje teatral. Renuncia una vez más a la expresión realista y compone *El trébol florido* en forma de verso y prosa combinados, y *La Gallarda,* íntegramente en verso. Es necesario añadir que, después de García Lorca, no hay en la escena española un teatro poético que, siéndole afín, alcance la riqueza expresiva de estas obras.

La acción dramática de *El trébol florido* se desarrolla en «una isla de sol, mar azul y cielos tirantes». El primer acto tiene un carácter eminentemente festivo: es la noche de San Juan, dramatizada mediante numerosos recursos plásticos y musicales. De este ámbito sensual, colorista, surgen los personajes como figuras de leyenda. En el tercer acto, con la escena del «toro de fuego», el autor nos conduce nuevamente a un mundo festivo, dionisíaco, de colores muy vivos, a cuyo resplandor la muerte de la protagonista, Aitana, se convierte en una especie de sacrificio antiguo, bárbaro y ritual.

Una visión superficial de *El trébol florido* basta para comprobar

que toda la obra se articula mediante un juego de permanentes antítesis. En un sentido último —si se quiere, en un sentido cósmico— se trata de la antítesis de la Tierra y el Mar, que vienen a simbolizar dos grupos bien definidos de personajes. Por un lado, Umbrosa —viuda de un marinero— y sus dos hijos, marineros también: Martín y Alción. Por otro, el viejo Sileno —molinero y ciego— y su hija, Aitana. Pero esta relación antitética se particulariza, a su vez, en las relaciones que establecen los diversos personajes entre sí. Abarcar esa compleja red de relaciones es tanto como abarcar este brillante universo dramático en su totalidad, en el cual, a un tiempo, los personajes se atraen y se repelen. Tal es, sobre todo, la relación que se suscita entre Sileno y Umbrosa. Esta es también la relación amorosa de Aitana con Martín al principio— y con Alción —más tarde—, relación en la que, generalmente, se manifiesta un concepto del amor como lucha de contrarios más que como armonía entre ellos. A la vez, y más allá de todo esto, Umbrosa y Sileno ejemplifican un mundo contrahecho, contorsionado, irrisorio —muy cercano, básicamente similar al de Gorgo, Uva, Aulaga y Bión en *El adefesio*—. Contrariamente, Aitana y Alción nos dan la imagen de un mundo hermoso, angélico —en *El adefesio* el equivalente sería el mundo amoroso de Altea y Cástor; en *Noche de guerra en el Museo del Prado,* las figuras de San Gabriel y San Miguel, de Venus y Adonis—. Si queremos, finalmente, completar en una somera indicación esta compleja red de relaciones, debemos subrayar las de carácter familiar y casi tribal: la relación —impulsada claramente por un afán incestuoso en el padre— de Sileno con Aitana y la de Umbrosa con sus hijos, especialmente con Alción, el predilecto. Añádase, por último, la relación asimismo antitética de los dos hermanos, que no llega a cristalizar en una lucha fratricida —a diferencia de lo que sucede con Gabriel e Ignacio en *De un momento a otro*—; pero no porque falten elementos que la justificarían, en especial los que atañen a su rivalidad por Aitana. El fratricidio se encuentra aquí en estado latente: es un desenlace *posible,* aunque no sea el desenlace elegido por el autor.

El sustrato mitológico de la figura de Aitana ha sido señalado por Marrast, quien supone como fuente de inspiración un romance de Góngora (17). Aitana-Alción vendrían a ser una transposición de Alción-Glauca, con variaciones importantes, sobre todo el nombre de la figura femenina, y el hecho de que, a diferencia de Glauca —mujer del mar en la mitología—, Aitana sea precisamente mujer de tierra.

(17) *Op. cit.,* pp. 91-92.

En el romance gongorino, Aitana deja abandonado a Alción; en la obra de Alberti, el final es distinto y de mayor tragicidad.

Aitana se define primeramente por su indecisión entre Martín y Alción, a pesar de que, inicialmente, ha sido Martín el más favorecido en el amor de la muchacha. Esta indecisión nos la confiesa en versos como los que siguen:

El árbol cuando se mueve
vacila en su pensamiento.
Vuelo a un lado, vuelo al otro,
sin saber qué quiero.
(...)
Las hojas se me consumen
en un fuego y otro fuego.
Sopla, viento, a la derecha;
a la izquierda, viento.
Apaga, viento, este hervor.
Vengo buscando una mata de trébol,
vengo buscando una mata de amor.

Al fin, Aitana se inclina por Alción en una brillante escena del acto tercero. Planean su huida; será durante la fiesta de cumpleaños de Alción, en que Umbrosa le va a regalar una barca nueva y en la que Umbrosa y Sileno anunciarán su acuerdo respecto a la boda de Aitana con Martín —más adelante comprobaremos que, a su vez, Umbrosa y Sileno han urdido un plan para evitar el matrimonio de sus hijos—. De la mencionada escena retengamos estas palabras de la muchacha: «Te quiero, Alción, te quiero, como sólo la tierra puede querer lo que no tiene. Ya me siento de espuma, de sal fresca a tu lado.» La relación hombre-mujer en equivalencia a la relación mar-tierra no es sólo una imagen ocasional, sino un *leitmotiv* constante en la obra. Con frecuencia, según hemos apuntado líneas atrás, es también un choque violento, tempestuoso:

ALCIÓN.—Me sabes a sangre, a herida abierta, honda (...). Pronto me haré a la mar. Pero sábete que el aire del molino puede llevarlo el viento marinero.
AITANA.—Si se deja.
ALCIÓN.—Que se dejará, porque es más fuerte.
AITANA.—(...) Habrá pelea.

Algo muy semejante puede verse en una escena anterior entre Aitana y Martín. Esta sistemática identificación de los impulsos humanos con las fuerzas de la naturaleza no es nueva —piénsese en Shakespeare, en Ibsen o, más próximo a nosotros, en García Lorca—;

pero ello no resta autenticidad ni vigor a estas figuras, decantadas y primarias a un mismo tiempo.

Con ser, como en efecto son, personajes contrapuestos, en tanto que corresponden al mar y a la tierra, Umbrosa y Sileno guardan algunas afinidades que ahora debemos examinar. En su mutua repulsión, y movidos por su egoísmo y malsana atracción hacia los hijos, convienen plenamente en que no haya boda entre Aitana y Martín o Aitana y Alción. En esta escena, además, presenciamos un amago de relación erótica entre los dos viejos, que tiene extraordinario interés:

> SILENO.—*(Prendiéndola de la cintura mientras bebe.)* Siempre soñé con tu cintura... y me la imaginé abrazada de uvas... de dos en dos, como bolas de vidrio... Y más arriba pensé que había racimos... verdes..., duros todavía..., lustrosos...
>
> UMBROSA.—*(Alejándolo.)* Pero al despertar se convirtieron en pasas. *(Ya borracha)* Si te gustan las pasas, ven por ellas, Sileno.
>
> SILENO. *(Buscándola.)* Tengo poder para volvértelas redondas nuevamente, Umbrosita...
>
> UMBROSA.—Soy también perra de pescador. Te morderé, Sileno, si me buscas. Mira qué dientes: uno, dos, tres, cuatro... Mira qué colmillos: dos, pero como cuchillos.
>
> SILENO. *(Dando tumbos.)* Muérdeme, muérdeme, vieja maldita, trébol arrugado..., algarroba seca, cáscara de avellana, pisoteada y estrujada... *(Se da contra otro árbol, cayéndose sentado.)*
>
> UMBROSA.—¡Ja, ja, ja! ¡Por chivo barbón, por chivo barbón!
>
> SILENO.—*(Lloroso.)* Umbrosa querida... Una mano a tu chivo amantísimo. Una manita, perra...

Poco antes ya Sileno había propuesto a la anciana: «Espuma marinera, ven, ven, hermosa... El vino se nos cuele por la sangre... Hoy somos dos muchachos.» El contraste de todo ello con las escenas de amor de Aitana y Martín y Aitana y Alción es muy notable y también deliberado. Topamos así de nuevo con esta característica del teatro de Alberti —y la volveremos a encontrar en *El adefesio*—, que consiste en la violenta contraposición de dos planos de acción dramática: el primero, puro y hermoso; el segundo grotesco. En este segundo plano, el personaje principal es Sileno, que puede hacer pensar en una deidad antigua, y cuyos rasgos tragicómicos se muestran desde que aparece «beodo y dándose, ciego, contra los árboles» en la noche de San Juan. En cuanto a su pasión incestuosa, él mismo la confiesa, hundido en su borrachera, en el brindis con Umbrosa:

> UMBROSA.—(...) ¡Por Martín... para que no se case con Aitana!
>
> SILENO.—*(Bebiendo ansioso.)* ¡Por Aitana... para que se case conmigo!
>
> UMBROSA.—(...) ¡Bebido, bebido!
> ¡Pero con el corazón herido!

La compleja red de relaciones que han establecido los personajes entre sí estalla, finalmente, en la fiesta del *toro quemado,* fiesta que tiene toda la apoteosis de un ritual primitivo. Véase la acotación del au'or para la entrada en escena de Umbrosa y Sileno: «Aparece, tirado por muchachos, el carro donde van Sileno y Umbrosa, verdadero altar barroco, pagano y silvestre, agobiado desde las ruedas por hojas y racimos, haces de trigo y amapolas, prendido por largas cintas de colores.» Y para la entrada del toro de fuego: «Arrecia la música, cambiándose por un aire de danza, apareciendo sobre ruedas, y empujado por muchachos del campo y de la playa, un gran toro de paja, clavado de banderines y flores, enramadas las astas de pámpanos y olivos. Delante, bailando, dos parejas de gitanillos. Detrás, severa y enlutada, una vieja.» Esta vieja es la médium entre la gente y el toro, que anuncia el porvenir. Cuando por el suyo le pregunta Aitana, la vieja no se atreve a responder; lo hará después del terrible suceso, «cantando débil y triste»:

El torito te responde
como torito de fuego,
que antes que el toro se encienda
te apagarás tú primero.

Así ha sido. En un acceso de furor, intuyendo la huida que han previsto Aitana y Alción, Sileno ahoga a la muchacha. «¡No la tendréis ninguno!» El convencionalismo de la muerte de Aitana, que sería más que objetable en un drama de corte realista, resulta aquí convincente. Es, sin duda, una absoluta necesidad poética; esa muerte irradia una poderosa significación a toda la obra, en tanto que presenta los signos de un bárbaro sacrificio en ese «altar barroco» de Sileno y Umbrosa.

Refiriéndose a *La Gallarda,* afirma Marrast que es «una de las obras más difíciles, quizá la más difícil de todo el teatro de Alberti» (18). La razón de esta dificultad radica en el elevado número de enigmas que este drama contiene y en el hecho de que, al fin, no están del todo claras las intenciones del autor, en el sentido de *qué es lo que el autor quiere decir.* No cabe duda que Alberti —tan explícito, tan didáctico en otras ocasiones— se ha propuesto aquí —como en *El trébol florido*— una meta sobre manera ambiciosa; pero definir cuál es ésta constituye, al menos a primera vista, una tarea bastante complicada. *La Gallarda* es, quizá en mayor grado aún que *El trébol florido,* una obra misteriosa, precisamente porque —en mayor grado todavía— *lo misterioso* aparece integrado como una parte fundamental, vertebral de su contenido.

(18) *Ibíd.,* p. 142.

El drama comienza con un breve prólogo a cargo de Babú —«viejo campesino», de «grandes barbas centenarias»—, quien, entre otras cosas, nos dice de sí mismo que es «los desesperados paréntesis de sombra, / los apartes crueles en la escena sencilla, / el temblor subterráneo que va por la tragedia». Este prólogo y las posteriores intervenciones —semejantes a las de un coro— de Babú, dan una fisonomía de romance a toda la obra. La acción tiene lugar «en la meseta central de España y a orilla de los montes». Figura central, protagonista indiscutible, es Gallarda, una airosa vaquera. Manuel Sánchez —vaquero y marido de Gallarda—, Lucas Barroso, mayoral, y los vaqueros Juan de Olvega y Pedro Ruiloba completan el cuadro de personajes. Hay que añadir a *Resplandores,* el «torito colorado», que es —después de Gallarda— el personaje más importante. Aunque nunca aparezca en escena, gravita constantemente en ella. En último término, el núcleo dramático de la obra se puede reducir a la relación —extraña, fascinante— de Gallarda y *Resplandores;* todo lo demás es accidental o está en función de ella.

Con mucha insistencia se nos habla del sentimiento maternal de Gallarda hacia *Resplandores.* Al principio, ya Lucas, con despecho al verse rechazado por Gallarda, amenaza a la mujer en estos términos:

¡Me vengaré, Gallarda! ¡No lo olvides! Lo juro
por la vida preciosa del toro colorado,
ese toro que quieres más que a un hijo perdido.

En la casi inmediata escena con Manuel, Gallarda se extiende relatándonos su amor por *Resplandores.* Destaquemos dos breves fragmentos:

¿No es el hijo, Manuel? Yo en mis entrañas
soñé que en una noche me crecía
y que luego a mis pechos lo criaba.
Ser la madre de un toro pequeñito,
que lo acuna caliente entre las pajas
y le ve por los tréboles cubrírsele
la piel de clavellinas coloradas...
(...)
Luego te quise a ti, y ya sólo tuve
tu querer y el del toro que aún me llama,
que miro que me mira en los rincones
y siento que me llora en mi almohada.
Tú lo quieres, Manuel; es nuestro hijo,
el de los campos..., porque el de la casa
no ha tenido ni tiempo todavía
de ser en nuestra sangre una esperanza.

Así, pues, no existe ningún hijo perdido en la vida de Gallarda ni tampoco la imposibilidad de que el matrimonio llegue a tenerlo, ni, finalmente, se nos dan en la obra datos que permitan suponer en la mujer una deformación psicológico-sexual. Si acaso, podría pensarse en un sentimiento maternal todavía insatisfecho y transferido a la figura del toro. Pero, admitida esa posibilidad, estamos muy lejos de ver claro. Por otra parte, la insuficiencia de datos biográficos y caracterológicos, hace evidente que es de otra naturaleza el tema que Alberti nos invita a contemplar.

En su investigación sobre este drama, Marrast ha observado una serie de conexiones con el folklore popular (19), una de las cuales nos interesa destacar particularmente. La relación maternal de una mujer y un toro se apunta en *Los mozos de Monleón,* y queda más ampliamente expresada en este romance de Avila: «El toro tenía tres meses; / la serrana lo crió; / con la leche de sus pechos / el alimento le dio» (20). Esta idea aparece casi literalmente recogida en la obra, si bien —con inteligente criterio— el autor hace decir a su personaje que ha sido un sueño: «soñé (...) que luego a mis pechos lo criaba». Pero ¿dónde está el límite que separa el sueño de la realidad? El sueño de Gallarda, la participación en él de Babú, vienen a insinuar cuanto hay de convencional en ese límite, tal como lo admitimos en nuestra vida cotidiana. En este universo dramático, sueño y realidad son una sola cosa, un temblor de fuerzas primarias, un enigma irreducible... O acaso sólo reducible a la razón poética. Lo elemental de los sentimientos de los personajes, la eliminación sistemática de sus datos biográficos y psicológicos, la humanización —que, por serlo, pronto equivale a una deificación— del toro, contribuyen decisivamente a llevarnos a ese punto en el cual aparecen borrosas, equívocas, las fronteras de lo humano y en el cual el misterio domina ampliamente en el fondo de personas, animales y cosas. De este universo entrevisto por el poeta han desaparecido los dioses, pero en él reaparece con toda su fuerza mitológica, la figura del tótem. *La Gallarda* no es, para nuestro gusto, la mejor obra de Alberti. Pero sí la más audaz en su concepción, la más libre, la más imaginativa.

V. El hallazgo de «El adefesio»

Algunas diferencias importantes y —creemos— una notable superioridad ofrece *El adefesio* en comparación con los dos textos dramá-

(19) *Ibid.*, p. 131 y ss.
(20) *Ibid.*, pp. 132-133.

ticos, afines, que acabamos de examinar. Superioridad, por ser un drama de más recia textura, más crítico. Diferencias, por presentarnos un cuadro vital menos folklorista, menos colorista, pero con motivos mitológicos más profundos, más decantados. Como *El trébol florido* y *La Gallarda,* nos revela un mundo estremecido y estremecedor, susceptible de diversas interpretaciones y, por encima de todo, inquietante y extraño.

Esta es, quizá, la impresión que de un modo inmediato provoca *El adefesio* en el lector y, presumiblemente, en el espectador (21): es una obra extraña. Y nos lo parece, incluso, teniendo muy en cuenta todo lo que en el teatro español precede a este título: el teatro de García Lorca y, aún más, el de Valle-Inclán, el Valle-Inclán de los *esperpentos.* Numerosas razones invitan a considerar *El adefesio* como un *esperpento,* como ya hemos anticipado páginas atrás, pero esta rápida clasificación dista mucho de aclarar las cosas. Si afirmamos que esta «fábula del amor y las viejas» —como subtitula Alberti— es un *esperpento,* debemos añadir en seguida que es un *esperpento* extraño; un *esperpento* de rara y atractiva singularidad.

En acotación previa, nos dice el autor que «la fábula sucede en cualquier año de estos últimos setenta y en uno de esos pueblos fanáticos, caídos entre las sierras del sur de España, cansados de reminiscencias musulmanas». Los tres actos transcurren en «una casa rica». El primero, en una sala; el segundo, en una «azotea blanca de cal», desde donde se ve «dramático, pelado, amarillo, contra el cielo de media tarde, el Monte de las Cruces»; el tercero, en un jardín, un jardín «romántico y lleno de abandono». En lo fundamental, la obra no puede estar localizada de un modo más puntual y concreto. Proyectada sobre este paisaje de una Andalucía trágica, toda la acción dramática se desarrolla en función de un hecho anterior a la acción misma, y éste no se revela al espectador hasta pocos segundos antes de terminar la fábula. ¿Qué hecho es ése? La respuesta nos lleva a comenzar este análisis partiendo de la figura de Don Dino, un personaje que no llegamos a conocer en escena, pero que *está* continuamente en ella.

Don Dino murió hace algunos años. Era un poderoso terrateniente, ya viudo, y dejó, al cuidado de su hermana, Gorgo, una hija: Altea. Gorgo ha conservado, como una reliquia, las barbas del hermano muerto. Y en una escena, en que se pone esas barbas y finge ante dos comadres, íntimas amigas suyas —Aulaga y Uva—, las actitudes, gestos

---

(21) *El adefesio* se estrenó en Barcelona, en el teatro Capsa, el 20 de noviembre de 1969. Incomprensiblemente, el espectáculo no fue traído a Madrid.

y palabras de Don Dino, podemos obtener algunos rasgos muy precisos del viejo terrateniente. Así:

> Tenéis que conocerle; no le habéis olvidado. Mirad, mirad. *(Se sienta, siempre con aire de hombre, cruzando la pierna, y en actitud pensativa.)* «¡El olivar, el olivar! Me saquean estos miserables. Me arruinan. ¡No puedo más, no puedo más! ¡Reviento!» ¿Quién sufría, quién se desesperaba de este modo? *(Se pasea, las manos a la espalda, dando saltitos y diciendo rápido:)* Sancta Maria, Sancta Dei Genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater Divinae Gratiae...» Uva, Aulaga, acordaos.

Y completa de esta forma la caracterización:

> Miradme bien ahora... Adivinad... *(Sentándose y desvaneciendo la voz.)* Hija, hijita, Altea... Ven... Me marcho lejos..., lejos..., con tu madre... Pero ahí tienes a Gorgo... A Gorgo... Obedécele.

Sí, Uva y Aulaga recuerdan, reconocen a Don Dino. Casi les parece estar viendo su misma barba. Gorgo puntualiza: «¡Como que son sus mismas barbas! Ni pelo más ni pelo menos. Las que tenía en la mañana de su muerte.» Sin embargo, lo que las dos comadres no saben —ni sabremos nosotros, espectadores o lectores, hasta el final— es que, además de confiarle a Altea, Don Dino confió a Gorgo un secreto: el de que había tenido un hijo natural «con una pobre jornalera de sus viñas». Este, que pasa por ser sobrino de una de las comadres, se llama Cástor. Y queda finalmente completa, rotunda, la caricatura de Don Dino, en las palabras con que Gorgo justifica al hermano, en el acto tercero:

> Aulaga, mira, óyeme... Mi hermano era muy bueno... Hasta pasaba por un santo... Pero ya sabéis, hijas, lo que es la vida en estos pueblos... Y tantas mozas en sus tierras... Me reveló su pecado llorando. Era el secreto de un alma moribunda.

Si añadimos a estos datos el del amor de Altea y Cástor, la trama de *El adefesio* queda ya, prácticamente, dibujada. Es igualmente válida para un melodrama o para una tragedia. Pero Alberti va a convertir esta materia en un *esperpento* extraordinariamente original, lleno de significaciones.

En *El adefesio* se nos presentan, con nítida claridad, dos planos contradictorios, opuestos, según es tan habitual en el teatro de Alberti. En el primero están situadas las figuras de Altea y Cástor. En el segundo, Gorgo, Uva, Aulaga y el grupo de mendigos, con el espeluznante Bión a la cabeza.

El mundo de Altea y Cástor no ofrece complejidad alguna para su comprensión crítica. Su amor es hermoso, inocente, trágico. Desconocedores del lazo consanguíneo que les ata —y desata— se sienten mutuamente atraídos por un sentimiento radical, poderoso y exclusivo. En su amor hay esa exacta dosis de impaciencia, de ingenuidad, de miedo y de obstinación, que es común y definitoria en los grandes amantes de la historia de la literatura. El desenlace trágico tiene una gran pureza espiritual y literaria. Persuadida de que Cástor se ha ahorcado en un olivo, lejos de aquí —farsa urdida por Gorgo para resolver el conflicto—, Altea, como una nueva Melibea, se suicida. Su lamento, cuando sube a la torre de la casa, sólo podía decirse en verso, o, al menos, sólo podía decirlo en verso un poeta tan entero y verdadero como es Rafael Alberti. Abatida, deshecha, exclama Altea:

Querido, querido:
yo sin ti ni tú conmigo.
Cuando ya todas las torres
me anunciaban tu camino,
amor querido,
yo sin ti ni tú conmigo.

Y ya al final, asumiendo la tragicidad de su amor imposible, en un anhelo de síntesis más allá de la muerte:

Mi sombra será una torre;
la tuya será un olivo;
amor querido,
yo contigo y tú conmigo.

La calidad y pureza de este amor contrasta con el plano en que se desenvuelven Gorgo, Uva, Aulaga, Bión y los mendigos. Contraste deliberado, que viene a subrayar, con gran intensidad, cuanto hay de grotesco y terrible en el mundo de Gorgo.

Gorgo se define, quizá primordialmente, por su ejercicio abusivo, despótico y violento del poder. Cuando empieza la acción, y Gorgo quiere afrontar el problema suscitado por los amores de Altea y Cástor —aún no tiene la certeza de que sea Cástor el joven que ronda la reja de Altea, pero sí una sospecha muy firme—, su primera medida es investirse de una fuerte autoridad. Oigámosla, «dirigiéndose», al hermano muerto:

> ¡Dios! ¡Dios de Dios! ¿Por qué ibas Tú a advertírmelo? No; yo no me lo merecía. Me has hecho víctima de mi propia confianza. Yo, yo misma me clavé esta venda en los ojos (...). Has castigado mi ceguera, mi buena fe, mi falta de dominio, de energía. Porque Tú me

> pensaste autoritaria, dura para contener a un toro con una sílaba, para levantar un muro con sólo una mirada. Pero hasta que hoy me heriste, me golpeaste en las pupilas, me vareaste como a un olivo, no me chascó en la sangre el látigo del mando ni el trueno del poder me reventó en la lengua. ¡Dios! ¡Dios de Dios! *(Quitándose las barbas y contemplándolas.)* Gracias por este símbolo, por este emblema de la autoridad que has colgado en mi cara y que, sin yo saber su don, guardaba desde hace mucho tiempo.

Estas barbas decimonónicas del difunto Don Dino tienen, pues, un sentido muy claro en la mentalidad de Gorgo: son «emblema de autoridad». Y acerca de qué entiende Gorgo por autoridad, el pasaje transcrito no puede resultar más expresivo: autoridad equivale a «látigo del mando», «trueno del poder», etc. Dicho de otro modo, una autoridad que no se apoya ni justifica en razones morales o espirituales, sino, meramente, en razones de fuerza. Ahora bien, es importante observar que Gorgo no exhibe este poder como algo enteramente suyo, sino como la perpetuación del poder de Don Dino. Retengamos estas palabras de Aulaga: «Gorgo manda. Ella es la autoridad. El varón. El hombre. Ella tiene las luces de su hermano.» No podía ser de otro modo. Ya nos ha indicado el autor que se trata de un medio social «cansado de reminiscencias musulmanas». Habiendo muerto el varón de la familia, Gorgo, para asumir el poder —en la medida en que ella quiere asumirlo— ha de asumir el papel de varón. Y no cabe duda que en tal actitud podemos ver, además, un importante rasgo psicológico del personaje: la satisfacción de una vida psíquica hasta entonces fuertemente reprimida, la satisfacción de una honda frustración sexual. En su relación con Altea, Gorgo se comporta con extremada dureza, incluso con cierto sadismo. Ve en Altea la muchacha hermosa que, quizá, ella fue hace muchos años, y que inútilmente busca en la imagen que un espejo le devuelve de sí misma. De ahí que se complazca en obstaculizar el amor de la joven, no sólo por motivos objetivos —el lazo consanguíneo que une y desune a Altea y Cástor—, sino también subjetivos, vengativos. «Siempre, hija mía, el primer amor se presenta el más triste. Así me sucedió a mí de muchacha... Así nos pasó a todas», dice a la sobrina. Conociendo al personaje, ¿no es fácil percibir un regusto maligno, soterrado, en estas palabras? Sabemos que Gorgo es soltera y que su cuerpo hoy marchito y arrugado añora un placer sexual que no ha conocido ni podrá conocer nunca. Y esta añoranza es visible, sobre todo, en la escena en que Gorgo y Bión se entregan a una especie de juego y danza de carácter erótico. Un erotismo irrisorio, guiñolesco, que comprende igualmente las relaciones de Uva y Aulaga con Bión, y que nos parece tanto más grotesco al recordar el amor puro y noble de Altea y Cástor, no obstante su base incestuosa.

Gorgo es el poder, el «látigo de mando». Lo es en un ámbito familiar y lo es también en sus relaciones sociales. Dos extraordinarias escenas —el interrogatorio de Altea y la cena de los mendigos— ilustran a la perfección, ambos aspectos.

El despliegue de preparativos que hace Gorgo antes del interrogatorio a que va a someter a su sobrina revela ya lo que éste significa para ella:

> AULAGA.—Esto parece un santo tribunal, Gorgo.
>
> GORGO.—Ni más ni menos, hija. El día del juicio. Un muerto me ha nombrado juez de esta triste causa, que deseo fallar con vuestra ayuda.

Podríamos dividir este interrogatorio en tres momentos perfectamente diferenciados: 1) *Dulzura-preámbulo a la brutalidad:* Gorgo habla cariñosamente a Altea, a la que ha hecho vestir de un modo muy atractivo; elogia su belleza, etc. 2) *Actitud inquisitiva y enérgica* ante la negativa de Altea a confesar quién es su novio. Las tres viejas, «como tres sombras, como tres rebujos siniestros, riendo, burlonas, hirientes, van y vienen alrededor de Altea, que llora, bajo, cubierta la cara por sus cabellos», según indica la acotación del autor. 3) *Violencia y brutalidad, tortura.* Sumergida Altea en esta atmósfera de horror, despojada de los hermosos vestidos con que Gorgo hizo que la muchacha se engalanara en un principio, y ahora con «un traje negro de vieja, largo, triste, irrisorio», convenientemente preparado el efectismo necesario, Gorgo sale de escena, y cuando, de inmediato, regresa, lo hace con la barba del difunto Don Dino, cubierta con un lienzo y presentándose como una aparición de ultratumba ante la sobrina, quien, alucinada, no puede callar ya el nombre del amado.

Esta escena, con toda su tremenda violencia, y sobre la base de que Gorgo actúa en todo momento como «juez» en un «santo tribunal», completa de modo considerable nuestra visión del personaje... Pero esta figura es mucho más inquietante y compleja, y ello se pone de relieve, vigorosamente, en la cena de los mendigos, cuya significación afecta a la totalidad del drama.

«Es el día de la caridad, de la santa limosna, que siempre en esta casa se celebró todos los años», dice Gorgo, como un antiguo patriarca, dirigiéndose a todos. El grupo de mendigos, y Bión en primer lugar, resulta sencillamente estremecedor. Señalemos algunas frases, expresivas de la sumisión inhumana de estas figuras: «¿Para qué servimos los pobres? ¿Para qué estamos, si no para que se nos mande?»... «Los platos los fregaremos después entre todos y de rodillas, si nuestra ama así lo ordena»... «Con el hocico los limpiaríamos, si ése fuera su gusto»..., etc. A esta «mesa de la caridad» —la expresión es de Gorgo—

se sentarán también Aulaga, Uva, Animas (criada) y, naturalmente, Altea. Este «día de la caridad», en que hay cordero asado en abundancia para los mendigos, forma parte de una especie de rito antiguo y feudal; singular mezcla de exhibición de poder y de paternalismo, que nos recuerda una vez más, con fuertes trazos, cuál es el mundo social e histórico que enmarca la acción de la obra. Nos bastaría, desde luego, con la perpetuación de este rito, para saber cómo son las relaciones sociales que con los demás establece Gorgo. Antes de llegar aquí, sin embargo, ya nos había suministrado el autor algunos datos de interés a este respecto. Así, por ejemplo, el sentimiento clasista de Gorgo se hace transparente durante el interrogatorio de Altea. Tras mencionar a algunos jóvenes, y comprender que ninguno de ellos es el amor de la muchacha, Gorgo exclama con toda naturalidad: «Pues son los más ricos, hija, los principales en veinte leguas a la redonda.» Sentimiento clasista, concepción enteramente pragmática del matrimonio: fácilmente podemos adivinar que Gorgo consideraría «cumplida» su misión, la misión encomendada por Don Dino, si Altea contrajese matrimonio con alguno de estos acaudalados jóvenes.

«Es el día de la caridad, de la santa limosna»... Gorgo se dispone a celebrar un antiguo rito, símbolo y ostentación del poder y la riqueza de la familia. Sin embargo, esta vez no va a ser como todos los años. Por de pronto, Gorgo aparece con las barbas del difunto Don Dino, y con una jofaina. Todos se quedan estupefactos. Los mendigos rompen a reír. Creen que se ha vuelto loca. Ella no se inmuta, y rápidamente domina la situación con su actitud y con sus palabras:

> Reíd. Chillad. Mofaos. Mi alma está preparada. ¿No lo veis? No es la de Gorgo ahora. Vuestros gritos y risas la iluminan, bañándola de gozo y delicias sin límite. ¿Qué pensabais? Venid a mí. Pero no, no os acerquéis, no os violentéis en dar un solo paso. Soy yo, y de rodillas, la que va hacia vosotros. *(Arrodillada, va andando ante el temor y el silencio de todos.)* ¡Qué son estas humildes piedrecillas para las grietas y arañazos que reclama mi carne! Zarzales y guijarros puntiagudos son los que ella me pide, estremecida de esperanza. *(Se levanta ante Altea, presentándole la jofaina. Mientras le lava las manos.)* Sean tus manos las primeras, sobrina...

Y uno a uno, lava las manos a todos los comensales. Luego se quita las barbas y bendice la mesa. (Surge entonces —como Gorgo había previsto— un hombre del campo, para dar la falsa noticia de la muerte de Cástor, y cuyas consecuencias ya conocemos. Son consecuencias trágicas, en el más riguroso sentido: los padres son castigados en los hijos.)

¿Qué esconde esta singular y por demás insólita escena, en que

Gorgo así se humilla ante quienes le rodean? Hasta aquí hemos venido considerando aspectos muy claros del personaje: su frustración íntima, su ejercicio despótico y violento del poder, su marcado sentimiento clasista. Pero al llegar a este punto, la figura de Gorgo —y la obra misma— adquiere una dimensión mucho más profunda. Superficialmente podríamos ver en su actitud una manera sutil —e incluso, en cierto sentido, masoquista— de tomar venganza contra Altea, Uva y Aulaga. Estas, con anterioridad, se habían rebelado contra Gorgo y la habían maltratado violentamente. Gorgo se venga ahora de ellas, y las humilla..., perdonándolas de *esta forma,* humillándose ella misma en un grado inimaginable. Pero hay más, y es, sin duda, lo más importante: en el modo de hacerlo, viene a recrear otro rito —de carácter religioso—, que en su terrible mentalidad *se funde* con el anterior, y que apunta los citados fines. ¿Día de la caridad? La caridad o el amor son valores enteramente ajenos a este espíritu contrahecho, para el que sólo cuentan las palabras y los actos rituales, desprovistos del sentido que exteriormente preconizan, y el emblema de la autoridad y el látigo del mando; es decir, el poder.

Si dijéramos que ante este personaje extraordinario y monstruoso —sin discusión, uno de los personajes más impresionantes de la literatura española del siglo XX (22)— nos quedábamos *de piedra,* expresaríamos, posiblemente, un sentimiento común al lector medio o al espectador medio no demasiado habituados a las nuevas corrientes del teatro y la literatura. Sin embargo, con ese *quedarnos de piedra,* quizá estuviéramos enunciando la significación última, más secreta, de la figura de Gorgo.

A menudo, en el transcurso del drama, el autor juega con el nombre del personaje. Es un juego lingüístico muy sugerente. Se la llama «Gorgoja», «Gorgojilla»... Mas, en un determinado momento, Uva la llama así: «Gorgona» (23). Sólo ocurre una vez, pero claro está que es suficiente. Retengamos todavía un dato más, con valor análogo: Bión declara que no es capaz de mirar a Gorgo, directamente, a los ojos. Como se advertirá, no se trata de sugerencias, sino de referencias muy concretas a la raíz mitológica del personaje y de la obra misma. En la exuberante mitología griega, ocupa un lugar muy singular la leyenda

---

(22) Sería interesante estudiar con detalle ese itinerario de *mujeres terribles* que nos brinda la dramaturgia española contemporánea. En el conjunto, destacarían especialmente: Doña Perfecta, de Galdós; Bernarda Alba, de Lorca; Gorgo y, en fin, la Francisca de *Los dos verdugos,* de Arrabal. A todas ellas se les podría aplicar estas palabras de Ortega, que cito de memoria: en el espíritu de la mujer española se encuentran, como en el repujado de un cáliz, los bárbaros trancos de nuestra historia.

(23) Cito por la edición de Losada, Buenos Aires, 1956, p. 170.

de las Gorgonas: Medusa («la de terribles miradas») y sus dos hermanas inmortales (Estenea y Euriaba). A Medusa se la describe con «vestido negro cual nubes de tormenta», y se añade que «su mirada de fuego *petrificaba*» (24). Es útil recordar que Prometeo, cuando revela a la diosa Io el largo peregrinar que a ésta le espera, no deja de prevenirle, especialmente, de las Gorgonas:

> ... Llegarás a los gorgoneos campos de Cistena. Allí habitan las hijas de Forco. De ellas, tres son las antiguas doncellas de rostro de cisne, con un único ojo y un diente común, a las cuales jamás visitó el sol con sus rayos ni en la noche la serena luna. No lejos están las otras tres hermanas, aladas, de cabellera de serpientes: las Gorgonas, a los humanos aborrecibles. Ningún mortal, en viéndolas, podría retener en su pecho el aliento de la vida. Con esto ya te digo de qué has de guardarte (25).

Vemos así, pues, cómo *El adefesio* es, entre otras importantes cosas, una original recreación del mito de las Gorgonas en las figuras de Gorgo, Uva y Aulaga. «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada», reza uno de los principios del *esperpento.* Alberti asume este imperativo, especialmente en *El adefesio,* y añade un extraordinario caudal mítico, que amplía y enriquece, de modo considerable, una estética llena de futuro.

La trayectoria del teatro de Alberti, que hemos seguido hasta aquí, dedicando amplia atención a sus creaciones mejores, precipita en su conjunto la imagen de un dramaturgo de corte netamente moderno. Con aguda intuición, Alberti ha sabido buscar en cada momento la perspectiva más audaz, más vigorosa para su teatro. Habiendo en éste, como efectivamente hay, constantes muy genuinas y particulares, es posible afirmar al mismo tiempo que, al contemplarlo en su totalidad, percibimos una secreta repulsa del autor por todo lo que sea repetir fórmulas, insistir en hallazgos precedentes. La imaginación inquieta del autor le lleva en todo momento a trasponer cualesquiera fronteras. Todo el teatro de Alberti —como su poesía— es búsqueda, es experimentación.

RICARDO DOMÉNECH
Torrelaguna, 108
MADRID

(24) HERMANN STEUDING: *Mitología griega y romana,* Barcelona, 1934, Labor, p. 66.

(25) ESQUILO: *Prometeo, encadenado,* episodio III. Cito por la traducción de Fernando Segundo Brieva Salvatierra, Buenos Aires, 1947, Losada.