

«EL ALCALDE EN LA ARENA». RIVAS CHERIF
Y LA RECEPCIÓN DEL TEATRO DE CALDERÓN
DE LA BARCA DURANTE LA II REPÚBLICA: EL MONTAJE
DE *EL ALCALDE DE ZALAMEA* EN LAS VENTAS

«EL ALCALDE EN LA ARENA». RIVAS CHERIF AND THE
RECEPTION OF CALDERÓN'S DE LA BARCA THEATER
DURING THE SECOND REPUBLIC: THE STAGING OF *EL*
ALCALDE DE ZALAMEA AT LAS VENTAS

Francisco Sáez Raposo

<https://orcid.org/0000-0001-7584-1769>

Universidad Complutense de Madrid-ITEM

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía

Facultad de Filología (Edificio D)

Plaza Prof. Aranguren s/n

28040 Madrid

ESPAÑA

f.saez@filol.ucm.es

Resumen. En el presente trabajo se analiza la labor de transmisión y preservación de nuestro patrimonio teatral clásico realizada durante el periodo de la II República por Cipriano de Rivas Cherif, quien fuera uno de los principales renovadores del teatro español de la primera mitad del siglo xx. Por cuestiones de espacio, me he centrado en los montajes multitudinarios que realizó al aire libre, destacando entre todos ellos el de *El alcalde de Zalamea* que se llevó a cabo en la madrileña Plaza de Toros Monumental de Las Ventas el 14 de abril de 1934 para conmemorar el tercer aniversario de la proclamación de la II República.

Palabras clave. Rivas Cherif; Calderón de la Barca; *El alcalde de Zalamea*; Reinhardt; Las Ventas; II República.

Abstract. This paper analyzes the work of transmission and preservation of our classical theatrical heritage carried out during the period of the Second Republic by Cipriano de Rivas Cherif, who was one of the main renovators of Spanish theater in the first half of the twentieth century. Due to space constraints, I have focused on the large-scale outdoor productions he staged, among which the one of *El alcalde de*

Zalamea, which took place in Madrid's Plaza de Toros Monumental de Las Ventas on April 14th, 1934 to commemorate the third anniversary of the proclamation of the Second Republic, stands out.

Keywords. Rivas Cherif; Calderón de la Barca; *El alcalde de Zalamea*; Reinhardt; Las Ventas; Second Republic.

El advenimiento de la contemporaneidad supuso un progresivo e imparable proceso de redescubrimiento, estimación y admiración de la figura de Pedro Calderón de la Barca que, como otros grandes nombres de la literatura barroca europea, había resultado seriamente damnificado al pasar por el tamiz de los poco maleables dictados del Neoclasicismo. El cambio, que se había iniciado en el norte de Europa en los albores del Romanticismo (huelga recordar, por sobradamente conocida, la rendida admiración que Goethe sentía por *El príncipe constante*), se continúa con cierto vigor, especialmente tras el final de la Gran Guerra, en países del norte y este de Europa de la mano de dramaturgos y directores de escena como Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt o Vsévolod Meyerhold, solo por citar los tres casos más sobresalientes. El simbolismo inherente a la alegoría sobre la que se construyen los autos sacramentales subyugó (de manera concomitante, no lo olvidemos, con el distanciamiento deshumanizador propugnado por Pirandello o Brecht) a los renovadores teatrales. Estos, animados por las corrientes vanguardistas, encuentran en el teatro religioso de Calderón el antídoto perfecto contra el naturalismo adormecedor que inundaba las piezas de ambientación y temática burguesa que proliferaban en los escenarios desde finales del siglo anterior. La admiración de estos innovadores por la obra del genio madrileño implicará, de alguna manera, una llamada de atención para la intelectualidad española. Tras presenciar el montaje de *El gran teatro del mundo* que Hofmannsthal preparó en 1922 para el festival de Teatro de Salzburgo, y que se representó en el crucero de la catedral de dicha ciudad, Enrique Díez Canedo manifestará en el semanario *España*, entre perplejo y abrumado, su incredulidad ante el hecho de que Calderón gozara en esos momentos de mayor predicamento fuera que dentro de nuestro país¹. En la misma línea se pronunció Cipriano de Rivas Cherif unos años más tarde cuando afirmó que «no deja de ser curioso que fuera

¹ Tomo el dato de Peral Vega, 2004, p. 181.

de España un Reinhardt o un Copeau echen mano de Calderón y de Fernando de Rojas para alimentar el fuego sagrado de sus mejores intentos y realizaciones»². Sin embargo, el signo de los tiempos hacía ineludible una vuelta hacia nuestros dramaturgos clásicos, su revisión, reevaluación y adaptación en un proceso análogo al derivado, para la poesía, del encuentro celebrado en el Ateneo de Sevilla para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora. Como sabemos, el momento de esplendor de esta revivificación se producirá durante los años de la II República.

En las siguientes páginas me centraré, precisamente, en la labor de transmisión y, vinculada indefectiblemente a ella, de preservación de nuestro patrimonio teatral clásico realizada durante aquel periodo por Cipriano de Rivas Cherif, sin duda alguna uno de los principales renovadores del teatro español de la primera mitad del siglo xx. Como no puedo ser exhaustivo, no me detendré en este recorrido en la recuperación que llevó a cabo de los autos sacramentales de Calderón, puesto que son las piezas que más atención crítica han recibido³. Lo que más me ha interesado a la hora de plantear este trabajo han sido, sin duda, los montajes multitudinarios que realizó al aire libre, destacando entre todos ellos el de *El alcalde de Zalamea* que se llevó a cabo en la madrileña Plaza de Toros Monumental de Las Ventas el 14 de abril de 1934 para conmemorar el tercer aniversario de la proclamación de la II República. El objetivo de estos espectáculos era, como declaró Federico García Lorca con respecto a la labor emprendida por La Barraca, «representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico», esto es, acercarlo a todo tipo de público, especialmente el más popular, el menos instruido. Esa aproximación se entendía también como un elemento esencial de modernización, de actualización de los textos, de revivirlos y hacerlos significativos para un espectador contemporáneo.

El camino que terminó desembocando en ese tipo de espectáculos comenzó de alguna manera durante los años en que Rivas Cherif fue estudiante en el Real Colegio de España de Bolonia donde, entre 1911 y 1914, descubrió el mundo de la ópera y tuvo su primer contacto con los postulados escénicos de Gordon Craig. Con esos mimbres, y tras

² Cito a partir de Huerta Calvo, 2006, p. 32a.

³ Véanse a este respecto los trabajos de Paco, 1992 y 2001, Andura Varela, 2000, Muñoz-Alonso López, 2004, Kasten, 2012, y Adillo Rufo, 2018.

años de intensa actividad, el 13 de septiembre de 1930 inicia su labor, junto con Margarita Xirgu, como director del Teatro Español, que entiende como un compromiso, fomentado también desde el propio ideario de la institución, por recuperar nuestro patrimonio teatral aurisecular. Para arrancar esa primera temporada elige, precisamente, una obra poco conocida que Calderón escribió en colaboración con Luis Vélez de Guevara: *La niña de Gómez Arias*. Se trataba, sin embargo, de un texto que la Xirgu ya conocía, pues lo había representado en Madrid durante la temporada 1922-23. Durante los cinco años que estuvo al frente del Español Rivas Cherif programó un total de trece montajes de textos auriseculares, de los que aproximadamente un tercio (cuatro) son de Calderón. Aunque abordará su labor como hombre de teatro principalmente desde una posición de director de escena⁴, una de sus intenciones prioritarias siempre fue la de ofrecer los textos clásicos de una manera respetuosa e íntegra, desterrando las dañinas labores de refundición que, de manera, podríamos llamar, institucionalizada, los habían estragado desde la segunda mitad del XVIII. Algunos críticos, como Núñez Arenas, achacaban esta práctica, en un artículo aparecido en el diario *La Voz* el 23 de febrero de 1933, al interés por favorecer el lucimiento escénico de algunos primeros actores o actrices que, claro está, redundaba en un beneficio económico para los espectáculos.

Hito fundamental en este recorrido que estamos llevando a cabo fue el montaje de la *Medea* de Séneca, en una traducción de Unamuno, que llevó a cabo el 18 de junio de 1933 en el teatro romano de Mérida y que, con un suculento presupuesto de 50.000 pesetas concedido por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (muy criticado por la prensa más conservadora), supuso la recuperación de dicho espacio histórico y el inicio del renombrado festival de teatro clásico de aquella ciudad. El espectáculo, al que asistieron 3.000 personas, entre las que se encontraban Manuel Azaña, dos ministros y el alcalde de Madrid, fue un sonado éxito, por lo que se repetiría posteriormente en otros espacios al aire libre, como la Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid, el pórtico del Palacio Anaya de Salamanca y el

⁴ Hay que señalar que en la época no existía el puesto tal y como lo conocemos en la actualidad, sino que se denominaba «director artístico».

teatro griego de Montjuïc de Barcelona⁵. Además, como ha puesto de manifiesto Ángeles Afuera, la representación fue retransmitida en directo por Unión Radio, lo que supuso un importante, y costoso, logro técnico del que, sorprendentemente, no se hicieron eco las crónicas de la época⁶. El éxito propició que poco más de un año después, el 9 de septiembre de 1934, Rivas se animara a acometer en el mismo escenario, ante un aforo similar y a partir de unos planteamientos escénicos análogos, el montaje de la *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal.

En la misma línea tenemos que situar el montaje de *Fuenteovejuna* que, con motivo de la celebración del tercer centenario de la muerte de Lope, se llevó a cabo en la plaza del pueblo cordobés que da nombre a la obra el 24 de agosto de 1935 ante 3.000 personas en una puesta en escena en la que participó como actor el propio Rivas Cherif. El espectáculo, que se había montado dos meses antes en el Palacio de Carlos V de la Alhambra, se repitió una semana después, el 1 de septiembre, en la Chopera del Retiro ante otro auditorio multitudinario.

Fundamental también en este proceso creativo que desembocaría en el montaje de Las Ventas fue el viaje que realizó a Berlín en marzo de 1933, a petición expresa de Fernando de los Ríos, Ministro de Instrucción Pública, para entrevistarse con Max Reindhardt e intentar contratarlo para dirigir en Madrid, según nos indica el propio Rivas, «un *Dantón* [es decir, *La muerte de Dantón*, de Georg Büchner] que él había hecho famoso al representarlo años atrás en la pista de un circo»⁷. En un artículo publicado en el diario *El Sol* un mes después, el 9 de abril, detalla que el objetivo de aquel viaje era convencer al director austriaco para diseñar un fastuoso espectáculo que se desarrollara «en un vasto anfiteatro», es decir, en una plaza de toros, y en el que la cantidad de público afectara no solo a su recepción, sino a su propia esencia, devolviéndolo a un estadio primigenio mucho más cercano al convivio, al ritual. Incidirá en la forma circular con la que Reindhardt había concebido el espacio escénico y subrayará la trascendencia que para el montaje tenía no solo la forma, sino sus dimensiones. Para mi

⁵ Pueden verse imágenes del montaje en la selección de fotografías que Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999, incluyen entre las páginas 94 y 95 de su libro, en Gil Fombellida, 2003, p. 267, y en Afuera, 2021, p. 273.

⁶ Afuera, 2021, pp. 271-273.

⁷ Rivas Cherif, 1991, p. 290.

sorpresa, una mente creativa tendente a la hipérbole como la suya vio inconvenientes en adaptar el montaje a un espacio tan «excesivo»⁸.

El director austriaco terminó declinando la invitación de venir a trabajar a Madrid debido a la precariedad de medios con la que contábamos aquí, pero Rivas Cherif tuvo la oportunidad de asistir en el Teatro Alemán de Berlín a su montaje de *El gran teatro del mundo*, que pudo comparar con el suyo e incluso comentar personalmente con él tras enseñarle algunas fotografías⁹. A la vista de la propuesta que solo un año después concibió en Las Ventas para *El alcalde de Zalamea* parece difícil de aceptar la afirmación de Aguilera Sastre y Aznar Soler de que «a Rivas Cherif está claro que no le impresionó para nada la espectacularidad técnica del montaje berlinés»¹⁰. A mi entender, cuando Rivas afirma de manera rotunda que «De Reindhart no pude aprender nada»¹¹, lo que acepta, lúcida y resignadamente, es la imposibilidad de aplicar en los escenarios españoles ninguno de los recursos de los que disponía el director austriaco; en otras palabras, no pudo aprender nada, es decir, nada práctico, porque nada de lo que vio en Berlín podía adaptarlo a la realidad escénica española.

Otra cosa diferente es su opinión sobre la imbricación del componente literario y el espectacular con la que la marcada personalidad artística del austriaco concebía sus propuestas escénicas. En el caso del montaje de *El gran teatro del mundo*, de las palabras de Rivas se colige la consideración de que el texto de Calderón había quedado soterrado bajo una aparatosa escenografía que, lejos de actuar al servicio de su mensaje profundo, lo diluía.

Tengo la impresión de que la consideración de la labor creativa de Reindhart por parte de Rivas Cherif, y la influencia que en él ejerció, debe ser revisada y reconsiderada, o ajustada. En la bibliografía que he manejado se repite siempre de manera casi mecánica que dicho ascendiente, obviamente, existió, pero se relega al de Gordon Craig, Adolphe Appia y Jacques Copeau. La variable que nunca se introduce en esta ecuación es la de los medios materiales y técnicos con los que contaba nuestro director y su consciencia al respecto. Se señalan, claro está, para subrayar la precariedad generalizada del teatro español de

⁸ Puede consultarse el texto en Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999, p. 39, nota 103.

⁹ Ver Rivas Cherif, 1991, p. 290.

¹⁰ Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999, p. 40.

¹¹ Ver Rivas Cherif, 1991, pp. 291 y 324.

aquellos años, pero la circunstancia se obvia de manera sistemática cuando se valoran sus propuestas escénicas concretas. Creo que no sería desacertado empezar a considerar la posibilidad de que Rivas Cherif tendió a un relativo minimalismo, más propio de las propuestas de Craig, por necesidad y a la espectacularidad reindhartiana por vocación¹². No de otro modo se pueden explicar sus espectáculos multitudinarios al aire libre, especialmente el de Las Ventas que, por cierto, consideraba, a pesar de las dificultades técnicas padecidas durante la representación, como vamos a comprobar un poco más adelante, como el mejor montaje de toda su carrera, al menos desde el punto de vista escenográfico. Y la consecuencia de ello, según se deduce de sus palabras en una columna publicada en *ABC* el 9 de mayo de 1928, se debe a la influencia directa de Reindhart.

Aunque, como señala en un artículo publicado solo un día antes del fastuoso montaje de Las Ventas, el 13 de abril de 1934, en el diario *Luz* con el título «*El alcalde en la arena*», el público español (el «gran público», dirá él, para referirse al espectador popular) no solo acepta sin problemas, sino que prefiere incluso los montajes sin un complicado aparataje escénico que ahogue al texto, lo cierto es que, en su opinión, los de obras clásicas gozarían de más atractivo si se ofrecieran con un mayor despliegue de medios¹³.

Parece evidente que su idea de lo que debía ser un director de escena moderno, esto es, un artista renovador que actuaba a partir de la conjugación simbiótica de los textos clásicos con los recursos técnicos a su alcance y la ruptura del espacio convencional, estaba completamente condicionada por la labor de Reindhart. Además, a ello habría que añadirse la necesidad de ofrecer al espectador el texto de la obra íntegro, «prístino», como se califica en alguna crónica periodística de la época, sin la intermediación contaminadora, falseadora, del adaptador, circunstancia que no era prioritaria para el austriaco, que apostaba por el protagonismo del director escénico por encima del actor e incluso del propio dramaturgo. No olvidemos que, tal y como señala Rivas Cherif en su libro *Cómo hacer teatro* (1945), él se consideraba

¹² Para Rivas, los excesos técnicos en un montaje solo son aceptables si se hacen con tal perfección que pasen desapercibidos. De otra manera, solo servirán para distraer la atención del público y mancillar el texto. Ver Rivas Cherif, 1991, p. 324.

¹³ Puede consultarse el texto del artículo en Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999, p. 279.

principalmente un director de escena, labor para la que pedía, como ya había sucedido en otros países europeos, un mayor reconocimiento en España, pues aquí solo la habían desempeñado antes que él con una actitud moderna análoga Gregorio Martínez Sierra y Adrià Gual.

La clave a la hora de concebir estéticamente todos aquellos montajes al aire libre fue, sin duda, la decidida apuesta económica que se realizó desde instancias oficiales. Gracias a ello pudo contar con una escenografía con la que obtener mucho rendimiento de la estética e incluso de algunos recursos propios del cinematógrafo que están ya claramente presentes en los trabajos de Reindhart, que ejerció también como director de cine. En el anteriormente citado artículo de *ABC*, señalará que el director austriaco había sabido mostrar en sus montajes la tan moderna «anticipación cinematográfica» presente en las obras de Shakespeare.

No podemos olvidar que estos espectáculos multitudinarios financiados por el Estado responden a un propósito propagandístico evidente. Prácticamente por los mismos años, finales de la década de 1920, se produce en Alemania e Italia una apuesta decidida por la construcción de grandes espacios teatrales al aire libre que sirvieran, a través de los aparatosos montajes programados en ellos, como medio de implantación y transmisión de un concepto e imagen de nación que cautivara a las masas y, por extensión, que legitimara al régimen¹⁴.

Algo análogo sucedería en España con el régimen que surgiría tras el 18 de julio de 1939 donde destacan, por ejemplo, el montaje nocturno del calderoniano auto sacramental de *La cena del rey Baltasar* que el grupo liderado por Luis Escobar (que dirigía la Subsección de Teatro dependiente del Departamento de Prensa y Propaganda) preparó el 23 de julio de 1939 para celebrar la victoria franquista en el paseo de las Estatuas del Parque del Retiro, en uno de cuyos extremos se ubicó el escenario¹⁵; o, desde el punto de vista puramente parateatral, el traslado de los restos mortales de José Antonio Primo de Rivera desde Alicante a San Lorenzo de El Escorial. A ambos fastos dediqué en su día sendos análisis¹⁶.

¹⁴ Para datos concretos sobre construcción de teatros y montajes realizados, ver García Ruiz, 2010, pp. 221-226.

¹⁵ El espectáculo contó con prólogo de Felipe Lluch, escenografía de Víctor Cortezo y música de Fernando Moraleda. De la coreografía se encargó Nadine Lang y de la iluminación Francisco Benito Delgado.

¹⁶ Ver Sáez Raposo, 2015 y 2016.

Obviamente, la elección de *El alcalde de Zalamea* para celebrar el 14 de abril de 1934 el tercer aniversario de la proclamación de la II República no fue azarosa. El encargo vino directamente de Salvador de Madariaga, Ministro de Instrucción Pública, que pidió que se representara una obra de nuestro repertorio clásico en un escenario al aire libre. Resulta significativo que en un contexto ideológico antagónico, el de la Alemania del III Reich, según los datos recogidos por John London se llevaron a cabo nada menos que 134 representaciones de obras de Calderón de la Barca de cuya dirección se encargó principalmente Wilhelm von Scholz, y la más representada, con diferencia, fuera precisamente *El alcalde de Zalamea*, que se vio en los escenarios alemanes de aquel periodo en más de medio centenar de ocasiones¹⁷. La explicación, para Henry Sullivan, estribaría en que, según el ideario nazi, «los orígenes del pueblo (racialmente puro) estaban en el campo o en la tierra, no en las ciudades corruptas y llenas de la decadencia del marxismo judío»¹⁸. Y es que el ámbito rural es, como sabemos, el hábitat natural de Pedro Crespo. El drama del villano honrado que se rebela contra la injusticia cometida por el desalmado representante de las opresoras instancias de poder se convierte en el equivalente calderoniano de la *Fuenteovejuna* lopiana (no olvidemos que Rivas Cherif monta también el drama de Lope en la Chopera del Retiro con motivo de los fastos conmemorativos del tercer centenario de la muerte del Fénix) debido a las potencialidades de unos argumentos tan humana, política y socialmente universales que los convierten en fascinantes y magnéticos para los planteamientos ideológicos de la contemporaneidad.

Lo que se pretendía con el montaje de Las Ventas era acercar al pueblo, al mayor número de espectadores posible, un texto teatral aurisecular con un valor ideológico muy marcado¹⁹. La idea de ofrecer

¹⁷ London, 1998, p. 143.

¹⁸ Sullivan, 1998, p. 153. Para Peral Vega (2004, p. 184), que también refiere los datos de London y Sullivan, el fervor con el que se representaron las obras de Calderón durante el Tercer Reich se explicaría tanto por el «escaso movimiento cultural de la Alemania hitleriana», como por el veto que el Ministerio de Propaganda impuso a las obras francesas.

¹⁹ Sobre el uso instrumentalista del pasado que, aparentemente, se llevó a cabo para alimentar la memoria social y, de ese modo, legitimar el régimen político de la II República, ver Rodríguez-Solás, 2010, pp. 164-169. Sobre el valor político con el que se usó *El alcalde de Zalamea* en el primer tercio del siglo xx, ver García-Martín, 2004, pp. 119-183.

espectáculos teatrales multitudinarios la defendió Rivas de manera inequívoca en un artículo que se publicó en el diario *Luz* el 15 de noviembre de 1933. «A mí me parece que el teatro de minorías, como fin, es un disparate. [...] el teatro ha de ser para la multitud o no ha de ser. [...] El teatro de hoy ha de tener aire de la calle y ha de ser para la multitud», afirmará²⁰. Se pensó, por ello, en organizar un espectáculo de masas a precios asequibles, de ahí que las entradas costasen entre 50 céntimos y 3,50 pesetas, cuando para asistir a un espectáculo teatral en Madrid había que pagar entre 3 y 5 pesetas²¹. El montaje se concibió como un espectáculo total en el que se aunaran los recursos técnicos más innovadores con una escenografía transgresora, el empleo simbólico del espacio teatral y el escénico, un vestuario vistoso, la iluminación, la música, la danza y el respeto hacia el texto, que se presentaba de manera íntegra. ¿Por qué no se escogió, entonces, una de las comedias de aparato que escribió Calderón a partir de la década de 1650 para ser representadas en el madrileño Coliseo del Buen Retiro y que, claro está, fueron ya compuestas con las características de un espectáculo total, operístico, en el sentido wagneriano del concepto? La respuesta hay que buscarla, sin duda, en el mencionado componente ideológico susceptible de ser interpretado que subyace en el argumento de *El alcalde de Zalamea*. A ello hay que añadir que se trataba de una obra bien conocida por los actores encargados de interpretarla, Margarita Xirgu y, especialmente, Enrique Borrás, que había hecho suyo el personaje de Pedro Crespo, ya que lo había interpretado durante un cuarto de siglo. Con ellos, en los papeles protagonistas, había abierto Rivas Cherif la temporada 1932-33 en el Español.

En el microcosmos que simboliza un coso taurino, Rivas insertó otro microcosmos, el de la Zalamea de Calderón, el del pueblo leal que tratado de manera injusta por los representantes del poder a los que se somete de manera convencida y guiado por la figura de su representante decide sublevarse para reivindicar y hacer valer una honra innata que escapa a los propósitos humanos. Ningún espacio más apropiado para emplazar un espectáculo como el concebido por el director madrileño que una plaza de toros, lugar que acoge el último rito cultural que se conserva en Occidente. En la circunferencia de su albero, como vamos a comprobar a continuación, inserta otra, un

²⁰ Cito por Gil Fombellida, 2003, pp. 222-223.

²¹ Ver Gil Fombellida, 2003, p. 237.

escenario circular ideado por Sigfrido Burmann, el escenógrafo habitual de aquellos años al frente del Teatro Español en los montajes que preparó con la compañía Xirgu-Borrás²².

Ese fue el gran reto del montaje, la original forma del escenario, las dificultades que sus 360° podrían plantear para la recepción del espectáculo de un modo coherente, continuo y equivalente entre las diferentes secciones de los tendidos. Por ello, Burmann diseña un escenario panorámico en el que se recrean diferentes espacios del pueblo (la plaza, la casa de Pedro Crespo, un puente, un taller, la fuente, un pozo, etc.) en los que las escenas se pueden desarrollar bien de manera consecutiva (a través del desplazamiento de los actores), bien simultánea, gracias a que los 200 figurantes que participaron (entre ellos, niños y miembros del ejército) podían, junto con los animales que se usaron (caballos y mulas), recrear de manera constante la incesante actividad de un pueblo real ya que, mientras la representación principal, la del texto de Calderón, sucedía sobre el escenario, «el pueblo vivía en la arena una pantomima no menos decorativa», según describe el propio Rivas Cherif²³.

A esos dos centenares de extras se sumaron también los alumnos del TEA (Teatro Escuela de Arte). Por ello, otra de las grandes dificultades a las que hubo de hacer frente, de manera poco eficaz a tenor de las críticas aparecidas en prensa, fueron los desplazamientos de los actores a través de las rampas y escaleras que diseñó Burmann. A pesar de la escasa nitidez de la foto aparecida en *ABC*, que se corresponde con el arranque de la obra, se pueden ver diferentes escenas que se están produciendo de manera simultánea, tal y como señaló en su día Gil Fombellida siguiendo, de cerca, la descripción general que el propio Rivas Cherif hizo años después, en 1945: el grupo de soldados que, accediendo al ruedo a través de la puerta de cuadrillas, llega al pueblo, unos niños que juegan, algunos vecinos charlando, un grupo de mozas lavando ropa en la fuente, etc.

²² Puede verse una fotografía de la estructura en Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999, pp. 94-95, y en Gil Fombellida, 2003, p. 239. Además, en la parte final de este trabajo se refieren varias noticias aparecidas en diarios de la época que incluyen esta y otras fotografías tanto del escenario en sí, como del espectáculo y los tendidos de la plaza de toros durante el mismo.

²³ Rivas Cherif, 1991, p. 297.

Se trató de un montaje muy bien planificado, un proyecto de suma importancia al que el director dedicó más de un año y medio de preparación debido, precisamente, a los retos que asumió:

Pocas cosas menos improvisadas en este país del «repenterre» que este “Alcalde”, levantado en quince días en el ruedo de la Plaza Nueva [...] una escena “sui generis” en que los escenarios diferentes del drama calderoniano, “refundidos” en la unidad de lugar impuesta por el redondel taurino [...] están “plantados” de una sola vez en un tablado fijo, a que da gracia y movimiento la silueta ondulante de su contorno, a manera de cerro, que se alza en medio del pueblo de Zalamea.

Representaremos la comedia, sin interrupción, en ese mundo escénico, para lograr cuya realidad no ha hecho falta más que suprimir las tres paredes que quedaban de la célebre teoría realista del «cuarto nuevo»²⁴.

Efectivamente, como puede verse en la fotografía mencionada, todo el contorno del tablado está recubierto por una estructura de madera pintada que simula ser los muros de las casas del pueblo y que proporciona un aspecto unitario y armónico a todo el escenario al tiempo que sirve para ocultar el hueco existente entre el tablado propiamente dicho, que se eleva, si nos fijamos en la altura del burladero, unos 2,5 metros sobre el suelo.

Para solventar los posibles problemas de visibilidad, el escenario múltiple se diseñó con algunas puertas y umbrales, pero sin muros ni paredes, lo que en un primer momento supuso un enorme esfuerzo creativo para Burmann, al que Rivas Cherif le animó a actuar emulando al diablo cojuelo levantando los techos de las casas²⁵.

En mi opinión, el escenario circular de Las Ventas se inspira no solo en el empleado por Reindhardt en el circo, sino también en los escenarios giratorios que había inventado Karl Lautenschläger en 1896 y de los que supo obtener todo su potencial precisamente Reindhardt a partir de la segunda década del siglo xx con la colocación en ellos de decorados tridimensionales compuestos. Dichos escenarios estaban inspirados en los desplazamientos de cámara que en el cine permiten los cambios de escena sin romper la línea narrativa. Creo que

²⁴ La reflexión apareció publicada en el diario *Luz* un día antes del estreno, el 13 de abril de 1934. Puede consultarse en el siguiente enlace: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003575310&page=6&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

²⁵ Ver Rivas Cherif, 1991, p. 297.

la secuenciación cinematográfica influye, entre otras cuestiones, en el montaje diseñado por Rivas Cherif, como se evidenciará a continuación en el éxito que terminó teniendo el montaje.

La segunda dificultad que hubo de resolverse fue la relativa a la audición por parte del público del texto declamado por los actores. Se buscó una solución ocultando por todo el escenario micrófonos que pudieran captar su voz independientemente de su ubicación, así como mediante la colocación de altavoces camuflados por todo el contorno del mismo con el objetivo de aprovechar la estructura del coso como caja de resonancia. Pero a la media hora de haber comenzado la representación fallaron estos últimos. Aunque los técnicos aconsejaron detenerla para intentar solucionar el problema, Rivas Cherif se negó y, animado por un grupo de espectadores que mostró su deseo de continuar viendo la obra, que acallaron incluso a los que se habían contrariado por el altercado, decidió que la función continuara, por lo que la mayor parte de las 25.000 personas allí presentes vio un espectáculo mudo, mímico o, al menos, sin poder escucharlo convenientemente, durante las dos horas y media que duró. Como nos refiere el director, la obra, sorprendentemente, terminó «con una ovación cerrada». La explicación que encuentra para esta curiosa circunstancia radica en el hecho de que, según él, «el argumento del *Alcalde de Zalamea* es lo bastante conocido para que incluso el espectador más ingenuo, asistido tal vez por el más experto y solícito a su lado» pueda seguirlo²⁶. Sin embargo, esta opinión no solo difiere de los datos conservados, que muestran una escasísima representación de textos clásicos en los escenarios españoles de la década de 1920, sino también de otra del propio Rivas que, poco más de un año después, justifica en el *Heraldo de Madrid* la falta de interés por su montaje de *El villano en su rincón* en el Español (con la participación en el mismo también de la compañía Xirgu-Borrás y de Burmann) a que

El público está desentrenado para ver esa clase de teatro. El teatro clásico no es conocido en España. El público lleva muchos años aburriéndose con una cosa que le decían que era teatro clásico y no quiere ni olerlo. ¡Y hace muy bien!²⁷

²⁶ Rivas Cherif, 1991, pp. 298-299.

²⁷ Cito por Gil Fombellida, 2003, p. 257.

¿A qué se debe, entonces, el éxito obtenido por el montaje de Las Ventas a pesar de la imposibilidad de los espectadores para seguir el texto? La clave la da el propio Rivas, de manera involuntaria, cuando recuerda una de las características inherentes a este texto de Calderón que más supo y pudo explotar en el montaje que, nueve años después, llevó a cabo con sus compañeros del penal de El Dueso: su «virtud cinematográfica»²⁸. Y es que el público español de los años 20, incluido el más popular, el menos entrenado en el código imperante en los montajes teatrales de corte burgués, sí estaba acostumbrado al código narrativo, gestual e incluso visual del cine. Sirva como prueba de ello que, recordando el éxito de la *Medea* emeritense, Rivas refería la anécdota vivida al finalizar la representación, ya en la calle, cuando un lugareño se acercó con un niño de la mano para ver de cerca a la Xirgu. El director le preguntó al pequeño que qué era lo que más le había gustado y este dijo que el final, porque «parecía el cine». La respuesta le lleva a afirmar a Rivas que «el cine era hasta entonces el teatro más bonito que se podía ver en Mérida»²⁹. Por lo tanto, creo que el público de Las Ventas no pudo seguir el texto, propiamente dicho, pero no tuvo problemas para comprender la historia a partir de la escenografía, los desplazamientos y la mímica exagerada de los actores. Por otra parte, estoy convencido de que la propia estructura del coso taurino amplificaría de manera natural la voz de los intérpretes y el público pudo escucharles, aunque fuera de manera imperfecta y poco nítida. No obstante, como comprobaremos un poco más adelante (ver nota núm. 44), la naturaleza multitudinaria del evento y el tipo de público asistente debieron de favorecer un ambiente bullicioso.

En cualquier caso, resulta significativo que en 1945, en sus apuntes sobre *Cómo hacer teatro* Rivas se anima a dar cinco consejos a todo aprendiz de guionista cinematográfico, el primero de los cuales era «la anotación minuciosa de un texto íntegro de una comedia clásica, con vistas a su producción en la pantalla del *Alcalde de Zalamea* por ejemplo; pero no en un escenario, sino en los lugares propios de la acción —que no será ciertamente el pueblo actual de Zalamea—»³⁰. En

²⁸ En *Cómo hacer teatro* afirmará que «el cine es teatro visual, plástico esencialmente». Ver Rivas Cherif, 1991, p. 219.

²⁹ Rivas Cherif, 1991, p. 299

³⁰ Rivas Cherif, 1991, pp. 220-221.

esos mismos «apuntes de orientación profesional»³¹ reflexionará sobre el cine español y la importancia que en su evolución podría tener fijarse en la América española, pero también sobre la necesidad de contar con una figura que, como Lope en el teatro clásico, lo renueve por completo.

Paradójicamente, el modo de abordar el papel de Pedro Crespo por parte de Enrique Borrás, que era un actor tendente al recargamiento, el engolamiento, la sobreactuación y el tonillo, debió de favorecer el éxito de este montaje prácticamente mudo. El actor catalán había obtenido una enorme fama interpretando al protagonista de esta manera, hasta el punto de que se le consideraba el modelo a seguir. Cuando, encarcelado en El Dueso, Rivas acometa de nuevo el montaje, insistirá mucho en que hay que huir, precisamente, del modo en el que fijó Borrás al personaje en el imaginario colectivo de su tiempo, «primero y principalmente», según afirma, «porque a mí no me gusta, porque lo considero equivocado»³². Pensaba, de hecho, que Borrás encajaba mejor en el papel de Don Lope. Por ejemplo, se burlará abiertamente del modo en el que recitaba, arrastrando las erres, la icónica escena de «Al rey, la hacienda y la vida se ha de dar [...]» y propondrá una manera mucho más contenida, introspectiva y natural de abordar el papel³³.

La prensa de la época da cuenta del montaje desde tres semanas antes de que se produzca. El 26 de marzo el diario *LuZ* refiere el programa de festejos previstos para la conmemoración del tercer aniversario de la República, que se extiende durante tres días (sábado, que fue la jornada principal, domingo y lunes)³⁴. Al espectáculo, representado por la tarde, le siguió una Cabalgata de las Regiones que, a modo de procesión del Corpus, estuvo compuesta por carrozas alegóricas de las distintas regiones de España encabezadas por una que representaba a la propia República. Es curioso que tan poco tiempo antes de la representación, y habida cuenta del escenario tan particular y aparatoso que he descrito, se indique que no se sabe aún si se representará en la Plaza de Toros o en el Paseo de la Chopera del Retiro.

³¹ Rivas Cherif, 1991, pp. 33-34.

³² Rivas Cherif, 1991, p. 234.

³³ Ver Rivas Cherif, 1991, p. 242.

³⁴ Puede consultarse la noticia en el siguiente enlace: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003573838&page=11&search=%22Calder%C3%B3n+de+la+Barca%22&lang=es>>.

Tres días después, el anónimo plumilla de *La Voz* ya hace hincapié en dos de los rasgos más destacables del montaje: el espectacular escenario y el hecho de que Rivas haya decidido presentar el texto íntegro, sin intervenciones por su parte³⁵. De acuerdo a una noticia aparecida en *El heraldo de Madrid* nueve días después del montaje, con motivo de otro de la misma obra que se iba a hacer en el Teatro Español, el texto empleado fue el que en su día publicó la Biblioteca de Autores Españoles (BAE)³⁶. El cronista de *La Voz* dice haber encontrado, en la visita que ha hecho a dicho teatro para entrevistar a Rivas Cherif, a Sigfrido Burmann dibujando con un carboncillo en «un papel de envolver» el original escenario y su escenografía. Como dato curioso, menciona que también estaba allí, perdiendo una partida de ajedrez, Jacinto Benavente. Antes de detenerse en los detalles del escenario, da cuenta pormenorizada del reparto, encabezado, como sabemos, por Enrique Borrás («el único, el indiscutible, el auténtico Pedro Crespo»), y secundado por Margarita Xirgu. Indica, en una extraña afirmación, que en un principio se pensó en colocar el escenario en uno de los tendidos, «como era costumbre en esta clase de espectáculos» (me es imposible determinar a qué se refiere, pues se trató de un espectáculo inaudito hasta ese momento), pero que luego se desechó esta opción al considerarla «arcaica». La solución adoptada ha sido, señala, disponer diversos escenarios en el propio ruedo de manera figurativa, «complemento unos de otros; y así, veremos la campaña donde acamparán las tropas de Figueroa antes de su entrada en el pueblo de Zalamea; el propio pueblo, donde la gente trajina y se afana; la casa de Crespo, con su patio y las habitaciones en que se desarrollan ciertas escenas de la obra». A ello añade que

Esta disposición conjunta de los distintos escenarios substituirá con ventaja al constante subir y bajar del telón y al juego de cortinas o decorado que se empleó en otras representaciones íntegras de la obra de Calderón, intentadas en distintas ocasiones, incluso en el propio Teatro Español [...]

³⁵ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000998568&page=3&search=%22Calder%C3%B3n+de+la+Barca%22&lang=es>>.

³⁶ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001055417&page=12&search=%22Calder%C3%B3n+de+la+Barca%22&lang=es>>.

Cuatro días antes del estreno, el diario *Ahora* anima vehementemente a sus lectores a acudir a la representación única que tendrá lugar en Las Ventas y que comenzará a las cuatro en punto de la tarde. Para ello, se informa de los precios populares que tendrán las entradas «con el fin de que la puedan disfrutar todas las clases sociales» y del hecho de que los tres días en los que se desarrollará el aniversario de la República serán festivos. Se señala también la circunstancia de que se verá el texto íntegro y, por primera vez, encontramos la explicación ideológica al porqué de la elección de esta obra en concreto para celebrar semejante efemérides:

¿Qué suprema aspiración, qué ideal nacional representa para el pueblo español esa fecha que por tercera vez nos aprestamos a conmemorar al iniciarse la primavera? Representa la aspiración unánime hacia un ideal patrio de Justicia, vinculada a la legitimidad de los Poderes públicos emanados del pueblo.

Pues si hay una representación simbólica eminente de esa justicia popular, cimera en la tradición literaria de la lengua castellana, es la de *El garrote más bien dado*, como tituló primeramente don Pedro Calderón de la Barca su famosa comedia de *El alcalde de Zalamea*, que con este segundo nombre, personificador por excelencia de aquel concepto justiciero, ha pasado a la historia de España en la materia definitiva de los versos calderonianos: «errar lo menos no importa / si acertó lo principal»³⁷.

Ese mismo día, la cartelera publicada por el diario *Luz* anuncia un «espectáculo sensacional», «grandioso», «al aire libre» y a precios «popularísimos»³⁸.

Al día siguiente, 11 de abril, en el diario *Ahora* se publican una serie de fotos con los preparativos de algunos de los actos, entre ellos la colocación de la plataforma que servirá de escenario en el coso taurino³⁹.

El día antes de la representación, Rivas Cherif envía al diario *Luz* unas declaraciones escritas, que titulan “*El alcalde en la arena*”, en las que, además de informar sobre la versión íntegra que presentan y la

³⁷ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029998740&page=28&-search=%22Calder%C3%B3n+de+la+Barca%22&lang=es>>.

³⁸ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003575053&page=6&-search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

³⁹ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029998777&page=12&-search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

escenografía diseñada (que anticipa que va a embelesar a un público acostumbrado a la carencia de medios), reconoce la influencia que en su concepción del montaje ha tenido no solo Max Reindhardt, sino también los experimentos escénicos de Meyerhold. Tras ello, elogia los esfuerzos que los representantes del Ministerio de Instrucción Pública de la República están haciendo para acercarse, en la medida de lo posible, a «los destinos felicísimos del arte dramático en la Unión Soviética»⁴⁰.

Cinco periódicos diferentes dan noticia del espectáculo el mismo día 14. En realidad, como vamos a comprobar, tanto en las noticias de ese día como en las de los siguientes solo se recogen reseñas breves, ya que el montaje se refiere siempre como una parte más, aunque privilegiada, de los fastos conmemorativos y, por consiguiente, se echan en falta datos precisos y pormenorizados sobre el mismo.

En la edición de *La Voz*, «diario independiente de la noche», la brevísima noticia viene antecedita, sin embargo, de un titular a toda página, a ocho columnas⁴¹. Además, incluye una fotografía de Borrás y otros actores⁴². En la nota se hace mención a la presencia entre el público del Presidente de la República, al lleno de la plaza y a los problemas acústicos sufridos. En el diario *Ondas* se subraya el hecho de que, como había sucedido con la *Medea* de Mérida, la emisora Unión Radio retransmitirá en directo todos los actos de la celebración, incluido, claro está, el montaje de *El alcalde de Zalamea*, con el objetivo de que, según relata, no haya «aldea o aldehuela, por escondido que sea el rincón de nuestra Península o islas en que se esconda, desde el que no se pueda asistir, siquiera sea en calidad de oyente, a tan extraordinarias fiestas como se preparan para estos días»⁴³.

El diario *Ahora* incluye el programa de festejos, en el que se especifica que el escenario y escenografía son obra de Burmann, que se emplearán altavoces para facilitar la audición del espectáculo y que una parte de las localidades se ha repartido como invitaciones «a la Cámara

⁴⁰ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003575310&page=6&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

⁴¹ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001000059&page=8&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

⁴² Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001000059&page=4&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

⁴³ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003612901&page=3&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

de los Diputados, autoridades y Ministerios, guarnición, escuelas públicas, etc.»⁴⁴ (lo mismo señala la nota de *La Nación*)⁴⁵. La noticia viene acompañada de una fotografía realizada por Alberó y Segovia en la que se pueden ver con claridad los distintos espacios en los que se ha dividido el escenario⁴⁶.

El periodista del diario *Luz* escribe una breve reseña, según indica, en el mismo momento en el que se está llevando a cabo la representación y aunque promete una crónica detallada para el lunes siguiente, ya anticipa los graves problemas que se están experimentando con el sonido y las dificultades para mantener en silencio a «la inmensa multitud» presente en Las Ventas⁴⁷.

Al día siguiente, el domingo 15 de abril, dos diarios dan cuenta del evento. En *Ahora* se habla de una asistencia de público «extraordinaria» y de una representación «brillantísima», a pesar de los problemas técnicos que impidieron a buena parte del público escuchar la función⁴⁸. La noticia viene acompañada de dos fotografías realizadas por Almazán, una del escenario, que aparece muy concurrido, y la otra del Palco Real de la plaza, desde el que asistió el presidente de la República, el Ministro de Instrucción Pública (Salvador de Madariaga) y otros miembros del gobierno⁴⁹.

Por último, una foto similar, aunque con un ángulo de visión más amplio que permite ver los tendidos llenos de público, se publicó ese mismo día junto a la crónica del diario *La Libertad*, además de otra en la que aparece Margarita Xirgu acompañada de un buen número de actores y extras, la mayoría niños. Las dos fueron realizadas por Alfonso. Además de los datos ya sabidos, se critica, aunque de manera constructiva, como el periodista se encarga de señalar, no solo los

⁴⁴ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029998879&page=20&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

⁴⁵ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026327258&page=12&search=%22Calder%C3%B3n+de+la+Barca%22&lang=es>>.

⁴⁶ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029998879&page=20&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

⁴⁷ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003575400&page=10&search=%22Calder%C3%B3n+de+la+Barca%22&lang=es>>.

⁴⁸ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029998915&page=3&search=%22Calder%C3%B3n+de+la+Barca%22&lang=es>>.

⁴⁹ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029998915&page=23&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

problemas acústicos, sino la falta de ensayos, que evidenció la inadaptación de los actores a un escenario tan particular⁵⁰.

Como hemos tenido ocasión de comprobar, la recuperación de nuestro teatro clásico durante la primera mitad del siglo xx tiene su momento de máximo esplendor durante los años de la II República. Protagonistas de este proyecto, junto con Federico García Lorca y sus compañeros de La Barraca, así como Alejandro Casona y su Teatro del Pueblo, fueron Cipriano de Rivas Cherif y Margarita Xirgu, a los que se unió muy poco tiempo después Enrique Borrás.

No cabe la menor duda de que *El alcalde de Zalamea* fue un texto fetiche a lo largo de toda la trayectoria profesional de Rivas Cherif. De hecho, como él mismo señala, lo consideraba, debido a su perfección, como uno de los tres textos más importantes de todo nuestro repertorio aurisecular, junto con *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, todos ellos de Calderón⁵¹. Se terminó convirtiendo en una constante durante su carrera y en una de las obras señeras durante su labor al frente del Teatro Español. Además de sus virtudes formales, fue, sin duda, su carga ideológica lo que le animó a elegirla para el espectáculo teatral de masas que se concibió como parte central del día grande de los festejos previstos para una celebración tan señalada como el aniversario de la proclamación de la II República. Para un espectáculo único, en todos los sentidos, como fue el de la Monumental de Las Ventas (una única función, en una Plaza de Toros, ante 25.000 personas, con más de 200 actores, con una escenografía transgresora que jugaba con la panorámica y la simultaneidad de espacios, con unos medios materiales y técnicos hasta ese momento desconocidos que le iban a permitir emular los espectaculares montajes de Max Reindhardt, etc.), Rivas eligió *El alcalde de Zalamea* que, como acabo de mencionar, le proporcionaba, además, la lectura ideológica, propagandística incluso, que necesitaba para un evento en el que lo que buscaba era, precisamente, ensalzar el valor y la importancia del pueblo en la elección de su propio destino por encima de cualquier otra imposición. El montaje, como señalaba en su día Gil Fombellida⁵², «supone para la historia del teatro la primera representación de estas características en

⁵⁰ Ver <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003102299&page=4&search=%22alcalde+de+Zalamea%22&lang=es>>.

⁵¹ Ver Rivas Cherif, 1991, p. 89.

⁵² Gil Fombellida, 2003, p. 241.

el mundo y, por lo tanto, una apuesta innovadora y arriesgada también para la escena internacional». Y es que incluso el propio Meyerhold, como nos refiere Rivas, se había sorprendido de la magnificencia del montaje tras haber visto algunas fotos del mismo. Por su parte, Rivas, no lo olvidemos, lo consideraba el mejor montaje de toda su carrera⁵³.

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, Sergio, «Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española (1927-1939)», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 7, 2018, pp. 166-190.
- AFUERA, Ángeles, *Aquí, Unión Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*, Madrid, Cátedra, 2021.
- AGUILERA SASTRE, Juan, y Manuel AZNAR SOLER, *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.
- ANDURA VARELA, Fernanda, «Calderón en la escena española, 1900-2000», en *Calderón en escena: siglo xx*, coord. José María Díez Borque y Andrés Peláez Martín, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- GARCÍA-MARTÍN, Elena, *Negotiating Golden Age Tradition since the Spanish Second Republic: Performing National, Political and Social Identities*, tesis doctoral, Austin, University of Texas, 2004. Disponible en línea: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2555/garciama_rti-ne042.pdf?sequence=2>].
- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- GIL FOMBELLIDA, María del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier, «Análisis», en *Clásicos entre siglos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 22, 2006, pp. 25-128.
- KASTEN, Carey, *The Cultural-Politics of Twentieth-Century Spanish Theater. Representing the Auto-Sacramental*, Bucknell, Bucknell University Press, 2012.
- LONDON, John, «Algunos montajes de Calderón en el Tercer Reich», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 1998, pp. 143-157.

⁵³ «Ha sido, en conciencia, mi mayor éxito de escenógrafo». Ver Rivas Cherif, 1991, pp. 264 y 298.

- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, «El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo xx», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 20, 2004, pp. 69-86.
- PACO, Mariano de, «El auto sacramental en los años treinta», en *Teatro en España: entre la tradición y la vanguardia*, coord. Dru Dougherty y Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC, 1992, pp. 265-274.
- PACO, Mariano de, «El auto sacramental en el siglo xx: variaciones escénicas del modelo calderoniano», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 365-388.
- PERAL VEGA, Emilio, «Calderón en la escena europea de principios del siglo xx», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Olivia Navarro Martínez y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 179-190.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, «Pedro Crespo en el ruedo: *El alcalde de Zalamea* y la identidad republicana en la plaza de Las Ventas», *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 49, 2010, pp. 161-170.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Teatro áureo y propaganda ideológica durante la Guerra Civil en la España sublevada», en *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil: teatro, cine, poesía, música y prensa*, ed. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pp. 333-364.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «José Antonio a hombros del franquismo: el uso de la parateatralidad como fundamento ideológico del régimen», en *Cultura y Guerra Civil: formas de propaganda dentro y fuera de España*, ed. Emilio Peral Vega y Marta Olivas, Madrid, Escolar y Mayo, 2016, pp. 269-292.
- SULLIVAN, Henry W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.