

Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: Una experiencia renovadora en el teatro profesional (1920-1935)

M.^a Carmen GIL FOMBELLIDA

A Jon

RESUMEN

Desde 1927 hasta la muerte de Federico García Lorca en 1936, el poeta y dramaturgo granadino y el director de escena madrileño Cipriano de Rivas Cherif colaboraron en múltiples proyectos teatrales con la finalidad de modernizar y mejorar la situación de la escena española. Este artículo describe cada una de las etapas de esta asociación, centrándose en la labor realizada con la compañía de la actriz Margarita Xirgu, con la que Rivas Cherif trabajó como asesor literario y director artístico. Se incluye información sobre datos asociados a los montajes y estrenos en los que Rivas y Lorca cooperaron (escenografía, dirección, música, reparto...), críticas de prensa y documentos originales consultados.

Palabras clave: Rivas Cherif, García Lorca, Teatro, Siglo xx, Dirección de escena, Renovación.

SUMMARY

Since 1927 until his death in 1936, the poet and playwright Federico García Lorca as well as the stage director Cipriano de Rivas Cherif collaborated in manifold theatrical projects in order to modernize and reform the situation of the Spanish scene. This article describes this interesting association, mainly the works realized with Margarita Xirgu's Company, professional actress who contracted Rivas Cherif since 1930 to 1936 as a literary adviser and artistic director. All the information about the montages and opening performances in which Lorca and Rivas co-operated (scenography, direction, music, cast...), press critics and the original documentation used are included in these pages too.

«De aquellos años de mi dirección artística del Español estimo sobre todo en mi haber la incorporación, más que a nuestro repertorio, a nuestra colaboración, que tal se iniciaba, de Federico García Lorca. De él estrenamos la deliciosa *Zapatera prodigiosa*, y la *Yerma*, de tan ruidoso éxito. Madrid ya no pudo ver nuestra interpretación de *Bodas de sangre*, más ajustada a la intención expresa del autor que la de sus versiones anteriores por las compañías de Josefina Díaz-Manuel Collado y de Lola Membrives; ni el estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, que hicimos en nuestra última temporada en Barcelona antes de embarcar para México. Destinada nos tenía para nuestro regreso *La casa de Bernarda Alba*, en que sólo intervienen mujeres, en torno al hombre protagonista que no sale a escena. Pocos días antes del 18 de julio, que ya le cogió por manera fatal en su casa de Granada, leyó la obra en Madrid, ante unos cuantos amigos en casa del doctor Marañón. Tengo noticia de aquella lectura impresionante por la referencia que de ella me dió la Argentinita en París un año después»¹.

Con estas palabras, escritas en 1945 desde su cautiverio en el Penal del Dueso, recordaría el director de escena Cipriano de Rivas Cherif la fructífera relación profesional que le unió durante casi diez años al poeta y dramaturgo Federico García Lorca. Desde 1927 a 1936, guiados por las corrientes vanguardistas de las primeras décadas del siglo xx, ambos artistas colaboraron estrechamente para renovar y dignificar la situación de la escena española, a través de un teatro profesional que sirviera de base para la definitiva creación de un Teatro Dramático Nacional.

En el presente artículo intentaremos describir cada una de las etapas de esta interesante asociación, centrando especialmente la atención en la labor realizada con la compañía de la actriz catalana Margarita Xirgu, concesionaria del teatro Español de Madrid, y con la que Rivas Cherif trabajó como asesor literario y director artístico. Además de la descripción de los acontecimientos y anécdotas que rodearon los proyectos, montajes y estrenos de las diferentes obras, en las que Rivas Cherif y García Lorca cooperaron de una forma más o menos significativa, se incluye información sobre datos asociados a la representación (escenografía, dirección, música, reparto...), críticas de prensa y una relación de los materiales y documentos originales consultados².

¹ Cipriano de Rivas Cherif: *Cómo hacer teatro* (Valencia: Pre-Textos, 1991), p. 68.

² La mayor parte de la investigación se ha llevado a cabo en la Fundación Federico García Lorca, donde me han dado toda clase de facilidades en el acceso a la documentación conservada en sus archivos.

1. 1921-1928. PRIMEROS CONTACTOS: LA PLUMA. LORCA Y EL «TEATRILLO NUEVO» DE CIPRIANO. RIVAS CHERIF EN EL EPISTOLARIO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Revisando la abundante correspondencia entre el poeta granadino y el crítico Melchor Fernández Almagro, conservada en su mayor parte en los archivos de la Fundación Federico García Lorca, podemos deducir que Rivas Cherif era un asiduo del círculo de amigos de Lorca desde los primeros años 20. Durante la lectura de este interesante epistolario nos hemos encontrado con algunos comentarios que demuestran el interés que despertaba en Federico la labor que intentaba realizar Rivas Cherif en el teatro experimental, sus ideas sobre la necesaria renovación escénica y su inclinación por los adelantos del teatro europeo³. Lorca veía en Rivas Cherif un posible colaborador para la puesta en escena de su teatro corto y así se lo comunica a Fernández Almagro en una carta fechada en julio de 1923. El poeta había comenzado a escribir la «farsa violenta» de *La Zapatera Prodigiosa*:

«(...) De teatro he terminado el primer acto de una comedia (por el estilo de Cristobal) que se llama *La Zapatera Prodigiosa*, donde no se usan más que las palabras precisas y se insinúa todo lo demás. Como yo creo que una comedia se puede saber si es buena o mala con sólo leer el reparto, te lo envío para que me digas qué te parece (...)

Léele el reparto a Cipriano el «simpático y culto» comediógrafo y dile que si quiere colaborar conmigo en otra cosa que preparo, que ya le diré (...)»⁴.

También Rivas había apoyado desde sus comienzos la obra poética de García Lorca y contribuyó a su difusión, incluyendo, en enero de 1921, en la revista literaria *La Pluma*, los primeros poemas de Lorca fuera de Granada: «Veleta», «Sólo tu corazón caliente» y «Mi corazón reposa junto a la fuente fría». En agosto del mismo año, Rivas Cherif reseñaba elogiosamente la aparición del *Libro de Poemas*, primera antología del autor granadino:

³ El interés de Lorca se basa, con toda probabilidad, en el conocimiento que tiene el poeta del trabajo realizado por Rivas Cherif con el Teatro de la Escuela Nueva entre 1920-1921 y de las opiniones vertidas por el director de escena, sobre teatro contemporáneo, en algunas publicaciones de la época. Acerca del Teatro de la Escuela Nueva puede consultarse la siguiente bibliografía: Manuel Aznar Soler: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)* (Barcelona: Cop d'Idees, 1992), pp. 23-33. Luciana Gentilli: *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo Novecento* (Roma: Bulzoni, 1993) pp. 43-51. Juan Aguilera Sastre: «El teatro experimental como alternativa, 1920-1929», en *Cipriano de Rivas Cherif: Retrato de una utopía, Cuadernos El Público*, n.º 42, (Madrid: Centro de Documentación Teatral, Diciembre de 1989), pp. 5-9. J. Aguilera Sastre: «El teatro de la Escuela Nueva de Cipriano de Rivas Cherif», *Cruz Ansata*, n.º 6 (Puerto Rico: 1984), pp. 111-125. Juan Antonio Hormigón: «Valle-Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva», *Estudios escénicos*, 16 (Barcelona: 1972), pp. 10-21.

⁴ Christopher Maurer: *Federico García Lorca: Epistolario*, vol. 1 (Madrid: Alianza, 1983), pp. 81-82.

«(...) Ofrécenos Federico Lorca (sic) la imagen de sus días de adolescencia y juventud, páginas desordenadas, reflejo fiel de su corazón y de su espíritu impresionado por la vida palpitante, recién nacida de su mirada. (...) No sería difícil hallar en el árbol genealógico de este nuevo poeta (...) las quintaesencias de un Juan Ramón Jiménez»⁵.

Cuando unos años más tarde los proyectos de representar *Mariana Pineda*, *Cristobica* o *La Zapatera Prodigiosa* con la compañía del teatro Eslava, dirigida por Gregorio Martínez Sierra, fracasaron, Federico García Lorca pensó de nuevo en su amigo Rivas, como se refleja en otra carta dirigida a Fernández Almagro, fechada entre finales de febrero y principios de marzo de 1926:

«(...) Pero Martínez Sierra ignora mi fantasía. No sabe él, la que se ha echado encima conmigo (...)

Me parece excelente la idea de poner mis títeres en el teatrillo nuevo. Dentro de pocos días estoy ahí y los entregaré (...)

Lo que no cabe duda es que *siento el teatro*. En estos días se me ha ocurrido hacer una comedia cuyos personajes son *ampliaciones fotográficas* (...)

¿La podremos representar en el teatrillo nuevo de Cipriano?»⁶.

Por la fecha de esta carta se deduce que, cuando Lorca dice «el teatrillo nuevo de Cipriano», el poeta se refiere al intento de teatro de cámara que, entre 1926 y 1927, tuvo lugar en la casa de la familia Baroja y cuyas representaciones eran organizadas por Carmen Monné, esposa de Ricardo Baroja. El grupo adoptó el nombre de El Mirlo Blanco. Rivas Cherif, entregado plenamente al proyecto, se encargaba de la dirección escénica de las obras y, ocasionalmente, formaba parte del grupo de actores⁷.

Un teatro de cámara como El Mirlo Blanco era el entorno ideal para que García Lorca estrenara sus títeres y sus obras *menores*. Si a esto unimos el hecho de que su amigo Rivas Cherif formara parte del nuevo grupo, se compren-

⁵ En junio de 1920, Manuel Azaña y Cipriano de Rivas Cherif fundan, con la ayuda económica de Amós Salvador, la revista literaria *La Pluma*. En los treinta y siete números publicados durante los tres años de existencia de la revista, se encuentran las firmas prestigiosas de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rubén Darío, J. R. Jiménez, Antonio Machado, Valle-Inclán, Miguel de Unamuno... y Federico García Lorca. Los números a los que hemos hecho referencia son el n.º 8 (pp. 49-53) y el n.º 15 (pp. 126-127) respectivamente.

⁶ C. Maurer, p. 146.

⁷ Para un estudio más amplio de El Mirlo Blanco destaco los siguientes trabajos: M. Aznar Soler: *Valle-Inclán...*, pp. 84-90. L. Gentilli..., pp. 51-70. J. Aguilera Sastre: «El teatro experimental como...», pp. 5-9. J. Aguilera Sastre: «La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto (1926-1927)», *Segismundo*, n.º 39-40 (1984), pp. 233-245. Julio Caro Baroja, «Gente conocida», en *Los Baroja*: (Madrid: Taurus, 1985), pp. 169-173. Juan Antonio Hormigón: «Del Mirlo Blanco a los teatros independientes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 260 (1972), pp. 349-355. Gloria Rey Faraldos: «Pío Baroja y El Mirlo Blanco», *Revista de Literatura*, XLVII, 93 (1985), pp. 117-127.

de el entusiasmo con que Federico comenta sus planes a Fernández Almagro en la carta ya citada.

Sin embargo, ninguna de sus obras se estrenó en El Mirlo Blanco, no llegando a producirse una verdadera colaboración entre Rivas y Lorca hasta 1929, con el proyectado estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* por el Teatro El Caracol, compañía formada y dirigida por Rivas Cherif tras su participación en el malogrado *Cántaro Roto* de Valle-Inclán, y en la que se representaron dramas tan vanguardistas y avanzados como *Orfeo* de Cocteau y *Un sueño de la razón* del propio Rivas Cherif⁸.

Además de la documentación ya descrita, se conservan en los fondos de la Fundación tres cartas enviadas por Fernández Almagro a García Lorca, fechadas entre 1926 y 1927, y en las que se hacen algunas alusiones sobre el director de escena. En la primera carta, del 11 de noviembre de 1926, Melchor aconseja a Federico que regrese a Madrid para resolver un asunto relacionado con el posible estreno de *Mariana Pineda*, y comenta favorablemente el hecho de que el Ateneo granadino invite a Valle-Inclán a dar una conferencia:

«(...) Por cierto, que está prendado [Valle Inclán] de tu romance de *La Verdad* [«Reyerta»], y muchas veces se lo hace recitar a Cipriano [Rivas Cherif] (...)»⁹

En la segunda carta, con fecha del 1 de diciembre de 1926, se hace referencia a un recital de poesía de Rivas Cherif:

«Ayer en el recital poético de Cipriano Rivas en el Círculo de Bellas Artes, dijo el Romance gitano que publicaste en *La Verdad*. Gustó mucho, lo dijo él muy bien (...)»¹⁰.

La última carta, fechada el 2 de febrero de 1927, tiene por motivo la presentación de *Mariana Pineda* por la compañía de Margarita Xirgu:

«(...) Piensas mal si crees que la Xirgu no pondrá tu obra; lo ha repetido a Cipriano [Rivas Cherif] y a Margarita Nelken cuando le han hablado del asunto (...)»¹¹.

⁸ Bibliografía sobre El Caracol: M. Aznar Soler: *Valle-Inclán...*, pp. 94-98. L. Gentili, pp. 80-87. J. Aguilera Sastre: «El teatro experimental...», pp. 5-9. M. Aznar Soler: «El Caracol y la Sala Rex (1928-1929)», *Pausa*, n.º 4 (1990), pp. 19-22.

Bibliografía sobre El Cántaro Roto: M. Aznar Soler: *Valle-Inclán...*, pp. 90-94. L. Gentili, pp. 70-80. J. Aguilera Sastre: «La labor renovadora...», pp. 233-245. J. Aguilera Sastre: «El Teatro experimental...», pp. 5-9, y Jean Marie Lavaud: «El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes y El Cántaro Roto de Valle-Inclán», *Segismundo*, n.º 21-22 (1975), pp. 237-254.

⁹ Archivo de la Fundación Federico García Lorca.

¹⁰ *Idem*, inédita.

¹¹ Archivo de la Fundación Federico García Lorca.

También la misma Fundación guarda dos cartas de Rivas Cherif a Federico García Lorca. La primera está fechada el 13 de febrero de 1927. Se trata de una extensa misiva en la que anuncia el inmediato estreno de *Mariana Pineda* en la ciudad de Barcelona¹². La segunda, con fecha del 24 de agosto de 1928, responde a una solicitud de Federico, quien le pide que interceda para la publicación en el diario *ABC*, del que Rivas es colaborador, de un retrato suyo realizado por un amigo del poeta:

«(...) No están en Madrid Juan Ignacio Luca de Tena ni Luis Calvo, únicas gentes de ABC con quien tengo relación para la gestión que me pides; pero sospecho desde luego que no querrán, porque para hacerlo bien como tú quieres tenía que interesarle al ABC el escultor (Benlliúrede por ejemplo) o el retratado (...)»

Me ha dejado *patidifuso* tu dama española y la guardaré como oro en paño. Sobre todo el balcón es muy bueno (...)»¹³.

No conocemos la existencia de ninguna otra carta personal de Rivas Cherif destinada a Federico con posterioridad a la anteriormente citada, a pesar de que la cooperación entre ambos será cada vez más estrecha y frecuente. Entre otros muchos proyectos comunes, cuatro dramas de García Lorca se representarán con la Compañía de Margarita Xirgu, bajo la dirección de Rivas Cherif, desde 1930 a 1936: *La Zapatera Prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*, última obra de Lorca estrenada en vida del poeta y presentada al público barcelonés el 12 de diciembre de 1935¹⁴.

2. 1929. AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN. UN PROYECTO FRUSTRADO PARA EL TEATRO EL CARACOL DE LA SALA REX

En noviembre de 1928, comienza a fraguarse la primera colaboración importante entre Lorca y Rivas, trabajando juntos en el estreno, finalmente frustrado, de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* con la compañía

¹² Antonina Rodrigo: *García Lorca: el amigo de Cataluña* (Barcelona: Edhasa, 1984), pp. 64-65. También he podido consultar el original en la Fundación Federico García Lorca.

¹³ Archivo de la Fundación Federico García Lorca. La carta que Lorca dirige a Rivas Cherif está publicada incompleta en: C. Maurer, vol. II, p.62.

¹⁴ Además de la correspondencia personal, hemos encontrado en el Archivo de la Fundación FFGL una carta mecanografiada, inédita, con el membrete de una Cooperativa de Productores de Teatro, que data del 11 de abril de 1935, firmada por Cipriano Rivas Cherif (sic), Eusebio de Gorbea, Manuel Abril, Enrique García Álvarez, Rodolfo Viñas, Fco. López Silva, Juan Chavas (sic) y Sigfrido Burmann. Ante «La situación porque atraviesa el teatro, la grave crisis de trabajo de los actores y la desorientación que existe artísticamente en la realización de los programas» solicitan la adhesión de García Lorca para la aprobación de un proyecto de Estatuto con el fin de crear una Cooperativa de Consumidores de Teatro.

El Caracol, grupo escénico independiente, abierto a la vanguardia europea y a las obras de autores jóvenes, que comienza su particular lucha por el buen teatro¹⁵.

Cipriano de Rivas Cherif es su fundador y director y con él colaboran las mismas personas con las que había trabajado en anteriores proyectos como el Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco o El Cántaro Roto. Destacan entre otros: Magda Donato, Eusebio Gorbea, Felipe Lluch, Juan Calibau, Ernesto Burgos, Salvador Bartolozzi, Carmen de Juan, Natividad Zaro, Regina y Josefina Hernández.

Del local, un sótano situado en el número 8 de la calle Mayor conocido como Sala Rex, y de su escenario encontramos una detallada descripción en el amplio reportaje que dedica el articulista E. Estévez Ortega al recién inaugurado teatro:

«(...) En uno de los ángulos está el escenario. Como el teatro de Meyer-Hold, por ejemplo, también carece de embocadura, de telón, de decoraciones. Sobre la tarima, breve y reducida, actúan los actores. Las paredes están cubiertas por cortinajes de color opaco, a lo Gordon Craig, y realizan los practicables a la manera del teatro du Marais, de Bruselas, por ejemplo. No hay concha. Y en semicírculo, las sillas donde se sienta el público. No hay palcos, ni preferencias, ni generales (...)»¹⁶.

Varias obras cortas, que se representan una sola vez, componen cada una de las funciones del nuevo grupo de teatro experimental. En los programas se combinan comedias, obras serias, conferencias y recitales. El propósito que persigue Rivas Cherif llevando a escena obras no comerciales, de autores noveles y del teatro extranjero, es educar el gusto del público para que sea capaz de apreciar las apuestas renovadoras de un teatro de calidad. Este carácter didáctico será una constante en la trayectoria de Rivas Cherif como director de escena. Su gran capacidad pedagógica le llevará años más tarde, siendo director de la compañía de Margarita Xirgu en el teatro Español, a fundar el Teatro Escuela de Arte (TEA), escuela de actores y de profesionales de la escena¹⁷. La labor de Rivas recuerda en este aspecto a la desempeñada por Federico García Lorca como director de La Barraca, poco tiempo después.

¹⁵ Parte de la información incluida sobre el estreno de *Don Perlimplín* con El Caracol es el resultado de una entrevista que mantuve con Margarita Ucelay el 9 de marzo de 1995 y del estudio de la «Introducción» a la edición crítica de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, realizada por la misma Margarita Ucelay (Madrid: Cátedra, 1990). Ver también nota 8.

¹⁶ *Nuevo Mundo* (7-XII-1928, n.º 1820).

¹⁷ Del Teatro Escuela de Arte (TEA) se conocen los trabajos de Juan Aguilera Sastre: «Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico, 1929-1936», Cuadernos *El Público*, n.º 42, pp. 21-25 y «Antecedentes republicanos de los Teatros Nacionales», en *Historia de los Teatros Nacionales, 1939-1962* (Madrid: INAEM, 1993), pp. 19-25, y de Manuel Aznar: «El TEA en el frente de Madrid», Cuadernos *El Público*, n.º 42, pp. 26-29.

El éxito de crítica y de público (minoritario y selecto, pero fiel y entusiasta) que tiene cada una de las funciones presentadas, durante los meses de noviembre y diciembre de 1928, con dramas como *Un duelo* de Chejov, *Díto* de Masip, *Lo invisible* de Azorín, o el *Orfeo* de Cocteau, da la necesaria confianza a Rivas Cherif como para ofrecer una obra suya, *Un sueño de la razón*, el 5 de enero de 1929. La obra de Rivas causará el suficiente escándalo y polémica en la prensa (trata el autor un caso de lesbianismo) como para que la censura no deje de tener en cuenta, a partir de ese momento, las futuras funciones de la Sala Rex.

En una carta de Federico García Lorca a sus padres, con fecha de enero de 1929, el poeta les comunica el comienzo de los ensayos de *Amor de don Perlimplín* con El Caracol. Es el próximo estreno de la compañía de la Sala Rex y las autoridades no van a quedarse al margen de posibles repercusiones:

«(...) Han empezado ya los ensayos de mi Perlimplín, que pone la compañía «Caracol». Creo que resultará muy bien. (...) *La Zapatera* se hará seguramente como *Mariana* en provincias y luego en octubre Margarita debutará en el nuevo y magnífico teatro Español con ella (...)»¹⁸.

El dramaturgo interviene, con Rivas Cherif, en la dirección de los ensayos e interpreta al piano, oculto detrás de una cortina, las ilustraciones musicales por él mismo seleccionadas. En la representación se incluyen las canciones: «Entre mis muslos cerrados, nada como un pez el sol», «Don Perlimplín no tiene honor» y «Por las orillas del río se está la noche mojando». Antonio Ramón Algorta y los hermanos Lluch se encargan de las decoraciones y García Lorca de los bocetos. Sobre la proyectada puesta en escena contamos con dos testimonios. El primero, reconstruido por Margarita Ucelay en la «Introducción» a su edición crítica de la obra, procede de los hermanos José Jiménez Rosado y Victoria Rojas, quienes frecuentaban las representaciones y ensayos del Caracol:

«Los cambios requeridos por el *Perlimplín* se solucionaban con algún telón ocasional (...) La cama del cuadro segundo, propiamente una tarima con cabeceira y pies contruidos, que colocada en el centro del escenario ocupaba la mayor parte de él. En ella las figuras de los protagonistas quedaban rígidamente presentadas de frente al público en el plano exageradamente inclinado que formaba la cama, manteniéndose con sus pies apoyados en las tablas que simulaban los pies de la misma (...) El vestuario suponía un rompimiento total con el carácter dieciochesco que tal evocación imponía (...) ajeno a las indicaciones del texto (...)»¹⁹.

¹⁸ *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 1, p. 82.

¹⁹ M. Ucelay: «Introducción» a *Amor...*, pp. 142-144.

El segundo pertenece a Felipe Lluch, ayudante de dirección de Cipriano de Rivas Cherif y autor de algunos de los decorados. El fragmento está publicado en un artículo de Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga, en el que analizan distintos aspectos de los primeros montajes de la obra:

«(...) Para el primer cuadro -la casa de Perlimplín- había unas cortinas de encaje y puntillas hechas con recortes de papel (...) y unas sillas de tapicería, color rosa, pintadas y recortadas en papel de embalar (...). Y había (...) una media luna desvaída y un turbio espejo torcido... Todo sobre un fondo de percalina negra (...).

El segundo cuadro -la alcoba nupcial- era la cámara gris del teatrillo, cuyos paños recogidos con lazos de percalina verde fingían las cortinas de los cinco balcones (...).

El tercer cuadro (...) tenía también encajes, un balcón a un difícil paisaje de primitivo flamenco y un sol imposible y bárbaro. Y para el cuadro del jardín habíamos pintado unos árboles de códice miniado (...)»²⁰.

Ambas descripciones escenográficas son una clara manifestación del espíritu de renovación escénica que defienden tanto Lorca como Rivas Cherif, frente a los habituales y convencionales montajes costumbristas, de gusto mayoritario en los teatros comerciales. Este recién iniciado impulso vanguardista seguirá vigente en ambos colaboradores cuando Rivas sea contratado por la actriz Margarita Xirgu y dirija para el gran público algunas de las obras del autor granadino.

El estreno de la «aleluya erótica» *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, está previsto para el día 6 de febrero de 1929, formando parte del sexto programa del grupo junto con la obra de Suárez Deza, *Por qué don Fabián cambia constantemente de cocinera*. El reparto previsto es el siguiente: Eusebio Gorbea (Perlimplín), Regina (Marcolfa), Magda Donato (Belisa), Alba Salgado (La Madre de Belisa), Luisito Peña (Duende 1.^o) y Pastora Peña (Duende 2.^o). Ese día muere la madre de Alfonso XIII y se cierran los teatros por decreto oficial. La obra no se estrena, pero García Lorca aprovecha para continuar con los ensayos. La misma noche del día 6 el general Marzo, jefe de policía, acude a la Sala Rex para comunicar la prohibición de la compañía El Caracol y la clausura de la sala. El texto es secuestrado y depositado en la Sección de Pornografía de la Dirección General de Seguridad.

Margarita Ucelay aporta un dato interesante, relacionado con este tema, al tener en cuenta el hallazgo, por su hijo Enrique Da Cal Ucelay, de un folletín titulado «Los amores de don Perlimplín» (En la publicación anarquista *Tiempos Nuevos*, n.º 25) en el que el personaje protagonista es identificado burlescamente con el rey Alfonso XIII. Se trata de una coincidencia que pudo influir en

²⁰ Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga: «Los tres primeros montajes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca. Breve historia de tres experimentos teatrales», *Boletín de la FFGL*, n.º 12 (1992), pp. 117-118.

la decisión de la censura gubernativa, aunque la obra de Lorca no tuviera nada que ver con el libreto anarquista²¹.

En 1933, Pura Maortua de Ucelay, ante la posibilidad que le ofrecía Lorca de estrenar la obra con el Club Anfistora, rescató una de las copias retenidas desde febrero de 1929 en la Dirección General de Seguridad. En la actualidad, este cuaderno de la Sala Rex se encuentra en la Hispanic Society of America, en la ciudad de Nueva York, donde Margarita Ucelay, que ha basado su edición crítica en este texto, lo dejó depositado para su mejor conservación²².

3. 1930. RIVAS CHERIF Y MARGARITA XIRGU CONCESIONARIOS DEL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID. ES- TRENO DE *LA ZAPATERA PRODIGIOSA* Y RESURGIMIENTO DEL TEATRO EL CARACOL

Dos años después de este malogrado proyecto, Rivas Cherif y García Lorca vuelven a unir su talento y su afán renovador para estrenar con la compañía de Margarita Xirgu, de la que Rivas es director artístico y asesor literario, *La Zapatera Prodigiosa*, farsa violenta en dos actos y un prólogo²³.

²¹ M. Ucelay: «Introducción» a *Amor...*, pp. 150-153.

²² Esta copia mecanografiada sirvió de cuaderno de dirección para el Club Anfistora. Todas las anotaciones y correcciones fueron realizadas en los ensayos previos al estreno en el teatro Español el 5 de abril de 1933. El lápiz de la censura también se aprecia en algunas frases y párrafos tachados. En la FFGL tienen una reproducción fotográfica de este texto en cuya portada aparece el título *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y más abajo el subtítulo: (A)l eluya erótica) tachado por la censura. Son legibles también los añadidos al subtítulo por el autor: «en cuatro cuadros», y debajo: «versión de cámara». Tanto la portada como el resto de las páginas llevan el sello de la Sala Rex, 8, Mayor, 8, Teléfono 16174.

En el mismo Archivo guardan también una copia mecanografiada que Pura Maortua de Ucelay hizo para la familia García Lorca y que incluye los cambios hechos en el Anfistora, por lo que no tiene que ver con lo que pudo ser una representación para El Caracol. La obra original completa ha desaparecido. Se conservan en la Fundación algunos fragmentos manuscritos.

²³ Sobre el aspecto textual de la obra señalaremos brevemente que se conocen tres versiones de la misma:

a) El manuscrito autógrafo. Redactado por el autor entre 1924 y 1929, se encuentra en la FFGL. Precedido de un bosquejo de la obra y dividido en dos actos, carece de prólogo. Las múltiples correcciones y cambios aparecen en lápiz negro, rojo, verde y en tinta azul.

b) Versión definitiva para el estreno del Caracol con Margarita Xirgu en el teatro Español y dirigida por Cipriano de Rivas Cherif. Difiere considerablemente del manuscrito, con variaciones sintáctico-semánticas, escénicas (en las acotaciones) y reducciones en el texto. Se incluye el Prólogo que Lorca recitará en escena al comienzo de la representación. Esta versión está recogida en las *Obras Completas* de Federico García Lorca, editadas en Aguilar a partir de la primera edición de Lozada, que se elaboró con un texto cedido por la actriz Margarita Xirgu.

c) Versión para la Compañía de Alta Comedia de Lola Membrives, representada en el teatro Avenida de Buenos Aires en 1933 y en el teatro Coliseum de Madrid en 1935. Algo más extensa en los diálogos, incluye números de baile y canciones que amplían la duración de la representación a dos horas y media, frente a la versión de cámara del Caracol y del Anfistora.

No es la primera vez que la actriz catalana accede gustosa a presentar una obra de Lorca. El 24 de junio de 1927, y tras las evasivas de Gregorio Martínez Sierra, Federico había logrado ver estrenado el romance popular en tres estampas en prosa y verso, titulado *Mariana Pineda*, en el teatro Goya de Barcelona y de la mano de Margarita Xirgu. Cipriano de Rivas Cherif influyó decisivamente para hacer posible el estreno de este drama, siendo una de las personas que más animaron y aconsejaron a la actriz para que llevase a escena la obra del autor andaluz. La larga y divertida carta, antes citada, que Rivas envía a García Lorca para comunicarle la próxima presentación de *Mariana Pineda* en Barcelona, demuestra la cercanía de Rivas Cherif, ya en esas fechas, a la Compañía de Margarita Xirgu y a su entorno:

«(...) La Xirgu está dispuesta, dice, a gastarse el dinero y poner la obra a tu gusto (...) *Mariana* ya no se hará sino en Barcelona, para inaugurar los estrenos en Madrid a la vuelta de la Xirgu el invierno próximo (...).

(...) A Margarita dile que sabes *por mí* que la protagonista de *La ermita etc* es una de sus cosas mejores. ¡Cómo te van a destrozar los versos de *Mariana*! Porque los dice de una manera bárbara y catalana; pero es lo cierto que hace algunas escenas, las mudas y cachondas, *por manera excelente* (...) Ven pronto. Voy a dar un *recital* de poesías *modernas* (sic) en la Residencia de Señoritas, y pienso añadir al repertorio dos piezas tuyas (...)»²⁴.

Tampoco faltó el apoyo personal del director de escena en la lectura de *Mariana Pineda*, acto al que asistió acompañado del futuro presidente de la República, Manuel Azaña, ni en los ensayos que tuvieron lugar en el teatro Goya de Barcelona, donde participó de los preparativos para la puesta en escena, al lado de Margarita Xirgu²⁵.

El decorado fue, siguiendo las directrices del autor, diseñado por Salvador Dalí y reproducido en el escenario por Rafael Barradas. Los figurines para el vestuario habían sido ideados por el mismo Dalí. Federico García Lorca, que tomaba parte activa en los ensayos, eligió las canciones que se interpretarían a

La FFGL conserva una copia mecanografiada para la actriz Lola Membrives, con la versión de 1933 estrenada en Buenos Aires. Aunque no saben con certeza el año en que fue hecha la copia, la datan entre 1933 y 1934. El cuaderno consta de cincuenta y seis hojas, numeradas en dos grupos (del 1 al 27 y del 1 al 29), de papel de carta tamaño folio, mecanografiadas en tinta negra por una sola cara y guardadas en una carpeta archivadora amarilla en cuya portada puede leerse escrito con lápiz, probablemente por Lola Membrives, en la parte superior: «Zapatera», y en una línea más abajo: «Segunda Versión».

Ver también el estudio crítico de Lina Rodríguez Cacho: *La zapatera prodigiosa: facsímil de la primera versión autógrafa inédita* (Valencia: Pre-Textos, 1986).

²⁴ Ver nota 12.

²⁵ Ian Gibson: *Federico García Lorca*, vol. 1 (Barcelona: Grijalbo, 1985), p. 472, y A. Rodrigo: *García Lorca...*, p. 68.

lo largo de la representación: «Romance de Mariana Pineda», «Canción del contrabandista» (de Manuel García) y «A la vera del agua»²⁶.

La crítica barcelonesa que acudió el 24 de junio al teatro Goya recibió con satisfacción la propuesta escénica, planteada por García Lorca, de presentar el drama como una serie de estampas o fotogramas. Idea reflejada en los decorados de Salvador Dalí, quien, claro exponente del espíritu renovador que mostrarán tanto Lorca como Rivas Cherif en futuros montajes, consiguió interpretar con acierto el ambiente sutilmente andaluz de la obra²⁷.

En 1930 el escenario elegido para estrenar *La Zapatera Prodigiosa* será el teatro Español de Madrid. Margarita Xirgu y Rivas Cherif han sido nombrados concesionarios del Coliseo Municipal por el Ayuntamiento de la capital, para la temporada 1930-1931.

En 1928, en una carta manuscrita de Federico García Lorca a sus padres, el poeta ya había hablado de una próxima lectura de *La Zapatera Prodigiosa* en la que iba a estar presente Rivas Cherif:

«(...) Vi a la Xirgu. Pone *Mariana Pineda* en Zaragoza, Bilbao, Valencia etc. Yo quiero que se ponga en Granada (...) Desde luego los decorados los lleva Margarita (...) Yo estoy contento.

Quiero hablar con la Artigas y desde luego dentro de dos o tres días nos reuniremos Canedo, Melchorito, Rivas Cherif y otros a leer la *Zapatera*»²⁸.

En otra carta posterior, cuenta Federico a su familia:

«Leí la *Zapatera* a los amigos con un magnífico éxito. Si la Bárcena viene, a ella se la daré y si no (...) Creo que no me será difícil colocarla.»²⁹.

Aunque Lorca estime que no va a ser difícil *colocar* su obra, tendrá que esperar más de dos años hasta que finalmente sea llevada a escena, en diciembre

²⁶ La FFGL conserva una carta de Miguel Ortín, actor y representante de la compañía de Margarita Xirgu, enviada a García Lorca, desde Barcelona a la casa del poeta en Granada, el 21 de abril de 1927, solicitando la colaboración de Federico en la escenografía y el vestuario.

²⁷ Críticas a *Mariana Pineda*: *La Noche* (25-VI-1927), *Diario de Barcelona* (24-VI-1927, p. 11 y 26-VI-1927, p. 12), *El Diluvio* (24-VI-1927), *La Publicitat* (25-VI-1927), *L'Amic de les Arts* (31-VI-1927), *La Vanguardia* (25-VI-1927).

El 12 de octubre de 1927 el público madrileño asistió al estreno de *Mariana Pineda* en el teatro Fontalba de la capital. En la relación de cuentas de los derechos de autor que posee la FFGL se contabilizan 27 representaciones. Margarita ya había presentado la obra en San Sebastián durante su gira del verano. Dos años más tarde, el 29 de abril de 1929, la Compañía de Margarita Xirgu llevará *Mariana Pineda* al escenario del teatro Cervantes de Granada. Tras la función, la actriz y Federico García Lorca son homenajeados con un banquete. De esta reunión se conserva una fotografía en la FFGL.

²⁸ Archivo de la Fundación Federico García Lorca. Publicada por Christopher Maurer y Andrew Anderson: *Epistolario Completo de Federico García Lorca* (Madrid: Cátedra, 1997), p. 563. Fechada entre abril y mayo de 1928.

²⁹ *Idem*, p. 565. Fechada el 18 de mayo de 1928.

de 1930, por Cipriano de Rivas Cherif y su resurgido teatro El Caracol; con elementos de la compañía de Margarita Xirgu y con la misma actriz catalana como protagonista. Así lo comunica el autor en otra carta a su familia:

« (...) Ya véis por el adjunto programa que estreno el mismo día de nochebuena y me será imposible por lo tanto estar con vosotros en el día de Pascua (...)»

Yo creo que la obra tendrá un gran éxito y se estrena como véis en función especialísima, pero al día siguiente pasará al programa diario en compañía del *Auto de las Donas* que hizo Paquito y otras veces alternada con *El Gran Teatro del Mundo*. Margarita lo hace muy bien y cree que será un éxito y además me puede dar mucho dinero porque el Español está repleto de gente esta temporada y aquí cobran los autores a tanto por ciento sobre la entrada (...)»³⁰.

El 24 de diciembre de 1930 el público y la crítica, salvo contadas excepciones que reflejan la difícil aceptación de técnicas y planteamientos renovadores en la esfera del teatro comercial, acogerán con entusiasmo la reaparición de la compañía experimental El Caracol en el teatro Español de Madrid. La cita de dos breves comentarios escogidos entre los artículos consultados en la prensa, nos sirve como testimonio de esta desigual recepción³¹:

« (...) *La Zapatera Prodigiosa* gustó mucho: divertió y emocionó con el juego, perfectamente combinado, de sus distintos planos (...) El decorado y los trajes, con buscadas puerilidades de factura y colores chillones, mueve a pensar en estampas populares, y hasta en ese papel picado de los vasares andaluces. El escenario prejuzga en algún sentido la acción, y la atmósfera creada en su desarrollo, asociando lo plástico como un elemento más (...) Al buen conjunto del espectáculo contribuyó (...) Salvador Bartolozzi, que ha servido bien a la intención del autor (...)»

(M. Fernández Almagro, *La Voz* (25-XII-30, p. 2)).

« (...) *La Zapatera Prodigiosa* es un remedo torpe y desmañado de los esperpentos valleinclanescos, que no llega en la realización al menos afortunado de los cuadritos de costumbres que hemos condenado este año en tres escenarios. Le falta gracejo, interés y profundidad en el trazado de los caracteres, y desde luego, originalidad en la concepción, destreza en lo constructivo y estilo personal en la expresión verbal, corriente y moliente, como no la hubiéramos soportado en ningún otro sainetero.

Pasó la representación sin más roces que unas leves protestas, ahogadas por los aplausos, al fin del acto primero gracias a la escenografía libérrima de Salvador Bartolozzi».

(J. G. O., *Heraldo de Madrid* (25-XII-30, p. 7)).

³⁰ Archivo de la FFGL. Fechada por Maurer y Anderson en diciembre de 1930.

³¹ Críticas a *La Zapatera Prodigiosa*: *La Voz* (25-XII-1930, p. 2), *ABC* (25-XII-1930, p. 38), *Heraldo de Madrid* (25-XII-1930, p. 7), *El Imparcial* (26-XII-1930), *Tarará* (1-I-1931), *El Socialista* (26-XII-1930, p. 3), *La Libertad* (24-XII-1930, p. 9 y 25-XII-1930, p. 4), *El Sol* (26-XII-1930).

Dentro del programa organizado por El Caracol se representa primero un diálogo de la China medieval, traducido por Rivas Cherif, *El príncipe, la princesa y su destino*. En segundo lugar se pone en escena *La Zapatera Prodigiosa*, con la presencia en el escenario del propio Federico García Lorca, quien abre la representación con la lectura del prólogo, vestido con una llamativa capa de estrellas. Configuran el reparto: Federico García Lorca (El Autor), Margarita Xirgu (Zapatera), Alejandro Maximino (Zapatero), Matilde Fernández (Niño), José Cañizares (Alcalde), Fernando Porredón (Don Mirlo), Fernando Venegas (Mozo), Julia Pachelo, Mimi Muñoz y Pascuala Mesa (Vecinas).

El autor también colabora en el montaje de la obra, dirigida por Rivas Cherif, y en las ambientaciones musicales y plásticas. Las canciones seleccionadas por García Lorca para la representación son: «Anda jaleo», «Si tu madre quiere rey», «Mariposa del aire, que hermosa eres» y «La señora zapatera». Los decorados y figurines son diseñados por Federico y realizados por Salvador Bartolozzi³². Tanto los bocetos para el decorado, como los dibujos originales de los figurines, están en paradero desconocido. Mario Hernández en el *Libro de los dibujos de Federico García Lorca* recoge las reproducciones y descripciones de estos apuntes para el vestuario. También en la Fundación Federico García Lorca guardan una serie de fotografías de los mismos³³.

La excelente labor de los actores y la acertada escenografía de Bartolozzi contribuyen a que el estreno de *La Zapatera Prodigiosa*, en esta versión de cámara, constituya un éxito para Lorca. La actriz Margarita Xirgu y su director artístico, la incorporan a la programación oficial del teatro Español, en función doble con *El Gran Teatro del Mundo*, alcanzando las treinta y tres representaciones. Con el estreno el 17 de enero de la obra de Eduardo Marquina, *La Fuente Escondida*, las obras montadas por la compañía Xirgu-Rivas Cherif esa temporada, incluida *La Zapatera Prodigiosa*, desaparecerán de la cartelera del teatro Español.

Quince años después, en su celda de la cárcel de Santoña, Rivas Cherif escribirá un breve comentario sobre esta farsa violenta:

«Un género de andalucismo más entrañable, más hondo, que en las comedias de los Quinteros, vive y alienta perdurable y actual (una vestidura anacrónica, entre el XVIII y el XIX) en la mejor comedia de Federico García Lorca para mí, *La Zapatera Prodigiosa*, de un estilo tan clásico, que hay que buscarle su antecedente más inequívoco en *La locandiera* de Goldoni, que traduje años ha con el título de *La posadera* y cuya lectura recomiendo al novel»³⁴.

³² En el estudio de M.^a Fca. Vilches y Dru Dougherty: *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)* (Madrid: Tabapress y FFGL, 1992) se atribuye el trabajo escenográfico a Salvador Bartolozzi (p. 47), siempre bajo el asesoramiento de García Lorca. Este dato concuerda con la prensa consultada, en la que hemos encontrado como referencia el nombre de Salvador Bartolozzi. Sin embargo, en el reciente y documentado trabajo *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición* (Madrid: Fundamentos, 1997), también de los investigadores Vilches y Dougherty, aparece citado como escenógrafo Sigrído Bürrmann (p. 579).

³³ Mario Hernández: *Libro de los dibujos de Federico García Lorca* (Madrid: Tabapress, 1990).

³⁴ C. de Rivas Cherif: *Cómo hacer...*, p. 214.

4. FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL TEATRO ESPAÑOL. 1930-1935

Durante las cinco temporadas en las que Rivas Cherif y Margarita Xirgu fueron concesionarios del teatro Español, de 1930 a 1935, García Lorca no limitó su vinculación con la compañía del Coliseo Municipal a la puesta en escena y estreno de sus obras, sino que en varias ocasiones tomó parte, unas veces de forma activa y otras como simple espectador, en otros espectáculos y acontecimientos programados en la cartelera de este escenario madrileño, que Rivas Cherif gestionaba y dirigía.

Federico llegó a desempeñar tareas muy diferentes en torno a la sala del Español, participando en recitales³⁵, asistiendo con interés a determinados ensayos y ayudando en la ambientación de obras como *La Calle*, del dramaturgo contemporáneo Elmer Rice, cuyo estreno el 14 de noviembre de 1930 constituyó un nuevo éxito en una trayectoria que intentaba romper con los moldes establecidos en el teatro profesional³⁶.

Presentó en 1932, como director del Teatro Universitario La Barraca, algunas obras pertenecientes al teatro clásico del Siglo de Oro como son el auto de *La vida es sueño* de Calderón, y los entremeses cervantinos *La cueva de Salamanca*, *Los dos habladores* y *La guarda cuidadosa*³⁷; pocos meses después, el 5 de abril de 1933, estrenaba también en el Español, con un aplauso unánime de la crítica y el público, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* por el Club Teatral de Cultura Femenina, más tarde Club Anfistora. El espectáculo, dirigido por Federico García Lorca, tuvo lugar a las diez y media de la noche y se anunció como «función de gala» en honor del poeta. En el programa se incluía también la representación de *La Zapatera Prodigiosa* en versión de cámara y con la misma puesta en escena que utilizó Rivas Cherif para El Caracol en 1930³⁸.

³⁵ El 6 de mayo de 1933, Rafael Alberti ofreció una conferencia en el teatro municipal con el título de «La poesía popular en la lírica española». Lorca y Encarnación López «La Argentinita» amenizaron el acto aportando el complemento musical de la velada. Los espectadores fueron obsequiados con el romance de *Las tres morillas: Aixa, Fátima y Marien*, la nana *Este galapaguito no tiene madre*, el romance *Las nuevas de la boda del duque de Alba*, unas sevillanas «corraleras», un cuplé de *La Primavera*, caricaturizado; el romance de *Los peregrinitos*, adaptado por García Lorca; el tango malagueño *En el café de Chinitas* y el de la «guasa gitana». Ver I. Gibson: *Federico García Lorca*, vol. II (Barcelona: Grijalbo, 1987), pp. 239-240, y críticas en la prensa: *El Imparcial* (7-V-1933), *Heraldo de Madrid* (8-V-1933, p. 5).

³⁶ Lorca solicitó la colaboración de su amigo norteamericano Phillip Cummings, para que ayudase a la compañía con la ambientación de la obra, cuya acción transcurre en los barrios bajos neoyorquinos. El poeta había conocido al joven Cummings en 1928, en la Residencia de Estudiantes. Cuando el poeta viajó a Nueva York en 1929, pasó una temporada en su casa de Vermont. Ver I. Gibson: *Federico...*, vol. II, p. 128.

³⁷ Críticas en la prensa: *El Sol* (20-XII-1932, p. 3), *La Libertad* (20-XII-1932, p. 4), *Luz* (20-XII-32, p. 6), *El Debate* (20-XII-32, p. 4).

³⁸ Críticas en la prensa: *Heraldo de Madrid* (6-IV-1933, p. 5), *La Libertad* (6-IV-33, p. 7), *El Sol* (6-IV-33), *Luz* (6-IV-33, pp. 6 y 7).

Frente al carácter principalmente didáctico del Caracol de la Sala Rex, a sus apretados programas y a los limitados medios escénicos y económicos con los que contaba la compañía de Rivas Cherif para el montaje de 1929, el Club Anfistora, que volcaba todos sus esfuerzos personales y económicos en la realización de una única representación al año, ofreció con el estreno de *Amor de don Perlimplín* un espectáculo más artístico que pedagógico, donde la música de Domenico Scarlatti, los decorados de Santiago Ontañón y la cuidada caracterización de los personajes adquirirían, para el espectador, el mismo protagonismo que el poético texto de Federico García Lorca³⁹.

Un año más tarde, el 13 de junio de 1934, el Club Anfistora actuó de nuevo en el teatro Español, bajo la dirección de García Lorca, con la obra de Molnar, *Liliom*⁴⁰. El 29 de diciembre Federico estrenaba *Yerma*, en el mismo escenario, con la compañía de Margarita Xirgu, entonces asociada con Enrique Borrás, y con Cipriano de Rivas Cherif como director artístico.

5. 1934-1935. YERMA. ESTRENO DE UNA TRAGEDIA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL COLISEO MUNICIPAL DE MADRID

De los pormenores que rodearon el montaje y estreno de *Yerma*, encontramos diversos datos consultando la prensa de la época, que dedicó amplios artículos al suceso. Junto a esta documentación, la lectura de unas memorias publicadas por Cipriano de Rivas Cherif, durante su exilio en México, en el semanario *El Redondel* y con el título de «El teatro en mi tiempo» (Enc-Feb.1965), nos aporta nuevos matices sobre este hecho. Los recuerdos personales del director son un interesante testimonio para la reconstrucción de este acontecimiento que alcanzó, por lo novedoso de su presentación y su audacia argumental, no sólo relevancia teatral, sino que provocó, como se verá, una polémica respuesta de carácter político y social⁴¹.

En los últimos meses de 1934, el gobierno republicano atraviesa una delicada situación política. Al comienzo de la temporada 1934-1935, Rivas Cherif se ve obligado a abandonar por unas semanas la dirección de la compañía Xirgu-Borrás, que actúa en esos días en el teatro Principal de Valencia, y los

³⁹ Sobre El Club Anfistora ver de Margarita Uccley: «El Club Teatral Anfistora», en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* (Madrid: CSIC, FFGI., Tabapress, 1992), pp. 453-467.

⁴⁰ Críticas en la prensa: *Heraldo de Madrid* (14-VI-1934, p. 5).

⁴¹ Los artículos de C. de Rivas Cherif escritos en *El Redondel*, en torno a *Yerma*, son: «El estreno de *Yerma*» (3-I-1965, p. 12), «Circunstancias políticas del estreno de *Yerma*» (10-I-1965, p. 12), «La lectura de *Yerma* y el estreno de *La princesa de las nieves*» (17-I-1965, p. 10), «El primer reparto de *Yerma*» (24-I-1965, p. 14), «Hace treinta años del estreno de *Yerma*.-El ensayo general» (31-I-1965, p. 10), «No habrá mujer española que vaya a ver *Yerma*» (7-II-1965, p. 10), «*Yerma* en la Universidad de Puerto Rico» (14-II-1965, p. 10).

posteriores ensayos de las obras programadas para su debut en el teatro Español. El motivo de esta forzosa interrupción en su trabajo se debe a la detención y encarcelamiento de Manuel Azaña, entonces Primer Ministro de la Guerra y casado con Dolores de Rivas, acusado de promover el levantamiento de los nacionalistas catalanes. Rivas acompaña a su hermana Dolores a Barcelona, donde Azaña se encuentra encarcelado, hospedándose primero en el Hotel Colón y después, por deseo expreso de la actriz, en la casa que Margarita Xirgu posee en la playa de Badalona.

Al regreso del director a Madrid, la compañía se encuentra ultimando el estreno de una obra de Jacinto Benavente titulada *La novia de nieve*, un cuento de niños que, dadas las circunstancias, había sido ensayado prescindiendo de su asesoramiento. Como Rivas se niega a asistir al ensayo general de este drama infantil, en cuya dirección no ha participado, Margarita Xirgu aprovecha la ocasión e invita a García Lorca para que a la misma hora lea a su director artístico *Yerma*, obra que, en un principio, Federico había escrito en Buenos Aires para Lola Membrives y cuyo contenido Rivas no conocía.

Rememorando esta ocasión, Rivas resalta en sus memorias la asombrosa habilidad que tenía Lorca para transmitir en las lecturas de sus dramas lo que no estaba escrito, sino entre líneas, subrayando el texto mejor que ninguna acotación escénica:

«Nadie como Valle-Inclán y García Lorca, cada cual en su estilo, si no era Eduardo Marquina, de cuantos autores de mi tiempo he oído atentamente para dirigir cabalmente la representación de sus obras, daba con sólo la lectura a media voz, la justa impresión de lo que quería que los actores hicieran.(...) Así como Valle-Inclán evocaba siempre un tiempo pasado (...) Federico provocaba un presente inaudito, insólito y en tensión de futuro imprevisto, de alegrísima aurora»⁴².

No satisface, sin embargo, al director aquella primera lectura de *Yerma* del mismo modo que le habían gustado *Amor de don Perlimplín*, *Mariana Pineda* o *La Zapatera Prodigiosa*. No termina de convencerle «la esterilidad, sin purgación en la muerte del conturbado marido sin causa (...)». Rivas desconfía de que la tragedia guste al público del Español. Como veremos más tarde y como él mismo reconocerá después, se equivocaba «de medio a medio».

Superada esta primera impresión, el proyecto sigue adelante con el apoyo de todos los componentes de la compañía. En las semanas que anteceden a la representación de *Yerma*, Lorca participa activamente en todos los preparativos relacionados con el próximo y esperado estreno de su poema trágico en tres actos y seis cuadros. Cipriano de Rivas Cherif se encarga de la dirección de escena y Manuel Fontanals de la escenografía (En un primer momento se había pensado en el pintor Alberto). La música, que incluye las canciones: «A la

⁴² C. de Rivas Cherif: «La lectura de *Yerma*...», *El Redondel*.

nana, nana, nana», «Por qué duermes solo pastor», «En el arroyo frío» y «No te pude ver», ha sido seleccionada por García Lorca. El cartel anunciador es un diseño de Juan Antonio Morales y José Caballero.

El numeroso reparto está integrado prácticamente por todos los cómicos de la compañía. Sobre este punto, y después de contrastar distintos documentos, nos encontramos con algún dato contradictorio que debemos tener en cuenta. En uno de sus artículos mexicanos Rivas Cherif señala que Enrique Borrás «se prestó a avalorar con su nombre, su figura y su espléndida voz, el Macho Satírico del Tercer Acto»⁴³. Frente a esta afirmación, nos encontramos con que en un programa de mano, que anuncia una función de *Yerma* para el día 20 de enero y que se conserva en la Fundación Federico García Lorca, aparecen fotografiados en la portada los actores principales de la compañía, Margarita Xirgu y Enrique Borrás; sin embargo, el primer actor ha sido sustituido, como protagonista, por Pedro López Lagar, que interpreta el papel de Juan. La lista de actores reproducida por la investigadora Antonina Rodrigo coincide con la del programa mencionado, donde se adjudica el papel de Macho a Enrique Guitart⁴⁴.

De lo que no cabe duda es que Rivas no olvidaría el elaborado y minucioso trabajo realizado por todos los componentes del elenco, especialmente en determinadas escenas, como el coro de la romería, guiado por Enrique García Álvarez, y el cuadro de las lavanderas, que aseguran desde el primer día el éxito de *Yerma* «con aquel reparto de voces frescas, excelentemente acordadas y con tanta entonación y bravo acento»⁴⁵.

El día del ensayo general se convierte en todo un acontecimiento. El excesivo número de espectadores que llenan la sala y bastidores obliga a retrasar la función más de lo previsto. Entre los intelectuales, críticos y escritores que ocupan las butacas del teatro municipal, se encuentran Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán y Miguel de Unamuno. El periodista José Luis Salado redacta la crónica de esta singular reunión en un artículo aparecido en *La Voz* el 28 de diciembre de 1934. Desafortunadamente algunas de sus observaciones, ajenas por completo a la representación, son motivo de una triste anécdota. Las veladas alusiones del cronista a la homosexualidad de Lorca y su grupo ofenden profundamente a Rivas Cherif, quien prohibirá a partir de ese momento la entrada de Jose Luis Salado al edificio del teatro Español⁴⁶.

Tanto los ensayos, como la presentación de *Yerma* ante el público de Madrid, se ven envueltos irremediabilmente por la tensión social que se respira en todo el país tras los sucesos de Asturias y Barcelona, ocurridos en octubre de 1934. Hay un gran número de presos políticos en las cárceles y los consejos de guerra han comenzado a dictar penas de muerte. Por otra parte, la amistad de Margarita Xirgu con Manuel Azaña y la relación familiar de éste con Cipriano

⁴³ C. de Rivas Cherif: «El primer reparto...», *El Redondel*.

⁴⁴ Antonina Rodrigo: *Margarita Xirgu* (Barcelona: Plaza y Janés, 1980), pp. 257-258.

⁴⁵ C. de Rivas Cherif: «El primer reparto...», *El Redondel*.

⁴⁶ C. de Rivas Cherif: «No habrá mujer...», *El Redondel*, y I. Gibson: *Federico...*, vol. II, p. 334.

de Rivas Cherif aumentan las connotaciones políticas que rodean la puesta en escena de la segunda tragedia de Federico García Lorca⁴⁷. Algunos grupos de extrema derecha, enterados del supuestamente explosivo contenido de *Yerma*, esperan el estreno para organizar un escándalo y boicotear el acto.

El 29 de diciembre de 1934, nada más levantarse el telón, unos jóvenes alborotadores gritan e insultan a Margarita Xirgu, siendo expulsados inmediatamente de la sala. A pesar de este desagradable incidente, la obra tiene tanta aceptación entre el entusiasmado público, que Lorca tiene que salir repetidas veces a escena durante la representación. Margarita Xirgu, el escenógrafo Manuel Fontanals y el director artístico Cipriano de Rivas Cherif comparten con el poeta los honores del éxito:

«La sala del Español hervía materialmente momentos antes de levantarse el telón (...) Al aplauso cerrado del primer cuadro sucedió al final de las lavanderas la ovación final clamorosa. No sé si fue José Bergamín quien al terminar la obra, que había transcurrido en un *crescendo* de la emoción, el aplauso y la exaltación de los «¡bravo!» que compartía Margarita Xirgu, rendida como pocas veces a la satisfacción del éxito, gritó con gracioso enardecimiento desde un palco:

—¡Mueran los Quintero!

Habíamos acabado, en efecto, con la fácil Andalucía de «Genio Alegre», Pan y Azotea y Malvalocas, Cancioneras, Amores que pasan y Amoríos que acaban en boda. Pero...España, ¿era de veras *Yerma*?»⁴⁸.

Además de las muchas críticas favorables dedicadas a los aspectos exclusivamente teatrales de la función (decorados, actores, dirección...), los diarios y revistas especializadas recogen en sus páginas la polémica suscitada tras el estreno de *Yerma* por los sectores más conservadores de la sociedad madrileña, que interpretan el nuevo drama de Lorca, y el montaje ofrecido por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, como un ataque directo a sus convicciones morales y políticas, procedente de la izquierda republicana⁴⁹. Destacamos algunos fragmentos de los artículos publicados:

⁴⁷ Federico ya había estrenado *Bodas de sangre* el 8 de marzo de 1933, en el teatro Beatriz de Madrid, por la Compañía de Josefina Díaz Artigas y Manuel Collado.

Para consultar las fechas y otros datos de interés relacionados con los estrenos de las obras de Lorca ver: Fca. Vilches y D. Dougherty: *Los estrenos teatrales de Federico...*

⁴⁸ C. de Rivas Cherif: «No habrá mujer...», *El Redondel*.

⁴⁹ Críticas a *Yerma*: *Heraldo de Madrid* (26-XII-1934) y (2-II-1935, p. 6), *Ciudad* (9-I-1935), *Mundo Gráfico* (9-I-1935), *Informaciones* (31-XII-1934, p. 8), *Época* (31-XII-1934, p. 5), *El Siglo Futuro* (30-XII-1934), *El Liberal* (3-II-1935), *Gracia y Justicia* (5-I-1935, p. 8), *El Debate* (3-I-1935), *ABC* (30-XII-1934, p. 52), *Diario de Madrid* (6-I-1935), *La Libertad* (5-I-1935), (30-I-1935) y (3, 19 y 21-II-1935, p. 5, p. 6, p. 3), *Labor* (5-I-1935), *El Sol* (30-XII-1934) y (2-II-1935), *La Tierra* (31-XII-1934, p. 2) y (2-I-1935), *Tiempo Presente* (n.º 1, marzo, 1935), *Mirador* (Barcelona) (n.º 308, p. 5, 1935), *La Voz* (28 y 31-XII-1934) y (2-II-1935), *El Pueblo* (Valencia) (4-I-1935), *El Luchador* (Alicante) (2-I-1935), *El Día Gráfico* (Barcelona) (2-I-1935), *La Noticia* (San Sebastián) (3-I-1935), *El Liberal* (Bilbao) (4-I-1935).

«(...) El teatro, lleno, como pocas veces se ha visto. Otro público, sin que falte el habitual; otro público, en el que se advierte el cansancio de lo antiguo y el afán de lo nuevo; otro público, para que los autores jóvenes lo estudien y entiendan (...).

Los actores han entendido en general bien la interpretación (...) ;Y cuán bien concertadas y a punto las escenas del coro! El autor, y el director artístico, Cipriano Rivas Cherif, han trabajado de veras.

Magnífico decorado de Fontanals. De una plástica sin minucias, está realizado en grande, como severo fondo español (...).»

(E. Díez-Canedo, *La Voz* (31-XII-1934)).

«(...) Ya era hora de que el teatro soltara sus grillos reaccionarios y rompiera los barrotes de su prisión reaccionaria. La gente está deseando que los autores le señalen horizontes de libertad, juveniles anhelos de emancipación definitiva.

Y esa *Yerma* es un buen ejemplo de libertad teatral (...).»

(A. Mori, *El Pueblo* (Valencia) (4-I-1935)).

«(...) No era el público aficionado al teatro; abundaban en él los jóvenes, que forman como una corte de García Lorca (...) Sólo vemos las caras que vimos el sábado cuando estrenan este poeta o Alberti (...) La comedia es francamente mala (...) No cabe nada más soez, grosero y bajo que el lenguaje que el señor García Lorca emplea (...) La señora Xirgu ha dejado atrás su estilo propio para declamar los versos con énfasis de recitadora (...) El señor Fontanals ha pintado unas decoraciones absurdas (...) Al final se tributó a la señora Xirgu una ovación marcadamente política (...).»

(J. de la Cueva, *Informaciones* (31-XII-1934, p. 8)).

El 1 de febrero de 1935, la actriz Margarita Xirgu, ante la insistencia de las actrices y actores madrileños que desean ver su magnífica interpretación de *Yerma*, ofrece a las dos de la madrugada una representación extraordinaria para sus compañeros de profesión. Un artículo aparecido en *El Sol* (2-II-35) resume el acontecimiento.

Al final del segundo acto, Lorca lee unas cuartillas sobre el arte teatral, sobre el teatro como compromiso social y como medio de educación de un país, y sobre la necesidad de crear un Teatro Nacional que no aspire sólo al lucro económico, y que contraste en calidad con el mediocre teatro comercial del momento. Ideas que son plenamente compartidas por su amigo y más estrecho colaborador en esos instantes, Cipriano de Rivas Cherif:

«(...) Mientras actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libre y sin control literario ni estatal de ninguna especie; empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirán cada día, sin salvación posible (...).

Desde el teatro más modesto al más encumbrado se debe escribir la palabra arte en salas y camerinos, porque si no vamos a tener que poner la palabra comercio o alguna otra que no me atrevo a decir. Y jerarquía, disciplina y sacrificio (...)»⁵⁰.

Durante los cuatro meses de su permanencia en las carteleras madrileñas y ante la gran repercusión social y teatral alcanzada por la tragedia de Lorca, la compañía del teatro Español y el autor granadino serán objeto de afectuosos actos de solidaridad artística e ideológica⁵¹. El 12 de marzo, con motivo de la centésima función de *Yerma*, la dirección del Coliseo municipal decide que la representación se haga en beneficio de Federico. Se incluye un fin de fiesta en el que Enrique Borrás recita el romance de la muerte de Torrijos, de *Mariana Pineda* y, por primera vez en público, Lorca lee *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Desde su estreno, hasta la última función del día 21 de abril de 1935, *Yerma* se representará en 137 ocasiones⁵².

6. COLABORACIONES E INFLUENCIAS DE RIVAS CHERIF Y FEDERICO GARCÍA LORCA AL MARGEN DE LA COMPAÑÍA XIRGU-BORRÁS Y DEL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID

6.1. *La romería de los cornudos*

Son muchos y diferentes los motivos por los que se han relacionado, en distintos estudios, los nombres de Rivas Cherif y Federico García Lorca, dejando a un lado su actividad dramática. La estrecha afinidad artística y profesional

⁵⁰ Las páginas teatrales del *Heraldo de Madrid* (2-II-1935, p. 6) y de *El Liberal* (3-II-1935) incluyen el texto íntegro del discurso de Lorca.

⁵¹ *La Libertad* (19-II-1935, p. 6) reproduce un comunicado firmado, entre otros, por: María Pérez Galdós, Gloria Giner de los Ríos, Pura Maortua de Ucelay, Ana Adamuz, Argentinita, Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina, Juan Ramón Jiménez, E. Díez-Canedo, Luis Bello, Antonio Espina, Alejandro Casona y Gustavo Pittaluga. En él se propone una convocatoria para asistir a una de las representaciones habituales de *Yerma* el día 20 de febrero de 1935, como especial testimonio de afecto al poeta y a la actriz.

⁵² El manuscrito original se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. La primera edición está publicada en la editorial Losada, a partir de un texto cedido por la actriz Margarita Xirgu, y reproduce la versión utilizada por Rivas Cherif para su puesta en escena el 29 de diciembre de 1934, con la compañía del teatro Español.

En la Fundación Federico García Lorca guardan una copia mecanografiada de actor, que responde a la siguiente descripción: Se trata de tres cuadernos, con tapas y contratapas de cartulina azulada, escritos a máquina en tinta negra los diálogos y roja las acotaciones, con correcciones, adiciones, supresiones y fragmentos tachados a lápiz de mano ajena. La división del drama es de tres actos de dos cuadros cada uno. Fechada en la Fundación entre 1934 y 1935.

existente entre ambos les llevará a cooperar en proyectos tan interesantes como su co-autoría para el libreto de *La romería de los cornudos*, ballet-pantomima en un acto, con música de Gustavo Pittaluga, cuyo argumento está inspirado en una romería tradicional del pueblo de Moclín. Cada 5 de octubre, hombres y mujeres de todas las procedencias y condiciones llegaban al santuario de Moclín a pedir hijos. Allí participaban de un ritual al que se le atribuían claras connotaciones orgiásticas.

Lorca habla de esta romería a sus amigos Gustavo Pittaluga y Cipriano de Rivas Cherif y de esa conversación surge la idea de trabajar juntos en el ballet. Rivas y Lorca escribirán el libreto y Pittaluga se encargará de componer la música.

La romería que se describe en la última escena de *Yerma* también está basada, en primer lugar, en la fiesta de Moclín y, en segundo lugar, en el ballet-pantomima que los autores intentan poner en escena desde 1927 y que no llegará a estrenarse hasta el 8 de noviembre de 1933, en el teatro Calderón de Madrid y con la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López «La Argentinita». La coreografía corre a cargo de Pilar López, hermana de Encarnación. Sobre la escenografía encontramos diversas informaciones: Según Enrique de Rivas, en un texto inédito de Rivas Cherif figura como escenógrafo Salvador Bartolozzi⁵³. Ian Gibson afirma que el telón de fondo que se utilizó es el mismo que diseñó Alberto Sánchez para una representación del ballet, que finalmente no se llevó a cabo, en la Residencia de Estudiantes en 1927⁵⁴. Las críticas al estreno del *Heraldo de Madrid* (10-XI-1932, p. 4) atribuyen el trabajo escenográfico a Alberto. Los bailarines que componen el reparto son Encarnación López «La Argentinita», Pilar López, Rafael Ortega, Malena, Manolita Maora, Jeroma Mini, Enrique Lillo e Ignacio Espeleta.

Hemos seleccionado dos fragmentos de las críticas aparecidas en la prensa:

«(...) Novedad del programa era el estreno de *La romería de los cornudos*. La obra de Pittaluga era ya conocida en su versión de concierto. Ahora Cipriano Rivas Cherif, tan ducho en estos menesteres, la ha escenificado para *ballet*.

La partitura no ha sido modificada o lo ha sido en levísima medida. Lo que el oyente, guiado por las consabidas notas al programa, veía *in mente* en las audiciones sinfónicas, lo ve ahora plásticamente realizado por la Argentinita y sus danzarines (...)»⁵⁵.

«(...) Su fino color de un andalucismo a lo Falla, sus ritmos claros y el gracioso argumento que los une entre sí han decidido a «La Argentinita» a dar preferencia a este cuadrilo bailable sobre los *ballets* anunciados en el programa general (...).

⁵³ Enrique de Rivas: «Rivas Cherif y el ballet», Cuadernos *El Público*, n.º 42, p. 57.

⁵⁴ I. Gibson: *Federico...*, vol. II, p. 250.

⁵⁵ *Heraldo de Madrid* (10-XI-1933, p. 4).

Nada negro hay en esta música ni en estas danzas; al contrario, todo es claro, luminoso, y se mueve, si no a la luz de la luna griega, como dice el programa, bajo la diamantina claridad de una tarde andaluza (...)»⁵⁶.

Se conocen tres versiones del libreto para el ballet. La primera fue editada por Gustavo Pittaluga en la Unión Musical Española (Madrid, 1960)⁵⁷. Las otras dos pertenecen a Rivas Cherif⁵⁸. Uno de los textos conservados por el director de escena está escrito a máquina en un folio y es una variante abreviada de la versión de Pittaluga; sin embargo, incluye la relación de las escenas y bailes de la obra:

- I. Introducción y escena (Ante la ermita de Moclín).
- II. Romance de Solita la Romancera.
- III. Baile.
- IV. Escena (Llegan los romeros).
- V. Baile del requiebro y la coquetería (Sierra y el Sacristán).
- VI. Nocturno (La Hoguera).
- VII. Danza de las persecuciones.
- VIII. a) Escena (El Convite de Buenvino).
b) Danza del Chivato.
- IX. Escena (Regreso del bosque).
- X. Danza de Sierra ante el Cristo.
- XI. Danza final.

El segundo texto es un manuscrito redactado en seis cuartillas por una sola cara, donde Rivas Cherif divide el libreto en cuatro partes que describen los movimientos de las escenas y los bailes. Incluye el «Romance de Solita» o «Romance de la Fuente Viva», compuesto, igual que el argumento para el ballet, en colaboración con García Lorca. En ambas versiones se menciona a Federico como co-autor.

Junto a los documentos ya citados, constatamos la existencia, en esta ocasión en la biblioteca de música de la Fundación Juan March de Madrid, de una partitura de *La romería de los cornudos* publicada por la Union Musicale Franco-Espagnole en 1930. Lleva el título de *Tres danzas para piano* y contiene la música para tres escenas del ballet: «Danza de la hoguera», «Danza del Chivato» y «Baile del requiebro y la coquetería».

Tras el primer intento, sin éxito, de montar la obra en 1927 en la Residencia de Estudiantes, *La romería de los cornudos* tuvo su primera audición sinfónica en 1930, en el teatro de Cámara de Madrid. En 1935, la productora «La Voz de su amo» sacó a la luz la edición en tres discos del ballet-pantomima⁵⁹.

⁵⁶ *El Sol* (10-XI-1933, p. 8). Firma S.

⁵⁷ Esta versión está recogida por Ian Gibson en *Federico...*, vol. II, pp. 250-251.

⁵⁸ Publicadas y descritas por Enrique de Rivas en «Rivas Cherif y el ballet», pp. 57-59.

⁵⁹ *Diario de Madrid* (11-XII-1935, p. 4).

En 1943, diez años después del aplaudido estreno de *La Argentinita* en el teatro Calderón, la compañía del Ballet Ruso de Montecarlo, presentaría la obra ante el público norteamericano en el Music Hall de Cleveland en Ohio. En esta ocasión el escenógrafo fue Joan Junyer. Pilar López dirigió de nuevo la coreografía. Puede verse una colección de fotografías de este espectáculo en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York⁶⁰.

6.2. *El Público*. Influencias de Rivas Cherif y Cocteau en el drama de Lorca

Aunque se ha dicho que *El Público* constituye el primer intento de llevar el tema de la homosexualidad a los escenarios españoles, lo cierto es que cuando Lorca escribe en 1930 este drama, el poeta conoce con seguridad la obra de Rivas Cherif titulada *Un sueño de la razón*, estrenada un año antes por la compañía El Caracol de la Sala Rex, y cuyo argumento se desarrolla en torno al amor homosexual de dos mujeres.

Es muy posible que Lorca fuera uno de los amigos de Rivas Cherif que ya habían leído *Un sueño de la razón* antes de que el autor se decidiera a escenificarla en enero de 1929, y es también muy probable que Federico asistiera a la representación del drama de su amigo Rivas, ya que la función tuvo lugar cuando se realizaban los preparativos, por la misma compañía de la Sala Rex, para el estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Podemos decir, por lo tanto, que *Un sueño de la razón* es un antecedente dramático del tema que García Lorca describe, de una manera más descarnada y vanguardista, a lo largo de los cinco cuadros en los que se desarrolla la acción de *El Público*. Como matización de esta hipótesis no podemos dejar de comentar que, en el género de la novela, ya se había afrontado el asunto de la homosexualidad antes de que Rivas y Lorca compusieran sus dramas. En la década de los años 20 esta cuestión había estado muy en boga e incluso Rivas la había tratado en su novelita *Un camarada más* de 1921. De esos años es también la novela de Stefan Zweig *Confusión de sentimientos*, *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, otra obra de Marguerite Yourcenar y *En busca del tiempo perdido* de Proust.

Por otra parte, el montaje que El Caracol había ofrecido el 19 de diciembre de 1928 del *Orfeo* de Cocteau, dirigido por Rivas Cherif, también parece influir en el temática y estructura de *El Público*. Cocteau es considerado por la vanguardia de los años 20 como uno de los genios de la modernidad, por lo que el ensayo general y el estreno de *Orfeo* en la Sala Rex atraen a todos los amigos de Rivas Cherif y entre ellos a Lorca, a quien impresionarían profundamente tanto el texto de Cocteau, como la puesta en escena de Rivas, que utiliza un de-

⁶⁰ Tinnell, Roger: *Federico García Lorca y la música* (Madrid: Fundación Juan March y Fundación Federico García Lorca, 1993), pp. 247-248.

corado diseñado por Salvador Bartolozzi. La introducción de personajes simbólicos (los caballos), el juego de confundir escenario y auditorio y el ambiente de misterio y ultratumba que impera en la obra, son algunas de las características por las que podemos confirmar una cierta influencia de la obra de Cocteau en la concepción del drama lorquiano.

Dos son las ocasiones en las que Rivas Cherif intenta, sin conseguirlo, estrenar *El Público*. Primero en el teatro Español de Madrid, durante el verano de 1932 y poco después, en la temporada 1933-1934, con el Teatro Escuela de Arte (TEA), compañía que Rivas dirige en el teatro María Guerrero⁶¹.

Finalmente, el *El Público*, «poema trágico para ser silbado», se estrenará para el espectador español el 16 de enero de 1986 en el mismo teatro que acogió la sede del Teatro Escuela de Arte de Cipriano de Rivas Cherif. El drama terminará de este modo estrenándose en el teatro María Guerrero, escenario de la TEA, pero cincuenta y dos años más tarde.

6.3. *El hombre y la jaca*

En el año 1931 Lorca había planeado el argumento de una obra de teatro basándose, según el poeta, en un hecho real ocurrido en Andalucía: Un muchacho estaba enamorado de su jaca y al enterarse el padre de la inclinación sexual de su hijo, vendió la yegua y luego, al recuperarla de nuevo el joven, la mató. Enloquecido por la muerte del animal, el muchacho asesinó con un hacha a su progenitor. En una lista de obras proyectadas por García Lorca, redactada entre 1935 y 1936, se encuentra el título *El hombre y la jaca. Mito andaluz*.

En 1940, mientras está encarcelado en la Dirección General de Seguridad de Madrid, Cipriano de Rivas Cherif, que ha sido secuestrado en Francia por la Gestapo, a petición de la embajada de España en París, y entregado al gobierno franquista⁶², compone de memoria un poema basado en este proyecto lorquiano, el «Romance de la bestia hermosa, sobre un tema inédito de Federico García Lorca». De esta composición dirá después el director de escena:

«Está inspirado en la idea de una comedia de que nos tenía hablado Federico a Margarita Xirgu y a mí. Me parecía la idea, y así se lo dije a nuestro autor, más adecuada a la expresión del poema que a la propiamente representable escénicamente. Aseguraba él que no era sino la transcripción de un suceso real ocurrido en la sierra de Granada.

⁶¹ *Heraldo de Madrid* (21-XI-1933, p. 13). Firma Juan G. Olmedilla.

⁶² Carta de Enrique de Rivas Ibáñez. (Roma, 14 de abril de 1996). Según me ha informado Enrique de Rivas, en ese momento, el embajador de España en París era Félix Lequerica. En el secuestro tomaron parte dos agentes de la DGS de Madrid, que fueron expresamente a ponerse a las órdenes de Lequerica. En esa redada secuestraron a Carlos Montilla, Miguel Salvador, Teodoro Menéndez, Zugazagotia, Cruz Salido y algunos más.

Según su relato, un mozo andaluz se enamora de la jaca que monta. Sabido lo cual, o presentido, por su padre, éste mata a la jaca, vengada luego por el hijo en terrible parricidio.

Federico se reía estentóreamente, como hacía muchas veces por disimular la sincera cuanto conturbada inspiración de sus obras más arriesgadas, comentando de antemano, con aquella plasticidad característica de su conversación, el traslado imaginativo de la rotundidad de ancas y larga crin de una yegua andaluza, en las caderas y la suelta cabellera de la actriz posible. Y aún añadía su aspiración a verla interpretada por cierta dama, si no ya muy joven, apta todavía para encarnar las «buenas jacas» del teatro andaluz.

Concretamente, sólo me habló de cómo veía la escena primera, hablando el semental y la yegua de vientre, en el prado donde pastan al borde del camino que corre el Hijo del Amo, caballero en su potrilla. La vivísima descripción me recordó el magnífico «El coloquio de los Centauros» de Rubén Darío⁶³.

Enrique de Rivas, hijo de Cipriano de Rivas Cherif, conserva el texto del romance en dos folios escritos a máquina, sin fecha.

Aunque de forma muy breve, no quiero dejar de referirme a otras situaciones en las que se evidencia la afinidad existente entre Rivas y el dramaturgo granadino. El apoyo ofrecido por ambos artistas al poeta Rafael Alberti y a su drama *El hombre deshabitado*; la solidaridad de Rivas Cherif ante los ataques recibidos por Lorca y su grupo de teatro La Barraca⁶⁴ o la mediación del director de escena para que la actriz Carmen Díaz acceda a estrenar *Los títeres de Cachiporra*⁶⁵, nos confirman la continua y compleja relación artística descrita en estas páginas.

Además de los temas tratados en este artículo, todavía quedan muchos aspectos interesantes, relacionados con la colaboración profesional de Rivas Cherif y Lorca, que merecen ser analizados con detenimiento. La amplitud del período elegido, desde 1920 a 1936, obliga a que acontecimientos como la celebración del Centenario de Lope de Vega (Federico aporta una aplaudidísima versión de *La dama boba*), o la exitosa temporada de 1935-36, protagonizada por la compañía Xirgu-Rivas Cherif en los escenarios barceloneses, con *Yerma*, *Bodas de sangre* y el estreno de *Doña Rosita la soltera*, tengan que ser descritos adecuadamente en otro estudio complementario⁶⁶.

⁶³ I. Gibson: *Federico...*, vol. II, pp. 156-157.

⁶⁴ *El Sol* (22-VII-1932). Firma Rivas Cherif.

⁶⁵ *Heraldo de Madrid* (15-I-1936).

⁶⁶ Para la colaboración de Lorca y Rivas Cherif entre los años 1935 y 1936 (Centenario de Lope de Vega, estreno de *Doña Rosita la soltera* en Barcelona y otros eventos) puede verse mi trabajo «Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: Una experiencia renovadora en el teatro profesional (II.-1935-1936)». En prensa en *Letras de Deusto* (Bilbao: enero-marzo, 2000).