

Alberti/Brecht y el teatro épico y didáctico: Convertir la pintura en poesía y acción dramática. "Una noche de guerra en el Museo del Prado.

Tomás Andrés Tripero

El tiempo, los tiempos:

Rafael Alberti descubre el Museo del Prado "su casa" en 1917. La primera versión de "Noche de Guerra en el museo del Prado", que va a partir de ese primer recuerdo, se



escribe en 1956, y la segunda a finales de los setenta, volviendo al teatro Madrid en Diciembre del 2003.

Se trata de una obra en el tiempo en la que se cruzan y entremezclan tres momentos:

(1) La resistencia del Madrid de 1808 ante la invasión napoleónica (2) La resistencia de noviembre en 1936 de Madrid, ante el golpe militar apoyado por las grandes potencias fascistas de la época, y (3) El propio tiempo "intemporal" en el que la obra se presenta, en la actualidad inmediata de su representación.

Hay que decir, en primer lugar, que nos encontramos en este momento ante una **obra teatral**, que se ha considerado como **la mejor de Alberti**, y que formaría parte de lo que se ha dado en llamar "**Dramaturgia del exilio**". Un exilio desde el que el autor quería seguir ejerciendo su **compromiso de defensa de las ideas progresistas y republicanas**.

El subtítulo:

Se trata de una pieza teatral, a la que Alberti denomina "**Aguafuerte escénico**" compuesta de un **prólogo y un acto**.

Cuando subtitula la obra como "**Aguafuerte escénico**", la **propia denominación** tiene ya a una **clara intencionalidad estilística y estética**: convertir la **pintura en palabra poética y acción dramática**, y la palabra, a su vez, en **pintura**, concretamente aquella a la que Goya dio especial sentido y relevancia: el aguafuerte. Un aguafuerte, como

veremos, con tintes expresionistas, simbolistas, surrealistas e incluso esperpénticos y hasta escatológicos.

¿Cuáles fueron los hechos históricos de referencia de "Una noche de guerra"?

La obra destaca un hecho épico en el que Rafael Alberti y su esposa María Teresa León se vieron especialmente involucrados.

La República había creado, desde el ministerio de Instrucción Pública, la Junta Central del Tesoro Artístico, y sus correspondientes juntas provinciales, con el objeto de salvaguardar el tesoro artístico y bibliográfico. Bombardeos, rapiñas, robos bien planificados, evacuaciones precipitadas pusieron, de hecho, en grave peligro el patrimonio nacional.

Como era natural, dadas las circunstancias, algunas evacuaciones fueron seguras y ordenadas otras precipitadas, pintorescas, absurdas o temerarias.

Y fue así como R. Alberti y María Teresa León reciben, del gobierno legítimo de la República, el encargo de poner a salvo de los terribles bombardeos alemanes, sobre el centro de Madrid, los cuadros del museo del Prado.

"Es más importante salvar el Tesoro Artístico que la propia República: ésta si se pierde, podrá ser siempre restaurada, y lo será, pero aquél, el tesoro, en caso de perderse, no podría ser recuperado jamás" Azaña.

El primer destino de los cuadros fue València, (Torres Serranos), después Pedralbes, Peralada, incluso una mina de talco de Lavajol, y finalmente Ginebra. Para, finalmente, volver a ser devueltos a los vencedores, a aquellos que no habían puesto mucho cuidado para prevenir su destrucción, a través del entonces falangista y crítico de arte D. Eugenio D'ors, que consiguió un tren especial para su regreso.

Su viaje de vuelta resultó ser tan accidentado como su partida. La altura de su carga superaba la del gálibo previsto para su paso por los túneles suizos y de no ser por un agente de estación, que lo advirtió antes de su partida, los cuadros más grandes del traslado, el de las "Lanzas o La Rendición de Breda" de Velázquez, por ejemplo, podrían haber sido gravemente dañados.

Y los mismos aviones alemanes que estuvieron tan cerca de destruirlos en Madrid sobrevolaron nuevamente, cerca de ellos, a su paso por una Francia que había entrado ya en la segunda guerra mundial.

Es pues ésta una obra, también, de recuerdo y homenaje a la política de protección cultural y de salvaguarda del tesoro artístico y bibliográfico de la República Española durante la guerra.

La obra de Alberti no ha sido la única en tratar el tema del **Prado** y sus cuadros amenazados: En cine podemos buscar la película de Jaime de Armiñán: *La hora de los valientes* (1999) con Gabino Diego en el papel de celador del museo y que, tras uno de los bombardeos, se encuentra con un autorretrato de Goya y lo guarda en su casa para protegerlo.

La obra.

Sería conveniente, en primer lugar, situar *Noche de Guerra* en el contexto cronológico de la literatura Albertiana, relacionándola con otros títulos propios: especialmente con "*A la pintura*" (1929) (libro también de exilio y de análisis poético de los cuadros del Prado) o "*Sobre los Ángeles*" (libro de preguerra) que comparte con "*El hombre deshabitado*".

Y como texto teatral con dos pequeñas referencias de su dramaturgia: *Cantata por la paz* (1950), continuación de aquella otra *Cantata* dedicada a las brigadas internacionales que acudieron a la defensa de Madrid y "*Un tema peligroso*" (1954): Ambas en lo peor de la guerra fría.

Por otra parte *Noche de Guerra* incorpora otros textos poéticos de Gracilazo, Quevedo y Antonio Machado.

Pero ¿Por qué? una obra del Madrid sitiado, y escrita en el exilio romano de Alberti en 1955.

Como vemos no se trata de una "pieza teatral de propaganda apremiada por la urgencia de la guerra", como hiciera el propio Alberti con la versión exaltada de la **Numancia cervantina**, estrenada en el *teatro de la Zarzuela* en 1937. Adaptada para transmitir el impulso inquebrantable de lucha y resistencia de todo un pueblo frente al invasor. El montaje fue de su esposa María teresa. De aquella época data también su *Cantata* para rendir homenaje y justa despedida a los brigadistas que habían acudido para defender Madrid.

Tampoco se trata del tipo de representaciones cortas de enaltecimiento del ánimo popular del llamado "**teatro de urgencia**" en plena guerra por **Max Aub**.

Obras en las que, como algún momento de "*Noche de guerra...*", se repetían los lugares comunes del desafío arrogante y castizo de un pueblo que combatía con armas desiguales, y en las que se entonaban, las famosas "*coplas de la defensa de Madrid*".

Coplillas populares como éstas:

*"Con las bombas que tiran
Los fanfarrones
Se hacen las madrileñas
Tirabuzones"*

O, con la música de "Los cuatro muleros":

*¡Madrid, que bien resistes
Los bombardeos!
¡De las bombas se ríen
Los madrileños"*

¿Por qué un prólogo y un acto?

En principio la obra se componía de un acto único. Pero **Bertolt Brecht**, en un encuentro con Alberti en 1955, se mostró interesado por llevar el montaje a su **Berliner Ensemble**. Fundado en 1949 con la gran primera puesta en escena de "*Madre Coraje y sus hijos*".

Y así fue como **Brecht**, en consonancia con su fórmula de "**teatro épico**", le sugirió a Alberti que añadiera un **prólogo de intencionalidad didáctica** para explicar a un público no tan próximo a las claves culturales españolas el sentido de la obra, cuadros y personajes, y el tipo de sucesos históricos sobre los que se construye. Lamentablemente, una **vez concluido el prólogo**, en 1956, le llega a Alberti la noticia de la muerte de Brecht.

En ese prólogo un personaje que representa al autor, en ocasiones el propio Alberti (que tenía una gran necesidad de sentirse próximo al público - poeta en la calle - y una faceta importante de actor) comienza la obra con narración de los sucesos de 1936. Sucesos que se remiten al 16 de Noviembre, cuando tras caer una bomba incendiaria, de 200 kilos, a tan sólo cien metros de la entrada del museo, entre Atocha y Neptuno - y dañar otra la fachada de la Biblioteca Nacional -, se toma, en primera instancia, la medida urgente de resguardar los cuadros en los sótanos del edificio.

Las salas estuvieron abiertas hasta el 30 de Agosto de 1936, decidiéndose el 16 de Noviembre que se pusieran a buen resguardo en los sótanos del palacio de Villanueva.

Los cuadros desfilan, de la mano de los milicianos, hacia los sótanos en el Prado, junto al mismo paseo por el que desfilarán las brigadas internacionales que vienen a luchar por la república.

Una luz ilumina al autor-narrador y tras "*Las Tres Gracias*" de Rubens - el cuadro que ya Carlos III quiso quemar por impúdico - aparece la imagen de "*Los fusilamientos del 3 de Mayo en la Moncloa*". Y ya, desde ese momento del prólogo, se ofrece lo que va a ser una constante de la obra: la equiparación de los sucesos de Mayo de 1808 con los de Noviembre de 1936.

"Milicianos de los primeros días - declama el autor - hombres de nuestro pueblo, como esos que Goya vio derrumbarse ensangrentados bajo las balas de los fusiles napoleónicos, ayudaron al salvamento de las obras insignes".

Después aparece en escena "*La pradera de San Isidro*"

"Es el mismo pueblo, hombres y mujeres, que disfrutan de la paz junto al Manzanares, desde la alta pradera que contempla Madrid, el que se moviliza para la lucha, en 1808 y en 1936"

En 1808 se disfruta en la Verbena de San Isidro, en 1936 en la Verbena de "*La Bombilla*", junto al puente que será símbolo de la resistencia del Madrid asediado durante toda la Guerra "*El Puente de los Franceses*".

Y, después van apareciendo, o desapareciendo hacia los sótanos, personajes de los grabados de Goya.

El toreo, probable referencia al grabado goyesco de la tauromaquia nº 30: "Pedro Romero matando a toro parado" que inútilmente protesta y ruega terminar su faena.: "*dejadme que lo mate! ¡Es mi último toro!*"

Y después de los Goya, bajan los Velázquez al subsuelo. Entre ellos el mal encarado don Sebastián de Morra, el enano bufón del Rey Felipe IV,

Y después los Greco y los Zurbaranes. También les llega la hora a los de la Escuela Italiana: Rafael, Veronés, Tintoretto...El San Gabriel de la "Anunciación de Fra Angélico", corren hacia las bocas oscuras de los sótanos. Y de los últimos "Venus y Adonis" de Tiziano.

Y es así como el prólogo termina con las salas desiertas, con las huellas ausentes de los cuadros en las paredes del Prado.

El Prado. El Prado.

El Prado.

Arde Madrid. Ardía

Por sus cuatro costados.

Llueve también. Llovía

Mientras que sus paredes se quedaban vacías.

Tristes y ciegos claros,

Salas solo de huellas en los muros desiertos

Motores.

¡Alerta milicianos!

Mientras por la amenazada neblina

Se van perdiendo las Meninas

Y el Carlos V de Ticiano.

¡ Noche aquella sin sueño!

Musée de Louvre.

El Prado.

(Alberti. Poesías Completas. Madrid. Espasa Calpa, Clásicos Castellanos, Vol.II.pág. 42.)

Y a partir de ese momento "El pueblo monta guardia en el Museo de Prado, en la Biblioteca Nacional, en el Palacio de los Duques de Alba". Son los milicianos del quinto regimiento quienes custodian"

ACTO ÚNICO.

El decorado de este acto único es en sí mismo un gran significante cargado de significado.

La sala grande, central, del Museo del Prado. En los muros se verán las marcas, de diferentes tamaños, las huellas de los cuadros desalojados. El entarimado cubierto de arena y de sacos terreros. A medio cubrir por éstos una gran mesa del siglo XVI.

Sí, es una noche de guerra de Madrid durante los difíciles días de **noviembre del 36**.

El decorado procede del propio recuerdo de Alberti, tal como lo expresa en "*Mi última visita al museo del Prado*", que aparece en la revista cultural del Quinto regimiento "*El mono Azul*".

Al levantarse el telón se oye un cañoneo lejano, las luces iluminan las presencias de tres personajes que avanzan con farolones de luz amarillenta: se trata del **fusilado** del cuadro de Goya, **el amolador** (ambos con viejos fusiles a la espalda) y **el manco** que arrastra un largo sable.

Los tres trabajan en la construcción de la barricada. El amolador, que pide que le saquen la navaja alojada entre los huesos, representa al personaje del aguafuerte 34, un ajusticiado al que le dieron garrote vil y además le clavaron la navaja que ocultaba (era afilador) contraviniendo la orden del general napoleónico Murat, al ocupar Madrid.

El manco había alcanzado tal condición al defender el Parque de artillería de Monteleón de Madrid y en el que alcanzaron la gloria los capitanes Daoiz y Valarde y el teniente Ruiz. Como el 19 de julio del 36, en el asalto al Cuartel de la Montaña, el 2 de Mayo de 1808, el pueblo de Madrid acude al cuartel con la intención de armarse.

El torero con su sable, la vieja 1 - contrapunto satírico-burlesco -, el estudiante, la maja, brava hembra que muestra una gran cicatriz bajo su chaquetilla causada por un Mameluco en la carga de la Puerta del Sol, y el fraile van componiendo una escena animada de defensores de la barricada.

Amolador.- *¿Te asustan los cañones niña?*

Maja.- *¿A mí? Ni cañones, ni fusiles, ni sables. Mira lo que aquí tengo. (Se detiene, arremangándose la chaquetilla y mostrando una gran cicatriz)*

Torero.- *¡Vaya estocada, moza! Ni que fueras un toro.*

Fusilado.- *Las mujeres son fieras. Y dan valor. A mí me fusilaron a la mía. ¡Las cosas que gritaba!...*

"También como en el año 1808, *muchachas de Madrid...que ahí charlan con sus novios junto al río* (dice el autor en su prólogo refiriéndose al cuadro de la Pradera) *corrieron a luchar al lado de sus hombres...*"

En efecto las mujeres de Madrid, y de toda España, no fueron ajenas ni al levantamiento popular de 1808.

"*Las mujeres dan valor y son fieras*" escribió Goya al pie de los grabados 4 y 5, que ilustran el coraje femenino en la lucha callejera contra el invasor.

Recordemos a la madrileña **Manuela Malasaña** - y cómo no a **Agustina de Aragón** - Y las mujeres tampoco fueron ajenas a las circunstancias trágicas vividas en 1936.

No puedo en este punto dejar de recordar la hermosísima fotografía de la miliciana Marina Jinesta - "*rostro claro del alba clara*"- recientemente fallecida, posando en la terraza del Hotel Colón, en la Plaza de Cataluña, de Barcelona - donde a la sazón se había instalado una oficina de reclutamiento - el 21 del 7 del 36.

Sonriente, orgullosa, desafiante en su belleza juvenil, con la correa de su fusil cruzando sobre su pecho, camisa remangada sobre su codo, cinturón de hebilla militar, y como fondo los reconocibles edificios del centro de Barcelona.

Y es que las mujeres españolas también hicieron la guerra, y, naturalmente, en ambos bandos, como testimonia el interesantísimo libro de Carmen Domingo (2006): "*Nosotras también hicimos la guerra: Defensoras y sublevadas*" Barcelona: Flor de Viento Ediciones. Mujeres como "*Rosario Dinamitera: una mujer en el frente*" que protagoniza la obra de Carlos Fonseca (2006), en Temas de Hoy. Madrid.

Bien es sabido que **la represión del magisterio republicano** fue especialmente brutal con las maestras (*Matilde Landa: De la I. L. E. a las prisiones franquistas*" de David Ginard i Ferán.2005). Editorial Flor de Viento de Barcelona.

Y en el siguiente cuadro, tanto en el sentido teatral como pictórico, asistimos a la escena representada por **Venus y Adonis**, que han caído de su lienzo y ahora yacen volcados sobre el suelo, medio desnudos y aturdidos.

Los perro de Adonis cazador han huido y él, indefenso, ha perdido las flechas. La ira de Marte les persigue y se oye el estruendo de sus armas.

En el cuadro de Tiziano podemos descubrir el momento más próximo a la tragedia en el que Venus, abrazándolo, trata de detener inútilmente a Adonis que encontrará la muerte al intentar cazar al jabalí que no es otro que Marte disfrazado.

"Tu y yo - dice Venus, el amor, - somos la paz, el ramo del olivo...el florecer de los jardines en cada primavera...-

Pero el Dios Marte, despojado de la piel y la máscara de jabalí, se yergue, finalmente, victoriosos sobre el amor y los amantes.

Venus (Llorando, abrazada al cuerpo de Adonis).- *"Ha muerto la juventud del mundo, el aroma de los jardines, la primavera de los campos. ¡La guerra! Ahora vendrá la guerra. ¡La sangre! ¡La muerte! Nada más. ¡Adonis! ¡Mi Adonis!"*

Y la guerra vino.

La escena de los dos milicianos intercalada entre episodios, tiene como objeto rescatar la actualidad de la lucha que se vive en Madrid.

Miliciano 1.- *¡Vaya días de Noviembre camarada! Arde Madrid.*

Miliciano 2.- *Se combate en Usera, en La Casa de Campo, en el Puente de los Franceses, en La Moncloa, en La Ciudad Universitaria.*

Miliciano 1.- *¡Lástima estar aquí! A mí me hirieron en la sierra...*

Miliciano 2.- *Creyeron que entraban. Se han visto moros perdidos hasta por La Gran Vía.*

Miliciano 1.- *En el puente de Toledo, las muchachas del barrio sur se han portado como leonas...Madrid está casi cercado. Pero no pasarán.*

Miliciano 2.- *¡No pasarán! Ni con ayuda de alemanes, de moros, de italianos, de portugueses...*

La escena trágico-cómica de Sebastianillo. (El enano malencarado de Velázquez: D. Sebastián de Morra) y de Felipe IV, sirve para mostrar una figura regia cobarde y temerosa, frente a un bufón que como portavoz de un pueblo burlón y valiente puede reírse de su señor y criticar las acciones antipopulares de su reinado.

Como en la adaptación de *La Numancia*, en 1937, Alberti introduce escenas que pretenden ser groseras y divertidas para el pueblo llano y que sirven de contrapunto con la tensión de los sucesos representados.

Fusilado.- *¿Qué te sucede, vieja bruja?*

Vieja 1.- *Que estoy de parto...Pero por otra parte. No por la delantera. ¡Ay!*

Manco.- *¡Habrase visto puerca!*

El teatro de Alberti, se nos ofrece en un **moderno estilo barroco de espectáculo multimedia**, al que, por su estructura y significado pedagógico, le podríamos dar incluso el título de *Auto Sacramental laico*.

Ya que en una de esas escenas de valor autónomo, el ángel de "La Anunciación" de Fray Angélico - con un ala herida - ha sido "descabalgado" del cuadro por una explosión. Y, confundido por una espesa tiniebla, se lamenta amargamente de no poder terminar de dar a la bellísima niña virgen la noticia más importante de su vida.

"*La perdí, la perdí...* - se lamenta Gabriel ante Miguel - *Desapareció de mis ojos cuando iba a decirle mi mensaje*".

Un mensaje que ya no recuerda. Un ángel herido que nos remite al libro "*Sobre los ángeles*".

Un ángel de paz al que el ángel de la guerra, el ángel exterminador de Buñuel, le dice:

Miguel.- Las legiones del mal andan de nuevo sueltas por el mundo. Hasta esta tierra de paz han traído el estrago. Pero no temas. Mi espada te defiende...

La última intervención de los milicianos que dan noticia de los bombardeos selectivos - por los barrios populares - de Madrid, y de la presencia de las brigadas internacionales, dan lugar a la presencia en escena de dos peculiares personajes:

"*El de la palmatoria*", que no es otro que Goya y "*El de la Cabeza de Toro*", que no es otro que Picasso, a quien por cierto, y tras la marcha de Pérez de Ayala, habían nombrado nuevo director del museo el 20 de Noviembre del 36. Pero Picasso, más seguro en un entonces, por el momento, seguro París, no se trasladó al Madrid sitiado para hacerse cargo de tal honor, aunque sí hizo gestiones a los diversos gobiernos europeos del riesgo físico que corría la Pinacoteca.