

## M<sup>a</sup> TERESA LEÓN Y LA RENOVACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL



M<sup>a</sup> Teresa León fue una artista completa y una gestora cultural que llevó al teatro español a cotas de modernidad poco frecuentes en la escena española de su tiempo; y todo ello en el momento más crítico de nuestra historia, la Guerra Civil. Además

del contexto de excepcionalidad en el que desarrolla la parte más significativa de su labor teatral, tiene que enfrentarse a un atavismo patrio transversal a toda ideología que había germinado en todas las capas del ecosistema teatral del momento: la ramplonería y la comercialidad.

La escena española del primer tercio del siglo XX se caracteriza por la mercantilización y la búsqueda de la rentabilidad empresarial. El teatro es entendido como un negocio de entretenimiento, que se pliega al gusto del espectador burgués y teme el escándalo o el desafecto de quienes se pasean por los teatros engalanados y exigentes de una distracción cómoda, que no plantee dilemas ni los inquiete en las butacas. Es lo que Ruiz Ramón lo describe como un teatro “mínimamente conflictivo y escasamente problemático<sup>1</sup>”, refiriéndose a las obras de Benavente.

Esta carencia de ambición escénica, por supuesto, tenía su reflejo en los gustos de las clases populares, que no se alejaban demasiado de las preferencias burguesas, prácticamente hegemónicas, tanto en los temas y estilos dramáticos, como en las formas de exhibición. Los cafés cantantes son buena prueba de ellos con sus sesiones continuas.

La única resistencia al teatro burgués de origen naturalista está en autores sin estrenos, en dramaturgos innovadores expulsados de las tablas o relegados a salones

---

<sup>1</sup> RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español del S.XX*, Cátedra, Madrid, 1997.

teatrales donde se producían estrenos *amateurs* entre amigos, en un ambiente de elitista intelectualidad.

Cuando los teatros de Madrid son colectivizados tras el golpe de Estado de 1936 y pasan a ser gestionados por los sindicatos UGT y CNT, M<sup>ª</sup> Teresa León, como secretaria del Comité de Agitación y Propaganda, dependiente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, siente que, además de la labor propagandística que adquiere el teatro en tiempos de guerra, va a poder llevarse a cabo, por fin, la renovación del teatro español, pendiente desde hace ya demasiado tiempo.

No en vano, M<sup>ª</sup> Teresa León era conocedora directa de la evolución de la escena europea, gracias a una beca para estudiar el teatro europeo de la Junta de Ampliación de Estudios, concedida en 1931, que le permitió viajar por todo el continente y tomar contacto con directores y teóricos de vanguardia, como Stanislavski, Meyerhold, Piscator o Tairov.

Ese viaje resultó, en palabras de Aznar Soler, “decisivo para tomar conciencia ideológica sobre la injusticia estructural del capitalismo y para tomar partido por el comunismo revolucionario”, pero también para entender que el teatro no podía considerarse como un mero entretenimiento o una herramienta de evasión, y que su progreso debía discurrir paralelo al progreso de la sociedad. Las nuevas formas eran imprescindibles para que el potencial de educación social, e incluso de ideologización, que poseía el acto performativo fuera motor de progreso social en España.

Esta potencialidad bien la conocían quienes habían hundido el teatro español en un reflejo de los valores burgueses y se negaban a aceptar cualquier modificación de las formas habituales, por tibias que estas fueran.

Así pues, M<sup>ª</sup> Teresa León, directora de Política Teatral de Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y Vicepresidenta del Consejo Central del Teatro durante el gobierno de Negrín, con los teatros colectivizados por los sindicatos y en un contexto de utilización del teatro como arma prioritaria de propaganda de guerra, piensa que ha llegado, al fin, el momento de la renovación estética del teatro español.

Pero no. Porque los sindicatos como gestores teatrales muestran la misma visión cortoplacista y mercantilista que los viejos productores comerciales, y siguen

programando las mismas obras de repertorio, los mismos melodramas y altas comedias burguesas con el argumento ya sabido de que otro tipo de producciones provocarían pérdidas en las taquillas.

Por el camino había quedado la esencia política del arte escénico y la intención expresada por el Comité de Agitación y Propaganda a través de la revista *El Mono Azul*, órgano de expresión principal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que involucraba a la cultura y al teatro en la creación del Ejército Popular y le ponía sobre los hombros la responsabilidad compartida de ganar la guerra a los insurrectos.

A través, precisamente, de *El mono azul* expresa sus críticas M<sup>ª</sup> Teresa León a la posición de algunos profesionales del teatro y de los nuevos gestores madrileños con el artículo “Gato por liebre”, que forma parte de un número monográfico de *El Mono Azul* titulado *En defensa del teatro*. En él, la autora exculpa al público de su “mal gusto”, excusa habitual de los gestores, recolocando la responsabilidad sobre quienes toman las decisiones de programación. Y define su filosofía teatral de este modo:

“¿Para qué sirve un teatro? Pues para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores. Para ello, el teatro ha de seguir vivo con la vida de su tiempo, buscar afinidades con el teatro antiguo, y para cumplir con nuestro deber estrictamente revolucionario deberíamos evitar que pasasen gato por liebre, llamando teatro a la basura inmunda<sup>2</sup>”.

Fue polémica su labor censora contra algunas piezas muy del gusto popular, pero ella explicó por qué la Junta del Teatro (compuesta por ella, Alberti, Manuel González, actor y director del Teatro Español y un funcionario del Ministerio de Instrucción Pública) había prohibido la representación de *Currito de la Cruz*, adaptación de Linares Rivas de la obra de Pérez Luguín o por qué entendía que los teatros gestionados por los sindicatos no podían poner en escena el *Juan José* de Dicenta (representada con enorme éxito con más de 1000 representaciones durante la guerra).

---

<sup>2</sup> LEÓN, M<sup>ª</sup> Teresa , «Gato por liebre», *El Mono Azul*, 36 (14 octubre 1937), pág. 135.

“Nuestra labor momentánea es conocer las obras que vayan a representarse. Obsérvese que, para no producir susto en nadie, no nos hemos ocupado de las que ya estaban en cartel, y eso que algunas merecerían incluso una sanción gubernativa.

Hemos autorizado casi todo lo que nos han traído. De si es malo o es bueno, que se ocupe la crítica en su día. Prohibición concreta no hay más que una: Currito de la Cruz, nueva escenificación de la novela de Pérez Lugín. La delegación del Consejo Central de Teatro no se ha fijado en los nombres de los adaptadores, y sí en lo que significa esa novela. Currito de la Cruz es la otra España. Toreros, saetas, paseos en medio de una exaltación pagana al Cristo del Gran Poder, elogio de los canónigos simpáticos y castizos. Pero, ¿piensa nadie que esto se puede permitir en los momentos presentes, cuando hay ya un millón de muertos producidos por la guerra? ¿Qué ataque de inconsciencia es éste? El que sea lealmente antifascista, que se ponga la mano sobre el corazón y responda”.

Para León, el teatro es un arte profundamente revolucionario por la esencia colectiva inherente a la producción y a la representación escénica. Esta idiosincrasia se agudiza en tiempos de guerra, convirtiendo el teatro en una herramienta de propaganda<sup>3</sup>.

Pero su empeño en transformar la escena española, en crear un teatro político revolucionario viaja con ella y con Alberti desde Europa, inspirados por el modelo de teatro popular soviético ya antes del inicio de la contienda.

M<sup>a</sup> Teresa León, que además de escritora y directora, es una gestora que concibe el teatro como un todo integrado por los distintos oficios que lo componen, entiende que el empeño transformador va mucho más del texto dramático, pero que nada podrá desarrollarse sin él.

En 1933 escribe en la revista *Octubre* acerca de la necesidad de generalizar la actividad teatral en pueblos y fábricas como instrumento de agitación popular. Son conscientes,

---

<sup>3</sup> El teatro es una herramienta propagandística presente en los dos bandos en contienda, como puede leerse en *El teatro como arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (Valladolid 1936-1939)* de Nelly Álvarez González, *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional* de Nigel Dennis y Emilio Peral Vega, Ediciones Fundamentos, Madrid, 2010, *Talía en la Guerra Civil: sobre el Teatro en la Zona Nacional*, José María Martínez Cachero, Biblioteca Virtual Cervantes, entre otros.

ella y Alberti, de la necesidad de nuevas obras que se ajusten a este modelo de grupo teatral popular y por ello convocan desde la revista un concurso de obras en un acto y acción rápida, que posean contenido ideológico de clase y temática revolucionaria. La propia León participa con *Huelga en el puerto*.



Su empeño en orientar el teatro hacia un teatro nacional popular no es sencillo y choca con muchas limitaciones. Los gustos comerciales del público, las limitaciones a la hora de producir espectáculos poco rentables, el compromiso político de actores y compañías... Todo se torna en más de una ocasión en un solitario vagar por el desierto, por más apelaciones que hace Alberti desde *Octubre* a la necesidad del Teatro de Urgencia. Es famoso su “Urge un Teatro de Urgencia”.

Hay algunas excepciones dignas de mención como la de la compañía de teatro de Irene y César Falcón, que sigue el modelo del Teatro Proletario de Moscú, pero en general, las compañías siguen la inercia comercial del momento.

Durante la Guerra Civil, y pese a las lógicas de mercado que continúa teniendo el teatro en Madrid, Mª Teresa León pone en pie el Teatro de Arte y Propaganda, una compañía que se ubica en el edificio del teatro de la Zarzuela y que integra la calidad estética con la integridad ideológica. Su creencia de que el teatro revolucionario tiene que serlo en todo, aplica las técnicas de dirección escénica y la visión escenográfica que había aprendido de los teóricos y directores europeos en su propia compañía, dirigiendo montajes celebrados por la crítica, más allá de posicionamientos ideológicos.

Se estrena en 1937 con *Los títeres de cachiporra* de García Lorca, en homenaje al poeta asesinado. La elección de la obra va enfocada a esa línea teatral de raigambre

popular que quiere desarrollar la compañía para llegar a todo tipo de público, muchas veces analfabeto o con escasa formación, que tiene, por un lado, el derecho a la educación y la cultura y, por otro, el deber de la profundización ideológica.

Ya Alberti concedía especial relevancia al teatro de títeres como reducto de la renovación teatral española desde los años veinte en artículos publicados en *Octubre* antes del conflicto bélico. En esta línea se estrenaron *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán, *El bazar de la Providencia*, de Rafael Alberti, *Tres farsas para títeres* de César Arconada, *Tablado de marionetas* de Valle-Inclán o varias piezas de Rafael Dieste escritas para las Misiones Pedagógicas, entre otras.

Pero si hay que destacar un estreno será el de *La tragedia optimista* de Vsevolod Vishniesvski, encuadrada en un acto homenaje a la Unión Soviética y que, a través del relato de la Guerra Civil desencadenada en Rusia tras la Revolución de Octubre de 1917, esgrime una analogía con la propia guerra que se libraba en aquel momento en España. Si algo debe destacarse es la conjunción de la coherencia ideológica, el cariz revolucionario y la calidad artística y estética del montaje dirigido por M<sup>a</sup> Teresa León y que queda definido por Aznar Soler como “coherencia entre la literatura dramática ideológica y políticamente revolucionaria y la nueva dramaturgia revolucionaria, una coherencia que poseyeron hombres de teatro como Piscator o Brecht”. Añade el autor que “Por esta coherencia y no por ser únicamente marxistas o comunistas, deben ser considerados, son considerados ambos, revolucionarios del teatro”.

Y es que, cuando se habla del teatro de guerra, siempre se impone la idea, cierta, de que es un teatro de circunstancias, sujeto a la propaganda y a las malas condiciones materiales en las que se realiza. Esta verdad de la que también participó, como veremos a continuación, M<sup>a</sup> Teresa León con el Teatro de Guerrillas, no entra en contradicción con otra de las realidades que vivió el teatro español de la época, que queda casi siempre opacada por la tendencia evasiva del teatro comercial y por el teatro del frente. Y es esta la consecución de un teatro moderno, coherente estética e ideológicamente, a la altura de Brecht o Piscator, alejado de lo planfentario pero no de lo ideológico. Esa puerta abierta a la renovación teatral fue efímera y se cerró con la derrota del bando republicano, pero estuvo presente, breve como un suspiro, como el hilo de plata *brookiano* que recorre, solo a veces, el escenario.

Por razones políticas, la ubicación del Teatro de Agitación y Propaganda en el Teatro de la Zarzuela dura aproximadamente un año. Mientras M<sup>a</sup> Teresa León sigue dirigiendo la compañía, se crean, por orden ministerial las *Guerrillas del Teatro* con objeto de trasladar la exhibición teatral al frente e incrementar la labor de propaganda entre quienes luchaban en las trincheras.

María Teresa León pasa de dirigir una compañía teatral con medios, escenografía y posibilidades de experimentación artística a integrarse con el Quinto Regimiento para dirigir espectáculos en los campos, en las fábricas, en cualquier espacio que se pudiera habilitar en el frente y en la retaguardia. Muchos actores se habían alistado como milicianos y participaban en las obras teatrales que se desarrollaban en el frente. Otros, se enrolaban en las Guerrillas del Teatro con sueldo de soldado.

El teatro que se representaba difería del teatro revolucionario de las ciudades. Ni las comedias comerciales ni la experimentación teatral tenían cabida en las trincheras. Eran obras más dinámicas, que buscaban animar a las tropas, enaltecer su labor revolucionaria, de alguna manera, recordarles por qué estaban allí, por qué todo aquello tenía sentido.

Hay estudios interesantes sobre la tipología de los textos teatrales del teatro del frente, contaminado, como dice Sanz Villanueva, de componentes ideológicos y escrito con fines propagandísticos. “Un teatro de circunstancias destinado a concienciar al espectador, atacar al enemigo, entretener y estimular a los combatientes<sup>4</sup>”.

Existen artistas entre las filas de los milicianos que escriben piezas teatrales, y también milicianos que nunca escribieron pero que, durante la contienda, convierten la escritura y la publicación de textos en otra manera de lucha política<sup>5</sup>.

También sabemos que en el bando republicano, la memoria de las Misiones Pedagógicas hace que el teatro clásico español (Cervantes, Quiñones de Benavente, etc.) esté entre la nómina teatral de las Guerrillas del Teatro. Muchos intelectuales que pertenecieron a las primeras, fueron posteriormente miembros de la Alianza de Intelectuales y tuvieron distintas tareas dentro de la propaganda cultural, incluyendo la participación en las guerrillas teatrales.

---

<sup>4</sup> SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la Literatura Española 6/2*, Ariel, Madrid, 1994.

<sup>5</sup> *El Mono Azul* y *Altavoz del Frente* se publican textos de milicianos escritos en las trincheras.

Hay un aspecto menos analizado de este fenómeno del teatro del frente. Y son las condiciones de producción. Permítaseme el paréntesis de la recreación, pero me transporto imaginariamente a aquellas circunstancias y, como directora de escena, pienso en cómo recrear una escenografía tan sencilla como para ser montada y desmontada bajo la amenaza de las bombas. Con la velocidad de la pérdida de la vida. Pienso en el teatro de los siglos XVI y XVII, de cómicos de la legua cargados de baúles, viajando sobre carros convertibles en tablados, sin más escenografía que la palabra y la imaginación del espectador. Y entiendo que M<sup>ª</sup> Teresa León con sus guerrillas, profunda conocedora del teatro español, de alguna manera conecta con ese teatro clásico de producción familiar en el que el texto, la música y los intérpretes lo abarcan todo.

Pese al peligro del frente y a la escasez de medios, la autora y directora recuerda en *Memoria de la melancolía* escribirá:

“Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó «Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro». Lo hicimos derivar de una gran campaña de teatro con sus coros, su cuerpo de baile, sus ambiciones casi desmedidas, capaz de representar *La destrucción de Numancia* de Cervantes, bajo un techo bombardeado del Madrid que se mordía los dedos de rabia. El pequeño grupo que se llamó «Guerrillas del Teatro» obedecía a las circunstancias de la guerra. Fue nuestra guerra pequeña. Muchas veces he contado el arrebatado entusiasmo de aquellos días, altos y serenos, de conciencia limpia. La guerra nos había obligado a cerrar el gran teatro de la Zarzuela y también la guerra convertido a los actores en soldados. Este llamamiento a las armas nos hizo tomar una resolución y la tomamos. ¿Por qué no ir hasta la línea de fuego con nuestro teatro? Así lo hicimos Santiago Ontañón, Jesús García Leoz, Edmundo Barbero y yo nos encontramos dentro de una aventura nueva. Participaríamos en la epopeya del pueblo español desde nuestro ángulo de combatientes”.



Es una bella descripción que omite las itinerancias, los ataques en las carreteras con ametralladoras, las bombas cayendo cercanas o las interrupciones del espectáculo para dejar paso a las ambulancias.



Tras la pérdida de la Guerra Civil, M<sup>a</sup> Teresa León y Rafael Alberti salieron de España camino del exilio. Se instalaron en Argentina, donde vivieron durante veintitrés años. Después se trasladaron a Roma hasta su regreso a España en 1977.

Para entonces, su filiación política y su condición de mujer habían casi borrado a M<sup>a</sup> Teresa León de la Historia, o la habían relegado a la figura de esposa del poeta. Una pequeña amargura se asoma cuando decía *“Ahora soy yo la cola del cometa. Él va delante. Rafael no ha perdido nunca su luz”*.

Recordar a M<sup>a</sup> Teresa como la esposa del poeta, como la cola del cometa, es una profunda injusticia para una mujer que capitaneó la renovación pendiente del teatro español, que además de actriz, dramaturga y directora de escena, fue novelista, ensayista, traductora y poeta. Que ostentó el cargo de Secretaria del Comité de Agitación y Propaganda de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que fundó Nueva Escena, como sección teatral de la Alianza y *El Mono Azul*, revista y altavoz de la Alianza. Que fue Vicepresidenta del Consejo Central del Teatro y Directora del Teatro de Arte y Propaganda e impulsora de las Guerrillas del Teatro.

Aznar Soler sitúa su figura entre dos polos en su actividad teatral: “la reflexión teórica y la práctica escénica”. Esa reflexión teórica estuvo siempre enfocada a la renovación y anclada en el conocimiento del teatro español y del teatro europeo contemporáneo.

Su hija Aitana Alberti dijo de ella en una entrevista que, “si su madre hubiera sido un hombre, la recordarían como a uno de los mejores”.

M<sup>a</sup> Teresa no fue un hombre, pero sí fue una de las mejores. Una de las mejores teóricas y más comprometidas renovadoras teatrales. Una gestora valiente y una directora que corrió el riesgo de llevar el teatro hasta la línea de guerra.

Por eso, por méritos propios, merece abandonar la cola del cometa y ser reconocida y reivindicada sin más nombres ni más méritos que los suyos propios.



## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Nelly, “El teatro como arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (VALLADOLID, 1936–1939)”, *RUHM* 4/ Volumen 2/ 2013
- AZNAR SOLER, Manuel, “M<sup>a</sup> Teresa León y el Teatro Español durante la Guerra Civil”, publicado en la Revista *Anthropos*, nº: 148, Guerra civil y producción cultural. Teatro, poesía y narrativa, Barcelona, 1993, págs, 25-34.
- DENNIS, Nigel y PERAL VEGA, Emilio, Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano Editorial Fundamentos, Madrid, 2009
- DENNIS, Nigel y PERAL VEGA, Emilio, Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional Editorial Fundamentos, Madrid, 2009
- MARTÍN GIJÓN, Mario, “El teatro durante la guerra civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana”, *LECTURA Y SIGNO*, 6 (2011), pp. 263-274
- OLIVA, César, “Teatro y sociedad en la España del siglo XX”, en *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX : I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, 2001
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Cátedra, Madrid 1997.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la Literatura Española 6/2*, Ariel, Madrid, 1994.

## WEBGRAFÍA

- <https://www.youtube.com/watch?v=EQUmGBEolb4>
- [https://www.eldiario.es/cultura/libros/maria-teresa-leon-guerrillera-cultura-salvo-obras-museo-prado-guerra-civil\\_1\\_6149145.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/maria-teresa-leon-guerrillera-cultura-salvo-obras-museo-prado-guerra-civil_1_6149145.html)
- [https://www.unidadylucha.es/index.php?option=com\\_content&view=article&id=83:maria-teresa-leon-teatro-en-las-trincheras&catid=30&Itemid=133](https://www.unidadylucha.es/index.php?option=com_content&view=article&id=83:maria-teresa-leon-teatro-en-las-trincheras&catid=30&Itemid=133)
- [https://elpais.com/diario/2003/09/24/andalucia/1064355751\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/09/24/andalucia/1064355751_850215.html)
- ADE: <http://www.revistasculturales.com/articulos/47/ade-teatro/1/1/maria-teresa-leon-y-la-guerra-civil-espaa-ola-de-teatro-y-otros-textos.html>
- <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/testimonio-cesar-falcon-y-su-teatro-revolucionario/>