



HAL
open science

El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada en la España republicana (1931-1936)

Inès Guégo Rivalan

► To cite this version:

Inès Guégo Rivalan. El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada en la España republicana (1931-1936). Monteagudo:: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura, 2022, Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura, 2022 (27), p. 201-221. 10.6018/monteagudo . hal-04392206

HAL Id: hal-04392206

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04392206>

Submitted on 21 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**EL TEATRO ITINERANTE Y SU PÚBLICO: EL ESPECTADOR COMO
PROTAGONISTA DE UNA TEATRALIDAD RENOVADA EN LA ESPAÑA
REPUBLICANA (1931-1936)**

**TRAVELLING THEATRE AND ITS PUBLIC: THE SPECTATOR
AS A PROTAGONIST IN THE RENEWAL OF THEATRICALITY IN
REPUBLICAN SPAIN (1931-1936)**

INES GUÉGO RIVALAN
CRIIA (Université Paris Nanterre)

RESUMEN:

Partiendo de algunas experiencias de teatros itinerantes en la España republicana (1931-1936), se procura evaluar sus aportaciones a la renovación teatral española, en particular, estudiando las reacciones de públicos expresivos, empáticos y activos. Más allá del principio latino *placere, movere et docere*, en la época se pusieron en tela de juicio también las condiciones necesarias para que pudieran advenir el instinto teatral y la emoción. El estudio de la interacción entre las miradas cruzadas de los barracos, de los misioneros y del público permite revelar la construcción del espectador de teatro moderno al final de la Edad de Plata.

PALABRAS CLAVE:

España republicana (1931-1936), teatro itinerante, renovación teatral.

ABSTRACT:

Drawing on a number of travelling theatre experiments in Republican Spain (1931-1936), the present article examines their contribution to the revival of Spanish drama by studying more specifically the response of active, expressive, empathetic audiences. Beyond the Latin rule of *placere, movere et docere*, the necessary conditions for dramatic instinct and emotion to appear were then challenged. Examining the interactions of the *barracos*, the *missionaries* and the public's views sheds light on the making of the modern spectator in the late Silver Age.

KEYWORDS:

Republican Spain (1931-1936), travelling theatre, drama revival.

Sesenta y cuatro pueblos y ciudades españolas presenciaron las representaciones de *La Barraca*; la mayor parte de las funciones fueron representadas sobre el tablado portátil; éste era de madera, de seis metros por ocho, seis de profundidad y ocho de embocadura; carecía de pendiente, de la pendiente que suelen tener los escenarios de los teatros, pendiente tendente a evitar que los pies de los actores que trabajan en segundo término, sean comidos por la altura de las baterías. Como quiera que, en general, nuestro público presenciaba las actuaciones a pie firme, no era fácil que con un metro veinte que el tablado tenía de altura, ocurriese tal cosa. (Sáenz de la Calzada, 1976: 130-131)

Con estas palabras Luis Sáenz de la Calzada da cuenta de una faceta de una realidad política, artística, social y cultural intensa de la Segunda República española. Evoca la labor realizada por los teatros ambulantes: *La Barraca*, cuya llama hacía vivir Federico García Lorca; el *Teatro de las Misiones* o *Teatro del Pueblo* (Misiones Pedagógicas), de Alejandro Casona, movido más por un objetivo pedagógico que el primero; o *El Búho*, de Max Aub. Mientras que *La Barraca* se movía entre ciudades, universidades y pueblos grandes, las Misiones actuaban preferentemente en pueblos más pequeños.

Estas iniciativas fueron posibles gracias a la política cultural del gobierno de Manuel Azaña. Por el decreto del 29 de mayo de 1931, el *Teatro del Pueblo* se insertó en el programa de las Misiones Pedagógicas subvencionado por el Ministerio de Instrucción Pública, representado por don Fernando de los Ríos y cuyo objetivo era promover el proyecto educativo de la Institución Libre de Enseñanza, elaborado a finales del siglo XIX y materializado en los primeros años del siglo XX gracias a la Junta para la Ampliación de Estudios (1909). Impulsadas por la voluntad de difundir propuestas teatrales nuevas por toda España, estas empresas ofrecen ejemplos de la voluntad de salir en busca de espectadores alejados de los habituales lugares de representación. Sin embargo, se diferenciaban en las modalidades concretas para alcanzar sus objetivos. Como explicita el preámbulo del decreto de las Misiones publicado en la *Revista de la Residencia de Estudiantes* en febrero de 1933, para ellas se trataba de “llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento de progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartados, participen en las ventajas y goces reservados hoy a los centros urbanos”.

Próximo en la filosofía, pero diferente del *Teatro de las Misiones*, *La Barraca* era una compañía ambulante de teatro universitario. Se formó en la Universidad, como sección dependiente de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (Huerta Calvo, 2011: 24), e igual que el *Teatro del Pueblo* de Alejandro Casona, se proponía llevar el teatro a públicos de los pueblos. Al detallar las diferencias entre los dos teatros,

María Martín Báñez subraya la dimensión profesional de *La Barraca* y el carácter informal del *Teatro de las Misiones* (2002: 173-174). Por otro lado, el teatro universitario tenía como ambición la renovación de la escena española y la difusión del teatro entre el campesinado (Doménech Rico y Huerta Calvo, 2011: 35).

A continuación, y a partir de los valiosos recursos que son los archivos conservados (artículos de prensa, fotos, memorias), se tratará de valorar la aportación particular de la representación para un público de los pueblos en espacios fuera de las habituales salas de teatro, en lo que a teatralidad¹ y a concepción dramaturgica se refiere, centrándose el análisis tanto en la compañía de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, *La Barraca*, como en otras compañías itinerantes, principalmente *El Búho*, de Max Aub en Valencia, y el *Teatro del Pueblo*, de Alejandro Casona.

1. El público de los pueblos

1.1. Características

Primero cabe detenerse en este público, especialmente en el tema de su consumo cultural y de la oferta disponible. En la época, era la llegada de los titiriteros la que representaba un verdadero acontecimiento en los pueblos. La escritora Sara Insúa dedicó un artículo en el semanario *Estampa* a la visita de los que llama “los descendientes de Maese Pedro” y es de notar cómo empieza por una breve evocación de sus habitantes:

“Titrireros”, simpáticos sucesores de Maese Pedro, exentos de picardía, leales e ingenuos, ya vais al son de vuestra charanga, alegres y animosos, camino del pueblo próximo... Bien sabéis que las gentes rurales son melancólicas y hurañas; pero vuestras “payasadas” son como un rayo de sol que ilumina *un momento la sombría noche de su vida* (Insúa, 1928: s. p.)

Se trataba de llevar el espectáculo a lugares alejados y con las plazas y las calles como escenarios. Un par de años antes, Rafael Marquina invitaba a una historia del

¹ El término, acuñado por el ruso Nicolai Evreinov (1908), quien hablaba de “instinto teatral”, lo anunciaban ya los trabajos de Edward Gordon Craig (1905), cuya influencia llegó con toda probabilidad a España y a Federico García Lorca a través de Cipriano de Rivas Cherif: “EL DIRECTOR: No. El arte del teatro no es ni la actuación de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que los componen: por la gestualidad que es el alma de la actuación; por las palabras que son el cuerpo de la obra; por las líneas y los colores que son la existencia misma del decorado; por el ritmo que es la esencia de la danza” (Craig, 1999 [1905]: 138 y ss.). Lo estudiará más adelante Roland Barthes (la teatralidad es “el teatro menos el texto”; 1964: 41) y luego se completará con los trabajos de Anne Ubersfeld (1977). Las traducciones en el artículo son de la autora.

teatro de la calle en España (1926: s. p.), señal del interés por una modalidad teatral recordada y celebrada también por Jacinto Benavente en el Prólogo de *Los intereses creados*, donde la describe como “la que embobó en las plazas de humildes lugares a los simples villanos” (2008 [1907]: 51).

Por otra parte, para los actores y dramaturgos, este público era tan inhabitual, tan desconocido, que suscitaba interrogaciones y expectativas, como se deduce de las palabras de Carmen Caamaño, misionera e integrante del coro, en su entrevista con Gonzalo Tapia:

¿De qué mundo vienen estas personas? Éramos tan lejos de su mundo que parecía que venías de otras galaxias de... de sitios que ellos no podían entrar en su imaginación que existieran. Ni cómo vestíamos ni cómo llevábamos para comer; ni cómo hablábamos ni cómo... éramos otra cosa. Tampoco éramos los titiriteros que van por los pueblos; había otra relación, era otra cosa. Era como si algo de pronto, que no se puede creer llegara a ellos y dijera: “Pues sí: crearlo que estamos aquí, venimos a ayudarlos.” Desgraciadamente, fue tan poco tiempo que no sirvió de mucho. (Caamaño, en Tapia, 2006)

Si bien los campesinos componen al público descrito por Caamaño, es un público dual, entre intelectual y humilde, el que compone el auditorio de *La Barraca*, según el crítico Baude, quien recuerda que para Federico García Lorca muchos de los espectadores urbanos formaban parte de la “burguesía frívola” (2009: 14).

Desde el principio, la definición de este público, también caracterizado como pueblo o campesinado, fue tema de debate. Alejandro Casona denunciaba “ese tremendo error de «considerar la palabra ‘pueblo’ adscrita a una determinada clase social, de economía manual y cultura primaria, suponiendo en consecuencia que el ‘teatro popular’ exige una temática proletaria, un lenguaje vulgar y un tratamiento artístico rudimentario como si estuviera dirigido a mentalidades menores de edad»” (Casona, 1957: s. p.). Para él, el alma cultural española encontraría sus más hondas raíces en el campo, un campo ajeno a valores urbanos. El ámbito de la ciudad se reveló entonces un crisol que, si bien podía permitir el florecimiento cultural, también pudo olvidarse de otras tradiciones culturales y de mundos en los que sencillamente no existían algunos parangones en vigor en su ámbito. De allí la multiplicación de proyectos para intentar regenerar, salvar o hasta corregir dichas tradiciones a partir de lo que sería una verdadera superioridad cultural. Se acudió a planes de educación popular, con la nueva inquietud de quienes no querían que el proyecto, por educacional que fuese, actuara como instrumento de control del pensamiento de los aldeanos (Ruiz, 2007: 16-17). Así, Manuel Bartolomé Cossío hablaba de “Misiones antipedagógicas” porque le repugnaba la idea de toma de control del espíritu de espectadores ingenuos. La diversidad de las Misiones brinda una idea de la complejidad de las

posturas de unos y otros.² En todo caso, sí es reveladora la mirada de otro misionero, católico, heredero de la idea regeneracionista del pueblo, que parece experimentar una fascinación casi entomológica por los pueblerinos, supuestamente vírgenes en materia cultural: “La impresión que se recoge de estos pueblos es de que existe en ellos una especie de virginidad, de que se hallan por primera vez ante muchas cosas. Gentes infantiles que ahora despiertan después de un sueño de siglos y para quien es todo inédito, nuevo” (Cossío, en Redondo, 1997: 128-129). Orientada hacia el espectador, la mirada se situaba entre etnología y comunión y se subrayaba la índole específica de la ignorancia de los pueblos que acondicionaba el trabajo de los misioneros (Sáenz de Buruaga, 2003: 85).

A la hora de arrojar nuestra propia mirada (también, algo antropológica) hacia unos y otros, parece difícil analizar los testimonios mudos, como las fotografías o los escritos, sin tener en cuenta el hecho de que durante estas funciones se terminaron de formar y se fraguaron las entidades actorales y espectadoras de la edad moderna. Todo ello se desarrolló en una dinámica que apuntaría hacia una progresiva uniformización del paisaje de la recepción de los códigos escópicos en los albores del auge del cinematógrafo, en el contexto políticamente definido de las Misiones Pedagógicas o en el mismo, más artístico, de *La Barraca*. A pesar del éxodo rural, los años de dictadura retrasaron mucho esta dinámica y esta uniformización. Sin embargo, se puede pensar que, principalmente, en este momento fue cuando en los pueblos españoles las miradas se educaron y las mentes quedaron sensibilizadas al teatro como forma de expresión artística. Además de condiciones de difusión y de recepción específicas, *La Barraca* servía como medio de proyección de una ideología: educar y seleccionar a una élite dentro del pueblo, y más particularmente de los campesinos, para asentar el liberalismo democrático (Baude, 2009: 16-18). De hecho, “el objetivo pedagógico del teatro clásico es llevar al espectador a modificar su percepción de la realidad para ponerla en conformidad con un orden de valores” (2009: 111). Así, más que la forma y disposición del mismo tinglado, la recepción del repertorio por parte del público pudo determinar hasta la actuación de los actores de las compañías de teatro itinerante, redefiniendo las modalidades de la teatralidad.

² Consúltense las –muy pedagógicas– páginas web dedicadas a la diversidad de las Misiones, que distinguen entre diferentes grupos de Misioneros. Éstas, según se menciona, iban de las “Republicanas” a las “Católico-fascistas”. En función de los intelectuales que les iba impulsando, permiten interrogar, además de su causa eficiente, su propósito y su alcance, así como sus consecuencias, después del año 1936, cuando el incipiente conflicto de la Guerra Civil puso fin a la llamada “Edad de Plata”. Recuperado de: <https://cunctatio.wordpress.com/2010/08/11/necesitamos-un-pueblo-misiones-politicas-espana-1931-1936/> (último acceso 4 de diciembre de 2021).

1.2. Teatro itinerante

La primera necesidad fue llevar los escenarios a los pueblos, itinerario antiguo y privilegiado de la circulación teatral. Hay que imaginar el efecto que podía producir, en la España rural de principios de 1930, el encuentro con estas compañías de teatro y sus furgonetas a la vuelta de un camino, o la vista de la circulación de los miembros de esas compañías de teatro itinerantes, activas durante los años 1931 a 1936, por las calles y las plazas de los pueblos. Siempre se celebraba el acontecimiento de alguna manera, siendo la instalación de la compañía el primer espectáculo. Son numerosas las fotos de archivo que han conservado el recuerdo tanto de la llegada de los camiones y furgonetas como de la instalación del tinglado, acompañada por un nutrido público de niños y adultos. Llevar el teatro a los pueblos más alejados de las principales salas suponía reanudar la antigua tradición del teatro áureo (Baude, 2009: 16), con compañías que se convirtieron en “nuevos cómicos de la legua”, según la expresión de Rafael Alberti, sacando del olvido unas obras clásicas poco representadas desde los Siglos de Oro. Así, al retomar un repertorio que se podía llevar a los escenarios del teatro de calles, estas compañías se fueron a recorrer España en pos de sus espectadores.

En aquel entonces, numerosos eran los dramaturgos que abogaban por la regeneración de la escena española y se inspiraban en la tradición del Bululú o en la de los cómicos de la legua. Los lugares de representación eran espacios abiertos aunque, por supuesto, aplicar estas denominaciones a la edad contemporánea tiene sus límites, puesto que ni *La Barraca* ni las Misiones Pedagógicas utilizaron exactamente las mismas modalidades de itinerancia. Pero se retomaron los principios de esta tradición teatral y se consideró que era necesario ir al encuentro de un público ignorado de los pueblos. En el contexto de emergencia del director de escena como entidad teatral, o hasta metateatral y totalizadora a inicios del siglo XX (Baude, 2009: 2), el proyecto lorquiano tenía como objetivo volver a darle al teatro la dimensión festiva perdida a lo largo de los siglos y volver a llevarlo hacia la acción y el movimiento (Sáenz de la Calzada, 1976: 43).

El 11 de julio de 1932, tres furgonetas se fueron de Madrid con los actores, los directores de escena y los técnicos de *La Barraca* así como la escena desmontable, un material muy elaborado, bien pensado y previsto para sustituir lo que se podía encontrar en un teatro urbano (Sáenz de la Calzada, 1976: 131) y muy diferente del sencillo tinglado con escasos recursos dramáticos del pueblo (Díaz Castañón, 1999) de los que disponían el director y los actores del *Teatro del Pueblo*.

Llegados al destino les quedaba por aprovechar el espacio disponible lo mejor posible para montar el escenario, ya que el teatro al aire libre cuestionaba la proble-

mática de un espacio abierto, aunque con límites irreductibles, en comparación con teatros como los corrales o los teatros modernos. Así, cuando *La Barraca* llegó a Tordesillas en abril de 1933, la inmediata organización de la teatralidad se fue elaborando en función de los posibles espacios dejados por la arquitectura cuadrangular de la Plaza Mayor (Doménech Rico y Huerta Calvo, 2011: 83). Eran años de búsqueda en términos de aprovechamiento de espacios exteriores abiertos y la plaza del pueblo invitaba a una reflexión dramática igual que antaño. Más tarde, los espectadores madrileños pudieron presenciar una sesión de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca representada por los alumnos del *Teatro Escuela de Arte*, llevado a la escena por Cipriano de Rivas Cherif, en la plaza de toros de Las Ventas (Madrid, 1934). Los decorados eran de Sigfrido Burman, y, de hecho, creaban una teatralidad circular y colectiva, sin barreras visibles entre espectadores como se puede apreciar en la foto conservada (AA.VV., 2006: 240-241). Se trataba de provocar un cambio en la postura del espectador acostumbrado al patio de butacas o al gallinero de los teatros urbanos, en los que la arquitectura del teatro y los asientos separaban las diferentes clases de espectadores.

2. Espectadores y espectáculo

2.1. Espectadores expresivos

Existen muchos testimonios, visuales o escritos, de la ignorancia de los códigos culturales de la época entre la gente de los pueblos. Forman un interesante corpus para reflexionar sobre los esfuerzos dramáticos ideados, así como sobre la recepción de las propuestas de teatro itinerante. Desafortunadamente, en las escasas ocasiones en las cuales se asocian las fotografías con una obra determinada, las reacciones captadas no se articulan con momentos precisos de las obras. Sin embargo, en cierta medida, estas imágenes expresan y revelan el estado de ánimo de los miembros del público congregado. Baude apunta que una iniciativa como *La Barraca* se posicionaba en contra del aislamiento del espectador junto a la evolución del espacio escénico (con el escenario a la italiana) y se proponía reunir a los espectadores en torno al espectáculo, aplicándose el *religare* latino tanto al autor demiurgo invisible como al resto del auditorio. Pero, aparte de episodios de recepción claramente hostil observados en Soria en el verano de 1932, no menciona Sáenz de la Calzada episodios comparables con la actitud de los mosqueteros en los antiguos corrales de comedias, público también algo más turbulento en la proximidad inmediata del proscenio.

Evidentemente los códigos no tenían nada que ver con los vigentes en los teatros urbanos cubiertos y modificaban la clasificación de Ortega y Gasset (1916-1934), quien opone espectador pasivo y actor activo. Para saber si el pueblo estaba, o no, listo para presenciar representaciones de teatro clásico, García Lorca zanjaba el debate oponiendo el entender y el sentir (Doménech Rico y Huerta Calvo, 2011: 84), recalcando la exigencia de silencio compartida entre espectadores de pueblo y espectadores urbanos: “Y es curioso el íntimo placer, la atención recogida de los aldeanos, que le pegarían al que hiciera el menor ruido que les hiciera perder una palabra, con que en los pueblos aparentemente más atrasados de España se escuchan nuestras representaciones que son el verdadero trasunto, la más fiel y revivida versión de nuestro teatro clásico” (García Lorca, 1934, en Laffranque, 1957: 65).

Las reacciones recolectadas a partir de diferentes fuentes nos llevan, por lo menos en parte, a poner en tela de juicio dicha pasividad contemplativa. Diferentes anécdotas lo corroboran y permiten inventariar las diferentes modalidades de expresión de los espectadores, más allá de los tradicionales aplausos y eventuales abucheos.

2.2. Espectadores disconformes, desconcertados o conformes con la función

La Barraca conoció casos de protestas por motivos ideológicos hasta el punto de hacer imposible la representación. Durante su primera excursión por las tierras de Soria, los barracos tuvieron que recoger todo el material el 15 de julio de 1932 sin poder representar *La vida es Sueño* tal y como estaba previsto (Sáenz de la Calzada, 1976: 128). Para entender las reacciones, se ha de tener en cuenta que ver teatro y maravillarse con Calderón no era la prioridad de unos aldeanos atenazados por el miedo, el hambre y el paro (Fuentes, 2006: 200-201). La cada vez más crítica situación política del país en varias zonas rurales y en algunos pueblos por los cuales pasaba el teatro itinerante explica en parte esta actitud. Por eso, en algunas ocasiones no se recibió bien la iniciativa teatral y hasta se apedreó a los actores. En Soria parece que el público, hostil, era manipulado (Baude, 2009: 20) y, si bien Federico García Lorca con *La Barraca* se propuso compartir una mirada maravillada y enterada, incluso sobre el teatro religioso áureo español, no se entendió siempre su empresa y los espectadores tiraron piedras al querer castigar una compañía de izquierdas que se atrevía a llevar a la escena obras de teatro religioso.

Otros ejemplos son de reacciones de espectadores, colectivas o individuales, cuando discrepaban de lo que se les proponía en el escenario. Así, en un pueblo de Soria fue necesario cambiar el desenlace de *La guarda cuidadosa*, un entremés de Cervantes, para poner fin a una bronca de espectadores insatisfechos: “Disconfor-

mes, los ingenuos espectadores protestaron, pidiendo a gritos que fuera el Soldado el elegido por la muchacha. Lorca y los actores no tuvieron más remedio que enmendarle la plana a don Miguel, cambiando el final del entremés” (Huerta Calvo, 2011: 86). Otro caso similar fue la reacción de un joven espectador que pone de manifiesto su confusión entre su pueblo y Fuenteovejuna, así como la recepción que se podía hacer de los textos:

Ocurrió en Vélez-Málaga. La Barraca representaba *Fuente Ovejuna*. En el momento del mayor clímax del drama, Laurencia, que ha sido forzada por el Comendador, denuncia la cobardía de sus paisanos increpándolos de este modo: “Ovejas sois, bien lo dice / de Fuente Ovejuna el nombre.

[...] ¡Gallinas, vuestras mujeres / sufrís que otros hombres gocen! [...] / ¡Y que os han de tirar piedras, / hilanderas, maricones, / amujerados, cobardes!”. Leopoldo Castedo cuenta la reacción que tuvo un joven espectador ante el alegato de la campesina violentada:

Desde detrás de las bambalinas advertí un tumulto originado en el gallinero. Me asomé por una rendija y vi a un mocetón de pie y gritando a voz en cuello: “Tiene razón la muchacha, somos un pueblo de maricones; hay que matar al Comendador, vamos corriendo...!”. Al darse cuenta de la situación, de que estaba en el teatro de su pueblo y no en Fuente Ovejuna, se le encendió el rostro y tratando de ocultarse no se dio cuenta de que era para él un fogoso aplauso al héroe de la jornada. Aunque bien pensado los héroes habían sido Lope de Vega y Federico García Lorca. (Huerta Calvo, 2011: 94)

Estas reacciones se acompañaban de posturas inusuales entre los espectadores: de pie, sentados en el suelo, apiñados... sus actitudes nada tenían que ver con las de los espectadores de butacas de los teatros urbanos. En las fotos conservadas llama también la atención su gran expresividad con caras que se iluminaban y reaccionaban a lo que se estaba representando. Se ve también que eran muchos los niños, incluso para funciones que no se destinaban a ellos en particular, y esta mezcla de generaciones era otra característica de este público de los pueblos.



Patronato Misiones Pedagógicas-Residencia de Estudiantes, Madrid.



La Alpujarra, Patronato de las Misiones Pedagógicas (1931-1933).



Fotografía de un grupo de espectadores durante una representación.
Fundación Juan March, Madrid.

Estos comportamientos suscitaban la empatía y la interacción con otras miradas, las de los directores y actores que valorizaban el sentir campesino. Si se considera ahora la dimensión etnológica de la mirada, García Lorca era un director aparte, como sugieren sus palabras en una entrevista de Juan Chabás para el diario madrileño *Luz*:

Claro que le gusta al público. Al público que también me gusta a mí. Obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian. A

El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada...

los señoritos y a las elegantes sin nada dentro, a éstos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros. Van a vernos y salen luego comentando: “Pues no trabajan mal.” Ni se enteran. Ni saben lo que es el gran teatro español. Y luego se dicen católicos y monárquicos y se quedan tan tranquilos. Donde más me gusta trabajar es en los pueblos. De pronto ves a un aldeano que se queda admirado ante un romance de Lope, y no puede contenerse y exclama: ¡Qué bien se expresa!” (Chabás, 1934, en Calvo Serraller, 1975: 38).

En otra ocasión, en 1934, brindó García Lorca una reflexión en torno a la definición de los espectadores e hizo explícita la idea de una recepción diferenciada del espectáculo teatral en función de la clase social y formación del receptor:

Hay un solo público que hemos podido comprobar que no es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia. (García Lorca, en Laffranque, 1957: 65)

2.3. El teatro al aire libre

Evidentemente, esta modalidad teatral dependía de las circunstancias climáticas, de que el viento y la lluvia se convirtieran en obstáculos naturales para la representación. Si bien fueron frecuentes los episodios meteorológicos que pudieron alterar el desarrollo de la función, el interés por el espectáculo hizo que no se interrumpieron las representaciones. Sáenz de la Calzada recuerda episodios con actores y público mojados, sin que la lluvia afectara representación y recepción (1976: 128). Es más, en algunos casos, parece que la lluvia se convirtió en otro elemento de la teatralidad y así contribuyó a la emoción del público, algo a lo cual era muy sensible García Lorca: “Recuerdo haber tenido en Almazán una de las emociones más intensas de mi vida. Representábamos, al aire libre, el auto de *La vida es sueño*. Empezó a llover. Sólo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos” (García Lorca, en Huerta Calvo, 2011: 83). De esta manera, el tiempo, que podría haber sido el mayor obstáculo para las representaciones, se integró hasta formar parte del dispositivo teatral completo, desmultiplicando las sensaciones producidas tanto en los aldeanos como en el dramaturgo, con el ruido de la lluvia formando parte de la representación. Con estas experiencias propias de un teatro de pueblo al aire libre, se agudizó la preocupación de García Lorca por una teatralidad que conmoviera al

espectador. Por eso, en un marco más amplio de renovación dramática, se idearon diferentes mecanismos para enganchar su mirada.

3. En pos de la empatía: aportaciones teatrales

3.1 Nuevas opciones dramáticas: adaptar los textos para el público

Con la programática intención de crear algo nuevo para el público específico, destinatario de las obras representadas, tanto el repertorio como la puesta en escena de las obras tenían que acondicionarse. Jeanne Moisan recuerda el retroceso cultural de la sociedad española a fines del siglo XIX y al principio del siglo XX, “objetivado por tasas de alfabetización particularmente bajas”, ya que en el año 1900 el 63% de los españoles era analfabeto (2013: 32). Por supuesto, en comparación con el mundo urbano, dicha tasa era superior en el mundo rural, aunque el público de pueblo era heterogéneo y aunque es de suponer que grupos culturalmente mixtos presenciaban las representaciones (Gramsci, 1972: 37). Este contexto influyó tanto en la elección de las obras representadas como en las opciones dramáticas.

Al establecer el repertorio de *La Barraca*, la idea de Federico García Lorca era actuar “con la devoción de quien [admira profundamente a los clásicos] pero también con el descaro y la gracia de quien los quiere hacer próximos al público de su tiempo, sacándolos del fondo de las bibliotecas, arrancándoselos a los eruditos, “para devolverlos a la luz del sol y al aire libre de los pueblos” (Huerta Calvo, 2011: 35). Por su parte, el *Teatro del Pueblo* apostó por un repertorio de obras breves y de adaptaciones de textos clásicos (Ruiz, 2007: 19).

El interés por el teatro áureo se explicaba también por sus características y Javier Huerta Calvo subraya la virtud pedagógica del entremés para “desmontar el retablo de la estulticia” (2009: 45-54). En su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega mencionaba la característica de la acción entremesil como “una” y “entre plebeya gente” y salía en defensa del “vulgo”, del público de los corrales, en contra de los académicos: era preciso “hablarle en necio para darle gusto”. En esta perspectiva, en sus puestas en escena, Federico García Lorca simplificaba los argumentos y lo hacía todo para destacar la acción principal (Plaza Chillón, 1997: 151). Por otra parte, su reflexión dramática completaba el dispositivo.

3.2. Nuevas opciones dramáticas: la estilización del universo rural

Considerando que era importante dirigirse al sentir del espectador, una serie de elecciones se impuso, entre las cuales la estilización del universo rural cumplió un

papel determinante. Luis Sáenz de la Calzada explica que en *Fuenteovejuna* se estilizaron tanto los trajes como los decorados y se adaptaron, así como el contexto histórico al tiempo y a los espectadores de la representación. Así se iniciaba el recurso a un procedimiento de actualización que se vino utilizando posteriormente en puestas en escena, por ejemplo, para las obras de Shakespeare o de Molière. La permanente intención de García Lorca era *mover* al espectador y eso justificaba sus puestas en escena: “Federico trataba –trató siempre– de inquietar a la gente espectadora, al personaje pasivo del teatro” (Sáenz de la Calzada, 1976: 31-32).

La Escuela de Vallecas, de la cual Alberto Sánchez era uno de los máximos exponentes, destacó por su labor plástica y escenográfica en el teatro y contribuyó a la representación estilizada de paisajes. Ésta, articulada con el regionalismo, inspiró los decorados de numerosas obras, y en el caso de *Fuenteovejuna*, de todos los decorados de los trajes: “Otros figurines como el del *Alcalde* era muy similar al de los paisanos, todo el traje negro y con sombrero de ala ancha, muy rústico, sin olvidar el bastón de mando. El figurín de Laurencia, es una auténtica campesina del siglo XX, con pañuelo anudado al cuello, corpiño, refajo debajo de las rodillas y delantal blanco” (Plaza Chillón, 1997: 154). Los bailes rurales y el ambiente folklórico tratado por Federico García Lorca formaban parte de los dispositivos teatrales que comunicaban entusiasmo a los espectadores:

El propósito de llevar al pueblo más humilde, a las aldeas más aisladas, un retrato de los bailes y las músicas folclóricas de España, en conjunción con una obra de teatro clásico; comunicó a la escena de la época un nuevo sentido de valores artísticos y a la vez populares. La combinación de lo clásico y lo popular, lo antiguo con lo contemporáneo, urbano como rural. [...] Y la gente [...] aplaudía no solo por la interpretación, la dirección, el juego escénico, los decorados, etc., sino porque se hacía patente todo aquello que el campesino español del momento llevaba en su interior. (Plaza Chillón, 1997: 155)

Unas anécdotas relatadas por Sáenz de la Calzada se relacionan con estas intenciones de García Lorca en calidad de director, como cuando explica, por ejemplo, que en *La Tierra de Alvergonzález* “Los trajes que llevábamos los cuatro actores, eran los de los campesinos de *Fuenteovejuna*, de pana, con chaquetas cortas y fajas rojas o negras” (Sáenz de la Calzada: 1976, 89). Indica también que para el montaje de *Peribáñez* de Lope salió a los pueblos a comprar telas genuinas con las que confeccionar los trajes. Así, se resalta la imagen de un García Lorca artista y artesano, según la diferencia, estudiada por Craig, entre dos tipos de directores de escena: el artesano que no es sino un mero adaptador de la obra escrita y el creador cuyo objetivo es elaborar una obra escénica autosuficiente sin necesario recurso a lo escrito (1999 [1905]: 156-157).

De esta manera, la representación aparece como casi independiente de la obra escrita, como obra nueva, capaz de hablarles a los corazones y a los espíritus de los espectadores. García Lorca trabajó en particular la manera de acercarse al público de modo que se alcanzara una proximidad sensible que le permitiera experimentar, con mayor intensidad y eficiencia, el drama desarrollado ante sus ojos: “*Fuenteovejuna*, montada por Federico y por Ugarte fue, constituyó una demostración clara de que con los autores clásicos –los llamados clásicos– era legítimo tomarse cuantas libertades se estimaran convenientes para que el juego de la escena resultara más próximo a la fibra sensible del espectador” (Sáenz de la Calzada, 1976: 74). Al final, a pesar de reticencias, se reconoció unánimemente el éxito de la empresa porque, como explicaba en 1932 José María Salaverría, escritor y periodista de sensibilidad de derecha radical y autoritaria, no se podía negar el alcance de la potente obra pedagógica del teatro itinerante:

Lo cierto es que logran interesar al espectador actual y mantenerlo atento y gustoso durante toda la obra. Para los públicos puramente rurales, eligen obras de menos complicación. El entremés de Cervantes “La guarda cuidadosa” que les ha proporcionado éxitos repetidos. A pesar del lenguaje anacrónico y de lo extraño de los tipos y asuntos, la gente sigue con gran curiosidad el desenvolvimiento de esa vida de ficción que conserva, a pesar de los siglos, el aroma profundo de la raza y la huella eterna del genio (Salaverría, citado por Laffranque, 1956: 312).

3.3. ¿Objetivos pedagógicos? En contra del espectador aburrido

Federico García Lorca quería reanudar una función didáctica del teatro y por ello le otorgó a la mimesis un sitio prioritario. La experiencia del teatro itinerante y de un público específico le hacía muy atento a las reacciones del espectador: “La vista agudísima de Federico, esa hipersensibilidad de la que tantas muestras ha dejado, le había hecho observar, durante las representaciones, que en ciertos puntos de la obra decrecía el interés del espectador” (Sáenz de la Calzada, 1976: 54). Luchar contra el aburrimiento se convirtió en la mayor preocupación del director que imponía la dirección de los actores y elegía la puesta en escena. Tanto los barracos como los demás misioneros tuvieron que buscar estrategias dramatúrgicas de captación del espectador de pueblo de la España de los años 1930 que, no obstante, se mostraba atento por contrastar el teatro, como actividad de ocio, con su rutina cotidiana:

El campesinado tenía un profundo respeto por nuestro teatro; oscuramente, en las raíces de sus conexiones nerviosas primarias, tal vez se aglutinaran los enlaces existentes entre

El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada...

religión y arte; asistía a las representaciones de la Barraca como si estuviera en misa y se daba cuenta de que lo que nosotros decíamos en el escenario, se dirigía a él, a él y a sus manos llenas de callos y a sus músculos cansados. (Sáenz de la Calzada, 1976: 24-25)

El archivo fotográfico del teatro itinerante, mayoritariamente del *Teatro de las Misiones*, refleja el interés y entusiasmo suscitados por la función. Las representaciones podían ocasionar momentos que tendían hacia una máxima interacción entre escenario (actores) y aforo (espectadores), y las fotos permiten entender los dispositivos escénicos. Así la sesión de *El juez de los divorcios* de Cervantes en Mombeltrán (Ávila, 16/02/1932) muestra un reparto espontáneo de los espectadores alrededor del escenario: algunos hasta se apoyan en el escenario o, a la derecha, otros se suben a una fuente de piedra. También en el balcón del muro adyacente al tinglado se ve a un hombre (¿posible ayudante para la función) y a un niño (¿espectador privilegiado de la básica tramoya teatral?).



Sesión de *El juez de los divorcios* de Cervantes, en Mombeltrán, Ávila, por las Misiones Pedagógicas (col. Residencia de Estudiantes).

Se ve que, de pie o sentado, el público, libremente congregado, utilizaba todo el espacio disponible alrededor del escenario para ver la función y no se puede ignorar el impacto de tanta proximidad en la recepción y en la actuación de los actores.

Lo que así se vivía como espectáculo mucho tenía que ver con la recepción infantil del teatro de marionetas, como se ve en una foto de niños en una representación del *Teatro y Coro del Pueblo* (Guadalajara, hacia 1932), que los presenta apiñados alrededor del retablo. A pesar de la separación entre los dos espacios (escenario y público), se nota cómo los niños intentan borrar la distancia y la frontera entre ellos y las marionetas.



Cartel anunciando un *Retablo de Fantoques* y el público de un espectáculo de marionetas en Malpica (A Coruña): niños entusiasmados y desordenados en torno al retablo. (Colección L. Hernández Iglesias)

Todos, muy atentos, parecen querer acercarse lo más posible al retablo y ocupan todo el espacio disponible: están de pie alrededor formando un arco de casi 180 grados, siendo inasequible la parte restante del semicírculo (pecios de barcos, agua). En los pueblos, el dispositivo escénico solía implicar para los actores una actuación observable en unos 180 grados alrededor del escenario y para el espectador la necesidad de ubicarse para ver cómodamente lo mejor posible. Tenía como corolario una educación de la mirada, al tiempo que una sensibilización a los recursos teatrales susceptibles de producir efectos. Los espectadores seguían la acción de manera continua a pesar de las condiciones, gracias al dispositivo pedagógico de las Misiones que les animaba a permanecer atentos y concentrados. Las fotos muestran que funcionaba perfectamente la captación de su atención y están ahí, inmortalizados, instalados en la contemplación y seguimiento de la acción teatral. Estas actitudes invitan a pensar que la manera cómo los misioneros y miembros de *La Barraca* pensaron su labor resultó eficaz, al tiempo que les exigió encontrar subterfugios para adecuarse al público y asimismo completar su formación como actores. Semejante relación brinda una interesante oportunidad para observar cómo iba formándose la mirada moderna de los espectadores.

4. El público se hace al actuar

“Y si es verdad que se hace camino al andar, nosotros vamos a hacer al público en el camino”, afirmó Sáenz de la Calzada (1976: 43), al subrayar la dimensión simbó-

lica del *Teatro de las Misiones* y de *La Barraca*: “lo importante es que ambos teatros peregrinos, ambulantes, representaban florones escénicos, y bien lucidos, de lo que fuera la Institución Libre de Enseñanza” (1976: 45). Al seguir las rutas recorridas por las compañías de teatro itinerante en la España de la Segunda República, y en particular los itinerarios de *La Barraca*, y al interrogar los mecanismos de producción y de recepción del espectáculo, se procuró destacar la importancia de una vuelta a una teatralidad de los pueblos, como en los Siglos de Oro, a través de los ideales llevados por los Misioneros de la ILE. Dicha teatralidad se caracteriza por una circulación dramática entre la escena (el tinglado) y la sala (los espectadores en un espacio abierto), muy diferente de la circulación entre escena y sala que podían experimentar los espectadores de los centros urbanos.

Hacía falta estimular, maravillar, impactar y conmover al espectador de teatro, por lo cual se desarrolló el papel de elementos como el vestuario o el decorado. Se tuvo que buscar una dramaturgia de recursos sencillos y también a los actores les tocó volver a provocar la emoción y el entusiasmo. Por otra parte, si bien el espectáculo había sido pensado para forjar al espectador, tal vez no se había pensado mucho en el actor. Y, sin embargo, la emergencia de un nuevo actor fue otra realidad de estos años: la entidad actoral dejó de estar en el centro de la producción teatral como en el siglo XIX. Con su concepto de Supermarioneta, Gordon Craig ponía en tela de juicio el mismo concepto de actuación borrando la dimensión psicológica para insistir en la gestualidad, sobre la cual el director de escena conservaba el control. Ya no bastaba con declamar, sino que era necesario un trabajo corporal y la vuelta a la danza, al baile, al mimo, a la expresión corporal. En un primer tiempo España sólo participó de muy lejos en estas experiencias (Baude, 2009: 4), pero estas líneas sí tuvieron un impacto en el trabajo de García Lorca y en su propia formación como actor, director y hombre de teatro fraguado por la experiencia hasta la última etapa de *La Barraca*.

La concepción del teatro itinerante, que en otras ocasiones pudo enlazar con la (a veces problemática) creación estatizada de un teatro “nacional-popular”, se fundamentaba en una recepción casi fisiológica y elemental de la acción teatral y alumbró un nuevo despertar de la sensibilidad artística en los pueblos. Dicha sensibilidad cuestionaba la finalidad de los llamados planes educativos al tiempo que evidenciaba sus límites. Las peregrinaciones construidas de las compañías de teatro itinerante son el resultado de un proyecto ante todo colectivo, alimentado por un culto de sus miembros, hombres y mujeres de teatro, al teatro de los Siglos de Oro por las posibilidades renovadoras que brinda. En esta dinámica cultural no cabía espacio para la nostalgia o el amor al pasado; en cambio, el repertorio áureo permitía la apertura hacia la modernidad. El proyecto de F. García Lorca era devolver al teatro su sitio

como práctica y ante todo como espectáculo literario: “Confundidos en un mismo fervor y un mismo respeto escrupuloso del teatro y del público, director de escena y actores se esf[orzaban], más allá del vacío de la producción contemporánea, por devolver a las obras del Siglo de Oro, en unos ámbitos que todavía p[odía]n escucharlas y vibrar con ellas, claridad, gracia, ritmo y fuerza”.³

La creación de nuevas modalidades teatrales para los actores contribuyó a renovar la aproximación al teatro por la misma dinámica itinerante que supusieron las sesiones de las obras representadas. Por otra parte, permitieron que se lanzara una mirada nueva hacia el mismo espectador de teatro que podía ser un espectador “común” sobre el modelo del “common reader” (Woolf, 1925). Estas consideraciones y reflexiones sobre el espectador de teatro llevan a cuestionar su papel en el diseño de una teatralidad nueva, así como a pensar las modalidades de emergencia del actor y del espectador de teatro modernos. Gestionar la pedagogía teatral superando dificultades se reveló una necesidad más que un reto e hizo que el teatro para transportar, itinerante o ambulante, concienciara más a los actores de su papel social, cultural, intelectual y humano. La confrontación espectacular entre actores y público de los pueblos, momento óptimo de la actualización de la sinestesia-espejo que permite a los espectadores experimentar la función con su plena sensibilidad y su intelecto llevó a una multiplicación y reestructuración de las entidades teatrales, y permitió que se renovara el mecanismo de teatralidad. En efecto, en esta interacción dinámica y continua fue donde se fraguaron, por una parte, una actuación nueva, con un personaje y ya no tanto con un actor, con profundidad psicológica y no sólo con gestualidad, y por otra, un público “posible”, del cual se desprenderían los elementos más sensibles y receptivos, aprovechando las iniciativas culturales y humanistas que constituyeron algunos proyectos teatrales en la España de la Segunda República. A pesar de la interrupción, en 1936, de las dinámicas iniciadas, este teatro itinerante abrió una nueva etapa en la elaboración de una teatralidad moderna a partir de la experiencia en los ámbitos rurales. Aportaciones como el espectáculo del montaje del tinglado, la relativa visibilidad de las bambalinas al lado del escenario o su ausencia, el papel del decorado y del vestuario y la primacía dada al sentir y, por lo tanto, a la teatralidad, brindaron una cantera de propuestas que se vinieron desarrollando posteriormente, contribuyendo a la forja del teatro de la segunda mitad del siglo XX.

³ Así se lee en francés: “Confondus dans une même ferveur et un même respect scrupuleux du théâtre et du public, directeur et acteurs s’efforcent, par-delà le vide de la production contemporaine, de rendre aux pièces du Siècle d’Or, dans un milieu qui peut encore les entendre et vibrer avec elles, clarté, grâce, rythme et force” (Laffranque, 1969: 604).

Bibliografía

- AA.VV. (1933). *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes*, 4 (1).
- AA.VV. (2006). *Cultura y ocio (I). Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*. El País. (La mirada del tiempo, n.º 16), 240-241.
- Aznar Soler, Manuel (1997). “El teatro español durante la II República (1931-1939)”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 2, 45-58.
- Barthes, Roland (1964). “Le théâtre de Baudelaire”. *Essais critiques*. Paris. Seuil, 258-291.
- Baude, Jean-Marc (2009). *Federico García Lorca, de la Barraca au théâtre sous le sable*. Houlgate, Dadasco-éd.
- Benavente, Jacinto (2008 [1907]). *Los intereses creados*. Madrid, Cátedra.
- Calvo Serraller, Fra (1975). *La Barraca y su entorno teatral*. Madrid, Galería Multitud.
- Casona, Alejandro (1957). “Pueblo y Teatro”. *El Universal* (Caracas).
- Casona, Alejandro (1949). *Retablo jovial, piezas breves escritas para el Teatro ambulante* (nota preliminar del autor). Buenos Aires, El Ateneo.
- Craig, Edward Gordon (1999 [1905]). *De l'art du théâtre*. Belval, Circé.
- Díaz Castañón, Carmen (1999). *Alejandro Casona. Biografía*. Oviedo, Ariel, Biblioteca Caja de Ahorros de Asturias.
- Doménech Rico, Fernando y Huerta Calvo, Javier (dirs.) (2011). *La Barraca de García Lorca: ayer y hoy de una utopía teatral*. Madrid, Acción Cultural Española.
- Doménech Rico, Fernando (2013). “El repertorio de La Barraca”. En Huerta Calvo, Javier y Doménech Rico, Fernando (eds.). *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, Madrid, Ediciones del Orto, 35-59.
- Evreinov, Nicolai (1908). “Apología de la teatralidad” (conferencia pública dada en el Círculo literario y artístico de Moscú, 16/12/1908). *El teatro en la vida* (1936). Santiago de Chile, Ercilla.
- Fuentes, Víctor (2006 [1980]). *La marcha al pueblo en las letras españolas* (prólogo de Manuel Tuñón de Lara). Madrid, Nuestro Mundo/Cronos.
- García Alonso, María (2003). “Necesitamos un pueblo”. *Genealogía de las Misiones Pedagógicas* (catálogo de la exposición *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*). Murcia/Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 75-97.
- García Lorca, Federico (1934). “La Barraca”. *La Nación* (Buenos Aires).
- Gullón, Germán (1978). “«La Barraca»: Teatro Universitario. A review”. *Hispanic Review*, 46 (3), 393-395. DOI: <https://doi.org/10.2307/472425> (último acceso: 16/06/2021).

- Gramsci, Antonio (1972). *Cultura y literatura*. Barcelona, Península.
- Huerta Calvo, Javier (2009). “La magia del retablo”. En Vega, Germán (ed.), *De La Celestina a La vida es sueño. Cinco lecciones sobre obras universales del teatro clásico español*. Valladolid, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 45-64.
- Insúa, Sara (1928). “Los descendientes de Maese Pedro o los titiriteros de la sierra”. *Estampa*, 37.
- Laffranque, Marie (1956). “Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés”. *Bulletin Hispanique*, 58 (3), 301-343. Recuperado de: www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1956_num_58_3_3491 (último acceso: 4/12/2021). DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1956.3491>.
- Laffranque, Marie (1957). “Federico García Lorca. Encore trois textes oubliés”. *Bulletin Hispanique*, 59 (1), 62-71. Recuperado de: www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1957_num_59_1_3514 (último acceso: 4/12/2021). DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1957.3514>.
- Laffranque, Marie (1969). “Encore une interview sur La Barraca”. *Bulletin Hispanique*, 71 (3-4). Recuperado de: www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1969_num_71_3_3999 (último acceso: 10/12/2021). DOI : <https://doi.org/10.3406/hispa.1969.3999>.
- Marquina, Rafael (1916). “El teatro de la calle”. *Blanco y Negro*, 07.03.1926.
- Martín Báñez, María (2002). *Las Misiones pedagógicas en Salamanca (1931-1936)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moisand, Jeanne (2013). *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*. Madrid, Casa de Velázquez.
- Ortega y Gasset, José (1969 [1916-1934]). *El espectador*. Madrid, Alianza Editorial.
- Plaza Chillón, José Luis (1997). “Homenaje a Alberto Sánchez en el centenario de su nacimiento (1895-1995). Su labor plástica y escenográfica en el teatro: «La Fuenteovejuna» de Federico García Lorca”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 141-157.
- Plaza Chillón, José Luis (2001). *Clasicismo y vanguardia en la Barraca de F. García Lorca*. Granada, Comares.
- Redondo, Agustín (dir.) (1997). *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain (II). Élités et masses*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Ruiz, María Jesús (ed.) (2007). *Alejandro Casona, La molinera de Arcos. Tonadilla en cinco escenas y un romance de ciego*. Ayuntamiento de Arcos de la Frontera.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo (2003). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Murcia/Madrid, Residencia de Estudiantes.

El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada...

- Sáenz de la Calzada, Luis (1976). *La Barraca. Teatro Universitario*. Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- Tapia, Gonzalo (2006). *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936* [Documental en DVD]. SECC-TVE/Acacia Films-Malvarrosa Media.
- Ubersfeld, Anne (1977). *Lire le théâtre*. Paris, Éditions Sociales.
- Woolf, Virginia (1925). *The Common Reader*. Nueva York, Harcourt, Brace and Company.