hechos por los herederos mentales de los lejanos y adorables tíos que Alberti nos describe en su libro, con las mismas «admirables virtudes, ignorancias, gracias y manías». Todavía se ridiculizaba a Picasso entre los *cultos* de la zona y se preferían, sin dudar, las sonrosadas aldeanas rodeadas de gallinas de Eugenio Hermoso; todavía se quería quitar a la generación de Alberti el derecho a la añoranza y el reconocimiento de sus escritos presentándola como de malos españoles, en un exilio de oro, famosa por sus actividades políticas y no por sus obras. Ni siquiera a los muertos se les había perdonado en esos cenáculos pueblerinos donde los *putrefactos* habían sobrevivido satisfechos de su ignorancia y ya perdido el sentido del ridículo, como reserva encastillada de una fauna antediluviana. Y todavía se confiaba en un salvador y visionario golpe de Estado que hiciera posible el que no se moviera nada por los siglos de los siglos hasta conseguir una sociedad de necios.

Por eso la lectura de *La arboleda perdida* no fue la de un libro que me hablara de un mundo extinguido. No para mí. A veces, en esos instantes que preceden al sueño, me veo avanzando por un camino de chumberas bajo los violentos azules, entre los blancos de la tierra de albariza y los verdes brillantes de los viñedos. Y percibo los olores y los sabores de mi infancia gozosa y triste, el rumor de los aburridos rosarios, el comentario resignado y cariñoso de «este niño nos ha salido rana». Todo es tan nítido y tan vivo que me sobresaltó. Y me invade la nostalgia como una tristeza suave, pero la lectura de *La arboleda perdida* ha impedido que termine, como a veces temo, enfermo de melancolía.

Francisco Bejarano

Noche de guerra en el Museo del Prado

Noche de guerra en el Museo del Prado no es sólo una de las piezas dramáticas más significativas dentro de la trayectoria teatral de Rafael Alberti, sino que me atrevería a afirmar que esta obra es, en realidad, el ejemplo más logrado y sintomático de la fusión de las tres vertientes o inquietudes artísticas que han estado presentes siempre en la configuración y trayectoria de la obra albertiana.

Efectivamente, la obra, desde su subtítulo, se define como «aguafuerte» con una clara vocación pictórica. Y como autor de esos aguafuertes, con una vocación que no es solamente plástica *sensu estricto* —como veremos, se escoge a Goya—. Desde el primer momento, desde el título mismo, la imagen parece presidirlo todo y, efectivamente, la obra estructura su dramaturgia intentando crear una verdadera orgía de imágenes, pero imágenes cargadas de síntomas, es decir, atravesadas por la lanza de la historia. Diversos críticos han querido ver en esa cualidad de aguafuerte perpetrado por Goya una cierta herencia u homenaje hacia los esperpentos de Valle. Y, efectivamente, el elenco que Alberti hace desfilar por los salones del Museo del Prado nos recuerda muy precisamente a una realidad deformada por un espejo cóncavo o convexo. No obstante, pienso que Alberti no recorrió el Callejón del Gato, sencillamente porque no le hacía falta. ¿Qué mayor espejo deformante de la rea-

lidad española que el propio Museo del Prado, núcleo, no ya sólo central, sino creador, inspirador, de la pieza teatral?

El camino de Alberti, por tanto, viene de la importancia —tanto temática como estructural— de la pintura dentro de ese texto teatral. Y por esa necesidad tanto significada como significante, el texto se asemeja, coincide con los planteamientos del esperpento valle-inclanesco. El mismo Alberti ha señalado en numerosas ocasiones la importancia que la pintura tiene para su teatro todo, no sólo para piezas específicamente pictóricas como la que nos ocupa. No obstante, como muy bien ha señalado Ricard Salvat, lo importante de esta pieza es que «la vocación innata de Alberti por el Teatro, más o menos realizada, confluye con su dimensión de creador poético y su actividad pictórica. Es, por tanto, un teatro sentido en poeta y pensado en imágenes». Recordemos que, a muchas de sus pinturas, fundamentalmente a la etapa más rica y creadora de su producción plástica, Alberti las ha llamado «liricografías», emulando la vocación de Rafael por el neologismo atrevido, podríamos arriesgarnos a definir esta insólita pieza del teatro español como «grafodrama», aunque ya veremos que este término, con ser inventado*, no agota ni define todos los distintos elementos que confluyen en *Noche...*

Todos estos elementos tienen sus antecedentes en la propia trayectoria albertiana, partiendo de una de las constantes ideológicas que conforman el proyecto artístico de Alberti: el intento de fundir el arte con la vida. Es decir, los antecedentes son antes que nada vitales, su pasado de pintor, su devoción por el Museo del Prado, su responsabilidad en la salvación —durante la guerra civil— de aquel legado cultural, incluso su pasado como poeta-pintor (el libro *A la pintura,* fundamentalmente), o como pintor-poeta (las liricografías ya mencionadas). No obstante, estos antecedentes están claramente explicitados en su propia trayectoria teatral. Como señala Gregorio Torres Nebrera, en la denominada por este crítico *Trilogía del destierro (El trébol florido, El adefesio, La gallarda),* ya aparecen claramente dos de las características fundamentales de la estructura de esta pieza: la incorporación de elementos tradicionales y la evocación de mitos clásicos, insinuados, incluso, en piezas muy anteriores como *Fermín Galán, Radio Sevilla,* etc. Del mismo modo podemos encontrarlos en su poesía y su prosa: la citada *A la pintura, Capital de la gloria, La arboleda perdida,* etc.

Pero como hemos dicho, el proyecto que mueve toda esta trama de intertextualidades entre teatro y pintura, tiene su origen en un pasado vital, en este caso, el protagonismo desempeñado por Alberti en la salvación del legado plástico durante la Guerra Civil. Por lo tanto, el drama se estructura como un drama épico-cívico, al que no son ajenas las aportaciones realizadas por Bertolt Brecht para este tipo de teatro, no olvidemos que la obra fue escrita para que la montase el revolucionario dramaturgo alemán.

Todo el sistema épico se construye a partir de dos episodios paralelos, que conforman —a su vez— una superposición temporal. De una parte, «el aguafuerte» goyesco remitiendo a la Guerra de la Independencia y a las circunstancias sociopolíticas del momento y de otra la custodia que el autor y los dos milicianos ejercen en noviembre de 1936 sobre los tesoros del Museo. Los antecedentes de esta resistencia frente al invasor extranjero o de clase, están, sin duda, representados en el montaje que durante la Guerra Civil Alberti realizó de la *Numancia* de Cervantes. Y el paralelismo entre la epopeya de la Independencia y la epopeya frente al fascismo no es sólo fruto de la preocupación socioplástica del autor, sino que responde a un inconsciente más general, sobre todo en la época de la Guerra Civil, como muy bien ha demostrado Torres Nebrera (recordemos el discurso de Corpus Barga y el escrito de Machado: «Madrid baluarte de nuestra guerra de la Independencia»).

La obra se estructura, por tanto, a partir de estos dos episodios paralelos. En el primero de ellos el autor envuelve la estructura general de la obra ofreciéndonos en el prólogo una síntesis de lo que más tarde será el acto único. Este se estructura en torno a nueve incidentes dramáticos; cuatro de ellos se corresponden con el aguafuerte goyesco y los personajes están extraídos de los grabados del genial aragonés. A continuación —en orden de cantidad— tres incidentes desarrollan escénicamente el tema de otros tantos cuadros de Tiziano, Velázquez y Fra Angélico. Por último, dos incidentes desarrollan la intervención de los milicianos guardianes. To-

* *Por el dibujante argentino Medrano, en el diario* La Nación *de Buenos Aires* (R.)

dos recordamos la obra. Ya he dicho que el orden textual de estos incidentes no es el anterior, en realidad la estructura de este acto es triangular, no en vano consta de nueve escenas que se van superponiendo como tríos de haces estructurales hasta construir una pirámide. En la base de la misma podríamos situar las cuatro escenas del aguafuerte que aparecen en el siguiente orden: 1.ª, 3.ª, 6.ª y 9.ª. Inmediatamente encima, constituyendo el primer cuerpo de la pirámide, las tres escenas en las que se desarrollan otros tantos cuadros, 2.ª, 5.ª y 7.ª, y como segundo cuerpo, las dos escenas de los milicianos, 4.ª y 8.ª. Arriba, en el vértice, coronando la construcción y, simultáneamente fuera de ella, el «Prólogo».

Es curioso, pero podemos observar cómo una obra que se plantea como sinestesia de tres discursos: el plástico, el poético y el dramático, también se estructura como un todo no sólo triangular, sino trifásico. En realidad Alberti en esta pieza creo que alcanza mejor que en ningún otro lugar uno de los objetivos que su obra siempre ha perseguido: la sinestesia a tres bandas. El bueno de Rafael inventó aquí, sin duda, lo que podríamos llamar el género épico.

Alvaro Salvador