



## LA REPÚBLICA EN LA ESCENA TEATRAL A PARTIR DE 1975

**CAROLINA FERNÁNDEZ CORDERO**  
Investigadora

Recibido: 10/10/2016

Aceptado: 15/12/2016

**Resumen:** El presente trabajo explora la relación entre la Segunda República y la escena teatral posfranquista. Para ello traza un recorrido histórico que va desde finales de los 70 hasta la actualidad y repasa las diferentes maneras en que se ha configurado el imaginario de la Segunda República en la escena, dedicando especial atención a *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre, y *Anarchia 36*, de Jerónimo López Mozo.

**Abstract:** This article explores the relationship between The Second Spanish Republic and the theater after Franco's death. It draws a historical overview from the last 70s to the present, revisiting the republican imaginary, with a special focus on *El camarada oscuro*, by Alfonso Sastre, and *Anarchia 36*, by Jerónimo López Mozo.

**Palabras clave:** Teatro, Alfonso Sastre, López Mozo, imaginario republicano.

**Key words:** Theater, Alfonso Sastre, López Mozo, Republican imaginary.

Fernández Cordero, Carolina. «La República en la escena teatral a partir de 1975». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 42-54. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

A Patricia y a César. A César y a Patricia,  
por hartos tanto

En febrero de 2012, el periódico *Diagonal* publicaba una entrevista de César de Vicente Hernando a la directora de escena Patricia Artés (Chile, 1981), en la que ella afirmaba: «el teatro, las acciones, los actos performativos deben hacerse cargo de los problemas de su tiempo». Teniendo en cuenta esta premisa, la primera pregunta que surge al pensar en la relación entre el teatro después del 75 y la Segunda República, es si llevar la República a escena en algún momento se ha revelado (revela) como una necesidad y una urgencia a la que el teatro ha respondido (responde). Y si ha sido así, de qué manera ha ocurrido o dentro de qué límites se ha realizado; es decir, si durante estos 37 años se ha constituido un teatro republicano. Por teatro republicano entiéndase en el sentido en que Alfonso Sastre lo definió en «República para qué. Recuerdos y esperanzas de un teatro republicano»:

el drama en general realiza o puede realizar tres funciones, ni más ni menos: juego, pensamiento, política. Un teatro republicano, además de ser un juego y una exploración en la realidad, comportaría, para ser verdaderamente republicano, una tentativa de intervenir en la vida social en el sentido de progreso espiritual, social y político (Sastre, 2009: 538).

Según estas directrices, por tanto, habrá que investigar entre los diferentes tipos de teatros formulados a partir de una intención práctica e interesados sobre todo en crear imaginarios con los que remover el pensamiento social. Esa intervención a la que alude Sastre debe pasar por un análisis de la realidad, por un estudio de las necesidades, y plantear a partir de ello unas tesis para reflexionar y llegar a algún punto desde el que ofrecer aunque sea solo el comienzo de una alternativa a los problemas detectados en dicha realidad. También debe trabajar, en mayor o menor grado, no solo con las tensiones sociales creadas a partir de un contexto concreto, sino además analizar las relaciones de poder que lo rige y domina, e indagar en las profundidades del sistema para detectar, conocer y avanzar en un proyecto de mundo que resuelva la problemática planteada.

Para construir nuevos imaginarios también el teatro busca y genera sus propios modelos sobre los que pensar y analizar. Para un teatro republicano, el referente más inmediato sería el de la Segunda República. Pero, ¿ha funcionado la Segunda República como modelo para formular nuevas soluciones políticas y sociales desde el teatro a partir de 1975? ¿Es considerada como un elemento de urgencia que nuestro teatro ha sentido la necesidad de llevar a escena?

Con la muerte de Franco, tras décadas de censura, clandestinidad, bloqueo, etc., los dramaturgos nacionales esperan poder por fin estrenar y optar a un

lugar propio en la escena española. Los autores y colectivos teatrales vuelcan sus esperanzas en la formación de una coyuntura favorable que posibilite el fin de los años de marginación a los que habían sido sometidos.

En este sentido, los primeros años de la Transición se tradujeron en la abolición de la censura (1978) y la creación de nuevos espacios de investigación teatral, como el Centro Dramático Nacional (1978) o el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Música (1980), junto a la compra de algunos teatros por parte de los organismos públicos (caso del Ayuntamiento de Madrid, que adquiere el Teatro Español en 1980). Sin embargo, el interés mostrado por parte de las nuevas instituciones nunca fue más allá de estas medidas; no hubo grandes cambios estructurales o de peso. La famosa «ruptura pactada» que sobrevolaría todo el periodo alcanzó también al teatro. Ni los partidos de izquierdas ni los de derechas apoyaron tampoco el verdadero punto y aparte teatral esperado que indicara la superación del teatro dominante durante el franquismo (Pörtl, 1986).

De las varias generaciones entre las que se disputaba la renovación de la escena nacional (los de las generaciones realistas, los colectivos independientes y el Nuevo Teatro Español), no todas las compañías consiguieron llevar a escena sus obras, nuevas o antiguas, ni establecerse en una sociedad muy afectada por un silencio que nadie se atrevía a romper. La realidad que estos mostraban, siempre crítica y vinculada a la actividad política, no interesaba. Tampoco su visión de la historia, de la Guerra Civil y mucho menos de la República, cuya escasez a la hora de llevarla a escena coincidía con ese esfuerzo que se hizo durante la transición por ocultar y silenciar todo acercamiento a la época. Aun así se estrenaron varias obras que de alguna manera conectaban con el tema: *Historia de unos cuantos*, de José María Rodríguez Méndez (escrita en 1971 y estrenada en 1975); *Cambio de tercio, 1926-1931 de la Dictadura a la República*, del colectivo Tábano, que giró durante el año 76 entre Madrid y Barcelona; *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Alberti (escrita en 1956 y estrenada en 1978); *Como reses*, de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo (escrita en el 79 y estrenada en el 80); además de *La velada de Benicarló*, de Azaña, montada por José Luis Gómez para el Bellas Artes, en 1980, con motivo del centenario de su nacimiento.

Las dos primeras y *Como reses* han sido estudiadas por Manuel Pérez Jiménez en «Recreaciones del universo republicano en el teatro español actual (Transición política y época democrática)» (2005: 225-239). De la primera afirma que «la Segunda República es presentada de manera indirecta, mostrando las consecuencias que los avatares del régimen producen en las vidas de estos personajes representativos» (228); de la segunda, que está enfocada «a mostrar

el desgaste del régimen dictatorial y el carácter irreversible del cambio político» (232), y de *Como reses* sostiene que

«el sentido último de la obra está orientado a la presentación de la Segunda República como superación redentora de una nefasta etapa histórica y logro culminante de un proceso a cuya recuperación, en caso de pérdida ocasional, deben dirigirse los esfuerzos colectivo» (236)<sup>1</sup>.

Las tres se insertan en la línea de otras obras como *La vieja señorita del Paraíso*, de Gala (estrenada en 1980), que contribuyen a establecer el punto de referencia principal en los años 20, más que en la República misma.

Tampoco la obra de Alberti se ocuparía de convertir a la República en modelo de análisis, ya que de lo que se trataba en *Noche de guerra en el Museo del Prado* era de denunciar el grado de afectación que sufría la cultura en una situación extrema como la guerra (Samaniego, 1978). Es más, el propio Alberti autocensuró algunas partes para que la obra pudiera ser estrenada; las alusiones antiborbónicas que contenía casi impiden su representación (Muñoz Cáliz, 2002: 189). En cualquier caso y a pesar de lo que se suprimió, esta obra se acerca más a la vertiente que se potenciará en los años posteriores y que se encuentra relacionada con una imagen de la República como época llena de valores positivos que se perdieron con la guerra.

Solo el montaje de José Luis Gómez, que recupera la citada obra del propio Azaña, responde a un verdadero acercamiento e interés por el estudio de la República y por contribuir a la creación del imaginario republicano desde el teatro.

Ya en 1982, la subida del PSOE al Gobierno trae, a diferencia de los primeros años de la transición, notables inversiones e intereses en rehabilitar el teatro y en acercarlo a su centro de poder (Oliva, 1994). Se había pasado de destinar 325,3 millones de pesetas en 1978 con UCD, a un PSOE que asignaba 547,5 millones en 1982 y 2.887 en 1985, año en que, además, el Ministerio de Cultura pone en marcha la Orden Ministerial de Ayudas al Teatro (Oliva, 1989: 430). Esta se materializa en un mayor presupuesto para el Centro Dramático Nacional, el impulso de teatros concertados y las subvenciones a los profesionales del teatro gestionadas por el Consejo Nacional del Teatro. A estos hay que sumarles la creación del Centro de Documentación Teatral (CDT), subordinado al INAEM, en 1983, y cuya actividad principal fue editar *El Público* (1983-1992); el establecimiento del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1984 (CNNT) y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTE) en 1986. Por otro lado, se asistió a un notable

<sup>1</sup> También Manuela Fox apoya el papel transversal que se le otorga a la República en la obra: «In *Como reses* il conflitto spagnolo risulta essere solo una di numerose tappe attraverso cui si muove un gruppo di lavoratori costretti a subire sempre le stesse angherie, nonostante il passare degli anni e i cambiamenti nella situazione politica» (2006: 174).

ejercicio de descentralización en el que participaron Comunidades, Diputaciones y Ayuntamientos, mediante mejoras de las infraestructuras y la creación de festivales (Floeck, 1995: 10-14).

Este nuevo marco debería haber facilitado el impulso de la dramaturgia nacional, pero lo cierto es que el aumento del presupuesto para el Centro Dramático Nacional, convertido en la imagen principal de la Administración, se estaba destinando a producir montajes clásicos (nacionales o europeos) y a su exportación al extranjero, la Compañía Nacional de Teatro Clásico se dedicaba al Siglo de Oro (Fischer, 2000) y en los teatros concertados los empresarios solo se atrevían a «desarrollar una programación constante y con reconocido interés artístico», con el fin de recibir las subvenciones del Estado (Oliva, 1989: 430; Johnson, 1991: 7 y Gómez García, 1996: 109).

Se desechaba la idea de realizar un montaje que no reportara si quiera algún mínimo beneficio. No se tomaron riesgos, ni hubo grandes novedades. Se prefirieron los clásicos porque se ocupaban de los llamados «temas universales» y no de los urgentes, ni necesarios, ni de actualidad (Oliva, 1994: 174). El teatro se mercantilizaba y el PSOE contribuía a la imposición de una nueva forma de censura no escrita, la censura de los mercados:

El dramaturgo que ayer escribía con símbolos inconformistas de la España de Franco, hoy sigue escribiendo con los mismos símbolos inconformistas en contra del gobierno de Felipe González, y si la censura franquista era terrible, hoy sigue siendo más terrible aún, porque no hay empresarios particulares. El empresario es la Administración socialista. Esta Administración eleva a los altares aquellas obras anodinas y aquellos dramaturgos totalmente anodinos, miméticos o epígonos benaventinos, que en nada perjudican al sistema político de la democracia española (Pörtl, 1986: 15).

Esto se traduce en que los de la generación realista y los del Nuevo Teatro Español, excepto Buero y Gala, estrenan poco para lo que escriben, y en que el teatro independiente acaba por perder interés (Oliva, 1989: 428). Sin embargo, una nueva generación que se dio a conocer en esos años (la de Domingo Miras, José Sanchís Sinisterra, Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Fermín Cabal, Francisco Nieva, Fernando Fernán Gómez, Adolfo Marsillach...) y que se suma ese intento de renovación teatral, sí que registra algunos estrenos que llegaron a alcanzar incluso éxitos.

Este es el caso de obras como *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez (escrita en 1974, pero estrenada en 1982), o *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchís Sinisterra (escrita en 1985 y estrenada en 1987), ambas de tema o trasfondo republicano. Tanto una como otra aprovechan el camino por esas primeras obras ya citadas anteriormente y siguen sobre todo la línea de Alberti,

que fue de las más exitosas. Con la subida de la socialdemocracia al poder, por tanto, se empezaba a romper el vacío sobre la Guerra Civil, donde la República iba poco a poco representando algún papel. Sin embargo y de nuevo, el modo en que se llevó a cabo complejiza la respuesta. A medida que el PSOE va adquiriendo poder hasta alcanzar la mayoría absoluta en el 86, este presenta un constante interés en demostrar cómo por fin es posible tratar el tema de la Guerra Civil sin tapujos, pero ello no implica la idea de crítica ni de análisis profundo sobre los tensiones y problemas que se crearon dentro de ella.

En el caso de *Las bicicletas son para el verano*, el éxito se debe a su estructura de teatro burgués, que aún seguía siendo el canónico y el acostumbrado para el público, a partir del cual conseguía llevar la visión resignada del «fracaso» de la República a un escenario costumbrista. Las palabras de Haro Tecglen en su introducción a la edición de 1984 lo corroboran:

*Las bicicletas...* no es de ninguna manera una obra de teatro «social» en el sentido de género literario que se suele dar a esta expresión. Los personajes no están especialmente oprimidos y explotados, no luchan por unas determinadas conquistas de clase; ni siquiera luchan, ni sus ideologías están claramente al comenzar la obra (Tecglen, 1984: 14).

Por tanto, la República en esta obra se convierte en un proyecto óptimo que con resignación se perdió (aunque nadie estudió por qué), que se recuerda con nostalgia y que quién sabe «cuándo habrá otro verano» o cuándo volverá.

En el caso de Sanchís Sinisterra, *¡Ay, Carmela!* responde al entonces reciente Teatro Fronterizo, que intentaba nuevas propuestas teatrales basadas en la experimentación. Su propósito tampoco fue conocer o indagar sobre la propia República (a pesar de la situación de los personajes y la trama), sino sobre las posibilidades del teatro en sí<sup>10</sup>. No se trataba de investigar sobre la República en guerra, sino de que esta sirviera de escenario, de telón de fondo para un experimento teatral que exponía los elementos con que un actor se encuentra a la hora de resolver una situación conflictiva. *¡Ay, Carmela!* podría haber sido ambientada en cualquier otra guerra que no fuera la del 36 porque no es ese el motivo principal de la obra, como afirma claramente Hazel Cazorla en su reseña incluida en la edición de 1989:

Aquí no se trata de inflamar viejas heridas no de reanimar odios partidistas. Al contrario, *¡Ay, Carmela!* trata de la reconciliación personal y nacional, consiguiendo lo que se propuso el autor en su Teatro Fronterizo; es decir, que «delata la estupidez de viejos cismas» (Cazorla, 1989: 36).

El final de los 80 inaugura la etapa de reconstrucción histórica que serán los 90, una reconstrucción que parte de unas nuevas generaciones, las cuales ya poco



tienen que ver con una experiencia directa de la guerra. Comienzan entonces a aparecer algunas obras interesadas en documentar y desmitificar la República, como *Azaña, una pasión española*, de José Luis Gómez y José María Marco, en 1988 (repuesta en 2000-2005), *Siete hombres buenos*, de Juan Mayorga (1989) o *Azaña, ese gran desconocido*, de Pilar Rodrigo en 1991.

En los 90 la estatalización y monopolio teatral por parte de la Administración consiguió que ya nadie pudiera emprender ningún proyecto teatral sin subvención pública (Johnson, 1991: 7) y cuando el Gobierno congeló sus presupuestos teatrales, muchas salas privadas, que se mantenían gracias a esas subvenciones, empezaron a cerrar. Por otra parte, para los grupos independientes el acceso al teatro público, eco de la comercialización cultural del PSOE, se había convertido en una utopía (Floeck, 1995: 15-16). Las dificultades a las que el teatro se ve obligado a enfrentarse para sobrevivir se hacen cada vez mayores; de hecho, a partir de entonces y hasta hoy, en lugar de remontar, ha aumentado sus concesiones ante otros modos de expresión artística.

Sin embargo, a pesar de que su espacio se encuentre cada vez más reducido, las obras no dejar de reflejar la realidad del momento. De ahí que se sumara a la iniciativa de la recuperación de la memoria histórica, la indagación sobre la Guerra Civil, etc., al igual que la novela o el cine. La República (ya casi siempre en guerra) llegaba hasta quienes nunca había llegado (véase la última obra de Buero Vallejo *Misión al pueblo desierto*, de 1997, estudiada por Hazel Cazorla, 2006: 21-27 en paralelo con *La velada de Benicarló* de Azaña) e incluso volvía a ser motivo de censura, como le ocurrió al *Jardín quemado*, de Juan Mayorga, que, programada para estrenarse en el 97, desapareció del cartel una vez que comenzó el Gobierno de Aznar (Guzmán, 2010: 96). En el año 2001, después de 25 en papel, por fin se estrenó el diálogo de Rodríguez Méndez *La última batalla en el Pardo*. También Alberto Miralles escribe y lleva a escena dos obras de tema republicano *El último dragón del Mediterráneo* (2002) y *Cuando las mujeres no podían votar* (2002, representada en 2008).

*Misión al pueblo desierto* y *El jardín quemado* muestran la Guerra Civil (en la que la República es parte pero no tema principal) como tragedia y trauma para la sociedad del momento; *La última batalla en el Pardo* pertenece a la vertiente nostálgica y desencantada, donde la resignación de los vencidos se enfrenta a la seguridad de los vencedores; y las dos obras de Miralles responden a una visión de la República más bien cercana al sentido positivista (basada en la acumulación de datos) de la Historia y de comedia burguesa en cuanto a la dramaturgia (Pérez Jiménez, 2005: 13-16).

Es decir, aunque ha habido un intento de recuperación y acercamiento a lo que fue la Segunda República desde el teatro, –en consonancia, por cierto, con ese despertar republicano de los últimos tiempos al que César de Vicente, Raquel Arias y yo nos referíamos hace dos años en ««La construcción de la III República» (Rodríguez Puértolas, 2015: 293-301) –, ninguna de las anteriores obras se ocupa de explorar las tensiones sociales ni las estructuras políticas de dicho periodo, de modo que este se convirtiera en ejemplo del que partir para crear un nuevo imaginario republicano. En ellas se puede leer nostalgia, dolor, condena, esperanza, dignificación, mitificación, desmitificación, culpabilidad..., pero no un verdadero intento por construir un modelo objetivo del cual partir e incluir la Segunda República como eje de un nuevo pensamiento republicano para posteriormente proyectarlo en la realidad.

Tampoco en épocas anteriores parece que el teatro haya contribuido a construir una imagen de la Segunda República como modelo más allá de la figura de Azaña. Sin embargo, esto es falso. Sí que ha habido un teatro que ha contribuido, pero nunca ha sido representado (o si fue representado, se hizo parcialmente y en escenarios de impacto reducido). Este es el teatro que se puede leer en parte de *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre (del cual algunas escenas fueron representadas por el grupo TBO a finales de los 70), y sobre todo en *Anarchia 36*, de Jerónimo López Mozo, nunca representada.

Tanto una como otra fueron escritas aún en tiempos de la Dictadura (*Anarchia 36* en 1970 y *El camarada oscuro* en 1972) y publicadas casi seguidamente, durante los primeros años de la transición –*Pipirijaina*, 6 (enero-febrero, 1978) y 10 (septiembre-octubre, 1979), respectivamente–, hecho que supuestamente debería haber facilitado un intento de representación. Y en el caso de *Anarchia 36* así fue en un principio, aunque tras ser propuesta por Alberto Miralles al Centro Dramático Nacional, su director, Adolfo Marsillach, la desestimó (López Mozo, 2003).

La tragedia compleja que es *El camarada oscuro* fue concebida, según el propio Sastre en la nota que precede al texto, como «una elegía al soldado revolucionario desconocido» y «una reflexión seria sobre la tragedia revolucionaria española» (Sastre, 1979: 1). En ella se cuenta la biografía de Ruperto Solana Mas, una persona del pueblo, desde su nacimiento hasta su muerte, a partir del cual se estudian los actos, contradicciones y complejidades que van configurando la Historia de la izquierda desde 1902 hasta el tiempo de la escritura.

La dificultad de definirse fiel a una ideología concreta para vivir acorde con ella y de encontrar el camino a una revolución que termine con el sufrimiento, el



asco y el odio de un pueblo que no conoce más que miseria es lo que se lee en cada una de las etapas por las que va pasando el protagonista. De estas la dedicada a la República en paz (cuadros V-VIII de la primera parte) se centra en mostrar las diferentes posturas creadas desde la izquierda (anarquistas, socialistas y comunistas), así como en reproducir sus enfrentamientos mediante diálogos protagonizados por afines a las diferentes ideologías. En medio de todas ellas el desconcierto ideológico de Ruperto se debate entre el anarquismo heredado y el ambiente comunista que lo rodea, hasta que al final, poco antes de estallar la guerra, se decanta por el segundo. A partir de entonces la mayor parte de la obra va a seguir desarrollándose al hilo de la inseguridad que le produce el identificarse con el comunismo, a pesar de un patente intento de fidelidad al partido. En las escenas referentes a la guerra (segunda parte, cuadros IX-XIV) Sastre, sin embargo, se centra en reproducir la tragedia que fue el conflicto para todo el bando republicano, mediante escenas en las que Ruperto va perdiendo a cada uno de sus allegados.

El testigo de lo que fueron esas pugnas internas durante la guerra lo recoge López Mozo con *Anarchia 36*. Sobre las bases teóricas del teatro-documento de Peter Weiss y Heiner Müller, del teatro épico de Brecht y del teatro político de Piscator, *Anarchia 36* se desarrolla mediante un amplio despliegue de personajes reales (con parlamentos documentados históricamente) y ficticios, en una acción que se ubica entre la proclamación de la Segunda República (prólogo) y la pérdida definitiva de la guerra (dos actos).

La obra se convierte en una crónica que narra y dramatiza la guerra interna del bando republicano, heredera de la misma lucha ideológica que Sastre explica en *El camarada oscuro*, con especial atención a la contradicción anarquista, la derivada del debate entre llevar a cabo la revolución o unirse a otras ideologías para ganar la guerra. La propuesta teatral de López Mozo intenta demostrar cómo en el proceso de ese debate interno y externo a la vez (dependiendo del foco de atención) el bando republicano se debilita hasta perder la guerra.

Tanto esta obra como la de Sastre fueron realizadas en un momento en que la Dictadura ya se preparaba para buscar resolución a la muerte de Franco y las izquierdas tenían que diseñar su estrategia política para salir de la clandestinidad; ambas, además, fueron publicadas en el desarrollo de esa salida. El propio López Mozo afirma en el prólogo a la publicación del 79 ser consciente de que cuando escribió su obra lo hacía para sí mismo prácticamente, pero al llegar la democracia y con ella la abolición de la censura, vio su oportunidad de compartirla, como posible material de reflexión encaminado a la unidad de la izquierda, en la misma

línea que Sastre había concebido *El camarada oscuro* y *Manifiesto por un Teatro de la Revolución Socialista* (publicado cinco años antes en *Pipirijaina*, 4).

Las dos son pruebas de que la Segunda República ha sido de manera marginal modelo para formular nuevas soluciones teatrales a la realidad desde 1975. Marginal no solo porque sean dos obras entre muchas en 37 años sino porque resultan pruebas insuficientes mientras sigan sin ser representadas. Si la (re) construcción del pensamiento republicano encaminado a una nueva república es una necesidad a la que el teatro debe responder (por volver a las palabras de Patricia Artés), propuestas como estas dos últimas deberían ser llevadas a escena o que su propia historia se convierta en punto de partida para otras nuevas.

## BIBLIOGRAFÍA

Arias Careaga, R., De Vicente Hernando, C. y Fernández Cordero, C. (2015). «La construcción de la III República». En J. Rodríguez Puértolas (Coord.), *Actas de las VII, VIII y IX Jornadas sobre la Cultura de la República (abril de 2009, 2010 y 2011)* (pp. 293-301). Madrid: UAM Ediciones

Cazorla, H. (2006). «La conexión Buero-Azaña en Misión al pueblo desierto». En S. H. Harper y P. J. Hodge, *El próximo acto: teatro español en el siglo XXI* (pp. 21-27). Delaware: Estreno

Díaz Sande, J. R. (2005). «Azaña, una pasión española. Un pensamiento democrático para el día de hoy en el Teatro Español de Madrid». Recuperado de <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista029.htm>

Fernán Gómez, F. (1984). *Las bicicletas son para el verano*. Madrid: Espasa Calpe

Fischer, Susan L. (2000). «Así que pasen quince años: trayectorias escénicas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 25.3, 765-820

Floek, W. (1995). «El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica». En W. Floek y A. de Toro (Eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias* (pp. 1-46). Kassel: Edition Reichenberger

Fox, M. (2006). «I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di

*Anarchia 36*». En D. A. Cusato, L. Frattale, G. Morelli, P. Taravacci e B. Tejerina (Coords.), *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi. Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa 16-18 mayo* (pp. 173-184). [Madrid]: Instituto Cervantes; [Roma]: Associazione ispanisti italiani

Gómez, M. A. (1994). «La irreductible heterogeneidad de Sanchís Sinisterra y Saura: cultura popular y cultural oficial en ¡Ay, Carmela!». En J. P. Gabriele (Ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto* (pp. 203-210). Iberoamericana / Vervuert: Madrid / Frankfurt

Gómez García, M. (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro

Guzmán, A. (2010). «Memoria y fantasía de la Guerra Civil española en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* de Juan Mayorga». *Estreno*, 16.2, 82-99

Johnson, A. L. (1991). «El teatro español: 1985-1990 (presencias y ausencias en un lustro teatral)». *Estreno*, 16.1, 7-8

López Mozo, J. (1978). «*Anarchia 36*». *Pipirijaina. Textos*, 6, 1-59

\_\_\_\_\_. (2003). «La historia en el teatro español». *La ratonera. Revista asturiana de teatro*, 7. Recuperado de [http://www.la-ratonera.net/numero7/n7\\_historia.html](http://www.la-ratonera.net/numero7/n7_historia.html)

Muñoz Cáliz, B. (2002). *Censura y teatro en el exilio*. Murcia: Editum

Oliva, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra

\_\_\_\_\_. (1994). «Teatro y poder en la escena española de hoy». *Crítica Hispánica XVI.1*, 169-176

Pérez Jiménez, M. (2005). «Recreaciones del universo republicano en el teatro español actual (Transición política y época democrática)». Recuperado de <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/673>

Pörtl, K. (1986). *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*. Tübingen: Niemeyer

Samaniego, F. (29 de noviembre de 1978). «Hoy, estreno de Noche de guerra en el Museo del Prado, de Rafel Alberti», *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1978/11/29/cultura/281142001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/11/29/cultura/281142001_850215.html)

Sanchís Sinisterra, J. (1989). *¡Ay, Carmela!*. Madrid: El Público/Centro de Documentación Teatral

Sastre, A. (1974). «Manifiesto por un Teatro de la Revolución Socialista», *Pipirijaina*, 4, 8-9

\_\_\_\_\_. (1979). «El camarada oscuro». *Pipirijaina. Textos 10*

\_\_\_\_\_. (2009). «República para qué. Recuerdos y esperanzas de un teatro republicano». En J. Rodríguez Puértolas (Coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio* (pp. 529-539). Madrid: Akal

De Vicente, C. (8 de febrero de 2012). «Entrevista a Patricia Artés». *Diagonal*, 167. Recuperado de [http://www.diagonalperiodico.net/El-teatro-debe-hacerse-cargo-de.html?var\\_recherche=patricia%20art%20E9s](http://www.diagonalperiodico.net/El-teatro-debe-hacerse-cargo-de.html?var_recherche=patricia%20art%20E9s)

Vilches de Frutos, M<sup>a</sup> F. (1999). «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea». En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED: Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998* (pp. 73-92). Madrid: Visor Libros