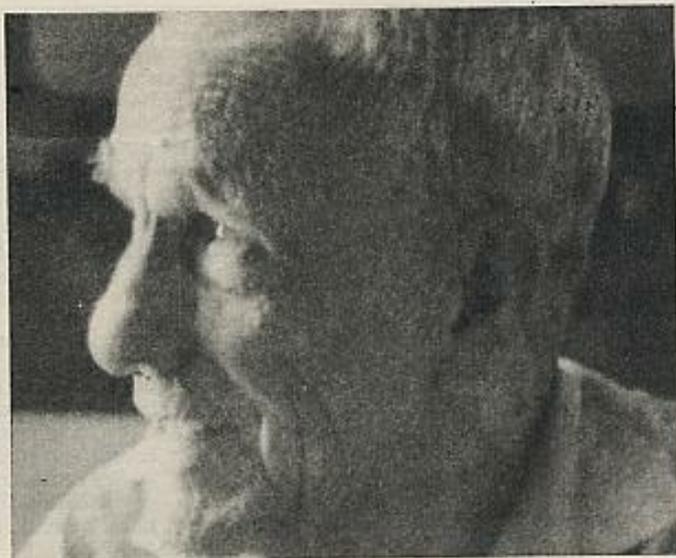


Un albañil madrileño, jefe en el Ejército Popular

En las guerras revolucionarias —civiles o de independencia— abundan los obreros manuales que a fuerza de heroísmo, de jugarse la piel cada día en defensa de sus ideales, alcanzan los más altos grados militares. Escasean, en cambio, los ejemplos de quienes luego de llegar al generalato y una vez desaparecidas las circunstancias que les forzaron a empuñar las armas, olvidan laureles y entorchados para volver modestamente a trabajar de nuevo en su oficio primitivo. Cipriano Mera, albañil madrileño, jefe del IV Cuerpo de Ejército de la República, muerto hace medio año en un hospital parisino, fue uno de esos pocos. De ahí su singularidad y grandeza.

Cuando, perdida la guerra y salvada de verdadero milagro la cabeza, consigue atravesar clandestinamente la frontera francesa, luego de largos años de encierro en campos de concentración africanos y presidios españoles, Mera no conoce las delicias de ese exilio dorado tan pródigo en lujos y comodidades con generales de signo diametralmente opuesto —llámense batistas, trujillos o perones—, sino que ha de ganarse el pan como se lo ha ganado siempre: con el sudor de su frente y el esfuerzo de sus brazos. Ni lleva corsigo riquezas materiales de ninguna clase ni pretende vivir de la explotación de sus glorias pretéritas. Sube sencillamente a un andamio y durante más de veinte años —hasta que, sobrepasados los setenta, la falta de energías físicas le obliga a aceptar la jubilación— trabaja como un albañil más, en callada y magistral lección de austeridad moral.

Joan Llach, en una buena biografía publicada recientemente por Editorial Euros —"Cipriano Mera: Un anarquista en la guerra de España"—, traza con sencillez la peripecia vital, apasionada y apasionante del veterano luchador confederal desde sus días infantiles en los altos de Tetuán de las Victorias —en un escenario que Baroja y Blasco supieron pintar certeramente en "La busca" y "La horda"— hasta sus tiempos de senección en una modestísima vivienda de un suburbio industrial y proletario de París. Acaso pueda señalarse como defecto —que para muchos será un mérito—



Cipriano Mera.

que conceda mayor extensión e importancia a la actuación de su biografiado durante la guerra, que a los años de su formación ideológica e incorporación a las luchas obreras y a los cinco lustros vividos últimamente en Francia. Tengo para mí que, siendo admirable su comportamiento en los frentes, la figura adquiere su máxima grandeza con la dignidad y nobleza de su actitud en los treinta y seis años que siguen al final de la contienda bélica.

Honestamente, Joan Llach ha pretendido llenar las muchas lagunas existentes en la biografía de Mera. Para lograrlo no sólo buscó en libros y colecciones de periódicos, sino que habló con el interesado y recurrió al testimonio de quienes mejor le conocieron. Tropezó con un obstáculo difícil de salvar: la modestia de Cipriano, su parquedad en palabras e incluso su recelo y desconfianza de que sus manifestaciones pudieran ser torcidamente interpretadas. Le costaba trabajo hablar de sí mismo, no concedía mérito especial a cuanto había hecho y estaba haciendo —que juzgaba inexcusable obligación ética de cualquier militante— y no fue nunca hombre dominado por la vanidad, ambicioso de popularidades, que facilitase en forma alguna la tarea de quienes pretendían escribir sobre él.

Aparte de su relato de los principales hechos en la vida de Mera, Joan Llach recoge los testimonios y juicios de Lola Iturbe, Ricardo Sanz, Miguel González Inestal, Federica Montseny, Fidel Miró, Abad de Santillán, José Peirat y Juan Manuel Molina. En conjunto, su obra "Cipriano Mera: Un anar-

quista en la guerra de España" reúne los méritos precisos para leerse con interés y agrado y hace estricta justicia a la figura de su biografiado. ■ E. DE GUZMAN.

Sobre el origen del teatro español

El libro —cuya primera edición data de 1804— es singularmente recomendable para cuantos desdeñan las consideraciones sociológicas y políticas en torno al hecho teatral. Sobre todo porque Casiano Pellicer, el autor del "Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España", lo único que pretende es contarnos, en una prosa llena de datos y de transcripciones documentales, las circunstancias en que nació y creció nuestro teatro. Su posición no puede ser más neutra: ninguna ideología subyacente, ninguna finalidad concreta en su discurso, ningún adjetivo que vaya estableciendo una determinada orientación crítica. Casiano Pellicer lo único que quiere es meterle la mano a la información histórica de que dispone y explicarnos la relación entre el poder y el teatro, entre la Administración pública y la escena; todo ello referido a España y, especialmente, a los siglos XVI y XVII.

El gran valor del trabajo —que descubra, indirectamente, el erróneo punto de vista de la mayor parte de la crítica contemporánea— parte de no confundir jamás los textos dramáticos con el

teatro. Pellicer dedica sus buenas páginas a citar los principales poetas dramáticos de nuestro barroco y a señalar los rasgos dominantes de su obra. Nada importante nos descubre, sin embargo, en ese intento, a menudo incluso rectificado a pie de página en notas de José María Díez Borque, el encargado de la nueva edición (Editorial Labor, Colección Maldoror, núm. 29).

Luego, y de acuerdo con la terminología de nuestros "siglos de oro", Pellicer entra en el mundo de los "autores teatrales", que no son, como hoy se supone, quienes escriben los dramas, sino quienes los montan, dirigen, adaptan, decoran y, en su más complejo sentido, los materializan sobre un escenario, en función de una serie de realidades un tanto ajenas a la obra misma. ¿Y qué realidades son éstas? Con la Iglesia hemos topado, decía el clásico. Y la frase nos sirve a la perfección si al lado de la Iglesia colocamos a sus grandes aliados históricos; es decir, a la Monarquía absoluta y a los intereses económicos que ella representa.

No deja de asombrar, cada vez que uno se asoma a la época, el hecho de que el teatro fuera posible entre nosotros porque las ganancias de los corrales pasaban a cofradías —la de la Pasión y la de Nuestra Señora de la Soledad— y a otros instrumentos de la beneficencia. En realidad, cada vez que se cuestionó la moralidad del teatro fueron los administradores de los hospitales y asilos, antes que los teólogos, quienes consiguieron establecer su permanencia. Lo que quiere decir que el teatro vivió largo tiempo entre nosotros como un mal "tolerable", en razón a que permitía aliviar la miseria con el dinero de los espectadores —es decir, con el dinero del hombre medio— y, por tanto, sin afectar a la economía de las clases dominantes. El poder encontraba así en el teatro un instrumento de afirmación: "permita" la diversión y proteja a los pobres con el dinero... de los que se divertían. Norma política que prevaleció sobre cualquier consideración religiosa, a cambio de reservar a la Iglesia el derecho a la censura.

Es obvio que las cosas se han modificado. Pero, a menudo, más nominalmente que en profundidad. Buena parte de nuestros municipios y diputaciones subastaban no hace mucho el arriendo de sus teatros sin otra mira que obtener una cifra para los administradores de sus hospitales. Y ahí están los impuestos. La idea de que el teatro ha de ser un servicio público, económicamente oneroso para el