

LA CONSTRUCCIÓN DE UN TEATRO NACIONAL REPUBLICANO:
LA SEGUNDA REPÚBLICA Y EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

by

DAVID RODRÍGUEZ-SOLÁS

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York
2009

© 2009

DAVID RODRÍGUEZ-SOLÁS

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the
 Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages
 in satisfaction of the dissertation requirement for the
 degree of Doctor of Philosophy.

Date _____ Lía Schwartz _____
 Co-Chair of the Examining Committee

Date _____ Jean Graham-Jones _____
 Co-Chair of the Examining Committee

Date _____ Lía Schwartz _____
 Executive Officer

Lía Schwartz
 Jean Graham-Jones
 Isaías Lerner

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

AbstractLA CONSTRUCCIÓN DE UN TEATRO NACIONAL REPUBLICANO:
LA SEGUNDA REPÚBLICA Y EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

by

David Rodríguez-Solás

Co-Advisors: Professor Lía Schwartz and Professor Jean Graham-Jones

This dissertation explores the use of a Spanish theatrical tradition in the process of building a national identity during the 1930s. In four chapters I analyze the role of culture in the configuration of collective identities. I begin my query by studying the role of cultural agents in the reorganization of the perception and reproduction schemes regarding Spain's history and culture. In my second chapter, I examine two of the projects sponsored by the Republican Government to foster Spanish classical theatre. Misiones Pedagógicas and La Barraca were two traveling theatre groups that toured Spain's villages and towns presenting a theatrical repertoire aimed at social agency. Chapter three explores the production and reproduction of the nation-building by means of creating a National Theatre. The last chapter focuses on the reinterpretation of Lope de Vega that followed the commemoration, in 1935, of the third centennial of his death, as said commemoration included competing conservative and liberal readings of his plays and the theatrical canon. In my research I argue Spanish classical theatre had a central role in the configuration of the new Republican state.

Agradecimientos

El resultado de esta investigación no hubiera sido el mismo sin el apoyo intelectual y personal de quienes me han rodeado. He tenido la fortuna de contar con la dirección de Lía Schwartz y Jean Graham-Jones, que coincidieron más de una vez en señalar los aciertos y errores de la investigación. Lía ha sido mi mentora desde mi llegada al programa doctoral. Sus comentarios, siempre respetuosos, me hicieron replantearme algunas de las ideas a las que iba llegando con mi escritura. Jean, a la que conocí al comienzo de esta investigación, ha sido para mí un modelo de trabajo. Desde el principio me contagió su entusiasmo por la investigación teatral y a lo largo de estos años hemos podido compartir nuestras inquietudes teatrales. A las dos les quiero expresar mi más sincera gratitud.

Isaías Lerner ha tenido la generosidad de compartir conmigo su conocimiento enciclopédico y me ha sorprendido con referencias que sorprenderían a más de un especialista. Antonio Sánchez Trigueros me introdujo en Granada a la investigación teatral y desde la distancia me apoyó en todo momento.

Durante los años de investigación y escritura de esta tesis siempre me sentí respaldado por mis amigos. Toda lista es siempre incompleta y por eso quiero comenzar pidiendo disculpas a aquellos que haya omitido. Con Miguel Martínez he compartido muchas horas de biblioteca y casi tantas de tertulia. Laura Villa me transmitió su optimismo; nunca olvidaré nuestro viaje a upstate. Lorena Albert siempre estuvo ahí, hasta cuando decidió que quería seguir otra senda. Marta Albalá ha pasado horas y horas a mi lado en bibliotecas a los dos lados del Atlántico. Susana Bardabío siguió mis pasos desde el otro lado del Prospect, y después desde la otra orilla. Con Alejandro Alonso he tenido las conversaciones teóricas más fructíferas de mis años neoyorquinos y he gozado

de la generosidad con la que obsequia a sus amigos. Rolando Pérez ha compartido conmigo todos los avatares de este proceso que comenzamos juntos. Le he de agradecer, además, que me ofreciera el espacio de tranquilidad que he disfrutado mientras escribía esta tesis. Marcos Wasem siempre estuvo dispuesto a conversar, a veces lejos de la academia, de los temas más dispares. Ana Martínez y Elisa Legón compartieron mi afición por el teatro y abrieron mis ojos de espectador en más de una ocasión. Ana Longenecker me ha regalado su amistad y ha compartido conmigo su saber cosmopolita.

Ana Pereda y Javier Zanón se marcharon al cono sur cuando esta tesis era sólo un proyecto, regresaron más tarde a Nueva York y me regalaron unas espléndidas *culinary sessions*. Guillermo Siminiani, que me ha dado consejos muy importantes para mi carrera, me convenció para que siguiera esta senda. Javier Pérez, Francisco Rosales y Warren Lee me ofrecieron su amistad más sincera y me hicieron valorar en Brooklyn todos los logros que iba consiguiendo. Por último, Ernesto que ha sido un apoyo constante en estos años y que me encerró un fin de semana a escribir las primeras líneas de esta tesis. Por eso y por todo lo demás, muchas gracias.

Nunca podré agradecer lo suficiente a los amigos que generosamente me acogieron en sus casas en los meses de investigación. En Madrid, Laura Burgos; Jaime y Cristina; Domingo, Concha y Guillermo. En Barcelona, Laia y Sinan. Laia siguió desde la distancia los progresos de esta tesis que fue tomando forma en nuestro apartamento de la octava avenida. Y por último, Alina y Giovanni, que me ofrecieron el descanso merecido en Miami.

Esta investigación tampoco hubiera sido posible sin el apoyo de una Dissertation Research Grant del Program for Cultural Cooperation between Spanish Ministry of

Culture and United States Universities, y de la Lane Cooper Fellowship del Graduate Center CUNY. Ambas becas me permitieron hacer estancias de investigación y consultar los fondos del Institut del Teatre de Barcelona; y de la Biblioteca Nacional, la Fundación Juan March, la Residencia de Estudiantes, la Fundación Federico García Lorca, la biblioteca del CSIC y la Hemeroteca Municipal, en Madrid.

Esta tesis está dedicada a mi familia: Antonio Luis, Juan Jesús y Daniel; Sandra y María; Ana y Noa, y especialmente a mis padres, Antonio y Loli. Gracias por apoyarme en todo momento.

ÍNDICE

Abstract	iv
Agradecimientos	v
INTRODUCCIÓN. La alteración de los esquemas duraderos. La construcción del habitus republicano.	1
CAPÍTULO 1. Un proyecto de educación cívica: Misiones Pedagógicas	13
a) Misiones Pedagógicas: un proyecto de extensión cultural	14
b) La institucionalización de la cultura republicana: Misiones pedagógicas	22
c) Historia y civilización. La construcción de la España Republicana	44
CAPÍTULO 2. El teatro del Pueblo y La Barraca: un Teatro Nacional itinerante.	59
a) La “nueva carreta de Angulo el Malo”: El teatro del Pueblo de Misiones pedagógicas.....	62
<i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i>	73
<i>El juez de los divorcios</i>	78
<i>Sancho Panza en la ínsula</i>	83
b) El “nuevo carro de Tespis”: La Barraca.....	93
<i>La vida es sueño</i>	106
<i>Fuenteovejuna</i>	113
CAPÍTULO 3. La creación de un Teatro Nacional Republicano	123
La definición del teatro oficial: Teatro museo vs. Teatro laboratorio.....	126
Hay que empezar de cero: el Teatro Escuela de Arte.	138
Teatro Nacional: una propuesta oficial	146
Inquilinos del Teatro Nacional: Xirgu-Borrás en el Teatro Español	149

CAPÍTULO 4. Lope de Vega en su centenario: el Fénix y la identidad republicana.....	165
Un paralelo entre dos centenarios: Calderón y Lope	168
Lope de Vega y los carros de la farsa.....	176
<i>La dama boba</i> , de García Lorca en la chopera del Retiro	183
Un lugar de memoria: la casa de Lope de Vega	193
La perspectiva nacional-católica del centenario: Acción Española	197
CONCLUSIÓN.....	210
BIBLIOGRAFÍA	214

INTRODUCCIÓN. La alteración de los esquemas duraderos. La construcción del habitus republicano.

A las tres de la tarde del día 14 se izó en Madrid la primera bandera republicana, que tremoló sobre el Palacio de Comunicaciones. Esta bandera produjo un movimiento general de curiosidad que se convirtió en un estallido de entusiasmo al conocerse que representaba realmente lo que simbolizaba, o sea, la toma del poder por parte del Gobierno provisional.

—Josep Pla, *La Veu de Catalunya*, 18 de abril de 1931

Así relataba Josep Pla el gesto simbólico con el que, en la tarde del 14 de abril de 1931, se terminaba con la Monarquía en España. Lamentablemente, los símbolos, que con su función icónica pueden servir para que un individuo reconozca su pertenencia a un grupo social, son insuficientes por sí solos para formar una identidad colectiva.¹ El caso de la República Española era similar al de otras efímeras repúblicas que se instauraron en Europa en torno a los años treinta.² Todas necesitaron consolidar la democracia recién instaurada y para conseguirlo era necesario “que una amplia mayoría de la población aceptara, o al menos tolerara, esos nuevos regímenes que habían nacido de una forma tan rápida y sin apenas derramamiento de sangre” (Casanova 36). La cultura fue uno de los medios que se utilizó para buscar la legitimación de la República.

La historia cultural defiende el papel de la cultura en la configuración de identidades colectivas. A través de la cultura los individuos salen del anonimato y

¹ Los símbolos republicanos españoles eran una mezcla de la tradición republicana iniciada con el republicanismo del XIX y otros símbolos creados por el republicanismo más reciente. Algunos símbolos republicanos fueron tomados de Francia: el gorro frigio, la Marsellesa,... mientras que otros hacían referencia a la historia republicana nacional: el Himno de Riego, los comuneros castellanos, Galán y García Hernández,... Todos estos símbolos todavía forman parte del imaginario republicano y son parte de la historia del republicanismo en España (Townson *El republicanismo*).

² Julián Casanova menciona los casos de Alemania, Austria, Checoslovaquia, Hungría, Irlanda, Polonia, Portugal y Grecia (36).

participan en las redes de comunicación de la sociedad. Estas redes son los mecanismos con los que se alimenta en los individuos un sentimiento de pertenencia que en última instancia se convierte en la identidad de la que cada sujeto es consciente. El individuo, pues, sintoniza con otros individuos integrados en el mismo grupo y juntos forman una comunidad.

El proceso de creación de una identidad nacional es largo y requiere la formación de un consenso que devenga en una acción colectiva. Nuestra tesis se centrará en investigar el procedimiento utilizado para forjar una tradición cultural en la Segunda República Española. En concreto, el uso de la tradición teatral en la década de los treinta nos puede ayudar a responder parcialmente a la pregunta qué significaba ser republicano en esos años.

La construcción nacional es un fenómeno consciente. No se puede pensar que la creación de una identidad es una acción sin agencia, es decir, no se trata de una confluencia accidental de hechos aislados. La consolidación del nuevo régimen político fue un proceso en marcha que enfrentó diferentes modelos de estado que coincidían con las políticas particulares de los partidos en el gobierno y que, por tanto, nunca fue consensado. Como afirma Anthony D. Smith, “the routes of nation formation are not explicable wholly in terms of antecedent structures and processes. They involve vital elements of conscious agency—elite choices, popular responses, and ideological motivations” (Smith 72).

Para la creación de una identidad nacional republicana se cambiaron las disposiciones duraderas que determinaban el universo social. En un proceso identitario como el que se produjo en España en esos años fueron importantes las prácticas que

alimentaban el sentido común del grupo. En mi investigación analizo cómo el teatro, en este sentido, logró que los espectadores reconocieran la representación de la nación en escena y que además se identificaran con un repertorio que venía de la tradición teatral española. Los debates sobre la conveniencia de crear un Teatro Nacional Republicano o las representaciones populares al aire libre serán algunos de los ejemplos con los que ilustraré la conformación de la identidad nacional en la escena.

La interpretación de la tradición—podríamos llamarla *invención*, siguiendo a Hobsbawm³—es una práctica crucial que transforma duraderamente los esquemas de percepción, apreciación y acción de los individuos. Ahora bien, la “invención” de una tradición no garantiza que sea aceptada por una comunidad. Es necesario que se sancione a través del consenso que es el resultado de una acción colectiva que transforma los esquemas de recepción.

Las condiciones que mueven a los individuos a actuar de una manera específica son objetivas, es decir, pueden ser pensadas fuera del sujeto y se pueden explicar si las analizamos dentro del universo social en el que se inscriben. Alberto Melucci ha estudiado exhaustivamente la actuación consensuada de los grupos sociales. Sus estudios sobre la acción colectiva, también conocida como movilización, defienden que la creación de identidades grupales se consigue con la movilización social. Melucci señala que la acción colectiva es un fenómeno complejo en el que de existir la unidad de

³ Hobsbawm entiende que toda tradición es una construcción discursiva que se configura mediante la disposición de prácticas que determinan el sentido común de su interpretación. En este sentido, para Hobsbawm una tradición inventada (*invented tradition*) es “a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past” (Hobsbawm and Ranger 1). No entiendo el término *invención* como creación sino como interpretación de una tradición. Cuando esta interpretación de la tradición logra consensuarse es incorporada por un grupo social que la concibe como propia.

criterio, esta debe ser considerada el resultado del análisis más que su punto de partida. Así pues, los agentes son capaces de producir una acción conjunta porque comparten una definición y al mismo tiempo pueden definir su relación con lo que les rodea. Sin embargo, esta definición nunca es homogénea, sino que es el resultado de la interacción, negociación y oposición de orientaciones diversas.

¿Cuáles son, pues, los posicionamientos que determinan la acción del grupo?

Según Melucci la formación de una identidad colectiva responde a tres orientaciones:

those relating to the *ends* of the actions (i.e., the sense the action has for the actor); those relating to the *means* (i.e., the possibilities and the limits of the action); and finally those relating to the relationships with the *environment* (i.e., the field in which the action takes place). (Melucci "Getting Involved" 332-3, énfasis en el original)

Tanto los objetivos, los medios, como el entorno de la colectividad están en continua lucha y son necesarios para la constitución de la acción. La acción colectiva es, por tanto, el producto de estas tensiones.

Melucci menciona, junto a estas tres orientaciones, tres dimensiones de la acción colectiva que debemos considerar. Bert Klandermans las ha llamado el potencial para la movilización (*mobilization potential*), las redes de reclutamiento (*recruitment networks*) y la motivación para participar (*motivation to participate*). Con el potencial para la movilización se refiere al sector de la población que se identifica con un movimiento.⁴ Ninguna movilización es espontánea, de ahí que las redes de reclutamiento sean cruciales para sacar a los individuos del aislamiento que impediría su participación en la acción

⁴ Melucci considera este potencial como “a negotiated view among a number of individuals, of the opportunities for and the constraints upon action” (Melucci *Nomads* 31).

colectiva. La motivación para participar se desarrolla a nivel individual, aunque la interacción entre individuos incide con fuerza en la toma de decisiones.

La última de las dimensiones que afectan a la acción colectiva se relaciona con los objetivos del agente. Por encima de la obtención de un beneficio económico, los agentes buscan dar sentido a su participación. La acción colectiva, especialmente en las sociedades industrializadas, se convierte en una práctica simbólica que proporciona al individuo la satisfacción de pertenecer a un grupo: “Contemporary social movements, more than other in the past, have shifted towards a non-political terrain: the need for self-realization in everyday life” (Melucci *Nomads* 23). Uno de los motores para la movilización es la búsqueda del reconocimiento, mediante el cual el individuo sanciona su inclusión en la sociedad.⁵

Melucci considera todos los factores que el individuo valora previamente—los objetivos, los medios y el entorno—como constitutivos de la acción. En el plano individual, piensa que por un lado es necesaria la previa toma de conciencia del individuo y por otro la evaluación de los objetivos de la acción para que éste decida actuar. Por tanto, toda acción colectiva es para Melucci un acto consciente y racional que se da tras un proceso de valoración de los beneficios y de relación con otros individuos y con el entorno.

Si bien tanto Alberto Melucci como Pierre Bourdieu comparten la idea de que la acción no es la mera ejecución de una regla, Bourdieu, a diferencia de Melucci, considera

⁵ Bourdieu llama a esta autoinscripción en la vida cotidiana la “búsqueda del reconocimiento”, que es uno de los catalizadores que impulsa las inversiones futuras del individuo (Bourdieu *Meditaciones pascalianas* 219).

que los agentes se movilizan gracias al habitus que comparten.⁶ La noción de habitus quizá sea la aportación más conocida de la sociología reflexiva de Bourdieu.⁷ Con este concepto el sociólogo francés intentó superar el determinismo objetivista y el subjetivismo voluntarista en las ciencias sociales. El determinismo objetivista sostenía que los individuos eran soportes de las estructuras en que se hallaban. Mientras que el subjetivismo voluntarista defendía que los individuos eran el producto de la incorporación de acciones individuales.⁸

El concepto de habitus incorpora un sistema de opuestos que se autoexclúan en cada una de las dos posturas y que trata de superar las limitaciones de las orientaciones subjetivista y objetivista. El habitus es,

a system of general generative schemes that are both durable (inscribed in the social construction of the self) and transposable (from one field to another), function on an unconscious plane, and take place within a structured space of possibilities (defined by the intersection of material conditions and fields of operation). The habitus is at once intersubjective

⁶ “L’action n’est pas la simple exécution d’une règle, l’obéissance à une règle” (Bourdieu *Choses dites* 19). Para Melucci, sin embargo, la acción colectiva “cannot be considered the simple effect of structural preconditions or the expression of values and beliefs” (Melucci "Getting Involved" 332).

⁷ Bourdieu definió habitus en todos sus trabajos, en la mayoría de los casos respondiendo a sus detractores, que lo acusaban de determinista. El habitus es un sistema interiorizado y no consciente de estructuras mentales que, “sont pour l’essentiel le produit de l’intériorisation des structures du monde social.” Se trata de “un système de schèmes de production de pratiques et un système de schèmes de perception et d’appréciation des pratiques” (Bourdieu "Espace social et pouvoir symbolique" 155-56). El habitus es al mismo tiempo un sistema estructurador y estructurante. En una definición más reciente del concepto Bourdieu lo consideró “un sistema de *disposiciones* duraderas y exportables (esquemas de percepción, apreciación y acción), producidas por un entorno social particular, que funciona como principio de generación y estructuración de prácticas y representaciones” (Bourdieu "¡Viva la crisis!" 81 n. 13).

⁸ El intento de superación del subjetivismo y el objetivismo se encuentra en la base de la propuesta de una teoría de la práctica enunciada por Bourdieu. Ninguna de estas dos posturas pueden describir la realidad del universo social, “Social life, Bourdieu argues, must be understood in terms that do justice both to objective material, social, and cultural structures and to the constituting practices and experiences of individuals and groups” (Calhoun, LiPuma and Postone 3).

and the site of the constitution of the person-in-action; it is a system of disposition that is both objective and subjective. So conceived, the habitus is the dynamic intersection of structure and action, society and the individual. (Calhoun, LiPuma and Postone 4)

Es la doble acción del habitus como sistema decodificador de prácticas y generador de ellas lo que hace que el concepto sea operativo al mismo tiempo en el universo social y en el plano individual. Cuando se analiza el habitus en relación con la acción social se investigan las condiciones sociales de producción de las disposiciones que conforman la acción.

La postura de Bourdieu respecto a la acción social es que esta “*no tiene nada que ver con la elección racional*” (Bourdieu “¡Viva la crisis!” 81, énfasis en el original), sino que está orientada por un sentido práctico,⁹ es decir, los agentes actúan porque la acción es una práctica in-corporada–aprendida con el cuerpo y por tanto producida inconscientemente–que se puede percibir y reproducir en el habitus. La acción social colectiva se produce cuando los individuos de un grupo comparten una percepción del mundo y la aplican en sus prácticas. En otras palabras, cuando los agentes comparten un sentido común, constituido una vez que se ha logrado armonizar los habitus.

En el periodo republicano se produce una transformación del habitus del público. La tradición que se incorpora al campo teatral contribuye a este proceso. Las obras que representan la tradición se convierten rápidamente en el capital simbólico–comúnmente llamado *prestigio, reputación, reconocimiento*–que los agentes deben adquirir para mantener su posición en el campo. Es interesante señalar cómo en la conversión de

⁹ Para explicar el significado del *sentido práctico*, Bourdieu utilizó la metáfora del bailarín que ha interiorizado la técnica y por eso es capaz de crear nuevos pasos de baile.

capital cultural en capital simbólico que se produce en la tradición teatral española juegan un papel importante las labores de producción y puesta en escena teatral de agentes con una posición prestigiada en el campo como son Margarita Xirgu o Enrique Borrás en la actuación, y Cipriano de Rivas Cherif en la dirección. No debemos olvidar otras acciones significativas como las inversiones de capital en torno a la celebración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega o en los proyectos de creación de un teatro oficial que se producen en estos años. Tampoco podemos obviar los procesos de institucionalización cultural que suponen los proyectos de Misiones Pedagógicas y de La Barraca. De todos estos aspectos me ocupé en los cuatro capítulos en los que he dividido mi investigación.

No todos los agentes de un determinado campo ocupan el mismo lugar. Su posición dependerá de tres dimensiones: en la primera dimensión del “*volumen* global de capital que poseen”, en la segunda dimensión de la “*composición* de su capital,” y en la tercera dimensión de “su *trayectoria* en el espacio social” (Bourdieu “¿Cómo se hace una clase social?” 106). De esta manera, los agentes que ocupen una posición dominante en el campo serán los que tengan mayor capital simbólico, por decirlo de otra manera, los individuos más prestigiados del campo serán los que detenten mayor poder.¹⁰ El poder es producto de la violencia simbólica y

se ejerce *por medio de las vías de la comunicación racional*, es decir, con la adhesión (forzada) de aquellos que, por ser los productos dominados de un orden dominado por fuerzas que se amparan en la razón (como las que actúan mediante los veredictos de la institución escolar o las imposiciones

¹⁰ Bourdieu distingue tres tipos de capital, el capital económico, el capital cultural y el capital simbólico. Cualquiera de los primeros se puede convertir en capital simbólico, llamado tradicionalmente prestigio. El capital es en sí una forma de poder (Bourdieu “Las formas del capital”).

de los expertos económicos), no tienen más remedio que otorgar su consentimiento a la arbitrariedad de la fuerza racionalizada. (Bourdieu *Meditaciones pascalianas* 112)

El poder, que casi siempre es simbólico, otorga la posibilidad de representación o de clasificación, se trata del “poder para hacer que algo, que previamente sólo existía en un estado implícito, exista en el estado objetivado...” (Bourdieu "¡Viva la crisis!" 124).

La relación entre el dominado y el dominante se vehicula con la violencia simbólica,¹¹ que no solamente actúa a nivel interpersonal, sino también en el universo social. La posición dominante del Estado es el ejemplo del ejercicio del poder a nivel supraindividual. El Estado como estructura organizadora e instancia que regula las prácticas ejerce violencia simbólica con su imposición de clasificaciones y definiciones.¹² Por la vía de las prácticas el Estado contribuye a la producción y reproducción de los instrumentos de elaboración del universo social, que es en definitiva lo que crea el consenso de los habitus. Por otra parte, el universo social produce una propia justificación de su ordenación, con lo cual, una vez estructurado “basta con dejar que actúen los mecanismos objetivos, o que actúen sobre nosotros, para otorgar al orden establecido, sin ni siquiera saberlo, su ratificación” (Bourdieu *Meditaciones pascalianas* 239).

Durante el primer bienio republicano las prácticas destinadas a transformar el campo cultural—con vistas a que éstas también ocuparan un lugar en el campo simbólico—

¹¹ Se define como “esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante” (Bourdieu *Meditaciones pascalianas* 224). La violencia simbólica es, como dice Bourdieu, una relación de conocimiento y reconocimiento entre dominante y dominado.

¹² Señala Bourdieu que el Estado, o los agentes que lo representan, crean una representación oficial del universo social, una visión oficial, “su fin es convertir su propia visión del mundo social, y de los principios de división en que se encuentra apoyada, en la visión oficial, en el *nomos*, el principio oficial de visión y división” (Bourdieu "¿Cómo se hace una clase social?" 123-24).

fueron la prioridad de los ministros de Instrucción Pública: “The conviction that their political revolution would survive only if accompanied by a profound cultural transformation underlay the republicans’ relative neglect of social and economic reform during the first biennium” (Boyd 194).¹³ Se convierte en un lugar común del pensamiento republicano que las reformas no serían duraderas si no se acompañaban de una labor de educación cívica.

La doble posición prestigiada de los agentes en el campo de poder y en el campo cultural conecta aún más las relaciones entre el Estado y la cultura. La República fue pensada y actuada por los agentes culturales de la época: “La España de 1931 presenta el caso relativamente excepcional de un régimen anunciado, preparado, elaborado por intelectuales, en un grado poco conocido tanto en otras épocas de la historia de España como fuera del país” (Bécarud y López Campillo 135). En el caso de la cultura, la Constitución de la República Española de 1931 enuncia explícitamente la agencia del Estado. El artículo 48 dice que “El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado, y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada.” No hay que entender, sin embargo, que la República Española se fundase sobre el intervencionismo cultural, sino que consideraba la cultura como un ámbito estrechamente ligado a la responsabilidad política del que el Estado debía ocuparse. Las atribuciones culturales del Estado provocó, sin embargo, que ejerciese la violencia simbólica a través de algunas medidas de extensión cultural.

¹³ El uso que Boyd hace del sintagma “political revolutions” me parece que privilegia una interpretación ideologizada de la Segunda República que ha llevado a la historiografía a tomar una posición política que determina la interpretación. Prefiero utilizar el término reformas para referirme a los cambios en la clasificaciones y definiciones que tienen lugar en el universo social español.

El uso de las prácticas culturales es suficiente para crear, delimitar y organizar las identidades colectivas. El campo cultural, como el campo simbólico o el campo de poder, conserva una relativa autonomía que le permite dictar sus reglas de funcionamiento interno. Los campos económico y social se relacionan con el cultural en tanto prácticas culturales. En este sentido, Lynn Hunt reclama la reciprocidad en la relación entre los campos y la función de las prácticas culturales en la conformación de la sociedad: “Economic and social relations are not prior to or determining of cultural ones; they are themselves fields of cultural practice and cultural production—which cannot be explained deductively by reference to an extracultural dimension of experience” (Hunt 7).

Las labores destinadas a la reestructuración del campo cultural alteraron los esquemas de decodificación de la sociedad o crearon nuevos esquemas allí donde no existían. Mi acercamiento a las prácticas culturales de la República busca analizar la conformación de un nuevo habitus republicano.

En el primer capítulo de mi investigación examinaré la institucionalización de la educación cívica que se produjo con el mayor proyecto de extensión cultural de la segunda República: Misiones Pedagógicas. El funcionamiento de este magno proyecto educativo nos permite entender mejor la política cultural oficial de estos años y el papel de la cultura en el proceso de construcción nacional. En la transformación de los esquemas duraderos jugaron un papel importante las compañías teatrales itinerantes que el Gobierno financió para promocionar el teatro clásico español. En el segundo capítulo analizo las actividades de la sección teatral de Misiones Pedagógicas y del grupo universitario La Barraca.

La nueva apreciación del teatro clásico español reabrió el debate sobre la conveniencia de crear un teatro oficial. Los modelos del Teatro Nacional que defendían los agentes teatrales y las iniciativas gubernamentales y privadas que surgieron en la República serán los objetos de estudio de mi tercer capítulo. Por último, dedico un capítulo al tricentenario de la muerte de Lope de Vega, que se celebró en 1935, y donde se revelan las inversiones de capital simbólico de políticos, críticos literarios, actores y directores de teatro.

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de una Dissertation Research Grant del Program for Cultural Cooperation between Spanish Ministry of Culture and United States Universities, y de la Lane Cooper Fellowship del Graduate Center CUNY. Ambas becas me permitieron hacer estancias de investigación y consultar los fondos del Institut del Teatre de Barcelona; y de la Biblioteca Nacional, la Fundación Juan March, la Residencia de Estudiantes, la Fundación Federico García Lorca, la biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Hemeroteca Municipal, en Madrid.

La interpretación de estos materiales aprovecha la teoría de las prácticas de Pierre Bourdieu, como él mismo se refería a su sociología, como principio organizador de la investigación. Sin embargo, no sería justo dejar de mencionar los trabajos de historia cultural de Carolyn Boyd y Juan Sisinio Pérez Garzón; el estudio de los teatros nacionales de Loren Kruger; o los trabajos sobre la memoria de Paul Connerton, Maurice Halbwachs y Pierre Nora. Sus reflexiones teóricas me ayudaron en diferentes partes de mi investigación a analizar los datos hallados en los documentos de archivo.

CAPÍTULO 1. Un proyecto de educación cívica: Misiones Pedagógicas

La instrucción pública fue una de las prioridades del nuevo régimen que se proclamó el 14 de abril de 1931. El Gobierno provisional de la República acometió las reformas más urgentes en las áreas más sensibles a su juicio. Los primeros decretos que se promulgaron afectaban a los ministerios de Agricultura, de la Guerra e Instrucción Pública. Estos decretos “buscaban la mejora inmediata de las condiciones laborales del campesinado,” en el caso de los decretos agrarios; la modernización de las Fuerzas Armadas; y, por último, “reforzar la presencia y el control del Estado en el sector educativo” (Gil Pecharromán 49). El ámbito de la educación era especialmente delicado puesto que la República debía continuar el proceso de construcción nacional que había sufrido un revulsivo con el repentino cambio de régimen. En este sentido, se necesitaba educar al pueblo español—no solamente a los escolares—en los valores democráticos en los que se fundaba el nuevo Estado. Para este cometido se creó en estos primeros meses un ambicioso proyecto de extensión cultural destinado a facilitar el acceso a la nueva cultura republicana: las Misiones Pedagógicas. En este primer capítulo analizaré el diseño y de las actividades de Misiones Pedagógicas, lo que me permitirá ofrecer un panorama de la política cultural de la República.

Los impulsores del proyecto negaban en todo momento que con las misiones se impusiera una cultura oficial o unos nuevos esquemas de percepción de la realidad. Sin embargo, como veremos a lo largo del capítulo, podemos detectar en las actividades un programa de construcción nacional. En ellas se destacaba con frecuencia la tradición

democrática—o al menos liberal—española, y entre los temas de las conferencias se encontraban los avances sociales del nuevo régimen político.

La primera sección del capítulo se dedica a los antecedentes de Misiones Pedagógicas, a su funcionamiento y las secciones que se crearon para desarrollar las actividades de cine, literatura, arte, música y teatro.¹⁴ La agencia social que subyace tras el proyecto será el objeto de mi análisis en la parte central del capítulo. Por último, dedico una última sección a la construcción de una historia republicana, algo que nos ayudará a entender algunas de las inversiones de capital cultural que se produjeron en estos años.

a) Misiones Pedagógicas: un proyecto de extensión cultural

Como ya he anticipado, las primeras decisiones que tomó el gobierno provisional no se limitaron a garantizar los derechos de los trabajadores y ciudadanos anticipando lo que más tarde plasmaría la Constitución Republicana, sino que también afectaron al ámbito de la Instrucción Pública. En los últimos días de mayo de 1931, tras un mes y medio del cambio de régimen, se ponía en marcha el Patronato de Misiones Pedagógicas. El decreto de creación del proyecto demostraba que no se trataba de una idea improvisada, sino que reflejaba lo que después fueron las misiones, es decir, plasmaba en papel un plan madurado que se convirtió en el proyecto de instrucción pública más importante de la República.¹⁵ De hecho, había sido una de las iniciativas del institucionista Manuel Bartolomé Cossío y se había convertido en una de las aspiraciones

¹⁴ La sección de teatro se trata en estas páginas exclusivamente en relación con el diseño integral de Misiones Pedagógicas. Para un estudio más detallado del teatro de Misiones Pedagógicas, ver capítulo 2.

¹⁵ Las Misiones pedagógicas se crean por decreto el 29 de mayo de 1931.

de la Institución Libre de Enseñanza desde finales del siglo XIX, pero nunca contó con el apoyo gubernamental decisivo.¹⁶ Con el cambio de régimen en 1931, el subsecretario de Instrucción Pública, Domingo Barnés, le encargó a Luis Álvarez Santullano, el más estrecho colaborador de Cossío, la redacción del proyecto, que tuvo que completar en un solo día para que fuera aprobado por el Consejo de Cultura (Salaberria Lizarazu "Misiones Pedagógicas" 16).¹⁷ El proyecto tuvo que ponerse en marcha en algún momento del mes de mayo de 1931. Misiones Pedagógicas fue, pues, una de las primeras iniciativas del gobierno provisional de la República, que legisló los primeros meses del nuevo régimen "a golpe de decreto" (Casanova 22).

La administración de las Misiones Pedagógicas se delegó a un Patronato que quedó constituido el 6 de agosto de 1931. Estaba presidido por Manuel Bartolomé Cossío, auxiliado en la vicepresidencia por "Domingo Barnés, secretario desde 1904 y presidente desde 1929 del Museo Pedagógico, y ministro de Instrucción Pública desde septiembre de 1933 a diciembre del mismo año" (Salaberria Lizarazu "Misiones Pedagógicas" 16). La secretaría la ocupaba Luis Álvarez Santullano, y los vocales eran

Antonio Machado, Rodolfo Llopis (director de la *Revista de Escuelas Normales*, director de la sección de pedagogía del Ateneo, miembro destacado del PSOE

¹⁶ Eugenio Otero Urtaza hace referencia al proyecto que Francisco Giner le propuso al Gobierno de Sagasta en 1881, y al programa de reformas de educación elaborado por éste y Manuel B. Cossío que Joaquín Costa presentó en 1899 (Otero Urtaza "Los marineros" 73-74). En las primeras décadas del siglo XX hubo algún ensayo aislado como la misión que Fausto Maldonado llevó a Las Hurdes en septiembre de 1930. Para los antecedentes de Misiones Pedagógicas, ver Otero Urtaza, "Los marineros."

¹⁷ Manuel Bartolomé Cossío fue el primer director de la escuela primaria que en 1878 abrió la Institución Libre de Enseñanza. Fue además el primer catedrático de Pedagogía de la universidad española (1904) y ocupó los cargos de director del Museo Pedagógico Nacional y de consejero de Instrucción Pública. Sus ideas pedagógicas eran la "reacción contra una educación intelectualista y abstracta que ponía todo el énfasis en el proceso instructivo" y proponían "una educación total, integral y armónica, en la que el sentimiento y la voluntad se cultivaran junto al pensamiento" (Otero Urtaza "Manuel Bartolomé Cossío" 234). Sobre la figura de Cossío, ver Otero Urtaza, "Manuel Bartolomé Cossío."

[Partido Socialista Obrero Español] y la UGT [Unión General de Trabajadores], diseñador e impulsor de la reforma escolar del primer bienio republicano), Luis Bello (periodista de temas educativos y autor en 1926 del libro *Viaje por las escuelas de España*), Óscar Esplá (músico), Marcelino Pascual Martínez (Director General de Sanidad), Lucio Martínez Gil (secretario de la Federación de Trabajadores de la Tierra de UGT), los educadores Enrique Rioja, Ángel Llorca, María Luisa Navarro, José Ballester, Juan Uña y Francisco Barnés (al igual que su hermano también ministro de Instrucción Pública, posteriormente), Amparo Cebrián (esposa del pedagogo y ministro de Estado Luis de Zulueta) y el poeta y, en ese momento, director de la sección de Literatura Contemporánea de la Junta para Ampliación de Estudios, Pedro Salinas. (Salaberria Lizarazu "Misiones Pedagógicas" 16-17)

Los patronos de Misiones Pedagógicas fueron los agentes sociales que diseñaron la política cultural y educativa del nuevo régimen. De su nómina podemos extraer varias conclusiones: había una fuerte presencia de personas cercanas a los postulados de la Institución Libre de Enseñanza y los patronos se inclinaban por las ideas republicanas de izquierda. Estos dos hechos determinarían la orientación del proyecto, por un lado, y provocarían la campaña de deslegitimación que llevaron a cabo los políticos y medios de comunicación conservadores.

El título de Misiones Pedagógicas quizás no era el más acertado para un proyecto de extensión cultural. Los patronos eran conscientes del problema de nomenclatura y lo reconocieron al comienzo de la Memoria del Patronato que se publicó en 1934: “las Misiones Pedagógicas que, sin equívoco, hubiera sido, tal vez, más acertado llamar

Misiones a los pueblos o aldeanas ...” (Patronato de Misiones Pedagógicas ix). El nombre evocaba las ideas de apostolado y proselitismo que el Patronato se encargó de negar sistemáticamente, aunque desde una perspectiva contemporánea como la nuestra sea muy difícil obviar que el proyecto tenía como objetivo la agencia social. De hecho fue reconocida por Rodolfo Llopis, el director general de Primera Enseñanza,¹⁸ cuando recordó la génesis del proyecto con motivo del fallecimiento de Cossío. En una entrevista publicada en *Heraldo de Madrid* no tenía reparos en reconocer la intención adoctrinadora del proyecto: “La República quiso acercarse a los pueblos. Y ganarlos legalmente para el nuevo régimen que con tanta ilusión nacía” (“Cossío”).

El proyecto presentado en el decreto del 29 de mayo de 1931 incidía en tres ámbitos: el fomento de la cultura general, la orientación pedagógica y la educación ciudadana. El núcleo del proyecto de Misiones era el “establecimiento de Bibliotecas [sic] populares, fijas y circulantes” que crearían o ampliarían las bibliotecas existentes con los materiales proporcionados por distintas instancias del Estado. A la creación de bibliotecas irán asociadas lecturas y conferencias, sesiones de cinematógrafo, y la organización de sesiones musicales de coros y exposiciones de obras de arte “a modo de compendiados Museos circulantes que permitan al pueblo, con los recursos antes citados, participar en el goce y las emociones estéticas” (Patronato de Misiones Pedagógicas 154-55). De todos los servicios que se mencionaban en el decreto, el servicio de bibliotecas fue prioritario del Patronato y el que mayores recursos recibió. De hecho el 60% del presupuesto anual de Misiones iba destinado a los gastos que originaban las bibliotecas.

¹⁸ Rodolfo Llopis fue director general de Primera Enseñanza con el gobierno provisional de la República hasta abril de 1933. Como tal también ocupó el puesto de vocal en el patronato de Misiones pedagógicas. La labor de Llopis a cargo de la dirección general fue crucial en la reforma de la enseñanza y en la creación de escuelas. Para leer sus reflexiones sobre este periodo, ver Llopis.

La biblioteca era el eje del proyecto de Misiones y su éxito más cuantificable: 5.522 bibliotecas creadas hasta julio de 1936 (Salaberria Lizarazu "Las bibliotecas" 304-06).

La biblioteca comprendía cien volúmenes de obras literarias, libros de texto y obras técnicas y de divulgación científica. Los envíos no se limitaban a estos volúmenes, también se incluían todos los utensilios necesarios para el correcto funcionamiento de las bibliotecas tales como separadores de páginas con indicaciones para el cuidado de los libros, talonarios para el registro de préstamos o forros para la protección de los libros.¹⁹ La creación de estas bibliotecas tenía como objetivo paliar las altas cotas de analfabetismo en España. Era necesario, además, democratizar el acceso al libro y a la lectura, del que sólo disfrutaban cuatro, de los veintitrés millones de habitantes que tenía España en esos años (Boza Puerta y Sánchez Herrador 41). En el plano individual, el servicio puso a disposición del campesino una realidad que desconocía. Sin embargo, como señaló en uno de sus informes Juan Vicens, inspector de bibliotecas, la apertura de nuevos horizontes de libertad, en general, no fue bien recibida por los terratenientes:

Cuantos más pueblos visito, más claramente veo demostrado que en la mayoría de los casos el cariz que toma la biblioteca depende de la situación de la propiedad en la localidad. Claro que hay excepciones, producidas por ejemplo por el entusiasmo de una persona, etc., pero la regla es la antes indicada. (*Apud* Salaberria Lizarazu "Las bibliotecas" 310)

¹⁹ El servicio de bibliotecas era consciente de que debían educar a los usuarios. Uno de los textos que se imprimió en los separadores de páginas decía: "los libros deben ser tratados no sólo con esmero, sino con cariño, porque son amigos que nos proporcionan placer y enseñanza. Hay que hacer que los libros duren, para que otros obtengan con su lectura la misma alegría y el mismo deleite que nosotros hemos tenido. La encuadernación conserva el libro y muchas veces es, además, bonita. Por esto debe procurarse que no se estropee. Se envían pliegos de papel fuerte para que, el que lo sepa hacer, enseñe a forrar con esmero los libros. El forro es como la blusa de trabajo, que conserva y guarda limpio el traje" (Otero Urtaza *Misiones: 1931-1936* 307)

Examinando los cien títulos de las bibliotecas nos encontramos con una no escasa colección de teatro del XVII. La selección de comedias incluidas en la biblioteca nos da una idea del canon del teatro clásico español. Las obras de Calderón, Lope de Vega, Guillén de Castro, Agustín Moreto y Rojas Zorrilla llenaron los anaqueles de las bibliotecas que repartió el Patronato.²⁰ Si tenemos en cuenta el número de bibliotecas que se crearon en estos años, este hecho es lo suficientemente significativo como para incidir directamente en la formación del repertorio. Este y otros procesos de institucionalización similares son analizados más adelante al estudiar su conexión con la invención de un canon teatral republicano.

En torno a la biblioteca se solían desarrollar las actividades de la misión. Una misión podía apoyarse en el cinematógrafo para proyectar documentales que ilustraran las conferencias sobre temas diversos que alternaban la etnografía, la historia o la divulgación científica. En todas las misiones, además, se incluían conferencias destinadas a la educación cívica. El decreto de fundación del Patronato establecía la celebración de “conferencias y lecturas donde se examinen las cuestiones pertinentes a la estructura del Estado y sus poderes, Administración pública y sus organismos, participación ciudadana en ella y en la actividad política” (Patronato de Misiones Pedagógicas 155).

²⁰ Agradezco a los bibliotecarios de la Residencia de Estudiantes en Madrid que me proporcionaran la lista de los cien libros que repartió el Patronato. Los títulos de teatro del XVII con sello de Misiones Pedagógicas que se pueden consultar en la biblioteca de la Residencia de Estudiantes de Madrid son: Pedro Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*; *Dar tiempo al tiempo*; *La estatua de Prometeo* (Valencia: Prometeo, n.d.); Guillén de Castro y Bellvis, *Las mocedades del Cid*; *Las hazañas del Cid*; *El Narciso en su opinión* (Valencia: Prometeo, n.d.); Agustín Moreto Cabaña, *Comedias [Primero es la honra; La ocasión hace al ladrón; El lindo don Diego]* (Valencia: Prometeo, n.d.); Francisco de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo ninguno: el labrador más honrado; García del Castañar* (Madrid: Espasa-Calpe, 1934); Félix Lope de Vega, *Lope de Vega. [Amar sin saber a quién; El mejor alcalde el rey; El caballero de Olmedo; Peribáñez y el Comendador de Ocaña]* (Madrid: Instituto Escuela, 1933).

La memoria del Patronato nos ofrece varios ejemplos de los programas que llevaban las misiones. Por ejemplo, el día 28 de julio de 1932 se celebró en Pombriego (León) una misión con la asistencia de cuatrocientas personas en el local-escuela. La parte central del programa durante la noche incluía:

1. Vida primitiva; pueblos salvajes actuales. El medio ambiente. Proyección de la película ‘En una isla del Pacífico’ (documental).
2. El arte popular. La poesía y la música. Audición de discos regionales (Galicia, Castilla, Aragón) y lectura de romances: La loba parda, El conde Olinos, La doncella guerrera.
3. La vida en el fondo del mar. Algas, corales, anémonas. La respiración. Los buzos. Proyección de la película ‘En el fondo del Atlántico’.
4. Intermedio. Dibujos animados.
5. El concepto de igualdad a través de la Constitución española.
6. Las grandes empresas de la civilización moderna. Proyección del film ‘El canal de Panamá’.
7. Historia de las ideas liberales en España. Riego.
8. Cine recreativo. Proyección: ‘Charlot’.

Despedida de la Misión. Entrega de Biblioteca, gramófono y discos.
(Patronato de Misiones Pedagógicas 11)

El cinematógrafo era un reclamo en sí para los asistentes a las misiones y se convirtió en el gran aliado pedagógico de los misioneros que pudieron ilustrar sus

conferencias con los documentales que se proyectaban.²¹ Si tomamos este programa como paradigma y analizamos su secuenciación veremos además cómo las dos conferencias de educación cívica están situadas estratégicamente entre dos de las proyecciones que más éxito tenían en todas las misiones: los dibujos animados y Charlot. No hay que olvidar que Misiones Pedagógicas se crea con el firme objetivo de conseguir la agencia social.

Algunas misiones contaban además con las visitas del teatro y coro del Pueblo que comenzó su andadura el 15 de junio de 1932. Tanto el coro como el teatro estaban formados por estudiantes universitarios, por lo que su radio geográfico de acción fue mucho más limitado. El coro y el servicio de música estaban supervisados por Eduardo Martínez Torner, del Centro de Estudios Históricos. El repertorio lo formaban canciones populares de las diferentes regiones de España. Martínez Torner también era responsable del servicio de música, que dejó gramófonos y discos en algunos pueblos que visitó. El servicio de teatro fue dirigido por Alejandro Casona y tuvo un repertorio exclusivamente clásico compuesto por entremeses de Lope de Rueda, Cervantes o Calderón. Las obras se montaban en un tablado fácilmente desmontable en el que se intercalaban las puestas en escena teatrales con las intervenciones del coro.

El museo ambulante presentaba una dificultad que no tenían los demás servicios de las misiones, pues era necesario conseguir las copias de las obras que iban a formar parte de las dos colecciones ambulantes. Para tal fin, se consiguió la colaboración de tres jóvenes artistas reconocidos: Ramón Gaya, Juan Bonafé y Eduardo Vicente. Tras meses de trabajo se consiguió formar dos colecciones de catorce cuadros cada una con copias de

²¹ “El cinematógrafo y las proyecciones fijas, especialmente el primero, son los auxiliares más poderosos de la actuación misionera en los pueblos” (Patronato de Misiones Pedagógicas 85).

cuadros de Murillo, Zurbarán, El Greco, Velázquez o Goya. Debido a las dificultades de transporte y exhibición de las obras, el museo solamente se pudo llevar a los pueblos principales de cada comarca. Allí permanecían expuestas durante una semana con la permanencia de los misioneros que ofrecían charlas sobre el contexto histórico de los cuadros y sobre sus cualidades técnicas y pictóricas. Entre los voluntarios que trabajaron en este servicio encontramos a Luis Cernuda, responsable de estas charlas en numerosas misiones.²²

b) La institucionalización de la cultura republicana: Misiones pedagógicas

En la creación de Misiones Pedagógicas se destaca el desinterés del Estado por crear un instrumento de propaganda. Al contrario, se trataría de un organismo que viniera a paliar el déficit cultural y educativo que sufría la España rural, a la que se la había privado de todos los recursos culturales y que con suerte disponía de escuela. En el decreto que las organiza las misiones encontramos expresado el objetivo:

Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en los estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los más apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos. (Patronato de Misiones Pedagógicas 153)

En cambio, si analizamos las intervenciones de los actores de este proyecto podemos hallar el declarado proselitismo de la República que buscaba la agencia social. Misiones pedagógicas se convirtió en el proyecto de educación más importante que se

²² Sobre la participación de Luis Cernuda como misionero, ver Dennis.

puso en marcha durante la República por el impacto social que consiguieron, pero también por los respaldos que lograron para la República en los pueblos que visitaban. En este sentido, el Estado instrumentaliza su mensaje con las Misiones Pedagógicas y sus actividades fueron la formación discursiva con la que se transmitieron las prácticas culturales republicanas.

La prioridad de la República fue la creación de escuelas y así lo entendió el primer ministro de Instrucción Pública, Marcelino Domingo: “La actividad que había de subordinar las demás, era ésta: dar rápidamente a España las escuelas que necesita para que los deberes de la cultura primaria se cumplieran en su integridad”, una medida que, por otro lado, también se tomó cuando se proclamaron repúblicas en Francia, México y Rusia (Domingo 158-59). La urgencia se debía al déficit de escuelas en el país. En 1931 se estimaba que eran necesarias 27.151 más, por lo que el plan pretendía lograr la plena escolarización primaria en un lapso de cinco años creando el primer año 7.000 escuelas y 5.000 cada año siguiente.²³

La consigna del nuevo régimen fue ganar adeptos a la causa republicana desde la escuela. Rodolfo Llopi, director general de Primera Enseñanza, sabía que la escuela era central en la formación de conciencias. Para él estaba tan claro que la educación debía ser la primera prioridad de la República, que en un artículo que publicó en *Crisol* el 15 de abril de 1931, tan sólo un día después del cambio de régimen, afirma que “la escuela tiene que convertir a los súbditos de la Monarquía borbónica en ciudadanos de la República española” (Llopi 22). Llopi definió las Misiones Pedagógicas de una manera que chocaba con lo que se expresó en el decreto de creación. El director general

²³ El ministerio de Instrucción Pública calculó que existían 1.697.000 niños en edad escolar sin escolarizar, casi tantos como los 1.800.000 escolarizados (Llopi 34).

reconoció en una entrevista en la que hacía una semblanza de Cossío que Misiones estaba dentro del programa educativo que el Ministerio de Instrucción Pública debía cumplir, y que era un proyecto de una escuela ambulante que “enseñara sin dogmatizar,” donde “la gente aprendiese sin darse cuenta” (“Cossío” 1). En estas dos declaraciones de Llopis podemos detectar las contradicciones en las que incurren los agentes que diseñaron la política cultural republicana. El proyecto buscaba la agencia social por encima de cualquier otra motivación. No hay que olvidar que reclamar el desinterés de un acto no lo convierte en desinteresado.

El proyecto de Misiones Pedagógicas lograría un impacto doble en la educación pública española. Por un lado se conseguía la intervención inmediata del Estado en el terreno cultural paliando la injusticia social que se daba en este ámbito, especialmente en las zonas rurales. Por el otro, se conseguía educar a los ciudadanos en un régimen democrático al que eran ajenos y en un nuevo régimen político, la República, que desconocían y con el que todavía no se identificaban. Esta última fue la verdadera motivación de los regidores del Ministerio de Instrucción Pública e hicieron que la agencia social fuera el objetivo prioritario. Había que ganar adeptos en la España rural, la que había votado las listas monárquicas, para consolidar la frágil estructura política que se había creado después del 14 de abril de 1931. “Había que sacudir la modorra de esa España rural”, apunta Llopis, “había que conquistarla para la República.” La agencia social del ministerio de Instrucción Pública fue crucial para difundir el derecho de ciudadanía que otorgaba la Constitución a todos los españoles. Su plan era la extensión cultural, ir a los pueblos para “llevarles lo que la civilización crea y sólo disfruta la

ciudad” y aprovechar la ocasión para “levantar el espíritu ciudadano a fuerza de decirles lo que la República es y significa” (Llopis 197).

Era necesario este acercamiento a la ciudadanía para ganar prosélitos de la República. Las misiones debían suscitar en el pueblo la sensación de que el Estado por fin se ocupaba de ellos. Fernando de los Ríos, el segundo Ministro de Instrucción Pública de la República, pensaba que con el nuevo régimen había habido una transformación espiritual: “por vez primera, gracias a la misión pedagógica, [la aldea] ve hombres enfervorecidos, que le dan la sensación de un mundo nuevo espiritual [que] ha comenzado en España” (F. d. l. Ríos *Discursos parlamentarios* 424). Para ello, la educación del pueblo era una necesidad: el pueblo debía ser partícipe de la construcción del nuevo Estado. Esta idea partía de la Institución Libre de Enseñanza, que inspiró muchas de las decisiones que en materia educativa se tomaron en esos años en España. Fernando de los Ríos hizo suyas las palabras de uno de los fundadores de la Institución, su tío Francisco Giner de los Ríos. Desde el comienzo de la guerra civil, de los Ríos fue el embajador de la República en Estados Unidos. El 7 de abril de 1937 fue invitado a dar una conferencia en Sarah Lawrence College. Allí recordaba cómo la República pensó en la necesidad de la educación del pueblo: “so that they might fulfill [sic] the highest cultural functions, which they were called upon to perform in a modern, civilized State” (F. d. l. Ríos *The Educational Program* 1).²⁴

²⁴ Repitió Fernando de los Ríos aquí lo que se expresaba en el decreto de fundación de misiones, en el que se presentaba el proyecto como “el deber en el que se halla el nuevo régimen de levantar el nivel cultural y ciudadano, de suerte que las gentes puedan convertirse en colaboradores del progreso nacional y ayudar a la obra de incorporación de España al conjunto de los pueblos más adelantados” (Patronato de Misiones Pedagógicas 154).

El antecesor de Fernando de los Ríos presentó la necesidad de formar una cultura republicana de un modo más utilitarista. Para Marcelino Domingo la construcción de una cultura nacional era crucial no sólo para ganar adeptos a la República, sino también para garantizar la durabilidad del proyecto republicano:

La instauración de la democracia puede ser por la violencia; su consolidación sólo es por la cultura. Donde la cultura falta, el sistema democrático se pervierte, se esteriliza, se desfigura o cae, no por la presión exterior sino por la interna consunción. No lo derriban: se desploma. (Domingo 159)

De la misma opinión era Manuel Azaña, para quien el verdadero escudo de la República era la escuela y sólo a través de la educación extensiva también a los adultos se conseguiría construir el modelo de Estado republicano que España necesitaba:

la escuela es el escudo de la República y el campo de siembra de los republicanos y los demócratas del mañana. Los hombres no nacemos republicanos ni socialistas ni monárquicos. Los hombres, también las mujeres, son lo que les enseñan a ser, y si nosotros no enseñamos a los que nos sucedan ni formamos el espíritu de los niños desde la escuela, ¿en qué va a fundar la sociedad española sus instrumentos de renovación para el porvenir? (Azaña 3: 266)

El proyecto de regeneración de la sociedad española tenía puntos en común con la labor de educación pública que se llevó a cabo durante la tercera República Francesa, entre 1870 y 1914, cuando se modernizó la mayoría del territorio rural, es decir, cuando la Francia rural se integró en la cultura oficial de París (Weber x).

Tanto Marcelino Domingo, como los responsables del ministerio durante el gobierno provisional y sus sucesores en los gobiernos del primer bienio eran conscientes

de que si querían desestabilizar los esquemas de percepción y apreciación del pueblo debían optar por una medida que pudiera ser implementada rápida y extensivamente en todo el país. Puesto que la reforma de la enseñanza a todos los niveles iba a requerir un debate parlamentario que demoraría la agencia social de la república en este ámbito, era necesario un proyecto integral como el que se consolidó con Misiones. En este contexto el proyecto parte con un triple objetivo: la difusión de la cultura general se conjugará con la moderna orientación de la escuela y la educación ciudadana para rentabilizar los esfuerzos.

La situación educativa en España, con una tasa nacional de analfabetismo que rondaba el 32 por 100, limitaba el acceso de la población a sus nuevos derechos garantizados por la carta magna (Vilanova Ribas y Moreno Juliá 288-89). Era necesario hacer una campaña de difusión del nuevo modelo de estado para concienciar al campesinado, la población que menos había apoyado las listas republicanas en las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 (Gil Pecharromán 40-43).²⁵ La República contó con un ejército de ‘misioneros’ con una fuerte formación pedagógica—la mayoría de los quinientos misioneros eran maestros de primera enseñanza—para explicar sus derechos a los ciudadanos. Por primera vez los ciudadanos eran incluidos en el diseño del Estado y así aparecía en el artículo primero de la Constitución donde se destaca que los poderes de la República “emanan del pueblo.”²⁶ Esta idea está presente en el programa de misiones, donde encontramos la agencia social del proyecto misionero. Manuel Bartolomé Cossío, presidente del Patronato de Misiones Pedagógicas, escribió unas palabras que se leyeron

²⁵ La Memoria de Misiones apunta una cifra distinta: “todavía existe en el país el cuarenta por ciento de analfabetos” (Patronato de Misiones Pedagógicas xxii).

²⁶ La Constitución Republicana fue aprobada por las Cortes el 9 de diciembre de 1931, una semana antes de la primera misión en Ayllón (Segovia), que se celebró del 16 al 23 de diciembre de 1931.

en la primera misión y probablemente en otras misiones posteriores. Allí Cossío explica con un lenguaje llano cuál es la intención y el programa de Misiones. Después de presentar los servicios de música, cine, museo y teatro que les divertirán, les anuncia que en todas las misiones habría sesiones de educación cívica, donde se explicarían los derechos de los ciudadanos de la República: “con la mayor frecuencia tendréis dos cosas: una conversación sobre nuestros derechos y deberes como ciudadanos, pues a la República importa que estéis bien enterados de ello, ya que el pueblo, es decir, vosotros, sois el origen de todos los poderes” (Patronato de Misiones Pedagógicas 14).

Misiones se convirtió, pues, en un servicio de la República que explicó la recién aprobada Constitución a los españoles que más lo necesitaban, aquellos que no tenían acceso a las noticias, que padecían las leyes que se hacían en Madrid pero que al no existir una mediación no las incorporaban, es decir, no las sentían suyas. En este contexto, no era suficiente con leerles la Constitución, sino que se hacía imprescindible entablar un diálogo con los aldeanos para asegurarse de que se respondía a sus inquietudes y, en última instancia, se les convencía de las ventajas del nuevo régimen político.

Así lo vemos en el testimonio de un misionero que cuenta las preguntas que le hacían algunos habitantes de los pueblos segovianos de La Cuesta y El Carrascal: “¿Por qué hay pistoleros?” ‘¿Por qué aumentan las contribuciones todos los Gobiernos?’ ‘¿Dónde han ido los millones de la Casa Real y los del Clero?’ Lo más doloroso es su creencia de que todos los que ocupan cargos públicos roban.”²⁷ El mismo misionero nos comenta el objetivo que se fijó en estas charlas: convencer al pueblo de que la

²⁷ La misión en La Cuesta y El Carrascal (Segovia) tuvo lugar entre el 9 y el 19 de diciembre de 1932.

Constitución establece que todos los españoles eran iguales ante la ley. Es importante “hacerles comprender que su vida vale tanto como la de los demás hombres y que no es peor que la de los ‘señoritos’”.²⁸ En esta misma línea en la que los misioneros incidían en la intervención de la República en políticas sociales, se aprovechó la creciente asistencia de las mujeres a las sesiones para concienciarlas de los nuevos derechos que garantizaba la Constitución, como ocurrió en la misión de Valdepeñas de la Sierra (Guadalajara): “la concurrencia de mujeres a las sesiones era cada vez mayor, hasta llegar a hacerse una sesión para ellas en que se les habló del ejercicio y responsabilidad de sus nuevos derechos, y de la tabla de los derechos del niño” (Patronato de Misiones Pedagógicas 48-49, 32).²⁹ La celebración de estas charlas exclusivamente para mujeres posibilitó la toma de conciencia del grupo, que si bien no logró su movilización como tal, sí consiguió poner a su disposición los medios necesarios para cambiar los esquemas de apreciación de la realidad social que se estaba construyendo durante el periodo republicano. Algunos de los temas que pudieron tratar en esas reuniones eran la legislación que consiguió que España fuera en 1932 el segundo país europeo en legalizar el divorcio o la aplicación del artículo 36 de la Constitución que garantizaba el derecho al sufragio universal.³⁰

El texto constitucional, como he tratado de demostrar hasta ahora, ocupaba un lugar preferente en las actividades de las misiones. En algunas ocasiones las charlas con

²⁸ El artículo 25 de la Constitución establece que “no podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas ni las creencias religiosas.” Y añade que “el estado no reconoce distinciones y títulos nobiliarios.”

²⁹ Esta misión se desarrolló entre los días 18 y 25 de febrero de 1932. La Liga de las Naciones adoptó una Carta de los Derechos del niño en 1922. La Constitución se adhiere a esta carta en su artículo 43, que también obligaba a los padres a “alimentar, asistir, educar e instruir a sus hijos.”

³⁰ Según el artículo 36 hombres y mujeres tendrían “los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes.” El 2 de marzo 1932 se aprobó la ley del divorcio, derecho amparado por el artículo 43 que establecía que el matrimonio podía “disolverse por mutuo consenso o a petición de cualquiera de los cónyuges.”

los aldeanos “empezaban con la lectura de la nueva Constitución,” como recuerda Eduardo García Maroto, uno de los operadores de cámara que acompañaron a algunas misiones (García Maroto 408).³¹ Los informes de las misiones, por su parte, nos señalan que era costumbre dejar en el pueblo ejemplares de la Constitución. En Besullo, “una aldea de 200 habitantes” en Asturias, señala el informe que la misión “ha repartido trescientos ejemplares de la Constitución,” un número elevado si tenemos en cuenta la población y la asistencia media a las sesiones que rondaba las doscientas personas, según se menciona en varios informes de misiones (Patronato de Misiones Pedagógicas 43). La Constitución de la República Española pudo ser, pues, el primer libro que entró en muchos de los hogares rurales.

El misionero ejercía una agencia social mayor que la de cualquier político de la época. Su imagen era la personificación de la República y como delegados del Gobierno se presentaban, y también los presentó Cossío, en las palabras que se leyeron en la primera misión “el gobierno de la República que nos envía, nos ha dicho que ... vengamos a enseñaros algo, algo de lo que no sabéis por estar siempre solos y tan lejos de donde otros lo aprenden, y porque nadie, hasta ahora, ha venido a enseñároslo” (Patronato de Misiones Pedagógicas 13).

La captación de nuevos adeptos al régimen dependía de las explicaciones de los misioneros y su nivel de compromiso con los ideales del nuevo régimen político. Este hecho no escapó a la atención de Manuel B. Cossío, director del patronato, que tardó siete meses en reclutar a los misioneros y organizar el programa.

³¹ Con algunos de los planos rodados en estas misiones el cineasta José Val del Omar elaboró el documental *Estampas 1932*, únicas imágenes cinematográficas de Misiones Pedagógicas que se conservan.

El éxito de las misiones estaba condicionado por los medios materiales que ofrecía el gobierno de la República además de por la formación de un cuerpo de misioneros comprometidos con los ideales del proyecto que pudieran desempeñar la tarea educadora. Las dificultades del reclutamiento de los misioneros las relata Luis Álvarez Santullano, secretario del patronato de Misiones pedagógicas, en un artículo publicado por la revista *Residencia*. Allí confirma cómo la novedad de esta iniciativa “ha obligado a las personas que integran la Comisión Central a meditar uno y otro día ... acerca de la manera de contar con lo esencial en la obra de las Misiones, que son los misioneros ...” (*apud* Llopis 200).

Los misioneros debían “sentirse atraídos por las orientaciones en que la Misión se inspira” y al mismo tiempo tener algo que ofrecer para conquistar a los aldeanos. La formación de los misioneros se hacía sobre el terreno. Los novatos acompañaban a los ya experimentados que les enseñaban a conectar con el pueblo y a ejercer su papel en todo momento; era crucial que “jamás su actitud pueda interpretarse como pasatiempo o informal pereza.” Mientras duraba la misión el misionero carecía de vida privada, tenía que estar en alerta constante, cuidando que sus acciones no fueran chocantes para los aldeanos. La exigencia del sacrificio hacía necesario que el cuerpo de misioneros rotara para evitar el hastío y la relajación por la rutina del trabajo (Patronato de Misiones Pedagógicas xiv, xv, xviii).

El patronato se fijó el objetivo de presentar la misión al pueblo como un proyecto educativo para incidir en la formación cívica y cultural de la ciudadanía. La preparación previa a su llegada recaía en los inspectores de enseñanza y en los maestros. Ellos debían insistir en este aspecto para evitar que el recibimiento de la misión fuera como la llegada

del circo al pueblo, como de hecho ocurrió en alguna ocasión: “A nuestra llegada, el pueblo, que está en fiesta, nos rodea y nos dice: ‘¡Aquí están los Republicanos!’ ‘¡Vienen a hacernos función!’ A pesar de los esfuerzos del Inspector y de los maestros nos reciben un poco como a una compañía de circo” (Patronato de Misiones Pedagógicas 36).

La tarea de deslindar lo político de lo cultural crea tensiones que se pueden ver en la selección de informes de misiones recogidos en la Memoria del Patronato, publicada en 1934. Era prioritario ganar la confianza y el respeto de los aldeanos que no debían recibir a la misión como al circo, pero tampoco era deseable que se identificara a los misioneros con los muñidores de votos a los que estaban tan acostumbrados en las zonas rurales. En este sentido, misiones se presentó como un proyecto desinteresado que atendía a una obligación moral y así lo expresaba su presidente, como lo recordó Ramón Gaya en una conferencia que ofreció en la Residencia de Estudiantes en 1991: “Cossío no quería que sirviese para nada concreto, sólo quería que existiera, quería regalar eso de una manera desinteresada” (Gaya 375). La misión era un regalo de la República y Cossío lo anunció en estos términos en el mensaje que se leyó en la primera misión en Ayllón (Segovia): “venimos a daros de balde algunas cosas” (Patronato de Misiones Pedagógicas 13).

Cuando investigamos el campo cultural, las relaciones de los agentes muestran la autonomía del campo y la particularidad de las estrategias que entran en juego para la distribución del capital. A diferencia del campo económico, cuyos agentes buscan el interés lucrativo, en el campo cultural los agentes deben obtener capital simbólico, puesto que es el volumen de capital simbólico el que determina su posición dentro del campo.

En este sentido, en el campo cultural el desinterés está incorporado al *habitus* del grupo y es recompensado con capital simbólico.³²

Los agentes culturales que participaron en las misiones tenían la consigna de transmitir el desinterés de sus acciones; bajo ningún concepto el pueblo debía percibir el proselitismo de la misión: “En todo momento ha de dar la sensación al pueblo del *interés desinteresado* de su visita actuando con sencillez y sin despertar, o calmando, inquietudes entre individuos y familias cuando no actúe sobre la masa, colectivamente” (Patronato de Misiones Pedagógicas xviii, énfasis en el original).³³ El desinterés debía hacerse explícito para que fuera incorporado a los esquemas de apreciación de los *habitus*, pues al manifestarse se conseguía transformar las reticencias iniciales del pueblo en confianza. Los misioneros eran reconocidos como agentes culturales, como los interlocutores legítimos del Estado que no buscaban el rédito de sus acciones. Con esta estrategia se abría la vía a la recepción positiva del mensaje de educación de la ciudadanía como parte de un amplio proyecto que también incluía el fomento de la cultura y la orientación pedagógica.³⁴

³² Bourdieu trata de responder a la pregunta de si hay posibilidad de un acto desinteresado y llega a la conclusión de que sólo es posible “through the encounter between habitus predisposed to disinterestedness and the universes in which disinterestedness is rewarded.” El campo de la producción cultural es uno de estos universos “which are constituted on the basis of an inversion of the fundamental law of the economic world and in which the law of economic interest is suspended” (Bourdieu *Practical Reason* 88).

³³ El mismo término (*interest in disinterestedness*) es utilizado por Bourdieu precisamente para referirse al rechazo del agente a obtener ningún rédito por sus acciones (Bourdieu *Practical Reason* 85)

³⁴ No son pocas las referencias al rechazo que suscitaron las misiones en algunos pueblos, presumiblemente fruto de la maledicencia de los poderes fácticos que veían en el proyecto una intromisión en el poder social que detentaban. Una misma misión podía inspirar reacciones antagónicas en una misma salida. La misión que visita Valdepeñas de la Sierra y otros pueblos de Guadalajara entre el 18 y el 25 de febrero de 1932 pudo experimentar cómo en Puebla de Beleña se les recibió “con recelo cazarro,” ya que “sospecharon quizá de una propaganda política y se disponían a valorar su voto,” al contrario de lo que experimentó otro grupo de misioneros que se desplazó hasta La Mierla, que era un “pueblecito más pequeño y apartado, pero más acogedor también, sin esclavitud de prejuicios políticos” (Patronato de Misiones Pedagógicas 33).

Sin embargo la agencia social que se conseguía con el programa cívico-cultural de las sesiones contradecía el acto desinteresado con el que se trataba de lograr la confianza del pueblo. No se nos deben escapar las palabras de Cossío, en su saludo escrito para la primera misión, que se presenta como el ideario del proyecto en la Memoria de 1934 con el título “Lo que son las misiones pedagógicas.” En su mensaje apuntó que los misioneros eran enviados de la República que debían ofrecer en las reuniones “aquello que quisiéramos que vosotros supieseis y que, llegando a vuestra inteligencia y a vuestros corazones, os divirtiera y alegrara más la vida”. El mensaje del presidente del Patronato continúa explicando qué es lo que quieren que el pueblo sepa. En primer lugar quieren enseñarles “cómo son aquellas partes de la tierra donde no hemos estado”, pero también “cómo es España”, y lo más importante “cómo han sido los españoles de otros tiempos.” El arte universal y los versos de “los más gloriosos poetas castellanos” serían parte del programa, que se adecuaría a las necesidades de cada pueblo, aunque todas las misiones tendrían “una conversación sobre nuestros derechos y deberes como ciudadanos” (Patronato de Misiones Pedagógicas 13-15). De esta manera, los ideales de la República se convierten en el sentido común que las Misiones tratan de lograr.

Una vez reconocido el poder de la misión, su mensaje, especialmente el que se transmitía a través de las charlas, ejerció la violencia simbólica que se derivaba del establecimiento de los principios de clasificación y representación de la realidad. Los esquemas presentados por Misiones coincidían con el ideario de justicia social sobre el que se fundó el Estado Republicano y por tanto lo que se exponía al público era la visión oficial, los principios oficiales de visión y división de la sociedad republicana. Ahora bien, no deberíamos interpretarlos como principios sobredeterminados, orientados a la

imposición en la sociedad ya que para que hubiera un cambio efectivo y duradero en la percepción de la nueva realidad republicana, es decir, de las estructuras objetivas del universo social, era imprescindible un cambio en las estructuras de percepción y apreciación. No obstante, sí considero que la labor mediadora de Misiones entre el Estado y la población tuvo un impacto significativo en la manera en que ésta recibió el mensaje consensuado de que en España se estaba produciendo un cambio en el mundo social.

El proyecto de Misiones no fue celebrado por todos con el mismo entusiasmo. Existía la resistencia de algunos políticos que no compartieron ni la finalidad ni la necesidad de un proyecto que no consideraban prioritario. En el debate del presupuesto de Instrucción Pública de 1934 el diputado Riera atacó a Fernando de los Ríos por defender un proyecto que no solucionaba las necesidades más perentorias de la población y que les llevaba cultura en vez de mejorar sus condiciones de existencia:

When people are hungry, they do not see things through the vantage point of emotions or sentiments; rather, they view them under the sorrow of great pain, determined by two fundamental problems within the Spanish Republic: the economic problem, of urgent solution, of rapid solution, and the cultural problem, [which needs] a slower, more serene, more rhythmic resolution. (*Apud* Holguín 77).

Por otro lado se dio la oposición de algunos intelectuales, que criticaban la rentabilización de los recursos y la efectividad de las misiones. Un ejemplo paradigmático era el cine, la principal atracción y reclamo de las misiones. Carmen Conde se mostró muy crítica con la selección de películas que exhibía el servicio de cinematografía. La mayoría de las películas provenían de la colección de cine documental

destinada para uso escolar que había creado Kodak. No obstante, algunas de estas películas no eran las más apropiadas para el contexto rural español. Conde alertaba del peligro de presentar en los pueblos películas de entretenimiento que mostraran otra realidad produciendo el desapego del campesino hacia sus condiciones de vida: “se puede hacer el daño inmenso de desanimar al hombre ignorante, de desplazarle de su mundo.” Se hace necesaria la reflexión y la guía del misionero, ya que las películas se dirigen a “cerebros y sensibilidades sin cultivar.” El cine educativo, para Carmen Conde, no debía mostrar una realidad idealizada. Así, si se mostraban las grandes ciudades como París o Nueva York también había que “mostrar los peligros y las dificultades de la vida de esas grandes urbes” y al mismo tiempo, con el fin de evitar la alienación del campesino, “ensalzar la hermosa y saludable quietud del campo para no hacerlo odioso cuando los ojos están repletos de velocidades distantes” (Conde 406).

Otro de los problemas era la propia colección de documentales, cuya procedencia extranjera hacía que algunas de las costumbres que presentaban las películas causara extrañeza a los espectadores. De esta manera, según cuenta uno de los responsables del servicio de Cinematografía, Eduardo García Maroto, una de las películas que se proyectaba mostraba el proceso de fabricación del pan. La película, que venía de Estados Unidos, introducía un proceso de elaboración que difería del que los aldeanos conocían: “‘El pan se fabrica con harina, levadura y manteca.’ Lo de manteca originaba una juerga socarrona porque, como se sabe, ni en aquel pueblo ni en ningún otro se utilizaba la manteca en el pan común, ni se prescindía de la sal.” Otra de las películas, que trataba sobre el sistema de riego, hizo que los asistentes perdieran pronto la atención cuando vieron que “aparecían grandes embalses, magníficos canales, compuertas de cierre

metálico, etc., y en España la mayoría de los labradores regaban mediante el sistema árabe de acequias” (García Maroto 409).

El funcionamiento del servicio de bibliotecas también presentaba problemas de organización. El envío de las bibliotecas con los cien primeros libros no era suficiente para garantizar el buen funcionamiento del servicio. Por lo general las bibliotecas se depositaban en las escuelas aunque su uso no era exclusivamente escolar sino que trataban de dar servicio a todo el núcleo rural. Sin embargo, la gestión de algunas no era a veces la más adecuada y surgieron problemas que fueron detectados por los inspectores de bibliotecas. Una de las inspectoras fue la después famosa lexicógrafa María Moliner, que señaló en sus informes que la localización de la biblioteca en la escuela impidió que esta estuviese disponible para todos los usuarios. Los encargados de las bibliotecas, generalmente el maestro, pensaban que cualquier libro era apto para los niños y “dan a los niños de las escuelas (que son en muchas bibliotecas casi los únicos lectores) cualquier libro que pidan.” No se percataban de la inscripción “lectura para niños” que se estampaba en los libros destinados para ellos. Su comentario acerca de los usuarios de las bibliotecas contrasta con el optimismo expresado en la Memoria de Misiones, donde no se analiza esta particularidad aunque los datos cuantitativos correspondientes a los años 1932 y 1933 arrojan que la mayoría de las lecturas correspondían a los niños.³⁵ La urgencia de la intervención misionera chocó con los problemas educativos que sufría

³⁵ Analizando una encuesta que se hizo a los encargados de las 3.150 bibliotecas creadas en 1932 y 1933 podemos leer en la Memoria que “cabe deducir la realidad optimista del funcionamiento de las bibliotecas establecidas por el Patronato y la certeza de que favorecen la inclinación a los libros en los pueblos españoles donde el deseo no podía ser atendido hasta ahora.” El número de lecturas totales registradas en estos años era de 2.196.495, de las cuales 1.405.845 lecturas correspondían a los niños frente a las 790.650 de los adultos. (Patronato de Misiones Pedagógicas 66-67)

endémicamente España: la deficiente formación de muchos maestros, el índice de analfabetismo y la necesidad de una eficaz política de fomento de la lectura.

Otras críticas tienen que ver con la selección del repertorio. Para María Teresa León, Misiones Pedagógicas con su teatro y coro del Pueblo perdió la posibilidad de teatralizar España, es decir, de formar un gusto teatral acorde con la realidad política. Si el teatro y coro de Misiones, al igual que La Barraca, trató de convencer al público de que su “‘elixir de éxtasis’ era infinitamente más verdadero que el aburrimiento de las compañías que sujetaban su atención” erró en su cometido “porque no supieron emplearse políticamente, con la política que el espectador quería encontrar.” Pone como ejemplo el despropósito del repertorio, en el que se incluyó una obra que perpetuaba las posiciones patriarcales cuando se acababa de aprobar la ley del divorcio en el congreso:

en un momento en el que se votaba una ley favorable a la mujer: el divorcio. En las Misiones Pedagógicas se representaba *El juez de los divorcios*, de Cervantes, donde el problema se soluciona a la manera vieja, según la antigua ley de las desconsideraciones masculinas. (León 378-79)

La interpretación de María Teresa León no deja de basarse en una percepción muy personal de un problema que requeriría un análisis más detenido. Como he tratado de demostrar hasta ahora la agencia política de Misiones es bastante clara a pesar del desconcertante desinterés que repetían incesantemente en las presentaciones de las actividades de las misiones y en las memorias. Precisamente la labor desinteresada de Misiones consiguió ganar más adeptos a la República por la sutileza con la que se desestabilizaron los esquemas de percepción y apreciación. La interpretación que hace León se basa en el texto de Cervantes, ya que *El juez de los divorcios* no se incluyó en la

colección de las versiones de entremeses representados que recopiló Alejandro Casona, donde sí se ven las intervenciones textuales conscientes.

Para hacer frente a estas críticas, el Patronato utilizó las imágenes que habían tomado en las Misiones. Si las películas fueron las grandes aliadas de las Misiones para ilustrar su mensaje, la fotografía se convirtió en el mejor documento para transmitir el éxito de sus actuaciones. Este pudo ser el primer uso propagandístico de la imagen en España. Las fotografías se divulgaron en las dos memorias de Misiones publicadas en 1934 y 1935, en los artículos sobre Misiones que aparecieron en la revista *Residencia*, donde se reprodujeron en el número monográfico de febrero de 1933 y en la sección ilustrada titulada “Por tierras de España.” La autoría de las mismas se atribuía al Patronato de Misiones Pedagógicas, por lo que eran recibidos como documentos oficiales (Mendelson "Archivos colectivos" 163). Muchas de estas fotografías han sido recogidas en el catálogo de la exposición que conmemoró el 75 aniversario de Misiones Pedagógicas. Según Jordana Mendelson documentan la transformación de la sociedad, y así pues se pueden “entender las fotos no sólo como ilustración de las reformas de la Segunda República, sino también como elemento impulsor de cambios en las prácticas de lectura y visualización” ("Archivos colectivos" 165).

Los textos de las memorias están ilustrados con fotografías. Ni los textos ni las fotografías incluyen las firmas, que han sido borradas para estampar la rúbrica común del Patronato de Misiones Pedagógicas, un proyecto colectivo de construcción nacional. En las dos memorias los protagonistas de las fotografías no son los misioneros, como cabría esperar de un documento oficial que divulgaba las actuaciones de las Misiones, sino el pueblo. No ocurre lo mismo con las imágenes incluidas en el catálogo, donde podemos

ver documentos visuales que nos dan una completa idea de las actividades de Misiones. Las fotografías que ilustran las memorias nos muestran la sorpresa de los niños que ven por primera vez una película en Las Alpujarras granadinas, las sonrisas desdentadas de las ancianas que presencian las actuaciones del teatro y coro del Pueblo en la sierra de Madrid, la extrañeza de los aldeanos cuando reciben la biblioteca en Beteta (Cuenca), la atención de los aldeanos que escuchan las charlas o las sesiones de gramófono, o el entusiasmo de los asistentes al museo del pueblo. El desplazamiento del protagonismo hacia el espectador tiene unas repercusiones inmediatas cuando las imágenes se convierten en documentos que muestran el éxito del proyecto. María García Alonso va más allá al afirmar que “el registro de la gestualidad constituía la única prueba tangible del triunfo de la acción realizada” (195).

Uno de los objetivos de la misión era llamar la atención del pueblo para que valoraran la cultura rural y la consideraran un valioso patrimonio que debían preservar. Para este cometido los programas de misiones incluían con frecuencia la lectura de romances y la audición de canciones populares en el gramófono. Los pueblos que recibieron las visitas del teatro y coro del Pueblo además pudieron escuchar en directo la música popular y ver en escena los entremeses del teatro clásico español.

La selección del repertorio estaba condicionada por la preocupación del patronato por incluir la cultura popular en los programas de las misiones. Esta determinación produjo algunas disonancias por la idealización de lo popular que tenían los vocales del patronato y su desconocimiento de la realidad rural. Rafael Dieste, responsable del retablo de fantoches de Misiones, cuenta que tras haber puesto en marcha el servicio de

títeres,³⁶ que visitó los pueblos a los que no podía llegar el teatro del pueblo, fue requerido para hacer una representación ante los miembros del patronato. Allí encontró el recelo de algunos vocales y el apoyo incondicional de Antonio Machado, cuya agencia en la arquitectura del repertorio de Misiones reveló su conocimiento del mundo rural:

Entre algunos de los señores presentes se produjeron dudas respecto a si las farsas, su lenguaje y el modo de representación, serían populares; dudas fundadas en un concepto muy simplista e incluso infantilista de lo popular. Don Antonio terció entonces con todo el peso de su juicio, más patente en los ojos que en la entonación: “Sí, son populares”... Y no hubo más que hablar. Bien probado el veredicto de Machado en multitud de pueblos, tuvimos también su confirmación en el Teatro Español de Madrid. (Dieste 107)

A través de los testimonios de los misioneros sabemos que los romances tenían cabida en la mayoría de los programas (Dieste 101). Los romances seguían siendo familiares a los habitantes de los pueblos cuya relación con esta forma literaria era cotidiana dado que todavía era frecuente escucharlos recitados. En las lecturas públicas se encargaban de explicarles que el origen de la música y la literatura culta española estaba en esas canciones y romances que ellos todavía empleaban. Para los aldeanos la apreciación de los misioneros de su propia cultura suponía la afirmación de sus valores. Según cuenta Rafael Dieste:

³⁶ El llamado “retablo de fantoches” fue el teatro de títeres que creó el Patronato para llevar a aquellos pueblos donde era complicado o muy costoso que se trasladara el teatro del Pueblo (Patronato de Misiones Pedagógicas 123). La primera representación del “retablo de fantoches” tuvo lugar en Malpica (A Coruña) el 11 de agosto de 1933. Las obras del repertorio eran originales de Rafael Dieste. Sobre el servicio de títeres, ver Aznar Soler.

de pronto, lo que para ellos era familiar, pues lo habían oído a sus padres, lo habían cantado de niños, lo recitaban todavía las abuelas o las mozas, resulta que era apreciado por unos señores al parecer ilustrados, muy refinados y de gran ciudad que se lo presentaban como algo valioso, y esto les producía una ternura extraordinaria y les reconfortaba. Sentían que su propio ser no andaba errado. (*Apud* García-Velasco 148)

El asombro no sólo se produjo entre los aldeanos. La lectura de romances demostró a los misioneros que el analfabetismo no era un obstáculo para el desarrollo de la sensibilidad hacia la palabra que muchos de ellos tenían y que sorprendió a los misioneros en alguna de sus sesiones. Cuenta el misionero Eduardo García Maroto que en una de las lecturas, al leer el romance de la Loba Parda un anciano interrumpió la lectura para afirmar que sabía una versión diferente: “Ante el asombro general, empezó a declamar una *Loba parda* tan sonora, tan entonada y tan recia, que daba la sensación de haber sido escrita por él” (García Maroto 408).

El uso repetido de esta estrategia de comunicación estrechó los lazos entre la cultura popular y la cultura nacional y por extensión conectaba a los aldeanos con el modelo de ciudadanía que proponía la República. Prácticas como la lectura de romances hicieron posible que la sociedad rural se viera incluida en la nueva realidad política.

El teatro ambulante de Misiones también ponía ante los aldeanos un espejo en el que se podían mirar. La creación del teatro y coro del pueblo estuvo marcada por la afirmación de la cultura popular tradicional. La idea que el patronato adoptó para iniciar un teatro ambulante fue la compañía de Angulo el Malo que encontraron en el *Quijote*,

como veremos con más detalle en el capítulo 2.³⁷ Con este principio se organizó una compañía que montaba entremeses y ejemplos de la literatura del XVI y XVII utilizando unos medios cercanos a los que tuvieron los teatros ambulantes. Las actuaciones tenían lugar en un tablado desmontable sin decorado de seis por nueve metros que utilizaba la utilería que encontraba en los pueblos.

La preocupación de los miembros del Patronato por incluir prácticas culturales populares en los programas de las misiones ha provocado interpretaciones simplistas del propósito del proyecto misionero. Es el caso del análisis de Manuel Tuñón de Lara, que considera que las misiones eran un proyecto arqueológico de la cultura popular (Tuñón de Lara 263-64). Sin embargo, la tradición popular compartía protagonismo en las charlas con temas tan dispares como los avances tecnológicos de la humanidad, la geografía, la historia o las ideas liberales. Pensar en los programas de misiones como una feria donde se recreaba una tradición popular olvidada es desvirtuar sus fines como proyecto de extensión cultural. Sí se podría afirmar, en cambio, que en algunos servicios de misiones existió explícitamente una voluntad arqueológica, como ocurrió con el coro del pueblo, cuyo repertorio era el resultado de las investigaciones del musicólogo Eduardo Martínez Torner, del Centro de Estudios Históricos, que rescató letras y partituras de la música popular de las regiones de España.

En estas páginas he tratado de demostrar el declarado proselitismo del proyecto misionero. La red de comunicación establecida con las Misiones Pedagógicas facilitó que los misioneros entraran en contacto con la mayoría de la población del país, les

³⁷ Luis Álvarez Santullano le escribe a Cossío en una carta del 23 de septiembre de 1932 que ha reiterado su idea de hacer una compañía como las itinerantes del siglo XVI: “Ya he hablado con [Pedro] Salinas para afirmar, una vez más, la tesis de usted: público rural y compañía de Angulo el Malo” (Álvarez Santullano 274)

explicaran los artículos de la constitución y los pusieran en contexto con las ideas liberales que formaban parte de la historia del liberalismo en España.³⁸ Nos queda por aclarar qué ideas históricas se transmitieron en esas charlas, qué idea de España se forjó con las visitas de Misiones pedagógicas.

c) Historia y civilización. La construcción de la España Republicana

Tras el fervor de la proclamación de la Segunda República los miembros del gobierno republicano se encontraron con los obstáculos derivados de las instituciones monárquicas que debía reformar. Las primeras medidas del ejecutivo estaban destinadas a la creación de un Estatuto Jurídico que reconocía la validez de las instituciones monárquicas, garantizaba el estado de derecho, pero daba la posibilidad de una reestructuración global de los organismos del Estado. Las primeras decisiones adelantaron las reformas más urgentes que vendrían más tarde. Algunas de ellas fueron los decretos agrarios que anticipaban la reforma agraria, los decretos para aumentar el control estatal en la educación, la creación de escuelas y de Misiones Pedagógicas, y las reformas en el ejército (Gil Pecharromán 49). Quizás la pervivencia de las instituciones monárquicas no era tan perniciosa como la vigencia de la monarquía en los siglos de la historia de España. ¿Cómo afrontaría la República el reto de borrar el peso de la Monarquía en la historia? Y más importante aún, ¿de qué modo se difundiría la historia del republicanismo?

³⁸ En 1930 España seguía una evolución demográfica que impulsó la emigración rural, consiguiendo que el 43 por 100 de los españoles viviera en núcleos de más 100.000 habitantes. Aún así, la población seguía siendo mayoritariamente rural (Gil Pecharromán 75).

Manuel Azaña, presidente de la República en el primer bienio, recordaba la proclamación como un mero acto simbólico al que debía seguir la construcción integral del Estado:

¿Qué era la República del 14 de abril? Sepámoslo de una vez. La República del 14 de abril no era sino un impulso nacional, un fervor, una promesa, una voluntad si queréis; es decir, todo y al mismo tiempo nada, porque nada estaba creado y todo pendía de las obras y de las creaciones. (Azaña 2: 963)

¿A quién correspondió esta labor de regeneración de la imagen de España? A los que por su trabajo les hubiera competido definir el ser de la nación, esos fueron relegados a un segundo plano. Unamuno, Azorín, Ortega o Marañón no tuvieron el protagonismo que, a decir por los continuos ataques a la República, les hubiera gustado en el diseño del nuevo régimen, de esta manera “quienes se habían erigido en sumos sacerdotes del patriotismo daban muestras de incomodidad ante los dirigentes republicanos del primer bienio” (Varela 18). La República no necesitaba de intelectuales que discutieran cuáles fueron los errores del pasado o cuál era la esencia patria, había que descubrir un pasado que pudiera ser compartido por todos los españoles y que sirviera como base para el proyecto de construcción nacional. El proceso de “regeneración humanista” (Malefakis 30) que se llevó a cabo en la República afectaba a la historia como uno de los ámbitos de la educación. Así, el discurso historiográfico de la España republicana adoptó los principios de emancipación moral e intelectual a través de la educación que habían sido defendidos desde la Institución Libre de Enseñanza.

Desde el ministerio de Instrucción Pública los responsables de la educación se encontraron con el problema de interpretar la historia desde el punto de vista liberal con

la suficiente eficacia como para evitar la identificación exclusiva del pasado de España con la historia negra de los siglos de gloria nacional, o con la pérdida del imperio y el derrotismo de la historia más reciente. La realidad era que “Spanish history offered little in support of republican political values” (Boyd 215). A este hecho se refería Azaña cuando en un discurso defendía la tradición liberal y humanitaria de España, que “no ha sido siempre un país inquisitorial, ni un país intolerante, ni un país fanatizado,” y que incluso en esos momentos existió la disidencia, “ha habido siempre durante siglos en España un arroyuelo murmurante de gentes descontentas, del cual arroyuelo nosotros venimos y nos hemos convertido en ancho río.” Los republicanos no eran, pues, para Azaña una anomalía, sino lo más consustancial a la historia de España. Proponía rescatar para la República la historia de los desheredados y cerró su intervención con la petición de reestablecer “la historia de España en su verdadero ser en nombre de la República y de la patria” (Azaña 2: 693-95).³⁹

Fernando de los Ríos coincidía con Azaña en su opinión sobre la historia de España. No obstante, para de los Ríos junto a la tradición de los disidentes también había que recuperar los ideales de la República con la esperanza de que el pueblo los incorporara como aspiraciones y necesidades propias. Esta fue la línea de trabajo que se siguió con los aldeanos en las visitas de Misiones pedagógicas: “we were attempting to make him [the peasant] conscious of his history, awakening in him a feeling for true ‘Spanishness’ –and Spanishness, properly conceived, means no less and no more than an awareness of the ideals and aspirations of the Spanish people” (F. d. I. Ríos *The Educational Program* 3).

³⁹ Este discurso fue pronunciado en la sociedad ‘El Sitio’ de Bilbao, el 9 de abril de 1933.

El pueblo necesitaba reconciliarse con su pasado, ver que la regeneración era posible y que los ideales del liberalismo estaban presentes en la historia de España, solo que habían sido silenciados por los siglos de hegemonía de los enemigos de la libertad. La historia de España que propone la República es una historia de la civilización en la que el gran protagonista es el pueblo. Esta empresa no podía improvisarse, por lo que se utiliza la *Historia de España y de la civilización española* de Rafael Altamira como modelo de historiográfico, y fue éste el manual que se depositó en las bibliotecas repartidas por Misiones pedagógicas (Altamira *Historia de España*). Además, en 1932 Altamira reeditó una versión reducida de su Historia como libro de texto (Altamira *Historia de la civilización*).⁴⁰

Las ideas de Altamira sobre historiografía, a pesar de tener sus particularidades, coinciden con las de la Institución Libre de Enseñanza, a la que estuvo ligado como docente. Los institucionistas compartían la postura de Joaquín Costa, quien analizando los eventos de 1898 proponía con su famosa imagen de echar “doble llave sobre el sepulcro del Cid” que se desechara la historia bélica y se adoptase una historia de la civilización que mostrara que los avances de los pueblos no son el mero resultado de la historia militar y política.

Los planteamientos epistemológicos de la historiografía que tuvieron vigencia en la segunda República se pueden detectar en dos textos firmados por institucionistas (Altamira *Enseñanza*; Cossío "La enseñanza" 28-32). Altamira en su *La enseñanza de la*

⁴⁰ La elección de una historia de la civilización coincide con una tendencia en la historiografía francesa de Seignobos, Langlois, Lavissee y Aulard que Altamira, Costa o Cossío suscriben (Boyd 136-40; Varela 100-02).

historia señalaba que el método historiográfico debía buscar la explicación orgánica de la sociedad y de los acontecimientos históricos,

The modern historian's task was thus to understand and explain 'pueblos and social units, organically, in all aspects of their activity and in all the functions of their energy,' recognizing that the fundamental psychology of a nation was the result of the interaction of its constant qualities and evolving historical circumstance. (Boyd 137)

Para Altamira el historiador se enfrentaba a una doble tarea, por un lado debía proponer un modelo fiable de historia, y al mismo tiempo hacer al pueblo partícipe de su propio pasado. Sólo de esta forma las aportaciones de la historiografía adquirirían agencia social (Boyd 136). Esta idea instrumentalista del pasado era la que tenían los agentes culturales de la República con objeto de cambiar los esquemas de percepción del pueblo y ponerlos en sintonía con su propia historia que era la historia del liberalismo. Se trataba de mostrarle al pueblo que las instituciones del presente no habían sido creadas espontáneamente sino tras un proceso de evolución histórica. De este modo, Altamira, siguiendo a Seignobos, pensaba que la historia constituía el ejemplo indispensable para que el alumno entendiese los principios abstractos de educación cívica.

Por su parte, Manuel Bartolomé Cossío opinaba en "La enseñanza de la historia" que ésta debía enseñarse de una manera asistemática, mostrándole al alumno que el progreso "no se realiza en línea recta" sino de manera fragmentaria. El maestro debía evitar imponer una interpretación de la historia, que, en cambio, tendría que partir del análisis del propio alumno. Para Cossío la historia debe hablar "más de los *pueblos* que

de los *personajes*”, la historia “no es el *héroe*, sino el *pueblo entero*, cuyo trabajo de conjunto produce la civilización” (Cossío "La enseñanza" 29-30, énfasis en el original).

La idea de historia para los institucionistas estaba fuertemente ligada a la nación. Para Javier Varela (100) la idea institucionista de nación, de base krausista, tiene una filiación positivista. Altamira, por ejemplo, como los krausistas e institucionistas, defendía que las naciones eran sujetos diferenciados que se regían por las leyes de *la race*, *le milieu et le moment*, principios señalados por Hippolyte Taine en su *Histoire de la littérature anglaise*. Junto a la orientación positivista encontramos en el discurso de Altamira la teoría del genio, que imprime una marca de identidad a todas las manifestaciones de un pueblo. Los teóricos del positivismo decían que era en las manifestaciones artísticas donde se comprobaba el genio de un pueblo. La interpretación de Altamira de la literatura española de los siglos XVI y XVII es un claro ejemplo de su uso de esta idea. Considera el teatro como la expresión del genio español y lo prefiere sobre la novela picaresca, cuya representación de la sociedad es sesgada:

el teatro refleja, juntamente con elementos vulgares de la sociedad, la parte noble del alma nacional, sus grandes ideales y virtudes, así como la preocupación por los más altos problemas de filosofía, de teología, de derecho, de política, de convivencia social y de pasiones humanas, y esto con una amplitud de horizonte y una intensidad emocional que ningún otro teatro contemporáneo superó ...

(Altamira *Historia de la civilización* 242-43)

Aunque Altamira no utiliza el término “españoles” para referirse a la nacionalidad de los pobladores de la península hasta su exposición sobre el siglo XVI, sí se refiere a ellos como los habitantes de España desde la prehistoria. Su uso del sintagma civilización

española para referirse al genio nacional viene del paradigma doctrinario vigente desde la historia canónica de Modesto Lafuente en el siglo XIX. Su *Historia general de España* publicada en 1850 estableció el estándar que prevaleció durante décadas y por tanto “los historiadores lograron reforzar la idea de continuidad histórica desde los primeros habitantes prehistóricos de la península hasta el Estado liberal, y así extendieron la denominación de ‘españoles’ a los pueblos de la antigüedad peninsular.” De esta forma se extrapoló el uso geográfico que se había dado al término latino “hispani” para expresar ciudadanía (Pérez Garzón 76).

Si para los historiadores de los años treinta el concepto de España existía desde antes de la realidad política que surge en la modernidad, para los políticos el republicanismo era consustancial al genio nacional. Como vimos en el discurso de Azaña, el republicanismo es un movimiento que ejemplifica la evolución no lineal de la historia. A pesar de que como opción política no podemos hablar de republicanismo hasta el siglo XIX, los republicanos identifican las disidencias con la Monarquía de la temprana edad moderna como el sustrato del espíritu republicano.

Este recurso de instrumentalización de la historia como parte del proceso de construcción nacional es una de las tres formas que identifica Anthony D. Smith con las que el pasado puede influir en el presente. Según Smith los agentes de la construcción nacional pueden usar la reaparición (*recurrence*) de una identidad colectiva premoderna para reclamar la identidad presente. También emplean la apropiación (*appropriation*), descubrimiento y autenticación de una tradición que asumen como un pasado étnico genuino. Por último, la construcción nacional puede reclamar la continuidad (*continuity*) de una formación discursiva de la historia, como ocurre en el caso que nos ocupa. Para

Smith “we are dealing with the possibility that the institutionalized elements and processes of some nations can be traced back through the generations before the onset of modernity” (Smith 63).

Para tratar de probar la instrumentalización del pasado durante el periodo de estudio terminaré mi exposición analizando dos libros de texto de la época refrendados por el Estado republicano.

La intervención de la República en la educación perseguía la agencia social y, en mayor medida, la defensa de sus atribuciones. A principios de 1932 Rodolfo Llopis dirigió una circular a los inspectores de primera enseñanza en la que se les pedía que vigilaran los libros que se utilizaban en las escuelas: “Los maestros revisarán cuidadosamente los libros utilizados en sus escuelas, retirando aquellos que contengan apologías del exrey [sic] o de la monarquía” (F. d. I. Ríos *Discursos parlamentarios* 84). Desde la dirección de primera enseñanza también se adoptaron medidas destinadas a suprimir los libros de texto, siguiendo las prácticas de la Institución Libre de Enseñanza, que animaba a los alumnos a usar los libros como “fuente capital de cultura,” pero evitando las obras que propusieran un punto de vista único (Cossío "Principios" 24).⁴¹

No obstante, la necesidad de incidir en la formación cívica de la población, y especialmente de los escolares, impulsó la creación de libros de apoyo para impartir la educación cívica. Estos manuales, que se fueron publicando a partir de 1931, representaban una novedad en España. La ventaja de usar estos manuales para la enseñanza cívica era que “[they] permitted authors to focus on positive symbols of

⁴¹ En septiembre de 1932 el subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, Domingo Barnés—el mismo que le había encargado a Álvarez Santullano la redacción del proyecto de Misiones Pedagógicas—ordenó a los catedráticos de instituto que no utilizasen libros de texto (Boyd 205).

national identity, without having to cope with those parts of the national past incompatible with republican values.” La república era presentada, pues, en estos manuales, que tenían carácter normativo, como una realidad atemporal (Boyd 220).

Me centraré en uno de los manuales aprobados por el consejo de Instrucción Pública en 1934, *Educación moral y cívica* (1933) de Gervasio Manríquez. En su manual, Manríquez, fuertemente influido por la Institución Libre de Enseñanza, presta atención tanto a la educación cívica como a la moral y la higiene, e incluye en un apéndice el texto íntegro de la Constitución.⁴² España se presenta como una realidad geográfica independiente de la política y, por tanto, anterior a la creación del Estado moderno. Como fundamentación de esta idea se incluye un texto de Alfonso X. En el capítulo que se dedica a la historia de la Nación la evolución culmina con la República, cuando “España dio al mundo un ejemplo brillante de su cultura, civismo y civilidad” proclamando el nuevo régimen sin violencia “como jamás se pudo hacer en ninguna nación.” Este manual también presta atención a los símbolos nacionales. La bandera republicana con los colores rojo, amarillo y morado es la que el pueblo eligió el 14 de abril de 1931 y el Estado “no ha hecho nada más que respetar la soberanía popular.” Precisamente el concepto de soberanía popular, expresado de la siguiente manera: “todos los poderes emanan del pueblo y tienen su raíz en la nación”, se repite como un principio rector a lo largo de todo el manual (Manrique de Lara 140, 49, 54). Junto a la soberanía popular se

⁴² Cossío describía que si a la ILE “le importa forjar el pensamiento como órgano de la investigación racional y de la ciencia, no le interesan menos la salud y la higiene, el decoro personal y el vigor físico, la corrección y nobleza de hábitos y maneras; la amplitud, elevación y delicadeza del sentir ...” (Cossío "Principios" 23). Manrique elige a Julián Sanz del Río, introductor del krausismo en España, y los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza para ejemplificar el capítulo titulado “La selección de los mejores.” De ellos dice: “D. Francisco Giner, Castelar, Azcárate y otros hombres notables, han contribuido con su espíritu y su obra a la vida de democracia y libertad que hoy goza el pueblo español” (Manrique de Lara 186-87).

examinan otros derechos fundamentales que habían adquirido los ciudadanos de la República, como el sufragio universal.

El sistema político es examinado en el manual comparando las monarquías absolutista y parlamentaria con la República. Manrique después de señalar el principio de soberanía popular como el propiamente republicano, se decanta por la república como régimen ideal y concluye que la “República democrática es el Gobierno del pueblo por el pueblo, del pueblo libre que ha llegado a la madurez cívica y moral, para regir sus destinos” (Manrique de Lara 154). Su interpretación teleológica de las formas de gobierno es compartida con la historiografía de base positivista que analicé anteriormente. De esta manera, la República se presenta como la última etapa de evolución del sujeto diferenciado que se llama España.

El segundo manual del que me ocuparé, presentado como una recopilación de lecturas históricas, nos puede ayudar a ejemplificar los usos instrumentales de la historia para lograr la agencia social. El ministerio de Instrucción Pública convocó un premio para editar un libro de lectura para niños. La primera convocatoria la ganó el libro de Fernando José de Larra *Estampas de España* (1932). Se trata de una semblanza de figuras históricas relacionadas con la historia de España. Larra comienza con el artista rupestre y por su manual desfilan las figuras históricas que a la vez se convierten en alegorías de virtudes humanas asignadas en el título de cada capítulo. Por citar solo algunos, el Cid representa el honor, Isabel I la constancia, los comuneros la libertad, Cervantes el genio, Agustina de Aragón el entusiasmo popular, Larra el patriotismo y Pablo Iglesias la voluntad. Sin embargo, no eran estas las únicas virtudes que representaban los

personajes, sino que los textos trazaban una conexión entre el pasado de sus hazañas y el presente histórico que vivía el escolar que leía este libro.⁴³

El caso del Cid es bastante significativo del tono del libro. El Cid seguía encarnando la imagen de la España guerrera que Joaquín Costa había tratado de desterrar del ideario español. Larra se detiene en el juramento de Santa Gadea, en el que el Cid hace jurar a Alfonso VI que gobernaría legalmente. Larra hace una relectura del personaje del Cid como el paradigma del héroe protagonista de la historia y apunta que “en ese momento histórico es la figura de Rodrigo de Vivar la encarnación del pueblo todo.” La interpretación del Cid como el representante del pueblo sitúa al personaje como el defensor del derecho de soberanía, una apropiación, por otro lado, bastante sutil de la historia. Este episodio se utiliza para ofrecer una enseñanza al escolar que en este caso coincide con la soberanía popular:

si oís hablar de la opresión de un tirano, de la falsa de un político que ofreció a manos llenas la libertad para hacerse fuerte con el despotismo, de las amenazas de un poderoso que se ampara en la fuerza para esgrimir la lanza de la injusticia, pensad en el pueblo, en el pueblo que son vuestros padres y vuestros hermanos, que sois vosotros y que somos todos...recordando que en vosotros está el germen de la ciudadanía ... (Larra 78)

Uno de los símbolos utilizados por la historiografía liberal para defender el sustrato republicano en la historia fue la rebelión de los Comuneros castellanos, que se levantaron en armas contra el creciente poder de Carlos V. Y como símbolo nacional lo presenta Larra, que interpreta la revuelta como un levantamiento contra la injusticia que

⁴³ Para los usos de la historia, especialmente del medievo, en la construcción de las identidades culturales, ver Thiesse, y Figueroa.

“dejó raíces en el alma española que ya no pudieron arrancarse por las tiranos y llegaron a convertirse en el árbol frondoso de la libertad.” Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado son presentados como libertadores de campesinos y no como miembros de la oligarquía castellana, como los presentaba la historia oficial monárquica. Larra los relaciona con el movimiento obrero y dice que son los “precursores de las organizaciones que más tarde habían de transformar el mundo”, es decir, “el germen del santo espíritu de rebeldía de los oprimidos de hoy, en el mundo entero, de los que tienen, en sus azadas y en sus martillos y en sus plumas, armas más poderosas que las esgrimidas por todos los ejércitos imperialistas” (Larra 111-17). Los comuneros, además de representar la libertad, como subtitula el autor su capítulo, son el exponente de la justicia social que debía ser el afán de todos.

El manual se cierra con un último protagonista: “Tú, el muchacho en quien España espera el porvenir.” Después de todos estos intentos de agencia social, el autor del manual defiende el principio institucionista de no adoctrinamiento e invita al escolar a disentir del maestro: “comparte unas ideas y disiente de otras; elige tú mismo la verdad que quieras elegir” y le pide que se acostumbre “a no seguir ciegamente los dictados de [sus] maestros” (Larra 242).

Los personajes incluidos en los manuales de educación cívica formaron el imaginario de la España republicana junto a la bandera republicana, la primera República de 1873, el himno de Riego o la Constitución de 1931. Según Boyd entre los personajes favoritos del panteón de héroes nacionales estaban:

Mariana Pineda, Francisco Pi y Margall, Emilio Castelar, Joaquín Costa, Francisco Giner de los Ríos, Pablo Iglesias, and the martyred republican rebels

Captains Galán and García Hernández –models chosen not for their representativeness as *Spaniards*, but as *republicans*. (Boyd 221)

Una lámina homenaje a la presidencia de Niceto Alcalá Zamora publicada en 1932, probablemente tras la dimisión del que fue primer presidente de la República, completa la nómina de símbolos del republicanismo (ilustración 1). Allí se incluyen, además de a todos los personajes nombrados anteriormente, episodios de la historia de España de los que se ha borrado la presencia de los reyes. Así podemos ver representaciones de Numancia, Covadonga, la Rendición de Granada, los comuneros de Castilla, la batalla de Lepanto, el Dos de mayo, Agustina de Aragón, Bailén, Las cortes de Cádiz, la sublevación de Riego, Mariana Pineda, el fusilamiento de Torrijos, la batalla de los Castillejos, la proclamación de la República de 1871, el desembarco de Alhucemas, la sublevación de Jaca, el 14 de abril de 1931 y la promesa del Presidente Alcalá Zamora. Esta lista de acontecimientos, de hazañas patrióticas y de hechos disidentes es otro ejemplo de la idea de sustrato republicano que se extrapolaba a un pasado lejano. La interpretación histórica de la época era, una vez más, que el republicanismo estaba presente en los hechos históricos del pasado y que la nación era el producto del esfuerzo de los librepensadores e inconformistas que prepararon el terreno para la madurez que representaba la República.



Ilustración 1. Lámina en honor de D. Niceto Alcalá Zamora. Jesús Hernández y Juan Negrera, España, 1932. Lámina impresa sobre papel, 110 x 78 cm. Colección particular, Senegué (Huesca).

Los usos de las prácticas culturales y de las construcciones discursivas historiográficas estaban destinados en la segunda República a un mismo fin: provocar el cambio más duradero posible de las estructuras de percepción y apreciación del pueblo para lograr que sus acciones estuvieran consensuadas con el nuevo *habitus* del campo social. El Estado y sus agentes, como he tratado de demostrar, alteraron las disposiciones objetivas del orden social —en forma de leyes, creación de instituciones culturales, medidas de acceso al capital cultural, y de propaganda cultural— para modificar los *habitus* y de esta forma conseguir una reestructuración del campo cultural que, si bien no

llegó a reformar íntegramente el universo social español, sí logró desestabilizarlo. He preferido centrar mi análisis en las prácticas culturales más generales en las que el fenómeno se puede identificar más claramente. Mi siguiente capítulo examinará el funcionamiento de todas las estrategias enunciadas en este capítulo en la creación de dos compañías itinerantes patrocinadas por la República que eligieron un repertorio clásico: La Barraca y el teatro de Misiones Pedagógicas.

CAPÍTULO 2. El teatro del Pueblo y La Barraca: un Teatro Nacional itinerante.

En los años previos a la República se había puesto en evidencia que las obras de teatro clásico español estaban ausentes de las carteleras de los teatros comerciales. Un crítico de la época acusaba al gobierno de la dictadura de Primo de Rivera de no estar interesado en promover el teatro clásico “porque en muchas de aquellas gloriosas obras hay grandes enseñanzas políticas que no conviene airear” (*apud* Dougherty y Vilches de Frutos *La escena madrileña, 1926-1931* 243).⁴⁴ En algunos casos la situación del teatro clásico se identificaba al mismo tiempo como el síntoma de la crisis teatral y su propio remedio, según señalan Dougherty y Vilches de Frutos (*La escena madrileña, 1926-1931* 241-42), lo que ayudó a que compañías profesionales como las de Ricardo Calvo o Margarita Xirgu volvieran la vista al repertorio clásico. La revalorización del teatro clásico también generó algunas de las ideas que se pondrían en marcha en el periodo republicano como por ejemplo la creación de una o dos compañías que lo promovieran entre el gran público.

El gobierno de la República apoyó la creación de una compañía de teatro que dependía de Misiones Pedagógicas y subvencionó el proyecto de teatro universitario de los estudiantes de la Universidad Central de Madrid. El teatro del Pueblo y La Barraca, como se conoció a ambas compañías, celebraron su estreno en los meses de mayo y junio de 1932 respectivamente. Las dos compañías eligieron un repertorio de teatro clásico, lo que ha llevado en más de una ocasión a que se confundieran sus actividades. No en vano,

⁴⁴ Diego San José, “Elogio del teatro clásico” *El liberal* 19-4-1929: 3.

podemos detectar la agencia social en las prácticas teatrales de ambos grupos, aunque la primera tenía como objetivo educar al público teatral que asistía por primera vez a una representación mientras que la segunda estaba guiada por un criterio de renovación del arte teatral.

Los numerosos trabajos dedicados a La Barraca se corresponden con la gran atención que la crítica ha dedicado a su director, Federico García Lorca. Las investigaciones sobre este grupo de teatro universitario han recuperado artículos de prensa, entrevistas, fotografías e incluso grabaciones cinematográficas relacionadas con el grupo. Desgraciadamente no se puede afirmar lo mismo del teatro del Pueblo. Aunque contamos con fuentes primarias importantes como las dos Memorias que publicó el Patronato de Misiones pedagógicas y el texto de *Sancho Panza en la ínsula*, sólo recientemente se le ha prestado a la compañía la atención que merece. En el transcurso de mi investigación se inauguró en el centro Conde-Duque de Madrid la exposición itinerante *Las Misiones pedagógicas: 1931-1936* que todavía hoy sigue exhibiéndose en diferentes ciudades españolas.⁴⁵ El catálogo de esta exposición ha recogido un archivo documental disperso que me hubiera sido imposible consultar de otra forma. La mayor colección de documentos de Misiones Pedagógicas se conserva en la Residencia de Estudiantes.

En este capítulo analizaré la posición de estas dos compañías itinerantes en el campo cultural, su apropiación de capital simbólico y la violencia simbólica que ejercieron con sus repertorios. En la primera sección estudio la participación del servicio de teatro de las Misiones pedagógicas, el teatro del Pueblo, en la definición de un sentido

⁴⁵ Agradezco a Rafael Estrella que me hiciera llegar una copia del catálogo de la exposición, sin el cual esta investigación hubiera sido muy diferente.

común republicano. Con este fin presto especial atención a tres de las obras que representó la compañía en los pueblos de España: los entremeses de Cervantes *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*, y *Sancho Panza en la insula*, una adaptación de este episodio del *Quijote* escrita por Alejandro Casona. He tomado estos tres textos, por un lado, para ejemplificar el valor simbólico que la compañía otorgó al teatro de Cervantes y, por otro, para analizar el tratamiento de la idea de justicia en las tres obras. Este es el único tema que se repite en el repertorio de la compañía. En los tres textos encontramos enunciada la idea de soberanía popular que defendía el estado republicano.

En la segunda sección estudio el grupo de teatro universitario La Barraca, dirigido por Federico García Lorca como un teatro de arte que obligó a reestructurar el campo teatral. Para mi análisis he elegido dos de las obras mayores que formaban parte de su repertorio: el auto de Calderón *La vida es sueño* y la versión de *Fuenteovejuna* escrita por Federico García Lorca. *La vida es sueño*, además de ser la primera obra que representó la compañía, fue un texto problemático que a priori podía ser identificado como una apología de la fe católica. La elección de *Fuenteovejuna* era obligada en tanto fue la obra que más veces representó la compañía. Por otro lado, Lorca escribió una versión de la comedia de Lope de Vega en la que deliberadamente conectó los hechos históricos del siglo XV con la España de la década de los treinta.

a) La “nueva carreta de Angulo el Malo”: El teatro del Pueblo de Misiones pedagógicas

“Gracias, muchas gracias a la nueva ‘Compañía de Angulo el Malo’.”

–Manuel B. Cossío.⁴⁶

El proyecto de crear un teatro ambulante no estaba amparado en el decreto de 29 de mayo de 1931 con el que se funda Misiones pedagógicas.⁴⁷ La puesta en marcha del servicio de teatro supuso la primera ampliación del plan inicial –ya ambicioso en su diseño– de llevar la cultura a los lugares más desfavorecidos de España. La iniciativa de crear un teatro ambulante se anunció en la primera misión celebrada en Ayllón (Segovia) del 16 al 23 de diciembre de 1931. Las palabras del presidente del Patronato, Bartolomé Cossío, que se leyeron a modo de programa y declaración de intenciones en esta y en sucesivas misiones así lo expresaban: “Nuestro afán sería poder traer pronto también un teatro, y tenemos esperanza de poder lograrlo” (Patronato de Misiones Pedagógicas 13). Desde entonces hasta la primera representación pasaron seis meses en los que el teatro de Misiones pedagógicas se abasteció de un capital simbólico que le proporcionaba el teatro clásico español del siglo XVII a través del repertorio, la constitución de la compañía y el propósito de su proyecto, que se presentaba desinteresado. Este hecho acentuó la autonomía de la compañía, en tanto se distanciaba conscientemente del campo económico y del poder.

⁴⁶ Cossío pronunció estas palabras en el III aniversario del coro y teatro del Pueblo, el 15 de mayo de 1934.

⁴⁷ El decreto se reprodujo en la Memoria de 1934. Ver Patronato de Misiones Pedagógicas 153-156. En la sección “Un proyecto de educación cívica: Misiones pedagógicas” de mi primer capítulo describo los servicios que ofrecía Misiones pedagógicas y también analizo dicho decreto.

La organización del servicio de teatro corrió a cargo del Patronato de Misiones, presidido por Bartolomé Cossío y del que formaban parte entre otros Pedro Salinas y Antonio Machado. Las puestas en escena del teatro del Pueblo fueron el primer contacto con el hecho teatral que tuvieron la mayoría de los espectadores rurales. Organizar un programa teniendo en cuenta al público rural, en su mayoría analfabeto, supuso un reto para el Patronato. Ante las posibilidades que surgían para organizar la compañía se eligió un tipo de teatro popular que dotó al proyecto de un importante valor simbólico. El modelo teatral que se escogió para este teatro del Pueblo no era nuevo; reproducía las prácticas de los *cómicos de la legua*, que Cervantes recreó en el *Quijote* con el episodio de las cortes de la muerte.⁴⁸ Los miembros del Patronato hicieron una interpretación de esas compañías ambulantes que recorrían los campos de la España de la temprana edad moderna. El antiguo modelo teatral tenía las mismas limitaciones de medios con las que se enfrentaba el teatro del Pueblo. La memoria del Patronato publicada en 1934 justifica de esta manera la inspiración en las conocidas como *compañías de la legua*:

No hubo vacilación en decidir sus características primordiales. Desde el primer momento acudió a todos el recuerdo de la Carreta de Angulo el Malo, que atraviesa con su alegría colorista y villanesca las páginas del *Quijote*. El teatro de

⁴⁸ Se llamaba *compañías de la legua* a aquellas compañías sin licencia que tenían prohibido actuar a menos de una legua de distancia de los pueblos, ver Shergold *A History of Spanish Stage* 516. Sí les estaba permitido actuar en los pueblos y ciudades pequeñas sin necesidad de licencia para representar ni compromiso de permanencia mínima. Estos eran requisitos que se les exigía a las compañías que representaban en los *corrales* a partir del establecimiento de los mismos como lugares fijos de representación. En Madrid, por ejemplo, la organización profesional del teatro no se produjo hasta la inauguración del corral de la Cruz (1579) y del corral del Príncipe (1583). Para un estudio de las compañías de teatro en el XVII ver Díez Borque, 24-44. Para el tema de esta investigación me interesa saber cuál era la situación de estos cómicos en tiempos de Cervantes, de quien los patronos de Misiones pedagógicas toman el modelo para el teatro del Pueblo. Díez Borque confirma lo que noveló Cervantes: que en el XVII todavía actuaban las compañías de la legua, fundamentalmente en los pueblos y ciudades pequeñas, donde no había corrales (33).

Misiones, como la compañía famosa, había de ser regocijado y elemental, ambulante, de fácil montaje, sobrio de fondos y ropajes. Y además educador, sin intención dogmatizante, con la didáctica simple de los buenos proverbios. (Patronato de Misiones Pedagógicas 93)⁴⁹

En el catálogo de la exposición sobre Misiones pedagógicas se recoge una fotografía tomada en Esquivias en la que un grupo de miembros de la compañía están subidos en la baca de un camión, posiblemente esperan la salida para representar en Seseña esa misma tarde (Otero Urtaza *Misiones: 1931-1936* 436-37). El espectador puede establecer una analogía entre esta escena y la que describe Cervantes en el *Quijote*: en el centro de la fotografía dos actrices todavía están maquilladas y llevan puesto el vestuario con el que interpretaron sus papeles. Dudo mucho que los actores del teatro del Pueblo viajaran subidos al camión imitando a la compañía de Angulo el Malo, pero la composición de la imagen evidencia que la compañía quería reclamar para sí misma el título de “Nueva compañía de Angulo el Malo.”

El teatro del Pueblo, como era habitual para los cómicos de la compañía de Angulo el Malo,⁵⁰ hizo programa doble en su primera salida el 15 de mayo de 1932. A medio día actuaron en Esquivias para repetir el programa por la tarde en Seseña (Toledo).

⁴⁹ La compañía de Angulo el Malo aparece en el capítulo XI de la segunda parte del *Quijote*. Don Quijote y Sancho se encuentran con unos cómicos todavía vestidos con los trajes de la función: “Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo. Hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de *Las Cortes de la Muerte*, y hémosles de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Muerte; el otro, de Soldado; aquel de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles” (Cervantes *Don Quijote* 1: 714).

⁵⁰ La compañía de Andrés de Angulo “el Malo” fue una de las más famosas de la época de Cervantes, según afirma Stefano Arata en su lectura del capítulo, ver Cervantes, *Quijote* (2: 132). Arata ofrece una discreta bibliografía sobre este autor de comedias en una nota complementaria (2: 469, n. 714.23). Agustín de Rojas cuenta en *El viaje entretenido* (64) que trabajó para esa compañía. La obra de Rojas sigue siendo un documento literario imprescindible para conocer la organización de las compañías ambulantes y estables, según indica Evangelina Rodríguez Cuadros en la historia del teatro de Huerta Calvo (1: 656-58).

La elección del pueblo donde tendría lugar la primera representación fue uno más de los detalles de organización de la compañía. Para el lector moderno quizás el nombre de Esquivias no tenga ningún significado, pero si indagamos en la historia del pueblo encontraremos que allí vivió Cervantes con su mujer Catalina de Salazar.⁵¹ La conexión del proyecto teatral con Cervantes les otorgaba un capital simbólico que fue alimentado con sucesivas representaciones en pueblos que se encuentran en la llamada ruta del Quijote. Del 15 al 18 de abril de 1933 visitaron en la provincia de Ciudad Real, Puerto Lápice y Alameda de Cervera; en Toledo, El Toboso; y en Cuenca, Villaescusa de Haro y La Almarcha. Me cuesta creer que todas estas coincidencias con lugares cervantinos fueran involuntarias. Antes bien creo que la visita a estos pueblos se puede interpretar junto a la elección del nombre de la compañía, su identificación con el episodio del *Quijote* y el inicio de las representaciones en Esquivias como las estrategias de legitimación que empleó la compañía para afianzar su posición en el campo cultural. El teatro del Pueblo no se limitaba a llevar el repertorio de teatro clásico a los pueblos que lo necesitaban, sino que rescataba el vínculo de la tradición con lugares que eran parte de la topografía literaria de los clásicos.

La fiesta teatral de Esquivias se cerró con la representación del entremés de Cervantes *El juez de los divorcios*. Lo que en un principio podría interpretarse como un inocente homenaje a Cervantes en el pueblo natal de su mujer, cobra otro significado cuando sabemos que dos meses antes se había aprobado la ley del divorcio en España.⁵²

⁵¹ Cervantes vivió en Esquivias de forma intermitente en diferentes periodos de su vida a partir de su matrimonio con Catalina de Salazar en 1585. Canavaggio nos habla de los múltiples viajes del escritor que en los años 1600 a 1604 estuvieron jalonados “por estancias cada vez más frecuentes en Esquivias y en sus alrededores” (168).

⁵² La ley del divorcio se aprobó en España el 2 de marzo de 1932.

Las representaciones teatrales del teatro del Pueblo establecieron una homología entre el campo cultural/ simbólico y el campo social.

El coro y teatro del Pueblo estaba formado por unos cincuenta estudiantes reclutados en las escuelas y facultades de Madrid. De la dirección se encargó el dramaturgo Rafael Marquina, que pronto tuvo que ser relevado por Alejandro Casona.⁵³ En los cuatro años que estuvo funcionando, la compañía recorrió más de doscientos pueblos. Su radio de acción se limitó a Madrid y las provincias limítrofes, dado que las representaciones se hacían aprovechando los fines de semana y las vacaciones del curso escolar.

Las funciones del teatro del Pueblo iban precedidas de un pequeño texto con el que se explicaba el propósito y el programa de la representación. Este texto no se ha conservado pero por los demás textos que se leían al comienzo de cada misión puedo conjeturar que se haría referencia al desinterés del proyecto, al patrocinio del gobierno de la República y a la conexión con las antiguas compañías ambulantes de teatro (Cossío "Palabras de Manuel Bartolomé Cossío, Presidente del Patronato, leídas en la primera Misión Pedagógica, Ayllón (Segovia, 16 a 23 de diciembre de 1931) y en las Misiones sucesivas, a modo de mensaje" 19; Patronato de Misiones Pedagógicas 12-15). Además, es muy probable que hubiera un pequeño resumen argumental de lo que los espectadores se disponían a presenciar.⁵⁴ La representación de las piezas teatrales breves se intercalaba

⁵³ Santullano, secretario del Patronato, le comunica a Cossío la necesidad de reemplazar a Marquina en una carta fechada el 23 de septiembre de 1932 (Álvarez Santullano 274). (*Misiones: 1931-1936*)

⁵⁴ Con motivo de la exposición conmemorativa de Misiones Pedagógicas, se exhibió un documental en el que podemos ver por unos instantes a Casona hablando presentando una de las obras de la compañía. En la grabación, realizada en 1935, indica que la obra que iban a representar era de Lope de Vega, del que se cumplían trescientos años de su muerte. No he podido identificar a qué obra se refería, aunque creo que este dato corrobora mi hipótesis. En el documental se recogen los recuerdos de misioneros y espectadores: *Las Misiones Pedagógicas*, dir. Gonzalo Tapia (Acacia Films, 2006).

con la intervención del coro, que interpretaba canciones populares españolas seleccionadas por el musicólogo Eduardo Torner.

El repertorio lo componían piezas breves del teatro clásico español. Entre ellas se encontraban *La carátula*, *El convidado* y *Las aceitunas* de Lope de Rueda; la *Égloga de Mingo*, *Gil y Pascuala*, de Juan del Encina; *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*, de Cervantes, y *El dragoncillo*, de Calderón. Más tarde se añadieron otras piezas como la adaptación que hizo Alejandro Casona de *El médico a palos*, de Molière, en la versión de Leandro Fernández de Moratín; *Solico en el mundo*, de los hermanos Álvarez Quintero, y *La fantasma del lugar*, de Ramón de la Cruz, así como dos obras que Casona escribió para el teatro del Pueblo: *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, escenificación que incorporaba música y danzas del ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, y *Sancho Panza en la insula*, una adaptación del episodio de la insula Barataria del *Quijote*.

Al mismo tiempo que se ponía en funcionamiento el teatro del Pueblo, hacía sus primeras salidas La Barraca, una compañía ambulante de teatro universitario dirigida por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte. Ambas compañías compartían el objetivo de representar un repertorio clásico de calidad, aunque La Barraca actuó en las capitales de provincia y en pueblos más grandes. Para esta compañía la selección de actores, la actuación, la escenografía y el vestuario eran tan importantes como la elección de las obras. García Lorca había seleccionado dos repertorios: uno más popular que estaba formado principalmente por entremeses, y un segundo, que era el que solían representar en las capitales, compuesto por autos sacramentales o comedias. A diferencia de La Barraca, el teatro del Pueblo debía educar a un público teatral, por lo que era más

importante cuidar la conexión con el espectador que prestar atención a las cuestiones estéticas de la representación. “La Barraca, creada por Federico García Lorca, iba a públicos más enterados,” decía Alejandro Casona, director de la compañía, “lo difícil para nosotros era contar con un repertorio sencillo en todos los sentidos” (Otero Urtaza *Misiones: 1931-1936* 444). Las obras elegidas para el teatro del Pueblo debían tratar temas fácilmente asimilables por un público que asistía por primera vez a una representación teatral. Las puestas en escena debían, además, prescindir de cualquier artificio estético y dar la imagen de espontaneidad, de llaneza. En otras palabras, el teatro del Pueblo tenía la obligación de ser popular.

El popularismo que detectamos en estas prácticas no responde a una voluntad de ganar el favor del público. Antes bien es un intento de integrar el mundo rural en el diseño del nuevo Estado republicano. Para los agentes culturales de la república las convenciones sociales de los aldeanos eran las mismas que se podían encontrar en la España de la temprana edad moderna. La historiografía liberal española, de la que la obra de Rafael Altamira es un claro ejemplo, había situado en esa época el nacimiento del liberalismo.

En este sentido apuntan todos los testimonios que abordan la elección de lo popular como lógica cultural del proyecto de Misiones pedagógicas. Tres testimonios de personas relacionadas con el proyecto me servirán para fundamentar esta idea. El primero de ellos lo pronuncia el Ministro de Instrucción Pública de la época, Fernando de los Ríos, que una vez comenzada la Guerra Civil fue embajador de la República Española en Washington. El 7 de abril de 1937 fue invitado a hablar en Sarah Lawrence College sobre el programa educativo de la República Española. Allí reveló el sentido de la elección de

una cultura que hablara al pueblo en sus propias palabras: “We were trying to revive in the mind of the peasant the cultural values of which his ancestors had been the creators” (F. d. I. Ríos *The Educational Program* 3).

Unos meses antes, Pedro Salinas fue invitado a dar una charla similar mientras residía como profesor visitante en Wellesley College. Salinas, que había sido miembro del Patronato de Misiones pedagógicas, afirmó su idea sobre la cultura popular española que coincidía con la expresada por De los Ríos. Salinas creía firmemente:

That in the depth of the soul of our country there beats what I call an illiterate culture, old and deep-seated, created by the many civilizations that have passed through Spain. And that this culture is preserved in artistic forms, showing that the Spanish people have an ability to see the beautiful, a sensitivity that has not died despite the terrible lack of intellectual culture. (Salinas 270)

La cultura popular española, no necesariamente letrada, como afirmaba Salinas, adquirió en la época un valor simbólico reconocido por muchos de los agentes culturales. Así, el programa teatral popular sólo devolvía al pueblo su propia tradición, que formaba parte del acervo cultural que todos los españoles compartían y que residía en el pueblo. “Lo más valioso de nuestros clásicos (que partieron de la tradición viva, lo mismo en el aspecto ético que en el aspecto lingüístico) continúa vivo en el pueblo,” afirmaba Rafael Dieste (84), el director de la compañía de títeres de Misiones pedagógicas.⁵⁵

Esta se convirtió en la opinión consensuada que había transmitido el Patronato y en última instancia fue la justificación final del modo de organización del teatro del Pueblo:

⁵⁵ Para una descripción de este servicio ver la sección “Un proyecto de educación cívica: Misiones pedagógicas” en mi primer capítulo.

Si el teatro de Misiones nace y vive en cierto modo como nació y vivió nuestra farándula primitiva y se nutre en los mismos repertorios, es sólo porque va dirigido a un público análogo en gusto, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje, a los públicos de los antiguos corrales, los humildes de pueblos y aldeas. (Patronato de Misiones Pedagógicas 94)

La prueba más evidente de la actualidad de los textos que representa la compañía es la recepción que les dispensan los espectadores. Se preguntan desde el Patronato: “¿han perdido ni un solo quilate de su sana comicidad, ni aun de su actualidad realista, en nuestro pueblo? El éxito franco, la risueña simpatía con que el público rural acoge estos temas y el recuerdo que en ellos deja, son bien [sic] clara contestación” (Patronato de Misiones Pedagógicas 94). El consentimiento se plasma en la respuesta del público rural que se reconoce representado en escena.

La identificación de los aldeanos con la tradición que representaba el teatro del Pueblo no fue inmediata. De lo que recordaba Alejandro Casona de su experiencia como director podemos deducir que el teatro ambulante fue adaptándose a los gustos de los aldeanos al mismo tiempo que iban aprendiendo más sobre las particularidades de su cultura:

Si de alguna obra bella puedo enorgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquella; si algo serio he aprendido sobre pueblo y teatro, fue allí donde lo aprendí. Trescientas actuaciones al frente de un cuadro estudiantil y ante públicos de sabiduría, emoción y lenguajes primitivos, son una educadora experiencia. (Casona 36)

¿Cuál es entonces la explicación de este giro hacia la cultura popular? Se podría interpretar como un proceso natural en el establecimiento de la cultura hegemónica. La consolidación de una cultura dominante efectiva depende del proceso de incorporación de las prácticas que definen el mundo y el sistema de valores. En algunos momentos históricos, como ocurre en la República Española, es necesario fundamentar ese sistema de valores a través de lo que Raymond Williams llama una “tradicción selectiva”, es decir, lo que se conoce como “*la tradición*” o el “pasado significativo” (39). A pesar de que las ideas políticas que promovía el teatro de la temprana edad moderna podían a priori considerarse contrarias al proyecto republicano, la interpretación textual de los conceptos de justicia social y soberanía permitieron que la tradición teatral clásica fuera incorporada a la cultura dominante. La “tradicción inventada” (Hobsbawm and Ranger 1) fue el resultado de un proceso de selección e interpretación del teatro del siglo XVII, que fue interpretado por los agentes culturales de la República. Basta con ver los entremeses de Cervantes que se incluyen en el teatro del Pueblo para identificar la intencionalidad del repertorio. No representó los entremeses más canónicos, es decir, *La cueva de Salamanca* o *El retablo de las maravillas*, como hacía La Barraca, sino textos que adquirirían un nuevo significado en el momento de la representación como son *El juez de los divorcios* o *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

En cierta manera se trataba de ofrecer una cultura popular hegemónica, que era la que proponían los repertorios y programas del teatro del Pueblo y de Misiones en general. La cultura popular española había sido identificada con ese pasado significativo y por tanto su incorporación era necesaria en tanto que implicaba al mismo tiempo la valorización del mundo rural y de la tradición. Si las prácticas seleccionadas coincidían o

no con lo que el pueblo consideraba que era la cultura popular es algo difícil de determinar. La reacción de los aldeanos ha sido filtrada por los testimonios de los misioneros y son pocos los que reconocen que existió una eventual mala acogida. Aun así, podría conjeturar que quizás el rechazo que experimentaron en algunos pueblos, al que me referí en el capítulo anterior, pudo deberse a una resistencia a la cultura hegemónica.

El proyecto del teatro del Pueblo, y en un sentido general también el de Misiones pedagógicas, consiguió la aceptación del nuevo proyecto de construcción nacional al presentar la homología entre el sistema de clasificación existente en la conciencia rural y el que proponían las prácticas culturales de sus repertorios. Para Bourdieu, que los sistemas de clasificación pasen como irreconocidos es esencial para que estos sean aceptados como naturales, objetivos. Frente a lo incuestionado, que Bourdieu llama *doxa*, se encuentra el universo del discurso que plantea la posibilidad de opiniones divergentes, donde residen las opiniones ortodoxas o heterodoxas.⁵⁶ La percepción objetiva de un sistema de clasificación –como el modelo republicano de construcción nacional en nuestro caso– es posible: “only by producing misrecognition of the limits of the cognition that they make possible, thereby founding immediate adherence, in the doxic mode, to the world of tradition experienced as a ‘natural world’ and taken for granted” (Bourdieu *Outline* 164). De este modo, la tradición, al estar incorporada en el espacio social del pueblo, no necesitaba ser refrendada. Los aldeanos, sin saberlo, estaban adoptando la cultura oficial republicana al asistir a la escenificación del matrimonio entre la cultura popular y culta escenificada por el Teatro del Pueblo.

⁵⁶ El concepto de *doxa* en Bourdieu ha sido comparado con el de inconsciente cultural acuñado por Durkheim. Ver Swartz (231-32).

En el repertorio de la compañía hay al menos tres obras en las que se representa el sistema jurídico. Se trata de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El juez de los divorcios* y *Sancho Panza en la insula*. En las tres piezas se reconoce la legitimidad del derecho consuetudinario, de la idea de justicia consensuada por una comunidad. Los textos provienen de la tradición teatral española más popular. Los dos primeros son famosos entremeses de Cervantes, mientras que el tercero es una versión que escribió Alejandro Casona basándose en uno de los episodios más conocidos del *Quijote*. El mensaje que trasmitían estos textos estaba en consonancia con la idea de soberanía popular sobre la que se fundó la República, según la cual todos los poderes emanan del pueblo. Los agentes culturales interpretaron esta idea literalmente y señalaron que el pueblo tenía un concepto innato de justicia que formaba parte de la opinión dóxica de la comunidad y que les permitía sancionar los comportamientos sociales. En este sentido, estos tres textos presentan el carácter simbólico, atávico de un sistema de justicia que se regía por el sentido común.

La elección de los alcaldes de Daganzo

La elección de los alcaldes de Daganzo se presentó en el pueblo madrileño de este mismo nombre el 26 de junio de 1932 (Patronato de Misiones Pedagógicas 99). Este hecho respondía a una estrategia que vinculaba de una forma más evidente el pasado de la tradición con el presente de la puesta en escena. En el caso de la representación en Daganzo la conexión del texto con el lugar de representación es fruto de una interpretación tergiversada del texto, ya que, si aceptamos lo que afirman por separado Nicholas Spadaccini y Noël Salomon, el Daganzo del entremés cervantino alude al

desaparecido Daganzo de Abajo, que pertenecía en esa época a la provincia de Toledo (Cervantes *Entremeses* 143, n. 1).⁵⁷

Es muy probable que el entremés se representase por primera vez en Daganzo. Aunque no he podido confirmar el dato, varias evidencias apuntan en este sentido: en la primera actuación en Esquivias no se representó este entremés y la actuación de Daganzo coincidió con la cuarta salida del teatro del Pueblo.⁵⁸

En este entremés se escenifica la elección de alcaldes por el concejo de Daganzo. En las deliberaciones previas a la elección se establece que los alcaldes deberán pasar una prueba que los califique como buenos gobernantes. El tribunal que elige a los alcaldes proclama su autoridad e independencia, dejando claro que la elección se realiza por los méritos de cada candidato a la alcaldía, según anuncia el Bachiller Pesuña. Los cuatro candidatos presentan sus habilidades para gobernar, algunas totalmente descabelladas. Humillos es analfabeto y sólo sabe de memoria cuatro oraciones, aunque legitima su candidatura con su supuesta condición de cristiano viejo. Jarrete a duras penas deletrea y lee, pero es buen cazador y nadie le gana herrando bestias. Berrocal se presenta como borracho y dice que el vino le agudiza los sentidos. Por último, Pedro Rana proclama que es insobornable.

El personaje del alcalde villano era uno de los tipos cómicos más exitosos en la escena española del siglo XVII. En el texto elegido por el Patronato de Misiones aparece

⁵⁷ Salomon (112), sin embargo, no hace referencia a la desaparición de la aldea de Daganzo de Abajo y la identifica con la actual Daganzo (Madrid).

⁵⁸ En estreno en Esquivias se representaron *La carátula* y *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, y *El juez de los divorcios* de Cervantes. Ver Lafora.

el alcalde villano más popular en el teatro del XVII: Pedro Rana.⁵⁹ La gravedad con la que se trataban los temas de la administración local y la importancia que se le otorgaba a las elecciones eran precisamente la materia cómica de los entremeses, según apunta Salomon (102). A lo absurdo del proceso de elección de alcalde se suman las credenciales peregrinas que esgrimen los candidatos en sus discursos. De todas ellas, la condición de cristiano viejo que presenta Humillos podría incluso haber pasado desapercibida para el público rural del teatro del Pueblo. Aunque no puedo descartar que hubiera habido una intervención en el texto adaptado para la representación, la desaparición del mismo me impide valorar con exactitud la recepción de este detalle.⁶⁰

Rana es, de los cuatro candidatos, el que tiene las mejores cualidades, sin embargo los miembros del tribunal recelan de su falta de pragmatismo. La escena final en la que el Sacristán interrumpe la actuación de unos músicos gitanos se presenta como un buen caso donde juzgar la capacidad de Rana como gobernante. El Sacristán critica a los presentes por entretenerse con los bailes de los músicos: “¿Así se rige un pueblo, noramala,/ entre guitarras, bailes y bureos?” Pedro Rana interviene para recriminarle: “¿Quién te mete/ a ti en reprehender a la justicia?/ ¿Has tú de gobernar a la república?” Su postura niega la agencia del clero en las decisiones del poder civil, reclamando la soberanía de los gobernantes. Le aconseja: “Métete en tus campanas y en tu oficio./ Deja a los que gobiernan; que ellos saben/ lo que han de hacer mejor que no nosotros” (Cervantes *Entremeses* 168). La defensa del poder civil que hace Pedro Rana le otorga el

⁵⁹ El personaje de Pedro Rana pasaría a conocerse como Juan Rana. Este personaje aparece también en filosofía popular del refranero en la expresión “ser un Juan Rana”, que se aplica a toda persona cobarde y pusilánime. De ahí que Salomon (118) se incline a pensar en la procedencia folclórica del personaje.

⁶⁰ Las citas de los entremeses de Cervantes que incluyo en este capítulo corresponden a la siguiente edición: Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini (Madrid: Cátedra, 1982).

beneplácito de todos los miembros del tribunal, que anuncian su elección como alcalde al día siguiente.

El lugar y el momento de la enunciación de estas palabras tuvo que tener un impacto en la recepción del texto de Cervantes. La Constitución y la legislación promulgada durante los primeros años de la República habían restado influencia social a la Iglesia católica. La desecularización de España fue uno de los temas más delicados—y sin duda uno de los obstáculos—para la consolidación del nuevo régimen político. Los artículos 26 y 27 de la Constitución fueron aprobados con mucha polémica por parte de los partidos pro católicos. El articulado

definía a las confesiones religiosas como “asociaciones sometidas a una ley especial” y establecían que no serían subvencionadas por el Estado. Las órdenes religiosas que dispusieran de un cuarto voto de obediencia a ‘autoridad distinta a la legítima del Estado’—caso de los jesuitas—serían disueltas y se sometería a las demás a una ley que les prohibiría adquirir bienes y ejercer la enseñanza. Las propiedades del clero serían objeto de fiscalización estatal y podrían ser nacionalizadas. Quedaba abolido el culto público, excepto con autorización gubernativa, y se secularizaban los cementerios de las diferentes confesiones. (Gil Pecharromán 66-67)

El texto de Cervantes, al tiempo que demostraba su actualidad, se utilizó para escenificar el rechazo del gobierno de la República a la influencia de la Iglesia en las decisiones de la vida civil. Los propios misioneros habían denunciado que el clero alentaba el recelo con el que fueron recibidos en algunos pueblos. La puesta en escena de este entremés representaba las tensiones sociales que se vivían en la sociedad española de

la época. El escarnio público del Sacristán, que es manteado, y la defensa de la legitimidad que hace Rana debió haber despertado en los espectadores de la obra el recuerdo de esas tensiones de las que se hacía eco la prensa. Uno puede imaginar, incluso, el asombro que pudo provocar ver al actor que interpretaba al Sacristán cuando era manteado en escena.

La separación de poderes y la idea de soberanía popular subyace tras esta recepción concreta de *La elección de los alcaldes de Daganzo*. El Estado republicano era el único responsable de decidir el futuro del país y con este breve episodio se conseguía transmitir la legitimidad de los representantes del pueblo—en este caso de los alcaldes—para tomar las decisiones que creyeran más convenientes.

De la representación de esta obra tan sólo he encontrado una fotografía, la que se incluyó en el catálogo de la exposición de Misiones (reproducida en Otero Urtaza *Misiones: 1931-1936* 41). Se tomó en la actuación en Daganzo y corresponde al momento en el que las dos gitanas entran en escena y bailan el romance “Reverencia os hace el cuerpo” (Cervantes *Entremeses* 163). En la fotografía Eduardo Martínez Torner, director del coro, da palmas entre bambalinas para marcar el ritmo de la danza que él mismo pudo coreografiar. Los espectadores rodeaban el escenario y presenciaban atentos el baile. La disposición del escenario enfrentaba al Bachiller y al Escribano, sentados frente a una mesa, con los candidatos a la alcaldía. La escenografía y el vestuario que se utilizó seguía la intención de Casona de crear un teatro sencillo, sin artificio.

El juez de los divorcios

El entremés *El juez de los divorcios* de Cervantes que montaba el teatro del Pueblo era una representación del sistema de justicia. En escena los espectadores pudieron ver cómo cuatro parejas exponían sus demandas de divorcio. Mariana se quejaba de tener que cuidar de su esposo ya viejo al que además le olía el aliento. Doña Guiomar pedía la disolución de su matrimonio porque su marido no trabajaba. El Cirujano no aguantaba vivir con su mujer, ni ella con él. El Ganapán exponía como justificación de su demanda la soberbia de su esposa. El Juez trataba de apaciguar a todas las parejas, a las que les reconocía razones para su descontento, tratando de hacerles ver que la reconciliación amistosa era la mejor solución.

La obra se representó por primera vez dos meses después de la aprobación de la ley del divorcio en España. La Constitución republicana de 1931 garantizaba los derechos civiles que los españoles disfrutaron más tarde con la llegada de leyes específicas. El sufragio universal se consiguió gracias a la ley electoral del 27 de junio de 1933, que permitía a todos los españoles mayores de 23 años elegir y ser elegidos. La ley del matrimonio civil, aprobada el 28 de junio de 1932, y la ley del divorcio, del 2 de marzo de 1932, fueron logros importantes para la igualdad de derechos. De hecho, “la ley del divorcio fue considerada de las más avanzadas en su época,” ya que permitía la disolución del matrimonio por mutuo acuerdo, o por causa de adulterio, malos tratos, abandono, etc. Del mismo modo garantizaba el trato económico igualitario de ambos cónyuges tras el divorcio (Núñez 427).

Aunque en la práctica el número de divorcios no fuera muy numeroso, su reconocimiento como derecho fue un paso importante para la conquista de las libertades

civiles.⁶¹ La ley del divorcio tuvo un fuerte impacto social y fue muy debatida por la prensa de la época, que se hizo eco de los divorcios de personajes famosos como los del torero El Gallo y la bailaora Pastora Imperio o el del comandante de aviación Ramón Franco, hermano del dictador.

Este fue el contexto en el que se representó la pieza, de ahí que la actualidad del texto fuera señalada en las crónicas del estreno de la compañía.⁶² Ahora bien, ¿cuál fue el impacto que esta ley tuvo para el público rural? ¿Qué agencia se logró programando este entremés?

María Teresa León, que pudo casarse con Rafael Alberti tras divorciarse de su marido gracias a esta ley, criticó el mensaje que transmitía el entremés, que perpetuaba la moral tradicional y no defendía el ejercicio del derecho recién adquirido por los ciudadanos. Frente a la elección de este texto clásico proponía lo siguiente: “Por los pueblos se debió representar un *Nuevo entremés de los divorcios*, donde la ley votada por la República se popularizase y fuese enseñada a usar en justicia” (León 379).

La propuesta de María Teresa León habría conseguido unos resultados distintos a los que se lograron con el texto de Cervantes. Su idea del arte estaba en consonancia con las teorías del reflejo, que niegan la autonomía del campo cultural respecto del campo económico y del campo de poder. No creo que el pueblo rural español hubiera decidido divorciarse en masa si la propuesta de León se hubiese llevado a cabo. Tampoco lo hicieron los habitantes de las grandes ciudades, como señalan las cifras de divorcios de la

⁶¹ Las demandas de divorcio en el conjunto de los años 1932 y 1933 sólo ascendieron a 4.107, una cifra bastante modesta para un país con 23.677.095 habitantes en 1930. Es significativo, sin embargo, que fueran más numerosas las demandas presentadas por mujeres (2.394) que las presentadas por hombres (1.713) (Núñez 427).

⁶² Gonzalo R. Lafora señaló en su crónica la pertinencia de montar un texto “hoy tan actual” como *El juez de los divorcios* (3).

época. En mi opinión el objetivo de Misiones no era adoctrinar con el mensaje –al menos no era el objetivo principal–, sino ganar prestigio tanto entre los aldeanos como entre los habitantes de los núcleos urbanos que recibían las actividades como la señal de que algo estaba cambiando en España.

Las obras presentadas por el Teatro del Pueblo fueron aceptadas como hegemónicas por el público porque en todo momento se presentaron como prácticas autónomas. Considerar el campo de producción cultural como un “universo social autónomo” nos libra de las interpretaciones dogmáticas que establecen una relación de dependencia entre la cultura y el poder (Bourdieu *Las reglas del arte* 303). Si podemos ver, sin embargo, en *El juez de los divorcios*, como en las demás piezas que integraban el repertorio, una relación homóloga entre las condiciones sociales del público y las que presentaba la tradición cultural española. A los espectadores del entremés los problemas que aireaban las cuatro parejas les parecerían cotidianos, no así la forma de resolverlos, buscando la mediación de la justicia. Probablemente para estas gentes humildes esta sería la primera noticia que tenían de una práctica social como el divorcio cuya existencia desconocían.

La recepción del espectáculo fue positiva, según se infiere de la crónica periodística. Se puede pensar, pues, que el pueblo aceptó este ejercicio de la violencia simbólica precisamente porque el representante del poder simbólico en la obra (el juez) valora las demandas de divorcio que se le presentan según su particularidad y no como hechos consumados que garantizarían la aplicación literal del texto legal, es decir, como una ortodoxia.

Esto se puede comprobar en la intervención del Juez y el Procurador en la primera demanda de divorcio. Doña Guiomar acusa a su marido de tener mal aliento, a lo que apunta el Procurador: “Pues ley hay que dice, según he oído decir, que por sólo el mal olor de la boca se puede desc[as]ar la mujer del marido, y el marido de la mujer.” Sin embargo, el Juez aplica la ley y da por desestimada la demanda: “Pues yo no puedo hacer este divorcio, *quia nullam invenio causam*” (Cervantes *Entremeses* 99, 102). Los agentes culturales tenían la convicción de que en la conciencia popular residía una idea incorporada de justicia, que era en sí una *doxa*, un conocimiento práctico adquirido y no cuestionado. La sentencia del juez fue, además, entendida perfectamente por el público dado que es la misma que Pilatos utilizó para exculpar a Jesús, un episodio repetido en la liturgia de la Semana Santa en España.⁶³

El análisis del texto me lleva a pensar en la violencia simbólica que subyacía tras la representación de *El juez de los divorcios* en 1932. Leopoldo Fabra, actor de la compañía, recordó años después cómo Alejandro Casona dirigía sin pretensiones el Teatro del Pueblo, aunque les señalaba que pusieran “énfasis en la frase clave” (Otero Urtaza *Misiones: 1931-1936* 451). La frase clave en *El juez de los divorcios* la pronuncia Mariana al comienzo de la obra, con la que garantiza la atención del público para el resto de la representación. Cuando el Juez le da la palabra para escuchar su demanda, Mariana responde: “Señor, ¡divorcio, divorcio, y más divorcio, y otras mil veces divorcio!” (Cervantes *Entremeses* 98). La misma Mariana expresa en su exposición su propia idea de justicia según la cual los matrimonios debían ser refrendados cada cierto tiempo: “En

⁶³ “Exivit ergo iterum Pilatus foras, et dicit eis: Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis, quia nullam invenio in eo causam” (“Pilato volvió a salir. Aquí lo tienen—dijo a los judíos—. Lo he sacado para que sepan que no lo encuentro culpable de nada”; Juan 19:4).

los reinos y en las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo ...” (Cervantes *Entremeses* 98). La oposición reinos/repúblicas es la que originalmente utiliza Cervantes, pero las condiciones de enunciación llevan a interpretar estas palabras pronunciadas por el teatro del Pueblo de una manera distinta. A pesar de que el *Diccionario de Autoridades* señale que en época de Cervantes aludía al “gobierno del público”, la recepción fue diferente en la España de los años treinta, donde se había vivido recientemente el final de cuatro siglos de monarquía.⁶⁴

La escenografía de la obra se había ideado como una sala de un juzgado en la que el Juez, el Escribano y el Procurador, sentados tras una mesa, recibían a los pleiteantes que tras su intervención se sentaban a la derecha del escenario. La mesa estaba cubierta por un paño oscuro en el que se había dibujado la balanza de la justicia. Al igual que veíamos en la fotografía correspondiente a *La elección de los alcaldes de Daganzo* se huyó de todo artificio superfluo. El propio entremés de Cervantes ayudaba a conseguir el objetivo. Las acotaciones del texto indican que los pleiteantes deben permanecer en escena para esperar el veredicto final del Juez. Este hecho, además, aumentó el suspense de la acción que se resolvía finalmente con la desestimación de todas las demandas. Las soluciones escénicas tomadas iban dirigidas a mantener la atención de un público que asistía por primera vez a una representación teatral.

⁶⁴ El primer–y único–diccionario editado por la Real Academia Española en la República sustituyó la definición de la entrada “república” que aparecía en la edición anterior, de 1927, donde se lee que es un “estado político en que se gobierna sin monarca”. La edición de 1936 la define como una “forma de gobierno representativo en que el poder reside en el pueblo.” Esta definición está en consonancia con la idea de soberanía popular expresada en el artículo primero de la Constitución Republicana de 1931, según la cual “Los poderes de todos sus órganos emanan del pueblo.” “República”, 1 de noviembre de 2007, Real Academia Española, <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>>.

Sancho Panza en la ínsula

La última de las piezas del repertorio de Misiones que voy a analizar es quizás la más importante de las tres en términos materiales. De *Sancho Panza en la ínsula* conservamos el texto de la representación, publicado en el volumen *Retablo jovial* junto a otros textos breves que Alejandro Casona adaptó a lo largo de su carrera dramática.⁶⁵ La vida textual de esta pieza también ha ayudado a revelar las circunstancias que rodearon su producción. El prólogo que Casona escribió para este volumen constituye uno de los pocos documentos que se han conservado sobre el teatro del Pueblo. En él descubrimos que la idea de escenificar uno de los episodios del *Quijote* partió del propio presidente del patronato, Bartolomé Cossío. También conocemos, en palabras de Casona, que Antonio Machado secundaba la propuesta de Cossío. Machado, patrono de Misiones, y por tanto uno de los artífices del proyecto, pensaba que en las sentencias de Sancho se encontraba la esencia de la sabiduría popular. Para él los juicios de Sancho tenían “ese sentido natural de la justicia inseparable de la conciencia popular” (Casona 37). Sus palabras demuestran que el episodio de la ínsula Barataria, en el que Sancho demuestra su natural instinto de justicia, constituyó la escenificación del pensamiento dóxico, de la idea consensuada de justicia que residía en el mundo rural. El mensaje que encontramos en la adaptación de este episodio coincide con el que podemos encontrar en los dos entremeses de Cervantes que he analizado anteriormente: la idea de soberanía popular.

⁶⁵ Estas obras se recogieron en su obra *Retablo jovial: cinco farsas en un acto* (Buenos Aires: El Ateneo, 1949). Además de *Sancho Panza en la ínsula*, Casona adaptó para el teatro del Pueblo el ejemplo XXXV de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Tituló esta adaptación *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*. Las otras piezas incluidas en este volumen fueron adaptaciones de obritas populares que hizo durante su exilio argentino.

Para Machado el Quijote era el mejor ejemplo posible del folclore nacional. En *Juan de Mairena* nos señala que el folclore debía ser entendido por un lado como el “saber popular, lo que el pueblo sabe”, y por otro como “todo trabajo consciente y reflexivo” sobre dicho saber popular. Por tanto, la novela de Cervantes no sería lo mismo “sin la asimilación y el dominio de una lengua madura de ciencia y conciencia popular” (Machado 1: 193). El episodio de la ínsula Barataria era, pues, una práctica que reflejaba, pero al mismo tiempo configuraba el pensamiento popular.

Alejandro Casona adaptó para la escena la historia de la ínsula Barataria que ocupa los capítulos XLV, XLVII, XLIX, LI y LIII de la segunda parte del *Quijote*. Casona ordena el material de la historia para hacerlo más inteligible y de esta manera encontramos que la obrita comienza con el Mayordomo que le pide a Sancho que resuelva la paradoja del puente, recogido en capítulo LI: un hombre llegaba a un puente y para pasar por él debía decir a dónde y a qué iba, si decía la verdad podría pasar, pero si se descubría que mentía moriría en una horca. El hombre declaró que iba a morir en la horca. Sancho resolvía la paradoja razonando que tanto si se le ahorcaba como si se le dejaba pasar la ley se incumplía, por tanto lo que sobraba era la ley.

Sancho Panza en la ínsula continúa con cuatro juicios que Sancho debe resolver, la mayoría incluidos en el episodio XLV del *Quijote*. En el primer caso condena a un sastre y a un labrador que han intentado engañarse mutuamente en el encargo de unas caperuzas. El segundo juicio es el pleito de un viejo con un báculo al que un vecino acusa de no haberle devuelto unas monedas que le prestó. En el tercer caso, que se incluye en el episodio XLIX, Sancho deja en libertad a un muchacho que es apresado cuando huía de la justicia por haberle dado una respuesta ingeniosa. En el último pleito una mujer acusa a

un ganadero que haberla deshonrado. Sancho prueba la falsedad de la mujer cuando ve cómo ella defiende la bolsa con monedas que acababa de recibir como indemnización. La obra también incluye el episodio cómico en el que el doctor Recio no deja comer a Sancho, y su dimisión como gobernador.

Maxime Chevalier sostiene que la mayoría de estos casos provenían de la tradición escrita. El crítico utiliza un criterio material para distinguir el origen folclórico de los pleitos que Cervantes incluye en estos capítulos, y por tanto sólo ha documentado como folclórico el pleito del sastre porque los restantes pleitos fueron recogidos por la tradición escrita.⁶⁶ Este hecho no impide que estos casos, transmitidos oralmente, hubieran sido incorporados con el tiempo en la tradición y que los aldeanos que asistieron a la representación de *Sancho Panza en la ínsula* los conocieran. Por otro lado, en el pleito del báculo Sancho hacía referencia a su ingenioso descubrimiento de las monedas dentro del báculo porque “el cura de mi aldea me contó una vez un caso parecido” (Casona 54). Este hecho me lleva a pensar en una posible transmisión oral del ejemplo ya en tiempos de Cervantes.

Alejandro Casona añade en su texto varios momentos en los que se ensalza la sabiduría popular y la vida campesina. El primero de estos ejemplos lo encontramos en el enfrentamiento entre Sancho y el doctor Pedro Recio, incluido en el capítulo XLVII, es ampliado con un pequeño discurso en el que se opone la verdad científica a la popular. El Doctor cita la autoridad de Hipócrates para prohibirle el vino, a lo que Sancho responde:

⁶⁶ Maxime Chevalier asegura en su lectura del episodio que “los pleitos del báculo de los escudos y de la mujer supuestamente violada pertenecen a una tradición escrita: el primero sale en varios florilegios de *exempla* (*Libro de los ejemplos* y *Espéculo de los legos* en especial); el segundo se refiere en el *Norte de los estados* (1531), de fray Francisco de Osuna” (Cervantes *Don Quijote* 2: 188-89).

¿Y era tonto el que dijo “ajo crudo y vino puro pasan el puerto seguro”? ¿Que “el pan, el vino y la carne hacen buena sangre”? ¿Que “al buen comer, tres veces beber”? ¿Y que “al catarro, dale con jarro”? ¡Éstos, estos son los sabios que yo quiero y no los doctores como vos que, de tanto cuidarme, me acabarán la vida!
(Casona 56)

Este texto, añadido expresamente por Casona en su versión, supuso la afirmación de la sabiduría popular que conservaban los aldeanos en su tradición oral. Las sentencias que se encuentran en los refranes de Sancho legitiman el conocimiento práctico que reside en la cultura iletrada y que compartían los espectadores de la obra. La versión teatral coincide con la novela en su burla de los consejos del doctor Recio, pero añade a la figura del recién nombrado gobernador su conocimiento de la cultura iletrada atemporal a la que se refería Pedro Salinas.⁶⁷

Sancho Panza se extraña cuando le tratan con el título de don, lo que corresponde a su nueva condición de gobernador. Aprovecha esta ocasión para hacer una defensa de su linaje, puesto que “yo no tengo ‘Don’ ni en todo mi linaje lo ha habido. Sancho Panza soy a secas, y Sancho fue mi padre, y Sancho mi abuelo; y todos fueron Panzas, a mucha honra, sin añadiduras de dones ni doñas” (Casona 46). A esta idea que encontramos en el *Quijote* Casona añade el tópico neoestoico de la cuna y la sepultura. Sancho continúa hablando sobre la igualación de los individuos:

De casta de labradores vengo y nunca me avergonzaré de ello; que ese es consejo que me dio mi señor Don Quijote. Y el que tiene corta la pierna no necesita larga la sábana. Nadie se precie de su cuna, que la virtud vale por sí sola lo que la

⁶⁷ Ver Salinas 270.

sangre no vale. Y más que, mientras dormimos, todos somos iguales: los ricos y los pobres, los mayores y los menores. Y después de muertos, el labrador y el obispo caben en un palmo de tierra. (Casona 46-7)

La respuesta de Sancho jalonada por refranes es un resumen de los consejos que don Quijote da a Sancho antes de que este ocupara el cargo de gobernador (capítulo XLII). El discurso de Sancho se convirtió en la versión teatral en una defensa de la dignidad del aldeano y como tal su recepción adquirió en el teatro del Pueblo un valor simbólico específico como afirmación de la vida campesina.

Sancho Panza en la insula termina con la dimisión de Sancho, recogida en el capítulo LIII. La adaptación del texto original nos da muchos datos sobre la más que probable interpretación que Casona quería dar a su obra. En el texto de Cervantes podemos leer una crítica a la corrupción de los gobernantes cuando Sancho asegura que “sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas” (Cervantes *Don Quijote*)²: 1065. Sin embargo, la crítica política desapareció en la versión teatral, donde podemos ver a Sancho despidiéndose:

Y a vosotros, *ciudadanos* de esta ínsula Barataria, adiós. Si no os hice mucho bien, tampoco quise haceros mal. Nadie murmure de mí, que fui gobernador y salgo con las manos limpias. Desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Adiós, señores. (Casona 65-66, el subrayado es mío)

La omisión de esta línea no deja de ser problemática en un texto que copia literalmente pasajes del original. De la misma forma que me llama la atención el uso de la palabra *ciudadanos* en la despedida de Sancho. Cervantes utiliza el término en una sola ocasión en toda su obra: en la novela del curioso impertinente (primera parte, capítulo XXV) y no

con el significado de “súbdito de un estado” con el que aparece en el texto teatral, sino con el significado que encontramos en *Autoridades* como “habitante de una ciudad”.

Una representación teatral de un texto clásico es una interpretación que impone una visión que suele coincidir con la del director, que debe traducir la obra a un público que no está familiarizado con el texto. A mi modo de ver la montaje de *Sancho Panza en la insula*, y en especial la intervención textual de Casona, es un ejemplo de la violencia simbólica que puede ejercer la versión escénica de un texto clásico.⁶⁸ La eliminación o reestructuración de escenas del texto original no siempre obedecía a criterios estéticos, sino que podía responder a un intento de codificar el texto para inducir al espectador a interpretar el texto en relación con los acontecimientos del presente de la representación.

Las tres obras que acabo de analizar coincidían en hacer una representación de la administración de justicia en la que se destacaba la soberanía popular, que era el fundamento del estado Republicano. El repertorio de la compañía ayudó a formar el sentido común, consensuado, de más de 30.000 espectadores, que fueron los que se estima que presenciaron las representaciones del Teatro del Pueblo. La recepción teatral supuso la educación popular de una población que no había tenido acceso a la escuela o a la cultura y que debía ser incorporada al proyecto de creación nacional que planteaba la república. La posición natural de los aldeanos en el campo social era la propia de los dominados. Así lo reconoce el Patronato de Misiones pedagógicas cuando señala que los aldeanos “no recordaban haber visto por allí, según dicen, más que al recaudador de contribuciones o a algún candidato o muñidor solicitando votos” (Patronato de Misiones Pedagógicas xii).

⁶⁸ En la sección “La alteración de los esquemas duraderos. La creación del habitus republicano” del capítulo 1 explicito mi interpretación del concepto bourdieuano de *violencia simbólica*.

Para concluir esta sección me centraré en analizar cómo fueron incorporadas las prácticas del teatro del Pueblo y qué alcance tuvieron las mismas en la cultura de los aldeanos. El éxito de las prácticas teatrales de Misiones no se difundió gracias a las críticas de periódicos o las informaciones aparecidas en la sección de espectáculos de la prensa periódica de la época, como ocurría con las obras del teatro comercial. Al contrario, se plasmó en las fotografías que el propio patronato facilitó a la prensa que difundió las actuaciones Misiones pedagógicas en los pueblos.

La revista *Residencia* publicó en febrero de 1933 un número monográfico dedicado a la actuación de Misiones pedagógicas. Un texto escrito supuestamente por el secretario del patronato, Luis Álvarez Santullano, daba una breve noticia de las actividades de Misiones por los pueblos de España, de la misma forma que hizo más tarde el patronato cuando publicó las dos memorias de actividades en 1934 y 1935 a las que me he venido refiriendo. El texto iba acompañado por veintitrés fotografías del archivo de Misiones que habían servido para documentar los trabajos llevados a cabo. Las imágenes seleccionadas tenían como objetivo ilustrar la reacción de los aldeanos ante las reproducciones del museo del Pueblo, las películas proyectadas o las piezas que el teatro del Pueblo representaba.

Las fotografías de Misiones retratan al verdadero protagonista del proyecto: el pueblo. Obviamente hubo un proceso previo de selección de aquellas fotografías o fragmentos de fotografías que mostraban de una forma más clara el asombro, la sorpresa, o la curiosidad del público.

Al analizar estos documentos, los expertos en fotografía han señalado cómo los fotógrafos de Misiones utilizaban las modernas técnicas de fragmentación y

descontextualización en sus trabajos (Mendelson *Documenting Spain* 95; Fernández 173-83). Mediante estos procedimientos se conseguía en cierta manera cosificar a los espectadores. Las imágenes de los aldeanos no sólo ilustraban una experiencia de recepción sino que además transmitían la aceptación que la población rural otorgaba al proyecto. Por otro lado, según Horacio Fernández, reproducen una interpretación interesada de los espectadores:

Los campesinos se volvían en las fotografías seres alegres, curiosos, abiertos, despiertos, amables o receptivos. Y también en ciudadanos, dado que compartían su comportamiento social, actuaban colectivamente. (Fernández 179)

Las fotografías de los aldeanos eran la prueba más evidente de que la República ganaba adeptos. En mi opinión constituyen un buen ejemplo de la utilización partidista de los documentos fotográficos para vender a la opinión pública los éxitos de uno de los proyectos estrella del nuevo régimen político.

Todo esto se conseguía a través de un acercamiento moderno a la fotografía. Fernández las considera el mejor ejemplo de la denominada “nueva visión” en España. Y no en vano, en estas imágenes encontramos aplicados algunos de los recursos que la “nueva visión” introdujo en el arte fotográfico como el primer plano, o la descontextualización y fragmentación, ya mencionadas anteriormente. Además de estos elementos puramente técnicos, las fotografías incluidas en *Residencia* son un claro ejemplo del uso del pie de foto, que se introduce con la fotografía moderna. Mendelson nos recuerda su pertinencia, ya señalada por Walter Benjamin, al dirigir con el texto el punto de vista inicial del espectador (Mendelson "Las Misiones Pedagógicas" 61).⁶⁹

⁶⁹ Ver Walter Benjamin ("La obra de arte en la época de su reproductividad técnica").

El espectador, convertido en protagonista de las fotografías, se representa con primeros planos, descontextualizado. Es el pie de foto, pues, la única referencia que nos ayuda a interpretar la imagen. Las fotografías de *Residencia* parecen confirmar que los pies de foto son, como había aventurado Benjamin, la parte más importante de la fotografía ("A Short History of Photography" 75).

En el número monográfico se incluyen seis fotografías que hacen referencia al teatro del Pueblo. En cuatro de ellas aparecen niños sorprendidos mientras asisten a una representación. Las perspectivas desde las que se han tomado estas fotografías acentúan la sorpresa de sus gestos. Los pies de foto que acompañan a estos retratos intervienen además en la interpretación que el espectador debe hacer de las imágenes, al mismo tiempo que justifican el ensimismamiento de los espectadores: "En el teatro representan *El Dragoncillo*, de Calderón," "Teatro, un grupo de espectadoras," "El fantasma de *La Carátula* tiene suspensos a estos chicos de Pozuelo del Rey," "Mirando al pastor de la *Égloga*, de Juan del Encina." Nadie dudará viendo las fotografías y leyendo estos pies de foto de la intención propagandística que se buscaba con estos documentos.

La recepción del aldeano como un ser asombrado por las actividades de Misiones ha pervivido en algunos testimonios. El propio Casona recordó la impresión que le causó ver el pasmo de un espectador en una de las funciones:

Una vez vi algo curioso. Un hombre con la blusa, la rosa en la oreja, la vara en la mano, entra en el teatro como diciendo: "Vamos a ver qué tontería es ésta". Se sienta y saca el tabaco, que se pone aquí en el hueco de la mano izquierda, y empieza a quitarle los palos. Luego saca un papel grande, papel del Rey de Espadas, que se coloca en la comisura del labio. En esto, se levanta el telón y

empieza la representación de *El dragoncillo*, de Calderón de la Barca, que es una pieza divertidísima, una estampa preciosa, que dura unos veinte minutos. Aquel hombre de la blusa clava los ojos en el escenario y sigue elaborando con parsimonia el cigarro, hasta que cae el telón. Cuando cae el telón, hace de pronto como si le hubiera pasado algo, y le diera vergüenza. Entonces se apresura a encender el cigarro. Había pasado un momento de suspensión y volvía de otro mundo. (*Apud* Díaz Castañón 78)

Los lectores de *Residencia* captaron la sorpresa que expresaban las fotografías. José María Salaverría publicó un artículo, que fue reproducido parcialmente en el número siguiente de la revista, en el que comentaba el monográfico.⁷⁰ Allí destacó la espontaneidad de las instantáneas, que captaban la reacción de los aldeanos en el momento de la representación teatral: “la máquina fotográfica los ha encontrado en un instante de reconcentrada expectación, y con las miradas enormemente atentas a lo que sucede en el escenario, no se preocupan de adoptar posturas o gestos estudiados.” Sin embargo, su lectura de las imágenes es bastante idealista y en ningún momento del artículo se plantea la cuidada selección de las escenas incluidas en el monográfico, ni la descontextualización de las imágenes que acompañan el texto escrito por Santullano.

Salaverría compartía la idea consensuada por muchos agentes culturales del momento de que los aldeanos eran los guardianes de la tradición y que ellos eran los depositarios de la identidad española. No en vano seguían “hablando poco más o menos como los contemporáneos de Santa Teresa y de Fray Luis de León”. El periodista reconocía en su artículo que la cultura hegemónica republicana tenía la necesidad de

⁷⁰ El artículo se citaba en “Actualidades y recuerdos,” *Residencia* IV.2 (1933): 74.

contar con los aldeanos para su modelo de construcción nacional. Ellos eran una numerosa clase subalterna con una cultura propia que debía incorporarse a la cultura dominante. Por tanto, decía Salaverría, a los aldeanos “les basta con ser la masa resistente y sumisa sobre la cual pueda sostenerse el edificio de la nación” (“Actualidades y recuerdos” 74). La cultura contrahegemónica popular tuvo un lugar privilegiado en la construcción de la nueva nación Republicana. Gracias al auxilio de la tradición.

b) El “nuevo carro de Tespis”: La Barraca

La iniciativa de crear una compañía de teatro universitario en la universidad de Madrid partió de un grupo de estudiantes que, junto a Federico García Lorca, elaboraron un primer borrador del proyecto. Los inicios del proyecto datan del otoño de 1931, según ha podido reconstruir Andrew A. Anderson.⁷¹ En aquellos meses no estaba clara la función que tendría la compañía ni la subvención oficial del gobierno al proyecto. La posibilidad de que La Barraca se integrase en Misiones pedagógicas incluso llegó a barajarse como una opción, y así lo reconoce Lorca en la primera entrevista que concede para hablar sobre la compañía: “acaso, ¡y ya sería gran honor! [D. Luis Álvarez Santullano, secretario del Patronato], nos incorpore a esa gran obra silenciosa y formidable que prepara con las Misiones Pedagógicas” (A. A. Anderson 190). No parece que fuera Lorca el único en ver la conveniencia de que La Barraca formara parte de las Misiones, algo que fue satirizado en la revista *Gracia y justicia*:

⁷¹ La colaboración de Federico García Lorca en La Barraca ha despertado el interés de la crítica por el proyecto y en la actualidad hay una extensa bibliografía dedicada a la compañía ambulante. Anderson ha elaborado una exhaustiva cronología de la génesis de La Barraca. En esta sección sólo aclararé las imprecisiones que han sido reproducidas en algunos artículos.

¡Ay Federico García,
 mejor que en Rivas Cherif
 las misiones pedagógicas
 confía Fernando en ti!⁷²

Finalmente no fue así, como ya sabemos, aunque la similitud del repertorio de La Barraca y del teatro del Pueblo ha llevado a confusión a más de un crítico.

La integración de La Barraca en el proyecto de Misiones pedagógicas no se pudo llevar a cabo porque ambos proyectos no tenían los mismos objetivos, y ahí radica la principal diferencia entre esta compañía y el teatro del Pueblo. El teatro universitario surgió como una iniciativa de regeneración artística del teatro español, mientras que el teatro de Misiones tenía como objetivo principal la agencia social. La Barraca se diseñó como un ensayo de teatro de arte que integró la dirección de actores, la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación y la dramaturgia como pocas veces se había podido ver en el teatro español. La empresa teatral partía con dos particularidades que jugaban a su favor. Por un lado, la autonomía del campo económico que le proporcionaba la subvención estatal le permitía librarse de las concesiones al público burgués. Por otro, el repertorio clásico le ofrecía la posibilidad de presentar al público teatral un modelo con el que no estaban familiarizados dada su escasa presencia en las tablas (Dougherty y Vilches de Frutos *La escena madrileña, 1926-1931* 241-53). En estas dos últimas afirmaciones me he referido al público, que fue determinante en el éxito de esta empresa

⁷² Los versos hacen referencia a Fernando de los Ríos, ministro de Instrucción Pública. Cipriano de Rivas Cherif era el director de escena más conocido de la época. Sobre su trabajo con los clásicos ver el capítulo 3. El hecho de que estos versos aparecieran publicados en una revista satírica me hace pensar que el rumor tenía mucho de verdad. El texto fue recuperado por Ian Gibson en el segundo tomo de la biografía de Lorca. El texto, titulado “Romance del Federico,” de José Luis Tapia, fue publicado en *Gracia y justicia*, 23-1-1932: 10 (*apud* Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 54)

teatral puesto que de él dependía la aceptación de esta propuesta de arte escénico. La Barraca partía del ideal educativo que encontramos en los proyectos culturales de la República, fruto del ideario de la institución libre de enseñanza.⁷³ Lorca siente que la compañía puede colaborar con el proyecto republicano de regeneración y devolver al teatro su carácter popular. Así se lo trasmite a Mildred Adams en una entrevista que se publicó en *Theatre Arts Monthly* en marzo de 1932: “We believe we can do our part toward the great ideal of educating the people of our beloved Republic by means of restoring to them their own theatre” (García Lorca *Obras completas* 944).⁷⁴

La idea de regenerar el teatro para ofrecérselo de nuevo al público—recurrente en el pensamiento estético de Lorca—fue lo que el diplomático chileno Carlos Morla Lynch recordó como objetivo mencionado por el poeta en el anuncio público de la iniciativa que hizo en su casa el 1 de noviembre de 1931: “‘salvar el teatro español’ y ponerlo al alcance del pueblo” (127). Por tanto creo que, a diferencia del teatro del Pueblo, La Barraca partía de un criterio estético que determinaba su acercamiento a los textos del repertorio. Así lo recuerda Emilio Garrigues, uno de los estudiantes de Filosofía y Letras que participó en la compañía:

Nos proponíamos hacer un teatro del Pueblo, pero no para el pueblo, es decir, de divulgación, de vulgarización, sino [sic] un teatro universitario, por tanto, de exigencia, de calidad. Federico creía sinceramente haber alcanzado esta meta, y el

⁷³ Holguín ve en el ideario institucionista, que compartían el teatro del Pueblo y La Barraca, el punto de confluencia del programa de las dos compañías: “both groups had their roots in the Institución Libre de Enseñanza with its vision of a Spain regenerated through education” (111).

⁷⁴ Lorca parte del mismo principio de cultura popular que aplicó Bartolomé Cossío a las Misiones pedagógicas, esto es, el pueblo es depositario de la tradición cultural. En otra entrevista revela las claves literarias del proyecto: “ahora andamos a vueltas con los versos de Calderón, de Cervantes y de Lope de Rueda”, dice Lorca. “Los sacamos del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos; si viera usted qué preciosos resultan” (García Lorca *Obras completas* 946).

coro universal de elogios (ministros, pedagogos, críticos, público) corroboraba tal opinión. (Garrigues Díaz-Cañabate 108)

En resumen, la creación de esta compañía de teatro universitario se produjo en un momento en el que había en marcha importantes iniciativas gubernamentales de extensión cultural, al tiempo que concurría como una práctica heterodóxica en el campo teatral español, monopolizado por las prácticas realistas burguesas. Pedro Salinas es, según Anderson, uno de los impulsores de la idea de incorporar el teatro universitario al campo teatral. En diciembre de 1930 dicta una conferencia ante los estudiantes de Filosofía y Letras de la Universidad Central, donde pide su colaboración en la “creación de un teatro universitario culto y selecto,” como ocurría en otras universidades extranjeras (A. A. Anderson 179).⁷⁵ Cipriano de Rivas Cherif, que ocupó una posición destacada en el campo teatral como director de escena de alguno de los montajes más influyentes de la época, también señaló la necesidad de crear un teatro universitario en España a imagen de los que existían en Estados Unidos, como han apuntado Juan Aguilera e Isabel Lizarraga. Rivas Cherif publicó un artículo titulado “La cultura teatral universitaria en los Estados Unidos” en el que alababa el apoyo institucional que se daba en este país al teatro universitario, que contaba con recintos teatrales para el desarrollo de sus actividades.⁷⁶ En su artículo, según Aguilera y Lizarraga, se analizaban los modelos del “Teatro Íntimo del Colegio Universitario de Princeton, el Club Dramático de la Universidad de Cornell, el Festival Anual de Sociedad Dramática de Carolina del Norte

⁷⁵ Es conveniente recordar que Salinas fue uno de los agentes culturales de la República. En esos años, y en diferentes periodos, ocupó los cargos de patrono de Misiones pedagógicas, vocal de la Biblioteca Nacional, asesor de La Barraca y rector de la Universidad Internacional de Santander. Por tanto su papel en el diseño cultural del nuevo estado republicano no deja lugar a dudas.

⁷⁶ Cipriano de Rivas Cherif, “La cultura teatral universitaria en los Estados Unidos,” *Filosofía y Letras*, III.15 (1930): 349-53.

en Chapell [sic] Hill o las actividades auspiciadas por la Escuela Teatral de Westchester County” (*apud* Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 51). Rivas Cherif apostaba por la creación de un teatro universitario en España con un repertorio que recuperara la tradición teatral:

De desear sería que la flamante Ciudad Universitaria de Madrid organizara un Instituto Teatral semejante a estos Clubs escolares norteamericanos, en que el prestigio, puramente literario hoy, de nuestro teatro antiguo, y la posibilidad de una nueva floración del drama español, tuvieran un laboratorio de experimentación. (*Apud* Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 51)

No es raro, pues, ver en la organización de La Barraca cómo se tuvieron en cuenta los modelos de teatro universitario estadounidenses, sobre todo en lo que se refiere al repertorio clásico. La idea de renovación teatral que animaba la creación de la compañía conjugaba la elección de un repertorio de teatro clásico con el cuidado por la escenografía. La *Memoria del teatro universitario “La Barraca”*, publicada como un folleto en 1932 por la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH), órgano gestor de la compañía, hace mención al propósito y a los criterios artísticos de la misma.⁷⁷ Allí podemos leer cómo la renovación que se propone La Barraca “no se refiere solo al repertorio literario, sino que se extiende al criterio moderno de la plástica escénica”, entendida como movimiento, luz, vestuario y decorados, estos dos últimos diseñados por un artista plástico que daba unidad de estilo (Sáenz de la Calzada 57). Los artistas

⁷⁷ La gestión de La Barraca estaba compuesta por un comité directivo formado por cinco estudiantes de Filosofía y Letras y cinco estudiantes de arquitectura. Si bien la selección de las obras fue encargada a la dirección artística, cargo desempeñado por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, este último un dramaturgo que había ganado en 1928 un premio del diario *ABC* para autores noveles con la comedia *De la noche a la mañana*, escrita con José López Rubio, ver Huerta Calvo (2: 2721).

plásticos a los que se convocó al proyecto fueron Ramón Gaya, Benjamín Palencia, Alfonso Ponce de León, Santiago Ontañón y José Caballero, Norah Borges y Manuel Ángeles Ortiz.⁷⁸

En el folleto publicado por la UFEH encontramos un dato que confirma mi hipótesis de considerar a la compañía como un teatro de arte destinado a transformar los esquemas de producción y recepción del público teatral urbano. En dicho texto podemos leer: “nuestra acción que tiende a desarrollarse en las Capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del Teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.” Y ciertamente, si repasamos los itinerarios de cada salida del grupo reconoceremos que visitaban por lo general ciudades y en alguna ocasión algún pueblo de mediano tamaño que estaba en la ruta. Sobre un mapa de carreteras se marcaba el destino, por lo general una capital de provincia, y se trazaba la ruta y los pueblos que se atravesarían (Sáenz de la Calzada 57, 185). En los cuatro años de su existencia la compañía actuó en capitales de provincia de Andalucía, Castilla, Cataluña, Galicia, Levante, La Mancha y Navarra, además de dos visitas especiales a Tánger, Tetuán, Ceuta y la Universidad Internacional de Santander.⁷⁹

La idea generalizada de que La Barraca tenía como objetivo difundir el teatro clásico en

⁷⁸ Para un estudio de la colaboración de estos artistas con La Barraca, ver Plaza Chillón. Especialmente el capítulo 3.

⁷⁹ Otros estudios relacionan las actuaciones de La Barraca en núcleos urbanos con la necesidad de garantizar la asistencia de público: “Dans la nécessité de réunir une assistance qui justifie son déplacement, La Barraca a présenté des spectacles dans les plus grandes villes : Madrid, Barcelone, Valence, Grenade, Zamora, etc.” (Trépanier 171). El itinerario que siguió la compañía en cada salida ha sido reconstruido por una de las actrices, María del Carmen García Lasgoity. Su reconstrucción se puede consultar en Sáenz de la Calzada (221-23). Jacinto Higuera, otro de los actores, recuerda que a partir de un momento, que no precisa, el grupo “despertó el interés en los pueblos de gran importancia y en las ciudades”. También ha hecho su particular reconstrucción de las salidas de la compañía, ver Higuera Cátedra.

los pueblos era algo que también confundía a los periodistas de la época. Lorca responde a una pregunta similar de un periodista de la siguiente forma:

Si lo hacemos es *espontáneamente*. La Barraca fue creada exclusivamente para Madrid, para la universidad y los estudiantes de Madrid. Esa otra labor está encomendada al Teatro de Misiones Pedagógicas, dirigido, como sabes, por Casona, y que es totalmente independiente de nuestra agrupación. (García Lorca *Obras completas* 964-65)

Y en verdad así se pensó La Barraca en un principio: una compañía universitaria itinerante que también tuviera una sede en Madrid, una carpa, una especie de cobertizo desmontable, construido por los estudiantes de arquitectura, y que contara con otra carpa para los desplazamientos. De ahí el nombre de la compañía, como bien ha apuntado Anderson. Aunque las carpas, o barracas, nunca se llegaron a construir, la compañía mantuvo el nombre que hacía referencia al proyecto inicial. El propio Anderson añade que tanto la idea del teatro itinerante como la palabra barraca podría venir del libro de Gabriel García Maroto titulado *La nueva España 1930*, donde su autor presentó un modelo cultural en el que se programaban barracas del arte que saldrían de Madrid “por caminos distintos, a llevar a los pueblos la gracia del arte” (A. A. Anderson 194).

Una vez aclarado el objetivo con el que se creó La Barraca, que me ha permitido explicar la coexistencia de las dos compañías itinerantes subvencionadas por el gobierno de la República, es necesario analizar la agencia social de este teatro universitario. Los integrantes de la compañía son descritos por Lorca como gente “muy preocupada con una gran idea política nacional: educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo” (A. A. Anderson 189). De la misma forma que ocurría en las

actuaciones del teatro del Pueblo, La Barraca comenzaba sus funciones con una breve alocución en la que se aclaraba el propósito de la compañía y se hacía una breve introducción de lo que se iba a presentar en escena. A veces Eduardo Ugarte u otro miembro de la compañía eran los encargados de leer la introducción, aunque Federico García Lorca se reservaba para sí mismo ese papel, un acto del que se conserva una breve grabación cinematográfica sin sonido (Trépanier 168). También se conserva el texto de la introducción que Lorca escribió para la actuación en Almazán (Soria), en la primera gira de la compañía. El texto dejaba claro el propósito del grupo:

Los estudiantes de la Universidad de Madrid, ayudados por el gobierno de la República y especialmente por el ministro don Fernando de los Ríos, hacen por vez primera en España un teatro con el calor creativo de un núcleo de jóvenes artistas destacados ya con luminoso perfil en la actual vida de la nación. (García Lorca *Prosa* 215)

La compañía se presentaba como un proyecto gubernamental que fue posible gracias al apoyo económico de las subvenciones, pero que además era el producto del cambio que estaba sufriendo el país y que se reflejaba en la esfera artística. El campo teatral, como otros campos artísticos, se reestructuraba así con la concurrencia de prácticas heterodoxas que buscaban desestabilizar los hábitos de los espectadores.

La presentación continuaba con una florida introducción a las obras de Cervantes y Calderón que a los actores de la compañía les parecía demasiado empalagosa y terminaba—no es casualidad—destacando el desinterés del proyecto. El *interés en el desinterés* se verbaliza en este texto y en algunas de las casi una decena de entrevistas en las que Lorca habla de La Barraca. “Naturalmente,” decía el dramaturgo al final de su

presentación, “toda esta modesta obra la hacemos con absoluto desinterés y por la alegría de poder colaborar en la medida de nuestras fuerzas, en esta hermosa hora de la nueva España” (García Lorca *Prosa* 215). Existen al menos dos versiones más del texto introductorio de las representaciones: los textos que Lorca pronunció en la Universidad Internacional de Santander (Valbuena Morán y Madariaga de la Campa 34-35) y en el Paraninfo de la Universidad de Madrid (García Lorca *Prosa* 218-21).⁸⁰ El contenido es prácticamente el mismo en los tres textos, aunque al comienzo la introducción leída en Santander añade que los estudiantes que integran La Barraca “trabajan desinteresadamente” (Valbuena Morán y Madariaga de la Campa 35). El desinterés es recompensado en el campo cultural con capital simbólico, que es el que determina la posición de los agentes en el campo. El capital simbólico de La Barraca fue reconocido a pesar de ser una práctica cercana al campo del poder, ya que en todo momento hizo gala del interés no lucrativo del proyecto, de su autonomía y de la posición heterónoma que ocupaban los integrantes del grupo, todos ellos estudiantes universitarios o jóvenes promesas de las artes plásticas.

Con la dirección de la compañía, Federico García Lorca consiguió afianzar su posición en el campo cultural al mismo tiempo que lograba una mayor presencia pública. El desinterés de La Barraca iba de la mano del propio desinterés de Lorca, que en la primera entrevista niega que hubiera jerarquía en el grupo, aunque meses más tarde,

⁸⁰ El texto de Almazán se pronunció en este pueblo soriano en julio de 1932, la presentación de la Universidad Internacional de Santander se publicó en el diario *El Cantábrico* el 14 de agosto de 1934, mientras que a la introducción del Paraninfo de la Universidad de Madrid tuvo lugar el 25 de octubre de 1932. Es interesante notar cómo en tres momentos diferentes y ante públicos tan dispares se repite la idea del “desinterés” como un principio rector de la compañía.

después de experimentar los primeros éxitos, se reconocería como su director artístico o director de escena (A. A. Anderson 189; Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 61).

Las prácticas teatrales de La Barraca fueron bien recibidas en la mayoría de las representaciones, fruto de la violencia simbólica, es decir, del reconocimiento de las representaciones como prácticas hegemónicas. La aceptación de las representaciones se traduce usando el mismo modelo que encontramos en los testimonios que relatan las actuaciones del Teatro del Pueblo: el asombro del público es la prueba más contundente del éxito de las representaciones. En este sentido, durante la actuación en Almazán (Soria), ocurrió un episodio que revela la reacción positiva del público. En escena se representaba el auto de Calderón *La vida es sueño* y así lo recordaba Dámaso Alonso que asistió a la representación:

En la plaza de un pueblo, a poco de comenzar la representación a cielo abierto, se pone a llover implacablemente, bien cernido y menudo. Los actores se calan sobre las tablas, las mujeres del pueblo se echan las sayas por la cabeza, los hombres se encogen y hacen compactos: el agua resbala, la representación sigue; nadie se ha movido. (*Apud* Campoamor González 789)

La anécdota es corroborada por María del Carmen García Lasgoity, Luis Sáenz de la Calzada y Modesto Higuera (Sáenz de la Calzada 78, 298; Sturn "Federico García Lorca and La Barraca" 180). Este episodio confirma que "a pesar de lo conceptuoso del mecanismo poético de Calderón," dice Sáenz de la Calzada "a la gente sencilla, sin letras, le gustaba el teatro" aunque la obra estuviese tan lejos de su mundo como lo estaba *La vida es sueño* (Sáenz de la Calzada 78).

El público rural, a diferencia del público burgués, intervenía en la representación teatral, era partícipe de la obra y a veces condicionaba el desenlace de las obras. Cuando en el entremés de Cervantes *La guarda cuidadosa* Cristinica elige el sacristán en vez de al soldado ocurrió esto: “Cristinica elige al sacristán, se armó una protesta al dudar si debería elegir entre el soldado o el sacristán; el público intervenía a favor de uno u otro, pero los más tiraban por el soldado y hubo casi que aceptar que así fuera” (Sáenz de la Calzada 299).

No todas las representaciones que hizo la compañía gozaron del mismo éxito. He localizado al menos dos momentos en los que hubo un rechazo manifiesto de las representaciones, algunas veces con violencia, como ocurrió en el episodio que relato a continuación.⁸¹ En la primera salida, el 15 de julio de 1932 se estrenó en una función nocturna el primer acto del auto *La vida es sueño* en la ciudad de Soria. El lugar elegido fue el claustro románico de San Juan de Duero. María del Carmen García Lasgoyti recordaba así el incidente:

From the beginning of the performance, the cast was harassed by hissing and booing from the audience. The caviling soon erupted into a brawl. The angry mob began to advance toward the stage, but the actors, enclosed within the apse, had no way to flee the anger of the crowd. One member of the troupe, however, noticing that the children were at the front of the audience, seated on the first row, took advantage of the opportunity to outwit the horde by shouting, “The footlights

⁸¹ Luis Sáenz de la Calzada cuenta que en agosto de 1933 las autoridades denegaron el permiso de actuación a la compañía en Jaca (Huesca) y en Huesca. Sáenz de la Calzada (196-7) no aporta más datos sobre la prohibición, aunque sí apunta que les interesaba actuar en Jaca porque coincidían las fiestas del pueblo, había una universidad internacional y además este era el pueblo en el que los héroes republicanos Galán y García Hernández se habían alzado contra la monarquía en 1930 (Casanova 10-12). No es difícil imaginar que la razón por la que se prohibió la representación en estos dos sitios fuera que a La Barraca se la relacionaba con el gobierno republicano, que no gozaba de las mismas simpatías en todo el país.

are charged! If you cross that battery, you will kill the innocent children.” (Byrd *García Lorca* 46)

Se tuvo que interrumpir la representación y el autobús de la compañía fue escoltado por la policía. La propia García Lasgoity y otros miembros de la compañía identificaron a los alborotadores como los “señoritos de Madrid” que habían ido expresamente a Soria a reventar el acto (Sturm "Federico García Lorca and La Barraca" 178). No fue este, sin embargo, el único rechazo que vivió la compañía. Lorca relata cómo los camiones que usaban para las giras llevaban pintados el escudo de la República, lo que provocó que fueran recibidos con piedras a su llegada al pueblo carlista de Estella (Navarra) en agosto de 1933. El desenlace, sin embargo, fue menos dramático que en Soria, e incluso lograron arrancar los aplausos del público. Así se lo contó meses después Lorca al periodista Pablo Suero:

Después de haber congregado y haber explicado como acostumbramos el asunto de la obra que íbamos a dar, la vida de quien la escribió y demás cosas, hicimos la obra, que era *Fuenteovejuna* de Lope. Y al final nos aclamaron. Lo más sugestivo, lo que habla de una resurrección, son los gritos de “¡Viva España!” que recogen con frecuencia nuestras representaciones. El pueblo español es un pueblo admirable, créalo usted. La Barraca hace obra. (García Lorca *Bodas de sangre* 219)⁸²

En este sentido se puede pensar que el rechazo que sufrieron en muchos de estos lugares no se debía a que el público no aceptara el modelo teatral que proponía La Barraca, sino a que se la relacionaba con el gobierno republicano y con la cultura hegemónica contra la

⁸² Lorca omitió en esta entrevista los insultos que tuvo que soportar durante la presentación, que recordemos comenzaba con: “El gobierno de la República” (Sáenz de la Calzada 198).

que protestaba el sector de la población más tradicionalista. El público que aprobó las representaciones reconocía el modelo de teatro nacional que proponía el grupo teatral. En este sentido, las vivas a España que recibían sus representaciones de las que habla Lorca eran muestra de la identificación de la audiencia con el teatro nacional republicano.

Como señala Anderson (196), Lorca intentó acentuar la autonomía del proyecto a partir de los sucesos de Soria, posiblemente para evitar incidentes como los que siguió viviendo La Barraca en los años de su existencia. En una entrevista de julio de 1932 negaba cualquier confluencia entre teatro y política: “No; nada de política. Teatro y nada más que teatro” (García Lorca *Obras completas* 969). Sin embargo, las obras de su repertorio, sobre todo *Fuenteovejuna*, como trataré de demostrar más adelante, contenían una fuerte carga ideológica que hacía inevitable la confluencia entre estética y política.

El repertorio de La Barraca es propio de un teatro de arte. En la primera temporada se montaron el auto de Calderón de la Barca *La vida es sueño* y los entremeses de Cervantes *La cueva de Salamanca* y *La guarda cuidadosa*, además del atribuido *Los habladores*.⁸³ Según se recoge en la *Memoria de La Barraca*, publicada en 1932, el auto sólo se representaba en las ciudades, y en los pueblos llevaban los entremeses. Se habían “formado dos programas distintos: uno popular, a base de los entremeses Cervantinos [sic], y otro, para públicos más restringidos, que es el Auto Sacramental ...” (Sáenz de la Calzada 57). A partir de 1933 se incluyen en el repertorio *El retablo de las maravillas* de Cervantes; las comedias de Lope de Vega *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*; la atribuida a Tirso de Molina *El burlador de Sevilla*; la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina. También se representaba la llamada Fiesta del Romance, un espectáculo

⁸³ Para una historia de la atribución de este entremés a Cervantes ver Alonso (*El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*).

que incluía: el *Romance del Conde de Alarcos*; *Las almenas de Toro*, fragmento de la comedia de Lope de Vega; *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado; y *La tierra de Jauja*, el paso de Lope de Rueda.

En las próximas dos secciones analizaré dos de las obras del repertorio que me ayudarán a ilustrar el proceso de producción de esta compañía. El auto *La vida es sueño* suponía un doble reto. Por un lado era necesario interpretar un género que había desaparecido casi por completo de la escena española. Por otro, la puesta en escena debía ayudar al espectador a entender un texto altamente poético pronunciado por figuras alegóricas. Por suerte contamos con numerosos datos sobre la puesta en escena de esta obra de la que incluso se han conservado unos minutos de grabación cinematográfica.⁸⁴ No contamos con la misma fortuna en el caso de *Fuenteovejuna*. Aun así, la reconstrucción de la versión que se usó para la representación me ayudará a prestar atención a las intervenciones textuales que Lorca realizó.

La vida es sueño

La apuesta por montar un auto sacramental como primera obra de la compañía respondía exclusivamente al pensamiento estético de Lorca. En la presentación del auto se hablaba sobre la conexión que *La vida es sueño* tenía con la liturgia cristiana. A través de Calderón, decía Lorca antes de cada función, “se llega al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el

⁸⁴ La grabación original se conserva en la biblioteca de la Fundación Federico García Lorca (Madrid). El metraje se utilizó en la elaboración del documental *La Barraca: Lorca sur les chemins de l'Espagne*, dir. Edgardo Cozarinsky. Atmosphère Communication, 1994. Mis referencias a la grabación de *La vida es sueño* corresponden del visionado de este documental.

mundo; me refiero al santo sacrificio de la misa” (García Lorca *Prosa* 219).⁸⁵ La elección de una obra de teatro religioso no parecía lo más acertado en un momento en el que se estaban sentando las bases para la separación real de iglesia y estado. Esta fue la opinión que compartían algunos miembros del gobierno republicano y de las asociaciones estudiantiles, “que pensaban que el repertorio era demasiado reaccionario” (Garrigues Díaz-Cañabate 110). Para María Teresa León se trataba además de una irresponsabilidad política: “Calderón seguía haciendo propaganda religiosa con *La vida es sueño*, mientras en el Congreso se pretendía laicizar la enseñanza, libertar las conciencias. Eso La Barraca no lo dijo en los pueblos” (León 378-79).

¿Cuál fue entonces la motivación para elegir esta obra? Y más importante aún, ¿cómo entendieron los espectadores el auto? ¿Lo identificaron con la propaganda religiosa? En primer lugar, es importante destacar la importancia relativa del auto en el repertorio de La Barraca. *La vida es sueño* nunca se representó íntegra en los pueblos, donde el primer acto siempre se montaba junto a los entremeses de Cervantes *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y el atribuido *Los habladores*. De hecho el auto completo sólo se representó en Granada, Elche, Alicante y Murcia, y desapareció del repertorio en marzo de 1933. Por esta razón, aunque la puesta en escena del auto aporta mucha información sobre el trabajo escénico del grupo, no sería justo considerar esta obra como paradigmática del repertorio de La Barraca.

La concepción del auto sacramental que tenía Lorca puede ayudarnos a entender el objetivo que buscaba con la representación de *La vida es sueño*. Para Lorca, el

⁸⁵ Lorca repite esta idea en varias ocasiones, por ejemplo en 1934 afirmaba en Buenos Aires durante el “Discurso a los actores argentinos” que “el santo oficio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía” (García Lorca *Bodas de sangre* 188).

protagonismo del hombre que se encuentra en el teatro de Shakespeare o Goethe, en el teatro religioso de Calderón se relega a un segundo plano: “Todos los autos de Calderón son el drama de Dios, que ama al hombre, lo busca y lo perdona y lo vuelve a llamar, lleno de heridas, con rayo de coral o balido de cordero” (García Lorca *Prosa* 220). Estas palabras introducían la función en la que se representaba *La vida es sueño*, obra que Lorca entendía como “el poema de la creación del mundo y del hombre, pero tan elevado y profundo que en realidad salta por encima de todas las creencias positivas” (García Lorca *Prosa* 221). Y en efecto, con su puesta en escena quería resaltar el universalismo del texto, la teatralidad con la que Calderón había dibujado los símbolos del auto:

La lucha de los cuatro elementos de la Naturaleza por dominar el mundo, el terror del hombre recién nacido, todavía tembloroso de arcilla y luz planetaria, y la escena de la Sombra con el pálido Príncipe de las Tinieblas son momentos dramáticos de difícil superación en ningún teatro. (García Lorca *Prosa* 221)

La apuesta por *La vida es sueño* fue difícil y Lorca tuvo que superar las críticas de los que sólo veían en el auto el drama religioso, y el recelo de los propios integrantes de la compañía, que pensaban que no era el texto más adecuado para un público sin formación. Sin embargo, la comprensión del drama no era el objetivo que se había marcado el director, “‘para comprender *La vida es sueño* todas las luces teológicas son necesarias,’ y añadía, ‘pero no para sentirla’” (Garrigues Díaz-Cañabate 114). A mi modo de ver resulta difícil imaginar que los espectadores de esta representación obviarán el significado religioso del texto. El testimonio del actor Jacinto Higuera confirma esta idea. Higuera interpretaba en base a los comentarios que hacían los espectadores, que estos “entendían perfectamente todo el simbolismo de la representación” (Sturn "Federico García Lorca

and La Barraca" 188). La dramaturgia de Lorca habría jugado un papel importante en la construcción del sentido del auto.

Suzanne Sturn ha reconstruido a través de testimonios y documentos la representación de *La vida es sueño*. Calderón no había dividido originalmente su auto, pero Lorca decidió dividirlo en tres actos (Sturn "Federico García Lorca's Production" 95). La versión de *La Barraca* se abría con la lucha de los cuatro elementos—Tierra, Agua, Aire, Fuego—por una corona de laurel. En las fotografías y en el metraje que se ha conservado de la representación, se ve cómo giraban compitiendo por la corona. El pintor Benjamín Palencia había diseñado el vestuario y la escenografía, que en esta primera escena consistía en un gran telón con las esferas en el que combinó los colores azul, gris y blanco. Los cuatro elementos vestían con colores que los identificaban: “el Agua era azul y verde, la Tierra blanca y siena tostado, el Aire gris de purpurina y el Fuego amarillo, naranja y rojo en forma de llamas” (Sáenz de la Calzada 69). En escena se representaba la creación del universo con la intervención del Amor, el Poder y la Sabiduría. Al final de este cuadro los cuatro elementos cantaban mientras el acompañamiento musical de guitarra y laúd sonaba tras el telón. Cada uno de los elementos nombraba las creaciones que le correspondía y todos juntos cantaban “¡Benedicid al Señor!” Más tarde los cuatro elementos juraban ante el Poder obedecer al Hombre. La Sombra, que el propio Lorca interpretaba, salía a escena casi a oscuras. El Príncipe de las tinieblas aparecía en escena iluminado por un inmenso foco rojo. Ambos introducían el nacimiento del Hombre, que aparecía junto a la Gracia. El primer acto terminaba con la Sombra y el Príncipe de las Tinieblas que cantaban para convocar a los elementos a rendir obediencia al Hombre:

Venid, corred, volad Elementos

a dar obediencia al Príncipe vuestro. (Calderón de la Barca *Autos Sacramentales* vv. 800-01)

Aquí terminaba *La vida es sueño* que se representaba en los pueblos. En el acto segundo el Hombre entablaba un debate con el Entendimiento y el Libre Albedrío en el que afloraba el tópico neoestoico de la cuna y la sepultura. El Hombre se libraba del Entendimiento con la ayuda del Libre Albedrío y aceptaba la manzana que le ofrecía la Sombra. El acto se cerraba con la desgracia del Hombre narrada por el canto de los Cuatro elementos. En el último acto el Amor perdonaba al Hombre y el Agua purificaba sus errores. El auto se cierra con la Sabiduría, el Amor, el Poder, el Entendimiento y el Albedrío que le advierten al Hombre que los necesitará en su vida.

La vida es sueño de La Barraca tradujo a la escena toda la riqueza del espectáculo barroco. La música conectaba el auto con el espectáculo barroco y así lo reconoció un periodista tras asistir a la representación del auto. Afirmaba que el auto necesitaba la música, la parte más interesante de la obra para este crítico (Sturn "Federico García Lorca's Production" 98-9). Con la música en directo, la iluminación o la coreografía se ofrecía al público un espectáculo teatral novedoso. Todos estos aspectos de la representación debían imprimir un ritmo al espectáculo. Sturn afirma que en ciertos momentos de la representación la recitación y los movimientos estaban sincronizados con el ritmo de la música. Así ocurría en la escena inicial del auto en la que "the opening struggle among the four elements was choreographed as a simple dance" (Sturn "Federico García Lorca's Production" 101). La coreografía es una de las escenas conservadas en la grabación cinematográfica a la que me referí anteriormente (Edgardo

Cozarinsky). En esta escena vemos a los cuatro elementos girando mientras se disputan la corona. A pesar de la sencillez de la escena, el hecho de que la música, los movimientos y el recitado formaran parte de la coreografía imprimió un estilo a la puesta en escena de este auto sacramental.

En la grabación de la representación de este auto también podemos ver a Lorca en el papel de la Sombra. Vestía un traje negro y le cubría la cara un velo del mismo color que apenas dejaba verle el rostro. La escena corresponde a la primera aparición de la Sombra, donde pronuncia un monólogo casi a oscuras. La entrada coincidía con el final del canto de los cuatro elementos contra ella. De hecho la Sombra se burlaba de la canción, por lo que la transición con el monólogo que pronunciaba a renglón seguido era crucial para mantener el ritmo:

Música.– Y en sí las sombras encierra...

Sombra.– Y en sí las sombras encierra...

Música.– De Poder, Ciencia y Amor,
¡Benedicid al Señor! (*Vanse.*)

Sombra.– ¿Cuándo el acento fue rayo veloz,
trueno el eco, relámpago la voz,
flecha el aire, dogal
el suspiro, el anhélito puñal,
sino hoy, que contra mí
las cláusulas del cántico que oí,
el relámpago, el rayo, el trueno son
dogal, flecha y puñal del corazón?

.....
 (Calderón de la Barca *Autos Sacramentales* 498-505)

Estas líneas del texto de Calderón debían pronunciarse prestando atención a las pausas. Hay once pausas gráficas en el extracto de la intervención de la Sombra que acabo de citar. La interpretación de las pausas era fundamental para que el verso sonara de una forma natural y esta era una tarea que le correspondía al director artístico. Sturn nos ofrece más datos sobre el monólogo de la Sombra:

Lorca treated this speech as an aria, carefully modulated, built crescendo by crescendo. His use of silence was profound. In the scenes before Man appears to question his own existence, the lines were orchestrated with careful attention to silence, rhythm and control. (Sturn "Federico García Lorca's Production" 100)

Todas las evidencias sobre la representación con las que contamos apuntan a la integración de los elementos escénicos en el conjunto del espectáculo, algo poco corriente en las compañías profesionales.⁸⁶ La Barraca dio la misma importancia a la selección de actores, el uso de la música en directo, la coreografía, la expresión corporal, la iluminación, la escenografía y la recitación. La organización de La Barraca como un teatro de arte y la elección del repertorio de teatro clásico proporcionó a la compañía un capital simbólico específico en el campo teatral. Sin embargo el repertorio que se formó tras la primera temporada del grupo, más conectado con la realidad social del país, denota un cambio de rumbo en la compañía. Predominó la comedia y *Fuenteovejuna*, en una

⁸⁶ Dougherty y Vilches de Frutos hacen una panorámica de la escenografía en los años previos a la creación de La Barraca. Señalan cómo en estos años algunos grupos profesionales como el teatro de Arte de Martínez Sierra comenzaban a integrar el decorado como un elemento más de la escenografía. Ver Dougherty y Vilches de Frutos *La escena madrileña, 1926-1931* 235-39.

adaptación ad hoc realizada por Federico García Lorca, fue la obra que más veces se representó.

Fuenteovejuna

La agencia política del repertorio se acentuó desde la segunda temporada. En julio de 1933 se estrenó en el teatro principal de Valencia la comedia de Lope de Vega *Fuenteovejuna* (Sáenz de la Calzada 294), cuya lectura política es inevitable, más si cabe tras las intervenciones de Lorca en el texto y la actualización de la acción a la España de los años 30. Estelle Trépanier ha señalado que la elección de esta obra respondía a la reconsideración del objetivo de la compañía que se pedía desde el congreso de la UFEH, celebrado en febrero de 1933. Principalmente se demandaba un mayor compromiso de la compañía con los problemas que acuciaban a los españoles.⁸⁷ La interpretación de Trépanier se basa en un artículo de *El Mercantil Valenciano* dedicado al congreso de la UFEH celebrado en Valencia. En este artículo se destaca el éxito de La Barraca a pesar de “pequeñas deficiencias de orden interno, más bien debidas a la obstrucción en disciplina de algunos miembros del Comité que rige el mencionado grupo” (“III Congreso de la UFEH” 4). Los cambios que se anunciaban en el congreso de la UFEH se concretaron más tarde con la destitución del secretario de La Barraca, Miguel Quijano, y el nombramiento de Rafael Rodríguez Rapún. Esta decisión iba destinada a profesionalizar la compañía (Sáenz de la Calzada 176).

⁸⁷ Respecto a la decisión tomada en el congreso de la UFEH dice Trépanier: “Restée en dehors de ces délibérations, La Barraca en a cependant eu des échos, et il ne serait pas impossible, que ce fût pour se rendre aux vues de la UFEH, que le spectacle créé par la suite, fût *Fuenteovejuna*, où le Commandeur se présente, vêtu en cacique de village... Pourtant, le choix de l’oeuvre et ses répétitions, remontent au-delà du Congrès” (Trépanier 175).

Tenemos la fortuna de contar con una reconstrucción del texto que se usó para la puesta en escena. *La Fuenteovejuna de Federico García Lorca*, editado por Susan Byrd, es el resultado del recuerdo de María del Carmen García Lasgoity, que interpretó el papel de Pascuala y que lo ha reconstruido de memoria, y de las correcciones de Luis Sáenz de la Calzada, que hacía el papel de Comendador. Por tanto, aunque hay que tomar el texto con reservas, no deja de ser un documento importantísimo para acercarnos a la obra que La Barraca representó con más éxito.

Lorca interpretó los clásicos no como textos históricos, sino como obras universales que podían ser entendidas en cualquier época y que podrían ser tan actuales como el teatro más comercial. En todo momento Lorca se negó a hacer una puesta en escena arqueológica y se propuso demostrar la vigencia de los clásicos:

Como abrigamos la convicción de que los clásicos no son arqueológicos, representamos obras como los pasos de Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes, el auto sacramental de *La vida es sueño* y *Fuenteovejuna*, de Calderón [sic]. Hemos comprobado así que los clásicos son tan actuales y vivos como Arniches. (García Lorca *Obras completas* 205)

Los entremeses del repertorio solían representarse íntegros, pero en el caso de la comedia hubo intervenciones textuales. Lorca negó que las versiones que escribió para La Barraca fueran refundiciones al uso, como las que habían hecho en España desde el siglo XIX y que eran utilizadas frecuentemente por las compañías profesionales que representaban teatro clásico español. Antes bien, Lorca sólo suprimió de los textos originales pasajes que por diversas razones no funcionaban en la representación. No se puede pensar, sin embargo, que las intervenciones en el texto fueron inocentes. En el caso de

Fuenteovejuna, por ejemplo, los pasajes suprimidos condicionaron la recepción del texto. En su defensa el dramaturgo argumentó que lo que representaban no era la comedia íntegra, sino una antología de la comedia:

D'aquesta obra només n'he donat, en les representacions de La Barraca, seixanta escenes. He separat tot el drama politic i m'he limitat a seguir el drama social. Però ho he advertit. No he dit: 'Ara aneu a veure i escoltar *Fuenteovejuna*', sin'que he anunciat: 'Vaig a presentar-vos una antología de *Fuenteovejuna*'.
(García Lorca *Obras completas* 1064)

La *Fuenteovejuna* de Federico García Lorca prescinde de las escenas en las que intervienen los Reyes Católicos, aunque en varios momentos de la obra se respetan las alusiones e incluso las alabanzas a Isabel y Fernando. Su versión prescindía del principio y del final del original, y como consecuencia se anulaba la interpretación política del texto, que quedaba reducido al conflicto que producía la deshonra de Laurencia. La conspiración del Comendador contra los Reyes Católicos, por tanto, se suprimió como una acción paralela, de la misma forma que se prescindió de la intervención de los monarcas al final del texto que garantizaba el nuevo statu quo.

Se puede afirmar, entonces, que el texto de Lorca, aun respetando el original, es una versión más dinámica de *Fuenteovejuna* gracias a la eliminación de una de las dos acciones de la comedia, una decisión que tuvo una repercusión en la recepción. La versión comienza con Laurencia y Pascuala, que presentan la mala fama del Comendador que van amplificando otros personajes en las siguientes escenas. La supresión de la primera escena en la que se presentaba el Comendador, don Fernán Gómez, debió

condicionar a la audiencia, que tuvo que esperar hasta la escena IV para conocer al personaje, que entra en escena tras la canción “Sea bienvenido el comendadore.”

De la misma forma, el final de la *Fuenteovejuna* de La Barraca acentúa la interpretación de la deshonra como el único conflicto de la comedia. En el texto editado por Byrd leemos que la obra termina con estas palabras de Frondoso y Laurencia:

Frondoso.—

Pero decidme, mi amor,

¿Quién mató al Comendador?

Laurencia.— Fuente Ovejuna, mi bien.

Frondoso.— ¿Quién le mató?

Laurencia.— ¡Dasme espanto!

Pues Fuente Ovejuna fue.

Frondoso.— Y yo, ¿con qué te maté?

Laurencia.— ¿Con qué? Con quererte tanto. (Byrd *Fuente Ovejuna* 108-09)

En consecuencia el asesinato del Comendador quedaba impune, y la autoría se diluía en la colectividad, que había asumido la deshonra de Laurencia como la de toda Fuenteovejuna. Mientras tanto la unión de Laurencia y Frondoso triunfaba finalmente cerrándose así el conflicto amoroso de la obra.

¿Cuál fue la recepción de esta versión? Y más aún, ¿cuál era el mensaje que *Fuenteovejuna* tenía entre los espectadores? El argumento de la obra era muy conocido. El texto de la obra había sido editado en colecciones populares. Américo Castro, que

colaboró como asesor de La Barraca, era el autor de una de estas ediciones.⁸⁸ La Barraca situó la obra en la Castilla de los años 30 y convirtió el conflicto del comendador y sus vasallos en el de los caciques y aldeanos. Fernán Gómez y sus criados iban vestidos de pana y los decorados que diseñó Alberto situaban la escena en Castilla. La comedia cobraba, pues, sentido para los espectadores que veían en escena el drama social de muchos pueblos de España. Arturo Barea señaló la fuerza que cobró *Fuenteovejuna* durante la República:

Aquellos espectadores movidos por primera vez en su vida por la pasión filtrada a través del arte, eran la misma gente que tenía sus esperanzas puestas en la República, que escuchaban en la taberna de su pueblo a la radio recién instalada, que soñaban con una escuela para sus hijos, que creían que la tierra en lo futuro iba a alimentarlos en lugar de sumirlos en la miseria. Las palabras del drama clásico se mezclaban con sus esperanzas presentes. Si en la obra se castigaba al noble malvado que ofendía un punto de honor del código del siglo XVII, los espectadores le identificaban con uno de los ‘señoritos’ del pueblo, hijo de sus propios ‘nobles’, a los cuales odiaban. (Barea 34-35)

Para Barea La Barraca era un arma política. En mi opinión la versión de Lorca no tenía como objetivo la agitación de las masas, ni tampoco provocó que los conflictos sociales empeorasen especialmente. Si la obra fue un éxito en todos los lugares donde se representó y fue la pieza que más veces montaron, fue precisamente porque el montaje establecía una conexión entre los hechos tiránicos del siglo XV y los que sucedían todavía con demasiada frecuencia en los años 30.

⁸⁸ Ver Lope de Vega, *Fuente Ovejuna: comedia*, ed. Américo Castro (Madrid: Tipográfica Renovación, 1916).

La Barraca adaptó el teatro clásico para su público. Se trataba de una adaptación que iba más allá de la intervención textual: requería una nueva técnica actoral, una nueva escenografía, un replanteamiento de lo que significaba el espectáculo teatral, en definitiva la adaptación del teatro clásico “era posibilitar una modernización teatral en España” (Dougherty "El legado vanguardista de Tirso de Molina" 20-21). Sáenz de la Calzada consideraba que la actualidad que se imprimía a las representaciones del grupo se debía a que interpretaban los textos con total libertad: “para que Calderón, Lope o Cervantes tuvieran vigencia, había que recrear a Cervantes, a Lope o a Calderón; y ahí es donde Federico borraba a veces, ahí es donde improvisaba y ahí es donde paraba la acción para ver más tarde lo que haría” (Sáenz de la Calzada 158). Este testimonio nos proporciona una valiosa información sobre el acercamiento de Lorca a la interpretación de los textos clásicos españoles. Modesto Higuera, que también actuó en la compañía, recordaba cómo en los ensayos Lorca interpretaba los papeles para que los actores captaran la sutileza que quería imprimir a cada papel, a cada escena. Como señala Suzanne Sturn, “he had the ability to transpose the text and his idea of character into precise terms of movement and vocal rhythms” (Sturn "Federico García Lorca's Production" 98). El ritmo de la representación estaba marcado por la interpretación del texto en verso, cuya recitación podía condicionar la recepción del público. Como hemos apuntado anteriormente, Lorca no quería hacer representaciones arqueológicas, y además era consciente de lo poco que se sabía en 1932 sobre la interpretación de las comedias en su tiempo. Por eso dice que en La Barraca trataban “de recitar dando su valor pleno a cada verso, lentamente, subrayando, con énfasis, con mucho énfasis, cuando el verso lo requiere.” Su técnica, según contó, era interpretar los signos de puntuación de los textos,

que no se sistematizaban todavía en todas las ediciones. La correcta puntuación ayudaba a valorar cada pausa: “medimos y calculamos la extensión de cada pausa,” explicaba, “lo que produce en escena una armonía en los silencios realmente extraordinaria” (García Lorca *Obras completas* 969).

El trabajo de Lorca con el verso fue impecable, dada su propia experiencia como dramaturgo y poeta. Según Mario Hernández, cuando ensayaban *Fuenteovejuna*, probablemente en el mes de junio de 1933, el director ya había acabado la redacción del primero de sus dramas poéticos, *Bodas de sangre* y estaba escribiendo *Yerma* (García Lorca *Bodas de sangre* 16-17). Además había participado, junto a Eduardo Marquina, en la dirección de *Bodas de sangre*, estrenada en el teatro Beatriz de Madrid el 8 de marzo de 1933 (Dougherty y Vilches de Frutos "Federico García Lorca" 243). La experiencia de dirigir La Barraca al mismo tiempo que participaba en el teatro profesional se dejó sentir en ambos proyectos. Lejos de buscar influencias o genealogías en la creación lorquiana, es interesante señalar el papel de la música en *Bodas de sangre* y en *Fuenteovejuna*.⁸⁹ Basta con ver el acercamiento de Lorca al “Despierte la novia” de la primera y “Al val de Fuenteovejuna” de la segunda para entender a qué me estoy refiriendo.

En ambas canciones podemos ver la celebración popular de la boda, aunque Lorca, que era consciente de la fuerza que estos cuadros musicales tenían en una representación teatral, concibió las canciones como espectáculos específicos que debían

⁸⁹ No es del todo exacta la apreciación de Mario Hernández, que explica los elementos lopescos de *Bodas de sangre* por la experiencia del dramaturgo al frente de La Barraca: “La dirección de La Barraca, con lo que supuso de renovado contacto con el teatro del Siglo de Oro, debió contribuir a la cristalización del proyecto [la escritura de *Bodas de sangre*], tan impregnada como está la obra de rasgos lopescos” (García Lorca *Bodas de sangre* 18). Hay que recordar que la primera obra de Lope que monta La Barraca es precisamente *Fuenteovejuna*, que se estrenó un año después de que Lorca terminara su tragedia, en agosto-septiembre de 1932, según la fecha que proporciona el propio Hernández (García Lorca *Bodas de sangre* 18).

armonizar música, coreografía y actuación. Christopher Maurer estudió el “Despierte la novia” de *Bodas* como un homenaje a la polifonía de Bach, en el que la cantata 140 funcionaba como intertexto en la canción (Maurer 245). La escena coral que se consiguió con esta canción proporcionó a los espectadores una nueva experiencia de recepción, como recuerda Josefina Díaz de Artigas, que interpretó a la novia en el estreno: “[El cuadro de la mañana de la boda], que decían personas distintas, él lo puso como un concertante, que no hubiera una voz que no encajara con la otra. Y al terminar..., el teatro se venía abajo” (García Lorca *Bodas de sangre* 30).

La canción de la boda de Laurencia y Frondoso, “Al val de Fuenteovejuna”, formó junto a dos canciones más que no estaban en el texto original de Lope de Vega un intermedio lírico. Eduardo Ugarte, el otro director artístico de La Barraca, apuntó que los coros de *Fuenteovejuna* “destacarían los valores populares con la grandiosidad debida” (*apud* Persia 393). En este sentido, la coreografía funcionó en el espectáculo como una escena coral en la que participaban los músicos y todos los personajes de la obra. En la fotografía de esta escena que retrata el baile de Laurencia y Frondoso podemos contar veinte músicos y actores (Sáenz de la Calzada 97). Lorca ensayó la canción con el coro, y Julián Bautista era el encargado de la dirección musical de las canciones, que fueron interpretadas por guitarra, vihuela y laúd. Al coro le acompañaban tres parejas de bailarines (Byrd *Fuente Ovejuna* 16). El número musical lo completaron dos danzas folclóricas que coreografió la bailadora Pilar López: “Sal a bailar, buena moza,” una danza de aire asturiano, y “Las agachadas,” un baile andaluz concebido por Lorca. La escena de la boda es el punto climático de la obra de Lope de Vega y también lo fue en la de La Barraca, que fue muy aplaudida en todas las representaciones (Sáenz de la Calzada

98). Al añadir dos canciones propias a la escena, Lorca consiguió amplificar el efecto de la interrupción de la boda con la entrada del Comendador. Este hecho, que funciona como contrapunto de la escena coral, devolvía al espectador al conflicto dramático que continuaba con el arresto de Frondoso.

La música en el teatro del XVII tenía un papel principal en el conjunto de la representación, algo que Lorca ya sabía cuando ensayó las canciones de *Fuenteovejuna*. Sin duda el dramaturgo entendía el teatro clásico español como un espectáculo total en el que la música y el baile tenían un lugar importante en la representación. En el discurso que Lorca leyó para el homenaje que Lola Membrives recibió en Buenos Aires en 1934 dejó clara cuál era su postura acerca de la música en las obras clásicas:

En el teatro español de la época se bailaba y cantaba constantemente, y de ahí nació la zarzuela española, con *La púrpura de la rosa* y *El eco y Narciso*, de Calderón de la Barca. Se mezclaban con las comedias, y en todo momento, las danzas y canciones más variadas. (García Lorca *Bodas de sangre* 188)

Este tipo de cuadros musicales—que Lorca incluye también en su propio teatro—ofrece al público urbano una experiencia teatral nueva, y sintoniza con la cultura del espectador rural. En ambos casos las prácticas de La Barraca se adhirieron a la “reteatralización” que reclamaban los agentes teatrales de la época. Para ello utilizaron un repertorio clásico “como símbolo de dramaturgia vanguardista frente al teatro de rancio signo realista y al ramplón naturalismo escénico dominante” (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 57).

Las prácticas y los objetivos particulares del teatro del Pueblo y de La Barraca eran diferentes como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas. No obstante

ambas compartían el ideal republicano de democratizar la cultura. Las dos acercaron el arte teatral a los pueblos y ciudades de España, y las dos colaboraron en la revalorización del repertorio teatral español, denostado en los años previos a la República por la orientación comercial de las compañías profesionales. Los repertorios del teatro del Pueblo y de La Barraca ejercieron en diferente medida la agencia que suponía conectar al pueblo con los problemas y soluciones que vivía la España republicana. Por último, la labor de estas compañías itinerantes cubría una doble carencia. De un lado permitía que el pueblo valorase su propia cultura, de otro fue el primer ensayo para la creación de un teatro nacional. A analizar las propuestas para crear un teatro nacional que se produjeron en estos años me dedicaré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3. La creación de un Teatro Nacional Republicano

La nueva apreciación del teatro clásico español que encontramos en los años treinta reabrió el debate sobre la necesidad de una institución que salvaguardara el patrimonio teatral. Las primeras iniciativas para crear un teatro nacional en España surgen en los siglos XVIII y XIX, a la par que ocurre en otros países de Europa (Kruger *National Stage* 3; J. Aguilera Sastre *Debate* 18).⁹⁰

La constitución de un Teatro Nacional se percibe desde principios del siglo XX como el remedio a todos los problemas de la escena española. De esta forma, en los numerosos artículos de prensa que tratan el tema se expresa que su creación serviría “como solución a la búsqueda de un público nuevo para el teatro, como embrión de la renovación dramaturgica, en su doble vertiente literaria y escenográfica, y como complemento imprescindible a la organización puramente mercantil de la actividad escénica del momento” (J. Aguilera Sastre *Debate* 195).⁹¹ En este capítulo trataré de mostrar cómo se articulan la idea del Teatro Nacional y la revalorización del teatro clásico durante la República. La conquista de un público y la defensa de un modelo tradicionalista y de un modelo experimental serán los ámbitos que analizaré en estas páginas. Algunos agentes teatrales apostaban por crear una institución en la que el teatro

⁹⁰ La idea de un teatro nacional toma forma en los años en los que en España se debate sobre la idea de nación. El primer proyecto del que se tiene noticia es el de Leandro Fernández de Moratín en 1792. En 1849 hubo otro ensayo de Teatro Nacional que sólo duró dos temporadas, al que siguieron otros fracasados intentos en 1864 y en 1881. Estos proyectos y los que surgieron a comienzos del siglo XX han sido estudiados por Aguilera Sastre *El debate sobre el teatro nacional* 22-228. Para una historia de los teatros nacionales en Europa, ver Carlson, “National Theatres.” Sobre la instauración de los teatros nacionales en Europa en los siglos XVIII y XIX, ver Wilmer (“The Development”) Agradezco a Steve Wilmer que me proporcionara antes de su publicación copias de estos y otros capítulos de su libro (Wilmer).

⁹¹ Una selección de los artículos que señalaron la necesidad de crear un Teatro Nacional se puede consultar en el apéndice que incluye Aguilera Sastre en *El debate sobre el teatro nacional*.

fuera un museo donde se preservaran los tesoros de la escena española. Frente a esta postura se situaban aquellos que concebían el teatro como una institución viva que debía buscar la tradición que mejor conectara con el momento actual. En este debate no solamente estaba en juego la creación del teatro oficial, también se disputaba el modelo de nación que el teatro representaría.

Loren Kruger, que ha analizado el teatro nacional francés, inglés y estadounidense, ha aportado con su investigación la noción de “nación teatral” (“theatrical nationhood”), que designa tanto el modo en el que se define la nación en el teatro, como la reproducción de la nacionalidad en la escena (*National Stage* 3). El teatro oficial es una instancia donde, al mismo tiempo, se produce y se reproduce la construcción nacional, y es en la puesta en escena cuando tiene lugar la socialización del público que asiste a una recepción colectiva. En este sentido, la representación simbólica de la nación en el teatro también configura al público. La audiencia participa de la definición nacional al desempeñar el papel figurativo de la comunidad nacional. La construcción del público es, por tanto, una instancia más que se debe considerar cuando se delimita la nación teatral:

In *The National Stage*, I used the term ‘theatrical nationhood’ to denote the representation of the nation not only *in* the theatre but *by* the theatre and to bring to light the ambiguous if not outright contradictory character of the theory and practice of staging the nation, of constituting in the audience the synecdoche of the people while also, in key instances, standing in for an absence of an imperfect nation-state. (Kruger "Naturalized House" 33)

A diferencia de lo que proponía Benedict Anderson en su concepción de la nación como una “comunidad imaginada” en la que sus miembros no tenían necesidad de conocerse, Kruger destaca la relación isotópica de los individuos que experimentan la nación en el teatro (B. Anderson 6; Kruger "Naturalized House" 38). En el caso del teatro, los miembros de una comunidad alimentan su sentido de pertenencia porque perciben la nación teatral en una representación a la que asisten con otros individuos del mismo grupo.

En este sentido, la creación de un Teatro Nacional pone en sintonía los hábitos de los espectadores que reconocen—o rechazan—el modelo nacional que se trasmite y se representa en el teatro. El grado de aceptación que pueda conseguir una propuesta de Teatro Nacional determinará su capacidad para alterar las disposiciones duraderas que definen a la nación teatral y por tanto su legitimidad para representarla en escena. Como ocurre con cualquier otra práctica cultural, en el teatro los espectadores son los que en última instancia deciden la posición de cada propuesta en el campo. Por esta razón, los diferentes proyectos de teatros nacionales que se presentan en el periodo de mi estudio comparten la inquietud por crear un público.

Comenzaré mi exposición con una valoración de los argumentos políticos que justificaban la necesidad de crear un Teatro Nacional en España. Después, prestaré atención a la defensa de los dos modelos que hicieron los agentes teatrales y me referiré a las dos propuestas que se concretaron: una escuela-teatro—el Teatro Escuela de Arte—y un proyecto ministerial no realizado. Por último, dedico un apartado a una iniciativa privada que partió de la compañía de Margarita Xirgu.

Las propuestas que analizo en este capítulo se refieren a las cuestiones que atañen a la nación teatral. Con la creación del Teatro Nacional Republicano se abría la doble posibilidad que señaló Kruger: la producción y reproducción de la construcción nacional. El teatro oficial reflejaría el cambio que había sufrido el país con el nuevo régimen; asimismo las prácticas teatrales contribuirían al proceso identitario. Cualquiera de las posibilidades implicaba que había que tener en consideración un público que percibía la nación teatral como “an exemplary *occasion* for the articulation and contestation of national prestige ...” (Kruger *National Stage* 11). Así pues, la elección de uno de los modelos de Teatro Nacional apostaba por una concepción de la nación que debía ser sancionada por el público. En las páginas siguientes examino como se articuló y como se recibió la nación teatral en las iniciativas, proyectos y definiciones del Teatro Nacional Republicano.

La definición del teatro oficial: Teatro museo vs. Teatro laboratorio

Un Teatro Nacional cumple un doble objetivo. Por un lado, conserva una tradición teatral propia a través de los procesos de institucionalización como la creación de una compañía, de un repertorio o la formación de unos actores. Por otra, logra que el público identifique esa tradición como propia y que la asocie con la institución teatral nacional, encargada de preservar el patrimonio escénico de la nación. Pero hay una consideración más que conviene tener en cuenta: la selección de unas prácticas culturales sobre otras privilegia una idea de nación y, por tanto, en el teatro la nación no sólo se representa, sino que también se conforma (Kruger *National Stage* 3). En otras palabras, las prácticas teatrales inciden en el proceso de construcción nacional.

Las iniciativas que proponía la organización del Teatro Nacional coincidieron en señalar la necesidad de rentabilizar la tradición teatral española, que identificaban como uno de los activos del capital cultural. Los políticos republicanos usaron en no pocas ocasiones la singularidad del teatro español para justificar la necesidad de contar con un teatro nacional que igualara a España con las demás naciones europeas. Juan Aguilera Sastre cita el caso de Fernando de los Ríos, Ministro de Instrucción Pública, quien el 21 de octubre de 1932 anunció en una sesión parlamentaria que su ministerio, en respuesta a las peticiones populares, daría los pasos necesarios para crear un Teatro Nacional. El ministro, que destacó en su intervención el valor distintivo del teatro español, sostuvo que “ni líricamente hay una lírica musical superior a la española, sino sólo igualable cuando se trata de Rusia, ni dramáticamente hay en el siglo XVII nada superior a lo que la dramática española supone. Renovar estas dos corrientes culturales, darlas a conocer ante el mundo, es nuestro propósito” (apud J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 15). Los argumentos que el ministro utilizó para justificar la creación de la institución teatral me permiten concluir que algunos gobernantes de la República eran conscientes de las posibilidades que se escondían tras la institucionalización del teatro español. De hecho, la singularización de la dramaturgia española volvió a aparecer en el malogrado proyecto presentado en 1935 con Joaquín Dualde Gómez a cargo del ministerio. El proyecto, que se publicó en *Heraldo de Madrid*, reclamaba la posición hegemónica del teatro español; en el prolegómeno podemos leer que “España no sólo cuenta [con] el teatro como la más frondosa y valiente rama de su literatura, sino que tiene la más gloriosa tradición dramática del Mundo” (“Hacia la creación” 461).⁹² Las llamadas de

⁹² Este sería el único proyecto de Teatro Nacional que fue ratificado oficialmente. Fue adoptado como

atención sobre la superioridad y singularidad del teatro español reclaman el papel central de la cultura del país, al mismo tiempo que se pueden interpretar como muestras de la legitimación de la soberanía nacional.⁹³ Even-Zohar considera que una literatura nacional que es capaz de competir con otras puede hacer calar el mensaje de la grandeza de la nación, y a cualquier miembro de una comunidad nacional esta grandeza “le confiere también una grandeza individual” (Even-Zohar 31). En este sentido, el teatro clásico español jugó un papel relevante en el proceso de naturalización de los espectadores teatrales.

Los proyectos concretos para un Teatro Nacional no surgen hasta la República, aunque en los años veinte se mantuvo el debate en la prensa sobre los posibles modelos. Las opiniones con las que los agentes teatrales participaron en la discusión no se concretaron en propuestas concretas. De hecho, el único proyecto consensuado por el Consejo de Cultura surgió en el contexto de la celebración del centenario de la muerte de Lope de Vega en el año 1935, y este nunca llegó a realizarse. Por esta razón, el Teatro Nacional no pasó de ser una aspiración de los agentes teatrales que nos aporta una excelente información sobre la conformación de la nación teatral en estos años.

La traducción de estas iniciativas a propuestas concretas pudo estar limitada por el fracaso del Teatro Lírico Nacional. Recién proclamada la República, en mayo de 1931, hubo un intento de crear un teatro lírico oficial. Su creación anticipó alguno de los problemas que se repitieron en la organización del Teatro Nacional. En primer lugar,

proyecto oficial por Filisberto Villalobos y por Joaquín Dualde, quien lo relevó en el ministerio (J. Aguilera Sastre *Debate* 23-24). Más tarde analizaré con más detalle esta propuesta de creación de un teatro oficial.

⁹³ Un recurso que se utiliza como legitimación de la tradición teatral española es compararla con la de otros países. El nacionalismo cultural que podemos detectar en las palabras del ministro de los Ríos y en el proyecto de teatro nacional también se expresó en la prensa, como ocurrió en *ABC* donde se defiende que “nuestra dramaturgia tradicional es, con la griega y la sespiriana [sic], la más rica, original, copiosa y representativa de un pueblo” (Castro "Teatro Nacional" n pag).

partía con la desventaja de no tener un edificio donde desarrollar sus actividades. El Teatro Real había cerrado sus puertas para comenzar la remodelación en abril de 1925 y no podía utilizarse como sede del teatro lírico.⁹⁴ La gestión de la institución también fue motivo de discrepancias. En un claro intento por lograr el consenso respecto a su organización y definición, se convocó una polémica conferencia celebrada entre el 6 y el 9 de julio de 1931 con el objetivo de eliminar las diferencias de criterio. Sin embargo, el presunto decreto del Ministerio de Instrucción Pública que organizaba el Teatro Lírico Nacional fue filtrado a la prensa algunos días antes de la celebración de la conferencia. El texto, que coincidió con la ponencia que después presentaría Óscar Esplá, era contrario a lo que otros ponentes proponían. Esplá proponía delegar las funciones organizativas a una Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, que más tarde él mismo llegó a presidir. A esta propuesta se opuso José Subirá en su ponencia, quien apostaba por descentralizar la gestión del Teatro Lírico y advertía que la creación de la Junta engendraría monopolismos y caciquismos (J. Aguilera Sastre *Debate* 240).

El proyecto salió deslegitimado del congreso y Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública, fue acusado de favorecer a sus amigos (J. Aguilera Sastre *Debate* 240). El Teatro Lírico Nacional sólo pudo completar una breve temporada preliminar y fue interrumpido en mitad de la primera temporada.⁹⁵ El fracaso se debió, en parte, a la falta de consenso entre los agentes culturales de la República, que se opusieron al modelo de teatro lírico que imponía la Junta. Finalmente, el teatro lírico sucumbió ante la

⁹⁴ Señala Aguilera Sastre que el Teatro Real se reabrió como sala de conciertos en 1966 y que no retomó su función como teatro de la ópera hasta su inauguración definitiva en 1997. Ver Aguilera Sastre *Debate* 215-16.

⁹⁵ La temporada preliminar se inició en la sede provisional del teatro Calderón de Madrid con *La Dolores*, de Bretón. La primera temporada se interrumpió el 1 de enero de 1933 tras la negativa del tenor Miguel Fleta a cantar la obra de repertorio *Doña Francisquita*, de Chapí. Ver Aguilera Sastre *Debate* 246-47.

indiferencia del gran público, el verdadero destinatario del proyecto, que nunca llegó a conectar con la propuesta.

La conquista de un público fue uno de los temas más recurrentes del debate que se generó en la prensa a raíz de la que se suponía inminente puesta en marcha de la institución teatral tras la creación del Teatro Lírico. El Teatro Nacional debía conectar con el público ofreciendo un repertorio y un modelo interpretativo característico. La formación del repertorio no sólo consistía en la selección de obras, un proceso que sin duda es fruto de las inversiones de capital que reestructuran el campo cultural, sino que también afectaba a la puesta en escena de esas obras. En otras palabras, la formación del repertorio estuvo condicionada por la actualización que conlleva la escenificación de un texto dramático. Con la representación se contextualizan los conflictos que pueden quedar ocultos con la mera lectura y que afloran cuando un texto se escenifica.⁹⁶ De ahí que la segunda premisa, el trabajo del actor, sea reconocida como determinante en el proceso de formación del público. Esta fue la postura del director de teatro Cipriano de Rivas Cherif, que reclamaba la creación de un teatro-escuela que permitiera el ensayo de las nuevas técnicas escénicas y con el que se pudieran desechar las representaciones arqueológica de las obras:

El teatro nacional supone una conciencia colectiva, representada en el teatro del mundo por la obra dramática de un pueblo. Vano será, por tanto, querer reducir los límites nacionales de un teatro a museo de antigüedades, por rancias e ilustres que sean. El criterio histórico, que supone *respeto a la tradición*, continúa en la

⁹⁶ A las particularidades de la comunicación escénica se refiere Diana Taylor cuando se pregunta, “what tensions might performance behaviors show that would not be recognized in texts and documents?” (xviii).

'actualidad' de la representación contemporánea el espíritu patrio. (Apud J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 10, mi énfasis)⁹⁷

A Rivas Cherif no se le escapaba que para que la nación teatral que se representaba en escena coincidiera con la realidad del país había que huir de las esencias y de los esencialismos. Su propuesta planteaba que era necesario conciliar en la puesta en escena la tradición con la interpretación responsable del sentimiento nacional que puede residir en el texto. Esta idea se plasmó en sus montajes de teatro clásico, para los que contó con la ayuda de expertos historiadores, críticos literarios y musicólogos que le asesoraron en sus montajes, como veremos más adelante en el análisis de *El alcalde de Zalamea* que Rivas Cherif dirigió en la plaza de toros de Las Ventas. El cuidado que ponía en la dirección de actores y el trabajo en equipo con sus colaboradores son prueba de su constante búsqueda de la actualidad del texto. En la preparación del *Alcalde*, por ejemplo, tuvo que imponer su criterio para actualizar la obra. Debió convencer al escenógrafo de que era la escenografía la que necesitaba adaptarse a las exigencias espaciales del coso taurino y por tanto había que superar las limitaciones que imponían los escenarios de los teatros a la italiana (Rivas Cherif *Cómo hacer teatro* 297).

Continuaba Rivas Cherif su artículo reivindicando su derecho a escribir las páginas de la historia del teatro mediante la actualización de las obras al gusto de cada época, que era ciertamente el mayor respeto que se le podía guardar a los clásicos:

Mantener la historia dramática española significa seguirla llenando de hechos ciertos y, como tales, rigurosamente atenedos a una memoria vigilante, que impida rebajamiento del gusto y de la decencia artísticos, so capa de expresión sincera de

⁹⁷ Cipriano de Rivas Cherif, "Temas con variaciones. Un teatro-escuela" *El Sol* 8-8-1931: 8.

un sentimiento desordenado. (Apud J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 10)

Para Rivas Cherif la mejor forma de conservar la tradición era la puesta en escena moderna de obras clásicas. Su propia experiencia y las iniciativas que en esos años emprendieron La Barraca y el Teatro del Pueblo corroboraban su postura.⁹⁸ En una serie de artículos que aparecieron en el diario *El Sol* bajo el título genérico “Por el Teatro Dramático Nacional”, expuso sus ideas sobre la organización de la institución.⁹⁹ En el publicado el 29 de julio de 1932 menciona su experiencia al dirigir *La guarda cuidadosa* en 1920 con el teatro de la Escuela Nueva y cuenta que con ese montaje logró conectar con el pueblo.¹⁰⁰ Precisamente *La guarda cuidadosa* fue uno de los entremeses de Cervantes incluidos en el repertorio de La Barraca, y aún más, Rivas Cherif recordaba que el teatro del Pueblo estaba montando otro de los entremeses cervantinos: *El juez de los divorcios*.¹⁰¹ Finalmente, hacía mención a *El viejo celoso*, que a principios del siglo XX había sido elegido por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza para su ciclo los “lunes clásicos,” que significativamente fue despreciado por el “abono

⁹⁸ Rivas Cherif había demostrado que una certera dirección de actores y un diseño escénico apropiado podía transformar un clásico en una obra apetecible al público contemporáneo. Lo logró en 1930 con *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina. El montaje que preparó para la compañía de Margarita Xirgu prescindía del tradicional fondo pintado, que fue sustituido por un decorado muy simple a base de cortinas. Esta obra, con un total de 44 representaciones, fue el primer gran éxito de la compañía en su etapa en el teatro Español. Ver Gil Fombellida 244.

⁹⁹ Cipriano de Rivas Cherif, “Por el Teatro Dramático Nacional. Primera Letras” *El Sol* 28-7-1932: 8; “Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela” *El Sol* 29-7-1932: 3; “Por el Teatro Dramático Nacional. Público y obras” *El Sol* 10-9-1932: 8.

¹⁰⁰ Fundó ese teatro junto a la actriz Magda Donato, seudónimo de Carmen Nelken. El 26 de junio de 1920 representó el Teatro de la Escuela Nueva su primera obra, *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, coincidiendo con el congreso que el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y la Unión General de Trabajadores (UGT) celebraban en Madrid. La Escuela Nueva, fundada en 1911 por Manuel Núñez de Arenas, era una asociación cultural adscrita al PSOE (Tuñón de Lara 163-82), aunque Cipriano de Rivas Cherif siempre afirmó que el grupo no se formó con una intención dogmática ni sectaria (Aguilera Sastre and Aznar Soler 95).

¹⁰¹ La Barraca representaba en el mismo programa *La guarda cuidadosa* junto a *La cueva de Salamanca* y el entremés atribuido a Cervantes *Los habladores*. Sobre *El juez de los divorcios*, ver mi análisis en el capítulo 2.

aristocrático,” en referencia a los suscriptores de la compañía. Rivas Cherif concluía su artículo con una defensa de la actualización de las obras clásicas:

Desde luego, significa que hay un punto de acuerdo inexcusable entre quienes a través del tiempo se dedican a buscar la sensibilidad de un público verdaderamente popular. El hecho de que al pretender una renovación del teatro en España se vuelva a los entremeses de Cervantes revela una continuidad del sentimiento nacional del arte cómico. (Rivas Cherif "Por el teatro. Escuela" 454)

Al Teatro de la Escuela Nueva, a La Barraca y al teatro del Pueblo les unía la experiencia de haber encontrado un público sensible a estas *nuevas* propuestas escénicas, “hallamos ‘un’ público, el público que buscábamos” (Rivas Cherif "Por el teatro. Escuela" 454, énfasis en el original). El éxito que tuvieron los tres grupos con la puesta en escena de sendos entremeses se pudo deber a que en su interpretación de los textos decidieron conectar al público con su propia tradición, como ya sostuve en el capítulo sobre La Barraca y Misiones pedagógicas. Para Rivas Cherif, lo popular es aquello que supera las diferencias históricas y de clase y es capaz de conectar con públicos diversos:

Decir teatro popular significa algo más que dar a bajo precio el mismo repertorio con que se ha regodeado, lloriqueando risueño, el espectador habitual del patio de butacas. Tampoco lo popular quiere decir lo sentimental melodramático. Popular es lo clásico. No lo erudito ni lo arcaico, sino lo clásico. Lo que tiene ‘clase.’ Y tratándose de teatro, lo que tiene ‘clase social.’ La República española de trabajadores no suprime de hecho las clases; pero tiende desde luego a subvertir la jerarquía política con que se manifestaban en el régimen derrocado. (Apud J. Aguilera Sastre *Debate* 258)

La apuesta de Rivas Cherif por crear un Teatro Nacional Popular no dejaba de ser problemática. Por un lado suponía cuestionar la legitimidad del modelo teatral hegemónico de la comedia burguesa que había sumido al teatro en una crisis artística que se arrastraba desde la década anterior.¹⁰² Por otro, el objetivo de conquistar un público determinaba la propia definición del teatro oficial que se veía obligado, pues, a condicionar la elección del repertorio a la sintonía con el público. En otras palabras, el modelo de teatro oficial se debatía entre el respeto a la tradición y la búsqueda de una nueva audiencia. Este hecho apunta a la función que los agentes culturales otorgaban al Teatro Nacional, del que pensaban que debía ser o bien un museo que conservara los monumentos teatrales, o bien un laboratorio donde probar que la tradición era algo vivo.

El doble carácter del Teatro Nacional fue apuntado años antes por Eduardo Gómez de Baquero, quien además avisaba de la necesidad de definir el modelo que se fuera a adoptar.¹⁰³ Tradicionalmente se asociaba el teatro oficial con la Comédie Française, una institución que conservaba preferentemente la tradición dramática. En consecuencia, afirmaba Gómez de Baquero, se había extendido “la idea del teatro-museo.” Hay, sin embargo, una diferencia evidente entre un museo y un teatro que el crítico no dudó en señalar: “un museo es una cosa estática; un teatro, una cosa dinámica, en movimiento.” Aunque en un principio las obras de teatro y las obras de arte se pueda asemejar en tanto monumentos, el crítico creía que las obras teatrales estaban en constante pugna por su permanencia como monumentos de cultura ya que “la dramática

¹⁰² En los años veinte el repertorio no era el único problema que impedía el acceso del pueblo al teatro, también incidía el precio de las entradas que oscilaba entre las 2.50 y las 3.50 pesetas, mientras que una entrada de cine costaba entre 0.40 y 0.70 pesetas, ver Dougherty “Talía” 102. El precio del teatro oscilaba entre las 2.50 y las 5 pesetas en los años de la República (Gil Fombellida 96)(“Talía convulsa”).

¹⁰³ Eduardo Gómez de Baquero, “Acerca del teatro nacional. El teatro-museo” *El Sol* 1-3-1928: 8.

cambia y puede producir obras nuevas que rivalicen con las de los períodos clásicos” (Gómez de Baquero "Acerca del teatro" 416). Por otro lado, la Comédie Française era al mismo tiempo una academia de teatro en la que se enseñaba una interpretación anclada en el seiscientos. En este sentido la institución francesa era en el siglo XX un “modelo anticuado,” destinado a seleccionar y conservar la tradición, pero no a renovarla, a verla desde un punto de vista contemporáneo que la acercase al público. Según Gómez de Baquero un teatro-museo no bastaba, y proponía que el futuro Teatro Nacional debía tener “partes del laboratorio dramático y partes del Teatro del Pueblo.” El elitismo del repertorio erudito prevendría el acceso universal a las obras, para un futuro teatro oficial era necesaria la veta popular porque “el público, el pueblo del teatro no es demasiado clasicista: quiere ver reflejadas en la escena sus emociones, sus ideas y sus problemas” (Gómez de Baquero "Acerca del teatro" 417).

En su artículo, Gómez de Baquero señalaba que las continuas reestructuraciones que se producen dentro del repertorio, cuyas obras deben ser sometidas al refrendo del público, no tenía ninguna repercusión en su conservación, que era garantizada como obra literaria destinada a la lectura. Añadía que en el plano dramático “hay clásicos muertos y clásicos vivos.” La representación de los que él llama clásicos muertos proporciona un “placer arqueológico” (Gómez de Baquero "Acerca del teatro" 417). La propia naturaleza del arte escénico deja al descubierto la artificiosidad de un modelo arqueológico de teatro nacional como el que representaba la Comédie Française, que fue descartada como una opción para crear el futuro Teatro Nacional por la mayoría de los agentes teatrales.

Sí hubo, sin embargo, voces que defendieron el concepto de teatro-museo. La revista de espectáculos *Sparta*, animada por el debate abierto, inició una campaña a favor del teatro dramático oficial donde expuso su particular propuesta:

Un teatro dramático nacional debe nacer, ante todo, para cuidar su acervo glorioso; porque para un pueblo—en su más amplia acepción—la idea de teatro nacional ha de ser la de un museo—y, por tanto, una escuela—donde se conserven las obras—los estilos—de un arte dramático, desde su génesis hasta el hito que separa lo pretérito de lo actual. (Apud J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 17)¹⁰⁴

Este modelo deseaba la propuesta de algunos agentes teatrales que apostaban por un organismo que además de conservar la tradición fuera una referencia en la creación de tendencias escénicas. Tal fue el caso de Felipe Lluch que pedía un Teatro Nacional “que represente las obras cumbre de la escena universal, resucite nuestros clásicos olvidados, reponga las producciones contemporáneas, consagradas ya por la crítica y el aplauso culto, y abra nuevos caminos en la cerrazón anquilosada del teatro actual” (471). La idea de un teatro oficial que actuara como un laboratorio teatral ya había sido apuntada por Gómez de Baquero en otro artículo posterior al que cité más arriba, quien lanzó algunas pistas acerca de la deseable función creadora del futuro teatro: “un Teatro Nacional no se instituye, si ha de ser útil, para conservar, sino para crear; ni se funda sólo en obsequio a la literatura, sino pensando también en los actores, en los escenificadores y en el público mismo, elementos indispensables del teatro” (“En torno al teatro” 423). La institución debía, pues, responder a las expectativas del momento y ello implicaba hacer partícipes

¹⁰⁴ “Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica. II. El Teatro Dramatic (sic) Nacional” *Sparta* 27 (1933): 3

de la definición del proyecto a todos los agentes teatrales, que en definitiva eran los responsables de garantizar su utilidad. La legitimidad del teatro oficial quedaría cuestionada a menos que fuera una representación de la sociedad contemporánea. En este sentido se expresaba Rivas Cherif:

Creo que para tener tal carácter de teatro de Estado no se ha de limitar a ser museo de textos insignes de un pasado literario glorioso, sino responder a la actualidad viva y palpitante, que ha ido plasmando en imágenes escénicas la historia de la Humanidad en cada pueblo...Entiendo yo, y muchos conmigo, que el Teatro Dramático Nacional, sin renegar de nuestro clasicismo, antes bien modelando en los ejemplos más fecundos del inmenso, pero, ¿por qué no decirlo?, farragoso repertorio del XVII la continuidad de un espíritu popular en que se afirme el carácter inconfundible español, abra ancho cauce a la expresión escénica del día. Pido franca, absolutamente, un teatro republicano que no pretenda, en nombre de una vaga inhibición en pro del 'arte por el arte', excluir de sus representaciones el ánimo revolucionario de la España que vivimos. (Apud J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 36, n. 51)¹⁰⁵

El teatro nacional popular, defendido por Rivas Cherif, se perfilaba como una institución que además de ser un garante de la tradición debía responder a las necesidades del público contemporáneo poniéndolo en contacto con aquellas obras que pudieran explicar la realidad del momento. No en vano, la creación de un teatro oficial brindaba la posibilidad de inaugurar la primera institución teatral promovida por la República que permitiría detentar el poder de definición de la nación teatral. Quizás fue esta lucha por la

¹⁰⁵ *Heraldo de Madrid* 27-7-1932: 5.

hegemonía la que previno la creación de un teatro nacional. La instauración de un teatro oficial, como cualquier fenómeno que suponga una redefinición de los esquemas duraderos, es decir, de los hábitos, encuentra la resistencia de los grupos contrahegemónicos, ya que la consolidación de un modelo de teatro oficial incide directamente en la construcción nacional. Como ha apuntado Bernardo Antonio González, en “momentos de profunda redefinición social ... el teatro se codicia como aparato especialmente apto para forjar un *consenso* nuevo y sustentar así una nueva hegemonía” (67-68). Es por esta razón por lo que tan sólo un proyecto teatral fue respaldado oficialmente, aunque, como veremos más adelante, nunca pasara del papel. Por todo ello, las únicas propuestas que llegaron a concretarse partieron desde posiciones heterónomas dadas las dificultades que impidieron al ministerio promover un teatro oficial. En las próximas secciones expondré dos de estos proyectos en los que estuvo involucrado uno de los agentes teatrales con más peso: Cipriano de Rivas Cherif.

Hay que empezar de cero: el Teatro Escuela de Arte.

Rivas Cherif, desde su lugar destacado en el campo teatral, fue el impulsor de varias iniciativas que podrían haber resultado en la creación del Teatro Nacional. La más firme fue la institucionalización del Estudio de Arte Dramático, una escuela teatral adscrita al teatro Español, donde Rivas Cherif trabajaba con la compañía Xirgu-Borrás. La escuela, que fue creada en el verano de 1932, adquirió la categoría oficial cuando Rivas Cherif, nombrado subdirector del Conservatorio en mayo de 1933, asumió la responsabilidad de organizar las enseñanzas teatrales. En la prueba de fin de curso que se celebró un mes más tarde, Rivas Cherif leyó un discurso que fue una declaración de intenciones y en el que merece la pena detenerse:

Cierto que hasta la proclamación de la República mis actividades artísticas propendían a desentenderse de toda concomitancia con los organismos del Estado. Me parecía imposible en la esfera del arte dramático, como en cualquier orden de la vida nacional, imbuir espíritu nuevo a las formas caducas. Sigo creyendo que la revolución no se ha cumplido, ni mucho menos. Menos que en parte alguna en el teatro. Los que creemos que la forma de gobierno republicana no es una meta, sino un camino, y la República un instrumento de la Revolución española, aceptamos ahora la responsabilidad, grande o chica, que nos incumbe en la Administración Pública, y penetramos gustosos en los reductos donde la tradición inmortal se agostaba y languidecía en la rutina. No hay, pues, para qué destruir murallas que no ofrezcan resistencia. Lo que hay que hacer es aprovechar el reducto enemigo de ayer, como barricada nuestra para mañana.

Todo esto quizá pueda parecer extemporáneo y excesivo; pero yo os aseguro que esta pequeña prueba escolar a que asistís con vuestra benevolencia es el principio de una revolución fundamental de la escena española. Porque hemos empezado a hacer como quien no quiere la cosa, a la chita callando, sin dinero, sin ayuda oficial, sin taquilla abierta, al amparo de la empresa Xirgu-Borrás, nombres reiteradamente ilustres en la renovación del teatro patrio, hemos empezado a hacer el tan decantado teatro nacional, el Teatro de la República. Y esto que no es nada aún, será mañana *algo* que habrá empezado hoy. (J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 20, énfasis en el original)¹⁰⁶

¹⁰⁶ Aguilera rescató este discurso del archivo familiar de Rivas Cherif. El director lo leyó el 20 de junio de 1933 en la prueba de fin de curso que consistió en la representación de *La carátula*, de Lope de Rueda; *Don*

Así reconocía Rivas Cherif públicamente su vinculación al programa cultural de la República, lo que significó perder la autonomía que había disfrutado hasta entonces. En su discurso expresa su determinación a escenificar de una manera renovada las obras clásicas españolas que repetían un modelo interpretativo estereotipado. La tradición teatral podía ser el material con el que se construyera un futuro teatro nacional. En este sentido, como ya he apuntado más arriba, Rivas Cherif identificó el potencial del teatro clásico para renovar la escena española. No obstante, era necesario elegir un repertorio que combinara las obras canónicas con aquellas que eran menos conocidas por el público para evitar caer en la rutina. El discurso es, en definitiva, una clara inversión de capital del director. Al presagiar que la Escuela de Arte Dramático pondría la primera piedra del teatro nacional republicano, Rivas Cherif estaba también reclamando su legitimidad como director de la hipotética institución; la gestión de la escuela lo colocaba en una situación privilegiada para el cargo.

No tardaría mucho Rivas Cherif en recoger los réditos de esta inversión. El 5 de diciembre de 1933 el Consejo de Cultura lo nombró delegado del teatro María Guerrero, un espacio que el Ministerio de Instrucción Pública había decidido dedicar exclusivamente a las representaciones teatrales. El decreto que anunciaba el nuevo uso de la sala exponía una delimitación de funciones que coincidía con los debates sobre el Teatro Nacional que habían estado activos en la prensa. De este modo, el María Guerrero no había de ser,

solamente un museo ni panteón literario; pero acción permanente y obra viva en que el ejemplo histórico y la experiencia tradicional sean acicate del estímulo, del

Gaiferos o las busconas de Madrid, de Quiñones de Benavente; *Crisálida y mariposa*, de García Gutiérrez; y *Los siete ahorcados*, de Andreiev. Ver Aguilera Sastre “Antecedentes republicanos” 20.

experimento, del ensayo. Puede y debe, eso sí, siempre que esté en su mano, salvaguardar el patrimonio artístico nacional y mirar vigilante por su conservación y acrecimiento. (Apud J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 20)¹⁰⁷

Tras su nombramiento, Rivas Cherif constituyó la escuela como entidad autónoma con el nombre de Teatro Escuela de Arte, conocido por sus siglas, la TEA (J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 21). Quizás por la experiencia del fracaso del Teatro Lírico Nacional, la idea de ensayar un teatro oficial que comenzara como una escuela era más factible. Al ser modesto “ofrecía garantías para el inicio de unos programas de actuación realistas, provistos de una sede fija y de cierto apoyo económico” (J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 21).

El primer curso concluyó con seis programas de abono en los que se representaron dos obras del teatro del XVII. Las representaciones funcionaban como los conciertos de las sociedades filarmónicas: se establecía una cuota fija mensual a los abonados que les garantizaba dos entradas por función (Rivas Cherif *Cómo hacer teatro* 337). Para la inauguración el 15 de enero de 1934 se representó *La leyenda de Don Juan*, un espectáculo dirigido por Felipe Lluch que hacía un recorrido por la historia del teatro a través del personaje. El entremés *Don Gaiferos o las busconas de Madrid*, de Quiñones de Benavente, adaptado por Felipe Lluch, fue incluido en el tercer programa de la TEA.¹⁰⁸ Además de estas dos obras, la TEA participó activamente en la puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* y *La dama boba*, espectáculos multitudinarios al aire libre que

¹⁰⁷ El decreto fue firmado por el ministro de Instrucción Pública, Domingo Barnés Salinas, el 2 de diciembre de 1933, tres días antes del nombramiento de Rivas Cherif.

¹⁰⁸ Junto al entremés se representaron el monólogo *Antes del desayuno*, de Eugene O'Neill, “*El pasador de hueso*, de José Franco Pumarega, uno de los pilares de la TEA; y *La decantada vida y muerte del general Mamburú*, una tonadilla escénica del siglo XVIII compuesta por Francisco Valledor, adaptada en versión de orquesta por Enrique Casal Chapí,” ver Aguilera Sastre y Aznar Soler 322.

el ministerio de Instrucción Pública comisionó a la compañía Xirgu-Borrás para celebrar respectivamente el día de la República y el tricentenario de la muerte de Lope de Vega.¹⁰⁹

La leyenda de Don Juan ofrecía una singular interpretación del arquetipo del seductor en diferentes momentos de la historia dramática. Felipe Lluch justificaba en el programa de mano la selección de los textos, cuya base era

El burlador de Sevilla, comedia famosa de Tirso de Molina, a la que se han podado los episodios ajenos a la figura de don Juan y en la que se han engarzado dos escenas: la oración de doña Ana ante la estatua de su padre, barroca y calderoniana escena de *El convidado de piedra*, de [Antonio de] Zamora, y la escena de la tapada, versión libérrima y versificada de la escena de doña Elvira del *Don Juan* de Molière, y el más claro antecedente de la figura de doña Inés. Y subrayando el ambiente de la obra de Tirso, la música de Mozart, que añade un matiz elegante y espectacular. (*Apud* Aguilera Sastre y Aznar Soler 320-21)

En este espectáculo averiguamos el propósito del teatro escuela de educar al público con una propuesta moderna y dinámica que actualizaba el texto de Tirso de Molina. Lluch explicaba que había prescindido en su versión del texto de José Zorrilla, porque tenía entidad propia para el público y era imposible mezclar las escenas del *Tenorio* con otras interpretaciones del don Juan. En su valoración del estreno de la TEA, Juan Chabás destacó un aspecto que demostraba que el espectáculo no fue fruto de la

¹⁰⁹ La compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás montó *El alcalde de Zalamea* en la plaza de toros de las Ventas el 14 de abril de 1934 como conmemoración del día de la República. Los alumnos de la TEA participaron como figurantes y en la confección del vestuario para la obra (Gil Fombellida 238-39). *La dama boba* en versión de Federico García Lorca fue la obra elegida para conmemorar el 27 de agosto de 1935 el tricentenario de la muerte de Lope de Vega. La obra se montó en la chopera del parque del Retiro en Madrid. Isabel Gisbert, maestra de baile de la TEA fue la encargada de la coreografía en esta obra (Gil Fombellida 259). Analizaré el primer espectáculo en este capítulo, y me referiré al montaje de *La dama boba* en el capítulo que dedico al tricentenario de la muerte del Fénix.

improvisación: “ya es indudable que el Teatro Escuela, apenas nacido, posee una cualidad que suele ser virtud de madurez: estilo” (*apud* Aguilera Sastre y Aznar Soler 321).¹¹⁰ *La leyenda de don Juan* era un ejemplo de las nuevas puestas en escena de teatro clásico que se estaban ensayando. Así lo vio Chabás en su crónica, donde destacó la armonía de los diferentes aspectos del espectáculo: “canto, danza, riqueza plástica en las actitudes se fundían adecuadamente con el adorno sonoro de los versos, que adquirirían así una riqueza nueva, despojándose de esta sequedad retórica que tienen las representaciones—por otra parte bien escasas—de nuestro teatro clásico” (*apud* Aguilera Sastre y Aznar Soler 321). El público debió recibir la novedad del montaje como una invitación de la escuela a interesarse por el teatro clásico, no en vano a la TEA le interesaba sintonizar con la audiencia.¹¹¹

Cualquier propuesta teatral que presentara una amenaza a las prácticas teatrales hegemónicas estaba abocada al fracaso si no conseguía ser legitimada por el público y los agentes teatrales. Rivas Cherif ya había señalado que las compañías estatales de teatro itinerante—La Barraca y el teatro del Pueblo—debieron su éxito a la conexión que habían establecido con su público (“Por el teatro. Escuela” 454). La TEA quiso conocer más a fondo al público que asistía a sus espectáculos. Para este propósito distribuyó junto a los programas de mano de la última representación del curso 1934 un cuestionario en el que pedía a los espectadores que contestaran a preguntas como “¿Qué clase de espectáculos prefiere? ¿Qué obras prefiere ver representadas? ¿Qué iniciativas desea sugerirnos? ¿Qué

¹¹⁰ Juan Chabás, “Hacia un teatro nuevo. La primera representación de T.E.A.” *Luz* 17-1-1934: 6.

¹¹¹ En el anuncio oficial de la primera temporada, Rivas Cherif había dejado claro la necesidad de que un público legitimara las prácticas teatrales de la escuela: “Queremos ante todo ‘un’ público” (*apud* Aguilera Sastre y Aznar Soler 316).

espectáculo le ha agradado más? ¿Qué obra? ¿Qué decorado? ¿Qué postura escénica? ¿Qué actor, qué actriz, qué conjunto?” (Aguilera Sastre y Aznar Soler 324).¹¹²

Para el segundo curso se había planeado representar una obra de Lope de Vega al mes como conmemoración del tercer centenario de su muerte. El plan incluía *El acero de Madrid*, *La corona merecida*, *El maestro de danzar*, *La selva sin amor*, *Peribáñez* y *el comendador de Ocaña*, *El castigo sin venganza*, *El caballero de Olmedo*, *La moza del cántaro*, *La discreta enamorada*, el *Auto de los cantares*, una de las comedias sobre San Isidro, además de una selección de entremeses y una versión reducida de *La Dorotea*. El proyecto, que era uno de los más ambiciosos del año del centenario, contaba con el asesoramiento de Américo Castro, José Fernández Montesinos, Eduardo M. Torner y Miguel Castro Escudero, del Centro de Estudios Históricos, y del investigador Joaquín de Entrambasaguas (Aguilera Sastre y Aznar Soler 333-34). Sin embargo, tan sólo se representaron *El acero de Madrid*, el 4 de febrero de 1935, y *La corona merecida*, el 9 de marzo.

Ambos espectáculos trataron de acercar los textos clásicos al gran público. Las dos escenografías fueron obra de Emilio de Burgos, cuyo diseño buscaba superar las limitaciones que imponían los decorados realistas. En *El acero de Madrid*, dirigida por José Franco, eliminó los cambios de decorados. El escenario, según explica Felipe Lluch en un artículo, era fijo, y estaba compuesto por una plataforma que funcionaba como

¹¹² Las preguntas de la encuesta fueron reproducidas en “Última función del Teatro Escuela de Arte” *Luz* 6-6-1934: 6. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler apuntan que no se han conservado las respuestas a estas preguntas, lo que nos permitiría evaluar con mayor exactitud la reacción del público a los montajes de la TEA. La encuesta comenzaba con llamadas de atención como “nos interesa su criterio artístico y teatral,” “nos interesa la crítica de nuestro público,” “solicitamos su opinión sobre nuestra labor,” ver Aguilera Sastre y Aznar Soler 324. El sondeo del teatro escuela, único en su época, revelaba un verdadero interés por conocer la recepción de las obras. El documento nos aporta una información valiosa sobre las prácticas teatrales de los años treinta.

apoyado y unos árboles y tapias que evocaban el Prado de Madrid.¹¹³ Las escenas que ocurrían en la calle se representaban frente a un decorado pictórico en el que aparecían unas rejas y ventanas (Aguilera Sastre y Aznar Soler 335). En *La corona merecida*, dirigida por Juan Chabás, Burgos prescindió de los decorados y resolvió la escenografía con el uso de practicables.

En *La leyenda de don Juan* y en las dos obras con las que la TEA conmemoró el tricentenario de la muerte de Lope de Vega se armonizaron la actuación y otros elementos de la puesta en escena como la escenografía y la música para crear un espectáculo total. El particular estilo de la escuela agradó al público de abono que celebraba que la nueva propuesta escénica diera la misma importancia a los aspectos interpretativos que a los escénicos.

A pesar del éxito de las dos primeras temporadas, el papel de la TEA como avance de un Teatro Nacional se fue debilitando debido a las circunstancias políticas. Comenzó a perder presencia pública después de su separación del conservatorio, provocada por la dimisión de Rivas Cherif como subdirector, y la posterior desvinculación de su creador tras cesar como Delegado del Gobierno en el María Guerrero al finalizar el curso en junio de 1935.¹¹⁴ A esta situación hay que añadir un recorte en su financiación debido a “la reorganización iniciada por el gobierno de su política teatral con motivo de la celebración en 1935 del tercer aniversario de la muerte

¹¹³ Felipe Lluch Garín, “Decoración moderna en el teatro de Lope. Sus obras renuevan la escenografía” *Ya* 22-8-1935: 9.

¹¹⁴ Rivas Cherif presentó su dimisión como subdirector del Conservatorio para protestar por la exclusión de Gloria Álvarez Santullano del concurso para el premio de declamación de ese año, ver Aguilera Sastre y Aznar Soler 326.

de Lope de Vega, en la que cobró nuevos bríos la idea de crear finalmente un verdadero Teatro Nacional” (J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 23).

Teatro Nacional: una propuesta oficial

El proyecto del Teatro Nacional surgió a propuesta de Antonio Machado, miembro del Consejo Nacional de Cultura, quien sugirió su creación como homenaje a Lope de Vega en el tricentenario. Machado elaboró una moción que fue aprobada por el Consejo. En el texto que presentó a sus compañeros destacó la “importancia [del teatro] como elemento cultural, su influencia directa y eficacísima en la pública instrucción y en la formación del gusto artístico popular,” una evidencia que había sido identificada por “todos los grandes países del Mundo,” que habían subvencionado al menos un Teatro Nacional (“Hacia la creación” 461).¹¹⁵ Machado hacía una valiosísima apreciación sobre la función del teatro en la sociedad que nos revela el papel que juegan las prácticas culturales en el proceso de construcción nacional y en la sintonización de los hábitos. El uso institucional del teatro para alterar los hábitos de los espectadores ya lo estaban ensayado con éxito La Barraca y el teatro de Misiones pedagógicas, del que Machado era además patrono.¹¹⁶ Pero era necesario que se creara el Teatro Nacional para consolidar la nación teatral a la que se refería Kruger.

Volviendo a la justificación del proyecto, objeto de la moción, se menciona la legitimidad de España para ser considerada una gran nación. Machado recalca en el texto,

¹¹⁵ El proyecto de reglamento fue publicado en *Heraldo de Madrid* “Hacia la creación del Teatro Nacional. El ministro y el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, decididos a darle efectividad inmediata al proyecto del Consejo Nacional de Cultura para honrar dignamente la memoria de Lope de Vega” *Heraldo de Madrid* 4, 5 y 6-3-1935: 4, 4 y 6, respectivamente, y ha sido rescatado más tarde, ver Aguilera Sastre *Debate* 460-468.

¹¹⁶ Recordemos la agencia de Antonio Machado en la elección del repertorio y la definición del teatro de Misiones a la que me referí en el capítulo 2. La compañía se presentaba como un teatro “educador” (Patronato de Misiones Pedagógicas 93).

como ya apunté más arriba, el valor simbólico del teatro español, al que considera la más “goloriosa [sic] tradición dramática del Mundo” (“Hacia la creación” 461). Concluye la exposición que dio pie al proyecto con la definición de lo que a su juicio debía ser la institución, un museo en el que se exponga “todo lo que puede ser mostrado como objeto de enseñanza y ejemplaridad en nuestra producción escénica de todos los tiempos” (“Hacia la creación” 462). Parece que Machado no quiso entrar en la polémica sobre las funciones del Teatro Nacional, que habían polarizado las posturas a favor y en contra del teatro-museo y el teatro-laboratorio, y tampoco era el objetivo de la moción, que debía persuadir al Consejo de la pertinencia de la propuesta. El diseño de lo que habría de ser la institución se detallaba en el reglamento que fue enviado al Ministerio.

En el primer artículo se justificaba el proyecto: el Teatro Nacional se creaba “para solemnizar de modo perdurable el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, y como homenaje a esta figura cumbre de las letras española[s].” La institución tenía la obligación de representar la tradición dramática española: los clásicos del XVII, XVIII y XIX; los clásicos extranjeros; y “las obras contemporáneas que contienen valores universales” (“Hacia la creación” 463). Es significativo que para la selección de obras del teatro contemporáneo imperara el criterio ético y no el estético como en el caso de los clásicos. Finalmente había triunfado la idea de crear una institución que educara a los espectadores con los valores democráticos que inspiraron la Constitución republicana. La organización del Teatro Nacional era responsabilidad de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos que por decisión del ministro de Instrucción Pública, Joaquín Dualde, también se ocupaba del teatro dramático. Esta Junta tendría una función consultiva, “con lo que queda subordinada a la política del ministerio y privada de la autonomía que había

disfrutado en sus orígenes” (J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 24). Quizás la falta de independencia de la Junta, junto al conservadurismo de sus integrantes y a un insuficiente presupuesto, también señalados por Juan Aguilera Sastre, hubieran mermado las opciones de implementar el proyecto que diseñó el Consejo Nacional de Cultura.

No obstante, la Junta tomó las primeras medidas y acordó en su primera reunión acondicionar el teatro María Guerrero para que empezara a funcionar como adelanto del Teatro Nacional a partir del mes de abril de 1935 (J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 24). No pudo avanzar mucho más ya que perdió a dos de sus miembros, los dramaturgos Jacinto Benavente y Eduardo Marquina al poco de quedar constituida. La nueva Junta propuso al ministro Ramón Prieto Bances la creación de las secciones de ópera, zarzuela y teatro dramático dentro del Teatro Nacional. Pero el ministro decidió posponer la decisión para dedicar todos los medios del Ministerio a los actos del tricentenario de la muerte de Lope de Vega. La Junta presentó su dimisión en bloque el 23 de mayo de 1935 (J. Aguilera Sastre "Antecedentes republicanos" 25). Así acababa la iniciativa oficial que estuvo más cerca de lograr la creación definitiva del Teatro Nacional en España.

Mención aparte merece una propuesta de la empresa privada como la que provino de la compañía Xirgu-Borrás, que introdujo un modelo de Teatro Nacional asociado a una compañía profesional (Gil Fombellida 100). La formada por los actores Margarita Xirgu y Enrique Borrás era la compañía profesional más prestigiosa del momento. Fue la residente del teatro Español de Madrid desde 1932 a 1935, salvo breves interrupciones. En esos años consolidó el repertorio del teatro contemporáneo. Entre las obras que estrenó se encuentran *Divinas palabras*, de Valle Inclán; *La zapatera prodigiosa*, *Yerma*

y *Bodas de sangre*, de García Lorca; y *La sirena varada*, de Alejandro Casona.¹¹⁷ Además, la empresa había acumulado suficiente capital simbólico con sus puestas en escena de los clásicos españoles, para los que contaba con los escenógrafos más creativos del país.¹¹⁸ Su reconocimiento le valió varias invitaciones al extranjero y la comisión de dos espectáculos conmemorativos multitudinarios. Era, sin duda, la compañía mejor situada para haber logrado la concesión del Teatro Nacional. En esta última sección del capítulo daré un salto hasta 1930, fecha en la que el Ayuntamiento de Madrid le concede el teatro Español a Margarita Xirgu por primera vez. Este salto me permitirá estudiar con detalle los años en los que la actriz acumula la mayor cantidad de su capital simbólico.

Inquilinos del Teatro Nacional: Xirgu-Borrás en el Teatro Español

De los catorce teatros que ofrecían regularmente una programación teatral en Madrid durante la República (L. M. González 15), el teatro Español era el único que podía reclamar su puesto como sede legítima del Teatro Nacional. El Español, antes llamado teatro del Príncipe, se levantó sobre las ruinas del corral del Príncipe, inaugurado en 1583 (Allen).¹¹⁹ Era, por tanto, el único espacio escénico de la ciudad que se relacionaba directamente con la tradición teatral clásica española del siglo XVII y así lo

¹¹⁷ La labor de la compañía Xirgu-Borrás ha sido objeto de dos documentados estudios. Para una descripción de los estrenos contemporáneos, ver Gil Fombellida. Aguilera Sastre y Aznar Soler dedican algunas páginas a los estrenos de las obras de Casona, Valle-Inclán y García Lorca, ver 223-30, 248-50, 251-268.

¹¹⁸ Sigfrido Burmann, Miguel Xirgu o Manuel Fontanals son los responsables de la escenografía de los clásicos que monta la compañía residente del teatro Español. El trabajo de estos escenógrafos ha sido objeto de una tesis doctoral inédita, ver Gómez-Sánchez.

¹¹⁹ El corral del Príncipe estuvo en funcionamiento hasta que fue reedificado y abrió sus puertas como teatro en 1745. En 1767 el ya teatro del Príncipe sufrió la primera de muchas reformas. Tras el incendio del 11 de julio de 1802, fue reconstruido y el nuevo teatro se inauguró en 1806. En 1849 fue reformado una vez más. Las últimas obras del teatro que ocupó Margarita Xirgu se habían hecho en 1929 (Campo 43-44). Para una historia del teatro Español de Madrid, ver Campo.

percibían algunos agentes teatrales como confirman varios testimonios aparecidos en la prensa. Un artículo publicado en *ABC* a raíz de una de las polémicas sobre la nueva concesión del teatro Español afirmaba que “en él vive el alma de todo el teatro español, prisionera de siglos en el estuche de su piedra vieja.” El autor añadía, en la línea de los defensores del teatro museo, que el edificio “pertenece al tesoro artístico nacional como santuario de nuestras glorias teatrales y no debe ser profanado con las consecuencias de una adjudicación, que no cumpla los sagrados fines de ensalzar las grandezas de la gloriosa escena española” (Bonmati de Codecido 3).

El teatro Español era propiedad del ayuntamiento, que administraba la institución con muchísimo celo. Los derechos de explotación del teatro salían a concurso regularmente. El concurso de 1930 lo ganó la compañía de Margarita Xirgu, que tuvo que comprometerse a cumplir unas férreas condiciones que afectaban fundamentalmente al repertorio. En el contrato se le exigía que cada temporada reestrenara al menos dos obras del teatro clásico menos conocido y que representara dos obras clásicas del teatro extranjero, o una clásica y una moderna. Debía ofrecer, además, un mínimo de noventa representaciones de las obras clásicas españolas (Gil Fombellida 102). Las limitaciones de explotación del teatro Español eran similares a las propuestas de organización del Teatro Nacional a las que me he referido más arriba, con lo que la compañía residente funcionaba como un teatro oficial—al menos desde el punto de vista artístico.¹²⁰

En el primer año de concesión la compañía de Margarita Xirgu representó *La niña de Gómez Arias* y *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca; *La serrana de la Vera* y *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina; *Las aceitunas*, de Lope de Rueda;

¹²⁰ Compárense los criterios de selección del repertorio del Español con el proyecto oficial redactado por Machado al que me referí en el apartado anterior.

y *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Todas ellas obtuvieron una buena respuesta del público. *La prudencia en la mujer*, por ejemplo llegó a las cuarenta y cuatro representaciones ese año.¹²¹

La compañía de Margarita Xirgu volvió a ganar el concurso para la temporada 1931-1932, aunque comenzó sus representaciones en febrero de 1932 ya que debió compartir la temporada con la compañía de Enrique Borrás por exigencias del Ayuntamiento, que había pedido que dos compañías compartieran la explotación. La compañía de Xirgu se estrenó en el teatro Español el 20 de febrero de 1932 con *La serrana de la Vera*, de Tirso de Molina.

La compañía de Margarita Xirgu accedió al teatro Español con un repertorio seleccionado por Rivas Cherif que marcó la diferencia con otros inquilinos del coliseo. Rivas Cherif era oficialmente el director literario de la compañía, ya que la figura de director artístico no se había institucionalizado en España todavía, aunque la actriz delegó todas las decisiones artísticas en Rivas Cherif, un hecho inusual en las compañías de la época (Gil Fombellida 98). Al final de la temporada, el director reclamó el reconocimiento de su labor para que el teatro Español empezara a percibirse como un verdadero Teatro Nacional: “me incumbe el haber contribuido ... a que el teatro Español respondiera al intento de que la primera escena de Madrid tenga, en efecto, carácter

¹²¹ Para un análisis del impacto de estas obras, ver Gil Fombellida 224-261. De los doce montajes de teatro clásico español que montó la compañía de Margarita Xirgu en su paso por el teatro Español solamente me detendré en *El alcalde de Zalamea*, el montaje más relevante para estudiar la vinculación de la compañía con el Teatro Nacional. La puesta en escena de este clásico en la plaza de toros de las Ventas como celebración del día de la República fue el refrendo definitivo de la compañía como la única posible candidata a poner en marcha el teatro oficial.

nacional...” (*Apud* Gil Fombellida 109).¹²² Y de hecho, como veremos más adelante, el edificio fue considerado en los años sucesivos la sede el verdadero teatro oficial.

A partir del verano de 1932 se asocian las compañías de Margarita Xirgu y de Enrique Borrás y ganan el concurso que les otorga la residencia en el teatro Español para las temporadas 1932-1933, 1933-1934 y 1934-1935 (Gil Fombellida 111). Estos fueron los años en los que la compañía ganó su prestigio. Además de un repertorio singular que alternaba estrenos de obras contemporáneas con clásicos españoles y extranjeros, Xirgu y Borrás crean el Primer Festival Popular de Arte Clásico en Mérida, y montan dos espectáculos multitudinarios comisionados por el Gobierno: *El alcalde de Zalamea*, como conmemoración oficial del día de la República en 1934, y *La dama boba*, con la que se conmemoró el tricentenario de la muerte de Lope de Vega.¹²³ La compañía Xirgu-Borrás ocupó una posición central en el campo teatral gracias a todas estas iniciativas.

La comisión del montaje de *El alcalde de Zalamea* partió del ministro de Instrucción Pública, Salvador de Madariaga, quien pidió a Cipriano de Rivas Cherif que representara una obra del siglo XVII para conmemorar el 14 de abril en 1934. Rivas Cherif aceptó el reto de hacer un montaje verdaderamente popular y propuso *El alcalde de Zalamea*, obra que estaba preparando para el teatro Español desde hacía un año.

El proyecto, en realidad, nació un año antes, en 1933, cuando el ministro Fernando de los Ríos lo mandó a Berlín para contratar a Max Reinhardt que debía montar

¹²² Cipriano de Rivas Cherif, “El Ayuntamiento de Madrid y el teatro español” *El Sol* 10-5-1932: 12.

¹²³ En el Primer Festival Popular de Arte Clásico, celebrado en 1933 en el teatro romano de Mérida, la compañía montó el 18 de junio la *Medea* de Séneca en versión de Miguel de Unamuno. Al espectáculo asistieron más de tres mil personas. La obra fue parcialmente subvencionada por el Gobierno de la República con 50.000 pesetas. Para un análisis del espectáculo, ver Gil Fombellida 262-73. *La dama boba*, en versión de Federico García Lorca, fue la obra con la que se conmemoró oficialmente el tricentenario de la muerte de Lope de Vega el 27 de agosto de 1935. El montaje, que presenciaron unos cinco mil espectadores, tuvo lugar en la chopería del parque del Retiro en Madrid. Analizaré este espectáculo en el capítulo 4 de mi investigación.

en Madrid uno de sus espectáculos multitudinarios como *La muerte de Dantón*. Rivas Cherif contó que la idea de montar una obra en la plaza de las Ventas le asaltó durante su visita al director alemán, que le pidió que en caso de aceptar el encargo se le honrara con una representación del repertorio clásico español: “Se me ocurrió que nada mejor podíamos ofrecer a la consideración del gran artista alemán que un Alcalde de Zalamea [sic] en una Plaza de Toros” (Rivas Cherif "El *Alcalde* en la arena" 6).¹²⁴ Reinhardt nunca fue a España por la escasez de medios técnicos de los teatros españoles, pero la idea que surgió en este viaje a Berlín se concretó en la conmemoración del aniversario de la República (Rivas Cherif *Cómo hacer teatro* 290).¹²⁵ Sin embargo, el reto de *El alcalde de Zalamea* era mucho mayor.

El *Alcalde* en las Ventas fue una creación de autor de Rivas Cherif modelada sobre las enseñanzas de los más creativos directores de escena europeos.¹²⁶ Según Jacques Copeau, cuando un director prepara una obra “percibe de golpe su estilo global, el tono, el movimiento” (Copeau 358). Rivas Cherif supo traducir en su puesta en escena la espectacularidad de esta comedia y adaptarla a la realidad del momento de la representación.

La representación conmemorativa contó con medios inusuales para el arte escénico de los años treinta. El escenógrafo Sigfrido Burmann, discípulo de Reinhardt,

¹²⁴ Max Reinhardt estrenó *La muerte de Dantón*, de Georg Büchner, en el Deutsches Theater de Berlín en 1916. La fama de la obra se tradujo en una gira por varias ciudades de Europa y Nueva York (Styan 47).

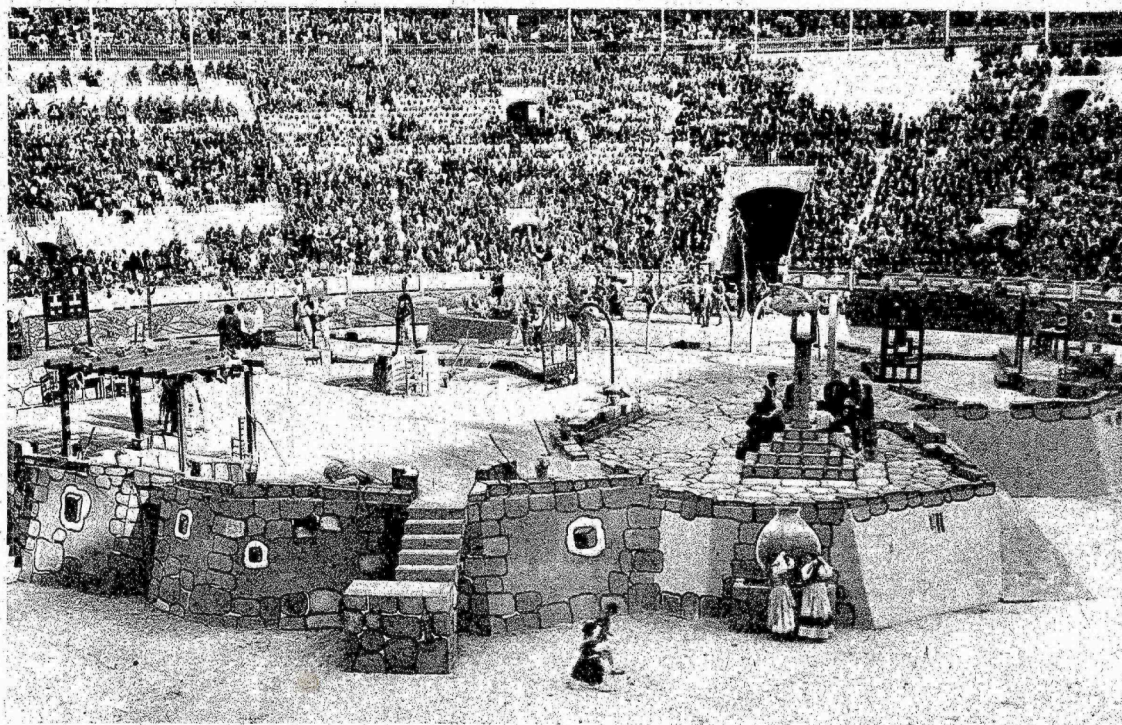
¹²⁵ Las representaciones multitudinarias en España habían tenido ya algunos ensayos en fechas recientes. En 1931 Enrique Borrás, el Pedro Crespo de nuestra representación, había montado con su compañía un *Alcalde* en la plaza de la Armería de Madrid. El propio Rivas Cherif puso en escena en 1933 ante 3.000 espectadores la *Medea* de Séneca en el teatro romano de Mérida, traducida para la ocasión por Miguel de Unamuno. Ver Gil Fombellida 262-73.

¹²⁶ Para un estudio de la labor escénica de Cipriano de Rivas Cherif, ver Aguilera y Aznar Soler. Rivas Cherif expresó sus ideas estéticas en unos cuadernos que escribió en su reclusión en el penal del Dueso en los años posteriores a la guerra civil, ver Rivas Cherif *Cómo hacer teatro*.

construyó un pueblo extremeño en el que se desarrollarían las escenas de la obra: la casa de Pedro Crespo, el monte, el ayuntamiento, la cárcel... En la fotografía de la representación publicada por *ABC* se puede apreciar la escenografía ideada por Burmann y ejecutada por los arquitectos Fernando Salvador y Ribas (ilustración 2). La disposición del público en las gradas de la plaza de toros exigía un escenario central en el que se construyeron dos tablados en elevación donde trascurría la acción principal. Para facilitar el seguimiento de la obra se recortaron todas las paredes de las casas, que quedaron sugeridas con un escalón de unos treinta centímetros de altura. De esta forma, las puertas y ventanas quedaban suspendidas. En suma, la escenografía de la obra fue verdaderamente arriesgada y fue el resultado de la imposición de Rivas Cherif, quien contó que Burmann tuvo problemas para entender el estilo que quería imponer al espectáculo. Rivas Cherif relató cómo se resolvió el espacio que debía evocar el patio de Pedro Crespo:

La extensión del recinto era la normal de un patio casero, con su pozo, y su emparrado y la escalera, tras una puerta al aire, de acceso al piso superior, sin otro muro que el necesario para sostener la reja de esquina. Y al aire, encuadrando el ambiente de la estancia, la cómoda, las sillas, el brasero de copa. Para ahorcar el Capitán, lleváronselo escoltado los comparsas e hicieron luego tan reducido y apretado cerco en torno a la horca, que nada se vio de macabro hasta descubrirlo colgado. (Rivas Cherif *Cómo hacer teatro* 297)

«El Alcalde de Zalamea», en la plaza de toros.



*Un aspecto de la nueva plaza de toros de Madrid durante la representación que en ella se ha dado de "El Alcalde de Zalamea."
(Foto Duque.)*

Ilustración 2. Escena de *El alcalde de Zalamea* en la plaza de toros de las Ventas. Archivo ABC.

El resultado, como podemos apreciar en la fotografía, fue altamente satisfactorio. No en vano, Rivas Cherif reconoció años después que esta obra “ha sido, en conciencia, mi mayor éxito de *escenógrafo*” (*Cómo hacer teatro* 298, énfasis en el original).

Para esta representación única se contó con la participación de doscientos extras, alumnos del Teatro Escuela de Arte (TEA). Alguno de estos meritorios se pueden ver en la fotografía recogiendo agua en la fuente o charlando en un corro. En diferentes momentos de la representación también se utilizaron caballos y mulas de carga. Rivas Cherif cuidó los detalles de la puesta en escena y pudo contar con una copia de la silla de Felipe II, realizada por la profesora de la TEA, Victorina Durán. La música tampoco se descuidó, ya que la banda republicana interpretó en directo las piezas musicales de la

obra. Para la audición del diálogo se había ideado un sistema de micrófonos y altavoces que falló en la mitad de la representación, dejando a los espectadores ante una representación de lo que podríamos llamar teatro mudo. Sin embargo, la historia del *Alcalde*, según Rivas Cherif, era tan conocida que este incidente no impidió el seguimiento de la representación, que duró dos horas y media (*Cómo hacer teatro* 298-99).¹²⁷

La representación de *El alcalde de Zalamea* como conmemoración del día de la República de 1934 fue quizás el caso más evidente de legitimación de la nación teatral en el periodo del que se ocupa mi investigación. La ocasión, el lugar y las condiciones de la representación sin duda determinó la recepción de la nación teatral que se les presentó esa tarde en la plaza de las Ventas, y así lo debió percibir la audiencia que se enfrentaba a esta nueva experiencia espectacular. Kruger piensa que el lugar y las circunstancias en las que una obra se pone en escena proporcionan el espacio necesario para la definición de la nación teatral, así “place and occasion thus signify the means and the site on which national prestige—the legitimacy and the renown of the nation in the eyes of its citizens as well as its rivals—is staged, acknowledged, and contested” (*National Stage* 12).

La nación teatral que se presentó en la función de las Ventas destacaba el carácter popular del teatro español, un hecho en el que coinciden todos los proyectos teatrales a

¹²⁷ Ciertamente *El alcalde de Zalamea* era una de las comedias clásicas más populares en los años treinta. El dramaturgo Rafael Dieste relataba una anécdota que confirma este hecho: “En mis primeros viajes a Madrid, mucho antes de la Guerra Civil, oí pregonar en la Plaza de la Cebada—mercado central de la ciudad con afluencia de campesinos—‘La comedia famosa del Alcalde de Zalamea, obra del gran poeta D. Pedro Calderón de la Barca’. Era edición baratísima, parecida a las llamadas ‘de cordel’, ornada, si mal no recuerdo, con algún grabado en madera. Probablemente costaba un real o poco más” (Dieste 95-96). En los años de la República había un mercado emergente del libro de viejo que permitía que gente de todas las clases sociales pudiera comprar libros a precios reducidos, así, en estos años, “por todo Madrid era espectáculo corriente dos vendedores de estos libros de viejo, empujando su carrito de mano callejero y vendiendo su mercancía literaria” (Fuentes 42).

los que me he referido en mi investigación. Los agentes teatrales republicanos identificaban el teatro clásico español—y con él la propia definición de la nación teatral—con el pueblo. *El alcalde de Zalamea* y el personaje de Pedro Crespo es la representación de la soberanía popular que se proclamaba en el preámbulo de la constitución de 1931. La identificación pueblo-teatro es una característica de todo arte dramático que aspira a ser considerado nacional, el cual “has usually claimed to offer a theatre of and for, if not by, the people” (Kruger *National Stage* 12). Aunque podría afirmar que la nación teatral que definió la compañía con este montaje era afín a la imagen de la tradición que desde la República se intentaba publicitar, el que la Xirgu-Borras recibiera el encargo revelaba una peligrosa amistad de los inquilinos del Español con el campo del poder. Este hecho se sumaba a otros polémicos montajes en temporadas pasadas, en los que se demostraba su adscripción a las ideas republicanas de izquierda. Por consiguiente la compañía perdió la autonomía que le hubiera permitido hacer valer su prestigio artístico, una condición indispensable para que fuera considerada candidata a iniciar el Teatro Nacional en España.

Por otro lado, algunos agentes teatrales acusaban a Margarita Xirgu y Cipriano de Rivas Cherif de tener vínculos con los partidos republicanos de izquierda. Rivas Cherif era el cuñado de Manuel Azaña, a quien la compañía de Margarita Xirgu le estrenó la obra *La corona* cuando Azaña era presidente del Consejo de Ministros.¹²⁸ Marcelino

¹²⁸ La obra se estrenó en el teatro Goya de Barcelona el 19 de diciembre de 1931. La compañía la reestrenó en el teatro Español de Madrid el 12 de abril de 1932, donde se representó veintiséis veces. Gil Fombellida señala que los sectores monárquicos y conservadores boicotearon la obra en ambos estrenos y en la gira por otras ciudades. Ver Gil Fombellida 150-156. *La corona* es una historia de una relación amorosa imposible entre una princesa, Diana, y el jefe de un grupo guerrillero liberal. El final de la obra, bastante convencional, muestra cómo la ya reina elige la corona y rechaza a su amado (Gil Fombellida 151). Manuel Azaña estuvo en el cargo, equivalente al actual presidente del Gobierno de España, desde el 10 de diciembre de 1931 hasta el 7 de septiembre de 1933 (Casanova 39).

Domingo, ministro de Agricultura de la República, también logró estrenar su obra *Doña María de Castilla* en el Español.¹²⁹ El propio Rivas Cherif no negaba que en la selección del repertorio también había un criterio político. En un artículo en el que justificaba los estrenos de la temporada 1932-1933 reconocía que habían estrenado alguna obra “por la eminencia del cargo oficial que ostentan y la prestancia—a un tiempo clásica y popular, es decir, notablemente política—del tema dramático, como en la próxima *Doña María de Castilla*, de Marcelino Domingo” (Gil Fombellida 112).¹³⁰ El criterio que defendía el director artístico no era compartido por todos los agentes teatrales. Alejandro Miquis lanzó una dura crítica contra el repertorio de la compañía y a propósito de la primera temporada dijo que “hubiese podido ser mejor si hubiera podido ser libre de sugerencias extrañas....” (Gil Fombellida 112). La acusación iba dirigida directamente a Rivas Cherif, a quien responsabilizaba de la elección de obras como *La corona*. En definitiva, la compañía sufrió las consecuencias de estas decisiones que mermaron su independencia del poder político.

La decisión de incluir estas dos obras en el repertorio no habría tenido mayor consecuencia si se hubieran programado en un teatro comercial. Sin embargo, como he apuntado antes, el teatro Español era considerado el Teatro Nacional *de facto* y a partir de 1935 comienza a barajarse la posibilidad de que fuera la sede del Teatro Nacional y así se señala en la moción que presenta el Consejo de Cultura (“Hacia la creación” 463).

¹²⁹ La obra se estrenó el 8 de febrero de 1933 y fue representada veinticinco veces (Gil Fombellida 322). *Doña María de Castilla* se situaba en el contexto de las revueltas contra Carlos V de los comuneros de Castilla, algo que desató las iras de los críticos de periódicos conservadores, que acusaron al autor de propagandista (Gil Fombellida 210). Marcelino Domingo, que fue ministro de Instrucción Pública durante los primeros meses de la República, fue el redactor de la Ley de Reforma Agraria aprobada el 9 de septiembre de 1932 (Casanova 51). Esta ley fue una de las reformas estructurales que planteó la coalición de republicanos y socialistas.

¹³⁰ Cipriano de Rivas Cherif, “Temas con variaciones. La buena memoria de Enrique de Mesa” *El Sol* 13-1-1933: 1.

Asimismo, el nuevo alcalde de Madrid, Rafael Salazar Alonso, había reclamado la conversión del Español en teatro Nacional, un posicionamiento que afectó a la organización del teatro.¹³¹ El alcalde llegó a proponer a las cortes la instalación del Teatro Nacional en el Español, aunque su iniciativa fracasó (Aguilera Sastre and Aznar Soler 188). Cristóbal de Castro señaló en un artículo publicado en *ABC* que Salazar Alonso estaba dispuesto a iniciar “el *nacionalismo escénico*, es decir, el teatro Nacional” (“Promoción” n pag, mi énfasis). El término que utiliza de Castro conecta con el concepto de nación teatral en tanto se refiere a la representación de la nación en escena.

Existía una consciente voluntad del crítico de *ABC* por conectar el teatro y el sentimiento nacional. La decisión del alcalde, dice de Castro, “restablece, en fin, el sentido genuino, auténtico que diera el conde de San Luis al organismo por él fundado; no teatro madrileño, de tipo estrechamente local, sino teatro Español, de tipo ampliamente nacionalista” (“Promoción” n pag).¹³² En su intervención anunciando los planes para el Español, que Castro recogía en su artículo, el alcalde dedicó una defensa a los clásicos del teatro que “en todos los pueblos de la tierra son ... custodios de la nacionalidad y exégetas de la Historia,” por lo que era necesario “popularizar las obras,” además de “exaltar su gloria y divulgar su culto desde una cumbre sólida como la del teatro Nacional” (Castro “Promoción” n pag). Salazar Alonso identificó certeramente el

¹³¹ El 19 de Octubre de 1934 Rafael Salazar Alonso, del Partido Republicano Radical (PRR) de Alejandro Lerroux, es elegido alcalde de Madrid. El PRR era el partido republicano más antiguo de España. Ejerció la mayor oposición contra la coalición republicano-socialista que gobernó la República los dos primeros años de su existencia. Su electorado lo componían pequeños empresarios y a las clases medias de núcleos urbanos y rurales (Casanova 99-100). Para un análisis de este partido en el contexto republicano, ver Townson. (*La república*)

¹³² Según José del Campo el teatro fue creado el 7 de febrero de 1849 por Isabel II por iniciativa del ministro de Gobernación, Luis José Sartorius, conde de San Luis. La disposición que creaba el organismo también cambiaba el nombre original de teatro del Príncipe a teatro Español y establecía que su objetivo era servir “de modelo de buen gusto en el arte escénico” y elevar “los espectáculos teatrales a la altura que reclama la civilización de la época y la influencia que ejercen en la moral de los pueblos” (Campo 47).

potencial de la nación teatral para reproducir el sentimiento nacional en escena. Las esencias del nacionalismo español se encontraban—si aplicamos la fórmula apriorística que él mismo proponía—en los clásicos teatrales. Sus palabras, que coinciden con la doble relación que establece la nación teatral, demuestran que los proyectos para el teatro oficial estaban ligados a la construcción de la identidad republicana.

La propuesta del alcalde de Madrid se concretaba en una reforma estructural de la gestión del teatro Español. En junio de 1935 se nombra un Patronato que debía decidir la compañía adjudicataria del teatro en las temporadas sucesivas.¹³³ La medida permitió desalojar a la compañía Xirgu-Borrás del teatro, una compañía demasiado identificada con el movimiento republicano de izquierdas, según denunciaban críticos conservadores como Cristóbal de Castro. En el mismo artículo dedicado al Teatro Nacional insinuaba que durante la concesión del teatro Español la compañía Xirgu-Borrás había excluido a autores por el mero hecho de discrepar de sus ideas políticas, lo que la deslegitimaba como candidata a desarrollar el proyecto del alcalde, puesto que “un teatro oficial no puede incluir o excluir autores atendiendo a su clasificación política.” Para Castro, en esos años el teatro Español se había convertido “en club revolucionario” y en “salón experimental” donde representaron autores “sin otros blasones literarios que ser ministros, aunque con escándalo y por chiripa,” en una clara alusión a los estrenos de Azaña y Domingo. Las palabras del crítico de *ABC* nos revelan el verdadero efecto que se buscaba con la institución del Patronato: “acabar con el sectarismo, con el nepotismo, [y] con el intrusismo” (Castro "Promoción" n pag).

¹³³ La polémica sobre el Patronato ha sido analizada por García-Abad García 43-51.

Para Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler el objetivo del Ayuntamiento era que el teatro Español “se convirtiera en una especie de museo del teatro nacional, con una compañía fija nombrada por el Patronato y sostenida con fondos públicos aportados por el Ministerio de Instrucción Pública” (Aguilera Sastre y Aznar Soler 188). Por su parte, María Teresa García-Abad García piensa que la creación del Patronato era un intento más de apartar a Margarita Xirgu del teatro Español, tras el boicot que había tenido que soportar en algunos de sus estrenos (García-Abad García 47).¹³⁴ La actriz creía que las acusaciones de sus detractores eran infundadas y tras ellas subyacían intereses políticos. En las declaraciones que hizo a raíz de las acusaciones que recibió, siempre sostuvo la independencia y honestidad de su gestión del teatro. En una entrevista valoraba la decisión del Ayuntamiento y se defendía de sus críticos al tiempo que hacía balance de las cinco temporadas al frente del Español:

Sencillamente por estos tres hechos: porque tengo a mi lado, como director artístico, a Cipriano de Rivas Cherif, cuñado del señor Azaña; porque estrené *La corona*, obra original del Sr. Azaña y porque a los pocos meses de la instauración de la República representé el drama *Fermín Galán*, de Rafael Alberti. Quite usted estas tres cosas en mi vida artística, y gran parte del encono con que me distinguen ciertos caballeros desaparecería como por ensalmo. (*Apud* Gil Fombellida 120)¹³⁵

Las sospechas de Xirgu eran compartidas por los críticos que reaccionaron contra el Patronato, cuya creación Eduardo Haro calificó como “una medida más de represión de

¹³⁴ García-Abad García coincide con esta opinión expresada por Antonio Espina en “El Patronato del Teatro Español” *La Libertad* 14-6-1935: 1.

¹³⁵ Pedro Massa, “Cinco años de arte dramático y una persecución política” *El Liberal* 22-6-1935: 5-6.

los sucesos de Octubre” (*apud* García-Abad García 45).¹³⁶ Parece que la heterodoxia teatral se oponía “al talante conservador de los miembros del Patronato,” de los cuales sólo se podía salvar, según García-Abad García, a Pedro de Répide, Manuel Machado y Luis Gabaldón (46).¹³⁷ Los demás patronos sufrieron los dardos de la crítica. Del académico Emilio Cotarelo se decía que no iba al teatro “desde el siglo XVIII”, de las críticas teatrales de Luis Araujo Costa se afirmaba que eran “ridículas de tan mezquinas,” y los tres actores del Patronato, Emilio Thulier, Enrique Borrás y Ricardo Calvo, fueron cuestionados por ser demasiado viejos (García-Abad García 48). Ante la polémica que suscitó el Patronato, el Ayuntamiento decidió convocar un concurso público de adjudicación para la temporada 1935-1936 que, paradójicamente, ganaron los actores Thulier, Borrás y Calvo, ex patronos del teatro Español (García-Abad García 50).

En resumen, el mayor escollo con el que se encontró la compañía Xirgu-Borrás para legitimar su proyecto de Teatro Nacional fue la imposibilidad de ser reconocida por la cultura dominante. Cuando necesitó buscar el consenso de todos los agentes teatrales la compañía no pudo hacer valer el capital simbólico que había logrado en las cinco temporadas que ofreció en el teatro Español. El principal obstáculo era su posición

¹³⁶ Eduardo Haro, “Sin salvación posible. El Patronato del teatro Español” *La Libertad* 7-6-1935: 1. Haro hace referencia a la revolución de octubre de 1934, que comenzó el 5 de octubre a las pocas horas del acceso de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) al Gobierno con manifestaciones en la cuenca minera de Asturias y con una huelga general en Barcelona que se extendió a buena parte de España (Gil Pecharromán 213-14). La represión, según Julio Gil Pecharromán, fue especialmente dura los primeros días cuando “abundaron las ejecuciones sobre el terreno y las torturas a detenidos, a causa de las cuales murieron varios de ellos.” Se cifra en más de 30.000 personas los detenidos (Gil Pecharromán 215). Sobre la revolución de octubre de 1934 y su represión, ver Gil Pecharromán 211-16, y Casanova 128-137.

¹³⁷ Los miembros del Patronato fueron los dramaturgos Jacinto Benavente, Joaquín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, y Manuel Machado; el secretario de la RAE, Emilio Cotarelo; los actores Emilio Thulier, Enrique Borrás y Ricardo Calvo; los críticos Pedro de Répide, Luis Araujo Costa y Manuel Bueno; José María de Acevedo, Manuel González, Luis Gabaldón; el alcalde de Madrid, Rafael Salazar Alonso; los concejales José Soler, Emilio Rueda y Ángel Uriarte; y el secretario del Ayuntamiento. Ver “Ha quedado constituido el Patronato del teatro Español” *Heraldo de Madrid* 7-6-1935: 8. El Patronato se vio reducido al poco tiempo de su formación tras la dimisión de su presidente, Jacinto Benavente (J. Aguilera Sastre *Debate* 309).

heterónoma, que se identificaba con las ideas republicanas de izquierda, que le impedía ser reconocida por los grupos enfrentados.

En general, el debate sobre el Teatro Nacional en los años de la República fue una lucha por definir la nación teatral. Las propuestas a las que me he referido en este capítulo revelan los juegos de poder entre los agentes teatrales para imponer su modelo. El éxito de cualquiera de estas iniciativas habría significado la consolidación del repertorio y la idea del hecho teatral de un grupo específico. Por esta razón, las ideas sobre el teatro nacional que he analizado toparon constantemente con la oposición de algún grupo hegemónico que frustraba su aplicación. Para poder explicar este fracaso habría que analizar las implicaciones que tiene aceptar una definición de nación teatral.

Cuando se delimitan las funciones, los objetivos y las actividades que desarrollará un teatro oficial, se fija también el modelo para las futuras redefiniciones de la institución. Por esta razón la definición del Teatro Nacional se incorpora al ámbito de lo que no se cuestiona, se convierte, pues en *doxa*. La sociedad acepta este modelo como algo que se da por sentado. Ahora bien, esto no significa que no exista posibilidad de oponerse a la *doxa*, ya que el ámbito de lo indiscutido es paralelo al de la opinión: el espacio donde se disputa la legitimidad de la *doxa*.¹³⁸ Las reacciones a *lo que se da por sentado* dependen de la posición de los agentes en el campo. Bourdieu señala que mientras que las clases dominadas “have an interest in pushing back the limits of *doxa* and exposing the arbitrariness of the taken for granted,” las clases dominantes pueden defenderla e incluso proponer “in its place the necessarily imperfect substitute,

¹³⁸ Pierre Bourdieu señala que el ámbito de la *doxa* es lo que “is beyond question and which each agent tacitly accords by the mere fact of acting in accord with social convention;” respecto al ámbito de la opinión aclara que es aquello que “is explicitly questioned” (Bourdieu *Outline* 169).

orthodoxy” (Bourdieu *Outline* 169). Las opiniones ortodoxas se definen en oposición a las opiniones heterodoxas y a todas aquellas opciones que pudiéndose elegir son desechadas (Bourdieu *Outline* 169). Para legitimar el pensamiento ortodoxo es necesario desprestigiar las heterodoxias, considerarlas una forma de pensar que va contra el orden establecido, o “herejías”, como las llama Bourdieu (*Outline* 169). En este sentido, todas las propuestas de Teatro Nacional que se formularon en el periodo republicano fracasaron en la definición de una nación teatral que fuera aceptada como incuestionable. En otras palabras, las opiniones heterodoxas eran tan numerosas que ninguna de ellas contó con el suficiente respaldo para desprestigiar a todas las demás y erigirse como el modelo definitivo de Teatro Nacional.

CAPÍTULO 4. Lope de Vega en su centenario: el Fénix y la identidad republicana

En 1935 la República tuvo la posibilidad de incorporar a una figura principal de las letras españolas al panteón de héroes republicanos. El 27 de agosto de 1935 se cumplía el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega y era obligado conmemorar la efeméride. A lo largo de estas páginas analizaré las prácticas culturales con las que se honró el teatro de Lope de Vega en 1935. Prestaré atención a la interpretación de sus obras en este momento específico a través de las conferencias, exposiciones, artículos de periódicos, estudios académicos, actos conmemorativos y, por supuesto, las representaciones de sus comedias.

¿Qué motiva a una sociedad a recordar una tradición, un pasado y un episodio histórico concreto? ¿Qué réditos consigue un pueblo con la recuperación de su pasado? ¿Qué efectos se logran con la reivindicación de una tradición? Y ¿quién se beneficia de la revalorización del capital específico? Maurice Halbwachs señaló el carácter social de la memoria: un individuo recuerda porque relaciona sus recuerdos con los de otros individuos. Así, “la combinación de los recuerdos individuales de muchos miembros de una misma sociedad” formarían los marcos colectivos de la memoria (Halbwachs 10). La memoria es, pues, un hecho social que se construye a través de la socialización de los individuos. Si aceptamos el papel social de la memoria debemos preguntarnos qué mecanismos se utilizan para mantenerla. Paul Connerton asegura que si existe una memoria social, “we are likely to find it in commemorative ceremonies” (71). Con las conferencias, las ceremonias, las representaciones teatrales, los discursos, las publicaciones que conmemoraron el tricentenario de la muerte de Lope de Vega no sólo

se mantenía la memoria del dramaturgo, sino que también se alimentaba la identidad de toda la nación a través de la tradición. La conmemoración cultural es uno de los mecanismos con los que se renueva la identidad nacional. Es más, los actos conmemorativos definen la identidad de una nación en tanto son manifestaciones incorporadas de la memoria social. Ocupan, por tanto, la posición que tradicionalmente le correspondía a la escuela (Nora "The Era of Commemoration" 615).¹³⁹ La memoria de Lope de Vega, y de toda la sociedad, se incorporó a las nuevas manifestaciones conmemorativas.

No obstante, si hoy podemos afirmar que el valor simbólico de Lope de Vega experimentó un repunte en esta época, es gracias a las iniciativas particulares, ya que el Estado actuó con improvisación en el tricentenario. Así pues, en este capítulo analizaré cómo la vindicación de la memoria del dramaturgo entró en disputa en los actos del centenario. Los homenajes buscaban la legitimación de las posturas del presente a través de la lectura del pasado. Las posturas enfrentadas que reflejaban la brecha ideológica del país dieron lugar a la interpretación de un Lope tradicionalista y revolucionario al mismo tiempo. Mi investigación de la lectura de sus obras que se hizo en su centenario tendrá en cuenta estas contingencias que rodearon la conmemoración. Como han señalado Jonathan Dollimore y Alan Sinfield respecto a las obras de Shakespeare, "What the plays signify, how they signify, depends on the cultural field in which they are situated" (viii). No

¹³⁹ Aunque Nora no utiliza el término en su obra—quizás porque le interesaba distanciarse de la crítica marxista de *Annales*—creo que se refiere a la escuela como uno de los aparatos ideológicos con los que el Estado "teaches 'know-how', but in forms which ensure *subjection to the ruling ideology* or the mastery of its 'practice'" (Althusser 7, énfasis en el original). El pueblo pudo participar activamente en los actos públicos y privados que conmemoraron el tricentenario, y por esta razón en mi análisis considero que esta celebración tuvo un papel destacado en la definición de la identidad nacional republicana.

olvidemos que la interpretación de los textos que hace cada época es una de las prácticas con las que cada sociedad mantiene su tradición y al mismo tiempo recuerda su pasado.

En mi análisis del centenario utilizaré el concepto de “lugares de memoria” (*lieux de memoire*) acuñado por Pierre Nora en su monumental historia de los símbolos de Francia (Nora *Realms of Memory*). Su concepto, que desafía la relación asimétrica entre memoria e historia, parte de la idea de que no existe una memoria espontánea y por esta razón debemos inventar lugares de memoria que la mantengan viva. Esos ámbitos en los que “a residual sense of continuity remains” son los que Nora llama lugares de memoria (Nora "Between Memory and History" 1). Los lugares de memoria son efímeros y si no se conservan periódicamente mediante el archivo, el recuerdo o la celebración, terminarán por desaparecer, es decir, “without commemorative vigilance, history would soon sweep them away” (Nora "Between Memory and History" 7).¹⁴⁰ El centenario de la muerte de Lope de Vega no inventó al dramaturgo, cuyas obras, con mayor o menor fortuna, siempre formaron parte del canon, pero sí produjo una nueva lectura de algunas de sus obras que se inscriben en la historia de la recepción del teatro del Fénix. En este capítulo examinare el significado que adquieren estos textos como resultado de su “circulación y recepción” en 1935 (García Santo-Tomás 23).¹⁴¹

¹⁴⁰ El concepto de “lugar de memoria” ha sido muy utilizado en los últimos años por la historia y las ciencias sociales. España no cuenta con un proyecto similar, pero sí ha habido aplicaciones del concepto a algunos símbolos nacionales como el escudo, la bandera y la fiesta nacional (Andrés Sanz), o el mito de Carmen, Cascorro y otros tópicos nacionales (Serrano). La guerra civil y el franquismo han sido analizados recientemente como lugares de memoria (Winter), al igual que ha ocurrido con la transición a la democracia (Dupláa; Resina and Winter).

¹⁴¹ Enrique García Santo-Tomás ha analizado la mistificación del *Fénix de los ingenios*. En *La creación del Fénix* ha desmantelado algunos estereotipos de la crítica literaria como aquellos que afirmaban la impopularidad del teatro de Lope y Calderón en el siglo XVIII, o la consideración de Lope como un autor prolijo, espontáneo y versátil que crearon la figura monumental de las letras que la tradición crítica nos ha legado. García Santo-Tomás analiza en su estudio la circulación del *Arte nuevo de hacer comedias*, *El perro del hortelano*, *El mejor alcalde, el rey* y *Fuenteovejuna* en varios cortes cronológicos que abarcan del siglo XVII al siglo XX. El capítulo 5, titulado “En el tricentenario de la muerte de Lope (1935):

No en vano, el centenario fue un momento en el que la tradición liberal y la tradición católica acuñaron el valor simbólico que cada una le atribuía a Lope y a sus textos. La batalla interpretativa era básicamente una reacción para evitar que el centenario sancionase una de las dos lecturas como la ortodoxa.¹⁴² En la memoria social de los españoles todavía quedaba el recuerdo de la instrumentalización que sufrió Calderón de la Barca cuando en el segundo centenario de su muerte, celebrado en 1881, fue vindicado a la vez como un autor católico y como uno de los continuadores del teatro nacional. Al paralelismo que se hizo entre los centenarios de Lope y Calderón dedicaré el primer apartado de mi análisis. La parte central de este capítulo la ocupan los actos conmemorativos oficiales: las funciones populares en las plazas de Madrid y la representación oficial el 27 de agosto con la puesta en escena de *La dama boba* en versión de Federico García Lorca. En la última parte analizo la casa museo de Lope de Vega, que se inauguró precipitadamente los últimos días del año 1935. Concluyo mi estudio con un análisis del uso partidista que el grupo ultraconservador Acción Española hizo del tricentenario.

Un paralelo entre dos centenarios: Calderón y Lope

La falta de iniciativa del Gobierno de la República en la conmemoración del centenario fue denunciada por los periódicos de la época. La prensa se convirtió en la

Fuenteovejuna, canon y mito” es un excelente documento sobre la canonización de esta comedia en tricentenario (García Santo-Tomás 319-72). Por esta razón he decidido no tratar esta obra—que ya analizo en el capítulo 2—y centrarme en otros actos del tricentenario que han pasado más inadvertidos, a pesar de que nos aportan una información valiosísima sobre la acuñación del valor simbólico de Lope de Vega como creador del teatro nacional.

¹⁴² Las disputas por la hegemonía interpretativa se verbalizaban sin reparos. Ernesto Giménez Caballero, en una conferencia organizada por el Cabildo Catedralicio de Madrid, expresó su preocupación por el tono que estaba tomando el centenario: “Las izquierdas quieren sacar un Lope soviético y republicano. Y las derechas no aciertan todavía con el genio nacional y universo de Lope” (“Lope de Vega y San Isidro” 35).

arena pública donde se dirimió el debate sobre el centenario. Los articulistas trataron de marcar la línea que, según su criterio, se habría debido seguir para haber honrado justamente la memoria de Lope de Vega. El modelo de las conmemoraciones literarias que formaban parte de la memoria social subyacía tras alguna de estas opiniones. Fueron recurrentes las menciones a la celebración del segundo centenario de la muerte de Calderón en 1881, y no faltaron las comparaciones entre la implicación del gobierno de entonces en el homenaje a la gloria nacional en contraste con la desidia del gobierno Republicano.¹⁴³

De todos los actos organizados en el bicentenario de Calderón tan sólo la cabalgata cívica fue incorporada a la memoria social y era bien conocida en 1935. Fue una ceremonia de afirmación del nacionalismo español que contó con una amplia representación de la sociedad española, a pesar de que en el desfile no participaron representantes del clero, ni de la nobleza, ni de las órdenes militares (Varela 46; Pérez Garzón 90). El Ayuntamiento de Madrid, organizador de la cabalgata, estaba en manos de los liberales, que tenían la gestión de la memoria ciudadana que hasta la fecha había llevado a cabo el partido conservador de Cánovas del Castillo. Los conservadores “reforzaron los contenidos monárquicos y católicos de lo español” como se puede ver en la publicación de la *Historia general de España*, impulsada por el político conservador

¹⁴³ El centenario de Calderón, especialmente, se había convertido en un lugar de memoria de las conmemoraciones. El final del siglo XIX inaugura en España una particular era de las conmemoraciones que ha llegado a su paroxismo en la actualidad con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SEECC): un organismo que coordina la celebración de centenarios o cualquier otra combinación aritmética que sirva para sostener la memoria colectiva. La palabra *centenario* no se incorpora al diccionario con el significado de “fiesta que se celebra de cien en cien años” hasta 1884. En 1925, se incluye además la acepción “día en que se cumplen una o más centenas de años del nacimiento o muerte de alguna persona ilustre, o de algún suceso famoso” (*Nuevo Tesoro Lexicográfico*).

(Pérez Garzón 89).¹⁴⁴ Creo que la presencia de temas y motivos teológicos en la obra de Calderón, que los conservadores consideraban el mayor valor de su teatro, fue la motivación definitiva de los organizadores del homenaje para convocar una cabalgata cívica.

Las carrozas de diversas instituciones y asociaciones desfilaron, pues, el 25 de mayo de 1881 desde la calle Claudio Coello hasta la calle Princesa. Participaron en el desfile los actores, representantes de las asociaciones gremiales, de la prensa, de los ateneos y de las asociaciones culturales. También se invitó a los ayuntamientos de Zalamea, Toledo y Granada. Los concejales de Granada fueron acompañados por “lindos pajes sosteniendo el escudo de los Reyes Católicos, y un heraldo que llevaba la gloriosa enseña cristiana plantada por el conde de Tendilla en la Torre de la Vela [en la Alhambra],” como describió la prensa de la época (*apud* Pérez Garzón 90). La referencia a la toma de Granada en el acto dedicado a Calderón era un anacronismo que sin embargo conectaba la conmemoración del bicentenario con la idea de la unidad territorial como hecho determinante en el proceso de construcción de la nación moderna. La comitiva la cerraban las carrozas de España y del ayuntamiento. La escolta de los húsares y de la Guardia Civil le daba a la cabalgata la solemnidad que buscaban los organizadores. El nombre de Calderón, en definitiva, era un mero pretexto para la afirmación del orgullo nacional.

En las páginas del diario monárquico *ABC* Alfredo Ramírez Tomé, secretario de la Asociación de Escritores y Artistas, y redactor del periódico, publicó en julio de 1935

¹⁴⁴ La *Historia general de España*, de Modesto Lafuente, es una obra enciclopédica en veinticuatro volúmenes que publicó entre 1850 y 1862 (Lafuente). En la *Historia general* se explica la evolución de las sociedades como obra de la Providencia. Sobre la teoría providencialista de la historia en los años treinta hablaré en la última sección del capítulo.

un artículo titulado “Un paralelo entre dos centenarios.” Su artículo, que citaba la prensa de 1881, recordaba que los festivales de conmemoración oficial en 1881 duraron ocho días y que en ellos,

participaron con entusiasmo unánime los Reyes, el Gobierno, las corporaciones sabias, los centros literarios y docentes, las entidades de todo género, los gremios, los escritores, los poetas, los políticos, los artistas, los actores, los periodistas, los religiosos, los militares y la masa general de la sociedad, sin distinción de jerarquías ni matices. (Ramírez Tomé, n. pag)

Ramírez Tomé señalaba la importancia que se le dio al centenario de Calderón, con cuyas honras también “se reverenciaba y se glorificaba a España.” En su artículo hace mención a la cabalgata, a la que dice que asistió cuando era niño. Una “procesión histórica,” como dijo un periodista de la época, “en la que se mezclaban para su comparación los siglos XVII y XIX” (Ramírez Tomé, n. pag). El artículo se cerraba, en tono irónico, con la comparación entre los centenarios de Calderón y Lope de Vega. Ramírez Tomé había dividido el texto con dos epígrafes: “El de Calderón de la Barca” y “El centenario de Lope de Vega.” A este segundo epígrafe le seguía una línea de puntos, tras la que añadía: “Sustituya el lector esta línea de puntos suspensivos, por las de prosa necesarias, [sic] para registrar el esfuerzo de unos cuantos autores, poetas, escritores, actores, conferenciantes, centros docentes y literarios, en la ocasión conmemorativa actual, y quedará hecho el paralelo” (Ramírez Tomé, n. pag).

Era cierto, como he apuntado anteriormente, que el gobierno no tomó la iniciativa de centralizar la organización del centenario. En el mes de abril había nombrado una Junta nacional de iniciativas para el homenaje a Lope de Vega, pero los preparativos de

los festejos oficiales, que debían tener lugar en torno al 27 de agosto, fecha de la muerte del dramaturgo, no comenzaron hasta principios de ese mes.¹⁴⁵ El malestar de Ramírez Tomé era compartido por otros intelectuales, que veían cómo se estaba perdiendo la oportunidad de reivindicar a un escritor que formaba parte del patrimonio cultural español. No era generalizada, sin embargo, la idealización del centenario de 1881 como modelo de conmemoración. En 1935 el centenario de Calderón no era solamente recordado por el entusiasmo popular con el que el pueblo participó de la celebración, sino también por la vindicación de Calderón como un escritor fundamentalmente católico y, más aún, por la frivolidad de los homenajes como la citada cabalgata.

La imagen de Calderón como un autor católico estaba en línea, según Pérez Garzón, con la elaborada por los románticos alemanes, que veían en el dramaturgo lo opuesto al laicismo de Molière o Shakespeare. Calderón era “la expresión del ‘alma española,’ nación cuya esencia definían [los románticos alemanes] precisamente por un catolicismo militante” (90). Pese a que en 1881 no todos los intelectuales compartían esta valoración del teatro de Calderón, había consenso en la consideración del dramaturgo como un valor cultural nacional.¹⁴⁶ Para Pérez Garzón la gestión de la memoria española a partir de esos años había dado un giro monárquico y católico (87). El catolicismo español vivió su particular era de las conmemoraciones a finales del XIX. Además del centenario de Calderón en 1881, también se celebraron el tercer centenario de la muerte

¹⁴⁵ La primera noticia de la constitución de la Junta es de abril de 1935, ver “Una Junta nacional, presidida por el director de la Academia Española, D. Ramón Menéndez Pidal” *Heraldo de Madrid* 18-4-1935: 9. El mismo periódico también informó de la reunión de la Junta para la organización de los festejos: ver “Se ha reunido la Junta nacional de iniciativas para el homenaje a Lope de Vega” *Heraldo de Madrid* 4-8-1935: 9.

¹⁴⁶ El ejemplo más conocido es el libro *Calderón y su teatro*, de Menéndez y Pelayo, donde publica las conferencias que dio en el Círculo de Unión Católica (Menéndez y Pelayo). Allí, el crítico reacciona contra el teatro de Calderón, al considerarlo doctrinal. Su juicio personal trascendió la contingencia del centenario y “determinará la orientación de la crítica sobre el dramaturgo” (Durán y González Echevarría 85).

de Teresa de Ávila, en octubre de 1882, y de “la supuesta ‘unidad católica’ de España con la conversión del rey godo Recaredo [en 587] y la celebración del III Concilio de Toledo [en 589]” cuyo centenario se celebró en mayo de 1889 (Pérez Garzón 93), sin olvidar los fastos del cuarto centenario del descubrimiento de América en 1892.¹⁴⁷ Estas conmemoraciones conectaron la historia de España con el esencialismo católico y con la teoría providencialista de la historia a la que me referiré más adelante.

Los agentes culturales de la época tenían la responsabilidad de popularizar a Lope sin convertirlo en una caricatura. Quizás la desidia de las autoridades en su obligación de conmemorar el centenario libró al Fénix de los homenajes ceremoniosos con los que se recordó oficialmente a Calderón y a Cervantes. José Fernández Montesinos, cuyas palabras fueron reproducidas por la prensa, denunciaba la tradición de confundir el homenaje con la fiesta. Se refería Montesinos a “aquellos famosos centenarios de Calderón 1881 y de Cervantes 1905, en que la percalina, las cabalgatas y las iluminaciones sustituían ventajosamente a la literatura” (Pérez Ferrero "Conmemoraciones" 4). Meses después, cuando se acercaba la fecha del centenario, Montesinos hacía un repaso de los homenajes que habían recibido Cervantes y Calderón en los suyos. En un lúcido artículo auguraba que a Lope le esperaba el mismo destino que a sus contemporáneos:

Fue relativamente fácil simular amor, admiración y conocimiento con grandes frases sobre *La vida es sueño* o *El príncipe [constante]* o *El mágico [prodigioso]*;

¹⁴⁷ Varela ofrece un punto de vista complementario del centenario de Calderón. Su trabajo se centra principalmente en el papel de Menéndez Pelayo, ver Varela 45-50. Para un análisis de la lectura católica de las figuras de Calderón y Teresa de Ávila en su centenario, ver Hibbs-Lissorgues. Durán y González Echevarría han investigado la interpretación de la obra de Calderón a lo largo de la historia; su trabajo permite examinar con más detalle el proceso de incorporación de Calderón al canon.

la oquedad de la España de 1880 les prestaba una especial resonancia, y las percalinas hacían el resto. Fue relativamente fácil cuando se tratada [sic] del *Quijote*: el primero de los homenajes a Cervantes, el de 1905, transcurrió plácidamente entre manifestaciones y charangas, cohetes y colgaduras, y cuando en 1915 y 1916 estas alegres mascaradas ya no parecían posibles, pudo eludirse pudorosamente una exhibición de impotencia nacional tras los bloques de un absurdo monumento y en una referencia vaga a los horrores de la gran guerra. Pero ahora que se trata de Lope de Vega, de un gran poeta dramático, gran destilador de esencias nacionales, ahora, ¿cómo simular interés, amor y conocimiento? Los sellos de Correos no interesan ya tanto; los discursos aburren, y los colores de unas posibles colgaduras han de deparar a los buenos españoles de hoy graves quebraderos de cabeza. (F[ernández] Montesinos 5)¹⁴⁸

El temor a que en esa ocasión se repitieran los actos frívolos con los que se rindió homenaje a Calderón y Cervantes era compartido por otros intelectuales, que se expresaron en términos parecidos.¹⁴⁹ No en vano, son los actos de homenaje más populares los que terminan incorporándose a la memoria social y por esta razón era

¹⁴⁸ Montesinos hace referencia a la cabalgata cívica de homenaje a Calderón de la que hablé más arriba. En 1905 se celebró el tercer centenario del *Quijote* en el que se repitió la cabalgata cívica. Para un resumen de este y otros actos conmemorativos en ese año, ver Sawa y Becerra. En 1916, año del tercer centenario de la muerte de Cervantes, se aprobó en concurso público el monumento a Cervantes de la madrileña plaza de España, que no fue terminado hasta 1957, y que además no gozaba de las simpatías de los madrileños, de ahí que Montesinos lo describiera como un “absurdo monumento.” El proyecto se puede ver en Coullaul Valera, Martínez Zapatero y Muguruza Otaño.

¹⁴⁹ En el mes de enero el crítico teatral de *Heraldo de Madrid* expresa su temor a “las cabalgatas, las veladas necrológicas, las fiestas académicas y demás actos oficiales” que se preveían ese año (Olmedilla “Eduardo Marquina” 6). Por su parte, el crítico literario del mismo periódico se alegraba por los homenajes individuales que estaba recibiendo Lope, que habían hecho por la figura del dramaturgo más que “aquellos señores que hilvanaron discursos pretenciosos y acicalaron carretas para celebrar con bullanga a dos colosos de nuestra literatura,” en referencia a los homenajes de Calderón y Cervantes (Pérez Ferrero “Treinta canciones” 5).

responsabilidad del gobierno organizar celebraciones populares en las que se resaltara el papel central de Lope en el teatro y la literatura española.

De una forma velada, Fernández Montesinos se refería a la peligrosa instrumentación del centenario, en cuyos actos de homenaje se reprodujeron los enfrentamientos políticos entre aquellos que defendían el estado laico, y los que pensaban que la cultura española estaba fuertemente conectada con el catolicismo. Los “colores de las colgaduras” originaron las disputas por acuñar el valor simbólico que se debía otorgar a Lope de Vega. Un autor defensor de la justicia social, para unos, o un férreo defensor del catolicismo, para otros (Florit Durán 107). Es importante señalar, sin embargo, que la producción crítica sobre Lope de Vega en el año del centenario coincidió en señalar su valor simbólico como autor nacional. El nacionalismo españolista de los intelectuales republicanos se olvida cuando se analiza la cultura durante este periodo. En la prensa de 1935, Lope se convierte en el estandarte del nacionalismo cultural que se enarbola sin reparos.¹⁵⁰ Fernández Montesinos, sin ir más lejos, en el artículo que cité más arriba, se refería al dramaturgo como el “destilador de esencias nacionales” (F[ernández] Montesinos 5).

En la tendencia a identificar “lo español” en la obra de Lope también se encuentra el artículo que Dámaso Alonso publicó en *Heraldo de Madrid*. Alonso señala en “Ante la obra de Lope. Dos puntos de vista” que al tener que elegir entre la ingente producción o la expresión de “lo hispánico” en la obra de Lope, debe decantarse por lo segundo.

¹⁵⁰ Aguilar y Humlebaeck achacan el recelo de la crítica a investigar los conceptos de *nación* y *patriotismo* al valor simbólico que adquirieron estos términos durante el Franquismo, cuando sin embargo en la República “the leftist politicians of the main political parties had no problem in proclaiming both their patriotism *and* their Spanish national identity” (122, mi énfasis). Sobre la idea de España en la izquierda republicana, ver Madrid Delgado.

Lope es, según Alonso, “el genio de la hispanidad, en tal grado que, así como no se comprendería un Lope sin España, casi no podemos imaginar una España sin Lope; el centro vital del espíritu español, el mayor poeta de España” (Alonso "Ante la obra de Lope. Dos puntos de vista" 5).

Lope formaba parte del imaginario de los españoles. Lo que no está tan claro es que la lectura liberal de una parte del repertorio estuviera tan extendida. La reinterpretación de las obras no era insignificante puesto que el centenario iba a alterar de alguna manera la forma en la que cada individuo había incorporado a Lope en su *habitus* y por extensión su imagen en la memoria colectiva. En otras palabras, estaba en juego la imagen simbólica de Lope, que como “todo personaje o todo hecho histórico, desde el momento que penetra en esta memoria se transforma en una máxima de enseñanza, en una noción, en un símbolo; se le atribuye un sentido; deviene un elemento del sistema de ideas de la sociedad” (Halbwachs 343).

Lope de Vega y los carros de la farsa

La conmemoración oficial tardó en concretarse, pero la Junta de iniciativas para el tricentenario respondió a tiempo al programar la puesta en escena de obras populares en plazas de la capital para la semana del centenario. El objetivo de las representaciones era “establecer un íntimo contacto de las masas con el genio de nuestra raza” (“Cinco representaciones” 8). Una comisión del Ayuntamiento eligió para la ocasión un entremés, *El degollado*, y tres autos sacramentales: *La siega*, *La puente del mundo* y *La locura por*

la honra.¹⁵¹ En la presentación del repertorio, la comisión organizadora justificó la elección de estas obras:

Las cinco representaciones serán de otras tantas obras distintas, empezando el día 24 por el entremés *El degollado*, rico y jugoso de gracia popular, de desenfado picaresco y ágil sátira; y continuando con los autos sacramentales; *La siega*, henchido de extraordinaria poesía lírica y de un valor simbólico que no daña al enorme interés dramático; *La puente del mundo*, de gran riqueza plástica y amplio sentido teatral; *El hijo pródigo*, escenificación de una de las más bellas creaciones bíblicas, y *La locura por la honra*, donde curiosamente aparecen unidos el impulso místico del auto sacramental con la elegancia discreta y conceptiva de la comedia. ("Cinco representaciones" 8)¹⁵²

Me inclino a pensar que la verdadera motivación de la comisión para elegir estas obras—que eran desconocidas hasta para los especialistas—fue el carácter popular de todas ellas. Como veremos a continuación, el público conectaba respectivamente con las cuatro obras por la semejanza con el sainete de *El degollado*, la referencia a un conocido episodio bíblico de *La siega*, el uso de la alegoría del bien y del mal de *La puente del mundo*, y la versión a lo divino de la comedia *La locura por la honra*.

¹⁵¹ La comisión estaba formada por el escritor José Francés, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Pedro de Répide, cronista de la ciudad; Abelardo Merino, de la academia de la Historia; y José Montegudo, director gerente del Sindicato de Actores Españoles, que dirigió las obras ("Ante una muchedumbre" 28). Todos ellos formaban parte también de la junta del centenario ("La Xirgu-Borrás y el tricentenario de Lope de Vega" 8).

¹⁵² *El hijo pródigo* no llegó a representarse, con lo que fueron cuatro las obras que montaron en las plazas públicas.

Todas las obras tuvieron la acogida positiva del público madrileño, que asistió en masa a las representaciones y también pudo seguirlas en directo a través de la radio.¹⁵³ Quizás el éxito haya que buscarlo en el didactismo de las representaciones, que cada noche fueron introducidas por un experto que pronunciaba unas palabras de presentación. Además se hizo una puesta en escena espectacular y arqueológica de los textos, con la entrada de los actores “a la antigua usanza, en el típico carro de la farsa.” En las fotografías que publicó *ABC* podemos ver a los actores subidos a un carromato engalanado tirado por caballos (ilustración 3). La prensa comparó la entrada de los actores con los carros “que antaño hacían leguas y leguas para llevar de uno a otro confín de España las “comedias famosas” de nuestros ingenios del Siglo de Oro” (Olmedilla "Han comenzado los festejos" 8). Los actores y los alguaciles que los acompañaban vestían ropas que recreaban el siglo XVII ("Conmemorando" n pag). Esta serie de representaciones en sí mismas constituían los lugares de memoria que recordaban a los espectadores la tradición teatral española. En los siglos XVI y XVII el Ayuntamiento de Madrid costeaba la representación de autos sacramentales que tenían lugar en la calle en la fiesta del corpus Christi (Shergold y Varey *Los autos sacramentales, 1637-1681* ix). Las representaciones callejeras eran muy espectaculares y lograban congregarse a bastante público, en parte porque se cerraban los corrales para garantizar la participación del pueblo de Madrid (Díez Borque 258).

¹⁵³ Todas las obras fueron retransmitidas por la cadena Unión Radio ("Retransmisión de las fiestas por radio" 8)



Para la primera representación al aire libre, en Madrid, de una obra de Lope de Vega, llega a la plaza del Conde de Miranda el carro de los comediantes.

Ilustración 3. La entrada de los carros de la farsa. Archivo ABC.

Al resaltar la importancia de las representaciones callejeras en el siglo XVII se estaba estableciendo una continuidad con el pasado, se ponía en relación a los madrileños que asistían a estas funciones con los espectadores de la temprana edad moderna. La relación era totalmente ficticia, puesto que las representaciones callejeras de autos sacramentales solamente se producían durante la semana de Corpus Christi.¹⁵⁴ Sin

¹⁵⁴ Los autos sacramentales también se representaron en la temporada teatral regular, pero no en la calle, sino en los corrales de comedia (Shergold y Varey *Los autos sacramentales, 1637-1681*; Shergold y Varey "Autos Sacramentales, hasta 1636").

embargo, los espectadores de las funciones populares del tricentenario podían relacionarse con aquellos madrileños que en siglo XVII asistían a los espectáculos callejeros. De esta forma se establecía la continuidad de una tradición teatral que se remontaba a los tiempos de Lope de Vega.

El carro de la farsa no fue la única reconstrucción del teatro callejero del XVII que se utilizó en estas funciones. Para las representaciones al aire libre se eligieron las “viejas plazas matritenses del clásico Madrid lopesco del XVII.” El entremés *El degollado*, introducida por Arturo Mori, redactor jefe de *El Liberal* y miembro de la Junta, se representó el día 24 de agosto en la plaza del conde de Miranda. *Heraldo de Madrid* informó que asistieron unas dos mil personas que no pudieron seguir toda la representación debido al fallo del sistema de altavoces (Olmedilla "Han comenzado los festejos" 8). A la intervención de Mori siguió una recreación del ambiente que se podría haber vivido en uno de los corrales de comedias:

Desfilaron al pie de la escena los personajes más salientes de la época: Quevedo, Góngora y el propio Lope, invocados por un pregonero, que a tambor batiente, iba requiriéndolos para distintos menesteres. Damas y dueñas, corchetes, capitanes y mosqueteros, embozados, que inician un duelo; el alcalde de Corte, que impone orden y dispone que se abra paso al carro de los comediantes, en el que reza esta leyenda: “Una farsa de mucho exemplo.” (Dosa 45)

La selección de este texto estuvo motivada por su relación con el moderno sainete. En *El degollado* una tendera acusa a un Alcalde glotón de haberse comido doscientos rábanos, cuarenta huevos, cuatro quesos y seis panes con la excusa de estar comprobando si eran buenos. El Barbero decide burlarse del Alcalde y mientras le afeita

finge que le ha degollado echándole sangre con una esponja. Tras fingir haberle curado le dice al falso degollado que no puede comer en siete horas si no quiere que se le escapen los puntos. El Alcalde contempla impotente cómo otros comen y beben hasta que al final descubre el escarnio (Vega "El degollado").

La segunda obra representada tuvo lugar en la Plaza de las Comendadoras el 25 de agosto. El auto *La siega* fue presentado por José Francés, delegado de la Junta. En esta ocasión la asistencia fue más numerosa, aunque, como señaló Olmedilla, el público sólo disfrutó “hasta donde se lo permitía el conceptismo del texto” (“Han comenzado los festejos” 8). El crítico de *ABC*, sin embargo, confirma la pugna del periódico por destacar la religiosidad de Lope, y reconoce en su crónica que la audiencia disfrutó de “la grandeza emotiva que mana a raudales del consejo evangélico, tan diestramente llevado a la ficción teatral” (“La representación del auto” 25). Según Menéndez Pelayo el auto contaba la parábola bíblica del sembrador (San Mateo 13: 24-30), en la que se relata cómo separar el trigo de la cizaña (Vega "La siega" LIV). En el auto la cizaña la representan el hebraísmo, la herejía, la secta y la idolatría. Al final la herejía se rinde ante la iglesia, la secta pide el bautismo y la idolatría acepta que hay un único Dios, pero el hebraísmo sigue aguardando al Mesías. El Señor condena al hebraísmo a la hoguera y le recrimina:

¡Oh rebelde porfiado!
 ¿Tú solo me niegas, tú,
 que has visto tantos milagros,
 las profecías cumplidas,
 y que vives desterrado

sin templo, sin sacerdote,

sin Rey, sin amparo humano?

Echadle en el fuego eterno. (Vega "La siega" 312).

Es imposible saber si se incluyó este texto en la representación puesto que no se ha conservado el libreto y en ninguna de las reseñas de la prensa se hace mención a este episodio.¹⁵⁵ Aun así podemos valorar que este auto no estaba entre los más afortunados del repertorio de Lope de Vega y que su elección, a pesar de haber sido motivada por ser una alegoría del episodio bíblico, perpetuaba la imagen reaccionaria del dramaturgo.

La noche del 26 de agosto Luis Astrana Marín, biógrafo de Lope de Vega, introdujo el auto *La puente del mundo* en la plaza de la Paja. En su intervención habló sobre la costumbre de representar los autos en la festividad del Corpus Christi. Al mismo tiempo recordó que estas representaciones para un lugar específico conectaban el presente de la puesta en escena con el siglo XVII, ya que “muchas de estas representaciones al aire libre tenían por escenario la citada plaza de la Paja” (“Anoche se representó *La puente del mundo* ” 25). En este auto, Cristo, personificado en el Caballero de la Cruz, vence al gigante Leviatán, guardián del puente del mundo, por donde pasaron todos los hijos de Adán. El Caballero derriba el puente y construye otro para subir al cielo (Vega "La puente del mundo").

La última representación tuvo lugar el 30 de agosto en la fachada de la basílica de San Francisco el Grande. Se trataba del auto *La locura por la honra*, una versión a lo divino de la comedia del mismo título. Fue presentado por el cronista de Madrid, Pedro

¹⁵⁵ La reseña publicada en *ABC* señala que la audiencia interrumpió con aplausos en varios momentos la representación “sugestionada por la música y la elevación de los versos y la grandeza emotiva que mana a raudales del consejo evangélico” (“La representación del auto” 25). Tampoco *Heraldo de Madrid* se refiere a este episodio (Olmedilla "Han comenzado los festejos" 8).

de Répide. Para la función se contó con “efectos de la luz, acordes en todo momento con los distintos motivos simbólicos.” La crónica del periódico *ABC* hablaba de una asistencia de ocho mil espectadores, aunque pienso que el número es exagerado dadas las dimensiones de la plaza ("Ante una muchedumbre" 28). En el auto, el Príncipe de las Tinieblas trata de conseguir a doña Blanca, que está casada con el Sosiego, hermano de la Conciencia. El Príncipe concierta una cita con doña Blanca aprovechando la ausencia del Sosiego que está cazando. El Sosiego regresa repentinamente y quiere matarla para vengar el honor de Dios. El Entendimiento le disuade. El auto termina con la intervención de Cristo, que provoca el arrepentimiento de doña Blanca.

La programación de estas representaciones teatrales en plazas madrileñas conectaban al público con los espectadores del XVII. La elección de los antiguos espacios donde se representaba el teatro fue una inversión de capital simbólico destinada a crear una tradición teatral. Desde otro punto de vista, el de la producción teatral, el que las obras clásicas salieran de los teatros a buscar nuevos espectadores, y que estos respondieran tan positivamente, implicaba que el teatro de la temprana edad moderna estaba siendo incorporado finalmente al habitus de los espectadores. El éxito del montaje de *La dama boba* en la chopera del parque del Retiro, parece confirmar que algo estaba cambiando en la recepción teatral.

***La dama boba*, de García Lorca en la chopera del Retiro**

La misma semana en la que los espectadores madrileños habían podido disfrutar de las obras de Lope de Vega en las plazas de la ciudad, se representó en la chopera del parque del Retiro *La dama boba*. Los responsables de la función fueron la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, residente en el teatro Español; Cipriano de Rivas

Cherif, director artístico; Manuel Fontanals, escenógrafo; y Federico García Lorca, autor de la versión que se representó. La representación ocurrió el 27 de agosto, fecha en la que se cumplía el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega. No sólo se agotaron las cinco mil localidades a precios populares, sino que la multitud “rompió los cordones de seguridad y presenció el espectáculo de pie y en silencio” (J. y. L. V. Aguilera Sastre, Isabel y Lizarraga Vizcarra 75).

La obra, en realidad, no fue un estreno. García Lorca la había estrenado el 3 de marzo de 1934 en Buenos Aires con la compañía de Eva Franco.¹⁵⁶ En el montaje porteño habían trabajado García Lorca y Fontanals, que repitieron en el equipo técnico que puso en escena la obra en Madrid. Lorca quiso crear un estilo propio para su *Dama boba*. En varios lugares la había definido como una “farsa molieresca.”¹⁵⁷ Además dejó claro que había hecho una interpretación personal del texto. Comparaba su versión con la que María Guerrero había montado y decía que en la de la actriz “La dama boba aparecía ya lista y después se fingía boba.” Lorca reclamaba que su versión, sin embargo, estaba más cerca de la idea de Lope: “Y no es así como la hace Lope. La dama boba es una boba a la que el amor hace lista; pero ella vuelve a ser boba—esta vez de modo fingido—para conseguir lo que desea” (apud J. y. L. V. Aguilera Sastre, Isabel y Lizarraga Vizcarra 45). La versión de García Lorca coincidía, pues, con la lectura canónica del texto, según la cual la tesis principal de la obra es que el amor hace inteligente hasta al más tonto (Egido

¹⁵⁶ La obra se representó ininterrumpidamente en Buenos Aires hasta el 17 de mayo con un total de 161 funciones, ver Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 54.

¹⁵⁷ Esta idea la repitió en las entrevistas que coincidieron con las representaciones de Madrid y Barcelona: Miguel Pérez Ferrero, “La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega. Federico García Lorca habla de la gran fiesta conmemorativa de Lope de Vega, en la que Margarita Xirgu va a representar el día 27 su versión de ‘La dama boba,’ que alcanzó doscientas representaciones en Buenos Aires” *Heraldo de Madrid* 22-8-1935: 7, ver Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 72; Joan Tomás, “A propósito de ‘La dama boba’. García Lorca i el teatre clàssic espanyol” *Mirador* (Barcelona), 19-11-1935: 5, ver García Lorca, *Obras completas* 1064.

351). Sin embargo, su personal interpretación de *La dama boba* como una farsa le lleva a tomar unas decisiones editoriales que marcarían la recepción del texto, como trataré de demostrar más adelante.

La interpretación moderna de *La dama boba* se pudo comprobar con la dirección artística, la escenografía y la coreografía de los números musicales. La dirección de actores, en la que Lorca también participó, se podría calificar como realista. El dramaturgo utilizaba una frase como ejemplo de su acercamiento moderno al texto: “La frase de Lope se diría una frase de nuestro actual Arniches. Me remito al ejemplo: ‘Un hidalgo marquesote que desvanece a Nise con sonetos...’ Lope de Vega que, como nadie supo ahondar en el español del pueblo, acaso vio así a este personaje como yo lo he visto ahora” (apud Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 72).

La escenografía aprovechaba el fondo de vegetación que proporcionaba el parque del Retiro. El escenógrafo, Manuel Fontanals, apostó por un decorado arquitectónico frente a la costumbre de los telones pintados. Su elección quizás estuvo motivada por las circunstancias de la representación: “procuramos siempre que fuese arquitectónico, que no hubiese papel ni tela pintada a merced del céfiro o del viento y que en todo caso, la vegetación *compusiera* con el elemento decorativo artificial” (Rivas Cherif *Cómo hacer teatro* 267). Fontanals describió la escenografía para el estreno en Buenos Aires:

La decoración de fondo que yo he realizado está constituida por un juego de escaleras (...) Para facilitar y hacer más variado el movimiento escénico he colocado a un costado del escenario un tablado pequeño (...) Y para dar mayor amplitud a los motivos pictóricos he puesto a un lado del escenario, pero bien

visible desde la sala, un jardín (...) De esta manera se verá bajo un amplio arco de follaje, un refrescante panorama de fronda. (*Apud* Gil Fombellida 259)

El decorado de la representación de Madrid fue similar al que describió Fontanals. A juzgar por las fotografías de la representación, hubo una fusión natural entre el decorado natural y el arquitectónico. Este efecto fue más conseguido en el acto segundo, que transcurre en una “sala que da a un jardín” (Vega *La dama boba*, ed. Marín 107).¹⁵⁸ La escalera que hacía de fondo facilitó el movimiento de los actores.

Los números musicales fueron ideados por Federico García Lorca. Sin duda se basó en su experiencia con el montaje de *Fuenteovejuna* para La Barraca en la que los números musicales fueron el clímax de la representación, como ya traté en el capítulo 2 de mi investigación. Para *La dama boba* eligió dos canciones de Salinas, una de Barbieri y dos canciones que el propio Lorca compuso. Una de ellas que llamó la “Canción de los gatos” y unas seguidillas que escribió usando la letra de la canción “Pisaré yo el polvico” que cantan los gitanos en el entremés de Cervantes *La elección de los alcaldes de Daganzo* (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 75-76). Los arreglos musicales y la coreografía estuvieron a cargo de Enrique Casal, del Teatro Escuela de Arte, y de Isabel Gisbert respectivamente (Olmedilla "Ayer se celebró brillantemente" 8).

En realidad Federico García Lorca aplicó a este montaje sus conocimientos como adaptador de obras clásicas. Cuando recibe el encargo de reponer su *Dama boba* en Madrid con motivo del tricentenario ya tenía tres años de experiencia en la dirección de La Barraca. Como demostré en el capítulo 2, su trabajo en esta compañía había sido un verdadero laboratorio en el que había podido probar la reacción del pueblo a un repertorio

¹⁵⁸ Las fotografías que publicaron los periódicos *ABC* (29-08-1935) y *El Liberal* (28-08-35) muestran una escenografía en la que las paredes suspendidas dejan ver al fondo los chopos del Retiro.

heterogéneo de teatro clásico como el que componían los autos, entremeses y comedias que representaron en ciudades y pueblos de España. El afán de restituir desde una perspectiva moderna el teatro clásico español fue el mensaje que Lorca lanzaba en la introducción de las funciones de La Barraca: “El poco teatro clásico que ustedes han visto bajo una absurda y sentimental visión romántica que quitó a Lope, a Tirso y a Calderón y a Vélez de Guevara y a todos, su eternidad y su verdor para dar lugar al ridículo lucimiento de un divo” (García Lorca *Prosa* 216). Este mismo criterio fue el que empleó cuando escribió su versión de *La dama boba*. Es preciso partir de la premisa de que *La dama boba* que representó la compañía de Eva Franco en Buenos Aires, y la compañía Xirgu-Borrás en Madrid, es tan propia de Lorca como lo puede ser *Yerma* o *La zapatera prodigiosa*. De hecho, en la portada del ejemplar mecanografiado de esta versión, que se conserva en el Archivo General de la Administración, podemos ver el título de la obra y la firma autógrafa de Federico García Lorca.¹⁵⁹ Aunque su versión se limitó a suprimir versos del texto de Lope, la edición con la que Lorca trabajó plantea unos condicionantes que debemos necesariamente analizar.

La dama boba es, probablemente, una de las comedias de Lope de Vega que presenta más problemas textuales.¹⁶⁰ La obra apareció impresa en la *Novena Parte* (1617) de las comedias de Lope, “considerada tradicionalmente como la primera en cuya edición intervino personalmente” (Dixon 51). Hoy sabemos que el manuscrito que se utilizó para

¹⁵⁹ La portada puede consultarse en Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 108. Las declaraciones de Lorca en las que insiste en que él sólo es un intermediario, un adaptador del texto de Lope me parecen una inversión de capital simbólico de un autor que buscaba su posición central en el campo teatral. En otras palabras, Lorca quiso mantener una posición autónoma en el campo y para ello era necesario subrayar su desinterés al colaborar en los proyectos de teatro clásico al mismo tiempo que conseguía el reconocimiento como un autor teatral heterodoxo que desafiaba la hegemonía del teatro realista.

¹⁶⁰ Sobre esta cuestión, ver la reciente edición del grupo Prolope a cargo de Marco Presotto, en la que se reproducen los diferentes estados textuales (Vega *La dama boba*).

la *Parte* no es el original de la comedia, sino un manuscrito que Lope de Vega firmó, pero cuyo origen es una copia de memori6n escrita por Luis Ram6rez de Arellano.¹⁶¹ Lope us6 este manuscrito siendo consciente de los problemas textuales que presentaba ante la imposibilidad de recuperar el original que obraba en poder de la autora Jer6nima de Burgos, con la que se hab6a enemistado en 1615 (Dixon 54).

El texto de la *Novena Parte* fue la fuente que utilizaron tanto Hartzenbusch para su edici6n en la Biblioteca de Autores Espa6oles, como Dionisio Sol6s para su refundici6n titulada *Buen maestro es amor, o la ni6a boba* (Dixon 51).¹⁶² En 1935 ya se conoc6a el original de Lope de Vega, editado en 1918 y de nuevo en 1929.¹⁶³ Sin embargo, Lorca no us6 este texto para escribir su versi6n, sino el de Hartzenbusch, como han demostrado Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra en su edici6n del texto lorquiano: “podemos asegurar que el utilizado por el poeta granadino es, punto por punto, el texto de la versi6n decimon6nica de Hartzenbusch, que reproduce 6ntegramente el de la *Nouena Parte*, a su vez basado en la copia ‘fementida’ de Luis Ram6rez firmada por Lope” (86). El texto reproducido por Hartzenbusch y la versi6n de Lorca se convirtieron en un 6nico texto que la cr6nica de la 6poca no supo distinguir. Las cr6nicas de la representaci6n en la

¹⁶¹ Se llaman copias “de memori6n” a aquellas comedias que hab6an sido copiadas por una persona que asist6a durante varios d6as a la representaci6n de una comedia para memorizarla. Crist6bal Su6rez de Figueroa confirm6 en su *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid: Luis S6nchez, 1615) que Luis Ram6rez de Arellano hab6a copiado *La dama boba* con este m6todo: “Este toma de memoria vna comedia entera de tres veces que la oye (...) En particular tom6 as6i *La dama boba*, *El pr6ncipe perfeto* y *La Arcadia*, sin otras” (*apud* Dixon 55). Lope habl6 sobre Ram6rez de Arellano en la dedicatoria a *La Arcadia*, publicada en la *Trezena Parte* (Madrid, 1620): “Yo he hecho diligencia para saber de uno de estos, llamado el de la gran memoria, si era verdad que la ten6a; y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso m6o hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates e ignorancias” (*apud* Dixon 56).

¹⁶² La refundici6n de Dionisio Sol6s fue muy popular en el siglo XIX. Sobre las refundiciones del XIX, ver Ganelin. El texto de la *Parte* fue publicado en *Comedias escogidas de Frey Lope Felix de Vega Carpio juntas en colecci6n y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch*. 4 v. Madrid: M. Rivadeneira, 1853-1860.

¹⁶³ *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with La dama boba*, ed. Rudolph Schevill (Berkeley: University of California Publications, 1918); *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Espa6ola. Nueva edici6n*, tomo XI, ed. Justo Garc6a Soriano (Madrid: Imprenta de Galo S6ez, 1929)

chopera del Retiro que hemos consultado celebraron la cercanía de la versión de García Lorca y el original de Lope de Vega.¹⁶⁴ Enrique Díez Canedo incluso proporcionó a los lectores de su crónica un resumen de la fortuna del texto de Lope de Vega a la que me referí anteriormente. Sus palabras revelan que estaba convencido de que *La dama boba* de Lorca se había basado en el original editado por la Real Academia:

Se conserva el autógrafo, y con arreglo a él ha sido impresa; mas para representarla se ha hecho uso, como era antes costumbre, de refundiciones ... El nuevo arreglo, que no refundición, de Federico García Lorca se limita a determinados cortes en el texto y a la interpolación de canciones y músicas siguiendo normas del original ... (*Apud* Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 85)

Lorca se llevó el crédito como adaptador fiel de una comedia de Lope cuando lo que en verdad vio el público fue una obra en la que las supresiones la convertían en una farsa moderna. García Lorca, al igual que había hecho con los textos que adaptó para *La Barraca*, creó un texto que reinterpretaba el original a través de los cortes precisos de escenas y versos. En *La dama boba* se daba la circunstancia de que la edición de Hartsenbusch tenía ya casi quinientos versos menos que el que hoy se considera original de Lope de Vega (Dixon 52; Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 84). Lorca no reconoció el importante trabajo de adaptación que supuso su texto. Contestó así a la pregunta de un periodista sobre el número de versos que había suprimido:

Vint versos. Menys! Uns quinze, només. I potser ni hi arriben. Són versos innecessaris i més aviat dolens. Són punts morts de l'obra. El teatre clàssic

¹⁶⁴ La crónica de *Heraldo de Madrid* califica a Lorca como un “respetuoso intérprete del texto lopesco” (“Ayer se celebró brillantemente” 8). En el mismo sentido se expresaba Floridor en ABC cuando decía que la versión que se representaba a pesar de la supresión de algunas escenas “es la íntegramente original” (44).

espanyol està ple de punts morts d'aquests. Són versos que resultaven pesats i alteraven el ritme de farsa—de farsa molieresca—que ha volgut donar a la comèdia.
(García Lorca *Obras completas* 1064)

Con motivo del estreno en Buenos Aires, Lorca ya había reclamado su absoluto respeto por el “original”: “La obra, tal y como yo la he arreglado, queda igual e intacta en su armazón y en su desarrollo.” En el estreno de Madrid habla en términos parecidos: “Yo, repito, creo haberme atendido estrictamente al espíritu del genio, cuyo espíritu no puede corregirse” (apud J. y. L. V. Aguilera Sastre, Isabel y Lizarraga Vizcarra 48, 45). Los editores de *La dama boba* de Lorca coinciden en señalar el respeto del dramaturgo por el texto que reproduce Hartzbusch, pero añaden que los versos suprimidos fueron más de doscientos y que en total la versión cuenta con setecientos versos menos que el original de Lope (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 93).

Lorca suprimió en su versión aquellos pasajes que, en su opinión, no tenían sentido para una representación moderna (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 93). Entre las alusiones que desaparecen de su *Dama Boba* se encuentran las referencias de Lope a la suciedad de la calle Mayor (acto I, escena VI), la exégesis erudita que hace Duardo de su soneto (I, esc. VII), la alusión a la teoría neoplatónica del amor (II, esc. I), la referencia a Píldes y Orestes (II, esc. X), la alusión al humanista Juan Latino y los versos sobre la conjugación latina (II, esc. XIX), y la enumeración de los libros de la biblioteca de Nise (III, esc. III).¹⁶⁵ En definitiva, Lorca trató de eliminar en su versión las

¹⁶⁵ La división de actos y escenas corresponde a la que propone Diego Marín en su edición de Lope de Vega, *La dama boba*. La edición de la versión lorquiana apunta todas las supresiones del texto, ver Aguilera y Lizarraga Vizcarra. En mi análisis he optado por hacer mención sólo de aquellas supresiones con las que se fijaba una lectura determinada del texto de Lope de Vega.

referencias históricas y eruditas que habrían dificultado la comprensión del espectador moderno y que de alguna manera hacían el texto más universal.

No opinaba lo mismo Rivas Cherif, que parece que discrepaba de los excesos de la farsa que había creado Lorca. Rivas Cherif echaba de menos en la “versión sui generis” de la obra de Lope un mayor respeto al neoplatonismo del original, que se salvó por la actuación “verdaderamente platónica” de Margarita Xirgu, que interpretaba a Finea. El director contó que no estuvo “muy conforme con la propensión de Federico a tergiversar el auténtico lirismo de Lope con reminiscencias de zarzuela y aun de revista de variedades” (apud Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 79n).

Como señalaba Rivas Cherif, los cambios textuales no fueron las únicas interpretaciones que Lorca hizo en su versión. Como dije al principio de esta sección, Lorca había impreso en la obra un ritmo de “farsa molieresca.” En el estreno porteño de la obra Lorca leyó unas cuartillas donde podemos identificar el objetivo que perseguía con su interpretación personal del texto. Citaba lo que Karl Vossler recomendaba para las versiones teatrales de los texto clásicos: “Vossler, el gran tratadista de Lope de Vega, lo aconseja diciendo: ‘Hoy no se puede representar una obra clásica íntegramente sino dándole un nuevo ritmo ...’” (apud Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 55). Y es precisamente ritmo lo que Lorca aporta a su versión del texto lopesco. De hecho, a raíz del estreno madrileño identificó la farsa molieresca con el ritmo escénico de las obras de Molière: “mi deseo—y en esto he puesto todo mi esfuerzo—es que Margarita dé una *Dama boba* de Lope de Vega con ritmo escénico de Molière” (apud Aguilera Sastre y Lizarraga

Vizcarra 72).¹⁶⁶ ¿Cómo consiguió imprimir este ritmo en la representación? Con la actuación. Lo explicaba el propio dramaturgo,

por ejemplo, la criada boba de la boba dama es conquistada por un sirviente del caballero con juegos de manos, con juegos de prestidigitación: se saca el sirviente una cinta de la boca, hace desaparecer rápido el pañuelo, y la criada boba queda boquiabierta y le ama apasionadamente. (*Apud* Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 72)

Los datos sobre la versión de Lorca que he aportado hasta el momento me permiten afirmar que consiguió que su obra tuviera un ritmo y una entidad propia. El éxito de su *Dama boba* se debió a la modernización del texto y a la creación de un universo estético totalmente autónomo. Así lo vieron también los críticos que asistieron a la representación de Madrid. Juan G. Olmedilla destacó la modernidad del texto: “García Lorca ha sabido infundirle, sin menoscabo de la traza antigua, un aire espectacular perfectamente de hoy, con el añadimiento de músicas, danzas y canciones clásicas.” Para el crítico, esta nueva versión “gana en ritmo, en plástica, en alegría, como espectáculo sabroso al paladar moderno” (Olmedilla “Ayer se celebró brillantemente” 8). Floridor también destacó el acierto de los números musicales que hizo que el público recibiera la obra como “un espectáculo moderno, sin que se evaporen sus permanentes esencias clásicas” (Floridor 44). A Floridor este procedimiento le parecía el ideal para popularizar el teatro clásico.

¹⁶⁶ Miguel Pérez Ferrero, “La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega. Federico García Lorca habla de la gran fiesta conmemorativa de Lope de Vega, en la que Margarita Xirgu va a representar el día 27 su versión de ‘La dama boba,’ que alcanzó doscientas representaciones en Buenos Aires” *Heraldo de Madrid* 22-8-1935: 7

Si en las representaciones en las plazas de Madrid el público pudo ver a un Lope de Vega popular, en la función de la chopera del Retiro se ofreció una imagen de un autor moderno que podía conectar con temas que trascendían su época.

Un lugar de memoria: la casa de Lope de Vega

Como hemos visto hasta ahora, las representaciones de las obras de Lope de Vega fueron fundamentales en la configuración del capital simbólico del dramaturgo en el tricentenario. Sin embargo, era necesario consolidar su valor dando a conocer también al personaje. Desde 1919 se disponía de una biografía del Fénix que todavía hoy en día se considera canónica, la publicada por Rennert y Castro. Al calor del tricentenario aparecieron, además, algunas biografías noveladas que incidían en retratar el perfil frívolo del dramaturgo.¹⁶⁷ Los trabajos críticos sobre de Lope de Vega, que ya eran abundantes antes de 1935, conectaron su vida y su obra, aunque resultaban poco prácticos en la tarea de popularizar al homenajeado.¹⁶⁸ Algunos de los actos de homenaje y de las iniciativas que se concretaron en el tricentenario lograron, por otra parte, contextualizar al autor de comedias como un personaje de su tiempo.

La Asociación de Escritores y Artistas hizo un recorrido por los lugares de Madrid que Lope había retratado en sus obras. El acto, al que los organizadores llamaron “paseo sentimental,” consistió en un recorrido por algunos de los enclaves más famosos

¹⁶⁷ Ver San José y, especialmente, Astrana Marín.

¹⁶⁸ El estado de los estudios lopianos antes de 1936 fue estudiado por Fichter. Entre los trabajos que cita están los de Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo* (Madrid: Revista de Occidente, 1933); Rudolph Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega* (Berkeley: University of California Press, 1918); Azorín, *Lope en silueta (Con una aguja de navegar Lope)* (Madrid: Imprenta Aguirre, 1935); y Ramón Menéndez Pidal, “Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografía” *Revista de Filología Española* XXII (1935): 337-398.

de la ciudad. Fernando José de Larra, biznieto del escritor Mariano José de Larra, recitó los fragmentos de las obras de Lope en los que se aludía a la parada del paseo. El recorrido, que comenzó en la ermita de San Isidro, trascurrió entre otros lugares por la ribera del Manzanares, el Rastro, las Platerías, la calle del Arenal, la Puerta del Sol, la Casa de Lope de Vega y el paseo de San Jerónimo. La crónica periodística destacó que “fue seguido por numerosas personas a lo largo del trayecto y presenciado por el pueblo con gran respeto y consideración” (“En Madrid y en provincias” 29). Este sencillo acto fue otro de los homenajes populares con los que se alimentó el valor simbólico del dramaturgo madrileño. Lope de Vega fue presentado en este paseo como un dramaturgo que supo expresar el mundo que vivió a través de sus comedias. El paseo conectaba a los participantes con el pasado de su ciudad.

El tricentenario legó un lugar de memoria material que fue fundamental para consolidar el valor simbólico del dramaturgo. La Real Academia Española contribuyó al homenaje con la inauguración de la casa-museo de Lope de Vega en Madrid, en los últimos días del tricentenario, concretamente el 30 de diciembre de 1935. El trabajo de reconstrucción duró años y supuso una verdadera recuperación del pasado.¹⁶⁹ La casa fue adquirida por la Academia el 29 de mayo de 1931 y de los trabajos de reconstrucción se encargaron tres personas. El arquitecto Pedro Muguruza, el académico de Bellas Artes y de la Historia, Francisco Javier Sánchez Cantón, que, como señaló Menéndez Pidal, fue un “excelente guía a través de las fuentes lopeveguescas para la reconstrucción de esta casa...” (Menéndez Pidal 15); y el crítico Julio Cavestany, vocal directivo de la Sociedad

¹⁶⁹ En esta fecha también se editó un libro prologado por el director de la Academia, Ramón Menéndez Pidal, en el que se daban los detalles de la reconstrucción, ver Menéndez Pidal *et al.*

de Amigos del Arte, que asesoró con sus conocimientos de historia del mobiliario y de la vivienda.

Los tres expertos tuvieron que recuperar el espacio original ya que la casa había sufrido muchas alteraciones respecto a su estado cuando Lope de Vega la ocupó. Las fuentes con las que contaron para la reconstrucción fueron un plano de 1656 y “los escasos interiores madrileños de aquel tiempo conocidos por pinturas y estampas” (Menéndez Pidal et al. 51). Las fuentes documentales eran más numerosas e incluían entre otros documentos la escritura de compra de la casa en 1610, el testamento del dramaturgo y el inventario que se adjuntaba a este. Las fuentes literarias se limitaron a las obras de Lope, donde aparecían “disfrazados” los nombres y circunstancias que rodeaban la casa (Menéndez Pidal et al. 52).

Con la reconstrucción de la casa-museo se había articulado el significado simbólico de cada estancia, de cada adorno, de cada artefacto que funcionaba como icono de lo que una vez pudo ser el espacio que habitó Lope de Vega. En cierto sentido, la casa-museo, como lugar de memoria, conserva su definición como lugar ritual. “The *lieux* is a *templum*,” señala Nora, “something singled out within the continuum of the profane (whether in space, time, or both), a circle within which everything counts, everything is symbolic, everything is significant” (Nora "Between Memory and History" 19-20). Cada espacio de la casa evoca la vida de Lope de Vega. Los lugares que se recuperaron se asocian con la faceta religiosa del dramaturgo. Los responsables de la reconstrucción tratan de probar que Lope era una persona eminentemente religiosa aunque su decisión de ordenarse sacerdote la tomara con cincuenta y dos años. Así, cuando describen el oratorio de la casa dicen que este se construyó antes de que se ordenara sacerdote en 1614, puesto

que “en 1613, existía” (Menéndez Pidal et al. 87). El afán de destacar el catolicismo de Lope se pudo comprobar en la decisión de adornar el oratorio con veinticuatro imágenes.

El estudio es uno de los espacios con más carga simbólica de la casa, un significado que Menéndez Pidal apuntó en su texto:

Aquí se escribieron *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *El acero de Madrid* y tantos otros tipos de comedia urbana, que el renacimiento no podía concebir y a [los] que Lope dio altura y difusión; en este estudio se compusieron *El castigo sin venganza*, *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* y muchas obras más, que renovaban por completo el concepto renacentista de tragedia, algunas de ellas tan avanzadas que necesitaron llegar a nuestros días para alcanzar su pleno éxito. (Menéndez Pidal 21)

La necesidad de evocar al dramaturgo les lleva a elegir iconos que perpetúen el lugar de memoria. En el estudio, por ejemplo, no pudieron restituir el retrato perdido de Lope de Vega que se mencionaba en el inventario del testamento. En su lugar decidieron colgar otro retrato: “para recuerdo se ha puesto el lienzo cedido por el Instituto de Valencia de Don Juan, que colocado detrás de la mesa de trabajo, viene a ser en el Estudio protagonista de la evocación. Representa a Lope en su madurez...” (Menéndez Pidal et al. 104).

Además del estudio, el huerto fue un lugar idealizado por la reconstrucción. El propio Lope “llegó a convertirlo en tópico” (Menéndez Pidal et al. 163). Menéndez Pidal se encargó de legitimar su importancia en el conjunto de la casa-museo, poniéndolo en el contexto de la vida del dramaturgo que

en los últimos veinte años de su vida, cuando el apremio del trabajo le hizo sedentario y no veía ya ni mares de Inglaterra o de Lisboa, ni huertas de Valencia, ni el arenal de Sevilla, ni las pizarras del Tormes o las nieves de la sierra de Béjar, este huertecillo con su naranjo, sus dos parras, sus cuatro flores, llenaba el alto fin de seducir la imaginación del artista, levantándola a soñar la inmensa hermosura de la naturaleza. (Menéndez Pidal 16)

En suma, la reconstrucción de la casa-museo de Lope de Vega presentaba a un personaje que pasaba sus horas entre el oratorio, el estudio y el huerto. El establecimiento de este lugar de memoria alimentaba el valor simbólico del dramaturgo. La localización de su casa en la geografía lo conectaba indefectiblemente, además, con la memoria social de los madrileños.

La perspectiva nacional-católica del centenario: Acción Española

Las conferencias del ciclo de homenaje a Lope de Vega, que se celebraron a lo largo del año 1935, afirmaban la visión religiosa y nacionalista del dramaturgo. El periódico monárquico y favorable a la iglesia *ABC* informó rigurosamente de todas ellas, publicitándolas primero y resumiéndolas después. Por tanto las ideas que se expresaron allí trascendieron el círculo cerrado de la sociedad cultural y llegaron a los lectores del periódico en toda España. Algunas de estas conferencias fueron más tarde publicadas en forma de artículo por *Acción Española*.¹⁷⁰ Los títulos de las conferencias hablan por sí solos: Eduardo Marquina, “Lectura comentada de *La Dorotea*”; Nicolás González Ruiz, “Lope de Vega y las mujeres”; Luis Araujo Costa, “La historia de España en las obras teatrales de Lope de Vega. Los orígenes del núcleo nacional en Castilla (siglo X y XI)”;

¹⁷⁰ Ver González Ruiz, Blanca de los Ríos y Pemartín.

Blanca de los Ríos, “Lope de Vega y la creación del teatro nacional”; Arturo M. Cayuela, “Los autos sacramentales de Lope”; Félix García, “Lope de Vega, poeta religioso”; José Pemartín, “La idea monárquica en Lope de Vega”. Todos los conferenciantes, excepto Arturo M. Cayuela y Eduardo Marquina, eran además colaboradores de *Acción Española*.

Los conferenciantes presentaron una interpretación homogénea de Lope como defensor del imperio y del catolicismo. Estudiar estas conferencias nos permite contextualizar el monologismo crítico sobre la literatura del periodo áureo que fue utilizado durante años como propaganda por el régimen fascista, pero que ya había formado parte de la justificación del programa político de Acción Española.

En estas páginas finales del capítulo analizaré cómo esta visión antihegemónica del teatro del XVII, que interpretó toda la producción teatral como el reflejo del programa político sustancial de la España imperial, fue en realidad una reinversión del capital cultural específico que más tarde formó parte de la estética nacional-católica. La interpretación nacional-católica convirtió en ortodoxia la visión imperial de la historia de España.

Acción Española se fundó meses después de la proclamación de la República, en julio de 1931. Su objetivo era “establecer una monarquía corporativa y tradicional en España” (Morodo 43). La revista *Acción Española* que comienza a publicarse en diciembre de 1931, coincidiendo con la aprobación de la Constitución, fue el medio de expresión de esta sociedad cultural. La revista tomó como referencia *L’Action Française*, de orientación antirrepublicana y contrarrevolucionaria, y las ideas del nacionalismo

integral de Charles Maurras que defendían allí sus colaboradores.¹⁷¹ Así pues, *Acción Española* solía definirse, siguiendo a Maurras, como un “‘laboratorio’ de las derechas en sentido amplio” (Morodo 45). Desde sus páginas se lanzarían algunos de los ataques más graves contra el régimen republicano. Fue la revista en la que aparecieron las ideas monárquicas y católicas más extremistas. En uno de los números, el director de *Acción Española*, Ramiro de Maeztu, recordaba las razones que motivaron su fundación:

Lo hicimos por una razón. Nos encontramos con que lo que más necesitábamos en aquel momento no eran razones, sino espadas, pero para tener espadas necesitábamos de las razones; habíamos cultivado, durante décadas, las espadas y al mismo tiempo habíamos dejado que los hombres que las llevaran fueran educados en centros de enseñanza donde no les enseñaban lo que era la Monarquía en España, lo que era su función, lo que era su catolicismo en la vida nacional. Lo que representaba en la unidad nacional y en la defensa y conservación del espíritu religioso en España. Habíamos olvidado el alma que habría de dirigir las espadas. Por eso fundamos *Acción Española*. (Apud Morodo 47)

La publicación defendía los postulados de la extrema derecha española y del catolicismo más integrista, lo que se traducía en un beligerante antirrepublicanismo. Apostaron decididamente por la instauración de una monarquía corporativa, en lo que coincidían plenamente con sus homólogos franceses. Alguno de los colaboradores de *L'Action Française* también lo fueron de *Acción Española*. Fue el caso de Pierre Gaxotte,

¹⁷¹ Charles Maurras fue un filósofo francés ideólogo de lo que se conocería como “nacionalismo integral”. Esta doctrina propugnaba “la instauración de la Monarquía tradicional y de los valores característicos del catolicismo y del clasismo” (González Cuevas 81). Para un estudio de las relaciones entre esta doctrina y las revistas *L'Action Française* y *Acción Española*, ver Morodo 92-100 y González Cuevas 78-84.

cuyos textos publicados en la revista española apoyaban las ideas sustancialistas sobre la monarquía, un régimen político que había determinado la historia de España. En este sentido, para Gaxotte, como para los asiduos colaboradores de *Acción Española*, “‘República’ equivale a desorden irracional, incluso a comunismo, y ‘monarquía,’ a orden histórico y científico.” Esta idea partía de un análisis acrítico y pseudohistórico de la realidad que provocó errores de interpretación como el que cometió Gaxotte cuando identificó republicanismo con capitalismo, por lo que proponía volver “a la etapa anterior al capitalismo, es decir, a la organización social corporativa-medieval y, como objetivación, a la monarquía” (Morodo 97).

En las conferencias del ciclo se acentuó la visión esencialista de un Lope que era considerado genio nacional y que expresaba en sus obras *lo español*. España era imposible de entender sin el catolicismo, y así lo afirmó Félix García, que pensaba que “Lope no hubiera podido ser el genio de la raza y de la nación de haber faltado en su vida la cuerda religiosa” y lo ejemplifica con la lírica religiosa del poeta, que era el tema de su conferencia ("El tricentenario. Conferencia de F. García" 33). En el mismo sentido se expresó Nicolás González Ruiz, quien en el artículo que publicó en *Acción Española* tras la conferencia señalaba que para el dramaturgo catolicismo y patriotismo eran indisolubles (González Ruiz 36).¹⁷² En su conferencia apuntó que Lope representaba la esencia católica y patriótica de España, por eso bastaba con “mirarnos en Lope como en un espejo y ver cómo somos” ("Acción Española. González Ruiz" 47).

¹⁷² González Ruiz era el crítico literario de *El Debate*, uno de los periódicos que lanzaron ataques más incendiarios contra la República. Ver Fuentes y Fernández Sebastián 9. (Fuentes y Fernández Sebastián 9?) Su conservadurismo fue destacado en la presentación de su conferencia, en la que se le calificó como un antirrevolucionario, es decir, tenía la misma posición ideológica que defendía *Acción Española*.

El título de creador del teatro nacional se reivindicó en la conferencia de Blanca de los Ríos, que también publicaría en *Acción Española*. Aunque reconocía que el teatro español tenía sus orígenes mucho antes y cita a *La Celestina* como antecedente de la comedia, señala que a esta obra le “faltaba, sobre todo, el alma de España: la fe católica” (B. d. I. Ríos 286). El catolicismo se proclamaba en estas conferencias como la esencia de la tradición literaria española. A reivindicar al Lope que escribió autos sacramentales y poesía religiosa se dedicaron dos conferencias. Félix García, que habló sobre Lope como poeta religioso, consideraba que el catolicismo era condición necesaria para la expresión del espíritu nacional: “Lope no hubiera podido ser el genio de la raza y de la nación de haber faltado en su vida la cuerda religiosa” (“El tricentenario. Conferencia de F. García” 33). La tesis sobre el catolicismo de Lope de Vega se reforzó en la disertación del padre Jesuita Arturo M. Cayuela. El cristianismo que se encontraba en sus autos no era “superficial o meramente sentimental de devocionario a la francesa, sino un cristianismo sólidamente fundado en el dogma y cultamente ilustrado con la Escritura de ambos Testamentos” (“El tricentenario. Conferencia del padre Cayuela” 37). Es cierto que para escribir autos sacramentales era necesaria una sólida formación teológica, aunque esta evidencia se utilizó para colocar el marbete católico a toda la producción literaria de Lope.

La línea de pensamiento de *Acción Española* asociaba catolicismo y monarquía como las dos caras de la misma moneda. La España Imperial era evocada con nostalgia desde las páginas de la revista para cuestionar la legitimidad del nuevo régimen político. Quizás la conferencia que pronunció José Pemartín fue la más combativa de todas las del

ciclo.¹⁷³ Con el título “La idea monárquica en Lope de Vega” defendió el catolicismo consustancial a la monarquía española, que trató de probar usando ejemplos de las comedias del dramaturgo. Pemartín consideraba que Lope era el genio nacional por “*su sentido totalitario*”, es decir, por su interiorización de la monarquía tradicional absolutista (418, énfasis en el original). El totalitarismo que se puede encontrar en las comedias de Lope es el que, según Pemartín, compartía toda la sociedad del XVI, aunque no aportó más datos sobre el supuesto consenso porque “es algo que por sobrado conocido, no necesita insistencia” (Pemartín 436).

En el fondo del análisis de Pemartín se encuentra la base del ultracatolicismo de *Acción Española*. La teorización de lo que sería el nuevo estado nacional-católico defendía la unión de destino de España y el Catolicismo. La visita del conde de Keyserling, de la que se hicieron eco entusiastamente los periódicos pro católicos *ABC* y *El Debate*, provocó las reflexiones de los defensores de esta postura, entre ellos José Pemartín. Keyserling afirmó: “¡España es la reserva moral de Europa!” Pemartín aclaró que el filósofo no se refería a la “España oficial” sino a la

España moral, a la España íntima, a la España espiritual, que tantos conservamos como en un sagrario en nuestra alma; a la España religiosa que mamamos a los pechos de nuestras madres. ¡A esa España que sacrificando toda su prosperidad material, contra viento y marea, contra Isabel la hereje y contra Lutero el soberbio, contra el Racionalismo del siglo XVII, contra la Enciclopedia del

¹⁷³ José Pemartín y Sanjuán era primo del poeta y dramaturgo José María Pemán. Ambos provenían de una familia bodeguera de Jerez de la Frontera. Se formó en los dominicos y estudió en la Sorbona, donde fue alumno de Henri Bergson. En la dictadura de Primo de Rivera fue nombrado teniente-alcalde del Ayuntamiento de Sevilla y director de *El Correo de Andalucía* (González Cuevas 99). Para un estudio de su papel en el pensamiento nacional-católico, ver Quiroga Fernández.

XVIII, contra el Liberalismo del XIX y contra el Oportunismo ramplón del XX, ha sabido conservar íntegro, en el relicario de su alma, *aquel ser, aquel modo de ser*, troquelado en moldes de eternidad, que hizo la grandeza del siglo de Lope de Vega! (Pemartín 425, énfasis en el original)

Pemartín utilizó la conferencia para lanzar sus dardos contra la joven democracia republicana, a la que definió, usando las palabras de René La Tour du Pin, ideólogo del corporativismo católico, como “la desorganización organizada, con vistas a la irresponsabilidad general” (Pemartín 443).¹⁷⁴ En su discurso hizo el paralelismo entre las España Imperial y la España Republicana en el que Lope de Vega era un mero proveedor de ejemplos para ilustrar sus ideas. Aún así, el núcleo de su conferencia lo dedicó a identificar en la obra de Lope las esencias de la monarquía: la jerarquía organizada, la unidad de mando y la alegría vital, tres valores que, según sostenía, habían desaparecido en la España republicana.

En “La monarquía en Lope de Vega” Pemartín citó ejemplos descontextualizados de comedias para probar que Lope defendía el totalitarismo. Para introducir la idea de lealtad y el respeto a la jerarquía que existía en la temprana edad moderna, usa el discurso de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* como evidencia de que los súbditos de aquella época tenían interiorizada la obediencia debida: “‘Al rey la hacienda y la vida [/] se ha de dar,’ nos dice algo más tarde Calderón ...” La cita incompleta probaría su hipótesis, sin embargo, Pedro Crespo reconoce en su intervención que debe responder a la petición del

¹⁷⁴ Las teorías de La Tour du Pin fueron la base de la teoría política del corporativismo expuesta por Eduardo Aunós en las páginas de *Acción Española* y que más tarde ensayaría tímidamente cuando fue Ministro de Justicia entre 1943 y 1945. Sus ideas fueron traducidas al español y publicadas por la editorial de Acción Española, Cultura Española, ver La Tour du Pin. La Tour du Pin proponía organizar el Estado corporativo en sindicatos, asociaciones profesionales y corporaciones (Morodo 196).

Capitán de Felipe II con sus bienes, pero no con su honor, lo que desvirtúa la interpretación de Pemartín:

CRESPO.— Con mi hacienda;
 pero con mi fama, no;
 al Rey, la hacienda y la vida
 se ha de dar; pero el honor
 es patrimonio del alma,
 y el alma sólo es de Dios. (Calderón de la Barca *El alcalde de Zalamea* 105)

Ocurre lo mismo con la interpretación de Pemartín del diálogo de Juan Labrador con el Rey disfrazado en *El villano en su rincón*. Utilizó como ejemplo un fragmento del diálogo en el que Juan Labrador, tras haber defendido su libertad y su deseo de ser el soberano de sus acciones—“soy rey de mi voluntad,” le dice al Rey—expresa que, como buen súbdito, le daría al Rey sus posesiones si este las necesitara:

JUAN.— Yo soy rey de mi rincón;
 pero si el rey me pidiera
 estos hijos y esta casa,
 haced cuenta que se pasa
 donde el rey estuviera.
 Pruebe el rey mi voluntad,
 y verá qué tiene en mí;
 que bien sé yo que nací
 para servirle. (Vega *Villano II*, 1780-88)

Pemartín sólo usó el fragmento que acabo de citar como ejemplo de la lealtad de Juan Labrador. Por consiguiente, la virtud de Juan Labrador es a los ojos del crítico la de todo

un pueblo que sabía lo que representaba la monarquía, a diferencia de lo que pasaba en España en esos años:

¡Cuánto se ha cambiado! Juan Labrador, el villano del siglo XVI, distinguiendo con la sabiduría innata del pueblo, la personalidad del Rey de la Institución real, está dispuesto a darle todo, aun después de recibir *personalmente* tres mil afrentas de él. Otros villanos más modernos recibieron de sus Reyes favores, altos cargos y ¡hasta dinero!, y han sabido responderles tan sólo ¡con la traición, con la calumnia y con la afrenta! (Pemartín 445, énfasis en el original)

La complejidad de la comedia de Lope, en la que se debate el recurrente tema de la “alabanza de aldea,” es reducida a unas líneas que muestran la sumisión de Juan Labrador ante su señor. En su análisis de esta comedia Malveena McKendrick hace referencia al discurso del villano en el que, al responder a la pregunta “¿Qué es ver al rey?” (I, v. 1178) hace una defensa de la monarquía al mismo tiempo que reclama su libertad personal y en especial su decisión de no ver jamás al rey. McKendrick relaciona esta postura con el discurso de Pedro Crespo que cité más arriba: “It is a Pedro Crespo-type speech; Juan is prepared to give his wealth to the king but not his soul. The king may be God’s viceroy on earth, but his own *rincón* on earth is ‘divino’” (McKendrick 189). La ambivalencia que encontramos en el teatro del XVII socava el argumento lógico que Pemartín había dispuesto para explicar el monarquismo de Lope de Vega. Sin embargo, su interpretación de los textos clásicos seguía una línea de pensamiento que compartían los colaboradores de *Acción Española*. Una monarquía se podía clasificar como una monología, y como tal el pueblo la identificaba con “una esencia ideológica central”

(Pemartín 417). Esta postura estaba en consonancia con las propuestas del organicismo tradicionalista, que se oponía al contractualismo liberal.¹⁷⁵

Para entender de dónde parte la lectura tradicionalista de los textos de Lope de Vega es necesario conocer la base del pensamiento histórico que defendía *Acción Española*. El providencialismo fue el argumento central del catolicismo integrista que se usó para legitimar la reescritura de la historia y de la tradición cultural española. La aplicación de esta teoría se puede encontrar en muchos de los artículos de la revista dedicados a la España Imperial, pero para el tema que nos ocupa me centraré en los artículos del jesuita Zacarías García Villada que fueron presentados en una conferencia organizada por Acción Española en las mismas fechas que celebraba su ciclo de homenaje a Lope de Vega. En los números de agosto y septiembre de 1935, García Villada publicó un extenso artículo titulado “El destino de España en la Historia Universal.” El artículo fue el origen de un libro que con el mismo título publicó la editora de la sociedad cultural.¹⁷⁶ La relación iglesia-estado la justifica haciendo referencia a la Biblia: “Que la providencia rija los destinos de la humanidad, como los del individuo, lo dice abiertamente la escritura, en el Libro de la Sabiduría, en el Eclesiástico, y en el Nuevo Testamento” (García Villada 283). Por tanto, los pueblos tendrían una misión en la tierra. La de España “no es otra que la defensa de la catolicidad” (“El ciclo de conferencias de Acción Española” 35). Para probar su argumento hacía un repaso por la historia de España destacando los episodios en los que la nación había acudido en defensa

¹⁷⁵ El pensamiento organicista fue la teoría que defendieron otros colaboradores de la revista como Víctor Pradera con el fin de lograr un nuevo orden político (González Cuevas 368).

¹⁷⁶ Ver García Villada, *El destino de España en la historia universal* (Madrid: Cultura Nacional, 1936). La obra tuvo dos ediciones más, en 1940 y en 1948, coincidiendo con el uso propagandístico que hizo el nacionalcatolicismo de su papel providencial para el destino de España.

del catolicismo. Ante al peligro del Islam que amenazaba a Europa, España “derrota al mahometismo y defiende la catolicidad.” Una vez concluida esa “gesta” España se “decide a civilizar y catolizar el nuevo mundo” (“El ciclo de conferencias de Acción Española” 35). Y así García Villada continúa enumerando los diferentes episodios que también considera providenciales:

Trento, la Inquisición, la fundación de la Compañía de Jesús, la guerra de Flandes, la creación en Roma del Colegio Germánico por San Ignacio y en Salamanca y en Valladolid de los Seminarios de Irlandeses y Escoceses, van dirigidos al fin inmediato de servir al ideal de la conservación de la Iglesia Romana en los países de ella separados por la herejía. (“El ciclo de conferencias de Acción Española” 35)

En esta y otras afirmaciones del providencialismo hispano podemos detectar la conformación de la idea de cruzada, que adquirió un carácter simbólico para el nacionalcatolicismo especialmente a partir de la guerra civil.¹⁷⁷ En este sentido, el pensamiento protofascista español se singularizó por su postura católica, a diferencia a otras manifestaciones del fascismo europeo que se declaraban agnósticas. Fue un proceso que se hizo con cautela para evitar las reticencias de la extrema derecha, por un lado, y de la jerarquía católica, por otro (Morodo 162).

Como ocurría con otras conferencias de Acción Española, no se desaprovechó la ocasión para lanzar un ataque directo a la que ellos llamaban “la España oficial,” que con su empeño anticlerical rechazaba el destino providencial de la nación. García Villada

¹⁷⁷ Ver Morodo 148-61 para una interpretación del providencialismo hispano en *Acción Española*. El uso de del término “cruzada” para justificar la insurrección militar de 1936 fue estudiado en el libro de Southworth, recientemente reeditado. Una historia del providencialismo desde la óptica fascista se puede ver en Arco y Garay.

recuerda que España y su destino eran inseparables. Una profecía que los golpistas de 1936 se encargaron de hacer cumplir:

nuestro pueblo, según irrefragable dictamen de la historia, tiene un destino en el universo: el de extender la catolicidad, el de llevar la luz de la civilización cristiana a los pueblos todos, a los que no la recibieron y también a los que, habiéndola recibido apostataron de ella para recaer torpemente en las nieblas del neopaganismo. Si se hace caso omiso de su vocación providencial, el pueblo español se frustrará definitivamente. ("El ciclo de conferencias de Acción Española" 36)

La visión teleológica del pasado que construyó la historiografía nacionalista resaltaba la conexión de los españoles con su pasado, creando esa "comunidad imaginada" a la que se refería Anderson (6). El discurso nacionalista no se refiere a un "pasado ajeno," sino que hace protagonistas del devenir histórico a los españoles, subjetivándolos con el "nosotros" (Manzano Moreno 42).

La apropiación de la lectura católica y tradicionalista de Lope de Vega que habían hecho los intelectuales de Acción Española se puede ver en la producción crítica y escolar de la posguerra civil. La mistificación de la figura del dramaturgo destacaba su imagen religiosa en un momento en el que interesaba más su vida que su obra. Las contradicciones que encontramos en la biografía de Lope no fueron un obstáculo ya que a partir de 1939 "se contrapusieron sus devaneos amorosos con su posterior arrepentimiento y ordenación sacerdotal" (Valls 151). Como he tratado de demostrar en estas páginas, la valoración del dramaturgo que se convirtió en ortodoxa en los años

posteriores a la guerra civil partía de una interpretación sesgada de la cultura española que usaba las prácticas culturales como evidencias para justificar su programa político.

Con este análisis de la figura literaria que construye Acción Española hemos podido seguir el proceso de acuñación del capital simbólico de Lope de Vega que llevó a cabo el grupo conservador. Lope de Vega personificaba la esencia católica y monárquica que era consustancial al nacionalismo español. Así lo entendieron los miembros de Acción Española, y la Real Academia, que privilegió la imagen religiosa del dramaturgo en la reconstrucción de la casa-museo. Esta interpretación tradicionalista chocaba con la lectura liberal que defendían otros agentes en la que se obviaba la religiosidad de su teatro. Ambas posturas, sin embargo, coincidían en reclamar el puesto de autor nacional para el dramaturgo. Las celebraciones oficiales acentuaron además la lectura popular del teatro de Lope de Vega, con la que se privilegió la idea de que sus obras ponían en relación al pueblo español con su pasado. El tricentenario ofrecía la posibilidad de usar el teatro como medio para la construcción nacional, y ninguno de los agentes la desaprovechó.

CONCLUSIÓN

En mi investigación me he acercado a la construcción de un teatro nacional que tuvo lugar en un momento en el que había en marcha un paralelo proceso de construcción nacional. Las historias generales de este periodo se dedican exclusivamente a la historia política y social, y dejan a la historia cultural la tarea de explicar las prácticas culturales; una actitud que, a mi modo de ver, sobrevalora la relativa autonomía del campo cultural.¹⁷⁸

Sin embargo, los Gobiernos de la República tuvieron una especial predilección por la Instrucción Pública y diseñaron cuidadosamente, como veíamos en el primer capítulo, las atribuciones del Estado en materia educativa y cultural. En el transcurso de mi investigación hubo dos exposiciones en España que vinieron a subsanar el parcial olvido en el que había caído Misiones Pedagógicas. En *Biblioteca en guerra* se llamaba la atención del visitante al impacto que tuvieron las bibliotecas de Misiones en la cultura Republicana. *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936* reconstruyó el mayor proyecto de extensión cultural de la República (Otero Urtaza *Misiones: 1931-1936*; Calvo Alonso-Cortés y Salaberría). Tras el análisis de este proyecto podemos afirmar que en el ámbito de la cultura se buscaba la agencia social y que los proyectos teatrales fueron el medio con el que se intentó cambiar los esquemas de percepción y acción de la sociedad. La elección del teatro para transmitir los valores republicanos estuvo motivada por las altas tasa de analfabetismo (32%) de la época. El teatro se situaba en línea con los otros servicios de las Misiones que instruían prescindiendo de la letra escrita: el museo, las sesiones de cine y gramófono, y las conferencias.

¹⁷⁸ Basta comprobar que incluso las historias de la Segunda República más recientes tan sólo dedican un párrafo a Misiones Pedagógicas, ver Casanova, y Gil Pecharromán.

Ninguno de los proyectos teatrales fue desinteresado, ni los agentes que en ellos participaron lo hicieron sin buscar un rédito. A lo largo de mi investigación me he referido varias veces al desinterés institucionalizado de muchos de los agentes. Los misioneros, por ejemplo, repetían que no les movía una voluntad partidista. Federico García Lorca hacía lo propio en sus presentaciones de las obras de La Barraca, y los agentes que reclamaban un Teatro Nacional hablaban en nombre de la grandeza de la cultura española. No obstante, con todos estos proyectos Cipriano de Rivas Cherif, Margarita Xirgu, o Federico García Lorca, por hablar de tres de los agentes de los que más me ocupó, lograron afianzar su posición en el campo teatral. En definitiva, ni en el plano institucional ni en el individual podemos afirmar que las prácticas teatrales que he estudiado fueran desinteresadas.

La política cultural del nuevo régimen republicano incidía sobre todo en el acceso al capital cultural. El elitismo que rodeaba a las prácticas teatrales en esos años había ahuyentado al público popular urbano que ahora consumía películas. En los pueblos ni siquiera existía esa opción. La cultura era un bien escaso y todavía llevaba la marca de clase. El teatro era, pues, un medio cuyas condiciones de producción permitían que una obra se montara en un periodo de tiempo razonable, y además no requería ninguna infraestructura. La eficacia del teatro de Misiones y de La Barraca demostraba que existían los medios pero faltaba la voluntad política que llegó en esos años. Los dos compañías dieron la oportunidad a sus espectadores, en muchos casos por primera vez, de disfrutar de una experiencia teatral. Estas nuevas iniciativas gubernamentales que ofrecían funciones gratuitas al pueblo lanzaban un mensaje de cambio a los espectadores.

Pero el efecto también se debió al repertorio que llevaron las compañías. En la elección del repertorio se puede detectar que quizás la tradición teatral elegida no era la más afortunada. La historia del teatro del siglo XVII era paralela a la consolidación de la monarquía española. Sin embargo, al igual que comprobamos con la construcción historiográfica de la tradición republicana, que reclamó la atemporalidad del sentimiento republicano, las obras que se incluyeron en el repertorio del teatro del Pueblo y de Misiones reinterpretaron la tradición teatral desde una perspectiva popular en la mayoría de los casos, y liberal, en el caso concreto de *Fuenteovejuna* o *El juez de los divorcios*, por citar dos de los ejemplos que analicé en su momento. La valoración del teatro clásico como un espejo en el que se podía mirar el presente estaba en la interpretación de las comedias que eligieron el Teatro Escuela de Arte o la compañía Xirgu-Borrás.

La construcción del teatro nacional republicano no podía prescindir de la tradición teatral. Ni siquiera existía la posibilidad de inventar una cultura revolucionaria como la soviética. Era necesaria la apropiación de una tradición propiamente española que debía pasar inevitablemente por el teatro del siglo XVII. La reinvención del repertorio clásico se impuso a la creación de un acervo teatral republicano.

El teatro clásico se encontraba en una situación de casi desahucio en los años previos a 1931. Este hecho fue positivo para la invención de la tradición teatral, ya que propició que se conformara un repertorio nuevo—por desconocido—que sorprendió al público. Este fue el caso de algunos de los entremeses de Cervantes, que raramente eran representados en los teatros comerciales, o de algunas de las comedias que se montaron con motivo del tricentenario de la muerte de Lope de Vega.

En mi investigación he considerado conveniente analizar junto a las prácticas teatrales la construcción simbólica de un Teatro Nacional y la revalorización de Lope de Vega como fundador del teatro español. El estudio de la creación del Teatro Nacional me ha permitido probar las inversiones de capital simbólico que se producen cuando está en juego la definición de una institución oficial que establece un modelo para la posteridad. El fracaso de todas las iniciativas fue significativo de las luchas por legitimar una cultura que se produjeron en la República. Si la historiografía ha mencionado como uno de los fracasos del régimen republicano las tensiones políticas que enfrentaron a España con su tradición religiosa, podría añadir que fue la imposibilidad del consenso la que hizo fracasar los proyectos por institucionalizar el teatro clásico español.

Las mismas tensiones se encuentran a la acuñación del valor simbólico de Lope de Vega en su tricentenario. Si algo revelaron los actos conmemorativos que he estudiado es que existían dos interpretaciones excluyentes de la tradición española. La lectura tradicionalista impuso su interpretación esencialista de la obra de Lope de Vega, y quizás por ser la hegemónica durante los años de la dictadura franquista haya anulado la memoria de los hechos. En efecto, en un momento de la historia de España que a penas duró unos años hubo un teatro nacional, donde los Reyes Católicos se convirtieron en alcaldes y las Laurencias, Frondosos y Pedros Crespos fueron los reyes de la escena española.

BIBLIOGRAFÍA

- "Acción Española y el tricentenario de Lope de Vega. Conferencia del Sr. González Ruiz sobre "Lope de Vega y las mujeres"." *ABC* 3-03-1935: 47-48.
- "Actualidades y recuerdos." *Residencia* IV.2 (1933): 74.
- Aguilar, Paloma, and Carsten Humlebaek. "Collective Memory and National Identity in the Spanish Democracy." *History & Memory* 14.1 (2002): 121-64.
- Aguilera Sastre, Juan. "Antecedentes republicanos de los teatros nacionales." *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962*. Ed. Andrés Peláez. Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1993. 1-39.
- . *El debate sobre el teatro nacional en España, 1900-1939*. Madrid: Centro de documentación teatral, 2002.
- Aguilera Sastre, Juan, and Manuel Aznar Soler. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época: 1891-1967*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Aguilera Sastre, Juan, and Isabel Lizarraga. "Primeros ensayos de La Barraca: una entrevista olvidada de Lorca." *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 16. Diciembre (1994): 49-57.
- Aguilera Sastre, Juan y Lizarraga Vizcarra, Isabel *Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de La dama boba*. Logroño: Universidad de la Rioja, 1997.
- Allen, John J. *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744*. Gainesville: University Presses of Florida, 1983.

Alonso, Dámaso. "Ante la obra de Lope. Dos puntos de vista." *Heraldo de Madrid* 22-8-1935: 5.

---. *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*. Madrid: Mayo de Oro, 1987.

Altamira, Rafael. *Historia de España y de la civilización española*. 4 vols. [Barcelona: Luis Tasso] Juan Gili, 1900.

---. *Historia de la civilización española*. Madrid: M. Aguilar Editor, 1933.

---. *La enseñanza de la historia*. 2ª ed. Madrid: n.p., 1895.

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses. (Notes towards an Investigation)." *On Ideology*. New York: Verso, 2008. 1-60.

Álvarez Santullano, Luis. "Carta a Manuel B. Cossío." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones pedagógicas: 1931-1936*. 274-75.

Anderson, Andrew A. "Los primeros pasos de 'La Barraca': una entrevista recuperada, con cronología y comentario." Laura Dolfi. *L'Imposibile/ possibile di Federico García Lorca. Tai del convegno di studi. Salerno, 9-10 maggio 1988*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989. 177-99.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Anderson, Benedict R. O'G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Andrés Sanz, Jesús de. "Nacionalismo español y lugares de memoria." *Nacionalismo español: esencias, memoria e instituciones*. Ed. Carlos Taibo. Madrid: Los libros de la catarata, 2007. 291-306.

"Anoche se representó *La puente del mundo* en la plaza del Marqués de Comillas." *ABC* 27-08-1935: 25.

"Ante una muchedumbre que pasaría de ocho mil personas, se representó anoche en la plaza de San Francisco el auto sacramental de Lope, *La locura por la honra*." *ABC* 31-08-1935: 28.

Arco y Garay, Ricardo del. *La idea de imperio en la política y la literatura españolas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944.

Astrana Marín, Luis. *Vida azarosa de Lope de Vega*. Barcelona: Juventud, 1935.

"Ayer se celebró brillantemente el tricentenario de la muerte de Lope, gloria dramática de España." *Heraldo de Madrid* 28-8-1935: 8.

Azaña, Manuel. *Obras completas*. 4 vols. México: Ediciones Oasis, 1966.

Aznar Soler, Manuel. "Rafael Dieste y el Retablo de Fantoques de Misiones Pedagógicas." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 461-77.

Barea, Arturo. *Lorca: El poeta y su pueblo*. Buenos Aires: Losada, 1946.

Bécarud, Jean, and Evelyne López Campillo. *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

Benjamin, Walter. "A Short History of Photography." *Germany, the New Photography, 1927-33: Documents and Essays*. Ed. David Mellor. London: Arts Council of Great Britain, 1978. 69-75.

---. "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica." Trans. Jesús Aguirre. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

Bonmati de Codecido, F. "Fundación, historia y abolengo del teatro Español." *ABC* 29-08-1935.

- Bourdieu, Pierre. *Choses dites*. Paris: Les éditions de Minuit, 1987.
- . "¿Cómo se hace una clase social? Sobre la existencia teórica y práctica de los grupos." *Poder, derecho y clases sociales*. Eds. Andrés García Inda and María José Bernuz Beneitez. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000. 101-29.
- . "Espace social et pouvoir symbolique." *Choses dites*. Paris: Les éditions de Minuit, 1987. 147-66.
- . "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social." *Poder, derecho y clases sociales*. Eds. Andrés García Inda and María José Bernuz Beneitez. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000. 131-64.
- . *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Meditaciones pascalianas*. Trans. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- . *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- . "¡Viva la crisis! Por la heterodoxia en ciencias sociales." *Poder, derecho y clases sociales*. Eds. Andrés García Inda and María José Bernuz Beneitez. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000. 63-86.
- Boyd, Carolyn. *Historia patria: Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Boza Puerta, Mariano y Miguel Angel Sánchez Herrador. "Las Bibliotecas en las Misiones Pedagógicas." *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios* 74 marzo (2004): 41-51.

Byrd, Suzanne Wade. *García Lorca: "La Barraca" and the Spanish Nacional Theater*.

New York: Ediciones Abra, 1975.

---. *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos, 1984.

Calderón de la Barca, Pedro. *Autos Sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. 2 vols.

Madrid: La Lectura, 1926-1927.

---. *El alcalde de Zalamea*. Ed. José María Ruano de la Haza. Madrid: Espasa Calpe,

1988.

Calhoun, Craig J., Edward LiPuma, and Moishe Postone. "Introduction: Bourdieu and

Social Theory." *Bourdieu: critical perspectives*. Eds. Craig J. Calhoun, Edward

LiPuma and Moishe Postone. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 1-12.

Calvo Alonso-Cortés, Blanca, and Ramón Salaberría, eds. *Biblioteca en guerra :*

[Madrid, 15 de noviembre de 2005, 19 de febrero de 2006]. Madrid: Biblioteca

Nacional, 2005.

Campo, José del. *Del corral del príncipe al Teatro español*. Madrid: Artes gráficas

municipales, 1932.

Campoamor González, Antonio. "La Barraca y su primera salida por los caminos de

España." *Cuadernos Hispanoamericanos* 435-436. Septiembre-Octubre (1986):

779-90.

Casanova, Julián. *República y guerra civil*. Historia de España, 8. Barcelona: Crítica;

Marcial Pons, 2007.

Casona, Alejandro. *Retablo jovial*. Ed. Mauro Armiño. Madrid: EDAF, 1983.

Castro, Cristóbal de. "Promoción del Teatro Nacional." *ABC* 24-1-1935.

---. "Teatro Nacional. El pabellón y la mercancía." *ABC* 17-1-1935.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Instituto Cervantes; Crítica, 1998.

---. *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1982.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Instituto Cervantes y Crítica, 1998.

"Cinco representaciones públicas de autos sacramentales de Lope de Vega al aire libre."
Heraldo de Madrid 18-8-1935: 8.

Conde, Carmen. "El cinematógrafo educativo en las Misiones Pedagógicas de España."
Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 406-07.

"Conmemorando el tricentenario de la muerte de Lope." *ABC* 27-08-1935.

Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Copeau, Jacques. *"Hay que rehacerlo todo" Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*.
Ed. Blanca Baltés. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

Cossío, Manuel B. "La enseñanza de la historia en la institución." *De su jornada*.
Madrid: Aguilar, 1966. 28-32.

---. "Palabras de Manuel Bartolomé Cossío, Presidente del Patronato, leídas en la primera Misión Pedagógica, Ayllón (Segovia, 16 a 23 de diciembre de 1931) y en las Misiones sucesivas, a modo de mensaje." *Educación y Biblioteca* 119 (2001): 19.

---. "Principios pedagógicos de la institución." *De su jornada*. Madrid: Aguilar, 1966.
22-27.

"Cossío, alma de las Misiones Pedagógicas." *Heraldo de Madrid* 3-9-1935: 1-2.

Dennis, Nigel. "Luis Cernuda, la II República y las Misiones Pedagógicas, 1931-1936."

Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963. Ed. James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002. 235-51.

Díaz Castañón, Carmen. *Alejandro Casona*. Colección Biografías de asturianos. 1. ed. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1990.

Dieste, Rafael. *Testimonios y homenajes*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Laia, 1983.

Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: A. Bosch, 1978.

Dixon, Victor. "Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope." *Anuario Lope de Vega* III (1997): 52-65.

Dollimore, Jonathan, and Alan Sinfield. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. 2nd ed. Manchester: Manchester University Press, 1994.

Domingo, Marcelino. *La experiencia del poder*. Madrid: Tipografía de S. Quemades, 1934.

Dosa, J. "El tricentenario de la muerte de Lope de Vega. La representación de anoche de *El degollado*, en la plaza del Conde de Miranda." *ABC* 25-08-1935: 45.

Dougherty, Dru. "El legado vanguardista de Tirso de Molina." *V Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*. Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983. 13-28.

---. "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20." Dru Dougherty y Robert Lima. *Dos ensayos sobre teatro español de los años 20*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984. 97-155.

- Dougherty, Dru, and María Francisca Vilches de Frutos. "Federico García Lorca como director de escena." *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia. (1918-1939)*. Eds. Dru Dougherty and María Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación García Lorca, Tabacalera, 1992. 241-51.
- . *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Dupláa, Christina. "Memoria colectiva y *lieux de mémoire* en la España de la Transición." *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 29-42.
- Durán, Manuel, and Roberto González Echevarría. *Calderón y la crítica, historia y antología*. 2 vols. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- La Barraca: Lorca sur les chemins de l'Espagne*. Dir. Edgardo Cozarinsky. Atmosphère Communication, 1994.
- Egido, Aurora. "La Universidad de amor y *La dama boba*." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 54 (1978): 351-71.
- "El ciclo de conferencias de Acción Española. Notable disertación del ilustre jesuita padre García Villada." *ABC* 24-05-1935: 35-36.
- "El tricentenario de Lope de Vega y Acción Española. Conferencia de Félix García." *ABC* 2-05-1935: 33.
- "El tricentenario de Lope de Vega y Acción Española. Conferencia del padre Cayuela, de la Compañía de Jesús." *ABC* 10-04-1935: 37.

"En Madrid y en provincias se conmemoró ayer solemnemente el III Centenario de la muerte de Lope de Vega." *ABC* 28-08-1935: 29-30.

Even-Zohar, Itamar. "La literatura como bienes y como herramientas." *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Eds. Darío Villanueva, Antonio Monegal and Enric Bou. Madrid: Castalia, 1999. 27-36.

F[ernández] Montesinos, J[osé]. "El centenario." *Heraldo de Madrid* 1-8-1935: 5.

Fernández, Horacio. "Un proyecto colectivo. Misiones Pedagógicas." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 173-83.

Fichter, W. L. "The Present State of Lope de Vega Studies." *Hispania* 20.4 (Dec., 1937): 327-52.

Figueroa, Antón. "Os textos do pasado e a súa lectura." *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*. Ed. María Teresa García-Sabell et al. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999. 406-20.

Floridor. "A la gloria de Lope: *La dama boba*." *ABC* 28-08-1935: 44-45.

Florit Durán, Francisco. "La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura." *Anuario Lope de Vega* VI (2000): 107-25.

Fuentes, Juan Francisco, and Javier Fernández Sebastián. *Historia del periodismo español: prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.

Fuentes, Víctor. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980.

Ganelin, Charles. *Rewriting Theatre: the Comedia and the Nineteenth-century Refundición*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1994.

- García Alonso, María. "Reflexión sobre los fines y los medios. Las Misiones Pedagógicas en el marco internacional." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 185-208.
- García Lorca, Federico. *Bodas de sangre: tragedia en tres actos y siete cuadros*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. 20ª ed. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1978.
- . *Obras completas. Prosa*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 1997.
- García Maroto, Eduardo. "De *Aventuras y desventuras del cine español*." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 408-09.
- García Santo-Tomás, Enrique. *La creación del Fénix : recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 2000.
- García Villada, Zacarías. "El destino de España en la Historia Universal I." *Acción Española* 78 (1935): 269-92.
- García-Abad García, María Teresa. *Perfiles críticos para una historia del teatro español: "La Voz y La Libertad", 1926-1936*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000.
- García-Velasco, José. "Una cultura de la felicidad. Cossío y las Misiones Pedagógicas." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 131-57.
- Garrigues Díaz-Cañabate, Emilio. "Al teatro con Federico García Lorca." *Cuadernos Hispanoamericanos* 340. Octubre (1978): 99-117.

- Gaya, Ramón. "Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 372-77.
- Gil Fombellida, M^a Carmen. *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- Gil Pecharromán, Julio. *Historia de la Segunda República española, 1931-1936*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Gómez de Baquero, Eduardo. "Acerca del teatro nacional. El teatro-museo." *El Sol* 1-3-1928. Aguilera Sastre *Debate*. 415-17.
- . "En torno al Teatro Nacional. El teatro del pueblo." *El Sol* 26-4-1928: 8. Aguilera Sastre *Debate*. 423-25.
- Gómez-Sánchez, Rosario. "Innovation in Stage Design and Production Values in Performance of the Spanish Classics during the Second Spanish Republic." Diss. University of Michigan, 2000.
- González, Bernardo Antonio. "Teatro Nacional e ideología en España: el caso del María Guerrero." *Gestos* 15 (1993): 65-82.
- González Cuevas, Pedro Carlos. *Acción española: teología política y nacionalismo autoritario en España (1913-1936)*. Madrid: Tecnos, 1998.
- González, Luis M. "La escena madrileña durante la II República (1931-1939)." *Teatro* 9/10 (1996).
- González Ruiz, Nicolás. "Lope de Vega y las mujeres. Tema con variaciones a propósito del Centenario." *Acción Española*. 74 (1935): 36-50.

"Hacia la creación del Teatro Nacional. El ministro y el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, decididos a darle efectividad inmediata al proyecto del Consejo Nacional de Cultura para honrar dignamente la memoria de Lope de Vega." *Heraldo de Madrid* 4, 5 y 6-3-1935: 4, 4 y 6. Aguilera Sastre *Debate*. 460-68.

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Trans. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos, 2004.

Hibbs-Lissorgues, Solange. "Los centenarios de Calderón de la Barca (1881) y Santa Teresa de Jesús (1882): un ejemplo de recuperación ideológica por el catolicismo integrista." *Hommage à Robert Jammes*. Ed. Francis Cerdan. Vol. 2. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994. 546-52.

Higueras Cátedra, Jacinto. "Recuerdo del Teatro Universitario La Barraca fundado por Federico García Lorca". 30 de enero de 2008. <<http://www.higuerasarte.com/jh-barraca-textos.htm>>.

Hobsbawm, E. J., and T. O. Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Holguín, Sandie. *Creating Spaniards: Culture and National Identity in Republican Spain*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.

Huerta Calvo, Javier, ed. *Historia del teatro español*. 2 vols. Madrid: Gredos, 2003.

Hunt, Lynn. "Introduction: History, Culture, and Text." *The New Cultural History*. Ed. Lynn Hunt. Berkeley: University of California Press, 1989. 1-21.

"III Congreso de la UFEH. Reorganización de La Barraca (Teatro Universitario de la UFEH)." *El Mercantil Valenciano* 3-2-1933: 4.

Kruger, Loren. "The National Stage and the Naturalized House: (Trans)National Legitimation in Modern Europe." S.E. Wilmer ed., 2008. 34-48.

---. *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

"La representación del auto sacramental La siega, en la Plaza de las Comendadoras." *ABC* 27-08-1935: 25.

La Tour du Pin, René. *Hacia un orden social cristiano*. Madrid: Cultura Española, 1936.

"La Xirgu-Borrás y el tricentenario de Lope de Vega." *Heraldo de Madrid* 21-8-1935: 8.

Lafora, Gonzalo R. "Misiones Pedagógicas. Los titiriteros de Esquivias." *Luz* 16-5-1932: 3.

Lafuente, Modesto. *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII. 1850-1862*. 24 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1889-1890. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

Larra, Fernando José de. *Estampas de España. Libro de lectura para muchachos y muchachas*. Barcelona: Santomá, 1933.

León, María Teresa. *Obras dramáticas y escritos sobre teatro*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003.

Llopis, Rodolfo. *La revolución en la escuela: dos años en la Dirección General de Primera Enseñanza*. Madrid: M. Aguilar, 1933. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

Lluch, Felipe. "El Teatro Nacional, museo y laboratorio." *Ya* 28-6-1935: 8. Aguilera Sastre *Debate*. 471-73.

"Lope de Vega y San Isidro. Exaltación madrileña." *ABC* 17-04-1935: 35.

- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. Ed. Antonio Fernández Ferrer. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1986.
- Madrid Delgado, Manuel. "La idea de nación española en la izquierda del tiempo de Fernando de los Ríos." *Fernando de los Ríos y su tiempo*. Ed. Gregorio Cámara Villar. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000. 581-99.
- Malefakis, Edward. "Peculiaridad de la República española." *Revista de Occidente* 7-8 (1981): 17-37.
- Manrique de Lara, Gervasio. *Educación moral y cívica: libro de lectura*. Barcelona: Editorial Ruiz Romero, 1933.
- Manzano Moreno, Eduardo. "La construcción histórica del pasado nacional." Juan Sisinio Pérez Garzón, et al. *La gestión de la memoria: la historia de España al servicio del poder*. 34-62.
- Maurer, Christopher. "Lorca y las formas de la música." *Lecciones sobre Federico García Lorca: Granada, mayo de 1986*. Eds. Juan Marichal and Andrés Soria Olmedo. Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986. 237-50.
- McKendrick, Melveena. *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2000.
- Melucci, Alberto. "Getting Involved: Identity and Mobilization in Social Movements." *From Structure to Action: Comparing Social Movement Research across Cultures*. Eds. Bert Klandermans, Hanspeter Kriesi and Sidney Tarrow. Greenwich: JAI Press, 1988. 329-48.

- . *Nomads of the Present: Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*. Eds. John Keane and Paul Mier. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- Mendelson, Jordana. "Archivos colectivos y autoría individual: la fotografía y las Misiones Pedagógicas." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 159-70.
- . *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.
- . "Las Misiones Pedagógicas en la prensa de 1935 a 1938." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 40-41 (2001): 61-79.
- Menéndez Pidal, Ramón. "El hogar de Lope de Vega." 1935. Ramón Menéndez Pidal, et al., 1962. 13-23.
- Menéndez Pidal, Ramón, et al. *La Casa de Lope de Vega*. 1935. Madrid: [s.n.], 1962.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. "Calderón y su teatro: Conferencias dadas en el círculo de la Unión Católica." 1881. *Estudios y discursos de crítica literaria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941. Vol. 3.
- Morla Lynch, Carlos. *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1958.
- Morodo, Raúl. *Los orígenes ideológicos del franquismo: "Acción española"*. Madrid: Alianza, 1985.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History." *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Ed. Pierre Nora. Vol. 1, 1996. 1-20.

- , ed. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. 3 vols. New York: Columbia University Press, 1996.
- . "The Era of Commemoration." *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Ed. Pierre Nora. Vol. 3, 1996. 609-37.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Real Academia Española. 1 de junio de 2008 <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>>.
- Núñez, María Gloria. "Políticas de igualdad entre varones y mujeres en la segunda república española." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H.ª Contemporánea*, 11 (1998): 393-445.
- Olmedilla, Juan G. "Ayer se celebró brillantemente el tricentenario de la muerte de Lope, gloria dramática de España." *Heraldo de Madrid* 28-8-1935: 8.
- . "Eduardo Marquina ha puesto en verso *La Dorotea* para darnos una escenificación moderna de los amores de Lope de Vega en el tercer centenario de su muerte." *Heraldo de Madrid* 23-1-1935: 6.
- . "Han comenzado los festejos populares en honor de Lope de Vega." *Heraldo de Madrid* 26-8-1935: 8.
- Otero Urtaza, Eugenio, ed. *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936 [exposición]*. Madrid: Residencia de Estudiantes/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- . "Los marineros del entusiasmo en las Misiones Pedagógicas." *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 64-113.
- . "Manuel Bartolomé Cossío, presidente del Patronato de Misiones Pedagógicas." *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 231-39.

- Patronato de Misiones Pedagógicas. *[Memoria del] Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931- diciembre de 1933*. Madrid: S. Aguirre, Impresor, 1934.
- Pemartín, José. "La idea monárquica en Lope de Vega." *Acción Española* 79 (1935): 417-59.
- Pérez Ferrero, Miguel. "Conmemoraciones y homenajes." *Heraldo de Madrid* 28-3-1935: 4.
- . "Treinta canciones de Lope de Vega." *Heraldo de Madrid* 1-8-1935: 5.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio. "La creación de la *historia de España*." Juan Sisinio Pérez Garzón, et al. 63-110.
- . "La creación de la *historia de España*." *La gestión de la memoria: la historia de España al servicio del poder*. Ed. Juan Sisinio Pérez Garzón. Barcelona: Crítica, 2000. 63-110.
- Persia, Jorge de. "Música y teatro. Tradición y vanguardia." Luis Sáenz de la Calzada. 1998. 365-93.
- Plaza Chillón, José Luis. *Clasicismo y vanguardia en "La Barraca" de F. García Lorca, 1932-1937: de pintura y teatro*. Granada: Editorial Comares, 2001.
- Quiroga Fernández, Alejandro. *Los orígenes del nacionalcatolicismo: José Pemartín y la dictadura de Primo de Rivera*. Granada: Editorial Comares, 2006.
- Ramírez Tomé, A[lfredo]. "Un paralelo entre dos centenarios." *ABC* 3-7-1935.
- Rennert, Hugo Albert, and Américo Castro. *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Madrid: [s.n.], 1919.

- Resina, Joan Ramon, and Ulrich Winter, eds. *Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional, 1978-2004*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005.
- "Retransmisión de las fiestas por radio." *Heraldo de Madrid* 23-8-1935: 8.
- Ríos, Blanca de los. "Lope de Vega y la creación del teatro nacional." *Acción Española* 81 (1935): 285-322.
- Ríos, Fernando de los. *Discursos parlamentarios*. Madrid: Congreso de los Diputados, Departamento de Publicaciones, 1999.
- . *The Educational Program of the Spanish Republic*. [Pamphlets on the Spanish Civil War no. 18. Bureau of Information, Spanish Embassy, Washington, D.C.]. Neilson Library. Smith College, Northampton, Mass.
- Rivas Cherif, Cipriano. *Cómo hacer teatro*. Ed. Enrique de Rivas. Valencia: Pretextos, 1991.
- . "El *Alcalde* en la arena." *Luz* 13-4-1934: 6.
- . "Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela." *El Sol* 29-7-1932: 3. Aguilera Sastre *Debate*. 453-56.
- Rojas Villandrando, Agustín. *El viaje entrenido*. Ed. Jean Pierre Ressot. Madrid: Castalia, 1972.
- Sáenz de la Calzada, Luis. *La Barraca, teatro universitario*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Fundación Sierra-Pambley, 1998.
- Salaberria Lizarazu, Ramón. "Las bibliotecas de Misiones Pedagógicas: medio millón de libros a las aldeas más olvidadas." Eugenio Otero Urtaza. *Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. 303-15.

- . "Misiones Pedagógicas: ¡qué tiempo el tiempo!" *Educación y Biblioteca* 119 (2001): 15-19.
- Salinas, Pedro. "One More Great Spanish Adventure." *The Wellesley Magazine. An Alumnae Publication* XXI.4 (1937): 269-73.
- Salomon, Noël. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 1985.
- San José, Diego. *Las llamas de "El Fénix" Breviario íntimo de Fray Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: [Galo Sáez] Edit. Pueyo, 1934.
- Schevill, Rudolph, and Lope de Vega. *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with 'La dama boba'*. Berkeley: University of California Press, 1918.
- Serrano, Carlos. *El nacimiento de Carmen: símbolos, mitos, nación*. Madrid: Taurus, 1999.
- Shergold, N. D. *A History of the Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon P., 1967.
- Shergold, N. D., and J. E. Varey. "Autos Sacramentales en Madrid, hasta 1636." *Estudios escénicos* 4 (1959): 51-98.
- . *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y documentos*. Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- Smith, Anthony D. *The Nation in History: Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*. The Menahem Stern Jerusalem lectures. Hanover, NH: University Press of New England, 2000.
- Southworth, Herbert Rutledge. *El mito de la cruzada de Franco*. 1963. Ed. Paul Preston. Barcelona: Debolsillo, 2008.

- Sturn, Suzanne. "Federico García Lorca and La Barraca: The Influence of Classical Spanish Theatrical Form and the Puppet on the Repertory of La Barraca, and on Lorca's Approach to a Popular Stage." Diss. U of Minnesota, 1988.
- . "Federico García Lorca's 1932 Production of *La vida es sueño*." *Theatre History Studies* 12 (1992): 89-106.
- Swartz, David. *Culture and Power: the Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Taine, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*. 12 ed. Paris: Hachette, 1905.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Thiesse, Anne-Marie. *La création des identités nationales: Europe, XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Seuil, 1999.
- Townson, Nigel, ed. *El republicanismo en España (1830-1977)*. Madrid: Alianza, 1994.
- . *La república que no pudo ser: la política de centro en España (1931-1936)*. Trans. Jorge Vigil. Madrid: Taurus, 2002.
- Trépanier, Estelle. "García Lorca et La Barraca." *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* XVIII.2 (1966): 163-81.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1977.
- Valbuena Morán, Celia, and Benito Madariaga de la Campa. *García Lorca, La Barraca y el grupo literario del 27 en Santander*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1999.

- Valls, Fernando. *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*. Barcelona: Bosch, 1983.
- Varela, Javier. *La novela de España: los intelectuales y el problema español*. Madrid: Taurus, 1999.
- Vega, Lope de. "El degollado." *Obras de Lope de Vega VI*. Biblioteca de Autores Españoles, t. 157. Madrid: Atlas, 1963.
- . *El villano en su rincón*. Ed. Juan María Marín. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *La dama boba*. Ed. Marco Pesotto. Comedias de Lope de Vega, dir. Alberto Blecuá. 105 vols. Tomo 9. Vol. 3. Lleida: Editorial Milenio, 2007.
- . *La dama boba*. Ed. Diego Marín. Madrid: Cátedra, 1997.
- . "La puente del mundo." *Obras de Lope de Vega VI*. Biblioteca de Autores Españoles, t. 157. Madrid: Atlas, 1963.
- . "La siega." *Obras de Lope de Vega VI*. Biblioteca de Autores Españoles, t. 157. Madrid: Atlas, 1963.
- Vilanova Ribas, Mercedes, and Xavier Moreno Juliá. *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*. Madrid: Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1992.
- Weber, Eugen Joseph. *Peasants into Frenchmen: the Modernization of Rural France, 1870-1914*. Stanford: Stanford University Press, 1976.
- Williams, Raymond. *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. London and New York: Verso, 1980.
- Wilmer, S. E., ed. *National Theatres in a Changing Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

---. "The Development of National Theatres in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries." S. E. Wilmer, ed., 2008. 9-20.

Winter, Ulrich, ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2006.