

«BENEMÉRITOS CRUZADOS DE LA CULTURA ESPAÑOLA»:
EL TRICENTENARIO DE LOPE EN EL ÁMBITO CONSERVADOR ESPAÑOL

VÍCTOR GARCÍA RUIZ (Universidad de Navarra)

CITA RECOMENDADA: Víctor García Ruiz, «Beneméritos cruzados de la cultura española»: el tricentenario de Lope en el ámbito conservador español», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 110-151.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.147>>

Fecha de recepción: 23 de junio de 2015 / Fecha de aceptación: 16 de julio de 2015

RESUMEN

En este trabajo se analizan diversas reacciones ante el Tricentenario lopiano que tienen en común su procedencia del ámbito conservador. Concretamente, las de Felipe Lluch, desde la crítica teatral; Joaquín de Entrambasaguas, desde la revista *Fénix* dedicada al Tricentenario; Eduardo Marquina, desde la creación escénica; y la revista católica *Cruz y Raya*. Se concluye que, a la altura de 1935, el tono y las posturas de estos testimonios conservadores coinciden sustancialmente con las aspiraciones de los sectores liberales en la construcción de un Lope popular y nacional.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Tricentenario 1935, Felipe Lluch, Joaquín de Entrambasaguas, Eduardo Marquina, José Bergamín, *Cruz y Raya*.

ABSTRACT

This paper deals with the different reactions to Lope de Vega's Tricentenary, all coming from the Spanish conservative wing. In particular, it studies those by Felipe Lluch, in the performing arts; Joaquín de Entrambasaguas, publisher of *Fénix*, a journal devoted to Lope throughout the 1935 Tricentenary; the playwright Eduardo Marquina; and the Catholic intellectual journal *Cruz y Raya*. The analysis of these contributions seems to show that, at least up to 1935, the mainstream opinions about Lope de Vega were mostly shared by conservatives and liberals, and aimed at establishing Lope de Vega as the national and people's playwright.

KEYWORDS: Lope de Vega, Tricentenary 1935, Felipe Lluch, Joaquín de Entrambasaguas, Eduardo Marquina, José Bergamín, *Cruz y Raya*.

A sí, como «beneméritos cruzados de la cultura española», denominaba Felipe Lluich a los promotores de los escasos esfuerzos por dar lustre al tricentenario del nacimiento de Lope de Vega en 1935. Lo hacía Lluich en un artículo del diario vespertino católico *Ya* (18 de agosto de 1935) del que era redactor desde su fundación pocos meses antes, y con él pretendía lamentarse y protestar por la tibia implicación e inversión económica del Estado en las celebraciones de lo que hubiera debido ser no solo una gran operación de rescate de la figura de Lope sino sobre todo la gran oportunidad para que por fin arraigara en España una cultura auténticamente popular y nacional. Por desgracia, fue una oportunidad perdida.

FELIPE LLUCH Y LA PENDIENTE RENOVACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL

Felipe Lluich Garín (1906-1941) fue un apasionado del teatro que cambió la ingeniería industrial por la dirección escénica. Su vocación teatral se inició en las veladas que tenían lugar en las Congregaciones Marianas de los jesuitas de Madrid, los Luises, y se consolidó después al contacto con las iniciativas escénicas de Cipriano Rivas Cherif y especialmente con el Teatro Escuela de Arte, el más importante de los grupos fundados por Rivas, que duró solo dos cursos (1933-1934 y 1934-1935) y del que Lluich llegó a ser una pieza del todo indispensable. Durante la Guerra Civil, Lluich permaneció en Madrid, vinculado, al parecer, durante los primeros meses, a actividades teatrales en el entorno de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Estas actividades le granjearon un nombramiento de responsabilidad para un nuevo grupo teatral, el Teatro de Arte y Propaganda. Poco después, en agosto del 37, fue denunciado y pasó unos meses en la prisión del Castillo de Santa Bárbara de Alicante. A principios de noviembre de ese mismo 1937, gracias a los apoyos que tenía en la Alianza de Intelectuales, pudo regresar a Madrid y reanudar discretamente sus actividades teatrales en el Teatro de Arte y Propaganda. Durante los meses siguientes hasta el final de la guerra, Lluich experimentó un proceso de transformación político-cultural que convirtió al republicano y católico que había sido en un convencido falangista, que vio

en el nuevo Estado fascista la oportunidad de realizar todos sus sueos de renovaci3n teatral en un ambicioso Instituto Dramático Nacional, inspirado en iniciativas italianas contemporáneas. Sin embargo, lo único que logró fue el cargo de director del Teatro Espaol de Madrid a finales de 1940. El Espaol adquiría así rango de Teatro Nacional ya que la compaía teatral residente en el Espaol dependía del Sindicato del Espectáculo, en competencia con el otro Teatro Nacional recién inaugurado, el María Guerrero, dependiente del Ministerio de Educaci3n. Lluch obtuvo mucho menos de lo que pretendió. No obstante, se lanzó con ardor a la tarea de revitalizar los clásicos espaoles. Y en pocos meses consumió ah́ su escasa salud. Murió en junio del 41, justo cuando había logrado situarse en condiciones de hacer mucho por la modernizaci3n de la escena espaola. La brevedad de su paso por el Espaol explica que su aportaci3n a la historia de la direcci3n de escena en Espaía haya quedado hasta ahora en poco más que una anécdota.¹

Pues bien, este mismo Felipe Lluch dedicó cuatro artículos al centenario de Lope desde el puesto que desempeaba como redactor del *Ya*.² Y todos dentro de lo que podríamos considerar el tono profesional y culto de un buen conocedor del teatro áureo, tanto en su dimensi3n literaria como escénica. Estos artículos responden a la sensibilidad cat3lica esperable en los lectores del *Ya* y contienen un indudable sentido patriótico, pero en ningun caso nacionalista. Lluch aspira a devolver a Lope al entramado vivo de la cultura espaola, destacando el valor y la actualidad de su teatro, pero no advierto en ellos el menor signo de manipulaci3n política.

Se estrenó Lluch el día de san Isidro, 15 de mayo, con un texto en el que comentaba tres comedias lopescas sobre el santo de Madrid: «Tres comedias de Lope sobre san Isidro». Las dos primeras tienen la extraña particularidad de constar de solo dos actos, debido a que tenían que ser representadas las dos en un mismo día, en la plaza de Palacio, durante las fiestas de la canonizaci3n del santo en 1622. Se trata de *La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*. En la primera se cubren episodios como las plegarias de los padres, Pedro e Inés, a la Virgen de la Almudena, que piden un hijo que sería consagrado a Dios. El padre tiene una visi3n profética de la santidad del futuro hijo y la madre da a luz a un niño que ríe en vez de llorar, y es acogido con júbilo por los labradores. Tras el milagroso origen del niño, se pasa a su

1. Para muchos más detalles sobre Lluch ver Garća Ruiz [2010].

2. Se incluyen al final de este trabajo, como Apéndice, junto a un quinto artículo-entrevista, anónimo, que bien pudiera ser suyo.

maravillosa niñez con el romance del A-B-C de Cristo, la entrega de su gabán a un pobre y la visita del mismo Cristo en hábito de pastor. *La juventud de san Isidro* se ocupa ya de las bodas de Isidro y santa María de la Cabeza, y de los conocidos episodios, atribuidos a la Envidia y la Mentira, en que el santo parece descuidar sus obligaciones en el campo. La tercera de las comedias, *San Isidro, labrador de Madrid* —cuya próxima puesta en escena en Madrid anuncia Lluch—, repite y refunde la materia de las otras dos comedias. Con la dimensión de fiesta del patrono madrileño y la insistencia en el aspecto campesino de estas comedias, Lluch está obviamente llamando la atención sobre el carácter *popular* de la figura de Lope.

En «Lope, olvidado por su patria: el estado no ha cumplido su misión docente» (18 de agosto de 1935), Lluch se permitía identificar pueblo y público teatral al afirmar: «el pueblo español, falto de apoyo y estímulo, enviciado por años de desprecio hacia todo lo sustantivamente patrio, ni ha sentido siquiera curiosidad por la obra del poeta y ha dejado desiertas las salas en las que, con más o menos acierto, pero siempre con buena voluntad, se hablaba de Lope o se representaba alguna de sus comedias». No es difícil percibir aquí aspiraciones paralelas a las de La Barraca y Misiones Pedagógicas, grupos teatrales itinerantes dinamizados desde el primer Ministerio de Instrucción Pública republicano.³ De ahí que urja «poner remedio —tardío ya para la ocasión presente— a esta falta total de una conciencia y un deseo de cultura española». A continuación, frente a la incuria del Estado, nos informa de que en el pueblo de Fuente Ovejuna, «los humildes» han dotado un premio, han organizado fiestas y conferencias, y piden que en su plaza se represente la famosa tragedia de su nombre. Nos informa también de que, sí, se representó en Madrid un *San Isidro, Labrador de Madrid*, pero en unas pocas funciones «ahogadas por el desvío de un público desorientado y remiso, al que no se le clavaron acicates de propaganda y revuelo».⁴ Cita luego la publicación de la revista *Fénix* a cargo de unos «jóvenes eruditos, celosos rebuscadores de Lope», y otras iniciativas:

3. García-Santo Tomás estudió La Barraca como «La invención de un Lope itinerante» [2000:346-362] junto a la mitificación de *Fuenteovejuna* [2000:331-346], en el contexto de este tricentenario. Ahora Rodríguez-Solás [2014] ha querido dar mayor relieve a la difusión de los valores republicanos por parte de Misiones.

4. En efecto, el montaje de la compañía de Josefina Díaz Artigas y Manuel Collado solo alcanzó diez funciones, del 31 de mayo hasta el 5 de junio (ver González 1996).

esfuerzos abnegados todos; pero inútiles. Inútiles porque ha faltado el resorte capital [...]. Inútiles porque ha faltado el apoyo y el esfuerzo del Estado, que se ha circunscrito a nombrar una Junta constantemente renovada y desautorizada [...]; a fijar para los Concursos de Escultura, Música y Literatura temas relacionados con Lope; a lanzar una emisión de sellos [...], y a excitar el celo de los rectores de Universidades para que alleguen fondos.

En suma, Lope seguirá siendo peregrino en su patria «mientras no se cree esa conciencia y ese deseo de cultura tradicional española», que debía haberse iniciado en este tricentenario.⁵

En el tercero de los artículos, «Sus obras renuevan la escenografía» (*Ya*, 22 de agosto de 1935), desaparece el lector de Lope y surge el director de escena, el Lluç que ganaba cada vez más experiencia con los montajes del Teatro Escuela de Arte. Desaparece también el tono negativo y crítico, y surge una nota de satisfacción ante «el viento de modernidad» que ha recorrido los escenarios madrileños en el centenario lopiano. «El teatro clásico ha impuesto normas de actualidad, y ha bastado volver trescientos años atrás en la dramática española para que se advierta un paso adelante en la escenografía». Se refiere Lluç a la arquitectura escénica, al arrumbamiento de telones, bambalinas y forillos, a la llegada de los cortinajes sobrios, de los «tonos neutros, las luces aisladas, las escaleras y plataformas, los arcos y las rampas». Para Lluç no se trata de una mera evolución en las artes decorativas del teatro, sino de algo mucho más definitivo: esa arquitectura implica una «interpretación simbólica del pensamiento del autor y del espíritu de la obra». Concretamente, comenta Lluç los montajes de Emilio Burgos, Manuel Fontanals y Sigfrido Burmann.

Burgos, al que Lluç identifica con la sencillez, fue el responsable del montaje de *El acero de Madrid*,⁶ para el que dispuso «una sencilla escenografía, cuyos elementos fundamentales eran una plataforma que simbolizaba un aposento y unos árboles y tapias que fingían el Prado de Madrid»; es decir, un escenario fijo pero polivalente que evitara las mutaciones. «Dos lienzos de pared con rejillas y ventanas permitían interpretar en el proscenio las escenas de calle. Y un panorama azul que cerraba el conjunto, y sobre el cual una cortina gris ponía la

5. Quince días antes y desde el campo liberal, José F. Montesinos venía a decir lo mismo en «El centenario» (*Heraldo de Madrid*, 1 de agosto de 1935, p. 5). Y también ironizaba con los sellos...

6. Para las puestas en escena entre 1931 y 1939, ver la completa cartelera de González [1996].

elegancia renacentista de sus pliegues, daba a la escena una diafanidad y una sencillez clásica de inapreciable belleza».

Para *La corona merecida* imaginó Burgos algo más abstracto y atrevido: a base de solo «arcos, plataformas, escaleras y cortinas, sobre el mismo fondo azul. [...] era todo limpia y desnuda construcción, sin sombra de escenografía circunstanciada y localista. Era ya la pura arquitectura escénica, la más avanzada y moderna de las concepciones espectaculares».

Fontanals, al que Lluch identifica con la severidad, dispuso para *El caballero de Olmedo*

un escenario cuyo principal elemento era una escalinata dividida en tres tramos y limitada por unos arcos, junto a una reja monumental. Una luz muerta y ahogada, un colorido verdoso y ocre y la rígida construcción que encuadraba el escenario, prestaba a la decoración el ambiente de misterio, la sensación de agobio, de oscura fatalidad que la obra requería.

La interpretación de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, acorde con su carácter de tragicomedia campesina, consistió, en cambio, en «una ingenua construcción, casi infantil, sobre un panorama en el que la luz fingía la amplitud del cielo abierto. Ante la sencilla arquitectura, que cambiaba con apliques de puertas, rejas, vidrieras o alféizares, un abstracto juego de plataformas daba movilidad a la escena».

A ojos de Lluch, Burmann es la grandiosidad. Grandiosa y bella resultó la triple escena de la «bárbara tragedia» de *Fuenteovejuna*. *La buena guarda* fue interpretada según un «aire de primitivo renacentista», acorde con «el tono piadoso e italianizante de la comedia del Fénix». De ahí la «sencilla decoración de arcos con fondos variables y sobrias cortinas que forman los interiores». Para *El villano en su rincón* construyó Burmann un anfiteatro de tres gradas amplias, con columnas, tras el que «se alzaban las decoraciones de sencillo dibujo y brillante colorido». Para los autos sacramentales que se habían de representar al aire libre en Madrid en los próximos días, y cuya escenografía corría a cargo de Burmann, Lluch insiste en que no se trata de «una reproducción, sino una interpretación, con toda la libertad que la obra de Lope deja al escenógrafo». Por eso habrá un breve prólogo en acción en el que «unos caballeros pelearán por una bella tapada que cruzará el tablado»; entonces llegarán los comediantes y «pedirán licencia al corregidor, asomado a uno de los balcones de las plazuelas, para representar el auto». Luego un

pregonero invocará a algunos personajes de la época, entre ellos Lope de Vega, y «tras haberse apeado los comediantes de la carreta que hasta la plazuela les llevó», comenzará la representación de autos y entremeses. El remate del artículo tiene un aire que no puede sino recordar, una vez más, el espíritu idealista de *La Barraca* y *Misiones Pedagógicas*: «Y el público madrileño, en pie, como hace trescientos años, volverá a escuchar con asombro y recogimiento, como hace trescientos años, los versos maravillosos, frescos y galanos del poeta nacional por excelencia».⁷

El cuarto artículo (*Ya*, 30 de agosto de 1935), «El teatro religioso de Lope de Vega», se ocupa de sus autos sacramentales. De ellos destaca Lluch la sencillez de sus leves acciones, su carácter campesino, su alejamiento de la intelectualidad teológica de Calderón, su localismo y concreción. Convencido por la experiencia de esos días en Madrid,⁸ de que estas obras son tan populares como perfectamente actuales, Lluch lanza su apuesta: «Bien podrían servir de ejemplo y experiencia —en un posible y necesario retorno a nuestra escena clásica y católica— para comprobar qué es lo que aún vive en el teatro religioso de Lope y qué lo que todavía no ha muerto en el sentimiento devoto y teatral del pueblo español».

Así pues, para Lluch Lope representa una ocasión de renovar el teatro español por dos vías: la libertad de una escenografía que no se limite a ilustrar las obras, sino que interprete su espíritu; y el carácter hondamente popular como palanca para la conquista de nuevos públicos para el teatro, más allá del público burgués habitual. Para Lluch Lope es sobre todo un dramaturgo moderno y popular. Su dimensión religiosa, inevitable en autos y comedias de santos, forma parte de su dimensión pacíficamente popular y carece de tintes políticos.

La gran crítica que encontramos en Lluch tiene que ver con la oportunidad perdida en este tricentenario por culpa del desinterés y la escasa inversión del gobierno

7. La coplilla que se cantaba en los viajes de *La Barraca* dice precisamente: «La farándula pasa / bulliciosa y tonante, / es la misma de antaño, / la de Lope y Cervantes, / traspasada a este siglo / de locura asonante. / Es el carro de Téspis / con motor de explosión» (cito por García-Santo Tomás 2000:346). Según la *Memoria* del Patronato de Misiones Pedagógicas, el teatro de Misiones iba «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» (cito por Rodríguez-Solás 2014:78).

8. Los autos se representaron, efectivamente, los días 24, 25, 26, 30 de agosto y 1 de septiembre en los lugares anunciados: las plazas del Conde de Miranda, de la Paja, de san Francisco el Grande, Comendadores y en la avenida de la Plaza de Toros vieja. En primer lugar, *El degollado*, «ignorantemente atribuido a Lope» (*Fénix*, p. 573a), y los siguientes días *La siega*, *La puente del mundo*, *El hijo pródigo* y *La locura por la honra*. Ver los útiles comentarios de Rodríguez-Solás [2014:177-182], que parte de fuentes contemporáneas.

conservador de la CEDA —que, en principio, eran «los suyos»—, incapaz de imitar al gobierno anterior, que sí se implicó en iniciativas de popularización de la cultura y los valores republicanos. El gran acto oficial del tricentenario fue el montaje de *La dama boba*, en versión de García Lorca, en la Chopera del Retiro (27 de agosto de 1935; dos funciones, por la compañía Xirgu-Borrás). El montaje pasó enseguida al Teatro Español, pero solo presentó 22 funciones y fue el último acto oficial que se celebró. Los demás actos oficiales, vagamente programados para octubre (ver en Apéndice «Cinco autos de Lope en las plazas de Madrid»), nunca se celebraron. En su «Crónica del Tricentenario» de septiembre-octubre, *Fénix* daba fe de la mengua de actividades: «Poco numerosos han sido los actos celebrados en honor de Lope durante estos dos meses últimos» (p. 653a). La «Crónica» de noviembre-diciembre señalaba como clausura de los actos del tricentenario una sesión académica en el Centro de Estudios Históricos: conferencia de don Ramón Menéndez Pidal, sesión de fotos comentadas por F. Javier Sánchez Cantón, y lírica de Lope musicada por un coro (p. 763). Poca cosa, obviamente. No pudo recoger *Fénix* el último de los actos del tricentenario, que tampoco era oficial: la inauguración, por parte de la Real Academia Española, de la casa museo de Lope el 30 de diciembre (Rodríguez-Solás 2014:190-94). Razón tenía Lluch para sus quejas.⁹

Pero no hay en los escritos de Lluch ninguna crítica o alusión relativa al ideal monárquico, al ideal católico o al ideal nacionalista, que eran las obsesiones de la derecha radical y de los fogosos universitarios de Falange Española. Los unos en su revista *Acción Española*, los otros en *Haz: semanario deportivo universitario* llevaron a cabo una auténtica manipulación de la figura de Lope durante el tricentenario. Como ya detallé en otro lugar (García Ruiz 2010:141-149), *Acción Española* vio en Lope lo que quiso ver: sus reaccionarios ideales de una España esencial e indiscutiblemente monárquica, católica, imperial y antidemocrática.¹⁰ Los jóvenes falangistas tenían las ideas menos claras. No sabían del todo qué querían, pero sí lo que no querían: cualquier cosa que sonara a liberalismo, izquierda y socialismo.

9. Maticemos, pues, la impresión de éxito que podría dar el «sinfin de acontecimientos conmemorativos tanto en Madrid como en diversas provincias» de que habla García Santo-Tomás [2000:342].

10. Rodríguez-Solás [2014:194-204] acaba de repasar la «perspectiva nacional-católica» de *Acción Española* respecto a Lope.

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y LA REVISTA *FÉNIX*

Fénix: revista del tricentenario de Lope de Vega 1635-1935 publicó seis números entre febrero y diciembre de 1935. Figuran como directores, por este orden, Miguel Herrero-García, «profesor del Instituto-Escuela» (p. 150b) en aquellos momentos, y el futuro eminente lopista Joaquín de Entrambasaguas, joven catedrático de la Universidad de Murcia (p. 150b). *Fénix*, financiada a base de suscripciones y de una subvención de la Junta del Tricentenario, apareció regularmente cada dos meses, con un total de 773 páginas. Se trata, por tanto, de una de las escasas iniciativas oficiales que pueden considerarse exitosas en este tricentenario.

Cuatro son los puntos que me merecen comentario: en primer lugar, los editoriales anónimos y sin título que abren cada número. Bajo el lema «Gloria a Lope de Vega, Fénix de los Ingenios» (p. 165), se declara el propósito de historiar todo el desarrollo del tricentenario, presentar aspectos monográficos de su vida y obra, con el fin de que quede algo sustancial más allá de «discursos de aparato y panegíricos de circunstancias» (p. 4). El tema de fondo es que Lope representa «la viva encarnación de la patria» (p. 163) y de su historia. Las variaciones son que, desde la cátedra de su teatro, Lope hizo de juglar homérico, instruyendo al pueblo iletrado en la historia patria y robusteciendo el sentimiento nacional entre las diversas regiones de la única España. Vista desde hoy, hay una peligrosa alusión a las lecciones de Italia, cuyas ejemplares conmemoraciones de Dante y Virgilio influyeron, según *Fénix*, en su «vuelta a la religiosidad tradicional y su exacerbación nacionalista» (p. 451). La sensación general de los editores es de satisfacción, no solo porque les ha sobrado material para triplicar el volumen de lo publicado (p. 663), sino porque en *Fénix* sienten que «la cultura española de 1935 ha hecho sus pruebas ante la figura de Lope» (p. 452). A diferencia de los centenarios de Calderón y Cervantes,¹¹ que maltrataron a sus homenajeados; a imitación, en cambio, del de Góngora, que fue una «buena jornada» (p. 165), este tricentenario está contribuyendo a afianzar los elementos básicos de la vida del pueblo español y a evitar tendencias suicidas (p. 452).

El segundo elemento comentable es el artículo programático «Ante el tricentenario de Lope de Vega», firmado por Entrambasaguas. Comienza este evocando el entierro de Lope, triste momento a partir del cual «sus obras dejaron

11. Para Cervantes puede verse ahora *Cervantes, política nacional y estética nacionalista, 1920-1975*, editado por Layna y Cortijo [2014]. Menos pertinente para el siglo xx resulta Pérez Magallón [2015].

de imprimirse y representarse», y dio comienzo «el desdén por la predestinación histórica de la nación española, sorda a las voces épicas que la habían alentado a su gloria» (Entrambasaguas 1935:11). Recuperará luego Entrambasaguas este concepto de «predestinación», pero antes, a través de los centenarios, quiere llevarnos por la ruta del olvido sufrido por Lope hasta este de 1935. Casi nada hizo el neoclasicismo, y nuestro poco nacional romanticismo no supo ver ni recuperar al romántico Lope porque «nada tenía que ver, realmente, con el [romanticismo] de nuestro siglo de oro». Le faltaba «humanismo renaciente» y le sobraba «emoción afectada e imitación servil de lo extranjero» [1935:13]. Hubo, después, trabajos extranjeros sobre Lope, la biografía de La Barrera, la edición de la Academia y, ya en el siglo xx, un gran crecimiento del lopismo que Entrambasaguas pretende reseñar con detalle y del que hace cifra a Karl Vossler. Partiendo de su *Lope de Vega y su tiempo* (1932), recién traducido por Revista de Occidente en 1933, Entrambasaguas está convencido de que los valores que Lope representa armonizan con las tendencias de 1935. Concretamente con «el nacionalismo y con la pervivencia de lo humano, que ahora comienzan a reverdecer en nuestro país» [1935:19; subrayado mío] y a regir nuestra vida actual. Lo primero es más concreto que lo segundo y adquiere una formulación bastante rotunda. Consiste, sencillamente, en el rechazo de la Generación del 98 y siguientes por escasamente españolas. «Su obra, infecunda y traidora, fue desnacionalizar a España [...] la causa de toda esta desdicha fue la triste ausencia de armonía entre su psicología —ajena, falsa— y la psicología española de siglos de rai-gambre». En suma, «estimamos el valor inmutable de lo nacional» [1935:19].

Con la «pervivencia de lo humano» parece referirse Entrambasaguas al vitalismo optimista y creador, opuesto al clima cultural de desesperanza y parálisis de la Europa de posguerra. Ahora, 1935, es «el momento de Lope» porque Lope es exuberancia creadora y epítome de España: «representa en la literatura española lo que Castilla en nuestra patria: la unión y el sentido nacional de todos los múltiples elementos que enriquecen a ambas» [1935:21]. Es ahora cuando se recupera aquel concepto que había quedado esbozado al comienzo del artículo: augura Entrambasaguas que cuando el pueblo hispánico vuelva a escuchar emocionado en las obras de Lope las glorias de otros tiempos, entonces, «nuestra alma nacional dormida, pero no muerta, durante estos tres siglos de desorientación o abatimiento, sentirá de nuevo, avasalladora, la voz poderosa de su *predestinación* histórica y social» [1935:22; subrayado mío].

El marco de estas ideas de Entrambasaguas me parece claro: la ideología tradicionalista que aspiraba a restaurar la vitalidad de la nación devolviéndola al momento de su supuesto máximo esplendor y gloria: la España áurea y católica, profundamente antiliberal, antiilustrada, de la que acababa de hablar Ramiro de Maeztu muy poco antes en su *Defensa de la Hispanidad* (1934). Pero hay otra fuente contemporánea que coincide en parte con el discurso de Entrambasaguas. Me refiero a *Lope de Vega, sacerdote*, de Casimiro Morcillo. Se trata de un libro surgido del discurso de apertura del curso académico 1934-1935 en el Seminario Conciliar de Madrid, que se vuelca en un aspecto muy frecuentado por los colaboradores del centenario: el «rescate» biográfico del Fénix, la recuperación de su «verdadera» identidad. En el caso de Morcillo, su objetivo es atender al profundo «sentido humano y español» [1934:7] que tuvo la decisión de Lope de ordenarse sacerdote, único aspecto que —reconoce Morcillo— le dejan libre estudios anteriores como los de Vossler o Rennert y Castro. Sirviéndose como fuente de las cartas de Lope, Morcillo intentará dejar sentado que Lope no fue un ambicioso, que no fue al sacerdocio forzado como un ganapán, ni buscando medro alguno. El motivo fue una antigua vocación repetidamente frustrada [1934:24], una serie de desgracias que redujeron su ánimo a cordura [1934:32]. Su intención, insiste Morcillo, fue recta en el momento de la ordenación [1934:48], aunque más tarde su imprudente trato con artistas en Toledo y su incapacidad para romper con el pasado le llevaran a celestinear con sus versos a favor del duque de Sessa y a perecer también personalmente. Para terminar, Morcillo reproduce la idea de que en 1735 y 1835 no se hizo nada por este insigne sacerdote, «el más grande poeta del mundo» [1934:144], lleno —de nuevo con fórmula idéntica a la de Entrambasaguas— «de sentido humano y español». No estará de más recodar que, entre otras eruditas contribuciones que el precoz Entrambasaguas publicó desde 1928, se cuenta una *Vida de Lope de Vega* (1936). Pretendía ser divulgativa pero documentada; y puso bastante empeño en huir de algunas reconstrucciones literarias que, al parecer, se dieron entre los más entusiastas. Se publicó en la colección «Pro Ecclesia et Patria» de la barcelonesa editorial Labor, pero ignoro si esta coincidencia en lo eclesiástico tiene alguna relación con la parcial coincidencia de ideas que he apuntado entre Entrambasaguas y Casimiro Morcillo.

De la veintena de artículos publicados en *Fénix* —tercer aspecto comentable— solo voy a destacar el de Herrero-García sobre «La monarquía teórica de

Lope de Vega». Los demás basculan entre lo biográfico, lo documental, lo erudito y lo recóndito. Entre los colaboradores, aparte de los dos directores que repiten en más de una ocasión, solo me resultan conocidos Dámaso Alonso, José María Cossío y María Goyri de Menéndez Pidal.

«La monarquía teórica de Lope de Vega» es en realidad —y no es caso único— un librito despiezado en dos partes, concretamente en los n.ºs 2 y 3. Herrero-García no hace aplicaciones o contrastes entre las ideas que expone y la actualidad de una Segunda República que acababa de dar fin a una monarquía nada teórica y que tenía adversarios jurados o francamente reticentes en los sectores conservadores. Pero quizá no hacía falta. Se propone el autor nada menos que el estudio de las ideas políticas de Lope, partiendo de un prolijo rastreo por textos de su teatro: «Lope va a hablar, no yo, y va a exponer su pensamiento» (Herrero 1935:179), apunta cautamente Herrero, un pensamiento que es el de su época, el de los grandes teóricos y juristas españoles. La arquitectura social fundamental que contempla Herrero en Lope se construye desde Dios, pasa por el papa y llega al rey como pieza fundamental. El rey es, nos ilustra Herrero en la primera entrega, un vice-Dios cuya función tiene dos objetivos y, a la vez, dos limitaciones: la religión y la justicia. En la segunda se plantea una cuestión que suena muy interesante y actual en 1935, pero que en realidad no llega a serlo: «¿no será posible cambiar la palabra Rey por la de *autoridad*, ya sea esta encarnada por un Presidente, Cónsul, o Gobernador?» [1935:305]. Lope no podía, obviamente, plantearse la sustitución del rey por un presidente de República, pero hubiera sido interesante escuchar a Herrero sobre tal posibilidad. No lo hizo, sin embargo. Continuó con sus citas de Lope —y las amplió a otros dramaturgos y novelistas— para contestar la pregunta aplicándola al controvertido tema del válido, que Lope defiende en contra de la opinión popular, ya que «el Rey, a ejemplo de Dios, puede tener Ministros» [1935:308]. El último aspecto que Herrero examina con escolasticismo e ilustra con su proverbial plétora de citas es el de «los deberes de los súbditos para con el Rey», que se resumen, en versos de *El servir con mala estrella*, en

Amar al Rey es del mundo
precepto en primer lugar;
servirle tras el amar,
es mandamiento segundo;
pues *darle* lo que ha de ser

para su gusto y su intento
 es tercero mandamiento,
 y el cuarto *no le ofender*. [1935:329; el énfasis es mío]

Francamente, no sé muy bien cómo interpretar este minucioso recorrido por los textos en que Lope habla de reyes, validos y súbditos. ¿Acarreo erudito sin otro objeto que su misma recopilación? ¿Ocasión de dar salida impresa a un trabajo? ¿A qué viene evocar sin más el tiempo de las monarquías de origen divino en tiempo de repúblicas democráticas, evocación tan profundamente reaccionaria? Tímido amago... ¿de qué? Ni los más fanáticos suscriptores de *Acción Española* —revista en la que colaboró Herrero— podían desear seriamente un regreso a semejante tipo de monarquía.

Cierro mi comentario de *Fénix* mencionando la sección informativa «Crónica del Tricentenario», al final de cada número. En la primera de esas «Crónicas» (pp. 147-156) se denuncia «la falta de organización, la pereza, la desorientación y la ausencia de recursos económicos» por parte del Estado, mientras que «elementos modestos echan el resto por honrar a Lope» (p. 147). No obstante, a continuación se relacionan iniciativas, desde una tirada de sellos hasta conferencias, ediciones y puestas en escena de Lope, actos de homenaje en el extranjero y publicaciones lopistas, que se completan, en los siguientes números, con noticias como la Junta nombrada por el Ministerio de Instrucción Pública (presidida por Menéndez Pidal y secretarizada por un lopista, José Fernández Montesinos), la Feria del Libro, y otras actividades más o menos convencionales, entre las que yo destacaría la reseña, en el número IV (pp. 573-575), de las cinco funciones populares de autos sacramentales en diversas plazas de Madrid,¹² el paseo sentimental por los lugares madrileños del teatro de Lope, el fallo del Concurso Nacional de Escultura que este año giraba en torno a asuntos procedentes de obras de Lope y el Homenaje en el Centro de Estudios Históricos. Me llama la atención la presencia abundante en estas anónimas informaciones de actividades procedentes del ámbito católico y eclesiástico y no sé a qué atribuirlo. ¿Quizá a la conexión de Entrambasaguas con estos círculos?

Me parece que *Fénix* supone un esfuerzo notable y un resultado digno, de marcado carácter literario, llevado a cabo desde una orientación tradicionalista, patriótica y conservadora, pero inofensiva desde el punto de vista político.

12 Por cierto que parte de la anónima reseña (pp. 573b-574a) saquea literalmente párrafos enteros del artículo de Lluç en *Ya* titulado «Sus obras renuevan la escenografía» (22 de agosto de 1935).

EDUARDO MARQUINA Y LOPE DE VEGA

Marquina, uno de los dramaturgos indiscutibles de la escena española en aquellos años, fue muy madrugador a la hora de rendir homenaje a Lope. Su versión de *La Dorotea* se estrenó el 23 de enero de 1935 en el Teatro Cómico, por la compañía de Carmen Díaz. Marquina redujo los cinco actos de lo que Lope subtítulo como «acción en prosa» a tres actos en verso; un verso contenido, expresivo y muy funcional, que estaba ya bien lejos de los oropeles sonoros de otros cultivadores menos dotados del teatro histórico. Marquina hace mucho más que simplemente podar pasajes y embutir en dos horas de representación la acción del original de Lope. Se trata de una verdadera recreación de la turbulenta relación de Fernando y Dorotea, y no solo por la introducción del verso donde Lope no lo usó, sino por la libertad con que acomete Marquina su propia versión. Concretamente, el primer acto marquiniano se corresponde en sustancia con el primero de Lope: la madre de Dorotea presiona a esta para que abandone al joven poeta y remedie la pobreza de ambas aceptando los favores de un rico indiano, ahora que todavía es suficientemente atractiva. Dorotea querría romper, pero vacila; el todavía enamorado Fernando —cuyo verdadero nombre y actividad se le descubre al espectador— termina por aceptar la ruptura y engaña a su prima Marfisa, antigua amante, para sacarle dinero y huir a Sevilla.

En el segundo acto de su *Dorotea* Marquina introduce un escenario partido en dos, que permite ver al mismo tiempo el interior de la casa de Dorotea y la calle con reja donde tienen lugar las entrevistas de los enamorados (Marquina 1944:219). En cuanto a la acción, el acto consta de dos núcleos: en el primero, seleccionando y adaptando elementos del tercer acto de la *Dorotea* original, vemos que Dorotea recibe al indiano don Bela —un personaje nada ridículo, a diferencia del don Bela de Lope— y, con franqueza, le pone al corriente de la situación: le acepta, pero amó y ama a su antiguo amante. A continuación, Fernando reaparece dando lugar a una nueva escena de amor... y celos. El segundo núcleo de acción —cuadro segundo— supone un desarrollo por parte de Marquina de un elemento menor, una mera alusión del acto quinto en el original de Lope (*La Dorotea*, p. 430): la condición de «pobre de la casa» con que el disfrazado Fernando se ve con Dorotea a espaldas de don Bela. En Marquina [1944:251-263], asistimos a una larga escena de amor entre el «mendigo» y Dorotea en la lujosa alcoba que paga el indiano. Ya en la calle, don Bela hace que la justicia detenga a Fernando. El ayo Julio cumple una función interesante: no solo

ha sido el delator de su pupilo Fernando ante don Bela sino que a continuaci3n hace saber a todos no solo que el falso pobre es Fernando, sino que Fernando es Lope F3lix de Vega Carpio, para asombro de Dorotea.

Queda abierta aś la v́a hacia el tercer acto, donde Marquina abandona por completo la plantilla del original y da libre curso a su propia fantasía con una recreaci3n biogr3fica y metaliteraria completamente destinada a influir en el p3blico del tricentenario: en el convento de las Trinitarias Descalzas, sor Marcela lee *La Dorotea* y dialoga con su propio padre, Lope de Vega, ya sacerdote, sobre las pasiones pasadas: el amor, los laberintos del deseo y los aborrecimientos que siguieron. A continuaci3n, una escena no menos melodram3tica: Dorotea y Lope se encuentran y se perdonan mutuamente. Este, sacerdotal, bendice —no en confesi3n, pero casi— a su antigua amante. La escena de cierre es una escena popular. Lope y su teatro son el pueblo: «la calle, los curiosos, hombres, ni1os, mujeres del pueblo, mendigos al sol de Madrid» [1944:303-304]. El pueblo aclama a Lope y Lope, que agota su dinero en limosnas, lo gana de nuevo escribiendo una nueva comedia para el pueblo:

Se puso a correr de nuevo,
la fuente de las riquezas...
Tiene una mano de plata
la ma1ana... Llueven perlas...
¡Hace sol... escribo en horas,
y la vendo, una comedia!...
¡Paso, hermano! [1944:305]

Es un final que concierta claramente con la dedicatoria: «A la gloriosa memoria de Frey Lope F3lix de Vega Carpio, Monstruo de la Naturaleza, F3nix de los Ingenios, Padre y Se1or de nuestro teatro, temeroso y devoto de Dios, espa1ol enamorado y poeta hombre, en el centenario tercero de su muerte, tributo y ofrenda» [Marquina 1944:155]. Es todo un compendio biogr3fico y simb3lico de lo que Marquina atribuye a Lope. Un retrato m3s rotundo e idealizado de lo que autorizaba la historia y la propia *Dorotea* original, que refleja por doquier —«la quiero y la aborrezco» (p. 238); «en el amor lo primero es el deseo y lo 3ltimo la venganza» (p. 435)— las oscuridades, presentes y pasadas, del coraz3n del F3nix, quiz3 m3s que sus arrepentimientos.

Creo que Enrique Díez Canedo [1968:57] lo percibió también así cuando habla en su reseña de que Marquina «parece en toda la comedia salir en defensa de Lope contra Lope mismo». No le gustó del todo a Canedo la fabulación del tercer acto. Le parece que la mezcla de un personaje de ficción, Fernando, con otro real, Lope, dentro de la misma comedia, «deshace el uno sin afianzar más el otro», derivando en «apología convencional» [1968:58]. Lo que probablemente significa que a Canedo no le gustó esa rotundidad biográfico-simbólica con que Marquina honraba a Lope como hombre indisolublemente español, católico y poeta del pueblo.

Marquina reincidió en lo biográfico de Lope unos años más tarde; unos años decisivos porque en medio quedó nada menos que la Guerra Civil. El texto se tituló «Lope de Vega en sus adentros: postdata al tercer centenario de su muerte» y procedía de su discurso de ingreso en la Real Academia Española el 3 de agosto de 1939 en el Palacio de San Telmo de San Sebastián —en este caso, fechas y lugares sí cuentan—. El texto me parece bastante extenso, farragoso y difuso. En el exordio se declara la intención de «restablecer la verdad sobre el sentido y carácter de Lope de Vega», teniendo en cuenta que el «principal enemigo de Lope de Vega en España, aunque parezca paradójico, es el propio Lope de Vega» (Marquina 1951:905). El camino es llegar a su intimidad, «al núcleo central de su carácter» (Marquina 1951:908). Un problema consiste en que siendo «un hombre tan en [*sic*] el punto español como Lope de Vega» [1951:926] al hablar de sí mismo o de su obra, siempre se juzga a sí mismo y a sus comedias con desdén o al menos con ironía. El gran problema, sin embargo, para acceder a los adentros de Lope, no son esas dos constantes al hablar de sí mismo, sino más bien «el silencio, en que Lope coincide con otros escritores españoles del tiempo, sobre su vida espiritual» [1951:927]. Aventura Marquina una serie de frustraciones en la búsqueda de interlocutores en que volcar Lope su intimidad: Cervantes, Quevedo, Marta de Nevaes, el duque de Sessa y hasta la «desconocida poetisa sudamericana» de la epístola a Amarilis [1951:936]. En realidad, Marquina se ha impuesto una tarea imposible: alcanzar los adentros de alguien que no habla en absoluto de sus adentros. Por eso, no tiene más remedio que especular en varios sentidos: primero, atribuyendo ese silencio a «la línea del sentido tradicional de su pueblo» [1951:944]; y después, explicando su aparente descuido espiritual como «equilibrio de salud; es pura y sencillamente fe» [1951:949]. Estamos ante la tópica estampa del católico pecador que en el fondo tiene fe, y se salva por un punto de contrición. Marquina lo dice un poco más retóricamente, claro: frente

a las sombras que ha arrojado Calvino, es oportuno que nazca un hombre como «Lope, libre como ninguno de la nimia preocupaci3n y superstici3n de ś mismo», que «atravesase fango y llamas, que lleve su alma indolentemente, poco menos que a rastras y amordazada, tirando de ella por la punta de un ala, y que este hombre sea, a la hora precisa, con simple grandiosidad, ya que nunca desesper3, “¡el que se salva por confiar!”» [1951:949].

Al final, despu3s de tanta prosa, Marquina debe de ser consciente de lo poco que ha adelantado en su excursi3n a los inaccesibles adentros de Lope, porque nos devuelve al principio con estas palabras: «Conoceremos a Lope el d́a en que logremos identificar» el alma de sus personajes con «aquella alma suya que algunos le niegan por no haberse tomado el trabajo de levantar la corteza con que la celan [...] siglos de noble reserva espa~ola» [1951:957]. Es decir, a falta de testimonios del propio Lope sobre su intimidad, todos podemos especular.

CRUZ Y RAYA

La revista *Cruz y Raya: revista de afirmaci3n y negaci3n* fue peculiar desde su nacimiento el 15 de abril de 1933, cuando un grupo de cat3licos que hab́a reunido un mill3n de pesetas para fundar un colegio donde se ense~ara religi3n de forma no obligatoria, respetando aś la reciente legislaci3n republicana, cambi3 de proyecto y le entreg3 ese dinero a Jos3 Bergamín (1895-1983) para que dirigiera una revista cat3lica. Este, en armonía con la mentalidad burguesa y abierta de los promotores, imprimi3 a la revista una identidad tan declaradamente cat3lica como firmemente no confesional, ni mucho menos clerical.¹³ Las cosas funcionaron bien en el grupo hasta la revoluci3n de octubre del 34, cuando la postura cat3lico-revolucionaria del director provoc3 una desbandada entre patronos, colaboradores y suscriptores, disconformes con la ruptura que Bergamín forz3 con el modo real y social de ser del catolicismo espa~ol en aquel momento. La atenci3n al tricentenario de Lope por parte de *Cruz y Raya* se produjo, pues, en una etapa de tensiones internas dentro de la revista. Lo cierto es que el tricentenario cuadraba perfectamente no solo con el perfil netamente intelectual de la revista, sino con la predilecci3n de Bergamín por el Siglo de Oro espa~ol —al que consideraba «ese admirable mundo submarino de

13. Sintetizo a qú lo expuesto en Garća Ruiz [2010:161-171]. M3s informaci3n en B3carud [1969].

nuestro xvii español» [Bergamín y Falla 1995:103]— como fórmula para revalorizar la cultura española, que era también uno de sus objetivos editoriales.

Cruz y Raya dedicó íntegro a Lope el número doble XXIII-XXIV (febrero-marzo de 1935). Se incluía ahí un artículo del propio Bergamín: «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja», típico de la culta, religiosa e inclasificable sucesión de ideas, un tanto arbitrarias y conceptistas, que solía encadenar el autor en sus escritos. Mucho más pertinente me parece el otro trabajo, firmado por un lopista de prestigio, José F. Montesinos, «Lope, figura del donaire». Ahí, replicando otro trabajo suyo diez años anterior («Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega»), Montesinos considera al mismo Lope como figura del donaire, «figura ponderada, no anti-heroica» [1935:59], del don Fernando de *La Dorotea*. Porque también de *La Dorotea* trata este artículo en que Montesinos comenta los distintos personajes de la «acción en prosa», que no comedia. En su culto e impresionista recorrido por *La Dorotea*, Montesinos advierte con sagacidad que, paradójicamente, Lope atribuye su propios sentimientos a don Bela, los del amor en la vejez, porque el indiano amaba con el alma y Fernando el mozo, en cambio, era incapaz de amar [1935:72]. Cierran el número, tan bellamente impreso como era marca de la casa, una selección de poemas, encabezados como «Sacra Amori et Dolori», y dedicados a los distintos amores de Lope (desde Elena, Isabel o Micaela hasta Antonia Clara), y una edición del *Auto de la Maya*. Aunque Montesinos lanzara en su artículo alguna puya contra la crítica mecánica del mero biografismo [1935:56], lo cierto es que él también se mueve, inevitablemente, aunque con mucha más agudeza, en los reflujos entre vida y literatura.

Y no salimos de vida y literatura en el artículo de Amado Alonso «Vida y creación en la lírica de Lope» (enero 1936), reelaboración de una conferencia impartida durante el año del tricentenario (Alonso 1936:96). De hecho, Alonso plantea su trabajo como complementario al de Montesinos; si este denunciaba «el riesgo de error en el aprovechamiento de la literatura de Lope para su biografía», Alonso quiere «señalar el riesgo de pecado de lesa poesía que hay en el indiscreto aprovechamiento de la biografía de Lope para la interpretación poética de su obra» [1936:67]. Partiendo de un acercamiento de corte estilístico señala, por un lado, el valor de lo vivido para la calidad de la lírica y, por otro, hace notar cómo la poesía eleva y hermosea la experiencia vivida íntimamente [1936:97]. La poesía, dice Alonso citando a Gerardo Diego, «nos da liebre por gato», es una «mágica piedra filosofal» [1936:89] que permite

transmutar lo vivido en cosa creada, una operaci3n para la que Lope est1 singularmente bien dotado. Para sus comentarios, Alonso parte de dos textos directamente vinculados a la experiencia amorosa de Lope: el romance pastoril de Belardo a Filis «El tronco de ovas vestido», muy relacionable con *La Dorotea*, y el soneto «Suelta mi manso, mayoral extraño», que recibe una interpretaci3n en clave musical.

Aś pues, el homenaje de *Cruz y Raya* al tricentenario de Lope podría saldarse con la buena aportaci3n de los trabajos de Montesinos y Alonso sobre el inevitable terreno de la relaci3n entre lo biogr1fico y lo creativo en Lope;¹⁴ una aportaci3n propia de cŕticos profesionales de la literatura espaola que contribuy3 a robustecer el campo de los estudios lopianos.

CONCLUSI3N

Me he centrado en algunas manifestaciones de homenaje a Lope en su tricentenario procedentes del sector conservador de la sociedad espaola en 1935. Todas acusan una definida estirpe cultural o intelectual que solo en una ocasi3n —el art́culo de Entrambasaguas en *Fénix*— se corta con aspectos polémicos de tipo ideol3gico, aunque no directamente poĺtico. A la hora de las valoraciones, nos resulta casi imposible hacer abstracci3n de lo que ocurri3 despu3s. La Guerra Civil hizo de Lluich un miembro de la Falange clandestina en Madrid, un ardoroso partidario de la camisa azul, que tuvo a su cargo la incautaci3n de los teatros madrileos en abril del 39 (García Ruiz 2010:97-98). Pero hasta entonces, fiel a las consignas de su entorno en la Editorial Cat3lica de *Ya* y *El Debate*, hab́a aceptado sinceramente la Repúblic y creído en la posibilidad de convivir en libertad dentro del nuevo r3gimen, manteniendo su fe cat3lica pero, tal como manifest3 por escrito en agosto del 36, «apartado de todo partido poĺtico, ajeno a toda concepci3n fascista del Estado, contrario a toda violencia y fiel al poder legítimamente constituido» (García Ruiz 2010:67).

Entrambasaguas era entonces solo un precoz catedr1tico de literatura en la Universidad de Murcia, quiz1 algo petulante, bastante erudito, pero no era todav́a el duro detractor de los partidos republicanos conservadores, entre ellos, «dominante por *t3cnica*, ya que no por esṕritu, el nefasto de la *Ceda*, culpable, por su

14. El art́culo «La arquitectura espaola en tiempo de Lope de Vega», de Jos3 Cam3n, no tiene m1s relaci3n con Lope que la ocasional menci3n de su nombre en el t́tulo.

blandura, de tantas cosas» (Entrambasaguas y Borrás 1960:1276-1277); no era el tenaz libelista contra la Institución Libre de Enseñanza en su *Pérdida de la universidad española*, publicado en plena Guerra Civil, el odiador de Salinas y Guillén (Entrambasaguas 1938:70-71), ni el cacique que durante las décadas de la dictadura franquista hizo y deshizo en la universidad madrileña cuanto tuviese que hacerse y deshacerse en el campo de los estudios literarios: publicaciones, puestos, etcétera. Marquina era un catalán anticatalanista, conocido católico, poeta y dramaturgo postmodernista con un concepto de España y de su literatura arraigado en ideas conservadoras, pero no había realizado los viajes por Hispanoamérica que realizó durante la Guerra como propagandista de la causa de Franco, ni tampoco escrito ciertos poemas de su libro de 1941 *Los tres libros de España*. Me refiero sobre todo a las secciones «España militante» y «España en albas», que reúnen poemas compuestos, respectivamente, durante la Guerra Civil y en los primeros momentos de la Victoria. «España en albas: triunfos» contiene un tríptico a José Antonio, un «Poema del Tercer Aniversario: desfile y canto de la Victoria», y un «Romancero Heroico» cuya quinta entrega apela a «Cid Francisco Franco el Justo [...] ¡Dios te nos guarde en la cumbre / donde te puso tu espada, / medida, vértice y núcleo / de las anchuras de España!» (Marquina 1941:163).¹⁵ El soneto dedicado «Al Caudillo» proclama que «hoy, más que las tierras y la gloria, / más que el pan y la vida, la Victoria / da a España *el hombre en quien vivir segura*» [1941:173]. Por su parte, Bergamín presentaba un perfil social e intelectual que lo situaba en el mundo conservador, por mucho que el nacional-sindicalista Tomás Borrás pensara que *Cruz y Raya* era «uno de los nidos de la Revolución Roja» (Entrambasaguas y Borrás 1960:1278). Pero no era el activista político-cultural en que se convirtió durante el Madrid de la Guerra, ni el editor y escritor infatigable de la España transterrada. Como tampoco Montesinos y Alonso eran todavía los ilustres exiliados que difundieron la filología española por las dos Américas.

Si fuéramos capaces de congelar nuestra visión en este año del tricentenario, veríamos —creo— que la visión de Lope de Vega en estos cuatro casos de signo conservador responde a planteamientos templados, de signo profesional, cultural, literario, ideológico incluso en algún caso, pero no violentos o retadores, a diferencia

15. A partir de 1900 el *Poema del Cid* había recibido interpretaciones políticas y religiosas de diverso signo por parte, entre muchos otros, de Marquina (ver Galván 2001:234-50 y 286-98); Galván [2001:250] advierte además de la escasa relación entre esas interpretaciones interesadas y las interpretaciones históricas y filológicas de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal.

del tono general de *Acci3n Espa~ola* o *Haz*, que ś tenían entre sus objetivos terminar con la República.

Esta derecha moderada afirma el carácter *popular* y *nacional* de Lope y su teatro. Son valores en los que coincidía plenamente la visi3n liberal del Fénix en este tricentenario, como ha concluido Rodríguez-Solás [2014:204]. El caso de Lluch es particularmente interesante por su proximidad a la práctica teatral: su optimismo en cuanto a la modernizaci3n estética que aportaban a la escena Lope y los demás clásicos se fundía plenamente con su fervorosa comuni3n con los ideales patri3ticos y populistas de La Barraca y Misiones Pedag3gicas, como se percibe en sus artículos de *Ya*, en general bastante quejosos. Respecto a la derecha extrema ya sabemos a qué atenernos. No así —al menos en mi caso— respecto a la izquierda socialista y revolucionaria, cuya postura respecto a Lope y el tricentenario —revistas como *Leviatán*, *Octubre*, etc.— convendría conocer con detalle.

Los casos aqú examinados me hacen pensar, y desear retrospectivamente, que quizá en 1935 quedaba todav́a entre nosotros espacio para la armonía y la convivencia en torno a la construcci3n de una cultura espa~ola común, al menos entre aquellos que se movían en las zonas templadas del arco social, más a la derecha o más a la izquierda. Quizá las tensiones no habían llegado todav́a a lo irreparable. Pero si aquella Espa~a republicana no logró prolongar su existencia —y ojalá lo hubiera hecho— no fue a causa de escritos como los que aqú hemos repasado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, «Vida y creación en la lírica de Lope», *Cruz y Raya*, XXXIV (enero de 1936), pp. 63-106.
- BÉCARUD, Jean, *Cruz y Raya (1933-1936)*, Taurus (Cuadernos Taurus, 88), Madrid, 1969.
- BERGAMÍN, José, «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja», *Cruz y Raya* XXIII-XXIV (febrero-marzo 1935), pp. 9-52.
- BERGAMÍN, José, y Manuel de FALLA, *El epistolario, 1924-1935*, ed. N. Dennis, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- CAMÓN, José, «La arquitectura española en tiempo de Lope de Vega», *Cruz y Raya*, XXV (abril de 1935), pp. 53-90.
- DÍEZ CANEDO, Enrique, *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936: II. El teatro poético. III. El teatro cómico*, Joaquín Mortiz, México, 1968.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Ante el tricentenario de Lope de Vega», *Fénix: revista del tricentenario de Lope de Vega, 1635-1935*, I (27 de febrero 1935), pp. 7-22.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Pérdida de la universidad española*, Ediciones Libertad, Bilbao, 1938.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, y Tomás BORRÁS, «Tomás Borrás», *Las mejores novelas contemporáneas, 6: 1920-1924*, eds. J. de Entrambasaguas y P. Palomo, Planeta, Barcelona, 1960, pp. 1263-1315.
- Fénix: revista del tricentenario de Lope de Vega, 1635-1935*, I-VI (1935), pp. 3-773.
- GALVÁN, Luis, *El Poema del Cid en España, 1779-1936: recepción, mediación, historia de la filología*, Eunsa, Pamplona, 2001.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2010.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del «Fénix»: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ, Luis M., *La escena madrileña durante la Segunda República (1931-1939)*, *Teatro: revista de estudios teatrales*, IX-X (1996). <<http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/841>>. Consulta del 27 de mayo de 2015.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «La monarquía teórica de Lope de Vega», *Fénix: revista del tricentenario de Lope de Vega, 1635-1935*, II (27 de abril 1935), pp. 179-224; y III (27 de junio 1935), pp. 305-362.
- LAYNA RANZ, Francisco, y Antonio CORTIJO OCAÑA, eds., *Cervantes, política nacional y*

- estética nacionalista, 1920-1975, eHumanista / Cervantes*, III (2014). <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%203/index.shtml>>. Consulta del 2 de junio de 2015.
- LLUCH GARÍN, Felipe, «El teatro religioso de Lope de Vega», *Ya*, 30 de agosto de 1935, s.p.
- LLUCH GARÍN, Felipe, «Lope, olvidado por su patria», *Ya*, 10 de agosto de 1935, s.p.
- LLUCH GARÍN, Felipe, «Sus obras renuevan la escenografía», *Ya*, 22 de agosto de 1935, s.p.
- LLUCH GARÍN, Felipe, «Tres comedias de Lope sobre san Isidro», *Ya*, 15 de mayo de 1935, s.p.
- MARQUINA, Eduardo, *Los tres libros de España*, Escélicer, Madrid / Buenos Aires, 1941.
- MARQUINA, Eduardo, *La Dorotea, comedia en verso. Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1944, vol. 5, pp. 152-305.
- MARQUINA, Eduardo, «Lope de Vega en sus adentros: postdata al tercer centenario de su muerte», en Eduardo Marquina, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1951, VIII, pp. 904-958.
- MONTESINOS, José F[ernández]., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en AA.VV., *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Librería y casa editorial Hernando, Madrid, 1925, I, pp. 469-504.
- MONTESINOS, José F[ernández]., «Lope, figura del donaire», *Cruz y Raya*, XXIII-XXIV (febrero-marzo de 1935), pp. 53-85.
- MORCILLO, Casimiro, *Lope de Vega, sacerdote: discurso leído en la solemne apertura del curso académico 1934-1935 en el Seminario conciliar 18 septiembre 1934, Madrid*, Editorial Ibérica, Madrid, 1934.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Cátedra, Madrid, 2015. <<http://dx.doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.014>>.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, *Teatros nacionales republicanos: la Segunda República y el teatro clásico español*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2014.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. J. M. Bleuca, Cátedra (Letras Hispánicas 408), Madrid, 1996.

APÉNDICE

YA, 15 DE MAYO DE 1935

TRES COMEDIAS DE LOPE SOBRE SAN ISIDRO

Dos se representaron en las fiestas de la canonización. «Quiso la villa que fuesen mías», dice el poeta. «San Isidro, labrador de Madrid», modelo de comedia religiosa y popular

El arte popular, humano y religioso de Fray Lope Félix de Vega Carpio, que supo reflejar la vida española en toda su natural belleza y poesía, encontró en la figura de san Isidro, popular, humana y religiosa como pocas, fácil inspiración y material propicio para su teatro, y así hubo de dedicarle tres comedias tituladas *La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro* y *San Isidro, labrador de Madrid*.

Las dos primeras fueron escritas y representadas con motivo de la canonización del humilde labriego, en 1622, y constan de solo dos actos, caso excepcional en nuestro teatro clásico. La tercera fue escrita cinco años antes, y en ella pinta Lope, con la peculiar lozanía de su teatro, un animado cuadro del Madrid del siglo XII, conmovido por las luchas de la Reconquista, plácido y picaresco a un tiempo en sus idilios campesinos, y maravillado ante la virtud del criado de Iván de Vargas, cuyo carácter presta unidad y fuerza poética a la desbordada inspiración del poeta.

Y en todas tres aparece la profunda devoción, la simpatía cordial, el agrado y el cariño que Lope sentía hacia san Isidro, figura representativa de la España popular, sencilla y vigorosa que el Fénix de los Ingenios supo retratar con acierto inigualable.

Las comedias de la canonización

En la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, Lope de Vega, alma de dichas fiestas y cronista escrupuloso de las mismas, al hablar de sus comedias y de su representación en la plaza de Palacio y ante los reyes, dice así:

Lo que hubo móvil fue una tramoya sobre un teatro; era de cuarenta pies de alto; su fundamento, un fuerte; su extremo, una nube; encima de ella, la Fama con una bandera en la mano, y cuatro ángeles que volaban alrededor, sin verse su movimiento... Hubo asimismo cuatro medios carros, de extremada pintura al temple, con apariencias notables para representar dos comedias. La primera, de *Las niñeces de San Isidro*; la segunda *La juventud*.

Y añade con modestia y discreción soberanas y una belleza de estilo incomparable:

Quiso la Villa que fuesen más; representáronlas con rico adorno Vallejo y Avendaño... La riqueza de los vestidos fue la mayor que hasta aquel día se vio en teatro, porque ahora representan las galas, como en otro tiempo las personas, supliendo con el adorno la falta de las acciones.

Excesiva disculpa es para sus obras, que si no alcanzan la bizarra y portentosa belleza de otras suyas y no igualan a la naturalidad y lozanía del *San Isidro, labrador de Madrid*, no son tampoco meras obras de circunstancias. En ambas, reducidas como se ha indicado, a solo dos actos, para que pudieran ser representados un mismo día, hay escenas de bellísima entraña popular y de profunda emoción humana y religiosa y, especialmente en la segunda, versos que bastarían para hacer famoso a un poeta dramático.

Son aquellos con que santa María de la Cabeza, esposa de san Isidro, se despide de él para ir a hacer vida de penitencia y castidad a la ermita del Jarama, y dicen así:

Palabra te doy de ser
en esta ausencia dichosa,
con más memoria tu esposa,
con más amor tu mujer.
Solo Dios pudiera hacer,
Isidro, que me apartara
de ti, porque no bastara
a dividir a los dos
quien fuera menos que Dios,
aunque la muerte llegara.

A tan tiernas razones responde el santo labrador:

María de la Cabeza,
y corona de la mía,
de mis ojos alegría,
y de mi ausencia tristeza...
Yo siento, como es razón,
el perder tu compañía,
que eras la mitad, María,
de mi alma y corazón.

«La niñez de san Isidro»

Comienza esta comedia con dos tiernas plegarias de Pedro e Inés, padres de san Isidro, que piden a la Virgen de la Almudena un hijo que, de tenerlo, será consagrado por ellos al servicio de Dios. El padre, en el campo, ve más tarde en sueños una visión profética de la santidad de su futuro hijo, visión que así describe el poeta:

Tóquense chirimías y, abriéndose una nube, por lo alto del carro pasen dos ángeles arando con dos bueyes, y se vea san Isidro con vestido sembrado de estrellas, una corona de resplandor en la cabeza y su aijada [sic; equivale a 'aguijada'] plateada.

La madre, camino del campo donde trabajan los labradores a quienes va a llegar la comida, ve el entierro de san Isidoro de Sevilla (Isidro, le llama el poeta) y promete que su hijo llevará tal nombre, y nacido éste, riendo en vez de llorando, por seña milagrosa, es acogido con júbilo y algazara por los labradores que celebran tal acontecimiento con bailes, dulces y chanzas, dándose fin con esta escena de popular donaire y extraordinaria belleza a la primera jornada de la comedia.

En la segunda, Isidro, niño todavía maravilla a sus padres y vecinos hablando del amor de Dios en un romance bellísimo titulado el A, B, C, de Cristo, remedo a lo divino de los romances amorosos de las bodas de Peribáñez, en el que cada letra inicia el nombre de una virtud o de un afecto del corazón hacia Dios. Después da el gabán a un pobre, muestra de su acendrada caridad; juega al escondite con los hijos de sus amos, Iván de Vargas y Luis Ramírez, que le hallan rezando en su aposento, y por último recibe la consoladora visita de Jesús que en hábito de pastor se

le aparece en medio del campo y le convida a merendar a una mesa que bajan los ángeles del cielo.

La acción religiosa está entreverada de incidencias guerreras y cuadros idílicos de notable belleza. La versificación es pulcra y recia, como corresponde a la grave madurez del poeta que ha refrenado ya su portentosa y desordenada producción juvenil, y la comedia toda respira una deliciosa ingenuidad y una ternura sin límites.

«La juventud de san Isidro»

Las bodas de Isidro y María de la Cabeza inician la segunda de las comedias. Iván de Vargas le hace su criado y le da acomodo en su casa, donde el primer cuidado de los esposos es disponer la capilla. El regocijo popular, las alabanzas de sus vecinos, el contento de los recién desposados se ven bien pronto enturbiados por las asechanzas de la Envidia, que surge del infierno entre llamas para sembrar la discordia.

Y así, mientras Isidro conversa amigable y extáticamente con Cristo, que se le aparece en figura de «pastor», la Envidia hace saber a su dueño que el criado descuida la labranza y deja abandonado al borriquillo, en el que los lobos hacen presa. E Iván de Vargas, dolido y furioso por tal ingratitude, va en busca del labrador para afeardar su conducta, y ve, asombrado y confuso, cómo los ángeles aran por él y cómo a su voz se levanta con vida el borriquillo despedazado por los lobos.

Despídense Isidro y María, con las bellas palabras y razones que arriba quedan citadas, y atiende cada cual en su casta soledad al servicio de Dios y al cuidado de su alma. Isidro, con un gabán «cubierto de algodón que parezca nieve», según la ingenua acotación del poeta, lleva el trigo al molino y ve que las palomas no pueden comer porque la fría nieve ha cubierto el campo; abre uno de los sacos y vierte el trigo, y «seis palomas bajan de un árbol al suelo», cubiertos, suelo y árbol, por el mismo algodón que prescribe el autor para el gabán de Isidro.

La Envidia, ayudada por la Mentira, hace ver a los labradores cómo Isidro derrama el trigo; pero en el molino la harina se centuplica y ello sirve de motivo para que en un bello romance canten los villanos los hechos milagrosos de su vecino.

Por último, Envidia y Mentira, con engaños y calumnias, hacen creer a Isidro que

su mujer, con los pastores
de la villa del Jarama
tan libremente le infama,
que anda en públicos amores,

e Isidro, dolido, más que de su ofensa, de la ofensa hecha a Dios, va a buscar a su mujer, y ésta, advertida de la Virgen, corre a su encuentro y pasa el río echando como barca su mantellina. «Muévase —dice el poeta— sobre una tabla de ruedas, y llegando a una escalera que bajará al teatro, con música, llegué a los brazos de Isidro».

Con ello termina la comedia, tras de haber cantado España y la Profecía, las glorias que le esperan al humilde y santo labrador.

«San Isidro, labrador de Madrid»

Esta es la verdadera comedia de la vida de san Isidro. Su argumento no solo abarca los hechos de la comedia anterior, que no es sino una reducción, una antología de esta, sino que presenta, además, la devoción de san Isidro a la Virgen de la Almudena y su costumbre de oír misa de alba; la conversación del santo con los ángeles labradores; el nacimiento de su hijo; el milagro de hacer brotar la fuente de una peña para dar de beber a su señor; el de la multiplicación de su parco alimento para dar de comer a los pobres, e incluso el sepulcro del santo y la devoción naciente hacia él mismo.

Toda la comedia es un prodigio de naturalidad y poesía humana y popular. Especialmente, las escenas villanescas que celebran la boda y el nacimiento del hijo y los amores entre los labriegos, y las de la siega con que termina la parte que pudiéramos llamar real y biográfica de la comedia, son de una belleza incomparable. Y las de los santos esposos, henchidas de ternura, de intimidad hogareña y casto apasionamiento, son de tal perfección, que bien pueden ponerse como ejemplo de lo mucho bueno que Lope escribió.

Llama la atención, por último, en esta obra, aparte la gracia y la verdad de la acción secundaria y los sentimientos populares, la profecía de los ríos Jarama y Manzanares que se levantan de su lecho en medio del asombro de los labradores, para cantar las glorias de Isidro. «Del río, que está hecho —dice el poeta—, se levantan Manzanares con barba y cabellera, y Jarama con unos cabellos rojos, de cáñamo, hasta los pies, en forma de mujer».

Tal es la triple ofrenda que el arte de Lope rindió al patrón de Madrid. Una de ellas, la última, va a ser exhumada de un olvido de siglos, para honra y gloria de san Isidro y del Fénix de los Ingenios y asombro y regalo de sus devotos y admiradores. Que el acierto guíe a sus directores de las empresas, para que el público español pueda gustar en toda su maravillosa poesía estas muestras del teatro religioso, humano y popular de Lope que hemos querido dar a conocer en estas líneas.

FELIPE LLUCH GARÍN

YA, 10 DE AGOSTO DE 1935

LOPE, OLVIDADO POR SU PATRIA

El Estado no ha cumplido su función docente. Y el pueblo apenas si ha sentido curiosidad por la obra del poeta. Hace falta crear una conciencia y un deseo de cultura.

Más que mediado el año que debió ser de Lope de Vega, y en vísperas ya del día en que, hace tres siglos, dejó el poeta su huerto humilde y su pluma prócer, es forzoso, y doloroso, reconocer el olvido en que yace su memoria, pues no bastan, a extenderla y actualizarla el celo y el acierto de unos pocos beneméritos cruzados de la cultura española.

El Estado no ha sabido cumplir su función docente y orientadora, su deber cultural y formativo. Simple máquina de burocracia y administración, ayuno de todo contenido espiritual y patriótico, de toda conciencia y toda iniciativa, ha quedado al margen del movimiento que debía haber promovido y encauzado.

Y el pueblo español, falto de apoyo y estímulo, enviciado por años de desprecio hacia todo lo sustantivamente patrio, ni ha sentido siquiera curiosidad por la obra del poeta y ha dejado desiertas las salas en las que, con más o menos acierto, pero siempre con buena voluntad, se hablaba de Lope o se representaba alguna de sus comedias.

Urge poner remedio —tardó ya para la ocasión presente— a esta falta total de una conciencia y un deseo de cultura española. Porque si malo es ignorar, peor es no desear saber, y vivir bien hallado con la ignorancia, aún a sabiendas de que tal ignorancia supone la muerte definitiva de todos los valores culturales, de todas las tradiciones patrias.

El ejemplo de Fuente Ovejuna

Frente a este doloroso y vergonzoso olvido voluntario, surge, como siempre, el ejemplo, heroico en su sencillez, de los humildes. Y así, Fuente Ovejuna, el pueblo cuyo nombre inmortalizó el poeta, le paga hoy con un homenaje de ternura casi filial la gratitud que desde hace tres siglos le debe.

Abre, falla y premia un concurso literario; organiza fiestas y conferencias, y pide que en su plaza se represente la tragedia que lleva por título su nombre... Y gracias a él, algunos campesinos de España sabrán algo del poeta que tanto supo de ellos y de los campos; del creador de un teatro, tan enraizado en las costumbres labradoras y populares, que son precisamente sus escenas villanescas, las que más fama y renombre le han dado.

Madrid, en cambio, habrá de contentarse con unas iluminaciones y unas colgaduras, un funeral y unas conferencias... Porque hubo sí, unas representaciones casi oficiales de *San Isidro, Labrador de Madrid*, pero tan exigüamente dotadas, que apenas pudieron subsistir unos días, ahogadas por el desvío de un público desorientado y remiso, al que no se le clavaron acicates de propaganda y revuelo.

Los esfuerzos abnegados

La iniciativa privada ha hecho cuanto ha podido. Unos jóvenes eruditos, celosos, rebuscadores de Lope, han lanzado una revista —*Fénix*— de rico contenido y grata presentación. Las sociedades culturales han abierto ciclos de conferencias y han hecho en las páginas de sus publicaciones un hueco para estudios y ensayos. Las casas editoriales y los centros de estudio han surtido de comedias y biografías el muerto mercado de los libros y han desempolvado canciones, bailes y documentos inéditos. Universidades e Institutos han movilizado a sus estudiantes en improvisadas farándulas para dar representaciones de Lope. Incluso algunas compañías profesionales y alguna escuela de actores, se han lanzado a la aventura de incluir en sus carteles y abonos obras del Fénix...

Esfuerzos abnegados todos; pero inútiles. Inútiles porque ha faltado el resorte capital, la unión, el empuje y la difusión que solo podía darles el carácter oficial. Inútiles porque ha faltado el apoyo y el esfuerzo del Estado, que se ha circunscrito a nombrar una Junta constantemente renovada y desautorizada, cuya labor aun no ha podido apreciarse; a fijar para los Concursos de Escultura, Música y Literatura, temas relacionados

con Lope; a lanzar una emisión de sellos de correos, indigna del poeta y de España, y a excitar el celo de los rectores de Universidades para que alleguen fondos y recojan iniciativas para unas fiestas que habrán de celebrarse allá para el mes de octubre...

El peregrino en su patria

Y mientras llega la fecha de esas fiestas hipotéticas, Lope sigue olvidado, desconocido, en los campos, en los pueblos y en las ciudades de España. *El peregrino en su patria* tituló una de sus novelas, en la que incluyó, precisamente, la lista de sus comedias, y peregrino en su patria sigue siendo su teatro, olvidado en su mayor parte todavía en ediciones eruditas y costosas.

Peregrino en su patria sigue siendo su espíritu y su obra, porque su patria no le reconoce como hijo suyo, a pesar de que vivió en toda ella y toda la trasplantó a su teatro, en el que quizás no haya provincia, región o pueblo que no tenga mención especial, y en el que, desde luego, hallan cabida costumbres y refranes, fiestas y romances, leyendas y tradiciones.

Y peregrino en su patria seguirá siendo, mientras no se cree esa conciencia y ese deseo de cultura tradicional española, cuya iniciación debía haber coincidido con el tercer centenario de la muerte del primer poeta español; del que supo ligar las tradiciones medievales con las galas humanistas del renacimiento, y fundir en versos inmortales el molde en que debían troquelarse las almas españolas.

FELIPE LLUCH GARÍN

YA, 22 DE AGOSTO DE 1935

SUS OBRAS RENUEVAN LA ESCENOGRAFÍA

La sencillez de los autos sacramentales. Severidad y armonía de la arquitectura escénica. Un prólogo en acción creará el ambiente.

El tercer centenario de la muerte de Lope de Vega ha traído a los escenarios madrileños un viento de modernidad que ha arrumbado los telones, bambalinas y forillos de una técnica decorativa, improcedente y anticuada.

Aunque parezca paradójica, el teatro clásico ha impuesto normas de actualidad, y ha bastado volver trescientos años atrás en la dramática española para que se advierta un paso adelante en la escenografía.

Y es que nada existe hoy tan vivo, tan dinámico y moderno como las comedias de nuestro teatro clásico, y nada más apropiado para toda clase de renovaciones e intentos que la eterna lozanía de los textos dramáticos de nuestro Siglo de Oro.

Gracias a ellos ha entrado en España la arquitectura escénica, esa sobria y magnífica escuela decorativa que impuso hace años Adolfo Apia con sus dibujos rítmicos, de una sencillez y una pureza inigualables, y que continuaron más tarde Pirchan y Honneger, Gheón, Bel Geddes y Medgyes.

Así han nacido en nuestros escenarios los sobrios cortinajes. Los tonos neutros, las luces aisladas, las escaleras y plataformas, los arcos y las rampas, que forman la arquitectura escénica, en cuyos distintos planos se va desarrollando la acción.

No se pinta; se construye. El decorado no es ya la reproducción realista y detallada de un lugar, sino la interpretación arquitectónica y simbólica del pensamiento del autor y del espíritu de la obra. Y con ello vuelve al teatro la prestancia simbólica y eterna, la sonora resonancia de bóvedas altivas, el soplo de misterio, sencillez y grandeza de las obras medievales, ejemplo inigualado del espectáculo teatral.

Los escenógrafos de Lope

Tres son los escenógrafos que han intentado en España esta renovación, al interpretar pictórica y arquitectónicamente las obras de Lope de Vega representadas con ocasión del tercer centenario de su muerte: Emilio Burgos, Manuel Fontanals y Sigfredo Burmann.

Burgos ha rehuido toda imitación de la naturaleza y ha indicado esquemáticamente, con los medios más simples, los lugares de la acción, inspirándose para el conjunto de sus escenarios simultáneos en los más puros ejemplos de la pintura renacentista.

Fontanals se ha basado en la estilización de los elementos reales, en la supresión de todo detalle particular y en la creación de un gran elemento decorativo fijo, que le ha permitido dar carácter y severidad a la decoración.

Burmann, por último, ha buscado en el escenario múltiple del teatro shakespeariano, en la construcción de arcos y rampas, en el colorido y la luz, la sensación de fuerza épica y la amplitud de tiempo y espacio que la obra de Lope requería.

Podríamos resumir diciendo que Fontanals ha buscado la «severidad»; Burmann, la «grandiosidad»; Burgos, la «sencillez». Severidad, grandiosidad y sencillez, que son las tres cualidades que definen la arquitectura escénica.

El escenario simultáneo

Emilio Burgos construyó un escenario fijo, susceptible de permitir la representación de todas las escenas de una obra sin la más leve mutación. En él todo quedaba sucintamente apuntado, a fin de que los detalles realistas y particulares no disonaran en la coexistencia y simultaneidad de escenas muchas veces opuestas e incompatibles.

Para ello, dispuso, con motivo de la representación de *El acero de Madrid* leve comedia de intriga cortesana y divertimento escénico al modo de las farsas italianas, una sencilla escenografía, cuyos elementos fundamentales eran una plataforma que simbolizaba un aposento y unos árboles y tapias que fingían el Prado de Madrid.

Dos lienzos de pared con rejas y ventanas permitían interpretar en el prosenio las escenas de calle. Y un panorama azul que cerraba el conjunto, y sobre el cual una cortina gris ponía la elegancia renacentista de sus pliegues, daba a la escena una diafanidad y una sencillez clásica de inapreciable belleza.

Más abstracta y valiente fue todavía su decoración para *La corona merecida*. Solo la constituían arcos, plataformas, escaleras y cortinas, sobre el mismo fondo azul. En ella era todo limpia y desnuda construcción, sin sombra de escenografía circunstanciada y localista. Era ya la pura arquitectura escénica, la más avanzada y moderna de las concepciones espectaculares.

El Caballero de Olmedo y Peribáñez y el Comendador de Ocaña son las obras de Lope decoradas por Fontanals, que ya anuncia una arbitraria interpretación del *Corral de la Pacheca* para la representación de *La niña boba* por Margarita Xirgu y Enrique Borrás.

Para la primera obra dispuso un escenario cuyo principal elemento era una escalinata dividida en tres tramos y limitada por unos arcos, junto a una reja monumental. Una luz muerta y ahogada, un colorido verdoso y ocre y la rígida construcción que encuadraba el escenario, prestaba a la decoración el ambiente de misterio, la sensación de agobio, de oscura fatalidad que la obra requería.

Todo estaba cifrado en la reja y en la escalinata, por donde «la gala de Medina, la flor de Olmedo» había de bajar hasta el fondo de su tragedia, simbolizada por aquellos muros sombríos, sin un solo detalle realista y circunstanciado. Arquitectura, color y luz eran, desde luego, de Castilla; pero de una Castilla visionaria y enfebrecida, una Castilla de romance y leyenda puesta al desnudo en la severidad de la escueta arquitectura.

En cambio, para la campesina tragicomedia de *Peribáñez* compuso una ingenua construcción, casi infantil, sobre un panorama en el que la luz fingía la amplitud del cielo abierto. Ante la sencilla arquitectura, que cambiaba con apliques de puertas, rejas, vidrieras o alféizares, un abstracto juego de plataformas daba movilidad a la escena, que respondía con su claridad y sencillez alegre y soledada a la ternura galana y campesina de la obra más emotiva y entrañable de Lope de Vega.

Burmann o la grandiosidad

Sigfredo Burmann, aparte la triple escena que para la bárbara tragedia de «Fuenteovejuna» dispuso, y cuya belleza y grandiosidad ya quedó comentada en estas columnas, ha decorado *La buena guarda* y *El villano en su rincón*.

Para la primera obra, no gustada todavía en Madrid, ha pintado una sencilla decoración de arcos con fondos variables y sobrias cortinas que forman los interiores, respondiendo el conjunto a un aire de primitivo renacentista, como requiere el tono piadoso e italianizante de la comedia del Fénix.

Para *El villano en su rincón* construyó un anfiteatro de tres amplias gradas, sobre el que se levantaban cuatro columnas unidas dos a dos por unos pequeños arcos ojivales que tan pronto fingían ventanas u hornacinas como grandes y rasgados ventanales o airoas puertas al campo.

Tras esta construcción, académica y medieval a un tiempo, se alzaban las decoraciones de sencillo dibujo y brillante colorido. En sus gradas y columnas hallaban campo propio la luz y los actores para el juego de sombras y movimientos. Y el todo formaba un marco grandioso y sencillo para la acción perfecta y los endecasílabos maravillosos de «El villano en su rincón».

Esto es lo hecho hasta ahora, en orden a la escenografía, en honor de Lope de Vega.

Los autos sacramentales

Encargado Burmann de los decorados o fondos sobre los cuales han de representarse los autos y entremeses de Lope que estos d́as podŕ aplaudir el ṕblico madrileño en las viejas plazas de la villa, ha huído deliberadamente en su realizaci3n de todo lo que pudiera recordar el teatro.

Una sencilla embocadura formada por dos varales altos que sustentan una cortina, y tras los cuales se alzan dos columnas ochavadas con un poyete a su alrededor y unas rejas como ́nico motivo ornamental, forman la anteescena del tabladillo.

En el fondo, unos sencillos apliques sobre el muro viejo y patinado de iglesias y casas seńoriales. El tono de tan sucinto decorado, en ocres y oro viejo, para que a un tiempo se destaque y se funda con el gris de las piedras centenarias que le sirven de fondo. Y todo medido y armonizado para que dentro de su sencillez y su reducido tamańo de idea de grandiosidad y arquitectura; que nada parezca pintado, sino construido.

El dibujo y la disposici3n han de recordar el caŕcter del seiscientos, pero visto desde hoy. No es una reproducci3n, sino una interpretaci3n, con toda la libertad que la obra de Lope deja al escen3grafo, que ha de resumir en colores y arquitectura, es decir, pict3rica y constructivamente, la visi3n literaria que de la decoraci3n tiene el poeta.

Las pr3ximas representaciones

Las representaciones populares de los autos y entremeses estarán precedidas de un breve pr3logo en acci3n, para fijar la 3poca y el ambiente. Unos caballeros pelearán por una bella tapada que cruzaŕ el tablado; el choque de las espadas seŕ interrumpido por la llegada de los comediantes, que pedirán licencia al corregidor, asomado a uno de los balcones de las plazuelas, para representar el auto.

Y de ah́, por ́ltimo, la grandiosidad y monumentalidad de las decoraciones que sus obras permiten, pues que no han de estar limitadas y circunscritas a servir unas acotaciones, esas acotaciones de los autores modernos, desprovistas de todo sentido pict3rico y constructivo.

Un pregonero solicitará la presencia de algunos personajes de la 3poca, y la sombra gloriosa de Lope de Vega aparecerá un momento, ŕpida y velada. Y tras

la llegada de damas y caballeros, corchetes y truhanes, tras haberse apeado los comediantes de la carreta que hasta la plazuela les llevó, comenzará en la noche callada la representación de los autos y entremeses.

Y el público madrileño, en pie, como hace trescientos años, volverá a escuchar con asombro y recogimiento, como hace trescientos años, los versos maravillosos, frescos y galanos del poeta nacional por excelencia que, hace trescientos años, murió dejando huérfanas las flores de su huerto y las letras españolas.

FELIPE LLUCH GARÍN

YA, 30 DE AGOSTO DE 1935

EL TEATRO RELIGIOSO DE LOPE DE VEGA

Sus autos sacramentales son modelo de sencillez y ternura. Escenas pastoriles y campesinas sirven de fondo a los temas teológicos y morales. El sentido pictórico y popular de sus versos. En la selva oscura y complicada del teatro de Lope de Vega se abre un claro gustoso y apacible, orlado de blancos álamos castellanos, laureles renacentistas y humildes flores populares. Lo forman sus autos sacramentales y del Nacimiento, breves composiciones religiosas, llenas de ingenuidad, ternura y sencillez.

En ellas luce el poeta sus mejores galas líricas y sus más preciadas dotes de romancero; en ellas se hermana la alegoría erudita con la tradición popular, la cita bíblica con el romance viejo, y la verdad eterna con el cantar en boga.

Su arte humano, popular y generoso, no podía someterse con facilidad a la rigidez de una argumentación escolástica, ni constreñirse a la aridez de una controversia para naufragar en ellas. Su fresca y fácil poesía, su rápida y fragante concepción dramática no podían sujetarse a la lenta elaboración de la alegoría ni a la fatigosa explicación del simbolismo bíblico o filosófico.

Lope no podía ahondar ni construir, sino que necesitaba un camino llano de fácil andadura para su afán de creador, y así sus autos derivaron hacia lo campesino y pastoril, cuyos símiles, ya usados en las parábolas evangélicas, facilitaban la glosa a lo divino de los romances y letrillas populares y las escenas villanescas, que constituyen lo mejor de su teatro.

La mayor parte de los cuarenta y dos autos que de ́l se conservan tienen como fondo el campo o la montaa; sus personajes, incluso los puramente simb3licos, visten y aun hablan como pastores o campesinos; la acci3n se basa en las faenas agŕcolas o los cuidados del ganado, y hasta los coloquios amorosos entre Cristo y el alma tienen de idilios populares, en los que con frecuencia se intercalan canciones y villancicos.

Personajes de los autos

Los mismos nombres con que Dios y el hombre son designados indican bien claramente este sentido popular y humano de los autos de Lope.

Cristo es llamado Pastor, Esposo, Labrador Celestial, Seor de la Heredad. El Alma es siempre la Esposa o la Cordera, muy pocas veces el Hombre y nunca la Naturaleza Humana. Incluso el Demonio, cuya intervenci3n en los autos de Lope es muy escasa, en contraste con lo que ocurre en Calder3n, que casi siempre lo utiliza como eje y expositor del conflicto dramático, se disfraza bajo los bellos nombres de Competidor o Pastor Lobo.

El resto de los personajes rara vez alcanza la categoŕa simb3lica de ideas o pasiones, y son, por lo general, simples alegorías, nominales casi siempre, de afectos o estados de ánimo. Y así aparecen el Cuidado y el Olvido, la Gracia y la Alegría, la Ignorancia y el Deseo, los Celos y el Apetito.

Solo en alguno, como *La siega*, el más bello auto de Lope segun Menéndez Pelayo, aparecen esos gigantes del simbolismo tan gratos a Calder3n: el Hebraísmo, la Fe y la Herejía, y solo en algun otro, como en la representaci3n moral de *El viaje del alma*, claramente inspirada en la bellísima *Trilogía de las Barcas*, de Gil Vicente, aparecen sus potencias: Memoria, Entendimiento y Voluntad, inseparables del Hombre de Calder3n.

Y en torno a estas figuras surge siempre el coro de músicos, pastores y labradores, y aun gitanos, como los de *La vuelta de Egipto* o la Soberbia y la Envidia disfrazadas en «La siega».

El sentido pict3rico de Lope

Los escenarios de los autos de Lope nunca pueden ser abstractos o universales, como los de Calder3n. Siempre están localizados, circunstanciados, adheridos a la tierra, llenos de paisaje, de luz, de color y aun de aroma y de sonidos.

Su acción nunca se desarrolla en el caos, entre nubes, o en el infinito espacio yerto de la filosofía escolástica, sino en prados y montañas, entre flores y mieses, junto a cabañas y apriscos.

Algunos autos, como el de *La venta de la Zarzuela*, tienen el paisaje tan arraigado, tan metido en el verso y en la acción, que solo su lectura basta para hacer ver y sentir un maravilloso escenario simultáneo parecido a las pinturas de los primitivos, en las que coexistían selvas y ciudades, infierno y gloria, noche y día.

Este mismo sentido pictórico se encuentra —según hace notar Valbuena y Prat— en las apariciones de las figuras santas: de sus comedias hagiográficas, en cuyas acotaciones suele especificar, al acabar la descripción del santo, que éste debe aparecer tal «como le pintan». E igualmente existe, e incluso con más fuerza, en las notas sobre la indumentaria de los personajes de sus autos.

En ellas indica cómo el Alma ha de vestir de blanco cuando está en gracia y con velo negro, cuando ha caído en pecado. Cómo el Demonio ha de aparecer vestido de tela de oro, negra, bordada de llamas; el Competidor, con capa de tafetán negro forrada con velo de plata, con unas muertes sembradas por ella; Jesús, con tunicela de rosas de oro, y el Pastor Divino, con túnica blanca bordada de estrellas, cabellera nazarena y cayado en forma de cruz.

La técnica dramática

Toda esta belleza colorista, humana y popular, envuelta en una versificación fluída, sencilla y espontánea, en la que abundan las quintillas primorosas y galanas y los romancillos cortos y musicales, forma un conjunto grandioso por su misma sencillez y naturalidad.

Pero es un conjunto de notas tan acordes y similares, que casi hacen imposible y, desde luego, innecesaria, una clasificación. Los autos de Lope no forman, como los de Calderón, un todo orgánico y escalonado, con categorías definidas y técnicas dramáticas y desarrollos escénicos diferentes, bien que, ligados todos por la maravillosa unidad del drama de la Redención, tema constante de los autos calderonianos.

En Lope apenas existe más idea dominante —según apunta Juliá— que la de la oveja descarriada y el Buen pastor, y en torno a ella gira la acción de gran número de sus autos —*La oveja perdida*, *El pastor lobo y cabaña celestial* y *El*

pastor ingrato entre ellos—, en los que, por otra parte, apenas aparece el tema de la Eucaristía más que en una breve alusión final.

Sus autos, tan pronto se basan en pasajes bíblicos o en narraciones evangélicas —*El hijo pródigo* y *La vuelta de Egipto*— como en comedias famosas o en paráfrasis de los libros santos —*La puente del mundo* y el auto *De los Cantares*—. Tan pronto son ambiciosos compendios teológicos —*El heredero del cielo* y *El nombre de Jesús*— como sencillas representaciones morales o devotas —*Las aventuras del hombre* y *Las bodas entre el Alma y el Amor Divino*.

Mas pese a la variedad de temas, todos los autos presentan la misma tendencia popular, lírica y campesina, llena de fragancia y sencillez, y así estas composiciones, maravillosas por su gracia poética, carecen en general del vigor y la unidad ideológica que había de darles una concepción del mundo moral o una dramatización de la vida del hombre según la teología.

Actualidad de los autos

Son, pues, en realidad un conjunto de bellísimas escenas líricas, rebosantes de ingenuidad y candor, de ternura y humanidad, entre las que apenas se percibe un hilo de acción que las engarce, y que solo alcanzan unidad de pensamiento y palpación dramática cuando se fundan en ejemplos rurales o en leyendas populares glosadas a lo divino, como ocurre con *El viaje del alma* y *La venta de la Zarzuela*.

Quizá por eso mismo puedan ser hoy más fácilmente gustados por el público, que los autos calderonianos, excesivamente complicados y conceptuosos para un espectador no acostumbrado al simbolismo, y ayuno por completo de ciencia teológica y erudición sagrada.

Al fin y al cabo los autos de Lope son bellas invitaciones al sentimiento piadoso, apenas veladas por sencillas alegorías de la vida cristiana. Más próximos al arte ingenuo y puramente afectivo de los autos de Gil Vicente y Timoneda que al barroco y cerebral conceptismo de los de Calderón, conservan la exquisita fragancia de los primeros y preparan ya las grandes concepciones dramáticas y universales de los segundos.

Bien podrían servir de ejemplo y experiencia —en un posible y necesario retorno a nuestra escena clásica y católica— para comprobar, qué es lo que aún vive

en el teatro religioso de Lope y qué lo que todavía no ha muerto en el sentimiento devoto y teatral del pueblo español.

FELIPE LLUCH GARÍN

YA, 16 DE AGOSTO DE 1935

CINCO AUTOS DE LOPE EN LAS PLAZAS DE MADRID

Se representarán por la noche, sobre improvisados tabladillos. Los cómicos llegarán a ellos en el viejo y tradicional carro de la Farándula. Otras representaciones al aire libre.

La Junta Nacional del Tricentenario de Lope de Vega ha organizado una serie de representaciones de autos sacramentales al aire libre, con carácter popular.

Una compañía, formada para este fin, está ensayando en el teatro Alkázar, tarde y noche, bajo la dirección de José María Monteagudo.

Acudimos a uno de los ensayos y conversamos con José Francés.

— ¿Quiénes forman la Junta?

— Presidida por Ramón Menéndez Pidal, la integramos: Salazar Alonso; Amezúa, por la Academia de la Lengua; Manuel Merino, por la de la Historia; yo, por la de Bellas Artes; Artigas, por la Biblioteca Nacional; Arturo Mori, por los autores; Monteagudo, por los actores; Argilés, por la Sociedad General de Empresarios y Ramón Paz, por la de directores de espectáculos.

Los actos que se preparan

— ¿Qué actos han acordado ustedes para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Lope?

— Dos series de festejos. Una, la que ahora se haga, con ocasión de la fecha del 27 de agosto, en que se cumple el tricentenario, y otra, que hemos dejado para octubre, a causa de que ahora, en verano, es muy mala época para celebrar ciertos actos, que requieren asistencia de muchas personalidades que ahora están fuera de Madrid.

— ¿Qué se va a hacer ahora?

— La representaci3n de varios autos sacramentales, en varias plazas de Madrid. Nos limitamos a esto para no dejar pasar en silencio la fecha del tricentenario. Y luego, en octubre, se celebrar3n con mayor amplitud los actos de conmemoraci3n del *F3nix*. Entonces se har3n representaciones a base de coros, con las composiciones premiadas en el concurso convocado. Se dar3 una funci3n de gala en el teatro Espa3ol. El d́a 25 de octubre se representarán en toda Espa3a obras de Lope. Se fallar3 el concurso de escultura, concedi3ndose un premio de 10.000 pesetas al mejor busto de Lope. En la Biblioteca se celebrar3 una Exposici3n de obras y cat3logos de Lope de Vega. Las secciones de Escultura, Pintura, M3sica y Arquitectura de la Academia de Bellas Artes celebrar3n sesiones conmemorativas, y organizar3n dos Exposiciones, una de las obras de arte que Lope cita en sus comedias y se puedan reunir; y otra de reproducciones de retratos de Lope. Estos son los actos que tenemos acordados, en principio; pero de aqú a octubre seguramente se acordar3n algunos m3s.

Los autos sacramentales

Los actores que representarán los autos sacramentales, son entre otros, pues a3n falta alguno cuyo nombre no se ha decidido, Carmen Jim3nez, Carmen Collado, Mercedes Servet, Blanca Belver, Parchuli Sanz Valda, Trini G3lvez, Le3n Lallave, Celedonio Mart́nez, Garća Alvarez, Fernando Porredor, Ignacio Figueras, Manuel Pastrana y Francisco Rodŕguez.

Los autos elegidos son: *La siega*, *El degollado*, *El hijo pr3digo*, *La puente del mundo* y *La locura por la honra*, que se representarán los d́as 24, 25, 26 y 30 del actual, y 1.º de septiembre, al aire libre, a las diez y media de la noche.

Los sitios designados para estas representaciones son las plazas del Conde de Miranda, de la Paja, san Francisco, Comendadores y avenida de la Plaza de Toros vieja.

Estos sitios se han elegido por ser lugares recogidos, evocadores y en los cuales no se interrumpe la circulaci3n.

La postura esc3nica

Estos autos se representarán en tablados que se instalar3n en los sitios referidos, con altavoces e iluminaci3n; pero procurando que 3sta no reste encanto a la noche para que, a su sortilegio, las viejas plazas evoquen mejor la 3poca.

Del decorado que se pondrá al foro del tablado únicamente para no restar visibilidad por los lados al público que acuda a presenciar las representaciones, ha sido encargado el gran escenógrafo Burmann, quien precisamente esta noche, con Monteagudo, recorrerá las plazas elegidas para ambientarse y estudiar los efectos de luz.

El vestuario será de la sastrería de Cornejo.

Los cómicos acudirán al tablado en el clásico carro de la Farándula o de la Muerte, que partirá de la plaza de la Villa.

Para dar más carácter a estas representaciones, asistirán al lugar de la función comparsas vestidos de corchetes, regidores, el alguacil mayor de la villa, pregoneros, jaques, tahures, damas y dueñas.

Antes o después de la representación la Banda Municipal dará sendos conciertos.

Los Artistas Reunidos

También en una noche próxima, todavía no fijada, la compañía de Artistas Reunidos, de que son primeros actores Carmen Ruiz Moragas y Rafael Calvo, darán una representación en la plaza de la Armería de *El castigo sin venganza*, patrocinada por el Ayuntamiento.

La compañía del Español

Margarita Xirgu, subvencionada por el ministerio de Instrucción pública —como cuantos actos organiza la Junta Nacional del Tricentenario de Lope de Vega—, representará en el teatro Español *La dama boba*, de cuya comedia dará también una representación por la tarde en la Chopera del Retiro.

[Sin firma. ¿FELIPE LLUCH GARÍN?]