

DEL GRAN TEATRO DE ESPAÑA: CALDERÓN,
LA HISTORIA DEL TEATRO
Y LA UTOPIA NACIONALISTA EN 1940

Víctor García Ruiz
Departamento de Filología
Universidad de Navarra
31009 Pamplona. España
vg Ruiz@unav.es

El objeto de este trabajo es dar a conocer un texto inédito, titulado *Del Gran Teatro de España* en el que Felipe Lluch (1906-1941) intenta una «historia interna» (*Diario* 4 ene. 1939) del teatro español. El texto fue compuesto en Madrid, hacia los últimos meses de la Guerra Civil española, y subsiste en 45 cuartillas, mecanografiadas en 1960 por su hijo, José Antonio Lluch¹. Felipe Lluch, ingeniero por obligación y amante del teatro por pasión, contribuyó breve pero intensamente a la renovación de la escena española en los años 30 y 40². Durante los años de la República y antes, Lluch fue la mano derecha —y parece que también la izquierda— de Cipriano Rivas Cherif (1891-1967) en los grupos teatrales minoritarios que este impulsó, como el Caracol (1928-1929) y, sobre todo, el Teatro Escuela de Arte (TEA, 1934-1935)³. Lluch era un hombre de extracción conservadora y firmes conviccio-

¹ Solo se conserva una cuartilla autógrafa de Felipe Lluch, con un Sumario. Ver en Obras citadas la lista de los artículos de Felipe Lluch en los que —es obvio— se basa *Del Gran Teatro de España*.

² Para todo lo relativo a Lluch, ver García Ruiz, 2010.

³ Según Ucelay (p. 144), «Lluch era la persona imprescindible de todo punto para el funcionamiento de El Caracol», lo mismo que su familia (García Ruiz, 2010, p. 39,

nes católicas, y uno de los primeros redactores del diario vespertino católico *Ya* (1935-1996). Pronto descubrió Lluch que sus cualidades de hombre dinámico y minucioso —ingeniero, al fin— le hacían idóneo para un oficio prácticamente inexistente en la España de la anteguerra, la dirección escénica. Y a ella se aplicó con entusiasmo. Esta pasión por la puesta en escena se combinó con otra pasión por la historia del teatro español, por aquel entonces no muy frecuentada en nuestro país. Lluch leyó ávidamente textos prelopistas y posteriores, con la idea, en principio, de adaptarlos y nutrir con ellos el repertorio del TEA, el grupo teatral al que dedicaba cada vez más tiempo y energías. Este contacto directo con los textos áureos fue desarrollando en Lluch un interés cada vez más firme por las continuidades entre unas y otras obras, es decir, la dimensión historiográfica del teatro clásico español. No obstante, esta inclinación erudita de Lluch hacia la historia del teatro no explica por sí sola la existencia de un texto como *Del Gran Teatro de España*. Este curioso texto de historia teatral es el resultado de una crisis que convirtió a un hombre conservador y católico, pero fiel a la República en el Madrid posterior al 18 de julio del 36⁴, en un ardiente falangista y —es lo que a nosotros ahora nos interesa— en el forjador de una visión integrista y nacional-católica de la historia del teatro español. Ocurrió así: en agosto de 1937, Lluch fue nombrado director del Teatro de Arte y Propaganda, integrado en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, donde venía trabajando desde el comienzo de la guerra, un año antes. El nombramiento no tuvo efecto porque Lluch fue inmediatamente denunciado y encarcelado; poco después, un Jurado de Urgencia lo condenaba por desafección al régimen y lo enviaba a dos años de internamiento en un campo de trabajo. A primeros de octubre del 37 fue trasladado al Castillo de Santa Bárbara, en Alicante, donde pasó solo unas semanas; gracias a la influencia de Rafael Alberti, María Teresa León y otros compañeros de la Alianza, a primeros de noviembre se le concedió la libertad condicional y regresó a Madrid, a su familia y a las actividades teatrales de la Alianza, que realizó a partir de entonces de forma más

n. 24); debió de ocurrir algo semejante en el Teatro Escuela de Arte (ver García Ruiz, 2010, pp. 47-55).

⁴ En telegrama de 26 de agosto de 1936 a Rivas Cherif, cuñado de Manuel Azaña y hombre de inequívoca significación republicana, Lluch afirma: «Mantengo, como siempre, mi fe católica, apartado de todo partido político, ajeno a toda concepción fascista del Estado, contrario a toda violencia y fiel al poder legítimamente constituido» (García Ruiz, 2010, p. 67).

discreta, como ayudante de María Teresa León⁵. Lo más destacado que hizo el Teatro de Arte y Propaganda fue el estreno (26 dic. 1937, teatro de la Zarzuela) de la *Numancia* cervantina, en versión de Rafael Alberti. Con tan trágico ejemplo de resistencia se pretendía elevar la moral de la cercada ciudadanía, en el primer aniversario de la defensa de Madrid. Una vez más, Lluch ocupaba una posición subalterna, pero fundamental. A esas alturas, Lluch andaba muy decaído por la experiencia de la injusticia. Se refugiaba en el Ateneo o la Biblioteca Nacional para leer a sus amados dramaturgos clásicos, estudiar la historia del teatro español, tomar notas, escribir, y soñar puestas en escena y otros proyectos⁶. De todo aquello sacó Lluch un conocimiento, nada común para la época, del teatro áureo y alrededores. Pero hay que añadir un factor que le permitió recobrar la ilusión y la energía. A mediados del 38, Lluch coincidió con conocidos como José María Sánchez Silva, Carlos Fernández Cuenca, y Emilio Feduchi, que formaban parte de la Falange clandestina en Madrid. El ideal de una nueva España, en la que se integraban sin distinción ninguna lo religioso, lo político y lo cultural, en una línea que combinaba el catolicismo cultural de Menéndez Pelayo, el sentido de la hispanidad de Ramiro de Maeztu y la retórica de José Antonio Primo de Rivera, cuajó sólidamente en Felipe Lluch. El texto que aquí se edita, *Del Gran Teatro de España*, es el producto de la aplicación de esas ideas totalitarias a un extenso conocimiento del teatro áureo español; un producto historiográfico singular, que nunca llegó a publicarse como tal, y que no tuvo demasiados compañeros de viaje⁷.

Por su parte, el infortunado Lluch —que había perdido a su mujer y a un hijo recién nacido en el plazo de días, justo cuando las tropas de Franco estaban a punto de entrar en Madrid— murió en junio de 1941, con solo 35 años, a causa de una infección contraída durante sus meses de prisión. El máximo anhelo de su vida, dirigir un Teatro Nacional, se había cumplido al fin, pero solo durante unos meses, breve espacio que

⁵ En su novela *Juego limpio* (1959), María Teresa León dio un retrato muy personal de todo aquel mundo de la guerrilla teatral de la Alianza durante la Guerra Civil, e incluso del propio Felipe Lluch.

⁶ El más importante, el Instituto Dramático Nacional, una auténtica toma por parte del Estado de toda la actividad teatral en España, de signo claramente fascista. Ver García Ruiz, 2010, pp. 274-280.

⁷ En la «Razón y ser de la dramática futura», de Torrente Ballester veo más retórica que análisis literario. Giménez Caballero, por su parte —ver Obras citadas—, fue rebajando el tono nacionalista en el título de sus ensayos, a medida que pasaban los años.

no ha bastado para que su nombre ocupe un puesto alto en la historia de la dirección escénica en España. En octubre de 1940, el viejo coliseo de la plaza de Santa Ana de Madrid, el Teatro Español, propiedad del Ayuntamiento, se convirtió en sede de la compañía teatral del partido único franquista, Falange Española Tradicionalista y de las JONS⁸. El primer montaje fue un *La Celestina* (13 nov. 1940) en versión textual de Lluh; este, en sus palabras de presentación, hablaba de un sueño que se cumplía ese día, «un sueño de años para los que más de cerca me habéis seguido [...] un sueño de siglos para mí, puesto que pesan sobre mi alma los cinco siglos de la historia viva de nuestro teatro hoy muerto» (cito por García Ruiz, 2010, p. 289). Esa historia viva en un teatro muerto, es la que Lluh quiso escribir en *Del Gran Teatro de España*. Su sueño duró muy poco: en la primavera del 41, mientras dirigía los ensayos de *Las mocedades del Cid*, un demacrado Lluh afirmó que quería morir sobre el escenario; y casi fue así.

En España no llegó a desarrollarse un teatro fascista, a pesar de que Felipe Lluh intentó establecerlo, con todas sus pocas fuerzas, a través de un ambicioso proyecto que denominó Instituto Dramático Nacional y que quedó reducido a la subvención por parte del Estado de dos teatros: uno, el Español, puesto en manos de Falange; y otro, el María Guerrero, desde 1940 en manos de otra familia del franquismo, al cabo más poderosa, los nacional-católicos, más o menos monárquicos, que a los ojos de Franco representaban una opción menos revolucionaria que el nacional-sindicalismo falangista, por muy imperial que fuese. El texto de *Del Gran Teatro de España* y su aneja historiografía del teatro forman parte de los sueños frustrados de Lluh. A comienzos de 1939, anota este en su *Diario* que podría escribir

un ensayo o resumen del desarrollo de los géneros dramáticos, de las teorías estéticas teatrales, de las características ideológicas y técnicas de cada época. Porque lo interesante y capital en la historia del teatro, según mi criterio, no son los autores y las obras, sino las ideas y sentimientos que informan las producciones y la técnica que se emplea para su redacción; es decir, la *historia interna* del teatro que será, casi, una historia de la cultura (4 ene. 1939).

⁸ Las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista fueron el grupo fascista fundado por Onésimo Redondo en 1931. En 1937 fueron amalgamadas, por decisión del general Francisco Franco, con Falange Española y con los requetés de la Comunión Tradicionalista, para formar el partido único del Movimiento Nacional.

Con toda probabilidad, ese «ensayo» es *Del Gran Teatro de España*, un texto de prosa laberíntica y bravía, algo cursi a veces, en el que Lluç integró materiales anteriores, de cuando fungía como redactor del *Ya*, y otros, los más combativos, que destinó a revistas falangistas como *Tajo* y *Vértice* (ver Obras citadas), pero al que se empeñó en dotar de unidad.

En *Del Gran Teatro de España*, Calderón es un referente central, empezando por las resonancias del título y siguiendo por el puesto que Lluç otorga al auto sacramental, en el desarrollo, más bien biológico, del Teatro Nacional. La concepción seriamente organicista de Lluç procede directamente del hispanista alemán Ludwig Pfandl⁹, que le entusiasma y le lleva a considerar el teatro español como «un organismo vivo y continuo, [...] como obra de cultura, como constante nación al, como manifestación del espíritu español» (Diario, 4 ene. 1939, s.p.). También de Pfandl procede una de sus ideas madre: el teatro áureo como ecuménica «escena para todos». Lluç distribuye su texto en trece secciones que denomina Normas, muy dentro de la retórica falangista. Se percibe una estructura en tres partes: los cinco puntos de su Credo suponen una teoría restauracionista del Teatro Nacional; en la segunda y más importante (puntos 2 a 10) propone su concepción del teatro como Forma Vital, practica un análisis, bastante ingenieril, de los géneros dramáticos en el Siglo de Oro, cuya cumbre es el auto sacramental, y analiza los temas del Nacimiento, la Pasión y la Inmaculada; la tercera remata con una utópica mirada a la escena en 1940 y a la deseable restauración del «Gran Teatro de España», una forma vicaria del mito palingenésico, central en el fascismo: para *volver* a su ser (creer en lo popular nacional), la Nación debe purgar el pecado (creer en lo minoritario y foráneo) que la ha llevado a la decadencia.

He decidido no editar el texto íntegro¹⁰. En primer lugar, para no forzar la extensión de este trabajo; en segundo, porque no todas las secciones tienen una relación directa con Calderón; por último, porque el texto presenta algunas reiteraciones, resultado de la transcripción, a veinte años vista, del texto primitivo.

⁹ Su *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro* (1933) mereció severas críticas desde el ámbito liberal de los estudios literarios españoles (ver Castro, 1934; Fernández Montesinos, 1934; y Meier, 1934; ver también la anónima necrológica de 1942).

¹⁰ Solo ocasionalmente incluyo la indicación [...]; si lo hiciera sistemáticamente, sería algo fastidioso.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, «Necrológica de Ludwig Pfandl», *Revista de Filología Española* 26, 1942, pp. 404-408.
- CASTRO, Américo, «Reseña de Ludwig Pfandl», *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*, *Revista de Filología Española* 21, 1934, pp. 165-170.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Sobre una nueva Historia literaria», *Diablo Mundo*, 3, 1934, p. 5.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluich*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Lengua y Literatura de España y su Imperio. 1 Los orígenes. 2.1 La Edad de Oro. 2.2 La Edad de Oro*, Madrid, Ernesto Giménez, 1940-1944, 3 vols.
- *Lengua y Literatura de España. 1 Los orígenes. 2 Los orígenes. 3 La Edad de Oro. 4 La Edad de Oro. 5 La Edad de Plata. 6 La Edad de Plata. 7 Síntesis*, Madrid, Ernesto Giménez, 1943-1950.
- *Lengua y literatura de España*, 4 vols., Madrid, Ernesto Giménez, 1951.
- LEÓN, María Teresa, *Juego limpio*, Buenos Aires, Goyanarte, 1959.
- LLUCH GARÍN, Felipe, «La Pasión en el teatro clásico», *Ya*, 18 abr. 1935, p. 8.
- «El auto sacramental, espectáculo perfecto», *Ya*, 20 jun. 1935, p. 9.
- «El Teatro Nacional, museo y laboratorio», *Ya*, 28 jun. 1935, p. 8.
- «El Teatro Nacional, escuela de buen teatro», *Ya*, 3 jul. 1935, p. 9.
- «El Teatro Nacional, modelo de austeridad», *Ya*, 8 jul. 1935, p. 9.
- «El teatro religioso de Lope de Vega», *Ya*, 30 ago. 1935, p. 5.
- «La Inmaculada en los autos de Calderón», *Ya*, 7 dic. 1935, p. 6.
- «La Inmaculada en los autos de Calderón», *Ya*, 13 dic. 1935, p. 7.
- «El Nacimiento en el teatro español», *Ya*, 24 dic. 1935, p. 7.
- «El drama de la Pasión en el teatro español», *Ya*, 9 abr. 1936, p. 5.
- *Diario* (inédito), 1937-1939.
- «El teatro, forma vital», *Vértice*, 29, feb. 1940, pp. 20-22.
- «Tres notas sobre lo teatral», *Tajo*, 36, 1 feb. 1941, p. 15.
- [†], «El Auto sacramental», *Revista Nacional de Educación*, nov. 1943, pp. 7-17.
- [LLUCH GARÍN, Felipe], «El teatro español», *Tajo*, 5, 29 jun. 1940, p. 18.
- [—], «El teatro popular», *Tajo*, 6, 6 jul. 1940, p. 14.
- [—], «El teatro religioso», *Tajo*, 7, 13 jul. 1940, p. 14.
- [—], «El teatro político», *Tajo*, 8, 20 jul. 1940, p. 15.
- [—], «El teatro nacional», *Tajo*, 9, 27 jul. 1940, p. 14.
- MEIER, Harry, «Reseña de L. Pfandl», *Historia de la Literatura...*, *Revista de Filología Española*, 18, 1934, pp. 66-77.
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*, orig. *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, 1929, Trad. Jorge Rubió Balaguer, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.

- PORTOLÉS, José, *Medio siglo de filología española*, Madrid, Cátedra, 1986.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Razón y ser de la dramática futura», *Jerarquía*, 2, oct. 1937, pp. 61-80.
- UCELAY, Margarita, «Introducción», Federico García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 9-250.

*DEL GRAN TEATRO DE ESPAÑA: NOTAS, APUNTES Y EN-
SAYOS PARA UNA ESTÉTICA TEATRAL, DE FELIPE LLUCH
GARÍN = 4 DE SEPTIEMBRE DE 1940 = EL ESCORIAL*¹¹

NORMAS

1. El Credo: I. El teatro español, II. El teatro popular, III. El teatro religioso, IV. El teatro político, V. El teatro nacional
2. Tres notas sobre lo teatral: 1. Humanidad, II. Eficacia, III. Espectáculo, IV. Colofón
3. El teatro, forma vital
4. Los géneros teatrales: I. El drama, II. La tragedia, III. La comedia, IV. El entremés,
5. El auto sacramental: I., II., III.
6. Los autos sacramentales del Corpus [en el mecanoescrito no hay texto]
7. El «Nacimiento» en el teatro español: I., II. La única obra litúrgica, III. Farsas, églogas y autos, IV. La influencia renacentista, V. Paréntesis de los autos anónimos, VI. Los autores de villancicos
8. La Pasión en el teatro clásico: I., II. Los misterios primitivos, III. Una escena original, IV. El simbolismo de Calderón, V. La representación simbólica del Misterio de la Redención en los autos de Calderón

¹¹ Se conserva un salvoconducto de 14 sept. 1940, que sitúa a Lluch en El Escorial, donde se preparaba para una pleurotomía que se le practicó en octubre.

9. La devoción a María Inmaculada en el teatro español y principalmente en los autos de Calderón: I., II. *Quién hallará mujer fuerte*, III. *La primera [sic] flor del Carmelo*, IV. *Las espigas de Ruth*, V. *Las órdenes militares*, VI. *La Hidalga del Valle*
10. El valor teatral de lo barroco: 1. Una teoría en dos versos, II. El arte insatisfecho, III. Poesía arquitectónica, IV. Ópera, zarzuela y baile, V. El gran aparato escénico
11. La crítica de teatros
12. Para una política de teatro, una política nacional
13. El teatro en el año 2000

1. EL CREDO

I. El teatro español

Creemos —y así lo afirmamos de una vez y para siempre— en el teatro español. Creemos en un teatro nacional, religioso y popular; nacional sin patriotismo, religioso sin ñoñez, popular sin chabacanería. Creemos en un teatro de España, para España y para el mundo. Y creemos en él —sin mérito en la fe— porque ese teatro existe; en parte —casi muerto ya— en las bibliotecas, olvidado y aún desconocido; en parte —todavía por nacer— en esa inmensa posibilidad que es, actualmente, la juventud española.

II. El teatro popular

El teatro popular —creemos y afirmamos— no es un teatro de «público», de esa masa despectivamente llamada pueblo o, peor aún, populacho, plebe. No es un teatro que halaga; es un teatro que debe formar; es más, que forma. No arrastra al pueblo hacia abajo, hacia las formas más turbias del sentimentalismo orgánico, sino que lo impulsa hacia arriba, hacia la atmósfera pura del sentimiento nacional.

III. El teatro religioso

Un teatro nacional y popular ha de ser, por fuerza, religioso. Pero un teatro religioso no es un teatro apologético, ni un teatro moralista, ni mucho menos gazmoño. Y nunca, claro está, un teatro simoníaco. Basta y sobra con que sea un teatro «edificante»; es decir, que edifique —y que construya— sobre la roca firme del dogma y de la moral, no sobre la arena de adventicias devociones ni en el aire de ventoleras místicas. Porque el teatro religioso no es más que un teatro amargamente nutrido por la angustia eterna y trascendente de los hombres y dulcemente cromado por la celeste flor de lo milagroso y sobrenatural.

El teatro nacional y popular ha de ser, forzosamente, religioso, porque, en principio y en esencia todo teatro —como afirma Eugenio Montes¹²— no es más que «liturgia». No queremos un teatro religioso aparte y excepcional, como una pasajera flor devota, desligado del teatro nacional y popular, sino que este sea en su entraña y en su esencia, un teatro religioso. Un teatro que, como el de nuestro Siglo de Oro, haga ver —como dice Carlos Vossler¹³— «el reflejo del Sol eterno en las turbias aguas y charcos de la tierra».

IV. El teatro político

Un teatro religioso y popular —un verdadero teatro— será, además, político. No un teatro banderizo, es decir, de bando o parcialidad; no un teatro faccionario o de partido, sino un teatro que sea —por ser popular y religioso— expresión exacta del espíritu político, de la misión histórica de la nación de cuya vida es reflejo. Si el teatro popular y religioso se nutre, como hemos visto, de la vida misma del pueblo —de la vida que es su ser y de la muerte, que es la otra vida, la perdurable, la verdadera vida—, en ese teatro se hará patente y clara la oscura fuerza —oculta fuerza— que impele a dicho pueblo a ser lo que es; es decir, su constante histórica, su misión universal, su destino como pueblo. Por lo tanto, su política, su auténtica y eterna política nacional. Ni Esquilo ni Calderón tuvieron que decir —quizás ni lo supieran, y en ello seguramente estaba la gran virtud política de su teatro— que *Los Persas* y [*sic*: falta texto] eran teatro político. Piscator sí lo dijo y lo publicó a los cuatro vientos. Y hubo de ser expulsado de Alemania cuando esta volvió a su ser.

V. El teatro nacional

Todo teatro nacional será, forzosamente, un teatro popular, religioso y político. Es decir, un teatro basado en el ser, en el creer y en el quehacer de todo un pueblo —en el ser «popular», en el creer «religioso», en el quehacer «político»— con escrupulosa fidelidad a la esencia misma de estas eternas raíces nacionales.

¹² Eugenio Montes (1900-1982): escritor y uno de los primeros miembros de Falange Española.

¹³ Karl Vossler (1872-1949): romanista de gran relieve que, en el periodo de entreguerras, se convirtió en hispanista por considerar que España contenía «un ejemplo moral» para la derrotada Alemania (Portolés, 1986, p. 152). Su orientación es la misma de Pfändl, pero su categoría mucho mayor. Uno de los amigos de Lluch, Carlos Fernández Cuenca, reseñó el *Festgabe* de los 60 años de Vossler para *Acción Española*, la revista de los monárquicos radicales («Homenaje a un hispanista», *Acción Española*, 35, ago. 1933, pp. 532-533).

Pero es preciso, además, que esta fidelidad, que esta observancia de la fe que el teatro debe a lo nacional esté llena de esa «fe» sin la cual no puede haber fidelidad. Fe en la existencia, fe en la creencia, fe en el servicio nacional. Porque sin fe no hay creación posible. Sin creer no se puede crear. Y basta lo primero para lograr lo segundo, pues de «creer» a «crear» —como diría Calderón— no hay más que solo un aliento. El aliento, es decir, el esfuerzo indispensable para decir: «fiat», hágase. Por eso, estas notas, que se abrieron con una afirmación de fe —fe en el teatro español—, han de cerrarse con otra: fe en España; en la existencia, en la creencia, en el servicio de España. Cuando faltó una sola de estas condiciones esenciales, las otras dos al suelo se vinieron, y con ellas la gallarda arquitectura del Teatro Nacional. ¿No será ahora la hora de volver a crear, puesto que hemos vuelto a creer? Ahí está, esperándonos, la gran tarea de hacer que España tenga de nuevo un Teatro Nacional.

2. LO TEATRAL

Tres notas sobre lo teatral

I. Humanidad. Solo lo humano es teatral. Solo la pasión, la angustia, la vida humana son dramáticas. Los dioses no interesan si no se hacen hombres. Lo santos no apasionan si no son pecadores. Los héroes no conmueven si no son vulnerables. Ni la eterna y fría serenidad de los astros, ni el ciego y oscuro instinto de los brutos pueden ser objeto de conflicto dramático sino en cuanto influyen en el hombre. Por eso ha fracasado en el teatro la deshumanización del arte. Por eso fue estéril e ineficaz el llamado Teatro de Vanguardia.

El teatro es un arte de retaguardia; de plenitud, casi abocada a la decadencia. El teatro es un arte de pasión y la pasión —contra lo que muchos creen— es fruto de madurez. Lo teatral, como fruto maduro de plenitud sazónada, es complejo humano, vital. Ni metafísica ni silogismo, sino sencillamente pasión y humanidad.

II. Eficacia. Solo lo eficaz es teatral. Solo lo directo e intuitivo; solo lo que puede abarcarse con una sola mirada, solo lo inteligible por la sola y no repetida audición. Si para entender algo hay que retroceder —deducir— o, simplemente, detenerse —reflexionar—, ese algo ya no es teatro, porque el teatro no admite análisis ni disecciones. Lo teatral es un arte de realidades vivas, no una teoría de hipótesis. Solo cuenta lo hecho, lo que está presente ante el público. Todo lo que requiera prólogo, notas o premisas, todo lo que necesite explicación o comentario, previo conocimiento o ulterior exégesis, aunque lo haya escrito Shakespeare,

no es teatro. El teatro, si es teatro, es siempre vivo, actual, presente. Lo teatral es únicamente lo directo y eficaz.

III. Espectáculo. Solo lo espectacular es teatral. Solo lo que admite y necesita una apariencia corpórea, una interpretación humana, una representación escénica es teatro. Lo demás será poesía, ensayo e incluso literatura dramática; pero teatro no. Cuando Unamuno pedía para su teatro unos actores vestidos de gris sobre un fondo neutro e inexpressivo, revelaba su inhabilidad teatral. Toda su obra, en cambio, su angustioso sentimiento trágico de la vida y de la muerte es una prueba de su espíritu dramático. Porque puede haber poesía dramática sin espectáculo teatral, y hay, por desgracia, mucho espectáculo teatral sin poesía dramática. Lope de Vega desconocía o despreciaba el espectáculo. Verdad es que Lope fue un poeta lírico —o, si se quiere, épico— más bien que dramático. Calderón, en cambio, más teatral —más barroco— gustaba y usaba —e incluso abusaba— del espectáculo. De todo su teatro, lo más próximo a nuestra estética actual son las comedias mitológicas y los autos sacramentales, portentos de espectáculo.

IV. Colofón. Si la humanidad es el espíritu de lo teatral —es decir, el alma— y la eficacia el medio material que emplea para manifestarse —es decir, el cuerpo—, el espectáculo es la vida del teatro. Y están los tres, como en el hombre, tan íntimamente unidos —alma, cuerpo y vida— que cuando alguno falta —humanidad, eficacia o espectáculo— desaparece el teatro.

3. EL TEATRO, FORMA VITAL

España —es decir, el mundo, porque el teatro del mundo, «el gran teatro del mundo», es el teatro de España— siempre ha tenido, salvo en la plenitud gozosa de un siglo de unidad y perfección, dos teatros opuestos y rivales que se han odiado a muerte, aun antes de la vida —que es la escena—, como se odian en el vientre de su madre los hermanos a un tiempo concebidos. Estos dos teatros antagonicos, irreconciliables, son: el culto y el popular.

Eso —se nos argüirá— no es privativo ni peculiar del teatro; lo mismo ocurre en los demás géneros de la literatura y aun en las artes todas. Pero —reargüiremos tenaces—, lo que sí es privativo del teatro —y en esta premisa, casi axiomática, se basa nuestra estética teatral— es que lo popular vence a lo culto y acaba por conquistar su puesto, ascendiendo desde el corral al estrado; en tanto que en las demás artes o en los restantes géneros de la literatura es siempre, o casi siempre, lo erudito y

cultural —salvo absurdas, momentáneas aberraciones de moda— lo que orienta, permanece y, a la postre, se impone y triunfa.

En cambio, en el teatro, es la forma popular, nacida sin precedente erudito, y aun en contra de este mismo, es decir, lo instintivo e intuitivo, lo vital lo que logra permanencia y plenitud, y, a la corta o a la larga, triunfa y alcanza consideración y categoría de obra culta, derrocando incluso a la que en un principio pretendió cerrarle el paso y bastardear su raza. Pues si Berceo y Boscán tuvieron noble razón —su razón para un siglo— contra «joglars» el uno, contra «copleros» el otro —bajas formas populares de una alta poesía, culta y erudita antaño, entonces popular y vencedora y, por tanto, agonizante, pues la muerte está en el triunfo como en la semilla el árbol—, también tuvo su razón —su razón eterna y viva, ayer y hoy— Lope de Rueda, autor de pasos, contra el doctor Villalobos y Hernán Pérez de Oliva, mediocres y aburridos traductores de Plauto y Terencio; como la tuvo Comella, bárbaro engendrador de monstruos, contra el pulido Moratín —despectivo comentador de Shakespeare— a pesar de la fina, cruel gracia del crítico don Hermógenes, en *La comedia nueva o el café*.

Por eso, en el Siglo de Oro, en cuyo tiempo alcanzó sazón plena esta española fuerza vital, se escondieron, hasta morir en sus retretes eruditos, quienes durante años y años habían estado inútilmente alanceando con sus entecas, heladas, dulzonas plumas, prematuramente neoclásicas, el cálido, vigoroso y amargo teatro nacional. Por eso aún tuvo que confesar Lope de Vega, con irónica humildad cargada de despecho y sano orgullo, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, escrito a instancias de una Academia de cultiparla, que a ninguno de todos llamar puede «más bárbaro» que él, «fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente».

Pero es que en ese «vulgar aplauso» —que ya sonaba en salones cortesanos y palaciegas fiestas— coincidieron pueblo y reyes, doctos e ignorantes, clérigos y caballeros, hasta hacer del teatro nacional —como oportuna y sagazmente apunta Pfandl— «una escena para todos», porque en ella —repetimos, y lo hacemos hasta la saciedad, aunque sea mucha voz la que clama en el desierto— en ella se cifraba, en armoniosos versos de sin igual belleza, el ímpetu vital de las gentes españolas, cuya hambre y sed de teatro, por milagro del genio y por necesidad y lógica, de plenitud lograda, coincidían con la fórmula culta de los intelectuales, por vez primera —ahora es la segunda— fieles a la grandeza y servi-

dumbre de su histórico destino nacional, y no vendidos a la pedante imitación de arcaicos y exóticos modelos.

Pero se puso el sol de España, cuando el mundo, cegado por las nacientes sombras del progreso materialista y ateo, no quiso mirar su clara luz y en las heladas décadas del estúpido siglo XVIII —mármol y estuco, rasos y encajes— el imbécil Blas Nasarre, académico del Buen Gusto —el suyo, que prefería el *Quijote* apócrifo al de Cervantes y las comedias de este a las de Lope— lanzó el histriónico y gárrulo coro de sus empelucadas y empolvadas Euménides a lo Boileau contra la rica y generosa escena patria. Y al amparo de tan desafortunado y huero capitán Araña, una oscura turbamulta de pulidos gramáticos afrancesados y estériles versificadores apócrifos llenó las páginas de nuestra historia muerta —que no las tablas de nuestra escena viva— con tragedias neoclásicas de insoportable perfección crítica.

Y fue Flumisto Thermodonciaco —¿cabe pseudónimo más adecuado, por su inocente pedantería insufrible, para don Nicolás Fernández de Moratín?— quien, apoyado por el volteriano seductor Clavijo y el satírico Forner, logró la triste honra de que sus necios *Desengaños al teatro español* —¡cuán avisados, avispados diríamos mejor, los neoclasicistas galos!— hallaran eco en la voluntad real y se prohibieran las representaciones públicas, hoy felizmente restauradas,¹⁴ de los autos sacramentales de don Pedro Calderón, por atentatorias al buen gusto y al decoro nacional.

¿Por qué esta dura y cruel batalla? Porque el teatro —y llegamos al término de esta larga pero necesaria y aleccionadora digresión histórica, para adentrarnos, por último, en el difícil terreno del ensayo estético— es, en su lógica y natural representación escénica —es decir, como espectáculo ante un público cualquiera—, no una obra de cultura, sino una Forma Vital. Por consiguiente, instintiva y no intelectual. Y, por tanto, romántica y no clásica. Y lo vital, lo instintivo, lo romántico, es lo

¹⁴ Por Orden de 14 jun. 1938 (M.º de Interior) se restableció no solo la fiesta religiosa del Corpus sino que «siendo gloriosa tradición española conmemorar la festividad del Corpus Christi con espectáculos teatrales que, inspirados en el dogma eucarístico brinden al pueblo grave enseñanza, arte depurado y honesto esparcimiento [...] se restablece la conmemoración teatral de Corpus Christi». El artículo 4 anunciaba que «todos los años se premiará el mejor Auto Sacramental» presentado a concurso. Meses después (11 mar. 1939) se publicaron las bases del concurso de autos sacramentales modernos. La cosa quedó en casi nada.

popular; en contraposición a lo erudito, lo intelectual y lo clásico, que es, en realidad, lo culto.

Mas, ¿por qué —se nos dirá— definimos el teatro —el teatro representado, el teatro-espectáculo, insistimos— como una forma vital? Porque el teatro —y en él incluimos, como es lógico, el teatro musical, la danza y la pantomima, la declamación dramática, e incluso la oratoria polémica; es decir, todo lo que encierra en sí una anécdota y necesita para su logro total un espectador enfrente— es la única manifestación artística cuya visión no se alcanza por entero y de una vez, como en las artes plásticas, ni se puede atomizar, analizar y discutir, en la quietud del estudio y de la soledad gustosa, como en la música o en los restantes géneros de la literatura; sino que se nos presenta gradual y progresivamente —sin disección ni discontinuidad posibles— como un organismo vivo, en su completo y mágico proceso biológico, y en tan excepcionales circunstancias coactivas, y con tan extraño poder de sugestión y arrastre que no cabe ya en el hombre —como espectador, se entiende, vencido ya de antemano con solo sentarse en la butaca— una postura de rebeldía crítica, sino una entrega total de sentidos y potencias.

No hay, pues, no puede, ni debe haber en el teatro, si este quiere alcanzar la excelsa virtud vital de su representación escénica, otra preocupación —aparte las puras normas estéticas y morales del decoro y la nobleza de la obra realizada— que la preocupación vital de arrastrar al auditorio hasta que olvide su vida en aras de la que late en la ficción escénica. Y todo lo que no sea esto, lo será todo menos teatro. Y por eso, en él no caben, como fundamento único de su esencia teatral, ni la poesía pura, ni el ingenio deshumanizado, ni la genial concepción abstracta, ni el alto juego intelectual. Porque el teatro no es más que la vital, y normal, y humana motivación de los hechos de los hombres, nutridos por la oscura raíz del grito y de la pasión, y aromados por la celeste flor de su sobrenatural angustia.

El gran teatro de España, que es el gran teatro del mundo, es el duro, amargo y hondo teatro popular y nacional de Naharro y Timoneda, de Lope y de Calderón, de Amescua y Guillén de Castro. Porque en España —en el mundo— aunque haya aparentemente dos teatros rivales y antagonicos —el culto y el popular—, solo hay uno en realidad, porque el otro no es teatro.

Aquel teatro que, bajo bóvedas de catedral o ante soldados y clérigos apiñados en corrales, al mundo entero dictaba normas de eternidad y

belleza con su hondo clamor de liturgia, con su alta, entera, viril voz de conciencia nacional...

5. EL AUTO SACRAMENTAL

I. Hemos llegado al término, y a la cumbre, del teatro nacional. El auto sacramental es, indiscutiblemente, el primero entre los géneros teatrales, la superación cristiana del paganismo renacentista, el triunfo de lo ecuménico, la más bella forma del arte católico. Si la definición aristotélica del drama funda la esencia de este en la representación, es decir, en la ficción, en el aparentar lo que no se es, por consiguiente, en el símbolo, ningún teatro más dramático que el simbólico auto sacramental. Si lo que da a la Hispanidad su valor ecuménico y civilizador es, según Maeztu, su concepción del hombre como ser redimible por la gracia, capaz, por el libre ejercicio de su libre albedrío, de llegar a ser hijo de Dios, ningún teatro tan español y tan universal a un tiempo —tan ecuménico, al fin— como el auto sacramental, cuya raíz dramática estriba, precisamente, en la doctrina tomista del libre albedrío.

Porque el auto sacramental —hora es de decirlo, después de tanta insidiosa estupidez y tanta malintencionada agudeza, como a su costa se ha dicho, incluso por españoles que no merecían serlo —es, no solo la más perfecta expresión dramática de la raíz católica e imperial de España sino la más alta y bella manifestación de la tragedia— el teatro por excelencia que excede y supera incluso a la tragedia griega, cuanto la verdad, nobleza y armonía de la teología católica excede y supera a la falsa, rastrera y confusa mitología helénica.

II. He aquí la clave del teatro simbólico de Calderón: el «concepto representable». He aquí el milagro, añadimos nosotros. El milagro de convertir en representación un puro concepto. El milagro de dar vida escénica a una idea. El milagro de hacer dramática una teología.

Y aunque Calderón sea, a nuestro juicio, el mayor talento dramático que haya tenido la humanidad —hablo de talento: Calderón y Sófocles, no de temperamento: Lope y Shakespeare—, este milagro del «concepto representable», del drama de ideas, del teatro teológico, necesita explicación, porque no la tiene en solo el ingenio soberano del autor.

Ensayemos una explicación. Y sea esta: el concepto, la idea, la teología que Calderón dramatiza es la más bella, patética y sublime de las tragedias: Dios hecho hombre, por amor al hombre, Dios muerto a manos del hombre, por amor al hombre, Dios dado en manjar al hombre, por

amor al hombre. «Cada vez que comulguéis, dice San Pablo, anunciaréis la muerte del Señor».

En la Eucaristía está cifrada la historia entera de la Redención, la divina tragedia de la muerte del Señor. Sacrificio, es decir, obra de Amor. Muerte que mata la muerte y da vida, y vida eterna, es decir, fruto de Amor, Redención; es decir, triunfo de Amor. El Amor de los amores. ¿Podrá extrañar a alguien que con esta idea —la más sublime que existe— lograra Calderón la forma dramática más bella de cuantas el hombre ha inventado? ¿No parece ya obra hacedera y posible lo que en un principio nos sorprendió y maravilló como un milagro?

Y, no obstante, el milagro subsiste. Y más sorprendente y maravilloso que en un principio pudo parecernos. Porque Calderón —y en ello estriba su genialidad y su arte todo— no dramatiza la Redención de un modo directo, sensible y patético, sino de un modo indirecto, conceptual y teológico. El sentido indirecto y mediato, o sea la alegoría, es (dice Valbuena) lo que caracteriza el auto sacramental. Y así, en él nunca se representa el acto mismo de la institución de la Eucaristía, con ser este sacramento la razón de su ser; ni se presenta en su viva y real humanidad a ninguno de los protagonistas de la tragedia de la Redención, con ser esta la raíz de su estructura dramática.

Calderón logró armonizar y cohesionar el Renacimiento y el catolicismo, la paganía vital y la teología dogmática, el mundo de las formas y el mundo de las ideas. Y dar la primacía, como es natural, al rigor de lo metafísico, sin humillar, sino más bien sublimando, la belleza de lo físico. Este es, en verdad, el milagro de Calderón. El haber llenado de catolicismo y catolicidad el paganismo renacentista.

Calderón completa su acierto creacional del teatro simbólico gracias, precisamente, al defecto que resta humanidad a su teatro realista. Se ha dicho repetidas veces y no sin razón que Calderón carece del poder creador de caracteres. Es decir: Calderón no crea pícaros, caballeros, príncipes, hombres; sino el Pícaro, el Caballero, el Príncipe, el Hombre. Si este es su pecado, «O felix culpa, pues que, a cambio de cierta montonía —en los personajes, que no en la trama, prodigiosamente variada— de algunas comedias, nos ha legado la maravillosa galería de personificaciones ideales, de caracteres-tipo, de abstracciones humanizadas, de sus autos sacramentales. Y en ello sí que no admite competidor. Este arte simbólico y esquemático, este puro concepto representable, es desde luego, un arte convencional, limitado si se quiere; pero, por eso mismo, profundo, conceptual, casi jeroglífico, correspondiendo así a la esencia

enigmística [*sic*] de lo barroco. Por eso, Calderón, en la primera escena de sus autos, suele establecer el simbolismo dramático de su argumento. Este recurso, que así lo calificamos, no es tal sino en apariencia. En realidad se trata, según creemos, de algo más hondo y trascendental. Este desvelar el argumento al iniciarse el espectáculo, este anular con ello el interés de la anécdota, es lo que, a nuestro juicio, presta al auto, no solo un nuevo argumento en pro de su clara filiación renacentista —recuérdense los introitos y argumentos—, sino su más alta y permanente categoría estética. Recuérdese, en efecto, que la más noble de las formas dramáticas hasta él conocidas —la tragedia griega— basa su interés no en la sorpresa sino en el reconocimiento. De estas dos fundamentales actitudes del hombre ante la obra artística —sorpresa: actitud vital, romántica, perecedera; reconocimiento: actitud conceptual, clásica, perenne— la tragedia griega y el auto sacramental, con su argumento conocido de antemano, noble, arriesgada ascéticamente, desdeñando el triunfo fácil, prefieren la segunda. Lo que interesa, apasiona y conmueve en la tragedia griega y el auto sacramental es, no lo que ocurre, sino cómo ocurre; no lo que se hace, sino lo que se dice; no el hecho humano, sino la motivación dramática; no lo que es, sino el por qué de lo que es.

8. LA PASIÓN EN EL TEATRO CLÁSICO

I. El drama de la Pasión apenas si ha florecido en el teatro religioso español. [...]

IV. Calderón de la Barca, en cambio, infundió en sus autos un solo pensamiento, un motivo único y poderoso. Coartó su libertad creadora y ahondó como nadie en las profundidades teológicas. Todo su teatro no es más que una glosa conceptual y simbólica del drama de la Redención.

En una síntesis vigorosa presenta la vida entera de la Humanidad según el dogma católico: Creación, Caída y Redención. Pero esta no es ya dolorosa, sangrienta y terrible, como un recuerdo de la Pasión, sino alegre, incruenta, fácil, como obra de Dios. Todo está dramatizado, simbolizado, hecho acción y alegoría, con tal riqueza de medios y tal portento de profundidad e invención que sobrecoge y espanta por su grandeza casi infinita. Tal es, a grandes rasgos, el motivo fundamental de los autos de Calderón de la Barca, a quien se le pudiera llamar el poeta de la Redención, y con cuyo arte maravilloso muere el teatro religioso español.

V. La representación simbólica del Misterio de la Redención en los autos de Calderón. El auto sacramental, expresión máxima del drama sacro español, síntesis maravillosa de la fe y de la poesía, fusión perfecta del teatro y de la devoción de un pueblo, es por su misma esencia (conmemoración y exaltación del sacramento de la Eucaristía) ajeno a los misterios de la Pasión del Señor.

Pero tal como lo concibió y realizó su más perfecto poeta, el teológico y barroco Calderón de la Barca, resulta en realidad la historia acabada y completa de la Redención de la Humanidad; y así en los autos del creador de La vida es sueño aparecen en ocasiones, representadas de un modo alegórico, no pocas escenas de la Pasión y Muerte de Cristo Nuestro Señor.

9. LA DEVOCIÓN A MARÍA INMACULADA EN EL TEATRO ESPAÑOL Y PRINCIPALMENTE EN LOS AUTOS DE CALDERÓN

Este hondo sentir nacional, este deseo colectivo y fervoroso, espontáneo y popular, necesitaba un poeta que lo resumiera y unificara, que le diera vida dogmática y apariencia apologética, que lo transformara en argumentación y controversia y lo elevara a concepción filosófica y ecuménica. Y este poeta fue Calderón, el genio universal y teológico del teatro español.

Calderón de la Barca, el poeta de la Contrarreforma, se proclamó en paladín de la Concepción Inmaculada de María y recogió todo el fervor popular, entrañable y legendario, de la España del siglo XVII para construir con solidez argumental y apologética la cúpula gallarda de una doctrina católica. Sus autos sacramentales —rebosantes de alusiones y paráfrasis marianas— presentan, por una parte, el elemento «historial», tradicional y legendario —romántico, podríamos decir— que otros ingenios hubieron de cultivar. Así se ve en *El cubo de la Almudena*, restauración de la imagen de dicha advocación; en *El Santo Rey don Fernando* cuya base histórica es la conquista de Sevilla y la aparición de su Patrona, la Virgen de los Reyes, y en *A María, el corazón*, la bellísima y patética leyenda de la Virgen de Loreto, en cuya loa se glosa y dramatiza la piadosa advocación «María sin pecado».

Por otra parte, Calderón aborda con maestría y profundidad inimitables el estudio simbólico de las mujeres bíblicas —vivientes profecías—, que son como bocetos, vislumbres y anuncio de la Virgen María. Tres autos sacramentales pertenecen a este grupo: *Las espigas de Ruth*, *La*

primera flor del Carmelo y *¿Quién hallará mujer fuerte?*, y en sus tres protagonistas, Ruth, Abigaill y Jael, hace Calderón patentes y claros los rasgos fundamentales que las hacen símbolos y prefiguraciones de María.

V. *Las Órdenes militares*. En este auto artificioso y desigual, confuso y desordenado, el tema de la Inmaculada se presenta por sola razón de actualidad. Fue escrito en 1662, recién publicada la bula de Alejandro VII, y recoge y versifica no pequeña parte de ella, como argumento incontrovertible contra las asechanzas de la Culpa que quiere infamar a Cristo —aspirante a Caballero de la Cruz—, asegurando que su Madre está sujeta al pecado original, aunque no pueda demostrarlo.

VI. *La hidalga del valle*. Por último, y como contraste, *La hidalga del valle*, único auto exclusivamente mariano. Toda su trama se reduce a representar simbólicamente la Concepción Inmaculada de María. Lo que presta a este auto, claro y sencillo como un teorema, el máximo interés y valía es la demostración dramática, en prodigioso símbolo escénico, de cómo pudo ser la Virgen María redimida antes de haber caído en pecado. La bella teoría poética y dogmática de Calderón cobra su más acabada y perfecta expresión en estas décimas que, burlón y sentencioso, dice el Placer contestando y confundiendo a un tiempo a la Culpa y al Furor: «El levantaros postrado, / y limpiaros, da a entender / que en no dejaros caer, / limpiado os he, y levantado».

13. EL TEATRO EN EL AÑO 2000

Aquí está encerrada toda una grave y noble lección estética. El primitivo tablado de los cómicos de la legua, sencillo, abierto, ardiente y enamorado, vencerá siempre al locutorio [*sic*] y laboratorio artificial, complicado, hermético, frío y cerebral. Frente a la industrialización, frente a la mecanización, sobre lo previsto y reglamentado, surge siempre —y siempre vencedora— la espontaneidad poética del genio creador. El teatro puede enfermar —casi agonizante está ya, el pobre— abrumado por la rutina, el maquinismo y los negocios. Pero llegará algún día —está alboreando ya— en que algún estudiante alocado volverá a cantar como —Agustín de Rojas— los nuevos versos de la Comedia Nueva. La nueva comedia que se parecerá a la antigua como se parecen entre sí dos gotas de agua. La nueva comedia que será, como la antigua, vida, acción y poesía, bajo el alto cielo, sobre la seca tierra, frente a la mar undosa...