

David Rodríguez-Solás, *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2014, 237 pp.

La proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931, punto de partida de este estudio de David Rodríguez-Solás, supuso la puesta en marcha de varias iniciativas que buscaban una reconstrucción nacional a todos los niveles. Dentro de las complejas reformas y procesos necesarios para llevar a cabo tales cambios, las propuestas culturales tuvieron una importancia capital, ya que fueron una de las apuestas más fuertes del gobierno republicano.

Rodríguez-Solás, actualmente profesor en la University of Massachusetts en Amherst, centra este ensayo –fruto de su tesis doctoral– en cómo, durante los años de la República, se intentó crear una tradición teatral en la que se recuperara el teatro del Siglo de Oro que, hasta la fecha, no había sido valorado ni difundido como merecía. Del análisis de estas prácticas teatrales republicanas y de su recepción se concluye la legitimación de este teatro clásico y su potencial, que supuso también parte de la transformación del *habitus* del público, según el término sociológico acuñado por Pierre Bourdieu.

En el primer capítulo, “Un proyecto de educación cívica: Misiones Pedagógicas”, el autor trata, a modo de contextualización general, de las políticas culturales de la República, la creación de Misiones Pedagógicas y de su Patronato. Sin centrarse aún en la dedicada al arte escénico, el Teatro del Pueblo, aporta una visión de conjunto de lo que supusieron las Misiones y sus principales apuestas, de los motivos que impulsaron al gobierno a llevarlas a cabo, y de la gran importancia que se le dio a la educación, sobre todo en las zonas rurales, en un país con un índice de analfabetismo del 32 por ciento a principios de los años treinta. Asimismo, dedica una parte a la reconstrucción de un discurso historiográfico de España acorde con los ideales republicanos y cómo se reflejó en los libros de texto. Todo este estudio inicial, destinado a corroborar las acciones del gobierno de la República para provocar ese cambio social estructural, no está exento de crítica. Rodríguez-Solás contempla también las voces contrarias al proyecto de Misiones, e incluso él mismo afirma de forma argumentada que estas iniciativas implicaban, en realidad, cierto proselitismo.

El segundo de los capítulos, “La ‘nueva carreta de Angulo el Malo’: el Teatro del Pueblo”, se centra en la sección teatral de Misiones Pedagógicas, la compañía itinerante que dirigió Alejandro Casona y que se conocía popularmente con el sobrenombre del episodio del *Quijote*. Si bien tanto el Teatro del Pueblo como La Barraca estuvieron patrocinadas por el gobierno y tuvieron puntos en común –aun-

que también claras diferencias que el autor señala —, la celebridad de la compañía lorquiana ha hecho que el grupo dirigido por Casona haya quedado más en un segundo término en los estudios que hay de ambas hasta el momento. Por ello, la reconstrucción que Rodríguez-Solás ofrece en este libro, tanto de su creación como de su repertorio, pasando por sus itinerarios, resulta de gran valor.

El autor destaca, en primer lugar, lo que para él resulta una intencionada relación entre el grupo y Cervantes, fruto no solo de querer emular esa carreta de cómicos de la legua con la que se cruzan don Quijote y Sancho, sino también de la importancia del lugar en el que se estrenó la compañía, Esquivias, población donde vivió Cervantes, así como de su itinerario, ya que muchos pueblos de los que visitaron forman parte de la llamada ruta del Quijote. Todo ello es entendido por Rodríguez-Solás como “las estrategias de legitimación que empleó el Teatro del Pueblo para afianzar su posición en el campo cultural” (71).

El repertorio de la compañía estaba formado mayoritariamente por piezas breves del teatro clásico del siglo XVI y XVII, aunque más adelante se incluyeron algunas contemporáneas o adaptaciones hechas por el propio Casona. Todas tenían en común su carácter popular, prioridad para el Patronato de Misiones a la hora de seleccionar el repertorio. La elección de las piezas, además, no respondía solamente a una cuestión de estética teatral o de facilidad de recepción, sino que, como ya apuntaba el autor en el capítulo anterior, se buscaba difundir una determinada visión del nuevo gobierno y de la nueva construcción nacional. Como ejemplo, Rodríguez-Solás analiza tres de las piezas del repertorio del Teatro del Pueblo: dos entremeses cervantinos, *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*, y una versión del episodio quijotesco de la ínsula Barataria, titulado *Sancho Panza en la ínsula*, firmada por Casona. Las tres presentan escenas de administración jurídica en un sistema de soberanía popular y de justicia dictada con sentido común, sobre todo la última, y las primeras ejemplifican también el poder civil y el divorcio, novedades en las políticas promovidas por la República.

El autor señala al final de este capítulo cómo, a través de la fotografía en prensa, se difundía el éxito de las actuaciones teatrales misioneras. No obstante, las imágenes elegidas para tal fin muestran primeros planos de los espectadores, y es el pie de foto el que aporta la información y condiciona, así, la mirada del lector, como corrobora la bibliografía especializada fotográfica aportada por Rodríguez-Solás.

De La Barraca se ocupa en el tercer capítulo, titulado “El ‘nuevo carro de Tespis’: La Barraca”. La bibliografía sobre esta compañía es muy extensa por lo célebre de uno de sus directores, Federico García

Lorca, y por la fama de sus actuaciones, que motivaron incluso la creación de otros grupos parejos como El Búho, de la Universidad de Valencia. Así que Rodríguez-Solás sirve un compendio de todo lo dicho hasta el momento y lo unifica en un capítulo en el que señala las principales características del grupo de Lorca.

Como ya hiciera en el anterior, aunque con más detalle esta vez, remarca las claras diferencias entre La Barraca y el Teatro del Pueblo: su origen —La Barraca, a pesar de estar promocionada por el gobierno, era un grupo de teatro universitario—, su tipología —era una compañía claramente de teatro de arte—, sus recursos —en La Barraca todos los elementos escénicos cobraban gran importancia, desde la escenografía hasta el vestuario, pasando por la música y los efectos—, su público —el grupo universitario actuaba en núcleos urbanos mayores que el misionero, bien fuera en ciudades o en pueblos medianos, y modificaban su repertorio según el lugar—, su fama —llegaron a actuar en teatros como el Español e incluso se barajó la posibilidad de que hicieran una gira europea—, etc. Es decir, “las prácticas y los objetivos particulares del Teatro del Pueblo y de La Barraca eran diferentes. No obstante, ambas compañías compartían el ideal republicano de democratizar la cultura. Las dos acercaron el arte teatral a los pueblos y ciudades de España, y las dos colaboraron en la revalorización del repertorio teatral español” (130). Y ambas defendían que actuaban desinteresadamente, sin más intenciones que la de entretener al público y devolverle su teatro de antaño, aunque tal afirmación no fuera del todo exacta, como remarca Rodríguez-Solás con el análisis de los trabajos de ambas compañías.

En el caso de La Barraca, el autor dedica especial atención, por un lado, al espectáculo que ofrecían en los pueblos, formado por tres entremeses cervantinos (*La cueva de Salamanca*, *Los dos habladores* y *La guarda cuidadosa*); por otro, al montaje del auto sacramental de Calderón *La vida es sueño*, del que, en los pueblos, solo representaban el primer acto; y, finalmente, al montaje de *Fuenteovejuna*, de Lope, que Lorca adaptó para situarlo en la España de los años treinta, y que Rodríguez-Solás estudia pormenorizadamente, desde la intervención textual del poeta y dramaturgo hasta el peso de la música y el baile en la puesta en escena.

En el cuarto capítulo, “La creación de un Teatro Nacional”, traza el recorrido de esta iniciativa, que tuvo sus primeros intentos ya en el siglo XVIII, pero la centra en el debate republicano tras la propuesta oficial, realizada por Antonio Machado, y en cómo la imposibilidad de consenso entre una labor teatral museística y de preservación del patrimonio a modo arqueológico, o una apuesta más experimental hacia nuevas estéticas y técnicas teatrales, pudiendo reinterpretar la tradición, la dejó sin aplicación. Sin embargo, el autor

apunta acertadamente a proyectos que estuvieron cerca de convertirse en Teatro Nacional, como los promovidos por el director Cipriano de Rivas Cherif: su Teatro Escuela de Arte y sus montajes paradigmáticos de clásicos, como *El alcalde de Zalamea* que se representó en la plaza de las Ventas de Madrid como conmemoración del día de la República de 1934, y que Rodríguez-Solás considera “el caso más evidente de legitimación de la nación teatral en el periodo del que se ocupa mi investigación” (158).

Otras iniciativas privadas estuvieron muy próximas a ese Teatro Nacional que proponía Machado, que se ajustaba bastante a la programación establecida en el teatro Español por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, quienes se encargaron de ella durante cinco temporadas, entre 1930 y 1935. De no haber sido por sus vinculaciones políticas de izquierdas, que, en cierto modo, terminaron por desacreditarles debido a algunas decisiones de repertorio, hubieran conseguido el suficiente consenso de todas las facciones políticas del gobierno para convertirse en el Teatro Nacional.

El último capítulo, “Lope de Vega en su centenario: el Fénix y la identidad española”, está dedicado a otra actividad teatral áurea que tuvo su repercusión y que tampoco estuvo exenta de polémica: la conmemoración del tricentenario de la muerte de Lope en 1935. Tras una contextualización acerca de la necesidad de las conmemoraciones, para la que se sirve del concepto del historiador francés Pierre Nora *lieu de mémoire*, Rodríguez-Solás compara el tratamiento del centenario de Lope con el de Calderón y Cervantes, que habían tenido lugar unas décadas antes.

Pero el núcleo del capítulo está dedicado a analizar las iniciativas oficiales de la conmemoración del Fénix: por un lado, están las representaciones de piezas breves populares en plazas de Madrid, que se concretaron en el entremés *El degollado* y en los autos sacramentales *La puente del mundo*, *La siega* y *La locura por la honra*; por otro, se halla la puesta en escena de *La dama boba*, en versión de Lorca, con dirección de Rivas Cherif, escenografía de Manuel Fontanals e interpretada por la compañía Xirgu-Borrás. A la función única, que tuvo lugar en la chopera del Retiro el 27 de agosto, asistieron más de cinco mil espectadores. Este éxito, junto con el de las representaciones en las plazas, permite al autor e investigador afirmar que “estas iniciativas demostraron las posibilidades que ofrecía el teatro del Siglo de Oro para reencontrarse con el espectador” (190). Y, finalmente, la inauguración de la Casa-Museo Lope de Vega a finales de ese año.

Sin embargo, Lope resultó una figura controvertida, ya que tanto su vida como su obra permitían interpretaciones politizadas claramente opuestas, hecho que acrecentaba las posibilidades de su apro-

piación por parte de ideologías divergentes. En este ensayo se ejemplifica con el análisis de la lectura partidista que del Fénix hicieron los conferenciantes invitados a un ciclo programado por el grupo ultraconservador Acción Española.

En definitiva, *Teatros nacionales republicanos* pone de manifiesto que la recuperación de la tradición teatral clásica resultó imprescindible para la construcción del teatro nacional republicano y de la identidad colectiva. David Rodríguez-Solás reúne en este volumen las principales iniciativas teatrales llevadas a cabo entre 1931 y 1936 y la importancia del teatro clásico en ellas. Lo hace, además, de forma contrastada y crítica, y con el manejo de bibliografía internacional y multidisciplinar. Hasta la fecha, los proyectos plasmados en este libro habían sido estudiados de forma individual, fragmentada o parcial y no se disponía aún en la bibliografía de un título que diera cuenta del fenómeno en su conjunto, de modo que esta obra deviene esencial para una incursión general en el tema de estudio. Resulta un perfecto complemento a otras investigaciones afines a las prácticas teatrales en España durante la primera mitad del siglo XX, como *Retablos de agitación política*, de Emilio Peral Vega, publicada en esta misma colección, y que aborda las iniciativas teatrales en el periodo inmediatamente posterior al estudiado por Rodríguez-Solás: la Guerra Civil Española.

ESTHER LÁZARO

*Universitat Autònoma de Barcelona*

GEXEL-CEFID

José Romera Castillo, ed., *Creadores jóvenes en el ámbito teatral* (20+13=33). Madrid: Verbum, 2014, 366 pp.

Continuando con la labor que ha venido desarrollando el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (SELITEN@T), dirigido desde su fundación en 1991 por el Catedrático de Literatura Española José Romera Castillo, se publican en este volumen las actas del vigesimotercer Seminario Internacional que desde entonces viene celebrándose con carácter anual; un encuentro de referencia para los especialistas en el género dramático, cuyas aportaciones han servido para poner las bases de futuras investigaciones sobre el teatro producido en el nuevo siglo y en las últimas décadas del siglo pasado.

Es el propio Romera Castillo quien, tras una breve síntesis preliminar sobre la trayectoria del grupo a lo largo del tiempo, introduce el leitmotiv del Seminario celebrado en junio del año 2013, que no es