

El teatro de Miguel de Cervantes visto por el 27: algunas líneas de revisión (I)

Sergio Arlandis
(Universitat de València)

Bien conocida es la implicación de la *generación del 27*¹ (si el concepto, como tal, se nos permite) con el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega en 1935². Casi todos— poetas, novelistas, dramaturgos y académicos—le dedicaron, al «Fénix», un buen número de conferencias que fueron sucediéndose en el tiempo, aunque, curiosamente, muchas de ellas ocurrieron en el extranjero, como las que llevaron a efecto Rafael Alberti en Moscú (y repetiría en Cuba³), José Bergamín en México⁴, Joaquín Entrambasguas⁵ supuestamente en New York o Ángel del Río⁶, en Washington, por citar algunos ejemplos un tanto representativos y en cierto modo, variopintos.

Recordemos que Lope de Vega había sido considerado — y de ello nos dio noticia Rafael Alberti en el primer volumen de *La arboleda perdida*—en sus orígenes como el

¹ Cabe señalar de antemano que el concepto, en sí, de generación del 27 ya nos parece reduccionista, tanto en nombres como en predominancia de los autores sobre las autoras: y es que las matizaciones y puntualizaciones son tantas y de tan diversa índole que aceptaremos dar como más acertado el concepto *edad de plata* propuesto por José-Carlos Mainer entre otros y su carácter polifónico, en el que entrarían no solo el eje más normativo propuesto por Gerardo Diego a través de sus antologías (la de 1932 y la de 1935), sino también aquel grupo de autores y autoras cuya tensión estética y literaria fue más laxa con aquellas principales pautas generacionales que tempranamente fueron definiendo a esta pléyade de escritores y escritoras.

² Especialmente interesante resulta el trabajo de Antonio Carreño para una perspectiva global de la manipulación ideológica que este centenario sufrió por parte de todos los bandos políticos predominantes. Igualmente útil será el trabajo de Francisco Florit Durán.

³ Bien conocida es esta conferencia de Rafael Alberti, titulada “Lope de Vega y la poesía contemporánea española. (Influencia de Lope en Antonio Machado)”, porque, además de conmemorar la figura del escritor áureo, confirmaba un nuevo giro en su propia trayectoria como poeta. Ahora bien: de aquella conferencia pocos son los datos que se conservan; incluso su original no se trataría exactamente de esa conferencia sino de la pronunciada, en ese mismo año y pocas fechas posteriores, en La Habana, el 5 de abril según recogía la *Revista Cubana* (II, 4-5-6, 68-93) y confirmará la edición llevada a cabo por Robert Marrast de su prosa. Previamente ya había pronunciado la misma conferencia, aunque con ligeras modificaciones (como la eliminación de Antonio Machado como objeto de estudio propiamente) en la Casa de las Españas de New York, el 18 de marzo de ese mismo año, titulándola esta vez: “La poesía contemporánea española”. De dicha conferencia daba debida cuenta *Revista Hispánica Moderna* en su número 4 (Año 1), julio de 1935, página 301; donde además se nos señala otra interesante conferencia, coincidente en el tiempo y en el espacio, pronunciada por Josefina Román, titulada “Lo popular en la lírica de Lope de Vega”. Analizando las fechas, cabría preguntarse si la variación que realizó Alberti en el tema de su conferencia posterior no tuvo la influencia del estudio de Román.

⁴ José Bergamín: “La más leve idea de Lope (Lope, suelo y vuelo de España)”. Recogido un año más tarde en su volumen *Disparadero español*, junto a otros estudios en torno al propio Lope. A pesar de ello solo sabemos (y hemos podido cotejar) que se celebró la conferencia en México, casi con toda probabilidad en marzo de 1935 si hacemos caso del estudio de Diego Martínez Torrón (11-32) que sitúa al autor en México por aquellas fechas, pero carecemos de otros datos concluyentes. Tampoco Dennis Nigel ofrece mayor concreción al respecto.

⁵ Joaquín de Entrambasaguas: “Lope de Vega 1635-1935”. No se especifica la fecha ni el lugar exacto: tan solo la ciudad (New York) y el año (1935). Editado, como separata, por el Ayuntamiento de Madrid ese mismo año.

⁶ Ángel del Río, “Lope de Vega y el espíritu contemporáneo”. Conferencia realizada en el Instituto de las Españas de Washington el 23 de abril de 1935. Resulta un tanto curiosa la fecha de esta conferencia pues, como se sabe, cada 23 de abril se conmemora la figura de Cervantes.

enemigo principal de aquella moda, más *epatizante* que otra cosa, llamada neogongorina. Aquel primer intento por dinamizar la vida cultural española desde dentro, desde la profundidad del pensamiento burgués ya en regresión social e histórica en la España de preguerra, nunca llegó a desdibujar las auténticas devociones de estos escritores y sus predilecciones, tanto como lectores como en su faceta más ávida de críticos y académicos. Pero Miguel de Cervantes iba a ser, sin discusión, ese clásico en la sombra, esa permanente presencia fantasmagórica (por seguir con la terminología de Karl Marx) tras la formación artística de toda una generación de creadores (Díez de Revenga 64-65): y ya no sólo por las continuas reflexiones que hicieron de *El Quijote*, quizá también alentados por el magisterio (por calificarlo de un modo más conciliador) de José Ortega y Gasset, así como la autoridad y respeto que provocaba en ellos la figura y la voz de Miguel de Unamuno, salvo en Cernuda. Decíamos que no solo se iban a preocupar por comentar la célebre obra cervantina (aunque el tercer centenario de la publicación de la definitiva versión de *El Quijote* les cogiera demasiado jóvenes y con cierta distracción en el humorismo vanguardista; de igual modo— y para diferenciarse de otras lecturas españolas ya consideradas canónicas aunque próximas en el tiempo, como el catálogo firmado por Emilio Cotarelo y Mori⁷, el estudio amplio de James Fitzmaurice-Kelly con traducción al español en 1917 realizada por B. Sanín Cano, coincidiendo con la reedición de las *Obras Completas* cervantinas realizadas por la Real Academia Española en siete volúmenes (y que acabaron de publicarse en 1923), el estudio de J. Cejador y Frauca o el de López Barrera, como antecesores del paradigmático estudio de Américo Castro en 1931, etc.—⁸ una visión o reivindicación más hacia su poesía y su teatro, por lo que en aquellos años de formación del *grupo del 27* encontrábamos otros textos (quizá los auténticos artífices de esa renovación de su lectura e interpretación que se intentó llevar a cabo frente a esa inigualable estela quijotesca), tales como aquel primerizo y breve volumen de Eugenio Silvela, el de Díaz de Escovar del que echó mano Alberti en su adaptación de la *Numancia* de Cervantes en 1937; o el paradigmático estudio de Armando Cotarelo y Valledor⁹.

La recuperación de Cervantes llevada a cabo por estos escritores no solo atendía a una reivindicación de lo español: todo lo contrario. Frente a aquella pintoresca relectura llevada a cabo por el romanticismo alemán, y que tan bien estudiaron prematuramente

⁷ Aunque Emilio Cotarelo y Mori ya había publicado en 1905 su volumen *Efemérides cervantinas o sea resumen cronológico de la vida de Miguel de Cervantes*, también en Madrid, en Tip. de la «Revista de Archivos», consideramos que este volumen quedaba un tanto lejos del interés que estos escritores *del 27* mostraron en torno a la figura y obra de Cervantes, así que hemos considerado como obra de mayor referencia la publicada en 1920. No obstante, los dos libros están registrados en el catálogo de la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, lo que invita a pensar que, casi con total seguridad, estos autores conocían, al menos en su mayoría, los ejemplares. Lo confirma, en todo caso, el estudio de Daniel Devoto (518-528) al reflexionar sobre el conocimiento de estas obras, entre otras muchas, por parte de García Lorca y Alberti.

⁸ Cabe tener presente que estudios publicados, como por ejemplo, el de Amenodoro Urdaneta, aunque amplio y voluminoso, difícilmente podrían haberlos manejado, ya que no se tiene constancia de ello y además muchos no tuvieron una distribución adecuada en España. Semejante caso es el estudio de Martín Fernández de Navarrete, con muy restringida accesibilidad y difusión muy a pesar incluso de la densidad de sus aportaciones críticas. Y podríamos seguir añadiendo títulos como los de Ramón León Mainez (1876, 1901) a su edición de *El Quijote*, como en el caso de Nicolás Díaz de Benjumea o Jerónimo Morán entre tantos otros, ya que ninguna de estas ediciones se encuentra en las bibliotecas personales de los principales escritores del 27.

⁹ Trabajos que tendrían su remache final con el imprescindible estudio de Joaquín Casaldueiro, muchos años más tarde.

críticos como J.J. Bertrand¹⁰ o Alberto Porqueras Mayo, entre tantos otros. Curiosamente a esta época se la calificó como *neorromántica* (y no es esta la tarima para ahondar en este concepto, tan rico y variado como controvertido) y a veces ese concepto hizo que lo artístico fuera suplantado por lo político, del mismo modo que los modelos (Cervantes, Lope, Góngora o Garcilaso más tarde, por ejemplo) fueron tomados como emblemas o banderas de actitudes ideológicas, muchas de ellas adoptadas como simples pretextos y muy alejados de la autenticidad de los textos: y esto resultó mucho más visible en el teatro frente a otros géneros. De esto mismo ya dio buena cuenta José Díaz Fernández, en *El nuevo romanticismo* (1930), cuando exigía un auténtico teatro para el pueblo que pusiera en “comunicación con esa democracia ávida y estremecida como un amanecer. Hacer teatro de vanguardia para minorías es tan estéril como escribir en el agua” (Díaz Fernández 1985: 141).

¿Pero qué teatro para el pueblo y sobre qué elementos (temática, ideología, autores) representados? Ciertamente es que ni la República ni la guerra después, a pesar de ser coyunturas históricas supuestamente favorables, lograron imponer la renovación de la escena española (Monleón 1992 378-379; Aznar Soler 1997). La razón se encontraba, en primera instancia, en la persistencia de la *cultura teatral del país*, dicha así como un reclamo general y generacional. Así mismo lo reconocía Luis Cernuda desde las páginas de *El Mono Azul*, cuando afirmaba: “La guerra, que tantas cosas ha removido, y que directamente ha podido ser origen de una total desaparición de esas obras teatrales embrutecedoras del público, no parece aportar hasta ahora una rectificación” (Cernuda 2002, 131-136). Embrutecimiento que se asoció a la España nacional, conservadora y castiza. Ahora bien, también el teatro impulsado por la II República, escondía, tras su reivindicación de un teatro tradicional, un programa ideológico, frente a la dramatización de su propia crisis que tanto caracterizó a la burguesía europea de aquellos años: el teatro fue evasivo porque la burguesía española tuvo temor a los cambios: por ejemplo, en 1936 en la revista *Leviatán*, Sender denunciaba la función evasiva de la comedia burguesa, pues distraía y desviaba “la atención del público de aquello a lo que naturalmente se inclina. ¿Y cuáles son los problemas hacia los que se orienta la atención de la grande y la pequeña burguesía? Hacia la inquietud social, la amenaza del paro obrero, la quiebra de los viejos valores morales” (en Dougherty y Lima 115). En la España de los años veinte y treinta cabría hablar, pues, del teatro como *instrumento político*, tal y como se ha hecho para los años que transcurrieron entre 1895 (fecha del estreno de *Juan José* de Joaquín Dicenta) y 1914, cuando emergió esa conciencia liberal que desembocaría en la II República. No en balde, Dougherty (145) llamó la atención sobre la significativa coincidencia de que el mismo “impulso liberal” que fomentaba la reforma escénica contribuyera al nacimiento del nuevo régimen político. Pero en realidad era una cuestión que convendría situar más atrás, en la España de la Restauración y del *desastre*. La *crisis* del teatro desde finales del siglo XIX fue, como señaló Serge Salaün, un concepto complejo que iba más allá del terreno meramente artístico y estético porque resultaba indisociable de los intereses ideológicos de las burguesías que dominaban el panorama cultural español desde 1875 en adelante, porque, en verdad, “el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro” (García Lorca 1997, 256). Y frente a esa desazón del cambio imposible se iba a reabrir

¹⁰ No podemos remitir a la edición en castellano de este volumen ya que resulta imposible que lo conocieran, por una cuestión de fechas: la traducción llevada a cabo por J. Perdomo García y con título *Cervantes en el país de Fausto*, publicado en Madrid en Cultura Hispánica fue de 1950. Tampoco parece probable que conocieran el artículo que el propio Bertrand publicó en 1961-62 en *Anales Cervantinos*.

una ruta que vieron como segura: la relectura (es decir, la revisión de su puesta en escena desde el principal elemento del lenguaje) de los clásicos españoles, aquellos que llevaron el teatro español a la cima de su ingenio siendo capaces de satisfacer a un público heterogéneo en lo económico, en lo social y en lo cultural, aunque algo más homogéneo en lo ideológico. Cervantes sería, sin duda, la apuesta de las élites minoritarias frente a la reivindicación de Lope de Vega, precisamente porque en los períodos de crisis surge la renovadora voz de una estética disidente que anuncia, desde su ruptura, esa desintegración de los valores que la sustentan; y es ahí donde cabría encuadrar la obra teatral de Cervantes y no como resorte comparativo frente al exitoso espectáculo teatral lopesco: “teatro para un público extemporáneo” (Maestro, 2003: 20-21). Porque cervantes representaría, mejor que nadie de entre sus coetáneos, el calificativo de *moderno*, justamente en los umbrales del decisivo cambio del pensamiento humano (antropocentrismo, desarrollo científico, racionalismo). Tal trayecto crítico propuesto nos acaba llevando hasta la orilla de un principio fundamental que, en líneas generales, lo que intentaron llevar a cabo muchos de estos autores *del 27*: “Leer a Cervantes desde el cervantismo, endogámicamente, no nos permitirá fácilmente ver nada nuevo más allá del cervantismo” (Maestro 28). A partir de ahí surgiría un interés por mostrar un Cervantes “precursor del mundo contemporáneo, liberal, ilustrado y laico” (Maestro 28). Dar forma, en definitiva, a una lectura plural, ensanchadora, exhaustiva de aquellos factores que hacen de la obra de Cervantes un emblema cultural, estético e ideológico puramente atemporal. En consecuencia, lo rescatado de Miguel de Cervantes no solo fue una idiosincrasia *a la española* que había que purgar con una proyección exegética ética y antropológica hacia adentro, como proponía Ortega y Gasset en *Meditaciones sobre el Quijote*: lo que se pretendía rescatar esta vez de Cervantes era su capacidad de profundizar en una conciencia perforada por la permanente sensación de insatisfacción que, de algún modo, calificaba degenerativamente a la sociedad española, tales como, por ejemplo, los instintos asaltantes bretonianos que se expresaban, por ejemplo, en *El retablo de las maravillas*. Pero no solo eso: universalizar a Cervantes era, paradójicamente, hacerlo más propio; y es ahí donde, tanto el repentino giro afectivo hacia la obra de Lope de Vega, como el abierto reconocimiento de Cervantes iban a encontrar, en los autores *del 27*, unos animadores y seguidores casi incondicionales. Y, esto a su vez, se unía a esos otros grandes proyectos culturales y literarios que fueron *La barraca* de Federico García Lorca, el *Teatro de Arte* de Gregorio Martínez Sierra, el grupo *El Búho* promovido por Max Aub, o el *Teatro de la Escuela Nueva* de Rivas Cherif con ciertos impulsos de renovación de la escena teatral de la década de los treinta en España.

No es amplio— y este trabajo solo es una breve revisión— el número de publicaciones que los autores *del 27* dedicaron a Miguel de Cervantes y su teatro si lo comparamos con la atención crítica que recibió *El Quijote* o las *Novelas Ejemplares*. Algo más de atención les mereció su poesía, aunque a esta la unían a su producción teatral tarde o temprano. Sin duda, el mayor interés por su obra recaía en sus más célebres composiciones en prosa, pero también en la poesía y en su teatro pueden cotejarse varias líneas de sentido (unitario) que revelan los puntos de salida de esa revisión promulgada y que, curiosamente, harían de Cervantes un autor emblema (muy a su pesar) de una ideología burguesa que iría en busca de su propia reformulación, con crítica reflexión de sí misma y con la necesidad de encontrar sus principios articuladores, así como la conexión— no solo cultural, sino también social— con lo popular. Hay quien atisbó en este punto de vista un conato de literatura comprometida

en sus orígenes, tal y como lo planteó Edwin Honing, por ejemplo, pero claro está, dentro de un marco histórico especialmente convulso y susceptible (década de los sesenta). Conexión que, como sabemos, nunca tuvo el propio Cervantes, al menos en vida. Y como este fenómeno es, cuando menos, singular y llamativo, cabe revisar algunos de estos escritos para acordar esas mismas ideas axiales que unía la poética *del 27* con el teatro cervantino, partiendo, por otro lado, de una base casi en común: la despiadada crítica a la visión de Menéndez y Pelayo y sus *Historias de las ideas estéticas (1883-1891)* había hecho, fechas atrás, de su figura, de su obra y de la trascendencia (si no, la heredad) de ambas¹¹; pero también una revisión del propio lenguaje literario, que había entrado, ya en la década de los treinta, en una difícil diáspora estética que parecía insalvable, tanto para los que abogaban por la comunicación más directa como en aquellos que defendían— y aquí cabría incluir a un buen número de autores *del 27*— todo lo contrario. No en vano, César Oliva y Torres Monreal, al referirse a la renovación teatral de estos años argumentaban que se trataba más de «un movimiento poético que otra cosa, aunque para el teatro aportara innovación, ruptura con modelos anteriores y el deseo de llevar la lírica a los escenarios» (Oliva y Torres Monreal 355), pues los autores *del 27*, quizá los más conocidos “por sus aportaciones dramáticas, y los menos habituales en los escenarios, son siempre poetas, y por tanto, renovadores del lenguaje verbal, a punto siempre de hacerlo en el teatral” (Oliva 100). Ciertamente es que Pedro Salinas, a la altura de 1940, hablaba de que un *signo lírico* recorría la literatura española del primer tercio del siglo XX¹², un lirismo esencial no de la letra sino del espíritu, que afectó a la novela, al ensayo o al teatro de aquellos días. Y ese espíritu será— tengámoslo presente a lo largo de este estudio— lo que conectará esas propuestas de renovación teatral promovidas por estos autores, así como una relectura del célebre Miguel de Cervantes, reclamado por su pureza de lenguaje (lo veremos en Max Aub), así como por la hondura y calidad de sus versos, como podremos comprobar en Cernuda o en Manuel Altolaguirre por citar algunos de los ejemplos aquí traídos y que irían, muy intencionadamente, a contracorriente de muchos de los estudios en torno a Cervantes que se habían ido publicando con anterioridad o simultáneamente¹³.

Pero ese *hallazgo* del Cervantes más ignoto previamente había encontrado en Marquina, Valle-Inclán o los hermanos Machado, un antecedente a la hora de difundir aliento lírico a sus obras dramáticas: “Y el penúltimo grupo de escritores del siglo XX

¹¹ Valoraciones que más tarde saldrían publicadas, para mayor enfado y rechazo de estos escritores, en un artículo titulado “Cervantes considerado como poeta”. Véase, para completar esta interesante información, el trabajo de Menéndez Pelayo (257-268).

¹² Remitimos a una publicación más reciente y accesible citada líneas más adelante.

¹³ Este trabajo— que juega con las limitaciones del espacio— es, como su título indica, una primera aproximación a la gran cantidad de textos que los autores *del 27* dedicaron a la obra de Miguel de Cervantes, partiendo de una primera selección de los mismos: principalmente de aquellos que hablaban de su figura como dramaturgo, posteriormente de su calidad como poeta y finalmente de su persona, con cualquier vinculación con las dos anteriores. Queda en esta ocasión al margen todo lo escrito (y es vasto el corpus) sobre su obra en prosa. Del mismo modo, hemos tenido que realizar una segunda selección: los autores aquí traídos— Max Aub, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre— porque representan, en este caso, un primer eje que va desde la periferia generacional, pasando por el crítico literario y teatral hasta el editor respectivamente. Para una segunda entrega la tripleta García Lorca, Alberti y María Teresa León conformarán un interesante y unitario conjunto de visiones en torno a Cervantes. Le debería seguir (y ya lo anunciamos) una tercera terna de escritores: Vicente Aleixandre, Miguel Hernández y Rosa Chacel. E incluso un cuarto eje que podría unir a Dámaso Alonso, José Bergamín y Gerardo Diego; sin olvidarnos del grupo más conservador, formado por Luis Rosales, Giménez Caballero y José María Pemán.

no ha realizado ninguna forma de teatro de Federico García Lorca, sin duda el más puro teatro poético de nuestro tiempo” (Salinas 42). Teatro poético, teatro de poetas, incluso poesía de teatro; no hay sino que recordar algunas declaraciones lorquianas tan traídas al uso en varios de los estudios publicados al respecto: “Digan lo que digan, si algo ocurre a mi sombrero, si se me ocurre soltar algo, pongamos una frase, una metáfora que no viene al caso, ¿qué importa? Eso está dentro de lo que las masas pueden atrapar sin explicárselo, con solo sentirlo; está en la poesía, en la poesía de teatro para la gente, que yo quiero hacer. Poesía de teatro” (García Lorca 475). También, en la misma línea apuntaba el propio Lorca: “Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema” (1997, 542). Y sobre todo estas palabras en las que, desde su calidad de dramaturgo, aborda el papel de la poesía en el teatro: “El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es— claro— el poeta lírico, sino el poeta dramático” (García Lorca 1997, 564). Así pues, esta última precisión ahorra las posibles confusiones. No es tanto el poeta lírico cuanto el poeta dramático quien salta a la escena: no será, igualmente, para los autores *del 27*, el Cervantes novelista el que pueda conectar con esos ánimos de renovación (más allá de lo que Góngora primero, Quevedo y Lope después, significaron igualmente para estos autores), sino al poeta y al dramaturgo que, de la misma manera que estos *del 27*, fusionaba mundo y expresión sobre el escenario de la vida, lo alegorizaba, lo llevaba hasta los límites de su precisión (bien a través de la primera línea del *purismo* como, más tarde, desde el desbordamiento del surrealismo); si bien, para Lorca, como para el resto de activos protagonistas de esa renovación un tanto frustrada en su resultado final, el verso no significaba, ni mucho menos, poesía en el teatro, sino que iba a más allá de lo aparental: conectaba o se identificaba con el *ambiente poético*, con la *invención*, por seguir la estela lorquiana. Y ahí, de nuevo, la figura del Cervantes dramaturgo como ejemplo a seguir en los nuevos rumbos, ya que precisamente la pobreza que Lorca descubría en el teatro del momento se refería a que en él no se encontraba la “virtud poética de ninguna clase” (1997, 566), a que los personajes dramáticos que suben a los escenarios son personajes huecos, que deben ser vestidos con un “traje de poesía”, ya que el teatro “es la poesía que se levanta del libro y se hace humana” (1997, 630). Sobre esta idea, a la que necesariamente deberemos regresar, reaparecerá la voz crítica de Max Aub añadiéndole, este último, una segunda etiqueta: *realista*, que nada tiene que ver con lo poético, es decir, con su expresión sino con sus objetivos. Todo ello enmarcado dentro de un amplio abanico que fue la vanguardia escénica y sobre el cual resultaría difícil discernir las líneas maestras y exclusivas *del 27* (Paco): el teatro comercial que surge con especial pujanza tanto en salones privados como en salas abiertas al público más general. En contrapartida tendríamos la creación, en 1898, por parte de Adrià Gual, del *Teatre Íntim* y su lucha en los años veinte contra los “mercaderes de públicos” (no excesivamente alejado de lo que pretendía Unamuno, por otro lado) o su sentido wagneriano de la “obra orquestal” (en Sánchez); de igual modo la experiencia del *Teatro de arte* impulsada por Alejandro Miquis (Martínez Sierra) y que resultó clave en el trayecto que iba del modernismo a las vanguardias, copando ese período de transición sin excesivos altibajos (Amorós 83-84; Rubio Jiménez 133-156); de igual modo, el impulso renovador de Jacinto Grau junto a esa corriente, siempre en desarmonía con los gustos más populares, del teatro *antirrealista* que aún vibraba al calor de los postulados orteguianos al que no le fue ajeno el propio

Lorca. Eso sin entrar a valorar, esta vez, las cada vez mayores relaciones existentes entre el teatro y el cine tal y como lo planteaba, por ejemplo, Pérez de Ayala a la altura de 1914 o el mismo Valle-Inclán en 1924.

Dentro de esa maraña teatral— y para engarzar esta primera revisión del teatro en general con la reivindicación de Cervantes como modelo— la figura de Cipriano Rivas Cherif resultaría, a la postre, fundamental, pues ya incidía en la superación de ese teatro vulgar y corriente que había hecho del modelo lopesco un mal ejemplo de maniquea deformación de la calidad (que nunca se le negó al propio Lope) dramática en busca de un excesivo apego al éxito comercial (Rivas Cherif 34). Así, en su artículo “Divagación a la luz de las candilejas”, publicado inicialmente en *La Pluma* (1920), relacionaba la “decadencia del espíritu público” que se vive en España con el “oropel, la ñoñez, el caótico escándalo que infestan los escenarios”; pero también acaba protestando contra las “abominables mixtificaciones a que suele darse el nombre de teatros artísticos”, nacidos en pleno éxito del realismo: “Surgieron entonces los teatros de arte como protesta estética contra el *verismo* fin de siglo. Opusieron al naturalismo la *estilización*. Ella ha dado lugar al *romanticismo decorativo* de ahora” (en Sánchez 439). Y esa labor, crítica y contundente en su manifestación, iba a cuajar en una serie de empresas de renovación que comenzó durante los años veinte con el *Teatro de la Escuela Nueva* y con *Teatro de los Amigos de Valle-Inclán* y un buen número de compañías dispuestas a reactivar una nueva forma de hacer teatro donde destacaría la compañía de Margarita Xirgu ente 1930 y 1935 al frente del Teatro Español. Y todo ello nos acabaría llevando a una reflexión de fondo, donde de nuevo la sombra de Cervantes volvería a surgir: por ejemplo, para Lorca, el teatro debía “abandonar la atmósfera abstracta de las salas reducidas, su clima estrecho de experimentación, de élite, e ir a las masas” (474). Y ese propósito lo acabaría cumpliendo¹⁴ con *La barraca*, junto a Eduardo Ugarte (Sáenz de la Calzada): es bien conocido el repertorio de obras clásicas que la compañía en concreto fue poniendo en escena por la geografía española, siendo Miguel de Cervantes, sin duda, uno de los autores más representados, junto a Lope de Vega y Calderón de la Barca (Josa 218-220). En Valencia, por su parte, Max Aub, en su segunda época, estaba al frente del grupo *El Búho*, fundado por la Federación Universitaria Escolar (FUE) a imagen y semejanza de *La barraca* aunque encabezando lo que ellos mismos consideraron un *teatro de urgencias* o de circunstancias. Y no iban mal encaminados en ese sentido, pues la Guerra Civil terminó convirtiendo el teatro en un arma política declarada (Marrast, 1978; Monleón, 1979), como puede desprenderse de las palabras que Miguel Hernández dejaba escritas en las páginas iniciales de *Teatro de guerra* de 1937: “Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y el enemigo de casa” (en Ruiz Ramón 278)¹⁵.

Precisamente uno de los autores más prematuros a la hora de escribir en torno a Cervantes (o en torno al teatro, porque parecen a veces confluir los temas y las reivindicaciones) fue Max Aub (autor, como sabemos, un tanto periférico), quien en ese mismo año de 1937 publicaba un breve artículo titulado “Actualidad de Cervantes” en *Hora de España*, también, obviamente, porque en ese mismo año, el 22 de abril, en el Teatro Antoine de París y bajo la dirección de J. L. Barrault (con decorados de André

¹⁴ No podemos olvidar tampoco la importante labor, en este sentido, de la actividad teatral llevada a cabo por las *Misiones Pedagógicas* (Rey Faraldos), que contó con una sección titulada Teatro del pueblo, de la que más tarde hizo cargo Alejandro Casona, y con una sección de guiñoles dirigida por Rafael Dieste.

¹⁵ No podemos olvidar, desde el bando republicano, la importantísima labor llevada a cabo por María Teresa León, al frente del *Teatro de arte y propaganda*, tan bien estudiado por Manuel Aznar (1993b).

Reosson) y con la ayuda de la Junta Delegada de Relaciones Culturales, se estrenaba su versión y adaptación de *La destrucción de Numancia* cervantina, en conmemoración a su figura. En este interesante artículo ya se hacía eco de ese espectro siempre presente en las letras españolas desde su aparición como autor, sin altibajos como los que tuvieron— ya lo dijimos— autores como Lope de Vega, Quevedo o Góngora por ejemplo. Y a partir de esa legitimidad que le concede el respeto, generación tras generación, lo define como, quizás, “el escritor realista por excelencia y que jamás buscó para su expresión ni retorcimientos ni oscuridades más o menos aparentes” (Aub 1937, 66). Porque Cervantes representaba la armonización del arte con la sociedad, tal y como pareciera ser requerido por las circunstancias, a esas alturas de 1937, en plena Guerra Civil, ese adelgazamiento, casi obligado, de la expresión, para superar la oscuridad del lenguaje y jugar a ser precisos y nítidos en los sentimientos y en las emociones mostradas. No muy alejado, por otro lado, de lo que Leandro Fernández de Moratín se encontró a principios del siglo XIX. Pero Cervantes— para no abandonar la estela de Aub—no era un autor de eventualidades, sino que aspiraba a suscitar “problemas eternos, es decir, actuales” (67), convirtiéndolo, en las líneas finales, en un ejemplo frente a la imagen al enemigo de la libertad, porque “quien con la muerte juega, y el fascismo hace con la muerte algo más que jugar, acabará quemado en ella, mientras tras él, y en torno suyo, vuelva a surgir, espléndida, la vida” (69). Como indicó José Antonio Pérez Bowie (2264-2265), para Aub, en cambio, “el concepto de realismo resulta difícilmente compatible con el de teatro, aunque a veces se presente bajo nuevas etiquetas [...] opina que el realismo teatral hay que buscarlo en otra clase de espectáculos como el circo romano o las corridas de toros”. Y es que esta imagen viene a coincidir plenamente con la idea que Aub observaba en la obra de Cervantes, la cual acabaría calificando como obra de denuncia de la atrocidad humana frente a la libertad ajena. No se trataba, pues, del Cervantes irónico, ni tan siquiera del Cervantes renovador de la novela, del gran experimentador de la palabra, sino del autor que anticipaba la paradójica naturaleza humana en todo su conflicto interno y externo: el Cervantes dramaturgo¹⁶.

Insistiría Max Aub— ya en la década de los cincuenta y sesenta— con otros artículos al respecto, tales como “La *Numancia* de Cervantes” en *La Torre*, en Puerto Rico, donde— y vemos pertinente reproducir parte del texto por las directas conexiones que traza con lo ya apuntado y, sobre todo, porque intenta definir el teatro de su época y la necesidad de esa renovación al más puro estilo cervantino—:

No hubo, ni digamos hay, escritor que se pueda comparar a Cervantes. Conocemos otros más agudos tal vez, más correctos, quizá, más eruditos sin duda, ninguno tan cabal, ninguno tan honesto, ninguno tan bueno en cuantos sentidos tiene la palabra. Ninguno capaz, como él, de multiplicar siempre la hermosura por la bondad.

Tuvo gran lástima del hombre, por serlo honrado y sin honrar como debieran haberlo hecho sus contemporáneos, pero tanta era la fuerza— o la esperanza— que le dio saberse tal, que nunca dudó de la fortuna venidera, para él y los demás.

¹⁶ Consideraciones de Max Aub sobre el teatro que pueden cotejarse, en conjunto, en la recopilación realizada por Manuel Aznar Soler (1993)

No se rindió en Argel, ni en la prisión española, ni le abatió jamás la desventura; siempre tuvo por norte la honra de ser escritor bueno, y si siempre se es, en parte, a quienes hacemos, Cervantes fue, en mucho, su propio Quijote. [...]

Hombre cabal verdadero lo fue Cervantes más que Lope, más que Quevedo, más que fray Luis de León, pongamos por caso de vidas bien cargadas de pesares; porque además estuvo en Lepanto y conoció el fracaso de La Invencible: llega a la cima española y advierte las barranqueras del despeñadero.

Si el día de mañana, por un azar, desapareciera toda la literatura española de los siglos XVI y XVII y sólo quedara su obra, con ella bastaría para reconstruirla. Cervantes es el gran espejo de España, de la España de su tiempo, de la España mayor, con sus luces y sus sombras, sus esperanzas y desesperaciones; espejo vivo que halla en la resignación y en el laicismo senequista la fuerza suficiente para resistir las injusticias, y sonreír. Si hay algún escritor siempre vivo— divino a lo humano— es Cervantes, los pies bien hincados en tierra: “Quiero decir que los religiosos con toda paz y todo sosiego piden al cielo el bien de la tierra; pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden, defendiéndola con el valor de nuestros brazos y filos de nuestras espadas, no debajo de cubierta (como lo hacen los frailes), sino al cielo abierto, puestos por blanco de los insufribles rayos del sol en el verano y los erizados hielos del invierno” [...]

Por sabido no puedo callar que la formación del campesinado español, debido a la Reconquista, es del todo en todo distinta a la de esa misma clase en el resto de Europa. El feudalismo español es tan diferente del francés o del italiano como lo serán, en el siglo XVI y XVII, sus teatros.

El teatro es su público y el público español del siglo XVI, hijo de su régimen municipal, de los fueros, va a marcar de una manera decisiva su teatro. Mientras, en el resto de Europa, el feudalismo engendraba, con su muerte la burguesía; en España los privilegios otorgados a raíz de la repoblación de campos y lugres reconquistados van a ser base de privilegios que harán del trabajo una ocupación deshonorosa. Los hidalgos están a la base del teatro y de la decadencia españoles. La lucha de ciudad y campo, de artesanía y campesinado, de aristocracia y plebe, que caracteriza la formación de las nacionalidades europeas, existe muy desvirtuada en España donde, en cambio, surge esplendoroso el teatro nacional como ocupación apasionante, en Madrid, en Valencia, en Sevilla y no solo en las ciudades sino en aldeas y villorrios.

(Ese gusto por el teatro sigue vivo hoy en España; compárese— no la calidad del espectáculo, que es otro cantar— el número de teatros abiertos, hoy, por ejemplo, en Valencia [cuatrocientos mil habitantes], en Lille o en Ruán, o en cien ciudades norteamericanas de más o menos un millón de habitantes...)

En 1492 se descubre América, se conquista Granada y— más o menos— se funda el teatro español (Juan de la Encina era entonces músico del Duque de Alba). Parióse en 1499 el prodigio lo mismo de la novela que del teatro español; por ahí corre la savia de nuestra grandeza que pasará por encima del gusto de las novelas de caballerías y el de las tragedias grecolatinas traducidas; no eran Palmerines ni Hécubas los que quería el pueblo, sino Calixtos, Melibeas y Celestinas; es decir, la expresión misma del Renacimiento: el hombre en la tierra, y en tierra española; así será español el teatro en todo, hasta el triunfo del neoclasicismo francés.

No podía Cervantes, siendo quien era, dejar de participar en esta prodigiosa creación. Lo hizo como quien era, como ninguno, aunque los azares de su mala fortuna hundieran la mayor parte de su obra teatral en el libro. En ese panteón permaneció larguísimo lustros hasta que el buen olfato romántico de los grandes alemanes de principios del siglo pasado lo sacaron a la luz sin llegar a convencer, como es bien sabido, a Moratín y los suyos. Solo poco a poco el teatro de Cervantes ha ido resurgiendo para colocarse en el lugar que le corresponde; si en las comedias de enredo perdido por aquel que lo podía todo con sólo ponerse a hacerlo; cimero, con cien segundos, en dejar firme la grandeza de su pueblo. “Más que ninguno de ellos (Rueda, Timoneda, Cueva, Virués, etc) se levantó el divino ingenio de Miguel de Cervantes en aquella su ruda *Numancia*, tan épica en medio de su desaliño, y tal, que retrae a la memoria la férrea poesía del viejo Esquilo en *Los siete sobre Tebas*”, escribió, bien como siempre, Menéndez y Pelayo.

[...]

El teatro de Cervantes es campo casi inexplorado si se le compara con sus demás obras. Los cervantistas se contenta con el *Quijote*, los eruditos en dramaturgia se satisfacen con desenredar la madeja de Lope o procurar hallar salida al laberinto de Calderón.

Téngase en cuenta que el teatro de Cervantes abarca todos los géneros, en verso y prosa [...] La *Numancia*, que es lo que aquí nos importa, es la mejor tragedia española. Nadie dio más en esa tesitura, donde lo difícil no es llegar sino mantenerse.

Asegura Cervantes haber sido el primero en reducir los cinco actos de la tragedia a tres. La *Numancia* tiene cuatro, paso que parece haber dado antes Juan de la Cueva.

[...]

“La *Numancia*— dice don Marcelino— está separada de todo lo que le rodea y forma época en la historia del teatro español, anunciando ya el drama nacional, tal y como lo concibió Lope de Vega. Cervantes presentó en su obra el cuadro de la destrucción de todo un pueblo, y por más que se diga que un desastre tan general no produce tanta impresión en el ánimo de los espectadores como los infortunios de una o pocas personas, es indudable que un argumento de esta clase, sobre todo si es nacional, puede evitar el terror y la compasión, que recomienda Aristóteles en la tragedia” Llámalo luego “el Esquilo castellano”. Trátese de un estudio de juventud del gran montañés. Equilibra su juicio en el maravilloso discurso pronunciado hace ahora exactamente cincuenta años en el Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, en conmemoración del tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, pieza oratoria como hay pocas: “No sería Cervantes personaje indiferente en la historia de la literatura española— dice— aunque solo conociésemos de él las composiciones líricas y dramáticas”.

[...]

Añádese, inmortal, el canto desesperado del sacrificio colectivo en pro de una idea. Podrá faltar una estructura central interna, tal vez sobre los personajes episódicos, pero la idea que mueve a Cervantes es la que le da vida. Quiso su autor exponer la grandeza española ante la adversidad y la muerte, y ese empuje es el que moverá la admiración de extraños antes que la de propios. En eso la *Numancia* pertenece claramente al teatro de su época: no se encierra en sus

peripecias, al contrario: la voluntad del autor es visible en todo momento y en muchos de ellos tiene que recurrir a figuras alegóricas para hacerlas patentes (que las haya introducido por vez primera en el teatro Miguel de Cervantes, tal como asegura, es problema que carece de importancia como no sea para fechar la obra). (Aub 1956, 99-111)

Esa idea de Cervantes popular, pero sin plegarse al vulgo (como propugnó— bien lo sabemos— Lope de Vega), iba a ser la propuesta dramática del propio Aub, quien atisbaba una crisis de identidad en el teatro nacional español, sumido en un didactismo imposible y en una renovación que aspiraba más a la puesta en escena (o mejor aún, a la alegorización de lo escenográfico) que a los esquemas argumentales y al diseño de los personajes como alegorías que es, desde la perspectiva del propio Aub, lo que había dado impronta social al teatro desde la época clásica y, por tanto, su más radical esencia ¿pretendía Aub darle a Cervantes el estandarte del compromiso artístico? ¿Veía en su figura la encarnación de un modelo social en decadencia que el propio Cervantes consiguió trascender? Con todo ello se pasaba del Quijote como personaje prototipo de España y de los españoles, a Cervantes, como el ingenio activo, capaz de atisbar las debilidades de un sistema social, cultural, político y ético. Porque Aub no clama por el surgimiento de un *nuevo* Cervantes en el panorama teatral de la época (aquella que atraviesa transversalmente la preguerra y la más inmediata postguerra), sino por la pervivencia de unos valores encarnados no solo en sus personajes, sino también en el autor mismo, sin hacer excesivo caso a todas las *lagunas* (por llamarlo así) que la biografía cervantina sigue aún hoy arrojándonos.

Luis Cernuda, por su parte, remarcaba todavía más la diferencia existente entre cómo leyeron los autores *del 27* a Cervantes y cómo, en cambio, lo hicieron en épocas anteriores: en su capítulo dedicado a la obra cervantina, dentro del libro *Poesía y literatura I* editado en su conjunto a título póstumo en 1971¹⁷. Retomaría el propio Cernuda la figura del autor como sombra articuladora de sus obras porque “tras de don Quijote está Cervantes, es decir: un hombre con una experiencia incomparable de la vida, un artista único entre los nuestros, para quien la vida existe por sí y ante toda otra cosa, amplia, diversa y palpitante, y que siente a la realidad por campo vasto donde ejercitar su genio poético” (Cernuda 224). Vemos de nuevo el recurso al realismo como estética cuando ni *El Quijote* ni muchas de sus *Novelas Ejemplares* y, por supuesto, la mayoría de sus obras teatrales podrían clasificarse ciertamente de realistas, porque el diseño estético realista, aquel que defendían tanto Aub como Cernuda, no era de estirpe decimonónica: era realista por lo que mostraba desde el contraste y la desorientación existente del conflicto trágico *a la española*. Por eso— nos recordará Cernuda—, Cervantes siempre deja

entre las ideas y la realidad un margen de ironía, porque sabe que la realidad no se conforma con nuestras teorías, sino que sigue su curso sin cuidarse de si contraría así los deseos tras aquellas ocultos. Si la vida es una cosa y el arte es otra, la historia, que es recuerdo de la vida muerta, no puede mezclarse a la esencia misma de las creaciones artísticas. Hablar de decadencia nacional para

¹⁷ Un primera versión, sin embargo, del artículo en cuestión la encontramos en el *Bulletin of Spanish Studies*, octubre de 1943, vol. XX, nº 80. Nosotros, en cambio, para el presente trabajo hemos usado una edición más accesible.

explicar a don Quijote, como hacen los del 1898, es confundir la vida con el arte. El fondo histórico sobre el cual éste se mueve puede condicionarle, pero nunca explicarle.

Tras de todo ello late una manía común a los españoles: tratar nuestro pasado como algo que puede modificarse aún, o al menos como algo que puede modificarse aún, o al menos como algo que podemos darnos la satisfacción de reprochar a alguien. Y así unos quieren borrar la política española contraria a la Reforma, y otros, con reacción equivalente, quieren borrar nuestro despotismo ilustrado; los primeros sueñan con un heterodoxo del siglo XVII en nuestra tierra, y los segundos con resucitar en tiempos modernos la Inquisición. Pero esto ya no es tanto actitud de las gentes de 1898 como de quienes sin su inteligencia ni su cultura nos aturdieron los oídos con que les dolía España; y para curarse ese dolor, como antes se andaban a cristazo limpio con los herejes, ellos han andado (permítaseme lo absurdo de la expresión) a españetazo limpio con quienes gozábamos de perfecta salud española y no nos dolía nuestra tierra en parte alguna, o si nos dolía, guardábamos ese dolor para nosotros mismos. (Cernuda 1971, 225-226).

Cervantes (su figura) trasciende la imagen de España y apunta (como lo intentara hacer el surrealismo de estirpe *neorromántica*) a lo esencial humano, a la condición existencial que subyace en la ironía, quizá macabra, de un destino mortal que cabe trascender, pero no imitar. Por tanto, si para la escena teatral de finales de los años treinta hasta mediados de los sesenta, se pedía una renovación de la escena, tal vez por el agotamiento que ciertos modelos como la comedia benaventiana por ejemplo o la adaptación un tanto simplista y patriótica del teatro clásico español, tanto Cernuda como Aub en este caso pedían un realismo basado no en la mimesis, ni en el costumbrismo más o menos folklórico, sino basándose en el concepto de auténtico, por rehuir del polémico término “verdad”: un teatro— y aquí Cervantes les resultaba modélico— configurado en torno a la pulsión más auténtica de una realidad oculta, enmascarada por una serie de intereses, tan instintivos como sociales. Y esto lo situaba frente a Lope de Vega, también de un modo generacional, ya que uno encarnaría lo realista, mientras que el otro, el primero, haría lo propio con lo popular, y ambos serían la doble cara de aquel duende del que tanto habló Lorca en su célebre conferencia “Teoría y juego del duende”¹⁸, donde afirmaba “Duende de Cervantes [...] [de] flores de yeso de Ruidera el otro, coronan el retablo del duende de España” (Lorca 1980, 188).

Porque Quijote no es ridículo *per-se*, es por su contraste con el ámbito natural que ya no puede idealizarse a través del lenguaje sino mediante la idea (o el ideal) de unos valores que agonizan. Es el mismo planteamiento que formulaba el surrealismo— y volverían a surgir conceptos como *espíritu*— en palabras de Maurice Nadeau cuando afirmaba que “partiendo de un idealismo bastante místico, el de la omnipotencia del espíritu sobre la materia, los surrealistas llegan, teóricamente al menos, a un materialismo revolucionario en las cosas mismas [...] La destrucción de las relaciones tradicionales de los hombres entre sí termina por construir nuevas relaciones y un nuevo tipo de hombre” (Nadeau 26). Y frente a ello, continuaría el propio Nadeau—

¹⁸ La primera edición que se conoce de esta conferencia la encontramos en sus *Obras Completas*, de 1942, editado por Guillermo de Torre, en Buenos Aires, en la editorial Losada, tomo VII, páginas 1097-1109, en la editorial Losada. No obstante, para el presente trabajo hemos usado una publicación más reciente: Federico García Lorca (1980) y a ella nos remitimos.

haciéndose eco de los surrealistas franceses— la necesidad de reactivar unos valores, tal y como lo hiciera Cervantes, quizá usando aquellos mismos recursos que el propio Cernuda había señalado ya que, no lo olvidemos, queda bien clara la vinculación del poeta andaluz con el movimiento vanguardista, principalmente en sus primeros libros:

No hay, pues, ningún paraíso y, sobre esta tierra, ninguna esperanza de conseguir nunca la felicidad, porque la esperanza es una actitud falsa del espíritu apoyada en una concepción nula. ¿Habría la posibilidad de encontrar una salida? Pese a todo es necesario vivir. Queda el recurso del humor, enemigo de las soluciones, de todas las soluciones, que las niega por su propia razón de existencia. De esta manera Aragon va contra los mismos que han tratado de encontrar la solución. (Nadeau 104)

Por eso, el propio Cernuda, ataca a quienes habían hecho de la obra cervantina un camino de servidumbre, en lugar de un fortín de disidencia ética: un utilitarismo que había negado una auténtica lectura del clásico y lo había rebajado a un nivel de populismo y fantochada excesivamente cercano al modelo dramático de la escuela de Benavente y el género chico. Así, el olvido del Cervantes poeta y del dramaturgo no era más que reflejo de la ignorancia nacional, de ahí que seguidamente afirmase, con cierta enjundia contra Menéndez Pelayo, que

los contemporáneos, llevados de no sabemos qué antipatía hacia él, exageraron; es indudable que no lo “tragaban” y por tanto que no estaban dispuestos a aceptarle como tal poeta, con ese tesón, esa cabezonería a la española, que exhibieron contra otros en diferentes ocasiones, como con Galdós. Los españoles son únicos en ese negarse a ver, prescindiendo de cuentas cualidades y títulos pueda poseer el escritor con el que así se han enemistado. Pobre Cervantes. Decretado está así, para *in aeternum*, que no era poeta.

Las obras dramáticas en verso de Cervantes nos muestran que dispone de toda la gama y variedad de versificación que era posible entonces emplearse; solo con ellas queda patente, basta leerlas, la capacidad poética del autor. Precisamente en una de esas obras dramáticas, *El cerco de Numancia*, excepcional y bellísima en nuestro teatro, pone Cervantes en labios de España uno de los mejores trozos líricos que compuso; uno que no debía faltar en cualquier antología de la poesía española. Menéndez y Pelayo, llevado sin duda del calificativo genérico limitador que puso al frente de sus Cien mejores poesías, “líricas”, no lo incluye, movido también acaso de su miopía estética usual. Pero ese trozo, por definición genérica, es poesía dramática, no lírica. Ese prejuicio genérico, ¿Cuánto daño no ha hecho a Calderón, a Lope mismo (cuya poesía mejor es dramática, no lírica) y al propio Cervantes? (Cernuda 1971, 230-231)

Solo la *miopía* de los españoles había rebajado la creatividad de Cervantes a mero juego verbal y a la pantomima dramática a la que acabaría aludiendo el propio Cernuda, coincidiendo, en este punto, de nuevo, con Aub. No se desmarcaba en exceso Manuel Altolaguirre tampoco de esta revisión cernudiana en su artículo “Don Miguel de Cervantes” en 1946, donde afirmaba:

Ahora que estamos fuera de su tiempo y que en el recuerdo de Cervantes llegamos a la hora de su muerte, quisiera tener aún más completa su memoria, la de su vida tan entera, que tanto dice en su alabanza.

Garcilaso y Herrera, Lope y Góngora, no son mejores poetas que Cervantes, a pesar de que los nautos y peregrinos que se aventuraron por nuestro Siglo de Oro casi nunca se detuvieron en la poesía de este último, considerando, tal vez, que la grandeza del anchuroso paisaje cervantino no necesitaba de ese acercamiento.

Cervantes, a pesar del desvío de la crítica, que se inicia con la omisión de su nombre de la *Flor de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa, antología publicada en Valladolid antes de 1616, es el primero de los poetas españoles y no sólo por ser el autor de Don Quijote. Inagotable venero de poesía, sino por haber escrito sus “poesías sueltas”, que contradicen su afirmación de carecer de la “gracia que no quiso darle el cielo”. En sus poesías descubrimos un alma adornada con todas las gracias celestes, y en esa alma los destellos de un amor y de un ingenio tan humanos, “en juego alegre, en dulce y claro estilo”, que lo sitúan en un primer lugar ente nuestros líricos.

¿Qué poeta español tuvo la grandeza de su ánimo? (Altolaquirre 174)

Rescatar de la lectura desviada, prestigiar su verso (enclavado— como el propio Altolaquirre nos recordará— en sus obras teatrales también) o incluso alabar ese espíritu generoso del que más tarde nos hablará el poeta malagueño¹⁹. Recordar a Miguel de Cervantes no era hacer patria de las letras, ni glorificarse por su memoria, sino rescatar la patria, precisamente, de sus confusas letras y aspirar a la claridad de la expresión cervantina, quizá porque España necesitaba un examen de conciencia, no solo de su cultura, sino también de su posicionamiento ideológico. Eso— y no otra cosa— plantearon los tres autores aquí reseñados poniendo como telón de fondo la obra de Cervantes, principalmente la escrita en verso y la teatral.

Los estudios en torno a la influencia del escritor áureo en la *generación del 27* han sido cuantiosos, aunque nuestra intención no ha sido exactamente analizar con minuciosidad esos pasos subyacentes, sino poner sobre el marbete las principales líneas de revisión que estos autores vieron en la obra de Cervantes para encabezar (o acaso proponer) una renovación de la escena teatral española. Lo vio, con aguda claridad, Víctor Sánchez (180) al afirmar que la renovación nunca fue fácil por el marcado gusto del público de entonces. El propio Cervantes se encontró esto mismo, aunque no lo negase, cuando intentó posicionarse en lo que él considero como su auténtica vocación: ser dramaturgo de éxito. Quizá por esto pudo experimentar (y esto es una de los rasgos más destacados por los *del 27*) sobre el escenario y sobre el papel, sobre lo ideológico y sobre lo existencial mirando de frente el compromiso del autor con su obra y su época, pero no su servidumbre, de ahí que— y con ello quisiéramos cerrar el presente estudio— en el prólogo a sus *Ocho Comedias y ocho entremeses nuevos* (1615) afirmara

¹⁹ Como nos anunció Margarita Smerdou Altolaquirre (273-279), el poeta e impresor malagueño planificaba una edición en *Litoral*, con ilustraciones de Gregorio Prieto, de comentarios de los poetas *del 27* en torno a la figura de cervantes con una breve antología de su poesía. Tal proyecto no llegó nunca a realizarse finalmente, aunque quedaron en los archivos varias de las gestiones realizadas, tanto por Altolaquirre como por Emilio Prados.

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas ni baraúndas[...] y luego entró el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la moción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas[...] Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos [...] y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y el que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen (92-94).

Obras citadas

- Amorós, Andrés. *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Altolaquirre, Manuel. "Don Miguel de Cervantes". *Retablo Hispánico*. México: Clavileño, 1946. 171-176.
- Aub, Max. "Actualidad de Cervantes". *Hora de España* 5 (1937): 66-69.
- . "La Numancia de Cervantes". *La Torre* 14 (1956): 99-111.
- Aznar soler, Manuel. *Max Aub y la vanguardia teatral (escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Servei d'Extensió Universitaria, 1993a.
- . "María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil". *Anthropos* 148 (1993b): 25-43.
- . "El teatro español durante la II República (1931-1939)". *Monteagudo* 2 (1997): 45-57.
- Bergamín, José. *Disparadero español*. Madrid: Editorial Cruz. y Raya, 1935.
- Bertrand, J.-J. A. *Cervantes et le romanticisme allemand*. París: Alcan, VIII, 1914.
- Carreño, Antonio. "Los silencios críticos de una recepción: Lope de Vega". *Rilce* 15.1 (1999):141-155.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- Castro, Américo. *Cervantes*. París: Rieder Ed., 1931
- Cernuda, Luis. *Poesía y Literatura I*. Barcelona: Seix-Barral, 1971.
- . *Prosas II*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 2002.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Edición de Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 2005
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Últimos estudios cervantismos: rápida ojeada sobre los más recientes trabajos acerca de Cervantes y el Quijote*. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos», 1920.
- Cotarelo y Valledor, Armando. *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*. Madrid: s.i., 1915.
- Cejador y Frauca, Jacinto. *Miguel de Cervantes y Saavedra. Biografía, bibliografía, crítica*. Madrid; s.i., 1916.
- Dennis, Nigel. "El neobarroquismo en la prosa española de pre-guerra: el caso de José Bergamín". *Revista de Occidente* 14 (1982): 85-96.
- Devoto, Daniel. "Lecturas de García Lorca". *Revue de Littérature Comparée* 4 (1959): 518-528.
- Díaz de Benjumea, Nicolás. *Vida de Cervantes*. Barcelona: Montaner y Simón, 1880. Tomo I de la edición de *El Quijote*.
- Díaz de Escovar, Nicolás. *Apuntes escénicos cervantinos. Un estudio histórico, bibliográfico y biográfico de las comedias y entremeses escritos por Miguel de Cervantes Saavedra, con varias de sus opiniones sobre las comedias y los cómicos que debió conocer o mencionó en sus libros inmortales*. Madrid: Imprenta Real, 1905.
- Díaz Fernández, José. *El nuevo romanticismo: Polémica de arte, política y literatura*. Madrid: José Esteban Ed., 1985
- Díez de Revenga, Francisco J. *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Dougherty, Dru, & Robert Lima. *2 ensayos sobre el teatro español de los 20*. Murcia: Universidad de Murcia, 1984.

- Entrambasaguas, Joaquín de. *Lope de Vega. 1635-1935*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Artes Gráficas Municipales, 1935.
- Fernández de Navarrete, Martín. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra: escrita e ilustrada con varias noticias y documentos inéditos pertenecientes a la historia y literatura de su tiempo*. Madrid: Imprenta Real, 1819.
- Florit Durán, Francisco (2000). "La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura". *Anuario de Lope*, VI, pp. 107-124.
- Fitzmaurice-Kelly, James (1913). *Miguel de Cervantes Saavedra: a memoir*. Oxford: Clarendon Press; Traducción española con adicciones y enmiendas por B. Sanín Cano Oxford: University Press, 1913 [1917].
- García Lorca, Federico. *Prosa*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- . *Obras Completas*. Edición de M. García Posada. Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 1980. Vol 3.
- Honing, Edwin. "Reality and Realism in Cervantes and Lorca". *New Mexico Quarterly* 34 (1964): 31-47.
- Josa, Lola. "¡De farsa humana eterna...! Federico García Lorca y Cervantes". «*El teatro de Miguel de Cervantes*». *Theatralia. Revista de poética del teatro* 5 (2003): 217-225.
- López Barrera, José. *Cervantes y su época (lecturas cervantinas)*. Madrid; s.i., 1916.
- Maestro, Jesús G.. "El triunfo de la heterodoxia. El teatro de Cervantes y la literatura europea". «*El teatro de Miguel de Cervantes*». *Theatralia. Revista de poética del teatro* 5 (2003): 19-52.
- Mainer, José-Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Máinez, Ramón León. *Cervantes y su época*. Jerez de la Frontera. Reedición de su volumen de 1876: *Vida de Cervantes*. Cádiz: Tip. Mercantil de José Rodríguez y Rodríguez, 1901. Tomo I de la edición de *El Quijote*.
- Marrast, Robert. *Prosas encontradas (1924-1942)*. Madrid: Ayuso, 1964.
- . *El teatre durant la guerra civil española. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62, 1978.
- Martínez Torrón, Diego. *El sueño de José Bergamín*. Sevilla: Alfar, 1997.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica e historia literaria*. Madrid: CSIC, 1941. Vol. I.
- Monleón, José. *El Mono azul. Teatro der urgencia y romancero de la guerra civil*. Madrid: Ayuso, 1979.
- . "Tradición y dictadura: Valle-Inclán y Lorca". En Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos eds. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC-Fundación García Lorca, 1992. 375-383.
- Morán, Jerónimo. *Vida de Cervantes*. Madrid: Imprenta Nacional, 1863. Tomo III de la edición de *El Quijote*.
- Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Valencia: Ahimsa Editorial, 2001.
- Oliva, César. "El teatro de la generación del 27". *Cuadernos Hispanoamericanos* 514-515 (1993): 93-101.
- Oliva, César, & Torres Monreal, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Paco, Mariano de. "El teatro del 27". En Rafael de Cózar ed. *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación. Sevilla 1927-1997*. Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 1998. 87-106.

- Pérez Bowie, José Antonio. "Las ideas teatrales de 1900 a 1939". En Javier Huerta Calvo dir. *Historia del Teatro Español. II Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003.
- Porqueras Mayo, Alberto (1960). "Aspectos de Cervantes en Alemania". *Hispanófila* 3.3 (1960): 41-44.
- Rey Faraldos, Gloria. "El teatro en las Misiones Pedagógicas". En Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos eds. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC-Fundación García Lorca, 1992. 153-164
- Río, Ángel del. "Lope de Vega y el espíritu contemporáneo". *Revista Hispánica Moderna* 2.1 (1935): 1-16.
- Rivas Cherif, Cipriano. *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pretextos.
- Rubio Jiménez, Jesús (1993). *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975.
- Sáenz de la Calzada, Luis. *La barraca. Teatro universitario*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes- Fundación Sierra-Pambley, 1998.
- Salaün, Serge (1996). "Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX". En María F. Vilches de Frutos y Dru Dougherty coords.. "Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20 (1996): 27-47.
- Salinas, Pedro. "El signo de la literatura española del siglo XX". *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. 35-47.
- Sánchez Sánchez, Víctor. "El Siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930". *Hispanic Review* 72.1 (2004): 165-183.
- Sánchez, José A. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.
- Silvela, Eugenio. *Cervantes poeta (florilegio)*. Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación, 1905.
- Smerdou Altolaguirre, Margarita. "Cervantes en la generación del 27 (esbozo de un libro). *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1991. 273-279.
- Urdaneta, Amenodoro. *Cervantes y la crítica*. Caracas: Imprenta de la Opinión Nacional, 1877.