

Domingo Pérez Minik y sus textos sobre teatro (1927-1936)

Roberto García de Mesa
Universidad Nacional de Educación a Distancia
rjgarcia@la-laguna.uned.es

Palabras clave:

Domingo Pérez Minik. Crisis del Teatro Español. Vanguardia y Teatro.

Resumen:

Este artículo presenta un estudio unitario, independiente y en profundidad de los diez trabajos sobre teatro que redactó el ensayista, actor y director español, Domingo Pérez Minik, entre 1927 y 1936. De esta manera, el presente artículo completa y aporta nuevas consideraciones a los estudios anteriores que se han realizado sobre su obra crítica y ensayística relacionada con el teatro. Los textos, objeto del presente estudio, reflejan, en buena medida, algunos de los principales debates que vivió el teatro español durante aquellos años: las polémicas sobre el teatro de Azorín y la vanguardia, los espacios escénicos de representación al aire libre y el modelo de teatro a la italiana, las crisis europea y nacional como hilos conductores de todo, los proyectos de Teatro Nacional, la poesía dramática de la evasión y el teatro humanista, el teatro socialista, el homenaje a Lope de Vega en 1935, entre otros.

Domingo Pérez Minik and his writings about theater (1927-1936)

Key Words:

Domingo Pérez Minik. Crisis of the Spanish Theater. Avant-garde and Theater.

Abstract:

This paper presents a unified, independent and in-depth study of ten works on the performing arts, written between 1927 and 1936, by Spanish essayist, actor and theater director Domingo Pérez Minik. Thus, this article completes earlier studies performed on his critical work and essays related to the theater, and introduces new considerations. The writings, subject of this present study, reflect to a large degree some of the major debates experienced by the Spanish theater in those years: the

controversy over the theater of Azorín and the avant-garde, scenic presentations in outdoor spaces and the model of the Italian theater, the European and national crisis as leitmotif, the project of the National Theater, the «poesía dramática de la evasión» and the humanistic theater, the socialist theater, and the tribute to Lope de Vega in 1935, amongst others.

Introducción

Algunos conceptos, como «crisis», «reforma» y «teatro», siempre han caminado próximos a lo largo de la historia. El siglo XX no fue ajeno a esta situación, y el siglo XXI, en lo que lleva de tiempo, tampoco lo ha sido. Las crisis siempre estarán en la vida de los seres humanos y, por lo tanto, en el teatro. Y, por supuesto, hablar de ello, debatir sobre todo ello, lleva implícito también la idea de construir un mundo algo mejor. Probablemente, esta última idea fuera la intención que movía a Domingo Pérez Minik (Santa Cruz de Tenerife, 24 de mayo de 1903 – 24 de agosto de 1989) cuando escribía, por ejemplo, sobre el teatro y su crisis, tanto de España como del resto de Europa, entre 1927 y 1936. Este ensayista, crítico, actor y director español cultivó (y compartió con su generación) la idea de afrontar la contemporaneidad, no como un hecho aislado o irrelevante, sino como un espacio abierto para debatir y comprender la época que le había tocado vivir y que estaba transformándolo todo. La principal lucha de su generación, que llevó a cabo contra las anteriores, durante los años veinte y treinta de la pasada centuria, fue la de comunicar y hacer visible una situación: denunciar las carencias de la sociedad española y proponer desde la autocrítica la transformación de un sistema caduco, que ya no daba más de sí, en otro más moderno, más ajustado a su tiempo y a las nuevas necesidades. Si un teatro renovador de vanguardia o un teatro que propiciara el debate sobre los principales temas de su época pudiera ser posible, pudiera ser aceptado con normalidad, entonces, otra sociedad más libre, igualitaria y democrática, también podría existir. Al final, la Guerra Civil y la dictadura del general Franco truncarían las aspiraciones de estos jóvenes progresistas.



El contenido del presente artículo abarca, fundamentalmente, un período de tiempo comprendido entre 1927 y 1936, porque durante estos años Domingo Pérez Minik publica varios trabajos donde opina sobre la situación del teatro del momento, tanto en España como en el resto de Europa. De todos los diversos asuntos sobre los que reflexiona Minik destaca, en efecto, el tema de la crisis del teatro español. En este sentido, el ensayista participa de los grandes debates nacionales que se estaban produciendo en este ámbito. Y es que, a través de sus opiniones, con una mentalidad progresista y renovadora, desea mejorar (o intentarlo, al menos) la cartelera del momento, sobradamente dominada por la «comedia intrascendente» y el «melodrama convencional».

Si se amplía un poco más la perspectiva, y se observa un período concreto, de 1900 a 1939, por ejemplo, conceptos como «crisis» o «reforma» en el teatro resultan muy habituales en los escritos y declaraciones de muchos autores, periodistas y críticos de esta época [Dr. Dougherty y M. Francisca Vilches, 1992: 14; M. Rebollo Calzada: 2004a y 2004b]. En este sentido, el profesor Ángel Berenguer [1988] ha establecido una división de períodos para el análisis de los marcos históricos sobre la creación teatral española del siglo XX, hasta 1939, teniendo en cuenta la producción dramática y la historia político-económica y social del país. Discutible o no, esta clasificación revela que hay un período que este autor concretamente denomina «La época de las crisis (1892-1939)». Y, en este lapso de tiempo, a su vez, señala varios subperíodos: «Institucionalización de la crisis (1892-1917)», «Génesis de la ruptura (1914-1931)» y «La ruptura (1921-1936)». Para Berenguer, desde principios de siglo hasta la Guerra Civil, «la producción dramática ocupa un lugar muy significativo, por razones no únicamente teatrales». Y añade que «podría decirse que el período que nos ocupa es, entre otras cosas, una época de crisis continuadas» [1988: 15]. A la crisis del sistema canovista y de la institución monárquica, así como a la dictadura de Primo de Rivera, hay que añadirles momentos de una enorme complejidad en la historia de España, como la



crisis del 98, de fin de siglo, el desastre de Annual, la crisis fruto de la Primera Guerra Mundial que también afectaría al país, los efectos del Crac de 1929, las grandes desigualdades sociales, el caciquismo, el ascenso del radicalismo en diversos bandos, reflejo de lo que estaba produciéndose en Europa, las enormes dificultades a las que tuvo que enfrentarse la Segunda República en un período muy breve de democracia que vivió España durante la misma truncado por la Guerra Civil y la terrible dictadura del general Franco, etc.

Todos los momentos históricos de crisis que ha vivido este país han tenido su reflejo, también, con mayor o menor intensidad, en el teatro, que era el principal vehículo de entretenimiento de la población, sobre todo, urbana, hasta llegar el cine, con el que compite. Con la Segunda República, y gracias a algunos proyectos llevados a cabo, las poblaciones más desfavorecidas y rurales recibieron también la visita de diversos colectivos teatrales que trataron de transmitir algunas destacadas manifestaciones culturales a las que, por diferentes motivos, no tenían acceso.

Durante este período, tanto en la pequeña burguesía, donde se encontraba un gran número de intelectuales, como en una parte mayoritaria de las clases trabajadoras se desarrolla una actitud que intenta transformar la sociedad española. Para ello se barajan múltiples escenarios y opciones políticas desde las diferentes tribunas de opinión: desde el poder, la literatura, el periodismo, el arte, etc. El teatro probablemente recoge gran parte de esta realidad, como se ha señalado.¹

¹ El profesor Berenguer ha defendido la hipótesis de que tres fueron las grandes tendencias que convivieron de diversa forma en los subperíodos mencionados más arriba: «A) *Conciencia conservadora*: Tendencia restauradora, en la que se formula una conciencia conservadora que actúa como restauración de la visión del mundo de la nobleza, aceptada como ideología dominante. [Autores como Eduardo Marquina, Pedro Muñoz Seca, José María Pemán, etc., según el profesor Berenguer, formarían parte de esta tendencia]. B) *Conciencia liberal*: Tendencia innovadora o la afirmación, como dominante, de la visión del mundo de la burguesía comercial e industrial, que cree en el librecambismo, aunque no desdeña la protección del poder. [Las obras de Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Quintero, Pilar Millán Astray, Alejandro Casona, Manuel Azaña, etc. representarían, a lo largo de los diferentes momentos que señala este profesor, ejemplos emblemáticos de la citada tendencia]. C) *Conciencia progresista*: Tendencia novadora, que niega, denuncia y rompe la alianza establecida entre la nobleza y la gran burguesía y, al



Por su parte, y ya fuera del período en el que se sitúa el presente estudio, durante la Guerra Civil, la producción escénica en España adquiere un compromiso político muy radical y de urgencia por ambos bandos y se convierte mayoritariamente en un instrumento ideológico: «teatro republicano» y «teatro de los nacionales».² A partir de la Guerra Civil, como se sabe, España vivirá una dictadura, la del general Franco, que sumirá a esta nación en un retroceso que afectaría profundamente a todas las caras de la realidad social y política del país, y por igual al teatro mayoritario, durante cuarenta años. Todo ello, generará, a su vez, otras crisis de diversa naturaleza. Después del fallecimiento del caudillo y del desmantelamiento de ese régimen, vendría la transición hacia la Democracia, la cual pervive en la actualidad. Hoy también se reflexiona diariamente sobre la crisis y las reformas, sobre los cambios y ajustes que hay que llevar a cabo en todos los ámbitos de la sociedad española. Y el

mismo tiempo, afirma la posible identificación de los intereses de clase de la pequeña burguesía con el proletariado. Cree en la necesidad de cambios radicales y/o revolucionarios, y se expresa en el carácter radical progresista del discurso político que emplea en su teatro (teatro social), o en la apuesta constante por una radical transformación de los medios teatrales que emplea aceptando las nuevas formas que se producen en otras áreas de la producción artística (expresionismo, surrealismo). [A lo largo de estos períodos, Benito Pérez Galdós, Adrià Gual, Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Jacinto Grau, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Max Aub, Claudio de la Torre, etc., formarían parte de esta tendencia, en diferentes momentos, con obras muy concretas]». [1988: 24 y 26]. Algún lector o alguna lectora ya se imaginará que, como ensayista, crítico, actor y director, Domingo Pérez Minik, en este esquema, se ubicaría en la tendencia hacia una *conciencia progresista*, desde la reflexión y la escena, y, a lo largo de su vida, nunca renunciaría a ella, pese a las grandes dificultades que tuvo que soportar.

² «La guerra dio especial carácter a las iniciativas culturales de ambos lados, en las que la propaganda política tendrá una nueva y primordial función. “En ninguna de las zonas el ruido de las armas acalló la voz de la pluma, el pincel, la guitarra o el violín”, en palabras de Cuenca Toribio. En la republicana, surgió un nuevo teatro de corte revolucionario, que debía producir un cambio radical desde sus componentes estéticos e ideológicos. Se intentó sustituir la comedia intrascendente y el melodrama convencional por una especie de teatro de lucha. Decimos intentó porque, en la práctica, como veremos enseguida, poco se consiguió. En la zona nacional, el teatro que se hizo tuvo idéntico sesgo propagandístico. Poco a poco, conforme sus fronteras se ensancharon, fueron aumentando las plazas en las que se podía representar. Se suele dar menos importancia a este teatro que al republicano, y para eso existen dos principales razones: a) Madrid y Barcelona, los auténticos centros de producción escénica, permanecieron fieles al gobierno hasta muy poco antes de terminar la guerra; b) los nacionales fueron menos innovadores, pues partían de la comedia burguesa habitual, así como del uso patriótico y espiritual de los clásicos». [C. Oliva, 2002: 118].



teatro tampoco es ajeno a dicha realidad. Se podría pensar, por lo tanto, que cada tiempo produce su propia crisis y su reflejo escénico.

En todo caso, y yendo al período concreto en el que se centra el presente estudio (1927-1936), España vive varios momentos especialmente intensos y complejos, tal y como se ha apuntado. La profesora Mar Rebollo Calzada reflejaba cómo todo aquello llegó a afectar al teatro, durante los años veinte, con las siguientes palabras:

En estos años resultaba difícil separar lo que trascendía ser crisis social o estética, problemas económicos o espirituales, cuestiones políticas o asuntos dramáticos. El teatro estaba en el centro de cuanto afectaba a la vida colectiva, de forma que el sentimiento de decadencia teatral supuso un estado de opinión que ocupó las páginas de la prensa del momento [...] Los escritos que ofrecen conceptos y teorías sobre teatro no están producidos, en la mayoría de los casos, por dramaturgos, sino que son elaborados por los llamados «intelectuales». El término engloba tanto a escritores como Cansinos-Assens, Pérez de Ayala, Grau, Gómez de la Serna, Julio Camba, Rafael Insúa; periodistas como Manuel Pedroso, Luis Araquistain, Henríquez Ureña, Felipe Sassone, Ricardo Baeza, Gómez de Baquero; críticos de teatro como Enrique Díez-Canedo, Arturo Mori; Juan G. Olmedilla o F. Barango-Solís y directores de escena como Rivas Cherif. Muchos de estos intelectuales se aglutinaron en torno a una serie de revistas y periódicos que representaron este espíritu de minoría renovadora, manifestando opiniones y actitudes políticas junto a otras artísticas y literarias. [...] La escritura por parte de autores no especialistas en materia teatral, explica en gran medida que los contenidos conceptuales que elaboran queden en la mayoría de las ocasiones en formulaciones estéticas, filosóficas o artísticas de carácter general y no lleguen a adquirir la dimensión de las teorías teatrales coetáneas en Europa, como las de Antoine, Shaw, Pirandello o Artaud. Pero no por ello podemos llegar a concluir que en España no existan teorías teatrales, aunque la profesión las ignore, ya sea por desconocimiento o por desidia. De esta forma, el supuesto estancamiento de las dramaturgias españolas con respecto a las europeas no se produce por ausencia de teorías teatrales, propias o ajenas, sino por un divorcio entre la teoría y la práctica teatral, lo que provoca cierto desfase de nuestro teatro con respecto al europeo. [2004a: 22 y 29].³

³ Mar Rebollo Calzada [2004a: 31-329] ha realizado una amplia recopilación de algunos de los textos críticos más importantes publicados entre 1920 y 1930, en España, sobre teatro. La mayoría de los debates más significativos de esta época, en España, tienen su reflejo en dicha recopilación, a través de los textos de Antonio Espina, Cipriano de Rivas Cherif, Luis Araquistain, Rafael Cansinos-Assens, Ricardo Baeza, Adrià Gual, Antonio Machado, Critilo, Ramón Pérez de Ayala, Rafael Marquina, Eduardo del Portillo, Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo, Benjamín Jarnés, Manuel Pedroso, Jacinto Grau, entre otros. En ella conviven diversos temas: desde las definiciones de teatro, sus clasificaciones, la crisis, su



Por su parte, conforme se acerca la década de los treinta, el país va adquiriendo una mayor conciencia social. Las ideas sobre el teatro «nuevo», «de masas» o «proletario», fueron, sobre todo, un reflejo de las teorías de Edwin Piscator en su obra *El teatro político* [1930], que sería rápidamente traducida al castellano solo un año después de aparecer la edición alemana en 1929. Ya en 1927, Piscator había interesado en España gracias al montaje *Rasputín*. Esta corriente que arrastraba las ideas del arte soviético hizo cambiar la orientación de la vanguardia o, al menos, obligó a cuestionar sus planteamientos y a revisarse a sí misma. Además, muy pronto se produciría una contienda entre esta variante más radical, en un sentido político, de la vanguardia y los grupos más conservadores del teatro burgués español. Por su parte, *La batalla teatral*, de Luis Araquistáin [1930] proponía una especie de regeneración a través de proyectos exigentes artísticamente, a partir de un teatro experimental de minorías. Este período ha sido considerado como *El nuevo Romanticismo* [1930], porque José Díaz Fernández edita un ensayo con este título y fija las coordenadas de un nuevo teatro que fuera comprometido políticamente, a diferencia de lo que él llamaba teatro «evasivo» de los años veinte.⁴

El teatro continúa teniendo una notable importancia en los debates sociales y desde el gobierno de la República se impulsan algunos proyectos que tienen que ver con ello, aunque otros como la creación de un Teatro Nacional no logran consolidarse. Se crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y Dramáticos; se saca a concurso público para la explotación artística el Teatro Español; se impulsa el teatro universitario, que algunos investigadores, como, por ejemplo, Manuel Aznar Soler [1992: 415] han considerado que nace con la Segunda República, etc. Esta última situación

enseñanza, la autoría, el texto dramático, el plano actoral, la dirección escénica, el plano tecnológico, el plano gerencial, hasta reflexiones sobre el público y la crítica.

⁴ Véanse, por ejemplo, A. Muñoz-Alonso López [2003: 65-72] y R. García de Mesa [2012: 52-54].



se observa en proyectos como el «Teatro» de *Las Misiones Pedagógicas*, en *La Barraca* y en *El Búho*.⁵

Las Misiones Pedagógicas fue un proyecto estatal, creado por Decreto el 29 de mayo de 1931 y publicado en la *Gaceta* el día 30 del mismo mes, cuya labor llegó a 286 pueblos y duró hasta 1936. El repertorio estaba formado esencialmente por adaptaciones de obras clásicas. En un principio, el proyecto fue dirigido por Rafael Marquina, pero, en breve, pasó a coger las riendas del mismo el dramaturgo Alejandro Casona. El principal propósito de *Las Misiones Pedagógicas*, según exponía el «Preámbulo» del citado Decreto, era «llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal».⁶

Por otra parte, el *Teatro universitario La Barraca*, con cierta similitud a *Las Misiones*, aunque diferente en sus postulados, llevaría a cabo su primera gira el 7 de julio de 1932, en Burgo de Osma (Soria). Este proyecto fue dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte y estaba subvencionado por la Unión Federal de Estudiantes Hispánicos. Entre otras cosas, pretendía la recuperación de una forma artística española a través de unas peculiares maneras de representación de obras de sus autores clásicos. Salvo un recital de *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado, y la obra *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, el repertorio de este grupo se fundamentaba en obras clásicas. Estos montajes contaron con la colaboración de pintores-escenógrafos como José Caballero, Santiago Ontañón y Ramón Gaya, que contribuyeron notablemente a la modernidad artística de las puestas en escena. *La Barraca* duró desde 1932 hasta 1936.

⁵ Acerca de los proyectos oficiales sobre teatro, en la II República, véase, por ejemplo, E. Huertas Vázquez [1992: 401-414]

⁶ Acerca de *Las Misiones Pedagógicas*, véanse, por ejemplo, los trabajos de investigación de G. Rey Faraldos [1992: 153-164], E. Otero Urtaza [1982], E. Azcoaga [1981: 222-232], E. Krane Paucker [1981: 233-268] y el catálogo de la exposición *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, comisariada por E. Otero Urtaza [2006].



Las giras se produjeron al aire libre, en su mayoría, por muchísimos pueblos de España.⁷

Finalmente, el *Teatro universitario El Búho*, dependiente de la F. U. E. de Valencia, con notables elementos de coincidencia con *La Barraca*, tenía la intención de acercar la cultura al pueblo. En una primera época fue dirigido por Luis Llana Moret y Eduardo Muñoz Orts. Su presentación pública tuvo lugar el 22 de abril de 1934, en el Salón de Actos del Conservatorio de Música y Declamación, con *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, y *El juez de los divorcios*, de Miguel de Cervantes. Este colectivo también participó en los actos conmemorativos del Tercer Centenario de la muerte de Félix Lope de Vega, en 1935. La segunda etapa se produjo con la Guerra Civil, dirigido esta vez por Max Aub y Josep Renau, el grupo tomó partido por el gobierno legítimo de la República y, paralelamente a una programación de obras de autores clásicos, sobre todo, también impulsaría la creación de un teatro de tipo político antifascista, que el propio Max Aub prefirió llamar «teatro de circunstancias». Desde noviembre de 1936, este colectivo fue dirigido sucesivamente por Manuel Romeu y por Francisco Canet, y se intentó reorganizar hacia lo experimental. Según apunta Manuel Aznar Soler, su última representación conocida tuvo lugar el 6 de febrero de 1938, en el Cine Avenida de Valencia. «La historia del Búho concluye por la fuerza en 1939» [1992: 423], pero «aún fecundó en el exilio americano a otro grupo teatral universitario llamado significativamente “Teatro Experimental de la Universidad de Chile”» [1992: 424].⁸

Pese a estos proyectos que perseguían difundir las obras esenciales de la historia del teatro español, una de las grandes cuestiones que, probablemente, más literatura generó durante los años veinte y treinta, fue el

⁷ Sobre el *Teatro universitario La Barraca*, véase, por ejemplo, el imprescindible catálogo de la exposición *La Barraca. Teatro y universidad: ayer y hoy de una utopía*, comisariada por Javier Huerta Calvo [2011]. Contiene muchísima documentación textual y gráfica, así como una extensa bibliografía.

⁸ Acerca del *Teatro universitario El Búho*, véase, por ejemplo, M. Aznar Soler [1992: 415-427; 1993].



debate inconcluso sobre la necesidad de crear y de apoyar un Teatro Nacional, cuestión que había suscitado algunas polémicas tiempo atrás, y que durante la Segunda República tampoco termina de consolidarse, pese a algunos intentos para materializarlo⁹. Tal y como se verá más adelante, Domingo Pérez Minik también llegaría a establecer en sus textos su posición con respecto a este asunto y participaría en dicho debate nacional.

En lo que respecta a Canarias, durante las primeras décadas del siglo XX los isleños vivieron varias etapas complejas y difíciles, fruto, por ejemplo, de una economía sensible a las crisis internacionales, tanto por la depresión provocada por la Primera Guerra Mundial, como por la Gran Depresión después del Crac de 1929. Por otra parte, el 21 de septiembre de 1927 el gobierno central establecería, por Real Decreto, la división de las Islas en dos provincias: Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife.

La sociedad canaria de este período, si bien, por un lado, llega a vivir, sobre todo, durante la Segunda República, algunos avances en educación, atención sanitaria o mejoras en las condiciones de vida de la población, también en ella se mantienen las situaciones precarias fruto de unas relaciones de producción anticuadas. Aunque su ubicación geográfica resulta estratégica para la entrada y salida de viajeros, mercancías, para el comercio, o, incluso, para la cultura, la sociedad canaria de este período es de clases, con una importante presencia del caciquismo, lo que crea unas notables desigualdades.

Los nacimientos y los desarrollos del movimiento obrero y de las organizaciones empresariales provocarían que las relaciones que surgieran se fueran aproximando en cierta medida a las existentes en el capitalismo moderno, relaciones que llegarían a vivir diferentes etapas y altibajos. Por

⁹ Acerca de los debates que se produjeron sobre el Teatro Nacional durante la dictadura de Primo de Rivera y la II República, véase, por ejemplo, J. Aguilera Sastre [1992: 175-187]; y si se prefiere atender a un panorama histórico más amplio, véase el imprescindible volumen del mismo autor titulado *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1936). Ideología y estética* [2002].



esta época, también se implantaría el seguro social, aumentaría el nivel de preparación de la mano de obra, la mujer iría tomando un nuevo papel en la economía y la sociedad, etc. A pesar de los esfuerzos por erradicar el caciquismo, durante la Segunda República, en Canarias, elementos de épocas pasadas convivirían, entonces, con las relaciones propias de un «capitalismo periférico». Con lo cual, a grandes rasgos, esta región iría viviendo una especie de «modernización limitada», tal y como señalan los historiadores Agustín Millares Cantero, Sergio Millares Cantero, Francisco Quintana Navarro y Miguel Suárez Bosa, en su libro *Historia contemporánea de Canarias*.

Sin embargo, estamos en presencia de una sociedad permeable a la experimentación que se refleja perfectamente en las expresiones artísticas y culturales, propias del más moderno siglo XX. Aunque, y aquí aparece otra vez la contradicción, estas innovaciones solo llegaron a una minoría, principalmente la burguesía ilustrada; la mayoría de la población, inmersa en las altas tasas de analfabetismo solo paliado por la decidida acción del régimen republicano ya en la década de 1930, permanecía en la ignorancia. Las novedosas corrientes artísticas, literarias o urbanísticas estaban bien representadas en las Canarias del primer tercio del siglo XX, de tal manera que este es el marco temporal donde acontece el arranque de una modernidad cultural, artística, arquitectónica y urbana, de encuentros y desencuentros entre Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria. Se trata inicialmente del modernismo insular poco duradero, mientras que las experiencias vanguardistas de la tercera década del siglo pasado, más radicales en el sentido de los aspectos formales, están representadas por la plástica indigenista de la Escuela Luján Pérez, el racionalismo arquitectónico (el Movimiento Moderno) y el surrealismo que en su vertiente internacional difundió la revista *Gaceta de Arte* (1932-1936). [2011: 171-382].

Por otra parte, en la creación dramática de las Islas Canarias de finales del siglo XIX y hasta el período de Entreguerras del XX, según ha señalado el profesor Rafael Fernández Hernández [1991], coexisten dos grandes corrientes: un «teatro regional costumbrista», donde sobresalen algunas obras de los hermanos Millares Cubas (Luis y Agustín), Diego Crosa y Costa («Crosita»), Leoncio Rodríguez, Irene López Heredia, Mariano Asquerino, entre otros, y «un teatro comúnmente llamado de ideas



que, al andar el siglo XX, se va contaminando de lo ibseniano de fin de siglo con las nuevas formas dramáticas de Luigi Pirandello, entre otros», destacando también algunas piezas de los hermanos Millares Cubas, Mario Arozena y Arozena, Domingo Cabrera Cruz («Carlos Cruz»), Ángel Acosta Hernández, entre otros. También este profesor apunta una tercera vía, «exponente de la transición entre dos formas de enfrentarse al hecho escénico, y precursor de la renovación de los años veinte»: la del teatro de Rafael Romero («Alonso Quesada»)¹⁰.

Paralelamente a todo ello, algunas compañías no canarias que estaban de gira por el territorio español o de paso hacia América, o viceversa, traían a las Islas el teatro más comercial de autores nacionales e internacionales y, en ciertos casos, llegarían a representar piezas de autores locales. Algunas de esas compañías serían las siguientes: Carlota Plá, Luis de Llano, Luis Echaide, «Atenea», Rosario Pino, Pepe Romeu, Alcoriza, Rambla, Díaz-Plana, Francisco Villagómez, Mimí Aguglia, Palou-Sassone, Rivera-De Rosas, María Guerrero, Francisco Morano, Lola Membrives, Bárcena-Martínez Sierra, Ladrón de Guevara-Rivelles, entre otras [F. Martínez Viera: 1991].

En cualquier caso, quien se adentre en el estudio de obras (representadas o no), artículos, críticas, ensayos, proyectos, grupos de teatro experimental de los años veinte y treinta de la pasada centuria, podrá encontrar que, al igual que sucedía en algunas ciudades del país, en Canarias también germinó la vanguardia teatral. Tal es así que los principales hitos de la experimentación en las Islas durante esta época, se concretan, de un lado, en la creación sobre todo de tres piezas: *Tic-tac*, de Claudio de la Torre;

¹⁰ Por su parte, sobre el panorama de la literatura dramática que se produce en el archipiélago canario de este período, Luis Alemany ha señalado que «Salvo significativas excepciones –que destacaremos– se trata de textos que oscilan entre la servidumbre al repertorio comercial de la época, y una vaga preocupación por el moderno teatro europeo; y se asoman esporádicamente a la luz pública a través de los únicos vehículos expresivos que les conceden las difíciles circunstancias del momento: o bien las ediciones minoritarias, o bien las esporádicas subidas a los escenarios; ya sea de la mano de los grupos vocacionales, ya sea acogiendo a la benevolencia de las compañías profesionales que periódicamente visitan las islas» [1996: 46-47].



Proyecciones, de Pedro García Cabrera, y *La casa de Tócame Roque*, de Agustín Espinosa. Solo de la primera de ellas hay clara e indiscutible constancia de sus representaciones. Por otro lado, o de forma paralela, las iniciativas de algunos colectivos locales, como el del Teatro Mínimo de Las Palmas de Gran Canaria y el del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que representaron, durante aquellos años, piezas de autores contemporáneos, así como la existencia de un grupo de vanguardia llamado «Pajaritas de Papel», cuyas principales actividades escénicas giraron en torno a acciones teatrales que sus miembros realizaban en la casa de Carmen Rosa Guimerá o en la calle, contienen algunos ejemplos notables de práctica escénica experimental para su época. Al mismo tiempo, la prensa insular publicaría numerosos ensayos, artículos y poemas sobre determinados aspectos de la vanguardia escénica y hasta un manifiesto: el décimo de la revista *Gaceta de arte* «contra el actual teatro español».

Los textos sobre teatro (1927-1936)

En este contexto, la figura de Domingo Pérez Minik adquiere una gran importancia, ya que no solo se convierte en uno de los principales animadores y actores de la vida escénica de la isla de Tenerife¹¹, sino que progresivamente va componiendo los más interesantes ensayos y artículos escritos en Canarias sobre la vanguardia teatral de los años veinte y treinta. Si bien, sus primeras colaboraciones en prensa se centran en el mundo deportivo, como comentarista de fútbol, fundamentalmente, junto a algunos trabajos sobre la lucha canaria y otros deportes de las Islas, literatura o problemas de índole social muy locales, pronto se va decantando, sobre todo, por el estudio del teatro. También, a lo largo de los años veinte y treinta, escribe algunas importantes reseñas, artículos y ensayos sobre novela y poesía, pero probablemente su más notable e intensa especialidad, por así decirlo, entre sus contemporáneos insulares, en esta época, vendría a

¹¹ El protagonismo de Pérez Minik en las artes escénicas en Canarias, durante este período, puede verse, también, en R. García de Mesa [2012].



ser la reflexión acerca del estado de las artes escénicas en España y en el resto de Europa.

En un breve artículo que recorre de forma muy sintética algunos de los principales textos sobre teatro que escribió a lo largo de su vida Domingo Pérez Minik, el escritor Sabas Martín señalaba con gran acierto su actitud crítica:

Un agitador, un provocador, un revoltoso de la cultura. Porque Pérez Minik nunca cesó de interrogar y de interrogarse por cuanto le rodeaba. Porque se atrevía a plantear en voz alta, críticamente, sus incertidumbres y sus certezas. Porque no aceptaba los lugares comunes, ni la rutina ni la molición de pensamiento. Porque no temía discrepar y no se hacía cómplice de silencios acomodaticios. Domingo Pérez Minik fue un agitador de mucho cuidado porque nunca renunció a inquietar las conciencias culturales y nunca tuvo reparos en agrietar más de una convención establecida. La curiosidad inagotable que lo caracterizaba no resultaba ajena a esa actitud suya. Una curiosidad intelectual que devino en interés –y militancia– por las vanguardias. [2004: 36].

Actitud que se puede observar perfectamente, ya, en el período que ocupa el presente artículo. Entre 1927 y 1936, Minik va creando un breve y lúcido corpus de pensamiento, que, sin duda, marcará sus trabajos posteriores. Analiza las creaciones dramáticas contemporáneas más destacadas de los autores de su tiempo, sobre todo, gracias a la lectura de la información de la prensa europea, como *La Nouvelle Revue Française*, *Esprit*, *Cahiers D'Art*, *Criterion*, a los ensayos, artículos, polémicas publicadas en revistas españolas, como, por ejemplo, *La gaceta literaria*, las traducciones de obras y trabajos que aparecían en la *Revista de occidente* o las noticias y críticas de los diarios nacionales y locales. Con lo cual, valiéndose de todos estos materiales que caían en sus manos, de sus numerosas lecturas, así como del ejercicio de experimentar sobre las puestas en escena de algunas piezas modernas y de su voluntad incansable de conversar ampliamente con sus amigos o con los viajeros que pasaban por Tenerife acerca de múltiples temas, Minik pudo reflexionar con profundidad y de manera muy personal, creando un estilo en el que llegaba a combinar



una cierta elegancia y serenidad en su escritura con duras polémicas y disertaciones muy críticas, sirviéndose de unas brillantísimas actitudes e intuiciones para el teatro.

Pérez Minik llegó en sus estudios hasta el bachillerato y no pudo cursar una carrera universitaria porque, al parecer, su familia no tenía recursos económicos para ello. No obstante, se hizo a sí mismo de tal manera, tenía tal nivel de curiosidad, de sensibilidad hacia todo lo que le rodeaba, así como un enorme talento para la lectura y la reflexión, que aún hoy resulta un caso especial y fabuloso en la historia del ensayo y la crítica en España. Incluso la obra de Pérez Minik, probablemente, ha ganado mucha más atención crítica con el paso del tiempo. Sus trabajos de antes y después de la Guerra Civil, su ingente obra en prensa y en libros ha resultado esencial y decisiva para comprender mejor algunos capítulos imprescindibles del siglo XX. Sus libros publicados fueron los siguientes: *Antología de poesía canaria, I. Tenerife* [1952; 2004], *Debates sobre el teatro español contemporáneo* [1953; 1991], *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX* [1957], *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos* [1961; 1992], *Introducción a la novela inglesa actual* [1968], *Entrada y salida de viajeros* [1969; 2008], *La novela extranjera en España* [1973; 2010], *Facción española surrealista de Tenerife* [1975; 1995] e *Isla y Literatura* [1988; 2004, ed. ampliada por R. Fernández Hernández].

Tal y como se ha venido señalando, en los diez textos de Domingo Pérez Minik, objeto del presente estudio, su autor reflexiona sobre unos temas más o menos comunes. Además del décimo manifiesto de *Gaceta de arte*, en el que participó en su redacción, los trabajos seleccionados son los siguientes: «Un Azorín y otro», «Teatro = Sala + Escena», «Notas para un teatro nacional», «Sobre el teatro español», «El sentido de nuestro teatro y su crisis», «Crisis de nuestro teatro», «Un sentido de la crisis en el teatro europeo», «Poesía dramática de la evasión» y «Lope de Vega, disociador del aire universal». Como se puede observar, en los títulos, la crisis del teatro es el tema principal de cada uno de estos trabajos, porque Domingo



Pérez Minik no hace otra cosa que denunciar una y otra vez la misma realidad: la falta de un proyecto de teatro en España (salvo alguna excepción) que fructificara en una dimensión internacional, artística, poética y que abriera sus sentidos a las propuestas escénicas que definen al ser humano de su tiempo. Además, tal y como se verá, este proyecto de teatro lo irá definiendo en sus ensayos y artículos hasta ser sistematizado colectivamente en el décimo manifiesto y matizado o ampliado, un poco más, en los siguientes trabajos. La presente recopilación incluye el décimo manifiesto de *Gaceta de arte* «contra el actual teatro español» porque, pese a ser un texto aparentemente colectivo, probablemente fuera redactado, primero, por el propio Minik y, luego, debatido hasta su versión final por todos los miembros de la redacción y el director de la revista.

Los dos primeros trabajos giran en torno a la figura de Azorín y al impulso renovador en la escena española que emprendió a partir de 1926, con el estreno de su obra *Old Spain*, a la que siguió, al año siguiente, *Brandy, mucho brandy*. El viejo maestro proponía un cambio para el teatro español, ya que el actual de su tiempo no respondía al momento histórico que se vivía. La crítica se le echó encima, como se sabe, y él se defendió duramente. Con lo cual, generaría uno de los debates más enriquecedores y polémicos de la historia del teatro español durante el siglo XX.

Algunos de los creadores insulares de vanguardia o con este tipo de inquietudes, durante aquella época, en Tenerife, decidieron alinearse en la misma trinchera de Azorín, así como montar y estrenar *Old Spain*, el 2 de mayo de 1927, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz. El escritor autorizaría personalmente el montaje por telegrama y, luego, felicitaría a sus protagonistas, a través de una carta dirigida al propio Pérez Minik¹². En este debate también participarían los críticos de los periódicos insulares, generando otra interesante polémica que acabaría centrándose en la puesta en escena local. Pérez Minik contribuiría con dos trabajos publicados en

¹² Véase R. García de Mesa [2012: 238-284], donde es posible encontrar una historia documental sobre esta polémica, las citadas misivas, el estreno de *Old Spain* en Tenerife y la reproducción de estos y otros artículos y críticas de diversos autores del momento.



abril de 1927, firmados con el seudónimo «Enrique Arona»: «Un Azorín y otro» (<http://jable.ulpgc.es/jable/hesperides/1927/04/03/0010.htm>) y «Teatro = Sala + Escena» (<http://jable.ulpgc.es/jable/hesperides/1927/04/10/0022.htm>). En ambos, su autor destacaría la figura de Azorín como un impulsor del teatro moderno en España. En el primero de ellos subrayaría muy positivamente su defensa de los nuevos rumbos de la escena, desde la sorpresa que supuso aquella lucha para todos sus lectores, cuando se pensaba que ya había expresado lo más importante que tenía que decir en su vida. Como muy bien señalaría Minik: «Azorín vio el escenario del teatro español y de sus críticos que no veían el escenario [...] Y vio también que por las escaleras de nuestra escena aún no había subido, ni el personaje lleno de muecas de lo grotesco, ni el tono gris del superrealismo» [1927a: 10]. Este nuevo impulso de Azorín lo relacionaría, además, con aquel salto que este llegaría a dar, en su momento, hacia la innovación de la novela, interpretándola a su manera y formando parte de la Generación del 98.

Para comprender un poco mejor la situación que describe Minik, resulta indispensable aproximarse al panorama que presenta la profesora Mar Rebollo Calzada sobre la crisis del teatro español en los años veinte, en un artículo, de la siguiente manera:

La decadencia artística del teatro se expuso como un problema urgente de la cultura española a lo largo de los años veinte. Por un lado, la crisis se planteaba como actividad recreativa y manifestación pública (retraimiento del público intelectual, creciente indiferencia por el espectáculo, etc.); y por otro, la decadencia afectaba al teatro como actividad artística y manifestación cultural. El fenómeno se presentó de forma singular, desde un sentimiento de inferioridad no solo con respecto al teatro en el resto de Europa, sino también del propio teatro español respecto a otras actividades artísticas del país. «Nuestro teatro actual no es ni el que corresponde al estado actual del teatro europeo, ni el que corresponde al estado actual de nuestra vida artística» denunciaba Ricardo Baeza en las páginas de *El Sol*. El progresivo empobrecimiento cultural del público fue parejo a la deserción del espectáculo de los espíritus más agudos. Así, por ejemplo Valle Inclán declara en una entrevista en *El Heraldo de Madrid* no haber ido más que una sola vez al teatro en quince años: «El actor español, por lo



común, es muy mediano. Y no hablemos de las compañías, de los conjuntos, (...) son peores aún». [2004b: 55-56].

El segundo de los dos textos de Minik es otro buen ejemplo de cómo la provocación del teatro de Azorín seguiría generando un interesante debate, aunque no sería el único, como se sabe, acerca de lo que debería ser el teatro contemporáneo de aquel tiempo y del futuro. Con independencia de si este autor fuera realmente un vanguardista, algo muy discutido por la crítica, tanto de su tiempo como por la posterior hasta la actualidad, sus reflexiones en prensa sobre las artes escénicas resultaron muy estimulantes para propiciar el debate público.¹³

Por otra parte, Minik se hacía una pregunta muy sugerente: «necesitamos saber dónde se encuentra el puesto de un realizador de teatro moderno». Que cada autor fuera aclamado o no por el público, en todos los actos de una obra, así como el rito de salir a saludar o no al mismo, se convertía en un gesto histórico que servía a la crítica oficial para valorar su calidad. Por ello, y con motivo de la polémica recepción del público de las piezas de Azorín, Pérez Minik reflexionaba en torno a si en el teatro moderno era realmente necesario dicho ritual y sobre la necesidad de un cambio de posición. Y es que a esa cuestión tendría una respuesta: el autor debe encontrarse con el público, «Su puesto es la butaca de la sala, junto a las otras butacas». A partir de ahí, y a través de una definición del teatro como espacio, distingue entre un modelo anterior y otro distinto. Para uno era Teatro = Sala + Escena y para otro: Teatro = Sala = Escena. La segunda opción parece responder a una disposición más acorde con el teatro contemporáneo, que, a su vez, recupera, de alguna manera, una muy antigua

¹³ Los principales artículos de teatro publicados por Azorín en *ABC*, durante aquellos años, fueron: «El teatro de Pirandello» [1925], «La comedia clásica» [1926a], «Sobre el teatro» [1926b], «El pleito teatral» [1926c], «El arte del actor» [1925-1926d], «Dos autos sacramentales» [1926e], «Todo está hecho» [1926f], «Las acotaciones teatrales» [1926g], «Para un estudio de Benavente» [1926h], «El teatro futuro» [1926i], «Autocrítica: *Brandy, mucho Brandy*» [1927b], «El superrealismo es un hecho evidente» [1927c], «Contra el teatro literario» [1927d], entre otros. «Concepto de teatro» [1927a], otro destacado artículo de Azorín que ayuda a completar la visión de los anteriores, sería publicado en *La gaceta literaria*.



concepción del espacio escénico. Hoy, como se sabe, conviven las dos formas. Esta aparente nueva disposición que señala Minik, paradójicamente, se acerca más a los auténticos orígenes de este género, esencia espacial que parecía haber olvidado el teatro español¹⁴.

Esta búsqueda para devolver una dignidad perdida al espacio y a la comunidad humana que asiste a las representaciones, la supresión o no de las diferencias entre las clases sociales en el lugar donde se lleva a cabo la obra, supone uno de los grandes debates de la modernidad escénica. Este trabajo también contiene una dimensión política. Incluso, cuando Minik hace referencia a entender el teatro, no como templo, sino como «a lo más, hogar discreto, simple, lleno de los trabajos de las fantasías de unos y otros, y donde autor, público y cómicos ponen su parte de espíritu, amigablemente, para crear la noche que es de todos» [1927b: 22], parece hacer referencia, entre otras cosas, a un modelo donde el acceso a la cultura fuera igual para todos/as.

Además, la eliminación de las jerarquías y la reconstrucción del espacio escénico lo acercan a los movimientos que, en este sentido, estaban en boga en Europa. Probablemente, Pérez Minik compartiría una afirmación de László Moholy-Nagy, cuando este último afirmaba hacia 1928: «Cada período cultural tiene su propia concepción del espacio» [1963: 93]. Un ejemplo de todo ello es el teatro de Piscator y las propuestas del arquitecto Walter Gropius, quien llegó a diseñar un proyecto de Teatro Total, en 1926, donde se pensaba modificar el lugar tradicional de los espectadores, de tal

¹⁴ Véase M. Rebollo Calzada [2004b: 66-67]: «Rivas Cherif entiende que un movimiento en pro del teatro artístico podía responder a la necesidad de restaurar la tradición de sus fundamentos, según él socavados por el naturalismo, el realismo y el verismo de finales del siglo XIX. La renovación radical necesitaba empezar desde cero, una vuelta a los orígenes más improvisados y espontáneos para nutrirse de elementos activos –actores y público– y alejarse del texto. En este sentido, existe una reivindicación de la pasión, de la emoción en detrimento de la verosimilitud. Cansinos-Assens y Adrià Gual propusieron “celebrar” el teatro como un rito religioso, y así ofrecer en sus espectáculos música, canto, sahumeros y máscaras, para excitar las facultades simpáticas de las muchedumbres. Se proclamaba el renacimiento del coro del teatro clásico, para ayudar a la catarsis escénica, a imitación de lo que en Francia hacía el escenógrafo Gémier». Véase, también, C. Rivas Cherif [1926].



manera que rompería la cuarta pared y la clasista distribución jerárquica de las localidades.¹⁵

Otro ejemplo de ello es posible encontrarlo en la labor de creadores como Max Reinhardt, quien, en 1928, señalaba lo siguiente:

La escena construida arquitectónicamente, realizada como un todo edificado fijo y compacto con escenografías intercambiables, tiene que desplazar a la escenografía plana con sus bastidores pintados superpuestos. Pero no se trata solo de hacer volver la escena hacia el espacio del público y de objetualizar los decorados, sino que también la tradición misma que sobrevive hasta ahora de acuerdo a la cual escena y sala son dos ámbitos radicalmente separados entre sí tiene que ser erradicada. Cualquier posibilidad de colocar al actor en contacto íntimo con su auditorio debe ser tenida en cuenta. El espectador no puede tener la impresión de que es un mero observador pasivo, sino que le debe ser transmitida la sensación de que se encuentra en relación estrecha con lo que sucede sobre la escena y de que incluso él forma parte del desarrollo de los acontecimientos. Por tanto debe desaparecer el telón. Los actores tienen que entrar, siempre que sea posible, a través de la sala. Y además la sala o al menos una parte de ella debe estar decorada en coherencia con la escena. Con toda seguridad, el teatro a la italiana seguirá existiendo. Pues se le necesitará para dramas singulares de autores que escriben su obra para este tipo de teatro. Pero el teatro a la italiana no es el teatro del futuro y el dramaturgo del futuro no escribirá sus obras para un espacio tan limitado. [1999: 227].

A partir de estos dos trabajos, Pérez Minik volverá a retomar más adelante las reflexiones sobre la escena contemporánea de su tiempo, desde las páginas de *Gaceta de arte*¹⁶ y del diario *La tarde*. En este sentido es posible observar la existencia de cuatro textos que reflexionan sobre la crisis del teatro español, antes del citado décimo manifiesto, y que establecen una

¹⁵ Véanse W. Gropius [1966: 25-26] y C. Norberg-Schulz [2005: 20-21]. Por otra parte, el poeta y ensayista canario Domingo López Torres [1932: 1] publicaba, poco tiempo después, un artículo, precisamente sobre este tema, en *Gaceta de arte*. En él reflexionaba sobre las ideas de Piscator, Gropius y Meyerhold.

¹⁶ Un estudio sobre el teatro de vanguardia en *Gaceta de arte* se encuentra en R. García de Mesa [2012: 392-433]. Por su parte, Emilio Sánchez-Ortiz publicó un sintético recorrido por los artículos de Pérez Minik en *Gaceta de arte*. En él señala, entre otras cosas, lo siguiente: «Propuso junto a la redacción de *Gaceta de Arte* inventariar la cultura heredada con la libertad que concede la crítica sin excluir la más pasional. Dijeron no a la guerra como solución del capitalismo para solventar sus problemas socioeconómicos; no al fascismo como política burguesa de defensa de sus privilegios; no a la Patria que aleja a los hombres unos de otros. Tal subversión inflexible domina la temática de Pérez Minik en *Gaceta de Arte* que permite su ordenación en dos bloques: las literaturas extranjeras, primordialmente la inglesa seguida de lejos de la francesa, y el teatro» [2004: 26].



sintomatología sobre un problema que, ya, en la época de la Segunda República, no se podía posponer. Su contenido se diversificaría en dos grandes enfoques que se encuentran íntimamente relacionados: los modelos del teatro europeo y la carencia de un Teatro Nacional¹⁷. Todas las reivindicaciones acabarán tomando forma programática en el citado manifiesto, que supone una reacción, ya no solo individual ante este problema, sino apoyada grupalmente, puesto que constituye uno de los textos esenciales de la revista *Gaceta de arte*.

En «Notas para un teatro nacional»¹⁸, publicado en *Gaceta de arte*, en julio de 1932 (<http://jable.ulpgc.es/jable/gaceta.de.arte/1932/07/01/0003.htm>), Minik recuperaba, tal y como se ha señalado, el pulso de sus escritos sobre el teatro. Comienza, precisamente, citando la polémica suscitada en 1927 con las obras de Azorín y con los trabajos que, en aquel momento, había escrito sobre este asunto. Se expresaba como si no hubiera publicado mucho más sobre el teatro desde entonces y deseara recuperar el pulso del ensayo y la crítica sobre el mismo. Menciona algunas de las más interesantes creaciones escénicas, en España, durante aquel período: *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna, el teatro poético de Antonio Machado y *Fermín Galán*, de Rafael Alberti.¹⁹

¹⁷ Tal y como se ha señalado más atrás, un imprescindible trabajo acerca de los debates que se produjeron sobre los proyectos de Teatro Nacional, durante las primeras décadas del siglo XX, en España, puede encontrarse en J. Aguilera Sastre [2002].

¹⁸ Como el/la lector/a podrá comprobar, si lee algunas de las reproducciones originales de estos trabajos escogidos, hay una especial tipografía en minúscula, en *Gaceta de arte*, concretamente en «Notas para un teatro nacional» y en el décimo manifiesto. Esta encuentra su significación, sobre todo, en una primera etapa de esta revista, desde el n.º. 1 al 22. «Para Westerdahl –escribe Ángel Sánchez Rivero– la elección de la minúscula obedecía a un criterio universal: es una reducción simbólica que procede eliminando lo superfluo, igual que hace la arquitectura racionalista con el innecesario y antieconómico ornamento» [1993: 34]. Véase, también, el texto de Franz Roh, titulado «por qué se escribe con minúscula», publicado originalmente en *foto-auge*, de Franz Roh y Jan Tschichold, Stuttgart, ed. dr. Wedeking & Co, 1929, y reproducido en una micro-separata de *Gaceta de arte*, que se puede encontrar, también, entre la página 32 y 33 del citado libro de Ángel Sánchez.

¹⁹ *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna, fue estrenada el 7 de diciembre de 1929, en el Teatro «Alcázar» de Madrid, por la compañía Robles-Orduña, bajo la dirección de Juan de Orduña. En el capítulo LXX de su *Automoribundia*, Gómez de la Serna cuenta lo



Con este trabajo compone una serie de reflexiones sobre la situación del teatro español y sus carencias, denuncia pública que debía encontrar una solución. Además, y explorando las bases de todo teatro, consideraba la obra de Shakespeare como «teatro genuino inglés». Por otra parte, tanto *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*, de Lope, como los autos sacramentales de Calderón los veía como un «apogeo de nuestro teatro nacional», y que, gracias a ese valor, se volvían universales y, por ello, se representaban en Alemania y en Rusia «vestidos con una escenografía postexpresionista».

Durante esta época, algunos autores españoles revisarían el modelo tradicional del auto sacramental, como excusa para indagar en el misterio, en la metáfora, en la totalidad teatral, en las imágenes, en lo metafísico, en la libertad (excluyendo lo católico, porque lo que, en realidad, interesaba a una parte de los nuevos creadores era reconstruir o renovar las formas antiguas), en la síntesis expresiva, en la poeticidad y en asuntos relacionados con la existencia humana universal. Y es que en esta época se produce una tendencia a reinterpretar el teatro antiguo, lo mítico, así como a revalorizar la obra de algunos autores del Siglo de Oro. Para que se produjera esta tendencia en el mundo escénico, en especial, los trabajos de Valbuena Prat

que vivió con esta obra. Por su parte, Rafael Alberti, en esta época, llegó a estrenar dos piezas que causaron una gran polémica: *El hombre deshabitado*, el 26 de febrero de 1931, en el Teatro Zarzuela, con la compañía María Teresa Montoya y bajo la dirección de Julio C. Rodríguez, y *Fermín Galán*, el 1 de junio de 1931, en el Teatro Español, bajo la dirección y con la compañía de Margarita Xirgu. Finalmente, cuando Domingo Pérez Minik hace referencia al teatro poético de Antonio Machado representado durante el tiempo comprendido entre este y el anterior artículo, obviamente alude al teatro escrito en colaboración con su hermano Manuel. Desde la fecha del artículo anterior, abril de 1927, hasta la del presente, julio de 1932, los hermanos Machado estrenarían *Las adelfas* (el 22 de octubre de 1928, en el Teatro Centro, con la compañía de Lola Membrives), *La Lola se va a los puertos* (el 8 de noviembre de 1929, en el Teatro Fontalba, también con la compañía de Lola Membrives), *La prima Fernanda* (el 24 de abril de 1931, en el Teatro Reina Victoria, con la compañía de Irene López Heredia, bajo la dirección de Mariano Asquerino) y *La duquesa de Benamejí* (el 26 de marzo de 1932, en el Teatro Español, con la dirección y la compañía de Margarita Xirgu, bajo la dirección artística de Cipriano de Rivas Cherif). Fuera de ese marco temporal, ambos hermanos escribirían otras obras de teatro poético, también, en colaboración.



sobre el carácter alegórico de los autos sacramentales de Calderón y la revalorización de este último en Alemania, serían muy importantes.²⁰

Pérez Minik realizaba un recorrido por los primeros pueblos europeos que gozaban de una tradición teatral y que habían encontrado su lugar en la historia o, al menos, un espacio dialéctico, como era el caso de la Rusia soviética, que prefería el teatro político socialista de directores como Stanislavsky, Piscator, Meyerhold, al humanismo de autores franceses como Giraudoux, Pellerin, Gide o Crommelynck. También señalaba que en España se había perdido el rumbo desde el siglo XVIII. Al llegar a la Segunda República, valoraría muy positivamente la creación del proyecto *La Barraca*, dirigido sobre todo por Federico García Lorca y asesorado por Américo Castro y Pedro Salinas. Proyecto que, como se sabe, Fernando de los Ríos apoyaría desde el gobierno. Sus miembros llegarían a poner en escena, tal y como se ha señalado con anterioridad, obras de autores clásicos españoles. Domingo Pérez Minik destacaría este primer esfuerzo y lo consideraría como un excelente punto de partida para encontrar un nuevo modelo propio, «aguas limpias para vitalizar las aguas de nuestro mundo viejo» [1932: 3].

Probablemente, el objetivo principal de este trabajo sea alabar el proyecto citado, como una iniciativa esencial que debe ser ampliada, para comenzar una verdadera transformación de la escena española. Minik plantea, de alguna manera, la necesidad de estudiar y de representar la tradición más preciada, partir de ella, para, luego, ir componiendo obras de producción contemporánea que se articulen con una sensibilidad histórica, pero, también, actual.

De forma paralela a sus publicaciones en *Gaceta de arte*, en 1933, *La tarde* llegaría a sacar en sus páginas varios textos suyos acerca del mismo tema y que tienen una estrecha relación con el trabajo anterior: «Sobre el teatro español», «El sentido de nuestro teatro y su crisis» y «Crisis

²⁰ Sobre este asunto, véanse, por ejemplo, Á. Valbuena Prat [1967: IX-LIX], A. Muñoz-Alonso López [2004: 69-86] o J. M. Serrano de la Torre [2002: s/n].



de nuestro teatro» (los tres han sido recopilados en el anexo del presente artículo).

El primero de ellos, publicado el 25 de enero, trataba de exponer un breve panorama del teatro español contemporáneo. También volvía a destacar la labor del grupo *La Barraca*, pero con una nueva aportación que reforzaba la posición que defendía en el texto anterior: el comentario que escribe al respecto, en *Les Nouvelles Litteraires*, Jean Serraille (profesor de Lenguas Románicas en la Universidad de Poitiers), quien había visto representar por esta compañía obras de Lope y Calderón, con motivo de su visita a España, invitado por la Universidad de Granada. Minik reproducía la opinión de este profesor sobre aquel «teatro universitario». Dicho profesor llegaba a señalar entonces que era «el experimento más interesante que se realiza hoy en Europa» [1933a: 1].

Por su parte, la crisis de espectadores en el teatro español de la época motiva el contenido de los dos trabajos siguientes. En «El sentido de nuestro teatro y su crisis», editado el 17 de junio, Minik comentaba que «Hasta Tenerife ha llegado esta crisis» [1933b: 1]. Y es que, al parecer, durante la estancia en la isla de la Compañía de Comedias de Juan Vila, donde actuaba la célebre actriz Rosario Pino²¹, en 1933, el empresario de la misma publicaba el 13 de mayo, en *La tarde*, la siguiente carta abierta a su director de aquel momento: Víctor Zurita Soler. En ella se preguntaba por qué el público no iba al teatro:

«Carta de un empresario.
¿Por qué no acude el público al Teatro Guimerá?»

Señor Director del diario *La tarde*.
Presente.

Muy señor mío: ante todo mil perdones por molestar su atención y al mismo tiempo el agradecimiento más sincero por la labor que en beneficio de la

²¹ F. Martínez Viera [1991: 317-319], en su libro *Anales del teatro en Tenerife*, recogía la noticia de que, al parecer, la actriz Rosario Pino ya había actuado, con anterioridad, en el Teatro Guimerá, en diferentes obras, desde principios de enero hasta mediados de febrero de 1921, realizando también una pequeña gira por la Isla.



Compañía de comedias que actúa en el Teatro Guimerá, y de la cual soy empresario, realiza ese diario.

No quisiera herir susceptibilidades, ni molestar a nadie, pero sí desearía, como empresario nuevo en esta plaza, saber el motivo en que se funda el público para no asistir a este espectáculo, tratándose de una de las mejores compañías de la Península y donde figuran actrices y actores tan notables y tan conocidos como Rosario Pino, Carmen Prendes, Alfonso Muñoz, Paco Alarcón, Luis Echaide, etc., etc. ¿Es falta de anuncio, y por lo tanto gran parte del público desconoce esta actuación? No creo. Las comedias que se representan, son de autores conocidísimos y de primera fila; género serio y cómico. Obras de Benavente, los Quintero, Muñoz Seca, Fernández del Villar y otros. No creo que tampoco sea este el motivo. ¿Cuál es entonces el origen? Esto es lo que como empresario y con miras a negocios posteriores en esta simpatiquísima Isla desearía saber y por ello molesto la atención del público con estas líneas, rogando a usted se sirva publicarlas en ese diario de su digna dirección.

Gracias mil por su extremada benevolencia y disponga de este s. s. s.

q. e. s. m.
Juan Vila.²²

²² Según un estudio que llevó a cabo el profesor Salvador F. Martín Montenegro [2004: 159], titulado «Acercamiento al teatro en Tenerife durante la 2ª República», la Compañía de Juan Vila representaría, en el Teatro Guimerá, las siguientes obras: el 7 de mayo, *La condesa María*, de J. I. Luca de Tena, y *Anacleto se divorcia*, de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández (esta última también se representaría el 16 de mayo); el 8 de mayo, *Mi casa es un infierno*, de J. Fernández del Villar; el 9 y el 11 de mayo, *Madreselva*, de S. y J. Álvarez Quintero; el 10 y el 18 de mayo, *La educación de los padres*, de J. Fernández del Villar; el 11 de mayo, *La razón del silencio*, de M. de Góngora; el 12, el 14 y el 16 de mayo, *Jabalí*, de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández; el 13 de mayo, *Los andrajos de la púrpura*, de J. Benavente; el 14 de mayo, *Paca Faroles*, de L. Manzano Mancebo; el 15 y el 21 de mayo, *¡Te quiero, Pepe!*, de P. Muñoz Seca; el 17 de mayo, *Don P. el Cruel o los hijos mandan*, de J. Fernández del Villar; el 18 de mayo, *Doña Hormiga*, de S. y J. Álvarez Quintero; el 19 y el 20 de mayo, *¡Mujercita mía!*, de A. Paso, A. López Monis y J. Pérez López; el 20 de mayo, *El niño de las coles*, de J. Capella y J. De Lucio; el 21 de mayo, *Rosas de otoño*, de J. Benavente, y el 22 de mayo, *De muy buena familia*, de J. Benavente. En el Teatro Leal, en La Laguna, la misma compañía llevaría a escena las siguientes obras: el 23 de mayo, *Anacleto se divorcia*, de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández; el 24 de mayo, *La condesa María*, de J. I. Luca de Tena; el 25 de mayo, *De muy buena familia*, de J. Benavente, y *Jabalí*, de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández, y, finalmente, el 26 de mayo, una obra titulada *Santa Teresa de Jesús*, de autor anónimo. Por su parte, la profesora Mar Rebollo Calzada, acerca del problema que arrastraban ya las compañías de los años 20 y que, como se puede comprobar, se observa también en los años 30, señalaría lo siguiente: «Manifestaciones como esta reflejan la quietud de la producción teatral española, que durante tres décadas se venía manteniendo con el mismo cuadro de autores, sin la figura ya de Galdós. Continuaban Benavente, los Quintero, Muñoz Seca, Arniches y Linares Rivas presidiendo la marcha de nuestro teatro. Entretanto, un dramaturgo como Jacinto Grau estrenaba la mayor parte de su obra en el extranjero. A este problema hay que añadir el exceso de artistas y compañías haciendo todas ellas los mismos géneros –del astracán al drama romántico–. [...] La mayoría se llegaban a constituir sin otra norma ni criterio que no fuera el azar. Si perduraban, permanecían con un elenco inalterable a través de los años. El arte de la interpretación quedaba resentido de esta forma, no solo por la mediocridad de sus artífices sino por la carencia de una adecuada dirección artística. El resultado de contar con más compañías de las posibles y necesarias dificultaba además el abastecimiento del



Por su ausencia,

M. Salas. [1933:1].

Por su parte, unos días después, el 16 de mayo de 1933, el mismo periódico, *La tarde*, le contestaría en un editorial de la siguiente manera:

«Actualidades.
La afición al arte teatral»

Hace unos días publicamos una carta abierta de un señor empresario teatral, en la que, sin herir susceptibilidades ni molestar a nadie, trata de indagar el motivo en que se funda el público para retraerse de los espectáculos que ofrece una importante compañía de comedias, integrada por actores de primera línea y de magnífico conjunto, que actúa en nuestro principal coliseo. El asunto merece que se le preste la atención debida y es por eso que pretendemos dedicarle un somero comentario, sin que encaje en nuestro propósito ofrecer una contestación concreta a la interrogación que en la mencionada carta quedara abierta y sin que pueda suponerse que pretendamos extraer del hecho consecuencias definitivas, ya que existen factores imponderables y diversos, movidos tan solo por los aires fortuitos del azar, a los que no se puede llegar fácilmente.

Prescindamos, pues, de esos factores cuya intensidad y origen no pueden ser captados en un comentario superficial. Achaquemos en parte el desvío de nuestro público a las mismas causas que en todos los países, incluso en España, nación de tan rico prestigioso abolengo teatral, han determinado la crisis del teatro. Los espectáculos teatrales han sido afectados principalmente por la preponderancia del cinema y más aun del cinema sonoro. No vamos a hacer un estudio comparativo de las cualidades estéticas de uno y otro espectáculo, de su significado artístico, de la acción cultural que ambos realizan. Pero convengamos en que la baratura y la atracción que el poder sintético y sencillo de las cintas cinematográficas ejerce en las grandes masas populares, ávidas de la emoción dinámica que requiere un escenario más amplio que el de las representaciones teatrales, es un enemigo que aunque no puede atacar al elevado sentido del arte teatral en sus propias esencias, le afecta sin ningún género de dudas en lo que se refiere a su base económica. Claro es que el arte escénico no puede perecer por esta sola causa y que sabrá adaptarse en cuanto a ese factor económico se refiere a las modalidades de los tiempos modernos para continuar en los paisajes de más honda y legendaria cultura sus tradiciones de siempre y en los nuevos países sabrá imponerse a impulsos de interesantes radicalismos y de novísimas fuerzas creadoras.

Por otra parte, y refiriéndonos ahora al caso concreto de nuestra ciudad, la diversidad de géneros que traen en sus giras artísticas las compañías, no concuerdan a veces con la diversidad de los gustos. Ocurre que las obras

público suficiente para todas ellas. En última instancia el público busca antes en el teatro actores que, siendo en sí mismos medianos, representan bien una obra mala, que a los que siendo mejores, representan mal la misma obra». [2004b: 62-63].



que son más del agrado de la masa popular –que no es la masa obrera, en muchas ciudades de gusto muy refinado– no encajan en las preferencias de los sectores selectos que saben y entienden de verdadera emoción literaria. Muchas familias que en otros tiempos cubrían los abonos teatrales, conscientes de la significación cultural que tal hecho representaba, rehuyen hacerlo en los tiempos actuales para evitar la molestia que para ellas supone la obligación de que se les ofrezca una dosis demasiado alta de puro «astracán».

Otra sugestión, que no es nueva ni nuestra, se nos ocurre recoger, que en parte pudiera tender a una explicación del fenómeno. En los años de vida lánguida[,] de vida quieta y boba, en que la política transcurre por cauces normales y la existencia de los pueblos está remansada y adormecida, la afición a los temas de pura especulación literaria y artística se desarrolla de manera pujante. El pueblo busca en la farsa los héroes y las acciones brillantes y dramáticas que le faltan en la vida. Mas después de episodios tan trágicos y culminantes como los de la Guerra Mundial con su secuela de revoluciones y contorsiones sociales y políticas, la masa popular busca reposo para sus nervios y huye de la comedia, porque le parece ñoña comparada con los hechos que a diario contempla o lee en los periódicos, y del melodrama, porque se le antoja que su espíritu está ya bien templado por la emoción que los sucesos de la vida en torno le deparan.

Mas pese a todas estas causas que son generales a todos los países y que separadamente no pueden ofrecer una explicación que verdaderamente satisfaga, hemos de señalar en nuestra ciudad una atonía deprimente por cuantas manifestaciones de orden cultural y artístico se le ofrecen. Y en esta parte estamos perfectamente conformes con el sentido oculto y verdadero de la carta objeto de nuestro comentario. El coeficiente cultural de una población no reside solo en sus adelantos urbanos, en el aumento del número de habitantes, en la construcción de liceos o de escuelas. Todo ello contribuye a su auge y son factores inherentes al verdadero progreso. Pero la afición a las disciplinas y exhibiciones de arte son también signo de su cultura. Y no podemos olvidar que el Teatro Guimerá, nuestro principal coliseo, que fue construido cuando Santa Cruz tenía si acaso la cuarta parte de habitantes que hoy, a mediados del siglo pasado, tiene una brillante historia de arte porque por él desfilaron los artistas de más alto renombre mundial. Ese historial no puede sernos indiferente y es preciso que nuestra ciudad sepa mantener su prestigio prestando atención y ayuda al imperecedero arte teatral, que forja los espíritus en las más excelsas emociones y contribuye a su depuración y a su firmeza constituyendo en las épocas de mayor apogeo una verdadera escuela de ejemplares ciudadanos. [1933: 1].

En su trabajo citado anteriormente, Minik reforzaría la opinión de dicho periódico, el cual ha reflejado extraordinariamente bien algunos de los aspectos que han propiciado la crisis del teatro no solo en España, sino en el resto de Europa. El ensayista canario criticaría negativamente la programación de los textos que se montan, ya que no constituyen para él lo



que debería ser el teatro de interés del momento. Además, llegaría a exponer una lista de autores cuyas obras representarían, en su opinión, el panorama desolador de la producción escénica de 1933: Muñoz Seca, Benavente, Ardavín, Linares, Rivas, Honorio Maura y Marquina. Autores que, precisamente, constituían parte del cartel de la citada Compañía de Comedias de Juan Vila.

En «Crisis de nuestro teatro», publicado el 23 de junio, Minik insistiría en la misma idea, con una crítica aún más feroz (y que parece ir anticipando, de forma mucho más clara, el contenido del décimo manifiesto):

En este teatro se levantan comedias de Benavente, Linares Rivas, Muñoz Seca, Honorio Maura, los Quintero, etc., etc., la señorita Millán Astray. (Y como poetas a Marquina, el malogrado, y a Ardavín, el ripioso). Establecidos los límites que separan el cierto talento teatral de un Benavente o los Quintero y la ausencia de todo valor estético del resto. Unos y otros significan dentro de la escena española, especialmente Benavente, ese momento de descomposición de nuestra aristocracia, de la monarquía, del clericalismo, de todo eso que conjuntamente hicieron de España un pueblo envejecido y falto de impulsos ante Europa. Era la hora de lo pintoresco y de lo anodino. Insoportable asistir a este teatro español, vacío de toda actualidad, de todo contenido ideal, de todo problema contemporáneo. De toda pasión auténticamente expresada. A lo largo de todos estos autores pasa la nueva vida española y no saben verla. No solo no saben entusiasmarse sino no saben caricaturizar. Con sus manos trabajan formas frías, en desuso, caducas. Sus conjuntos se hinchan con aires putrefactos. [1933c: 1].

Por otra parte, y en este contexto, resulta sumamente útil acercarse de nuevo al artículo que el profesor Salvador F. Martín Montenegro publicó hace, ya, algunos años, titulado «Acercamiento al teatro en Tenerife durante la 2ª República». En él llevó a cabo una exposición de las carteleras de teatro programadas entre 1930 y 1936, y llegaría a señalar que «los repertorios de las compañías que pasaron por Tenerife tendían como es lógico a contentar al público con autores y piezas de éxito contrastado». Destacaría nombres como los hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Eduardo Marquina, Manuel Linares Rivas, entre otros. Como se puede comprobar, también había



llegado a Tenerife la invasión de la comedia burguesa que producía el teatro madrileño y, en contrapartida para algunos intelectuales canarios, el mismo hastío comercial. Precisamente, como se ha visto, Domingo Pérez Minik criticaría negativamente, primero, de forma individual, y, luego, junto a los demás redactores de *Gaceta de arte*, el teatro de estos autores citados.

Martín Montenegro continuaba sus conclusiones destacando las tendencias dramáticas imperantes: los juguetes cómicos, los sainetes, el astracán, los melodramas y dramas burgueses, el teatro poético o las piezas lírico-dramáticas. Y añadiría dos precisiones: que, en aquel tiempo, se daría un «progresivo aumento del gusto del público por las variedades y los espectáculos arrevistados, por lo espectacular frente a lo dramático», y que había una escasa presencia escénica de autores canarios. En este último sentido, demostraría que durante la Segunda República solo dos compañías profesionales llegarían a representar obras de canarios. Martín Montenegro añadiría a este sintético panorama lo siguiente:

[...] la vía más común de acceder a los escenarios fue la que pasaba por los grupos de aficionados locales y las veladas artístico-literarias, de ahí que muchas de las piezas sean breves y de corte costumbrista y que además un buen número de ellas vayan destinadas al público infantil [2004: 145].

Una de las fórmulas, eso sí, muy discutible, que Minik, en un momento dado, (probablemente fruto del enfado y la indignación por ver el inmóvil panorama escénico nacional), llegaría a proponer para provocar un «nuevo renacimiento» del teatro español sería la «de ajustarse a una disciplina y a un pensamiento orgánico creador», a través de «un control ilimitado por parte del nuevo Estado español sobre empresarios, autores y actores», con el fin de «llegar a un encauzamiento de las mejores tradiciones nacionales. Que se alimentaron siempre en el alma de nuestro pueblo» [1933c: 1]. Ideas como esta formarían parte del ambiente en el que se estaba desarrollando el gran debate sobre cuál debía ser el modelo de Teatro Nacional. Propuestas para ello no faltaron, especialmente, entre 1932 y 1933:



Sin embargo, a pesar de los buenos augurios y de que en julio de 1932 Fernando de los Ríos declaraba estar ocupándose de completar su obra con la creación de un Teatro Dramático Nacional, no llegó a darse este paso decisivo. El debate entró entonces en una nueva fase en la que más que discusión sobre cuál había de ser el modelo de Teatro Nacional se acumularon proyectos y propuestas urgiendo al Gobierno a no demorar su creación. No faltaron, con todo, los posicionamientos contrarios, aunque fueron mínimos. Así, Azorín se oponía a la idea por considerar que el Teatro Nacional no podía ser más que dogmático, dirigido y manipulado por el poder para sus propios intereses y abogaba por la alternancia de los teatros experimentales («Teatros», *Luz*, 8-VI-1932, p. 3). Y Roberto Castrovido, años más tarde, argüía que la experiencia del Teatro Lírico Nacional demostraba la incapacidad del Estado en materia teatral y defendía el papel del Español como verdadero ejemplo de Teatro Nacional, sin necesidad de crear otro («El teatro y la política», *El liberal*, 2-III-1935, pp. 1-2). Uno de los más resonantes fue el que el 21 de julio de 1932 presentó para su discusión en las Cortes el diputado radical Antonio López de Goicoechea, quien concretaba en nueve apartados las bases de organización y funcionamiento del futuro Teatro Dramático Nacional: un Patronato directivo, formado por no más de seis personas no profesionales del teatro; una dirección artística unipersonal y autónoma; un repertorio que incluyera valores clásicos y modernos, presentado atendiendo a las nuevas técnicas escenográficas, y una compañía amplia y estable, con sueldos a cargo del Estado y temporadas estables en Madrid con giras por provincias. Incluso el subsecretario de Instrucción Pública, Domingo Barnés, apoyó públicamente la idea de que el debate entrara en el Parlamento, pero al final el proyecto fue relegado al olvido. Similar fortuna corrió otro no menos preciso que un año más tarde se ofrecía a la consideración de Fernando de los Ríos desde las páginas de la revista *Sparta*, en una beligerante campaña sumamente crítica hacia la gestión del Ministerio de Instrucción Pública en materia teatral, al que se instaba a acometer sin demora la obra en el teatro María Guerrero. La campaña de *Sparta* se concretó en seis artículos²³, el primero titulado «Hora de meditación. El Teatro Dramático Nacional» (8-IV-1933, s. p.) y el resto bajo el epígrafe «Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica», aparecidos el 6-V-1933, pp. 3-4; el 20-V-1933, pp. 3-4; el 3-VI-1933, pp. 3-4; el 10-VI-1933, pp. 3-4, y el 8-VII-1933, p. 3. El proyecto se detalla en el quinto artículo. [J. Aguilera Sastre, 1992: 179, 185 y 186].

²³ Sobre esta polémica en *Sparta, revista de espectáculos* (cuya vida como tal abarcó desde octubre de 1932 hasta el 4 de noviembre de 1933), véase el estudio de P. Nieva de la Paz [1990]: «*Sparta* se presentó como una revista esencialmente conservadora, en defensa constante de la perspectiva del empresario teatral, aunque tratara de mitigar este claro decantamiento desarrollando con cierta extensión varios de los debates de fondo que estuvieran vigentes en esos años en torno a la tan debatida “crisis”, y se comprometiera, asimismo, con la causa de los autores jóvenes, compromiso ciertamente demagógico puesto que no se defendía la innovación artística sino en tanto en cuanto sirviera como instrumento en manos de la iniciativa privada, que juzgaban el fundamento de todo espectáculo» [1990: 18].



Por la evolución de los acontecimientos y con sus trabajos, atentos a la situación del teatro español en aquel momento, parece detectarse que Minik deseaba sumarse a ese debate (que no se agotaría ni mucho menos en 1933, sino que continuaría años después), y, también, aportar a la nación, junto a sus compañeros de *Gaceta de arte*, un mensaje sumamente crítico y muy radical a través del décimo manifiesto: «contra el actual teatro español».

Con lo cual, y como se ha podido comprobar, la carta abierta del empresario de la Compañía de Comedias Juan Vila, donde actuaba la célebre actriz Rosario Pino, publicada en *La tarde*, así como la crisis del panorama escénico español y el debate sobre el Teatro Nacional que se estaba desarrollando con mucha intensidad en aquellos momentos en este país (y, en especial, manifestaciones, como, por ejemplo, las de la revista *Sparta*, entre abril y julio de 1933, acerca de este asunto), probablemente pudieran considerarse, en gran medida, como los principales detonantes de los dos últimos trabajos de Minik y, en noviembre de 1933, sobre todo, del décimo manifiesto de *Gaceta de arte*, ya, como una posición de grupo.

Por desgracia, poco tiempo después de su gira por Canarias, el 13 de julio del mismo año 1933, la actriz malagueña Rosario Pino fallecería en Madrid, con 63 años de edad, tal y como reflejaría el periódico *ABC*, el día siguiente:

Rosario Pino se sintió enferma a su regreso de Canarias, donde, según parece, contrajo unas fiebres infecciosas, que los médicos no estimaron de grave proceso. Por no dificultar el trabajo de sus compañeros, Rosario Pino hizo la temporada de Maravillas sin encontrarse en buenas condiciones de salud. Pero su voluntad hubo de flaquear ante la dolencia, y Rosario Pino se vio obligada a guardar cama en los pasados días. Por desdicha, la enfermedad ha tenido un fatal desenlace, y en la tarde de ayer, a las cuatro de la misma, y confortada con los auxilios espirituales, que recibió con religioso fervor, falleció la gloriosa artista. [1933: 23].

El principal autor del «10º manifiesto de *g. a.* tema: contra el actual teatro español», publicado en la página 3, del número 21, correspondiente al mes de noviembre de 1933 (<http://jable.ulpgc.es/jable/gaceta.de.arte/1933/11/01/0003.htm>),



probablemente fuera, en gran medida, el propio Domingo Pérez Minik, tal y como se ha señalado con anterioridad. El escritor Emilio Sánchez-Ortiz también es partidario de esta idea cuando escribe: «Tal renovación [a Minik] le permite redactar el décimo manifiesto de *Gaceta de Arte* “contra el estado actual del teatro español” ilustrado con los rostros de Linares Rivas, Martínez Sierra, Sassone y Muñoz Seca tachados con aspas y calificados de “armatostes”. Este texto de su especial predilección ataca a diestra y siniestra [...]» [2004: 31]. Sin embargo, Pilar Carreño Corbellas [1988 y 2003] sostiene la tesis de que fuera Eduardo Westerdahl (el director de *Gaceta de arte*), ya que, al parecer, este dijo que había sido el autor de todos los manifiestos, en el debate que siguió a una conferencia titulada *Ortodoxia y heterodoxia en el racionalismo español*, de Carlos Sambricio, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (Tenerife), el 29 de mayo de 1981.²⁴

A pesar de que en la revista aparece firmado como *Gaceta de arte* [1933: 3] y se supone aceptado por todos sus miembros, en realidad, en este caso, observando estos precedentes citados, no resultaría extraño pensar que el impulsor y el que dotaría de contenido a este manifiesto fuera Domingo Pérez Minik. Este se ha ido convirtiendo, poco a poco, en el especialista en la materia, frente a sus compañeros de redacción, y, además, ha escrito y publicado en el diario *La tarde* acerca de la crisis del teatro en España en tres ocasiones, entre enero y junio de 1933, como se ha podido comprobar, y, prácticamente, en los mismos términos. Por ello, es posible pensar que lo que sucedió fuera lo siguiente: que una primera redacción de dicho manifiesto corriera a cargo también del propio Minik y, luego, se realizara una puesta en común con todos los demás miembros de *Gaceta de arte* y su director, Eduardo Westerdahl. De esta manera, la revista aportaría su punto de vista sobre la crisis del teatro español.

El décimo manifiesto se podría definir a grandes rasgos como una especie de síntesis de proyecto de renovación del teatro español y se

²⁴ Véase, también, la nota al pie nº. 73 en R. García de Mesa [2012: 399-400].



presentaba contra el sistema vigente en todas sus facetas: el Estado, los autores, los empresarios teatrales, el público burgués, el proletariado, los periódicos y sus críticos. Para los miembros de *Gaceta de arte*, el Estado no había logrado «encauzar la escena en un sentido contemporáneo como expresión humana o inicial a las inquietudes actuales». Llegarían a admitir el esfuerzo del Gobierno Azaña, pero lo estimarían insuficiente y considerarían que, de alguna manera, había quedado diluido «en el campo equívoco de un buen liberalismo». Dicha carencia seguiría potenciando la desvalorización del teatro nacional, conducido a una crisis de identidad y a un sentido «pesado y desactual». Al mismo tiempo, denunciaban el sometimiento de los gobernantes españoles a la «idiotez chabacana» y al «“chantage” del mundo del arte».

Por otra parte, para crear «un orden nuevo en el teatro español», el décimo manifiesto proponía, primero, que «podría hacerse sobre una plataforma del escaso teatro extranjero poseído de auténtico arte» y, de forma más concreta, una nómina de dramaturgos europeos y algún americano (Giraudoux, Crommelynck, Shaw, B. Mayor, Kaiser, Bruckner, O'Neill, Lenormand, Pellerin y Pirandello), con el fin de «construirlo sobre esa piedra viva de nuestros dramáticos renacentistas»²⁵. Todo ello junto a

²⁵ La mayoría de los autores citados publicarían desde su nacimiento hasta aquel momento, al menos, una obra traducida al castellano, en la *Revista de occidente*. Otros como Crommelynck, Shaw, Mayor o Pellerin tendrían también presencia activa con artículos, reseñas, relatos o menciones expresas a sus obras, escritas por diversos críticos. Desde su nacimiento hasta 1931, ya se habían publicado en la *Revista de occidente* obras de Cocteau (*Orfeo*, 1927, y *La voz humana*, 1930), de Lenormand (*El hombre y sus fantasmas*, 1927), de Kaiser (*Gas*, 1928), de O'Neill (*El emperador Jones*, 1929), de Gómez de la Serna (*Los medios seres*, 1929), de Giraudoux (*Anfitrión 38*, 1930), de Bruckner (*Los criminales*, 1931), etc. y artículos tan importantes como «La tragedia de un personaje», de Luigi Pirandello (1924), o «Bernard Shaw y Hauptmann» (1924), «El nuevo teatro de la Rusia soviética» (1924), «En el primer centenario del Romanticismo: La batalla de Hernani» (1930), todos de Ricardo Baeza, así como «L. Pirandello: 6 personajes que buscan autor», de Fernando Vela (1924), «Azorín, Racine y Molière, de Antonio Espina (1925), o «Retrato de Cocteau», de Ramón Gómez de la Serna (1931), por citar algunos ejemplos. Todos estos trabajos debieron ser puntos de referencia muy importantes para Minik. Véase R. García de Mesa [2012: 393-395], donde se relacionan con detalle estos y otros trabajos. En el capítulo «Testimonios de una crisis», de su libro *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos* [1961], Domingo Pérez Minik consideraba a estos autores y a algunos otros (Claudell, Artaud, Toller o Brecht), como los dramaturgos fundamentales de Europa y América en aquel período de entreguerras.



una «formación de un sistema de enseñanza del teatro a lo largo del tiempo y de los pueblos».

Además de la propuesta de «un orden nuevo» a través de los modelos que aportaba cada uno de estos dramaturgos citados, *Gaceta de arte* rescataba, en España, a Unamuno, Lorca, Valle-Inclán y, en un plano respetable, distinto, a Pérez Galdós²⁶. Por el contrario, rechazaba categóricamente la obra de autores como Benavente, Muñoz Seca, Martínez Sierra, Linares Rivas, Sassone, Marquina y los hermanos Quintero, así como sus seguidores. Incluso aparecen las caricaturas de los cinco primeros de este último grupo tachadas irónicamente con el «aspa roja de la censura».²⁷

Los empresarios teatrales españoles quedarían críticamente retratados por su ambición, ignorancia y falta de sensibilidad hacia los nuevos tiempos, ya que serían los productores de un teatro en serie, de consumo, superfluo y de escasa calidad artística, «que no saben de otra cosa sino de un debe y un haber de taquilla friolenta, poseídos de una sensibilidad artística de señorito cursi y de turista ramplón». De manera similar, reflejarían la frivolidad con la que el «público adinerado» consumía el teatro y cómo servía de entretenimiento para «la buena sociedad madrileña».

²⁶ Sobre cómo fue la recepción de la figura y la obra de Galdós entre algunos escritores y ensayistas de vanguardia en Canarias, véase R. García de Mesa [2015].

²⁷ El colectivo teatral del Círculo de Bellas Artes de Tenerife llevaría a escena obras de algunos de los autores mencionados, conocidas en el panorama nacional e internacional. Las principales obras que llevó a escena el grupo, durante este período, serían *Old Spain*, de Azorín, en el Teatro Guimerá (1927); *Cándida*, de Bernard Shaw, en el Teatro Guimerá (1928); la reposición de *Resurgimiento*, de Carlos Fernández del Castillo, y *Paco Pinto*, de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, en el Círculo de Bellas Artes (1928); *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, y *Fernando*, de Ángel Acosta, en el Teatro Guimerá, y *Juguetes*, de J. M. Guimerá y *La más fuerte*, de A. Strindberg, en el Círculo de Bellas Artes (1931); escenas del *Fausto*, de J. W. Goethe, en el Círculo (1932); *La noche*, de Ángel Acosta, y *La humilde misión*, de José Rial, también en el Círculo (1933); *Lo que hablan las mujeres*, *La niña de Juana o El descubrimiento de América*, de los hermanos Álvarez Quintero, en el Teatro Guimerá y en el Círculo de Bellas Artes, respectivamente, y *Ante la muerte*, de A. Strindberg, e *Interior*, de M. Maeterlinck, en el Círculo de Bellas Artes (1934); *El hermano*, de A. Daudet, también en el Círculo (1935), *El Príncipe que todo lo aprendió en los libros* y *La verdad inventada*, de Jacinto Benavente, así como *El viaje infinito*, de Sutton Vane, en el Teatro Guimerá (1936), P. Carreño [1998: 113-157], S. F. Martín Montenegro [2004: 135-175] y R. García de Mesa [2012: 281-284].



Con respecto a lo que denomina «el pueblo auténtico», el manifiesto lo invitaba a que no malgastara «sus fuerzas en quemar iglesias», ya que en España había «tanta urgencia de otras hogueras».²⁸

Por otra parte, *Gaceta de arte* tampoco se consideraría partidaria del «lado falso de un teatro político y social, importación exclusiva de carteles rojos y de gritos revolucionarios que están fuera de toda categoría de arte»²⁹. Finalmente, el otro sector que pondría en tela de juicio sería el de la prensa y sus críticos: «contra los periódicos de la capital de la república y provincias que desplazan como críticos y encauzadores del “gusto público” a todos los artistas fracasados».³⁰

²⁸ En este caso, probablemente se refería a la quema de edificios religiosos que se produjo en mayo de 1931, fruto de una reacción popular contra la Iglesia Católica. Para conocer con cierto detalle el proceso histórico de aquella situación, véase, por ejemplo, Javier Redondo [2005: 128-131].

²⁹ Muñoz-Alonso ha señalado la idea de que esta parte del 10º manifiesto probablemente se refiriera al cuestionamiento de la validez de las ideas de Piscator, como modelo para el teatro español que se estaba produciendo en el país. Algo de lo que se estaba empezando a opinar en esta época, pese al respeto que despertaban sus teorías y sus montajes. Véase A. Muñoz-Alonso López [2003: 69].

³⁰ Hay dos revistas españolas que constituirían para este grupo, tiempo atrás (incluso antes de nacer *Gaceta de arte*), dos destacados referentes de prensa sobre creación y crítica de teatro (y sobre otras materias): *Revista de occidente* y *La gaceta literaria*. Dos foros de creación y de opinión esenciales para conocer la evolución de la creación de vanguardia de este período. En noviembre de 1933, fecha en la que se publica el 10º manifiesto, ya la «artillería» crítica de la *Revista de occidente* está más centrada en la política y en la filosofía. El teatro, en general, no ocuparía el mismo protagonismo que llegaría a tener en años anteriores, en sus páginas. *La gaceta literaria* ha desaparecido y la información de la cartelera y la crítica teatral la mantienen, sobre todo, los diarios locales, que no suelen ser especialmente benévolos con el teatro más experimental de la época. Una recopilación de las críticas de teatro publicadas en las secciones de este género en *ABC*, *Ahora*, *El debate* y *El socialista*, en Madrid, entre 1931 y 1936, ha sido realizada por Luis M. González [2007]. Puede verse aquí una muestra de la estrecha relación entre la crítica teatral y la ideología política de cada periódico. En sus conclusiones finales, acerca de este asunto, Luis M. González apunta lo siguiente: «Para terminar se puede señalar que, aunque a veces hay coincidencia por parte de los críticos en sus juicios hacia las obras estrenadas, muchas veces se deja ver en esas mismas críticas el posicionamiento ideológico del que escribe. No es de extrañar que en la extremadamente ideologizada España de los años treinta, fue precisamente el componente ideológico de las obras teatrales uno de los aspectos más revisados y tenidos en cuenta a la hora de enjuiciar la obra. Ningún crítico de los aquí estudiados escapó a esa tentación y, en mayor o menor medida, todos sirvieron ideológicamente al periódico que les pagaba» [2007: 506]. Por su parte, la revista *Sparta* (1932-1933) mantiene una posición abierta a una supuesta experimentación, aunque su valoración de «auténtico arte» estará con frecuencia sujeta al éxito comercial. Finalmente, algún medio periodístico, como, por ejemplo, *Luz*, en su número del 9 de enero de 1934, desde su sección «Revista de revistas», llegaría a elogiar la labor de *Gaceta de arte* al publicar el citado manifiesto. En su número 24, correspondiente al mes de marzo de 1934,



El décimo manifiesto concluye reclamando «un arte y un teatro vivo, humano, para el pueblo, nacido y devuelto a él y conectado a su historia y a su inquietud. que recoja valores de la elaboración de la vida contemporánea. o que ascienda a ese mundo irreal de la poesía» [1933: 3]. Este modelo respondería, entonces, a un teatro representado en espacios donde los espectadores pudieran participar, en el que el pueblo y su historia llegaran a mantener un diálogo constante y atento también a su contemporaneidad y todo ello sin perder lo poético, pero entendido como la aplicación de los mejores recursos de la poesía escénica de vanguardia de su tiempo, sin caer en la frivolidad ni perder una perspectiva humana.

Casi medio siglo después de todo aquello, en la primera edición facsímil de *Gaceta de arte*, el propio Minik, en un artículo titulado «La literatura en *Gaceta de arte*», rememoraba la importancia histórica del décimo manifiesto de la siguiente manera:

El décimo manifiesto de la revista se ocupa del tema «Contra el actual teatro español», muy violento, necesario y urgente. En él aparecen todos los viejos maestros con sus fotos anticuadas, rayadas por una cruz en tinta roja, que mereció ser reproducido por algunos periódicos madrileños con la mayor simpatía. Se pedía allí la renovación de nuestros escenarios, el término de una comedia envejecida, un drama para el pueblo a una altura europea. Todo tenía un carácter panfletario casi, pero nadie era capaz de discutir la oportunidad de este manifiesto. [1981: s/n.].

En su estudio titulado *gaceta de arte*, Ángel Sánchez Rivero llegaba a señalar lo siguiente: «Creemos que sea este el manifiesto más anarquista de *g. a.*, pues en los crudos colores de los conceptos rebatidos y en su tratamiento sobresale ese tinte de intransigencia que no deja títere con cabeza siquiera en la misma izquierda» [1993: 114].

Con posterioridad al décimo manifiesto, en el número 26 de *Gaceta de arte*, Pérez Minik publicaba otro ensayo titulado «Un sentido de la crisis en el teatro europeo», en mayo de 1934

Gaceta se haría eco, en una nota [1934b: 4], de la reacción favorable por parte de este medio madrileño. Y en un número anterior, el 23 [1934a: 4], en otra nota, *Gaceta* destacaría el sentido crítico de la sección de teatro de *Luz*, coordinada por Juan Chabás.



(<http://jable.ulpgc.es/jable/gaceta.de.arte/1934/05/01/0001.htm> y <http://jable.ulpgc.es/jable/gaceta.de.arte/1934/05/01/0002.htm>). A través de él continuaba aquella idea del anterior trabajo titulado «Notas para un teatro nacional» (1932), acerca de la importancia de la identidad de los pueblos que eran capaces de provocar el nacimiento de un teatro propio.

En «Un sentido de la crisis en el teatro europeo» su autor se centraba en dos aspectos esenciales. En primer lugar, en la crisis del ser humano contemporáneo y en cómo afectaba a aquella realidad actual europea, «racionalista» y maquinista, que, al mismo tiempo, se boicoteaba a sí misma, se deshumanizaba, y perdía su identidad individual, mezclándose con la masa o con lo económico. El hombre europeo resultaba así, ante sus ojos, fragmentado, «deshabitado», sin rumbo, perdido en sus méritos y destruyéndose en las trincheras. En segundo lugar, esta crisis también afectaba al teatro como representación del mundo. Pero para Minik, al igual que para Nietzsche, el teatro era «impulso dionisiaco, poesía penetrada en la conciencia del pueblo. Que la recibe el poeta como una revelación. Poesía revelada es el Teatro» [1934a: 1]. Este sentido se observa en la obligación de examinar las figuras del autor-poeta y del espectador-pueblo. En ambas figuras la crisis también se manifestaba, pero no por la falta de autores y espectadores que pudieran valorar el teatro contemporáneo, sino porque ese autor-poeta órfico que supiera comprender las grandezas ocultas del pueblo, sus misterios medievales, su aliento dionisiaco, debía surgir también desde la sociedad. El nuevo ser humano europeo, que postulaba Minik, debía llegar «revolucionariamente»:

Revolución que no es el resultado de un determinismo económico o social. «Es ella por el contrario, lo primero, el acto que crea nuevas determinaciones, el acto que libera», como ha escrito Daniel Rops. «Una revolución espiritual que quiere ser humana y nada más que humana, trasciende del egoísmo individual, y va contra el tener, lo anónimo, lo irresponsable y el individuo abstracto, para crear la persona concreta». [1934a: 2].



Con el fin de intentar resolver su hipótesis sobre un teatro nuevo, Pérez Minik señalaba que este, cuando naciera, debería manifestarse a través de un acento profundamente humano, «con un nuevo contenido», «creador de su historia»: «Necesitamos de un hombre integral para el nuevo teatro dentro de un nuevo orden». Y, en este sentido, también debería apuntar hacia la angustia, materia que valora como poética, ya, para la creación escénica y como forma hipotética para remontar la crisis [1934a: 2].

Algunos de los fragmentos de este ensayo llegaron a ser reproducidos en dos periódicos de Madrid: *El sol* y *Luz*, el 14 y el 16 de julio, respectivamente³¹. El primero de ellos, bajo el título «La crisis en el teatro europeo» y firmado por C., antes de destacar algunas partes del mismo, señalaba lo siguiente: «Domingo Pérez Minik, en la *Gaceta de arte*, de Tenerife –último número–, hace una completa interpretación de la crisis en el teatro. La titula “Un sentido de la crisis en el teatro europeo”, y ofrece un resumen de la curiosa actividad teatral europea después de la guerra». [...]. [1934: 2].

Por su parte, el periódico *Luz*, en su sección «Teatros, Cines, Conciertos», el 16 de julio, en una parte de su espacio llegaría a destacar el ensayo de Minik, a través de un texto titulado también «Un sentido de la crisis en el teatro europeo». Antes de transcribir algunas partes del mismo, sería introducido de la siguiente manera:

En el último número de esa juvenil y universal revista canaria titulada *Gaceta de arte*, se publica un ensayo de Domingo Pérez Minik, encabezado con el título de estas líneas, lleno de interés, de penetración y de bellezas literarias. Más que referirnos a él preferimos trasladar aquí algunos fragmentos íntegros [...]. [1934: 4].

Durante aquel mismo año, en *Gaceta de arte* aparecía otro ensayo de Pérez Minik también sobre estos temas, titulado «Poesía dramática de la evasión» (<http://jable.ulpgc.es/jable/gaceta.de.arte/1934/09/01/0001.htm>, <http://jable.ulpgc.es/jable/gaceta.de.arte/1934/09/01/0002.htm> y

³¹ El escritor Emilio Sánchez-Ortiz señala que este ensayo, también, «fue traducido por revistas como *Les Nouvelles Littéraires*» [2004: 32].



<http://jable.ulpgc.es/jable/gaceta.de.arte/1934/09/01/0003.htm>). Este trabajo abría la primera página (también abarcaba la segunda y continuaba hasta la tercera) del número 30 de *Gaceta de arte*, correspondiente al período de septiembre-octubre de 1934. En él, su autor se mostraba entusiasmado con el proyecto teatral de Cocteau, no solo por su nueva creación escénica, *La Machine Infernale*, de la que destacaba su dimensión humana, sino porque seguía en sus ensayos críticos la estela de un teatro nacional, con un sentido similar al que el canario también había visto.

Por otra parte, Minik tocaba algunos temas muy importantes para la historia teatral de aquel momento histórico. Dedicaba sus esfuerzos a describir el momento exacto en el que el teatro había pasado de representarse en la calle (al aire libre) a un recinto cerrado³². O reflexionaba sobre la situación del ser humano en crisis, de aquella época de entreguerras, exponiendo que las vías de la evasión le servían para conservar cierto aliento poético dionisiaco de antaño. Minik llegaba a comentar sobre esta idea lo siguiente: «Frente a la ausencia de todo teatro – Inglaterra y España– y a ese teatro en descomposición –Alemania–, Francia, o su público vigente, en el aire tibio de su teatro cerrado, vive seráficamente, aupado por los vuelos serenos de sus poetas dramáticos». [1934b: 2].

En este sentido, los autores del expresionismo alemán del II Reich representaban muy bien, para el ensayista canario, la angustia del hombre contemporáneo, y otros, como Paul Claudel y H. R. Lenormand, componían las «últimas posiciones del Teatro-Occidental» [1934b: 2], aunque en segundo término se veían acompañados por otros notables poetas

³² Además de los ejemplos señalados sobre este tema en páginas anteriores, la reivindicación de representar las obras en espacios al aire libre, por parte de diversas personalidades del teatro, no era algo nuevo, en España. Véase, por ejemplo, M. Rebollo Calzada [2004a: 28-29]: «La organización de espectáculos al aire libre, con la fundación de cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas comerciales, era una propuesta que prometía la reeducación de actores y espectadores. Los textos teóricos de Cipriano de Rivas Cherif, Ricardo Baeza, Luis Araquistain y algún artículo de la última etapa de Antonio Espina apuestan por un nuevo modelo organizativo para este teatro que tendrá como espacio de realización la Escuela Nueva de educación socialista».



dramáticos que habían representado también formas evasivas: Giraudoux, Pellerin, Gantillon, Supervielle o Gide. Pero de entre los nuevos poetas, destacaba, como se ha visto, a Cocteau y su *máquina infernal*.

Este tema también pudo desarrollarlo en el ámbito español, casi dos décadas después, en su libro *Debates sobre el teatro español contemporáneo*. En él, dedicaba un capítulo al teatro evasivo de los años veinte y treinta, en España, y otro a su crisis: «Las colmenas de la evasión» y «Casona o la crisis de la evasión», respectivamente. Minik llegaría a describir aquel panorama de la siguiente manera:

Es posible que este teatro evasivo llegase de Francia. Pero en España no se le supo dar el relieve epocal que aquel traía desde París: teatro del hombre con su personalidad en crisis frente a todos los graves mecanismos que lo aplastaban, desde la industria pesada hasta el amor en serie; del hombre que quería escapar concretamente del anonimato de la masa actual. A esta evasión en nuestra escena no se la pudo fijar positivamente con ningún contenido ideológico. Por esto, el público no llegó a seguirla. Falto de contenidos espirituales hondos, nuestros autores se comportaron con una cierta frivolidad, e hicieron el juego de esos poetas que dejan su poesía para entretenerse con el deporte del teatro. [1953; 1991: 219].

Finalmente, más de un año y medio después del penúltimo trabajo de esta colección, en el mes de junio de 1936, y como respuesta a los actos conmemorativos de 1935, en la celebración del tercer centenario de la muerte de Lope, Domingo Pérez Minik aportaba al número 38 de *Gaceta de arte*, un ensayo titulado «Lope de Vega, disociador del aire universal» (recopilado en el Anexo del presente trabajo), que, por algunas menciones expresas manifestadas por su autor en él, parecía provenir del texto de una conferencia.

Para entender un poco mejor el contexto en el que nace, habría que trazar un recorrido, de forma muy general, por los actos que se llevarían a cabo o se intentarían realizar durante aquel período declarado oficialmente como el «año de Lope». Para su organización, diferentes colectivos y personalidades propondrían multitud de actividades al gobierno español. Entre las más importantes, ocuparía un destacado lugar el paquete de



propuestas que presentaría la Sociedad de Autores de España³³: reconstruir un viejo corral de comedias, una edición de 500.000 ejemplares con la biografía y una obra de Lope, la reproducción de las fiestas de canonización de San Isidro, el funeral en el Monasterio de El Escorial, una temporada en el Teatro español denominada «Homenaje de la dramaturgia universal al genio de Lope», la fiesta en la casa del poeta cuando fuera restaurada por la Academia, diversos concursos para las escuelas municipales, numerosas conferencias en todos los centros sociales de Madrid y en los de cultura, en los cuarteles, etc.

Por otra parte, se impulsaría la creación de cuatro tipos diferentes de sellos (de quince, treinta y cincuenta céntimos y de una peseta), con motivos sobre Lope de Vega y su obra. Además, en diversas provincias españolas, algunas instituciones organizarían homenajes, en ellas rapsodas leerían poemas de Lope, escritores y profesores impartirían múltiples conferencias, grupos de teatro representarían sus piezas, etc. El día de la celebración de su muerte el Gobierno lo declararía Fiesta Nacional, engalanándose los edificios públicos. El 27 de agosto la compañía Xirgu-Borrás llevaría a escena *La dama boba*, en versión de Federico García Lorca, en un gran festival, en el Teatro de La Chopera del Retiro de Madrid³⁴. En

³³ Véase, por ejemplo, *Hoy, diario republicano de Tenerife* [1935: 10], donde se detalla la noticia.

³⁴ Véase M. C. Gil Fombellida [2003: 251]: «En la temporada teatral madrileña de 1934-1935 y con motivo de la celebración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega, los espectáculos de obras clásicas aumentan notablemente y con ellos la experimentación de nuevas fórmulas escénicas para las representaciones de los textos dramáticos del Siglo de Oro. Cipriano de Rivas Cherif, defensor de esta necesidad de renovación del teatro clásico en la escena contemporánea, no permanece ajeno a esta situación. A pesar del compromiso del gobierno de subvencionar y potenciar los actos organizados en honor de Fénix, la inestabilidad política del momento provoca una mala gestión ministerial que, unida a la limitación de los recursos económicos, convierte las primeras promesas gubernativas en apoyos prácticamente testimoniales, insuficientes para llevar a cabo los proyectos iniciales. Frente a esta precaria situación, algunos grupos experimentales y compañías privadas, como la de Carmen Díaz con *La Dorotea* y el Club Anfistora con *Peribáñez o el Comendador de Ocaña*, por ejemplo, se esfuerzan por ofrecer montajes de gran calidad que sean un verdadero homenaje a Lope de Vega y a todo el teatro clásico. Con la misma intención artística, el Teatro Escuela de Arte, dirigido por Rivas Cherif, lleva a escena, ante el público del teatro María Guerrero, *El acero de Madrid*, el 4 de febrero, y *La corona merecida*, el 9 de marzo de 1935. También es Rivas Cherif el principal impulsor de la participación de la compañía del Español en el tricentenario, con la puesta en escena de tres



Fuenteovejuna se montaría la pieza del mismo nombre que escribió el poeta. Las universidades españolas llevarían a cabo diversos homenajes, la Biblioteca Nacional organizaría una «Exposición bibliográfica de Lope de Vega» y la *Revista de estudios hispánicos* convocaría un concurso literario. Entre 1935 y 1936, algunos escritores e investigadores de la obra y la figura de Lope publicarían diversos trabajos. Sirva, a modo de ejemplo, la siguiente relación de autores y de títulos:

- AZORÍN, *Lope en silueta (Con una aguja de navegar Lope)*, 1935.
- BERGAMÍN, José, «Lope siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja», 1935.
- BOEDO, Fernando, *Iberismo de Lope de Vega*, 1935.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOPE DE VEGA, prólogo a cargo de Miguel Artigas, 1935.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Sobre el caudal dramático de Lope de Vega y su desaparición y pérdida», 1935.
- ESPINOSA, Agustín, «La isla arcángel de Lope» (1935), 1980.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Lope de Vega en sus cartas: Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio, que por acuerdo de la Real Española publica...*, 1935-1941.
- JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonnetts bei Lope de Vega*, 1936.
- KÖHLER, Eugène, «L'Art dramatique de Lope de Vega», 1936-1937.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, 1935.
- LORENZO-CÁCERES, Andrés de, *Las Canarias de Lope*, 1935.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Lope de Vega. El Arte nuevo y la nueva biografía», 1935.
- MONTESINOS, José F., «Lope, figura del donaire», 1935.

obras de Lope de Vega: *Fuenteovejuna*, con una versión escénica realizada por el propio director artístico; *El villano en su rincón*, drama con el que la compañía terminará la temporada en Madrid, y *La dama boba*, para la cual se utiliza la misma adaptación y la misma puesta en escena que García Lorca ha elaborado para la actriz Eva Franco unos meses antes».



PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, escritos por los más esclarecidos ingenios*, 1936.

PEREZ MINIK, Domingo, «Lope de Vega, disociador del aire universal», 1936.

REYES, Alfonso, *Siluetas de Lope de Vega..., Homenaje a Félix Lope de Vega Carpio en el tercer centenario de su muerte: 1635-1935*, 1935.

ROMERA-NAVARRO, Miguel, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, 1935.

Igualmente, se homenajearía la figura de Lope en el extranjero: en el Instituto de Estudios Hispánicos de París, José Bergamín y Rafael Alberti impartirían conferencias; en la Universidad de Bruselas y en la Fundación Universitaria, el profesor Américo Castro llevaría a cabo tres conferencias; en la Universidad de Londres se realizaría un homenaje a Lope; en la Sorbona (París) se celebraría también un acto homenaje, que contaría con la presencia del Presidente de la República, con una conferencia de Paul Valéry, etc.

En Tenerife, donde vivía Domingo Pérez Minik, los periódicos insulares reflejarían todos los acontecimientos, incluso una emisión de Radio Club Tenerife, del 12 de septiembre de 1935, dedicaría un largo espacio a Lope de Vega. El 21 de septiembre un grupo de aficionados montaría *Los guanches de Tenerife* en el Teatro Leal de La Laguna, y el 19 de octubre, en el salón de actos de la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, tendría lugar la apertura del curso 1935-1936 del Instituto de Estudios Canarios, con otro gran homenaje al poeta. En este acto, intervendría Agustín Espinosa con la conferencia «Gran Canaria, la isla arcángel de Lope».

Tal y como se ha señalado, el último ensayo de esta colección de textos de Domingo Pérez Minik se titula «Lope de Vega, disociador del aire



universal». Su existencia pudiera justificarse solo por ser la personal aportación en forma de conferencia que realizaba este autor al homenaje multitudinario celebrado en 1935, siendo publicada al año siguiente. En apariencia, pudiera entenderse como un trabajo ajeno a las vanguardias escénicas, pero no es así, ya que está escrito desde una mirada de su tiempo. Entre otras cosas, este ensayo probablemente le serviría a Minik para perfilar algunas ideas sobre el arte, que para él «no es otra cosa que un proceso, acaso una técnica de liberación espiritual» [1936: 26]. Criticaría algunos excesos cometidos en los actos de celebración del tercer centenario del fallecimiento de Lope de Vega³⁵ y llegaría a formularse las siguientes preguntas:

[...] hasta qué punto, este poeta del siglo de Oro, este creador de nuestro teatro nacional, puede venir a formar parte de nuestras inquietudes, de nuestras angustias, a situarse dentro de nuestro aire, con aquella su pétrea inmovilidad para las cosas de su tiempo, con aquellos sus ojos cerrados para discernir sobre su mundo en descomposición, que él no vio nunca, como lo vio Cervantes, con aquella su hostilidad para reincorporarse al movimiento poético que se tejía imponderablemente sobre el aire de Europa y que nuestro Góngora supo recoger desde su mente oscura pero preñada de las más extrañas luces. Todas estas preguntas, que nos formulamos de manera intuitiva las hemos de responder a lo largo de esta conferencia. [1936: 25].

Su reflexión crítica partiría de lo que significaría un «genio nacional literario». Esa idea, para Minik, tal y como estaba planteado, se sustentaba en el nacionalismo y suponía un concepto realmente limitado, porque un genio literario, si lo era verdaderamente, debía poseer una dimensión internacional. Y Lope, entonces, sobrepasaría esa categoría acotada a un territorio, en algún aspecto, porque España, en la época de este autor, tenía una influencia internacional. Pese a ello, para Minik no posee el sentido

³⁵ El escritor Emilio Sánchez-Ortiz, sobre este sentido del ensayo y sus consecuencias en el entorno, señalaría lo siguiente: «Y por último la despedida de Pérez Minik en *Gaceta de Arte* se efectúa con un largo trabajo de aguafiestas, como él mismo se califica, sobre *Lope de Vega, disociador del aire universal*, escrito con malevolencia, aunque justifica su necesidad en aquel centenario con todo un año de exaltaciones, ditirambos y festejos. Tal violencia le acarreó la indignación general» [2004: 33].



crítico ni la «aventura mental» suficiente, ya que lo considera un «tardío renacentista»: «A nuestro Lope le faltaba luz crítica. Geniecillo dialéctico para aunarse a las corrientes vitales de cultura de su tiempo. Necesario a todo hombre de teatro. A todo hombre de teatro que no sea solo una caja de resonancia de los apetitos de su público» [1936: 41].

Lograba llegar al centro de gravedad de los altos y bajos vuelos de la obra de Lope de Vega, cuando señalaba lo siguiente:

Su grandeza, la que ha llegado hasta nosotros, es algo que brota de las tormentosas corrientes de la Contrarreforma. Su incipiente barroquismo es la resultante de una lucha de fuerzas y es sin duda lo mejor de él – contrarias fuerzas que se oponen, las de Carlos, El Emperador, con su alta concepción del mundo europeo, universal y dinámico y las fuerzas de un Felipe II, el del percedero y quieto Estado teocrático, mutilador de las más elementales libertades del espíritu. [...] Lope de Vega es la hora estallante de la crisis en que se ventilaba el destino de España. Su mente atravesada por las direcciones que asumía el Concilio de Trento. Él, situado en aquella encrucijada de nuestra Historia y hemos de decir que de aquel dualismo ha brotado toda su grandeza y su mediocridad. [1936: 44-45].

Pérez Minik destacaba la escasa influencia real y efectiva de la obra de Lope fuera de España, salvo algunas excepciones que llegaría a citar. Por otra parte, mantendría la posición de defender la enorme visión crítica que demostró Cervantes y, en especial, la trascendencia de la poesía de Góngora, al igual que hicieron los jóvenes de la generación del 27, contemporáneos a Minik. Pese a la dura crítica negativa sobre todo el esfuerzo que había llevado a cabo el Estado para homenajear a Lope de Vega y su panorama actual, destacaría, con esperanza, y en otro lugar diferente, en presente y en futuro, la labor de algunos jóvenes españoles, algunos de su generación, que, en sus batallas personales con su creación y su conciencia, buscaban «una técnica, una técnica de liberación, una herramienta de arte, por supuesto, para desgajar todos los “laberintos” que circundan nuestro espíritu» [1936: 47].³⁶

³⁶ En 1953, en su libro *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, y recordando aquella época, Domingo Pérez Minik reflejaba la concepción extendida que había sobre la obra de los dos grandes dramaturgos, Lope y Calderón, de la siguiente manera: «Siguiendo



Conclusiones

Después de la Guerra Civil, y pese a las dificultades, la labor de Minik como ensayista y crítico de teatro fue abundante y continuadora de los principios que había marcado con anterioridad. En todo ello, su autor mantiene la intención, por un lado, de ser la memoria de una época anterior, trascendental para la historia moderna del teatro y, por otro, de continuar reflexionando sobre las obras contemporáneas y los nuevos rumbos de la escena. Algunos de aquellos ensayos, artículos y críticas de teatro fueron recogidos, junto a otros textos, en su último volumen publicado en vida, *Isla y Literatura* [1988], luego ampliado en cuatro tomos, en una edición de Rafael Fernández Hernández, unos años después, bajo el mismo título [2004]. En dicha edición ampliada, en su «Introducción», el profesor Rafael Fernández señalaba, precisamente, sobre el pensamiento de Domingo Pérez Minik, que «Quizá sea la actividad escénica la que da más la medida de los horizontes críticos de una conciencia que desea traspasar los límites de la isla, conectar a través del Atlántico con las ideas más novedosas de lo que acontece en la cima del teatro contemporáneo» [2004: 37].

Efectivamente, este deseo, esta conciencia puede verse, también, a lo largo de los diez textos de Minik que han sido el objeto de estudio del presente artículo. Dichos trabajos no han gozado de la misma difusión que han tenido los que se publicaron en *Isla y Literatura*, ni de la misma atención crítica, pero, al realizar una lectura conjunta de los mismos, se puede comprender mejor una parte de la evolución del pensamiento del ensayista en este ámbito. Tal y como se ha visto, su principal caballo de batalla en sus inicios, en lo que respecta a las artes escénicas, fue la defensa

a Valbuena Prat, en sus curiosos e importantes estudios de política literaria, Calderón representaba la corriente barroca, mientras Lope no pasaba de ser un romántico. Lo humano, lo inacabado, lo esfumante, notas específicas del Romanticismo, se las achacaba al autor de *Fuenteovejuna*. El arte puro, lo lógico y construido, lo reflexivo, lo conciso, el conflicto del hombre consigo mismo, la pérdida de la extensión con ventaja para la vida interna, etc., etc, todo esto caía como una gracia apolínea sobre el teatro de Calderón de la Barca. Y no precisamente sobre el autor de *El alcalde de Zalamea* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*, es decir, sobre el discípulo de Lope, sino sobre el de los dramas de tramoya, las zarzuelas y las comedias mitológicas, precisamente sobre el Calderón creador de un teatro alegórico» [1953; 1991: 188].



de un espacio propio para el teatro moderno en España, (frente a la profunda crisis que venía afectando a este género, y que, para Minik y una buena parte de su generación, ya, con la Segunda República, las soluciones a la misma no podían posponerse), todo ello pensado con una perspectiva internacional, que reflejara una visión poética, lo colectivo y lo individual, el humanismo, la libertad, el diálogo constante entre la creación y la necesidad de dar cabida a las diversas preocupaciones de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ABC, «Ayer falleció en Madrid la eminente actriz Rosario Pino», Madrid, 14 de julio, 1933, pág. 23.

AGUILERA SASTRE, Juan, «El debate sobre el Teatro Nacional durante la dictadura y la república», en el volumen *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Coordinación y edición Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S. A., 1992, págs. 175-187.

_____, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.

ALEMANY, Luis, *El teatro en Canarias. Notas para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz, 1996, págs. 46-47.

ARAQUISTÁIN, Luis, *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930.

AZCOAGA, Enrique, «Las Misiones Pedagógicas», Madrid, en *Revista de Occidente*, 7-8, XI, 1981, págs. 222-232.

AZNAR SOLER, Manuel, «“El Búho”»: Teatro de la F. U. E. de la Universidad de Valencia», en el volumen *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Coordinación y edición Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Consejo Superior de



Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S. A., 1992, págs. 415-427.

____ *Max Aub y la vanguardia teatral: escritos sobre teatro, 1928-1938*, Universitat de València, Servei d'Extensió Universitària, Aula de Teatre, Col.lecció Palmireno, nº. 1, 1993.

AZORÍN, «El teatro de Pirandello», Madrid, en *ABC*, 25 de noviembre, 1925.

____ «La comedia clásica», Madrid, en *ABC*, 12 de enero, 1926a.

____ «Sobre el teatro», Madrid, en *ABC*, 20 de febrero, 1926b.

____ «El pleito teatral», Madrid, en *ABC*, marzo, 1926c.

____ «El arte del actor», Madrid, en *ABC*, diciembre, 1925-8 de abril, 1926-15 de abril, 1926d.

____ «Dos autos sacramentales», Madrid, en *ABC*, 15 de mayo, 1926e.

____ «Todo está hecho», Madrid, en *ABC*, 8 de junio, 1926f.

____ «Las acotaciones teatrales», Madrid, en *ABC*, 12 de agosto, 1926g.

____ «Para un estudio de Benavente», Madrid, en *ABC*, 21 de agosto, 1926-4 de septiembre, 1926h.

____ «El teatro futuro», Madrid, en *ABC*, 5 de noviembre, 1926i.

____ «Concepto del teatro», Madrid, en *La gaceta literaria*, 15 de febrero, 1927a, p. 1.

____ «Autocrítica: *Brandy, mucho Brandy*», Madrid, en *ABC*, 17 de marzo, 1927b.

____ «El surrealismo es un hecho evidente», Madrid, en *ABC*, 7 de abril, 1927c.

____ «Contra el teatro literario», Madrid, en *ABC*, 21 de abril, 1927d.

____ *Lope en silueta (Con una aguja de navegar Lope)*, Madrid, Imp. Aguirre, 1935.

BAEZA, Ricardo, «Necesidad de una acción pública», Madrid, en *El sol*, 22 de enero, 1927.

BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.



- BERGAMÍN, José, «Lope siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja», Madrid, en *Cruz y Raya*, cuadernos 23-24, febrero y marzo, 1935, págs. 7-52.
- BOEDO, Fernando, *Iberismo de Lope de Vega*, Madrid, Sáez Hermanos, 1935.
- C., «La crisis en el teatro europeo», Madrid, en *El sol*, 14 de julio, 1934, pág. 2.
- CARREÑO CORBELLA, Pilar, *Movimientos artísticos de vanguardia en Canarias. 1947-1977*, tomo III, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- ____ *Pajaritas de Papel. La frágil seducción*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 1998.
- ____ *Escritos de las vanguardias en Canarias 1927-1977*, Tenerife, IODACC, 2003.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOPE DE VEGA, prólogo a cargo de Miguel Artigas, Madrid, organizada por la Biblioteca Nacional, 1935.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Sobre el caudal dramático de Lope de Vega y su desaparición y pérdida», Madrid, en *Boletín de la Real Academia Española*, nº. 22, 1935, págs. 555-567.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo Romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930.
- DOUGHERTY, Dru, y VILCHES, María Francisca, «Introducción», en el volumen *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Coordinación y edición Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S. A., 1992, pág. 14.
- ESPINOSA, Agustín, «La isla arcángel de Lope» (1935), en *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1980, págs. 272-278.



- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, «Introducción. De finales del siglo XIX al período de entreguerras», en el volumen *Teatro canario, I. (Siglo XVI al XX)*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991, págs. 43-48.
- ____ «Introducción», en *Isla y Literatura*, de Domingo Pérez Minik, en 4 vols., edición ampliada por R. Fernández Hernández, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2004, pág. 37.
- GACETA DE ARTE, «10º manifiesto de g. a. tema: contra el actual teatro español», Tenerife, en *Gaceta de arte*, nº. 21, noviembre, 1933, pág. 3.
- ____ [Nota undécima sin título], «En medio del desastre estético a que parece condenada España...», Tenerife, en la sección «G. A. y sus notas», nº. 23, enero-febrero, 1934a, pág. 4.
- ____ [Trascendencia de este manifiesto: Nota cuarta], «Luz.- Madrid», Tenerife, nº. 24, marzo, 1934b, pág. 4.
- GARCÍA DE MESA, Roberto, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, colección Thesaurus, 2012.
- ____ «Galdós y su recepción entre los escritores vanguardistas de las Islas Canarias: Claudio de la Torre, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl, Pedro García Cabrera y Agustín Espinosa», en X Congreso Internacional Galdosiano - ISBN 978-84-8103-746-3, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós, Cabildo de Gran Canaria, 2015, págs. 494-503.
- GIL FOMBELLIDA, María Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, pág. 251.
- GONZÁLEZ, Luis M., *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, colección Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 2007.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Lope de Vega en sus cartas: Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio, que por acuerdo*



de la Real Española publica..., Madrid, Real Academia Española, 1935-1941, 4 vols.

GROPIUS, Walter, *La nueva arquitectura y la Bauhaus*, Barcelona, Lumen, 1966, págs. 25-26.

HOY, *DIARIO REPUBLICANO DE TENERIFE*, «Las fiestas conmemorativas del tercer centenario de la muerte de Lope de Vega», Tenerife, 9 de enero, 1935, pág. 10.

HUERTA CALVO, Javier (comisario de la exposición), *La Barraca. Teatro y universidad: ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Acción Cultural Española, 2011.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, «Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República», en el volumen *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Coordinación y edición Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S. A., 1992, págs. 401-414.

JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonnetts bei Lope de Vega*, Halle, Saale, 1936.

KÖHLER, Eugène, «L'Art dramatique de Lope de Vega», París, en *Revue des Cours et Conférences*, XXXVII, n.º. 2, 1936, págs. 385-395, 587-598, 701-715; XXXVIII, n.º. 1, 1937, págs. 358-371, 522-532; XXXVIII, n.º. 2, 1937, págs. 167-176, 468-480, 544-560, 736-748.

KRANE PAUCKER, Eleanor, «Cinco años de Misiones», Madrid, en *Revista de Occidente*, 7-8, XI, 1981, págs. 233-268.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1935.

LÓPEZ TORRES, Domingo, «Arte social: Edwin Piscator», Tenerife, en *Gaceta de arte*, n.º. 4, 1 de mayo, 1932, pág. 1.

LORENZO-CÁCERES, Andrés de, *Las Canarias de Lope*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1935.



- LUZ, «Un sentido de la crisis en el teatro europeo», Madrid, en la sección «Teatros, Cines, Conciertos», 16 de julio, 1934, pág. 4.
- MARTÍN, Sabas, «Los escritos teatrales de Pérez Minik», La Laguna, en *Cuadernos del Ateneo*, n.º. 16, enero de 2004, págs. 35-44.
- MARTÍN MONTENEGRO, Salvador F., «Aproximación al teatro en Tenerife durante la 2ª República», *Actas del Congreso internacional ¿De qué se venga don Mendo? Teatro e intelectualidad en el último tercio del siglo XX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, págs. 135-175.
- MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *Anales del teatro en Tenerife*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1991, 2ª edición.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Lope de Vega. El *Arte nuevo* y la nueva biografía», Madrid, en *Revista de Filología Española*, n.º. 22, 1935, págs. 337-398.
- MILLARES CANTERO, Agustín; MILLARES CANTERO, Sergio; QUINTANA NAVARRO, Francisco, y SUÁREZ BOSA, Miguel, *Historia contemporánea de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Obra Social La Caja de Canarias, 2011.
- MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión y reseña de un artista*, Buenos Aires, Infinito, 1963, pág. 93.
- MONTESINOS, José F., «Lope, figura del donaire», Madrid, en *Cruz y raya*, cuadernos 23-24, febrero y marzo, 1935, págs. 53-85.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, «Introducción crítica», en *Teatro español de vanguardia*, edición, introducción y notas de A. Muñoz-Alonso López, Madrid, Clásicos Castalia, 2003, págs. 9-86.
- _____ «El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX», Alcalá de Henares, en *Teatro: revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, n.º. 20, junio 2004, págs. 69-86.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «La polémica teatral en *Sparta*, revista de espectáculos (1932-1933)», Estados Unidos, en *Siglo XX-20 Th Century*, vol. 7, números 1-2, 1989-90, págs. 12-18.



- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*, Trad. de Jorge Sainz, Barcelona, Editorial Reverté, 2005, págs. 20-21.
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- OTERO URTAZA, Eugenio, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Edición do Castro, 1982.
- ____ (comisario de la exposición), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Residencia de Estudiantes, 2006.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, escritos por los más esclarecidos ingenios*, Madrid, Imprenta del Reino, 1936. Reimpreso, sin los elogios, en *Comedias escogidas* (nº. 104) y en *Obras escogidas* (nº. 40).
- PÉREZ MINIK, Domingo («Enrique Arona»), «Un Azorín y otro», Tenerife, en la sección «De teatro», en *Hespérides*, 3 de abril, 1927a, pág. 10.
- ____ («Enrique Arona»), «Teatro = Sala + Escena», Tenerife, en la sección «De teatro», en *Hespérides*, 10 de abril, 1927b, pág. 22.
- ____ «Notas para un teatro nacional», Tenerife, en *Gaceta de arte*, nº. 6, julio, 1932, pág. 3.
- ____ «Sobre el teatro español», Santa Cruz de Tenerife, en la sección «Expresión de G. A.: *Gaceta de arte*», en *La tarde*, 25 de enero, 1933a, pág. 1.
- ____ «El sentido de nuestro teatro y su crisis», Santa Cruz de Tenerife, en *La tarde*, 17 de junio, 1933b, pág. 1.
- ____ «Crisis de nuestro teatro», Santa Cruz de Tenerife, en la sección «Temas de arte», en *La tarde*, 23 de junio, 1933c, pág. 1.
- ____ «Un sentido de la crisis en el teatro europeo», Tenerife, en *Gaceta de arte*, nº. 26, mayo, 1934a, págs. 1-2.



- ____ «Poesía dramática de la evasión», Tenerife, en *Gaceta de arte*, n.º. 30, septiembre-octubre, 1934b, págs. 1-3.
- ____ «Lope de Vega, disociador del aire universal», Tenerife, en *Gaceta de arte*, segunda época, n.º. 38, junio, 1936, págs. 23-47.
- ____ *Antología de Poesía Canaria, I. Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1952, y en edición crítica de Miguel Martínón, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2004.
- ____ *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1953, y en Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991.
- ____ *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- ____ *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, y en Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992.
- ____ *Introducción a la novela inglesa actual*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- ____ *Entrada y salida de viajeros*, Santa Cruz de Tenerife, Nuestro Arte, 1969, y en edición crítica de Daniel Duque, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2008.
- ____ *La novela extranjera en España*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973, y en edición crítica de Juan Manuel García Ramos, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2010.
- ____ *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets Editor, 1975, y en Tenerife/Madrid, CajaCanarias/Ediciones La Palma, 1995.
- ____ «La literatura en *Gaceta de arte*», en la edición facsímil de *Gaceta de arte*, Madrid, Turner, 1981.
- ____ *Isla y Literatura*, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 1988, y en 4 vols., edición ampliada por Rafael Fernández Hernández, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2004.
- PISCATOR, Edwin, *El teatro político*, trad. de Salvador Villa, Madrid, Cénit, 1930.



- REBOLLO CALZADA, Mar, «Introducción», en *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2004a, págs. 13-30.
- _____ «La crisis teatral de los años veinte en España», Alcalá de Henares, en *Teatro: revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, nº. 20, 2004b, págs. 55-68.
- REDONDO, Javier, «Arden las iglesias», en *Así llegó España a la Guerra Civil. La República. 1931-1936*, de varios autores, en la colección *La Guerra Civil Española mes a mes*, Madrid, Biblioteca El Mundo, Grupo Unidad Editorial, S. A., 2005, págs., 128-131.
- REINHARDT, Max, «Sobre el teatro ideal», en *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, José A. Sánchez (ed.), Trad. Vicente Jarque y Joaquín Medina, Madrid, Ediciones Akal, 1999, pág. 227.
- REY FARALDOS, Gloria, «El teatro de las Misiones Pedagógicas», en el volumen *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Coordinación y edición Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S. A., 1992, págs. 153-164.
- REYES, Alfonso, *Siluetas de Lope de Vega..., Homenaje a Félix Lope de Vega Carpio en el tercer centenario de su muerte: 1635-1935*, Río de Janeiro, Cámara Oficial Española de Comercio e Industria de Río de Janeiro, 1935, págs. 49-64.
- RIVAS CHERIF, Cipriano, «Fin y principio del teatro español», en *El heraldo de Madrid*, 2 de octubre, 1926.
- ROH, Franz y TSCHICHOLD, Jan, *foto-auge*, Stuttgart, ed. dr. Wedeking & Co, 1929.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Editorial Yunque, 1935.



- SÁNCHEZ-ORTIZ, Emilio, «Textos de Domingo Pérez Minik en *Gaceta de Arte*», La Laguna, en *Cuadernos del Ateneo*, nº. 16, enero de 2004, págs. 25-34.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *gaceta de arte*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993, pág. 114.
- SERRANO DE LA TORRE, José Miguel, «Calderón y el Veintisiete: del prejuicio heredado a la restauración de un clásico del Siglo de Oro», en *Actas de las Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, celebradas en la Universidad San Pablo-CEU los días 14 y 15 de noviembre de 2000, http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/serrano.htm, ISBN: 84-690-1657-1, Universidad San Pablo-CEU/Centro Virtual Cervantes-Instituto Cervantes, 2002, s/n.
- TARDE, LA, «Actualidades. La afición al arte teatral», Santa Cruz de Tenerife, 16 de mayo, 1933, pág. 1.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «Prólogo», en *Autos sacramentales* (1926), de Calderón de la Barca, v. I, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1967, págs. IX-LIX.
- VILA, Juan y SALAS, M., «Carta de un empresario. ¿Por qué no acude el público al Teatro Guimerá?», Santa Cruz de Tenerife, en *La tarde*, 13 de mayo, 1933, pág. 1.



ANEXO

Sobre el teatro español

Tiene solo valor de posibilidad. Y de devenir. Algo que se está haciendo.

Las repúblicas traen consigo estos despertares nacionales. Otras veces los traen las monarquías. Recordemos la Francia del ochocientos y su Napoleón. Y a la República holandesa protestante. También aquella vida inglesa que se centra y se perfila –en lo social y en lo cultural– con la reina Isabel, para dar luego en la república del siglo XVII, con su revolución armónica de aristocracia y pueblo.

Lo nacional cae a veces de lado de lo nacionalista, si no le cuida el ojo vivaz del Estado. Y del alto pensamiento director, que en este caso concreto es más ético que político.

Con el perecer de todo fermento nacional, pereció también nuestro teatro. Que no fue teatro nacionalista. Sino nacional, y por tanto ilimitado en extensión. Por su densidad humana no se ahogó en ríos fronterizos, ni fue isla y supo saltar por espacio y tiempo. (Más ampliamente, véase *G. de A.*, 6).

El teatro, la más acusada intuición artística de nuestro pueblo, fue un estado emotivo. Un aliento y una consciencia, que se desborda liberalmente en el siglo de Lope.

Afirmamos hoy la ausencia nacional de nuestro teatro a lo largo de más de doscientos años. Primero por la infiltración del elemento extranjero. Luego, su vida estrecha se edifica sobre apetencias artificiosas, sobre un pensamiento banal, propio de unas clases desarrolladas atrofiadamente en todos su órganos sociales. Y que llega a su apogeo en la máxima ruina de la monarquía, con los Muñoz Seca, los Linares, los Ardavines, la señorita Millán Astray y los Honorio Maura, etc., etc... Es el otro polo de nuestro mundo teatral. El otro extremo del eje donde brilla la estrella polar de Lope



de Vega. Es lo pintoresco y lo anacional. (Interesante anotar que estos dos apogeos –uno frente a otro– aparecen en los fines de las dos monarquías extranjeras que hemos padecido, con los Austrias y con los Borbones).

Eran treinta teatros de Madrid, en los últimos tiempos, con sus altavoces de provincia, repitiendo de la mañana a media noche conversaciones de cafés y «problemas espirituales» de procedencia extranjera. Junto a esta mezquindad aparecen los genios individuales, extraños. Galdós, Unamuno, los Machado. (Y Benavente como un auténtico receptor de esa sociedad borbónica que se descompone. Un artista ordenador de un desorden social). Todos no pasan de entretener a una minoría más o menos fina. Aparecen los genios y caen. Sin continuidad. Como faltos de una voluntad colectiva, de ese estado emotivo nacional.

Nuestro teatro, de resurgir y regresar –porque ha de ser precisamente un regreso– ha de nutrirse en la savia de la escena nacional, siempre viva y actual. Aunque adormida. Un regreso a Lope y a Tirso y a su tiempo. Para ponernos en forma y dar el salto inicial de avance, con responsabilidad.

Un primer intento acertado: La Barraca. Un teatro que empieza ya a convivir con todos los pueblos españoles. Con su calor. Por las aldeas y villas. Se levanta en las plazas, frente a los Ayuntamientos barrocos. Su misión: despertar el sentido teatral inquietado. Preparar un encauce colectivo, nacional. Y separar todo valor de negocio, de empresa. El teatro, y en España especialmente, es algo que debe ser controlado y cuidado por sabias manos de gobernantes.

Así lo ha reconocido el profesor de lenguas románicas en la Universidad de Poitiers, Jean Serraille, que ha venido a España con motivo del centenario de la Universidad de Granada y en representación de la Universidad francesa. Ha visto representar a Lope y a Calderón por La Barraca, que dirige Federico García Lorca bajo el cuidado de nuestro Ministerio de Instrucción Pública. Y ha escrito en *Les Nouvelles Littéraires*, París y diciembre, sobre este teatro universitario afirmando ser el experimento más interesante que se realiza hoy en Europa.



Enero, 1933.

(Publicado en la sección «Expresión de G. A.: *Gaceta de arte*», en *La tarde*, 25 de enero, 1933, pág. 1).

El sentido de nuestro teatro y su crisis

Los hombres que desde las pirámides gubernamentales encauzan al mundo y a su sentido han dado en los últimos años de vida europea en cerrar fronteras y delimitar el contenido de las naciones. Pero el destino ha querido, destino actual de Occidente, que este encerramiento oficial no sea nada más que un cerrar puertas y ventanas. Y un ahogar la vida de la casa habitable. Mientras, por las azoteas entra a fuerza el sol claro de nuestro tiempo y todos los valores imponderables de la existencia internacional. Nunca como hoy han estado tan estrechamente unidos en espíritu, los pueblos. Por encima de las vallas levantadas sopla ahora el viento angustioso de las crisis. De Norte a Sur. Y de Este a Oeste. Cruzado por alfileres todo el mapa de Europa. Con ese sentimiento torturado del mundo, sin saber qué hacer, y cómo solucionar este presente económico y social.

Crisis en la vida familiar. Crisis en la economía. Crisis en la industria. Crisis de religión. Y crisis de la cultura occidental. Las artes penetradas de toda la incertidumbre de los tiempos. Crisis en el teatro.

Hasta Tenerife ha llegado esta crisis. La situación del teatro español ha suscitado comentarios en la isla con motivo de la actuación de la Compañía de comedias de Rosario Pino. *LA TARDE*, vigilante, ha sabido replicar a una carta abierta de un empresario, en un editorial.

La gente no va al teatro. En España, precisamente, donde el arte teatral tuvo y ha de tener tan vivo arraigo en el pueblo. De tal manera que de este pueblo surgió y para él fue creado. Y ha sido en España donde la escena se levantó, lo mismo en la plaza del pueblo agrícola que en la ciudad comercial, para aprehender y a veces dar satisfacción a los vivos intereses actuales, desde el sentimiento católico hasta agudos problemas de moral, pasando por todas las agitaciones populares de carácter político. El teatro



español, lo repetimos, ha sido siempre algo vivo, de puro tacto, de resonancias próximas, de interés contemporáneo. Su sentido eterno solo lo ha dado el genio personal de nuestros poetas dramáticos. Nuestra comedia fue más que otra cosa un estado emotivo de nuestro pueblo en el seiscientos. Nada más nacional que nuestro teatro. Recordemos cómo este pueblo se alejaba del teatro afrancesado del siglo XVIII. Cómo lo menospreciaba y cómo no sabía entender «la moda» de las corrientes clasicistas de los Moratines.

En verdad la crisis actual existe en todos los teatros del mundo. En Francia, y en esta temporada 1932-33 hemos observado que solo dos obras han arrastrado la curiosidad del público parisiense. Todo lo demás no dura en cartel más de una semana. Las compañías se deshacen. Ni aún el vodevil, ni las comedias de tesis, de gusto tan francés logran interesar, sino a flor de piel, al espectador. Solo *Intermezzo* de Jean Giraudoux, de una fuerte actualidad ideológica, vista a través de tan fino temperamento dramático, y la escenificación de *La Paz* de Aristófanes, han mantenido un interés desusado. Ha sido necesario que un griego, con un cómico espíritu apolíneo, tan alejado de nosotros, llegue hasta un público contemporáneo, con este tema de la paz para que las salas llenen sus sillas y aparezcan oídos para oír.

No falta tanto talento, como fe informativa de un aliento estético profundo. En este mismo teatro francés aparecen en este tiempo figuras de un talento reconocido. 30 o 40 trabajadores de comedias, desde Stevo Passeur a Gaston Baty. Pero nada más que talento. Algo verdaderamente estrecho para llenar los amplios márgenes de la escena.

Veamos ahora nuestro teatro. En este instante en punta de la vida nacional. Esta vida fuertemente agitada en que dos Españas, la vieja y la nueva –mejor que la vieja, la caduca– estallan en una lucha implacable. Una lucha a lo largo de todo este siglo. Hasta 1931 la lucha era controlada por el decrepito Estado monárquico. Con la República, es precisamente la nueva España, el nuevo espíritu, quien controla. (Entiéndase que la República no es solo el nuevo espíritu. Con ella pudieran seguir viviendo antiguas formas



y contenidos). De esta lucha acallada y profunda solo aparece el sarpullo exterior. Angustiado este camino duro que lleva consigo la realización de las ideas recién nacidas.

Enfocando esta existencia nacional y en la prueba de los negativos, he aquí algunos nombres de nuestra escena. Se llaman los Muñoz Seca, los Benavente, Ardavín, Linares Rivas, Honorio Maura, Marquina. Pero para un trato especial a estos señores, y en forma divulgativa, necesitamos la ampliación en unas próximas notas.

(Publicado en *La tarde*, 17 de junio, 1933, pág. 1).

Crisis de nuestro teatro

Insistimos en cómo se valoriza en España hoy el teatro. Y qué resonancias tiene este teatro con nuestra vida nacional. El país, agitado por todas las inquietudes políticas y sociales. Y es que en el mundo la vida ha dejado de ser una cosa cómoda y confortable. La vida actual está claveteada por las puntas más afiladas. La actualidad es algo que tenemos que ir construyendo minuto a minuto. No nos la dan hecha –Vivir, escribe José Ortega y Gasset, es encontrarse náufrago entre las cosas.

Y como representación de esta vida española profunda, este teatro de nuestros días. Este teatro que ha suscitado comentarios en nuestra isla. Los de un empresario que «no comprende por qué no va la gente a su teatro», y de un periódico que explica el porqué no va nuestra gente a este teatro.

En este teatro se levantan comedias de Benavente, Linares Rivas, Muñoz Seca, Honorio Maura, los Quintero, etc., etc., la señorita Millán Astray. (Y como poetas a Marquina, el malogrado, y a Ardavín, el ripioso). Establecidos los límites que separan el cierto talento teatral de un Benavente o los Quintero y la ausencia de todo valor estético del resto. Unos y otros significan dentro de la escena española, especialmente Benavente, ese



momento de descomposición de nuestra aristocracia, de la monarquía, del clericalismo, de todo eso que conjuntamente hicieron de España un pueblo envejecido y falto de impulsos ante Europa. Era la hora de lo pintoresco y de lo anodino.

Insoportable asistir a este teatro español, vacío de toda actualidad, de todo contenido ideal, de todo problema contemporáneo. De toda pasión auténticamente expresada. A lo largo de todos estos autores pasa la nueva vida española y no saben verla. No solo no saben entusiasmarse sino no saben caricaturizar. Con sus manos trabajan formas frías, en desuso, caducas. Sus conjuntos se hinchan con aires putrefactos.

Faltan autores, creadores. Faltan directores de espíritu alerta y cultos. Aún sin autores, el teatro español en nuestros días, al cuidado de inteligencias finales, tendría amplias resonancias. En esa cantera de nuestro teatro del siglo de oro, Lope de Vega y Tirso concretamente, además de otros más cercanos, Galdós y Unamuno, podrían mostrar ante nuestro pueblo algo de sus inquietudes y de su agitado vivir. (*Fuenteovejuna* y *El Comendador de Ocaña*, de tan fuerte poesía popular, con sus banderas reivindicadoras, que parece anunciar el teatro de masas de nuestro siglo).

Ha sido un mal destino para nuestros dramáticos caer empolvados en los rincones de las bibliotecas, y vivir artificialmente de los comentarios viejos de los hombres oficiales encargados de defender nuestros tesoros nacionales. Nuestros dramáticos tan vivos, tan jugosos siempre, tan penetrados de vida popular. (Entre estos académicos empolvados no aparece, claro está, Marcelino Menéndez y Pelayo. Recordemos los trabajos de Américo Castro, Alfonso Reyes, Valbuena Prat, y otros, como reivindicación joven del verdadero sentido de nuestro teatro nacional).

Para llegar a un nuevo renacimiento de nuestra escena pensamos en la necesidad de ajustarse a una disciplina y a un pensamiento orgánico creador. Sentimos la urgencia de un control ilimitado por parte del nuevo Estado español sobre empresarios, autores y actores. Para llegar a un encauzamiento de las mejores tradiciones nacionales. Que se alimentaron



siempre en el alma de nuestro pueblo. Nuestro teatro no fue teatro de minorías. Estuvo alejado de toda «élite». Ni tuvo valores experimentales. Fue vivo, próximo y caliente.

(Publicado en la sección «Temas de arte»,
en *La tarde*, 23 de junio, 1933, pág. 1).

Lope de Vega, disociador del aire universal

Antes que otra cosa hemos de empezar esta conferencia de hoy sobre esta figura literaria de España que es Lope de Vega y en esta hora de su centenario, con la exposición de algunas ideas necesarias para el esclarecimiento de esa atmósfera densa, equívoca y cargada de histrionismo, cantera repleta de las más hirientes piedras para la salud, no solo de la salud sino para el conocimiento objetivo de la cultura europea. Hemos de hablar de eso que hoy forma parte de las más elementales adquisiciones del hombre contemporáneo: de lo nacional, y en particular del llamado genio nacional en literatura, en arte o en filosofía, genios nacionales, que son verdaderas fronteras, a veces erizadas de cañones, con un aire de gas asfixiante, y en cuyo recinto abovedado –no resultante de la alta bóveda de la catedral, sino de la bóveda aplastada de una madriguera de topos– se han acumulado a lo largo del tiempo ideas, al principio de un cierto atrevimiento y luego, devenidas escandalosos prejuicios que hoy constituyen uno de los sobornos más vergonzantes de nuestro tiempo.

Con el genio literario de una nación se va explotando una serie de sentimientos epidérmicos, mantenidos, como tales a flor de piel; fáciles a toda lisonja y que se albergan en todas las capas sociales, en todas las tendencias políticas, lo mismo en los nuevos sistemas económicos y que vemos con tanta facilidad en nuestros días, especialmente cuando se ha intentado crear una poesía que lo mismo da que se llame fascista, que encaje dentro de un orden del llamado realismo socialista. Este tremendo mundo en confusión en el cual vivimos sirve para todos los menesteres. Mismo en los



auténticos mundos nuevos que hoy brotan, me refiero a los nuevos Estados, nuevos en su estructuración económico-social, este genio nacional, rebasa su propia área para fundirse en una clase social, el proletariado, y crear así un tipo de nacionalismo tan pernicioso, tan fuera de todo vivo aire cultural, tan de fronteras, que es la anulación del crecimiento propio, de su devenir dialéctico, de su marcha ascendente hacia el descubrimiento de nuevos objetos literarios o artísticos.

Pudiéramos citar ejemplos y ejemplos que harían interminable una reseña de todo este engranaje confusionista, cuando se trata de enaltecer los genios nacionales literarios y más todavía cuando se llega a esas tremendas afirmaciones, que a mí siempre me han dejado anonadado de que el genio nacional, cuanto más se hunde en las raíces de eso nacional logra de esta forma un verdadero contenido universal. Inútil reseñar aquí todas estas ideas de dominio público y que alcanzan su máximo esplendor –este esplendor dicho con todo lo denigrante que tiene esta palabra– cuando se trata de valorar las grandes figuras de la literatura universal, sea Cervantes, sea Molière, sea Dostoiewsky, sea Shelley, sea Quevedo, sea Goethe.

Esto se aprecia de manera extraordinaria en la hora de los centenarios, cuando las naciones respectivas se disponen a trazar festejos y todos se lanzan, con horribles bisturíes en las manos sobre los cuerpos fríos, es decir académicos, de las altas figuras desaparecidas, para repartirse un pedazo de víscera que encuadre dentro de un organismo actual determinado. Por no citar más, he aquí el caso de Lope de Vega, este máximo genio nacional; las fuerzas políticas del Gobierno lo han hecho suyo –creo que con razón–; las izquierdas también. Los viejos y momificados poetas han derrochado sus elegías en su honor. Los jóvenes se han estremecido con fuertes júbilos para reincorporarlo al escalafón de sus maestros. Y si este centenario tuviera la desgracia de prolongarse una hora más, nos encontraríamos con que la mesa de disección aparecería vacía. Un mundo de linternas alumbrando todas las obscuridades a fin de encontrar este cuerpo ido y literario de Lope de Vega. Y ante todo esto, nosotros, los que



trabajamos con más pasión, pero también con un más afilado espíritu crítico sobre las cosas contemporáneas, hemos de formularnos una serie de preguntas sobre el autor de *LA DOROTEA*, hasta qué punto, este poeta del siglo de Oro, este creador de nuestro teatro nacional, puede venir a formar parte de nuestras inquietudes, de nuestras angustias, a situarse dentro de nuestro aire, con aquella su pétrea inmovilidad para las cosas de su tiempo, con aquellos sus ojos cerrados para discernir sobre su mundo en descomposición, que él no vio nunca, como lo vio Cervantes, con aquella su hostilidad para reincorporarse al movimiento poético que se tejía imponderablemente sobre el aire de Europa y que nuestro Góngora supo recoger desde su mente oscura pero preñada de las más extrañas luces. Todas estas preguntas, que nos formulamos de manera intuitiva las hemos de responder a lo largo de esta conferencia.

Pero intentemos poner un cierto orden en todas estas cosas. Perfilémos un poco, tracemos algo así como un camino de señales, para orientarnos dentro de la literatura europea de todos los tiempos, con el propósito de situar a Lope de Vega, y enfocarlo más tarde desde el semáforo tormentoso de nuestro tiempo.

El mundo vital de la literatura y del arte occidental lleva ya trabajados sus más ásperos caminos. El ciclo cultural de este mundo, su propio devenir histórico, su larga tarea de crecimiento ha sido siempre, lo podemos afirmar, resultante de un afán, de una investigación –separando de esta palabra todo su matiz racionalista– de un descubrimiento de nuevos contenidos, de nuevos objetos estéticos, dentro de un proceso subconsciente y automático, y que acaso sea la flecha disparada desde ese vértice en alta tensión que es la lucha entre la realidad interior y la realidad exterior, entre la vigilia y el sueño, entre el ser y su apariencia, etc.

El artista se sumerge en el seno caliente de todos estos mundos opuestos, y hay siempre en él un intento supremo de conciliación, de descubrir armonías y que da en una elaboración –cuya fisiología yo desconozco, y que solo se ha podido en parte esclarecer dentro de la



investigación psicoanalítica– elaboración, que llega a ser poema, tela, figura o masa arquitectónica, y en cuya cera quedan gravadas huellas imponderables del cuerpo a cuerpo entre todas aquellas antinomias. En todo arte se perfila enseguida esta huella de luchas inaccesibles, dualismo que se marca, y con viva claridad, en cualquier movimiento cultural, en cualquier proceso de crecimiento literario, sea en el arte de los griegos, sea en el renacimiento, en el barroco o en el despertar del universo romántico. Hay siempre en este arte una nota inconfundible de disconformidad, –me refiero al Arte, a ese Arte situado en las encrucijadas de nuestra Historia y que son como el aparecer de los grandes impulsos, trampolines de los grandes saltos de nuestro mejoramiento– de disconformidad con el mundo en torno, de choque en las altas velocidades del espíritu contra el espacio quieto y contra el tiempo que lo forzamos a una simultaneidad con nuestra propia marcha. El Arte, en suma, no es otra cosa que un proceso, acaso una técnica de liberación espiritual.

El artista está en pie sobre este mundo. Recoge con sus ojos cargados de sensualidad, con su extraordinaria visión de vidente, toda la realidad exterior desde la política hasta la moral circundante, desde la Naturaleza inmanente hasta los objetos filosóficos. Luego viene algo así como un sueño, y el lento trabajo de construcción de las esferas poéticas y que terminan en un darse a la luz del día, en una arquitectura de formas. Pudiera existir en todo esto como una revelación de carácter inmanente, pero no podemos olvidar que en los grandes artistas, en este proceso de elaboración hay siempre como una luz crítica, como un diminuto geniecillo de dialéctica y que es como un método para dar vigencia, actualidad, a toda obra de Arte. Así el artista, es normal que de cierta manera se adelante a su tiempo, que prevea lo que todavía nadie ve, que abra caminos siempre inéditos mismo para el caminar filosófico, o para las nuevas adquisiciones políticas.

Quisiera que se retuvieran con la mayor claridad posible todas estas ideas para el momento en que hemos de enfocar la figura de Lope de Vega. Volvamos a esta cosa que se llama el genio nacional de literatura. Y



veremos, acaso diafanamente, que este artista con su Arte así creado, por la misma naturaleza de este Arte, a medida que sube a su auténtico plano de Arte, es decir, que llega a respirar su propio aire de vida, va perdiendo en localismo, en esa mezquina cosa que se llama lo nacional o lo familiar para reincorporarse a los altos meridianos de lo universal. Pierde todas esas estrechas concreciones para devenir en hombre, en esa cosa única que se llama ser hombre, universal hombre que se llena con la alegría o con la angustia de vivir. El hombre concreto puesto en este mundo y que no tiene sino ese fuerte lazo de identidad que le une a todos los hombres: su existir. Ya por este mero hecho de sus valores existenciales, queda unido, identificado. Y ante él todo el paisaje dilatado, repleto de objetos, con sus ojos para descubrirlos, de su vivir. Las fronteras de lo nacional quedan abajo. Arriba el hombre, y el artista a su servicio, horadando día por día todas las canteras de su liberación. No es extraño pues, que este artista para trabajar por esta liberación del espíritu se ponga al servicio, no con su arte, sino con su mente, de toda mejora política, de toda transformación social, de todo perfeccionamiento económico que separen del hombre todas las ligaduras que le atenazan para la obtención de su libertad.

Esa reincorporación del artista al plano de lo universal, lo trabaja también con ahínco el mundo económico sobre el cual se desenvuelve. Casi pudiera decirse que el hecho social, la circunstancia económica se ha dado paralelamente en toda Europa, con una identidad casi rigurosa y se acusa este internacionalismo de clases y profesiones más poderosos que cualquier otra forma de ligazón nacional, sea la raza, la religión o la moral. Siempre han estado más cerca un burgués de los cuidados occidentales del siglo XIII, sea flamenco o español, que un campesino francés o un incipiente banquero de París. Es por esto que todo trabajo de mejoramiento social, toda subversión de los valores económicos o políticos, todo intento de hallazgo y de penetración en la conciencia del hombre, se ha situado desde el primer momento en el plano de lo universal. En una nación, incluso como España, con una economía enquistada, y formas políticas torpes, se ha dado este



resonar europeo. Nuestro país se ha aprovechado de estos fenómenos para determinar un avance que lo empareje al ritmo de las otras naciones de más normal desarrollo.

El arte, sobre el aire de lo universal

En este plano de lo universal se mueve el Artista y su Arte. Lo distinto de las naciones, la diferenciación de lo que es un inglés o un alemán o un español, es siempre resultante de un estado anónimo de masas, de la sumersión dentro de un contorno geográfico de una serie de valores étnicos, fisiológicos, ancestrales, que unas veces se acusan dentro de un afán de defensa de los tesoros adquiridos y almacenados en las guerras interminables de conquista y asentamiento y otras veces se atenúan cuando estos grupos nacionales están poseídos del instinto de una liberación colectiva. A medida que crecen los valores culturales esta diferenciación de lo que es un inglés o un español se desvanece y se asciende a un cierto orden de identidad del valor hombre. Se pudiera decir que se pierde nacionalidad y se enriquece de universalidad. Y así como se pierde diferenciación étnica o hemoflica, se gana en personalidad humana, en diferenciación humana, de hombre a hombre, de mujer a mujer, la personalidad del hombre en sí con toda la estela problemática de su vida aumenta, se asienta de manera maravillosa su propia inmanencia, el inglés deja de ser más inglés o el español más español a medida que llega a ser más hombre.

Tanto esto es así que el tono de la cultura ha sido siempre universal, y viniendo al campo concreto de la literatura y del arte, hemos de ver cómo todos los grandes movimientos que han tenido como objetivo un nuevo descubrimiento de valores estéticos, han sido siempre de índole universal. Las fronteras se han abierto, lo nacional se ha perdido, la geografía ha ampliado sus límites y en este mundo del Arte así preparado los artistas de todas las naciones, todo el Occidente ha desplegado sus extrañas dinamicidades para la captura de hallazgos que habían de enriquecer a



todos. Más tarde o más temprano el movimiento había de ser unánime. Los campos de Europa se identificaban. Y no solo en el arte sino en la política y en la moral. Acaso una nación pudiera dar la pauta por una serie de circunstancias, siempre de carácter material. Pero fulminantemente toda Europa se ponía al trabajo, en esa hora de trabajar todos los artistas o los políticos se sentían unidos. El nacionalismo se perdía en las aguas sucias de las viejas cloacas. Las tradiciones literarias, las aportaciones estéticas de una tradición huían ante el apeteer de las nuevas tendencias, que las destruían por la busca incansable de objetos situados en los campos más diversos. Se pudiera analizar cualquiera de estos movimientos de Arte para patentizarlo. Todas las grandes preocupaciones plásticas o poéticas del Renacimiento son iguales en toda Europa. Antes o después. El descubrimiento del mundo platónico, de la Naturaleza divina e inmanente, del paisaje de la antigüedad clásica, la sumersión en ese dualismo que es la exaltación de la razón por una parte, abstracta y universalizadora y de otra, el goce de la vida, el canto de un vitalismo sensible e individualista hace estremecer a todos los poetas y a todos los filósofos. Esto se siente, de qué manera profunda en cualquier artista, en Petrarca, o en Cervantes, en Spencer o en Garcilaso. Hay una unanimidad de preocupación, de elaboración de inéditas arcillas estéticas. Insisto en que lo nacional se pierde. Hay más proximidad entre un Garcilaso y cualquier poeta inglés de tiempo parecido, un Sydney, por ejemplo, que entre este amoroso Garcilaso y otro poeta connacional: un Lope v. gr. Con una escasa separación de años. Qué unanimidad entre un Cervantes desde su mundo de la novela y un Montaigne desde su campo de moralista. Si leemos unos y otros en una cierta continuidad, veremos como ambos se amplían, y resuenan sus ecos en sutiles conchas de mar. Nada sabe Lope de Vega del paisaje espiritual de Cervantes, a pesar de su contemporaneidad. Y no digamos de cualquier otro artista, de un místico o de cualquier otro, de un romántico o de un poeta del medievo, de un Berceo, pongamos por caso.

Ante estas conclusiones a que hemos llegado nos preguntaremos insistentemente quién de estos poetas o escritores representan de una



manera veraz e inconclusa el genio nacional de nuestra literatura. Quién es su más legítimo representante. Con quién llega nuestra novela o nuestro teatro a la más exacta apariencia en relación con nuestra típica psicología o a ser eco preciso de los rumores tormentosos de la sangre de nuestra nación. Nos pasaríamos la vida formulando todas estas preguntas y las respuestas no llegarían nunca. Respuestas objetivas y justas. No respuestas nacidas de cualquier sistema de cultura literaria, en donde el hecho artístico se intenta meter a fuerza, dentro de una concepción de ideas trazadas en la quietud de cualquier laboratorio estético. No sabemos si nuestro genio español es Cervantes o Lope de Vega, si son los místicos o lo representan los pícaros hambrientos de nuestra novela picaresca, si Moratín o el Padre Feijoo, grandes espíritus europeos, que se estremecían con todas las inquietudes dieciochescas que llegaban desde Francia, o son los románticos, o si en los románticos, es Zorrilla, poeta epidérmico, o Gustavo Adolfo Bécquer que estrecha las manos y de qué manera imponderable con un Heine o con un Musset y deja escapar largos caminos de separación con un Espronceda o un Duque de Rivas. Imposible precisar cuál es nuestro genio nacional. Ni si nuestra literatura es realista o idealista, cargada de humor o de ironía como en nuestros últimos renacentistas, popular o erudita, o si por el contrario nuestros poetas viven en un estado de trance o de revelación, como en nuestro Lope, recogiendo los pequeños o grandes perfiles psicológicos de su pueblo madrileño, si es en la dinamicidad mental de un Quevedo o el estatismo social de un Calderón de la Barca. Y si así hablamos de nuestra literatura qué no decir si nos lanzamos en el campo de la literatura comparada. Últimamente he leído un libro de rico valor que quisiera citar varias veces, de Louis Dimier: *Le Nationalisme Littéraire Et Ses Mèfaits Chez Les Français*, primer gran alegato en defensa de la universalidad de la literatura y del arte occidentales. Allí se afirma que no existe una unidad de genio en ninguna literatura europea, que la concepción de un genio literario francés es la mutilación del espíritu que esta definición consagra.



Acaso este libro pueda arrancar, como que arranca de una concepción cristiana occidental de su autor. Es un querer centrar el curso evolutivo o discontinuo de nuestras artes dentro de la gran esfera de la catolicidad, como un último florecer de aquella viva unanimidad de la Edad Media.

Para ilustrar con fuertes ejemplos el sentido de esta conferencia nada como tomar el rico material medieval, donde la literatura y el arte se expresaban por encima de todas las fronteras. El gótico lo mismo se da en Inglaterra que en Alemania que en Francia. Habrá sin duda una escala de detalles que aprecian los especialistas –pero el arte no se hace para los especialistas ni para los historiadores del Arte, sino para goce del pueblo y para su liberación– detalles que establecen diferencias mínimas entre una catedral del Norte de Francia o de la Baja Inglaterra. Pero el gótico luce su existencia y su unidad de espíritu y su universalidad es tan profunda que no es arte de minorías o de mayorías, de tal clase social o tal otra, sino que nos muestra un estado espiritual de un tiempo determinado y una concepción del mundo trascendente e injertada en el alma del hombre fáustico.

Yo quiero que vosotros os sigáis preguntando qué es esto del genio nacional literario. Como en España, en Francia o en Alemania o en Rusia. Da lo mismo. Podemos afirmar que si el genio francés es la medida, el orden, la claridad, si acaso puede ser Racine, preguntamos en qué nación vamos a desplazar a Rabelais, a Corneille, a Hugo y a Rimbaud. Vamos más adelante. Si este genio es Boileau, en qué lugar del planeta situaremos a Lautremont. Y nos volveremos locos si intentamos situar a Francia dentro de lo clásico en oposición de lo romántico. Ha dado esta extraña coincidencia de que en un mismo recinto geográfico broten un afán de medida, vamos a llamar apolínea, que puede representar de cierta manera y visto con un poco de miopía el siglo de Luis XIV y en el mismo espacio el movimiento romántico, por lo menos los más interesantes y las luchas más decisivas que habían de engastar en el plano europeo una nueva concepción del mundo artístico occidental.



Se ha llegado a confundir de esta manera los materiales, con qué trabaja el artista, el marco geográfico, acaso los problemas de su propia vida, los hombres y las mujeres que ve en la calle, donde vive, el paisaje que contempla en los atardeceres, el color de los cabellos, con la auténtica obra de arte ya elaborada y que responde a un estado de espíritu y a un tiempo preciso en la marcha ascendente del hombre. Hay ingleses realistas y otros utópicos. *Hamlet* lo mismo podía haber nacido en la mente caliente de un poeta inglés que en el paisaje monótono de la meseta castellana. *Otelo* o *Don Juan* no podemos precisar en las manos de quien deberían haber nacido, ni dentro de qué genio literario. Lo que sí podemos decir es que *Don Quijote* o *Hamlet* son creaciones literarias, cuya universalidad está precisamente en función de haber sido los viveros más en sazón de todas las preocupaciones del hombre de su tiempo. Perdieron toda nacionalidad para universalizarse.

El mundo del arte es como uno de esos complejos autónomos de que nos habla C. J. Jung, esfera autónoma en verdad, pero soldada a ese gran sistema gravitatorio que es la cultura occidental. Con sus mismas leyes, que no podemos percibir con claridad ni disponer dentro de un orden de ideas mentales, pero cuya discontinuidad y saltos subversivos forman las mejores células de su crecimiento, y su normal evolución los períodos en calma, de asimilación en el conglomerado general de su existencia. Acaso el mundo del Arte se lance en ciertas horas de la Historia a velocidades aceleradas de que no participen los otros mundos, sea el político, el social o el religioso. Pero no es difícil apreciar una cierta simultaneidad, y a veces la necesidad ineludible de que junto a una transformación política vaya una transformación plástica o poética. Todo esto es de una complejidad extraordinaria y podemos llegar a la conclusión que solo nos podemos mover en un sentido de crítica, ante los hechos artísticos, ya puestos en pie y con una feroz independencia, con un destino determinado y que solo podemos mirar desde nuestra libertad de igual a igual.



Y es normal que con un cierto paralelismo a la constante universal de la literatura europea fluyan corrientes que se nutren de diversas fuentes en cada una de las naciones, corrientes que unas veces al parecer se pierden en profundas aguas frías y otras afloran con insistencia aquí y allá, contenidos de los últimos relieves de la subconsciencia, materiales de cierta manera reprimidos, cuyo elemento vitalizador se acusa con una graciosa desvergüenza. Podemos llegar a afirmar que la universalidad del Arte occidental es de una veracidad rigurosa. Que todo hondo movimiento artístico se da con una unanimidad maravillosa a lo largo de todo el mapa de Europa. Que pueden existir países también con un cierto retraso con respecto al ritmo inequívoco del resto del continente. Como asimismo se acusan a veces en ciertos países la aparición de fenómenos aislados de más o menos duración, algo así como planetas que se lanzaran fuera de la órbita del sistema gravitatorio universal del arte. Estos fenómenos llevan en sí, anejos una estructuración típicamente nacional, que no es una continuidad de la tradición auténtica del arte universal, sino por el contrario una ruptura de hostilidades, un enquistamiento, que puede ser sin duda rico y lleno de posibilidades, pero que en un último análisis, solo sirve para romper el equilibrio de la evolución del Arte en un país concreto y mutilar el sentido de su propio destino eterno. Estimo que estos fenómenos son como un empobrecimiento y en ellos el artista va siempre arrastrado por las apetencias de su pueblo o de su público, no se le adelanta, no ilumina los inéditos caminos que han de dar en nuevos hallazgos poéticos. No sabe ver por entre las oscuras telas que le tiende la política o un estado de frenesí religioso. Es un ojo parado en medio de un paisaje cuyas cosas piden a gritos que las miren. Qué dolor ver a nuestro gran Lope, con su ausencia de toda clase de aventura mental, allí parado en su siglo XVII, con aquel mundo en descomposición y asaeteado por todas las crisis, solo viendo en el ámbito de la poesía lo que ya había sorprendido Garcilaso y en la escena del Teatro una realidad exterior de felices trances de damas y galanes, tapices



de ricas sedas –de qué manera extraordinaria bordados– que tapaban las más negras grietas.

Nuestra literatura española no es solo Lope para fortuna nuestra. No es este fenómeno –un serio fenómeno de la Naturaleza– solo nuestra literatura. No es solo realismo y teatro nacional, comarcal y típico. Nuestra gran literatura es la tragicomedia de Calixto y Melibea, con su aire hondo de dramatización de los más complejos sentimientos, de las ideas y de la vida del hombre de su tiempo. Libro divino y humano cuyas páginas se estremecen en ese dualismo trágico del amor platónico al chocar con las fuertes apetencias de la carne. Todo su aire renacentista, levantado sobre el polvo granujiento de las más extrañas experiencias medievales. Nuestra literatura en toda esta hora que ha de desembocar en la máxima creación del Quijote, es una hora que suena a compás de toda la alta poesía y novela contemporáneas. Nuestro teatro renacentista de Juan del Encina, de Torres Naharro acusa todas aquellas inquietudes. Se enriquecían acaso de lo vivo que quedaba de la Edad Media, pero no resucitaban espectros. Todo aquel paisaje literario había de culminar, y de qué forma tan espontánea en la novela de Cervantes y en la amorosa poesía de Garcilaso. Hay un alto, una frontera espantosa en el crecimiento de nuestra literatura. Lope de Vega da una parte sobre tierra universal y humanista y de otra sobre las calles de Madrid, hundido en las aguas encenagadas de una Edad Media arqueológica. Que cosa más oscura, qué confusión, que a mí siempre me ha llenado de pavor, ese saco sin fondo que en nuestros tratados de Literatura se llama SIGLO DE ORO. Y luego en este mismo siglo de Oro, paralelo al existir de Lope de Vega, esta corriente universal, siempre latente, nunca perdida, pero apagada, leve, viviendo en la clandestinidad, pero que a poco había de recobrar destellos energéticos, para enrolarse en el gran equilibrio europeo: Góngora.



Lope y su ámbito

Creemos llegado el momento de enfocar con una cierta amplitud a esta figura de Lope de Vega, motivo inicial de esta conferencia. Habíamos afirmado que el autor de *Fuenteovejuna* caía de una parte dentro del campo internacional del Renacimiento y de otra sobre peculiares campos de España, que él intentaba revalorizar, creando ese ámbito confuso que se llama Arte popular. Así Lope andaba desde un cierto plano de su espíritu junto a Cervantes y a Garcilaso. Desde otro se hundía, con una manera de complacencia sensual, en los estrechos barrancos, sin salida, de la poesía tradicional. Como lírico renacentista andaba solo, y un poco a regañadientes con la corriente europea. Como poeta dramático, iba atado a su pueblo, ayuntado a su frenesí, a este pueblo español del tiempo de Lope, encolerizado acaso, con todos sus impulsos creadores ya de regreso y que solo gustaba que le sirvieran en la escena, los mismos temas culturales de su tesoro colectivo, –en su cansancio refractario a toda índole de aventura mental– aderezados en los versos calientes, de un cierto carácter plástico de nuestro Fénix.

En el alma de nuestro Lope se entabló esta lucha entre esos dos diversos contenidos de consciencia: el representado por las inquietudes de carácter humanista y el sometido a las apetencias populares. Si analizamos una obra tan expresiva de nuestro Lope como *El castigo sin venganza*, de una extraña riqueza psicológica y acaso única en este sentido en la producción de nuestro autor, como ha reconocido nuestro ilustre Américo Castro. En *El castigo sin venganza* brotan dos figuras, Casandra y Federico, los jóvenes adúlteros, levantados sobre un basalto dramático, de una contextura recia espiritual, sometidos a la propia fatalidad de su naturaleza sensual, que ellos expresan a veces en unos versos tensos como si los escribiera Góngora, figuras y acción que son el exponente de aquella mirada renacentista y de aquella simpatía que lucían los mejores humanistas para comprender las agarrotadas luchas de la vida sexual entre hombre y mujer. Lope contempla a sus protagonistas con un amor extraordinario, como los



deja vivir su propio sino sin concesión mezquina a su público, ni a su moral teológica. Solo al final, y como escribe Américo Castro «al pueblo se le hablaba en necio para darle gusto», Lope abandona la alta trayectoria trágica de su comedia para ceder ante el mediocre sentido del honor de su auditorio, y surge entonces la venganza del Duque episódica, melodramática, sin honda motivación psíquica. Esto se llamaba y aun se llama temas propios de la poesía tradicional.

Lope fue un tardío renacentista. Difícil situación. Shakespeare también lo fue. Recordemos que nuestro Lope recoge en parte la temática del mundo greco-romano. Él sabe captar algunas esencias de los dioses antiguos y se recrea con algunas piltrafas mitológicas que llegaron hasta él. Nos recuerda a veces –me refiero al poeta lírico– a nuestro Garcilaso, y lo imita reiteradamente, pero qué perpendicular diferencia entre uno y otro. Garcilaso fue en todo momento un poeta auténtico, con qué frescura y de qué manera tan espontánea recoge todos los hilos invisibles del renacido mundo platónico, cómo los elabora con su gran ojo universal y europeo, cómo se vierte su espíritu en aquel agridulce despertar, entre las conchas de suaves intimidades, de sus pastores idílicos y de sus ríos largos que cruzan toda Europa. Lope de Vega no conoció esta feraz poesía de Garcilaso. Él fue un hombre descriptivo, repleto de pintadas decoraciones, con atisbos líricos extraordinarios, pero que necesariamente siempre hemos de leer desde fuera como si percibiésemos un cuadro colgado sobre un muro.

Debemos comprender lo que hubiera sido Lope si su consciencia dramática y su inspiración estuvieran en una misma altura de vibración que Cervantes con respecto a las fértiles variaciones de la motivación del mundo de su tiempo internacional. Su genio literario, que lo poseyó en alto grado, hubiera sacado a la escena acciones, tiempos, objetos, caracteres, preocupaciones, aventuras y destinos, que acaso no habrían de templar «la cólera del español sentado», de ese español sentado que fue su público, pero sí avivar un nuevo sentido de la vida, concepciones más a tono con la marcha de los tiempos, de otro público que no fue el de Lope de Vega, pero



que andaba esparcido por España, escondido detrás de los pocos rincones erasmistas que nos quedaban. Frente a la cólera del español sentado podemos oponer la angustia del español en pie.

Este público a quien sirvió el genio de Lope de Vega. Qué lamentable impresión nos producen las ideas que de este público tenía Lope de Vega. Citemos a Américo Castro, en su estudio de la *COMEDIA ESPAÑOLA* de las ediciones de La Lectura:

El genio de Lope de Vega consiste justamente en haber percibido el ámbito de la opinión pública y su perspectiva, en haber sentido en aquella extraña democracia el latido de la sensibilidad colectiva, y en lanzarse audazmente a hacer un órgano oficioso. Mirada así, la comedia no tiene igual –no obstante cuanto se ha dicho sobre sus analogías con el teatro griego e inglés– en ninguna de las civilizaciones conocidas. Ningún pueblo –excepto el español– ha podido permitirse el lujo de que durante siglo y medio le hayan estado regalando diaria y renovadamente el oído.

Para este público que yo aún no he llegado a saber quién es, porque sobre este público se han escrito las vaciedades más hondas, Lope de Vega, y a su instancia, transforma, en una revolución aparente, las famosas tres unidades del teatro griego y sus contenidos ideológicos. No quiero citar el famoso y cacareado *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS* que se presta de manera extraordinaria a una crítica mordaz. Pero sí afirmar que aquella revolución dramática, no acusa un estado de espíritu seriamente subversivo, que Lope no enriqueció el viejo drama antiguo, que una reforma de las tres unidades había de llevar consigo una reforma de los viejos contenidos de consciencia dramáticos, reforma de cuajo y no aparente, que acusara una viva dinamicidad exterior como a primera vista percibimos en Lope, acompañada de una honda inquietud en los estratos más lejanos de su realidad interior. La comedia de Lope, con sus personajes que entran y salen, y sus psicologías de piedra nos hace recordar a un tren lanzado a gran velocidad cuyo interior estuviera cargado de fantasmas. Esta revolución truncada de Lope de Vega se manifiesta de manera diáfana en esa falta de atmósfera que tienen sus comedias. Recordad si no cualquier obra de



Shakespeare. Cualquier comedia, cualquier drama. Hay en ellas, como la hay en Esquilo, en la comedia de Molière, en algunas del mismo Lope, en Ibsen, en Galdós, un aire que llega hasta el espectador, que enrarece el ambiente del teatro, que lo carga de una alta tensión en que sentimos una sensación de pesantez, que penetra nuestra alma y nos agobia. Es la voz del poeta dramático que nos llama a sí, a las tremendas apariencias de su realidad, es el espíritu de las figuras que sale por la boca y carga la escena de una nueva naturaleza, apretada y tensa, es su humanidad, es la viva realidad interior que nos atenaza con todas las fuerzas de un sino. Nada superior a Esquilo, y digo esto porque en aquella sumersión dentro de las tres unidades, que a primera vista nos parece una técnica torpe para encuadrar cualquier motivación psicológica, cuando el coro se mueve en sus ditirambos dionisiacos, cuando la figura dramática aparece quieta, encerrada en sus unidades, qué dinamicidad la de su acción inmóvil, cómo salen las palabras de la boca de Prometeo, que pensamos que el mundo se va a venir abajo ante las imprecaciones del Dios encadenado.

Se comprende también que el español de la comedia de Lope de Vega, episódico y fugaz, como su imperio teocrático, necesitara ver todos los días nuevas comedias, nuevos dramas, siempre distintos, como un perro hambriento que cuanto más come más flaco está. Le faltaba aquel anonadador aire a su comedia que mostraba un *HAMLET* o un *REY LEAR*. Este otro espectador, había de salir de los corrales cargado con aquel aire lleno de pesantez de que hemos hablado, y durante días y días viviría dentro de aquella atmósfera trágica que enriquecía su alma y le revelaba nuevas facetas de su destino. Era este el hombre, el hombre universal, desposeído de sus demarcaciones típicas o regionales.

A nuestro Lope le faltaba luz crítica. Geniecillo dialéctico para aunarse a las corrientes vitales de cultura de su tiempo. Necesario a todo hombre de teatro. A todo hombre de teatro que no sea solo una caja de resonancia de los apetitos de su público. Genio crítico que sabe pensar sobre el hombre y su existir y que como Esquilo, había de pensar que sin



Prometeo y sin el esfuerzo humano que da un valor patético, no existirían hombres de nuestra especie. Este espíritu crítico ha creado la tragedia, como leemos en un bello libro de Marie Delcourt: *ESCHYLE*. Precisamente en oposición a la tesis de Federico Nietzsche, Esquilo, el padre de la tragedia, nos atestigua que

ante sus ojos el mito y el conflicto se dibujaban juntos, en una línea única. Las leyendas tienen para él una poderosa realidad. Ve, oye, conoce, ama a los hombres y a las mujeres de las antiguas fábulas que le han sido narradas. Les debe una gran lección. Que en las cosas humanas nadie está enteramente en la verdad ni enteramente en lo falso. Cada uno de los adversarios tiene sus razones poderosas, excelentes... El poeta da las armas a cada uno de ellos. Solo la vida es posible en un mundo compartido entre dos energías adversas. Ella debe enriquecerse con la fuerza viva desenvuelta en la lucha. La conclusión de una trilogía para Esquilo nunca fue una derrota brutal, sino siempre como en Heráclito, una síntesis de contrarios, armonía de plectro y lira, colaboración de arco y flecha.

Pudiéramos examinar ya en estas alturas algunos conceptos de índole moral en la comedia de Lope de Vega, v. gr.: el honor o la justicia. Y cotejarlos más tarde a través del espíritu ávido y crítico de Cervantes. Ese sentido humanista de las cosas, de las personas, del paisaje, de las existencias múltiples, esa comprensión para todo lo que cae bajo la mirada del hombre y que es siempre síntoma de las grandes épocas de la Historia. Lope vivió tan cerca de todo esto, y solo escuchó los aplausos de su público, que era necio según él mismo nos dice. La idea del honor llega hasta Lope desde el plano medieval e imbuido de feudalismo y permanece igual, en una horrible quietud arqueológica. Crea sus figuras tendenciosas para encarnarla y servirla. Parece que por España no hubiera pasado la sombra de Erasmo, ni las enseñanzas morales de un mal Lara, ponemos por caso. Hay siempre un olor de crimen en todo este teatro que despertó siempre el entusiasmo en toda la Europa reaccionaria. Mismo el verso que llena este saco del honor, llega hasta nosotros pintado en fulgentes colores, pero nada más, y solo escapa a veces en la elaboración lírica de algún sentimiento amoroso, que era como una trasposición humana y personal.



En Cervantes esta idea del honor se amplía y revaloriza, y descansa sobre preceptos de alta significación en el Renacimiento, resultante de pensar al hombre en su ser, inmanente.

Lo sustantivo del concepto cervantino del honor, ha escrito Américo Castro, lo que reflejan las vidas de los personajes en los momentos supremos, es la idea moral del humanismo, el concepto de la pura dignidad humana, basada en virtud racionalmente autónoma, independiente de fama, casta y linaje.

Al analizar la idea de justicia en Lope de Vega, de manera somera dado lo largo de este trabajo, hemos de ver cómo salta aquel dualismo que hemos apuntado ya: el choque entre el sentido de la justicia renacentista, espontánea, sencilla, equitativa, tal como había sido expresado por Montaigne y que Lope refleja en *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* y alguna otra obra, y de otra parte, una concesión al gusto público –sentido de lo popular– dando a esta justicia un valor transcendental que llegaba hasta el Rey, quien la administraba infaliblemente, quitando así su prístino carácter de inmanencia. Los atrevimientos humanistas de Lope quedaban así truncados. No obstante hemos de decir que obras como *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* alientan una tal vida eterna, universal, porque reflejan de manera poderosa estadios de nuestro devenir. No es extraño que se hayan representado con entusiasmo en nuestros días del centenario. Mismo su valoración poética es tan vigente porque llena ideas de actuales contenidos, porque no debemos olvidar que en la poesía dramática, las esencias poéticas se desprenden de la elaboración de esa lucha del hombre con algo o contra alguien. No siempre Lope fue así. Casi siempre nos recuerda un poco a *El villano en su rincón*.

Hay dos temas en la estructuración espiritual del tiempo de Lope de Vega que a mí siempre me han llamado poderosamente la atención. Dos temas que necesariamente hemos de eludir, dada la amplitud de esta conferencia. Pero que quiero apuntar, como una existente preocupación: que frente a todo lo que representa Lope de Vega de nacional y nacionalista, de reloj parado en el concierto europeo, Góngora mantiene con una recóndita



gallardía y en sus *Soledades* —es este el sentido de esta soledad, de esta evasión— el contacto con el proceso cultural y literario de Occidente. Él, sintetiza, una hora de crisis de consciencia continental, él está situado internacionalmente en ese gran movimiento de descomposición renacentista que salta en Italia, en una calle de París, en el Hotel Rembouillet, en Londres, y cuyo estudio está aún por hacer. La última generación poética de España que ha sabido revivir a Góngora en un mundo de intimidad imponderable, no supo redescubrirlo desde su gran ángulo abierto a todos los aires. No. Góngora no es el poeta de unos cuantos, sino un poeta universal. Y aquí llega el otro tema que he de eludir: sobre qué es eso de la poesía popular y de la poesía erudita, de la poesía clara y de la poesía obscura. Sin duda es esta la hora de un gran alegato para esclarecer todas estas ideas mediocres que han llegado hasta nosotros con los famosos creadores de sistemas literarios que fueron los románticos alemanes.

Imposible terminar este ensayo sin antes centrar a Lope de Vega en el panorama político de su mundo, de su Estado. Lope no fue un ave extraña, caída desde el cielo en una lírica columna de aire sutil. Él estaba con algo, con alguien, él era parte de una consciencia española, de un quehacer nacional. Su grandeza, la que ha llegado hasta nosotros, es algo que brota de las tormentosas corrientes de la Contrarreforma. Su incipiente barroquismo es la resultante de una lucha de fuerzas y es sin duda lo mejor de él —contrarias fuerzas que se oponen, las de Carlos, el Emperador, con su alta concepción del mundo europeo, universal y dinámico y las fuerzas de un Felipe II, el del percedero y quieto Estado teocrático, mutilador de las más elementales libertades del espíritu.

Pero necesitamos aclarar todo esto. Busquemos un apoyo eficaz en la palabra de Fernando de los Ríos. En sus conferencias pronunciadas en el pasado año en la Universidad Central y en el análisis que traza del Estado español del siglo XVI, Fernando de los Ríos nos presenta una Contrarreforma que puede señalarnos Carlos I y otra que es la consecuencia del Concilio de Trento y que simboliza la política escatológica de Felipe II.



Los primeros treinta años de la Contrarreforma son años renacentistas hasta la exageración y proclama la primacía del espíritu vitalizador de las ideas frente a la seca razón. Es esta la Contrarreforma auténticamente europea, frente a la otra, de raíz esencialmente española, todo dogma, canon, razón esquematizada y sustraída a su propio fluir en la Historia. En el hundimiento de aquella primera Contrarreforma que «prometía fecundar lo mejor del humanismo renacentista», hemos de ver a las grandes figuras literarias, profundamente europeas, enroladas en los grandes ciclos de la literatura universal: Cervantes, Garcilaso y El Greco en las puntas de la novela, de la poesía y de la pintura.

Lope de Vega es la hora estallante de la crisis en que se ventilaba el destino de España. Su mente atravesada por las direcciones que asumía el Concilio de Trento. Él, situado en aquella encrucijada de nuestra Historia y hemos de decir que de aquel dualismo ha brotado toda su grandeza y su mediocridad.

Lope y su influencia

Aún sigue siendo un problema insoluble la influencia que ejerció Lope en el teatro europeo de su tiempo. Poco se ha escrito en este sentido en esta hora de su centenario. Es difícil precisar su resonancia artística, fuera de sus fronteras. En Inglaterra, dada la coyuntura de que su escena había llegado a su mayor altitud, mismo en John Fletcher y en James Shirley, que recogieron de la gran cantera de asuntos lopescos temas para sus comedias, puede afirmarse que la importancia de estos autores no es otra sino la de meros seguidores, ecos ya adulterados del drama isabelino. Y su existencia es solo un resonar de otras existencias, el monólogo ya cansado de un intento de sobrevivencia.

No vamos ya a hablar de Alejandro Hardy, ni de Corneille y el *Cid*. Creemos que ya antes del *Cid*, y no vale la pena insistir en la coincidencia de temas, sabido es que el teatro francés siempre fue así, no dio importancia a asuntos y situaciones. Se recogían de todos los campos ya laborados, sobre



el fruto feraz, el poeta dramático se lanzaba a esa feroz tarea de meter la nariz para extraer una química psicológica. Ya en Corneille, mismo en el *Cid*, las formas episódicas españolas, vivas y efímeras, están rebosadas.

Luego el silencio largo que deja Lope de Vega, hasta el romanticismo. El enfoque de Lope en este tiempo, desde Alemania, tendencioso y sistemático, es algo que solo queda, para comercio de algunas mentes filosóficas. En libros y en apologías disciplinarias. Ya Hegel reconocía más tarde su imposibilidad de ver comedias españolas.

Y saltando, saltando llegamos hasta ahora, con Lope de Vega y su centenario en nuestro país. De tanta cosa leída y hablada no hemos de olvidar a quienes reconocemos como directores ditirámicos de las fiestas del pasado año: José Bergamín y José Montesinos. Ellos han sido los que han lanzado las frases oportunas, los discursos de ocasión, ellos han sintonizado al poeta del siglo XVII con nuestro tiempo. Luego han quedado todos los multirresonadores de sus ideas y de sus encomios. Ha sido un murmullo que ha invadido todas las revistas literarias y los aparatos de radio de la nación. Grave tarea. Difícil tarea. Esta nuestra nación, angustiada y herida, tan poco propicia a «figuras de donaire», a «artes de birlibirloque». A pesar de todo, el país, desde los folletos que expanden arte de propaganda hasta las hojas de poesía pura, se han movido en el aire de estos ecos y los han propalado a los cuatro vientos.

Mientras tanto quedan algunos jóvenes españoles, cuya más esencial preocupación, es ya corazón vivo su consciencia, estriba en encontrar una técnica, una técnica de liberación, una herramienta de arte, por supuesto, para desgajar todos los «laberintos» que circundan nuestro espíritu.

(Publicado en *Gaceta de arte*, n.º. 38, junio, 1936, págs. 23-47).

