

Las herejías literarias de García Lorca desde la estética franquista

Marta Castillo Lancha
Universidad de Málaga

RESUMEN

Al contrario de lo que suele pensarse, la imagen de García Lorca como "héroe mítico" tras su trágica muerte, no fue el motivo fundamental del desmesurado rechazo sufrido por el poeta a principios de la dictadura franquista. Los críticos de entonces podían disculpar, de alguna manera, la postura ideológica del autor siempre y cuando supieran encontrar en su obra una lectura que confirmara las expectativas rehumanizadoras del nacional-catolicismo español. En este artículo analizamos cómo se produjo la inadecuación a este horizonte.

PALABRAS CLAVE: Estética Franquista/ Teoría de la recepción/ Federico García Lorca/ Horizonte de expectativas.

García Lorca's literary heresies from the Pro-franco aesthetics

ABSTRACT

On the contrary of what it is thought, the image of García Lorca as a "mythical hero" after his tragic death, was not the fundamental reason of the unbounded rejection suffered by the poet when the franquista dictatorship began. The critics of that period could excuse, of some way, the ideological position of the author only if they had find in his work a reading that confirmed the re-humanized expectations of the National Spanish Catholicism. In this article we will analyse how the inadequacy took place in this horizon.

KEY WORDS: Pro-Franco aesthetics/ The Reception Theory/ Federico García Lorca, Horizon of expectations.

La casi total ausencia de García Lorca con respecto a la crítica literaria de la década de los cuarenta tiene su causa en disentimientos políticos, como generalmente se cree, pero también, y sobre todo, en disconformidades estéticas¹. Al contrario de lo que suele pensarse, su trágica muerte y la imagen del autor como "héroe mítico"², no fue el motivo fundamental del desmesurado rechazo sufrido por el poeta a principios de la dictadura franquista. Hemos podido constatar que los críticos de entonces podían "disculpar", de alguna manera, la postura ideológica de un autor siempre y cuando su obra reuniera las cualidades fundamentales que el grupo falangista había

* CASTILLO LANCHA, Marta: "Las herejías literarias de García Lorca desde la estética franquista", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 301-325. Fecha de recepción: Febrero 2009.

¹ Cfr. WAHNÓN, S.: "La recepción de García Lorca en la España de la Posguerra", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIII, nº 2, 1995, págs. 409-431. Vid. también CASTILLO LANCHA, Marta: *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.

² A la luz de las teorías de Pierre GUIRAUD ("Mitologías de nuestro tiempo", *La semiología*, Argentina, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1975, págs. 127-133), de U. ECO (*Apocalípticos e integrados*, Barcelona,

convertido en las bases de su proyecto rehumanizador. Se trataba de poner a servir hasta aquello que nunca tuvo tal intención, y mucho menos supeditado a los valores impuestos por los ideólogos del fascismo. Éste era el sentido de la “conciliación” en los primeros años de posguerra: intentar “descubrir” en autores apartados de los cánones escorialistas la “profética” presencia de los mismos. El rescate de Antonio Machado es un buen ejemplo; depurado de los conceptos “erróneos” de su visión del mundo, era un poeta asimilable desde los modelos clasicista o garcilasista, que, aunque difundidos por Giménez Caballero y Luis Rosales antes de la guerra, se habían convertido en el punto de arranque del proyecto ideológico global del nacional-catolicismo español³. En cambio, la obra lorquiana, por su carácter esencialmente deshumanizado, vanguardista, y puro, presentaba infranqueables obstáculos para ser proclamada “obra de España” y sólo pudo juzgarse de “herejía”. Ésta será la “concreción”⁴ fundamental que marcará su recepción en los primeros años del régimen cuyos cánones estéticos “humanos”⁵ y “realistas”⁶, como ha detectado Gabriel Ureña, “se jactaba en tachar de un plumazo un siglo de historia universal del arte, un siglo de Vanguardia”⁷. “Herejía” no era solamente aquella obra que, por su contenido vital, atentara contra los principios católicos o contra la concepción autoritaria del Estado

Lumen, 1993, pág. 221) o de R. BARTHES (*Mitologías*, España, Siglo Veintiuno de España Editores, 1980), la génesis y existencia de los mitos contemporáneos siguen pareciéndose a los creados por las culturas arcaicas y primitivas. García Lorca, el poeta y mártir, protagoniza una de las “mitologías de nuestro tiempo” (en este caso concreto creada en la Guerra Civil Española y continuada en los años sucesivos), que expresa “una visión del hombre y del mundo; significa una organización del Cosmos y de la Sociedad”. La vida y muerte de Lorca, se ve entonces “signada de presagios, pruebas, dones milagrosos y de todos los signos que rodean al héroe mítico”. (GUIRAUD, P., *op. cit.*, pág. 127).

³ Lo que convierte a Antonio Machado en un poeta de la causa nacionalista no fue su ideario político sino sus valores formales (la sencillez del lenguaje, la claridad de los temas, empleo de formas tradicionales...) y algunos valores del contenido, entre los que contaba en primer lugar la propia presencia del contenido, pero además la conciencia de temporalidad-muerte, la religiosidad como problema, la atención a la realidad natural (a lo creado), y el tema de España, pudieron ejemplificar, adecuadamente seleccionados, los valores estéticos que pretendían imponerse desde la normatividad escorialista. Vid. WAHNÓN, S.: “Textos sobre los «rescatados»”, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1988, págs. 270-319; “La recepción crítica de Antonio Machado en la primera década de posguerra”, en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado*, Vol. IV, Universidad de Sevilla, 1990, págs. 221-228.

⁴ Ingarden, Mukarovsky, Gadamer y otros han desarrollado el concepto de “concreción” de la obra artística, central en la teoría de la recepción literaria: cada receptor percibe el texto a su manera, hace una elección de los elementos que encuentra, según sus preferencias más o menos conscientes, reconstruye la obra presándole elementos de su propia experiencia. El texto, desde luego, es único e invariable, pero cada receptor lo experimenta de un modo distinto. De ahí que W. Iser distinguiera, en esta misma línea, entre “texto” y “obra”, entendiéndose por obra, el texto en la concreción hecha por cada receptor. Vid. WARNING, R. (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989; MAYORAL, José Antonio (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco / Libros, 1987.

⁵ El término “humanismo” sirve normalmente para designar un movimiento de apertura del hombre en cuanto ser de posibilidades imprevisibles que lleva parejo su progresiva liberación respecto a la divinidad, el desprendimiento de la alineación religiosa. En contraste con esta actitud, que ha merecido durante siglos el calificativo de humanista, hay que entender el nuevo concepto propuesto por la estética escorialista y que propugna devolver al hombre un sentimiento de impotencia y desvalimiento ante la realidad, es decir, el sentimiento que lleva implícito todo pensamiento religioso. En definitiva es éste un concepto antihumanista de lo humano y también radicalmente distinto y opuesto al defendido por los intelectuales republicanos, quienes entendían el humanismo como el intento de restituir al hombre la conciencia de su valor. La estética escoria-

franquista, sino también (en estos momentos de la historia española) aquella obra inspirada en principios estéticos vanguardistas o puros. De ahí que Antonio Vilanova en 1943 explicara que no eran sólo “hondísimas razones políticas” las que le obligaban a silenciar el nombre de Alberti, sino, a su entender, “razones literarias”⁸.

Desde este “horizonte”⁹, Lorca fue catalogado, en primer lugar, como un “soberbio”, “un pesimista”, de cuyos textos emanaba un tugo agónico y un peligroso intimismo. Su lirismo dramático les resultó demasiado próximo a las teorías del arte como expresión propias de la estética croceana, tachándose de falta de objetividad, por hacer tambalear el dogma, es decir, la única verdad del espíritu. La expresión bella, “el estilo brillante”, se convirtió, así, en un “veneno mortífero y corruptor”¹⁰. En segundo lugar, la sugerencia de su lenguaje, su plasticidad, su hermetismo... lo definieron rápidamente como un vanguardista, un deshumanizado, defensor de la teoría del arte como forma y antagonista, por tanto, de la nueva estética y de un concepto muy peculiar de “realismo”, en el sentido cristiano, que establecía como función predominante su orientación no hacia el mensaje sino hacia el referente, es decir, hacia un concepto de realidad transmisora de contenidos sobrenaturales, extrasensoriales, que denominaban “misterio”: interpretación única y verdadera de la realidad a la que debe ajustarse toda obra para ser digna y bella, voluntad ajena al hombre que éste no puede explicar aunque deba, en cambio, subordinarse a ella. Y, en tercer lugar, la crítica oficial de entonces tampoco pudo tolerar el marcado esteticismo que encontraba en sus obras, percibido siempre desde el punto de vista de un concepto de arte como servicio, dirigido al adoctrinamiento y propaganda de presupuestos ideológicos del totalitarismo fascista que rechazaba firmemente todo arte minoritario y antipopular.

Lorca, miembro destacado de la generación del 27 y escritor “deshumanizado” por excelencia, no cumplía ninguna de las dos expectativas mínimas que debía satisfacer el artista para que su obra recibiera el preciado calificativo de “humana”. La configuración de este horizonte aparece sintetizado en un texto esencialmente normativo de Luis Felipe Vivanco que fue todo un manifiesto estético en la época:

lista es rehumanizadora en el sentido que define su poética frente a la vanguardia, restaurando el elemento referencial, y antihumana por alejarse de las tendencias “demasiado” humanas del arte humanista y liberal, distinguiéndose, así, de otras poéticas rehumanizadoras con las que acabará confundándose en el transcurso de la posguerra española. Cfr. WAHNÓN, S.: “El concepto de rehumanización en el pensamiento literario del fascismo español”, en *Homenaje al profesor D. Antonio Gallego Morell*, vol. III, Granada, Departamento de Filología Española, Universidad de Granada, 1989, págs. 477-487.

⁶ Aquí realismo no es equivalente al denominado realismo español, pues éste se consideraba incluido dentro de los decadentes “ismos” del siglo XIX y XX. Se establece una clara diferencia entre realidad y realismo: Dios se encuentra en la realidad y el realismo, no. La estética clasicista maneja un concepto de realidad que equivale al misterio en el sentido cristiano.

⁷ UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*, Madrid, Istmo, 1982, pág. 15.

⁸ VILANOVA, Antonio: “Crítica y literatura”, *Alerta*, nº 9, 12-VI-1943, pág. 9.

⁹ GADAMER, H. G.: “Historia de efectos y aplicación”, en WARNING, R. (ed.): *Estética de la recepción*, op. cit., págs. 81-88.

¹⁰ GARMENDIA DE OTAOLA, A.: *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1953 (2ª ed.; 1ª ed. 1949), págs. 26-27.

“Tenemos, pues, precediendo a la obra de arte, y por si una sola fuera poco, dos limitaciones: la limitación del artista (espíritu encarnado, según el dogma católico, y, precisando más, naturaleza caída, redimida por la sangre de Cristo) y la limitación de la obra, que es, precisamente, su perfección formal, lo que la hace terminar en sí misma, trascendiéndose”¹¹.

Tal “perfección formal” respondía a un proceso rehumanizador que adquiría significación por oposición, principalmente, a la “demasiada humanidad” de corrientes sociales subversivas o de tendencia desmesurada al individualismo intimista. Así, este nuevo concepto de lo humano se enfrentaba de lleno al “sentimiento”, es decir, a la subjetividad con que los temas del espíritu eran tratados por artistas rebeldes a la única verdad del Espíritu: el “dogma” debe ser la razón de ser del ser humano, como demuestra el fragmento que se va a transcribir a continuación:

“Nuestra obra intelectual (la de ser humano) debe llevar calor de vida y tender como sutil flecha hacia las zonas de las intuiciones puras, aquella en que el concepto, si ha de tener valor, ha de llamarse dogma”¹².

Por eso Torrente Ballester, en plena Guerra Civil, no acepta el lenguaje poético del drama lorquiano porque le falta “objetividad” y le sobra “ímpetu” al poeta:

“Así, cuando en una decisiva pieza (llena de excelentes calidades líricas) de García Lorca una moza rondeña, en descripción de la fiesta taurina, dice que *parecía que la tarde se ponía más morena*, no es ella, la moza, sino el poeta quien habla”¹³.

La lírica sobra en su teatro, porque, a través de esta peculiar expresión, Lorca ofrece su particular interpretación de lo real, su propio sentido, cuando lo correcto es “revelar” los contenidos de una norma o verdad a la que debe sujetarse para no incurrir en el pecado de soberbia. El lirismo lorquiano, a través del cual el autor transmitía contenidos de sí mismo, recordaba en gran medida las teorías croceanas sobre la expresión artística. A esta concepción del arte se oponía la teoría del teatro como revelación desde la cual los franquistas subordinaban la subjetividad del escritor a la obediencia de una voluntad superior y externa. La expresión debe ser expresión de algo, de una norma previa que actúa siempre como referente, más que de alguien,

¹¹ VIVANCO, Luis Felipe: “El arte humano”, *Escorial*, I, nº 1, noviembre 1940, págs. 141-150. Cita en pág. 143.

¹² LAÍN ENTRALGO, Pedro: “Sermón de la tarea nueva. Mensaje a los intelectuales católicos”, *Jerarquía*, nº 3, 1938, cit. por WAHNÓN: *Estética y crítica...*, op. cit., pág. 221.

¹³ TORRENTE BALLESTER, G.: “Razón y ser de la dramática futura”, *Jerarquía*, nº 2, octubre 1937, págs. 61-80, recogido (parcialmente) en MAINER, J. C.(ed.): *Falange y literatura*, Barcelona, Editorial Labor, 1971, págs. 214- 220. cita en pág. 214.



del estado del alma siempre individual y nueva, que propugnaba Croce. Desde este punto de vista Lorca era un soberbio intimista por emplear un lenguaje poético que se convertía en un repulsivo, en un disfraz, que ocultaba el verdadero mensaje.

Las actividades de Lorca al frente de La Barraca constituyeron una clara fuente de conflictos no sólo políticos sino también literarios entre nuestro autor y la estética falangista que no podía aprobar un teatro que políticamente no satisficiera su instrumentalidad propagandística ni que estéticamente atentara contra la teoría del “creador conservador”. Los montajes de Lope de Vega que dirigió Lorca desde La Barraca fueron catalogados de auténticas “herejías literarias” dignas de un “auto de fe” porque, según la estética del clasicismo cristiano (dominante en la preguerra y difundida por las teorías propuestas por Giménez Caballero en *Arte y Estado*)¹⁴, las formas artísticas debían ser, ante todo, inmutables.

A propósito de la perennidad del arte, de su ser permanente, Giménez Caballero había elaborado su teoría del “creador conservador” que consistía en que “el autor se limita a convertir a ese espíritu creador (entendido como idea interior original en las filosofías románticas) en un espíritu “conservador”, cuyo principio creador, lejos de ser el de expresarse con libertad en la materia, es el de conservar las formas en que el Espíritu se expresó de una vez para siempre”¹⁵. Para Giménez Caballero, una forma es y ningún proceso de desarrollo pueda hacerla aumentar o disminuir, de la misma manera que un contenido es y tampoco nada puede hacerlo cambiar:

“Cada país tiene su fórmula dada, su estado latente, su *genio*, como yo lo llamo. Mientras lo tenga incipiente y débil, ese Estado *no es*. Es otro Estado falso, o simplemente informe.

Y si después de haber alcanzado lo que debía alcanzar, abandona la tensión por mantener ese Estado, los estados sucesivos, alejados de ese ideal, preformal (genial), lo arrastran a abismos de degeneraciones y fracasos”¹⁶.

Para Giménez Caballero el genio artístico de España habría tenido una existencia plena en El Escorial (“El Escorial es eso: El genio de España”)¹⁷ pero después de ese momento al arte español “se le debilitó la gana de ser El Escorial”¹⁸ y, como consecuencia de este abandono de tensión por *ser*, se habría producido ese período de crisis o decadencia en el que todas las formas artísticas, románticas, realistas, vanguardistas, habrían construido degeneraciones del auténtico arte español, abismos de fracasos, que ahora, con la simple recuperación de la “*voluntad de ser* plenamente lo que se es”¹⁹, pueden ser sustituidas de nuevo por la auténtica fórmula

¹⁴ WAHNÓN, S.: “Estética y Teoría del Arte en *Arte y Estado*, de Giménez Caballero”, en *Estética y Crítica Literarias en España (1940-1950)*, op. cit., págs. 23-110.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 86.

¹⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*, op. cit., pág. 233.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 238.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 235.

del arte español. Las características de este estilo escorialista (el siglo XVI como época católica, imperial y guerrera, símbolo del pasado glorioso español, etc.)²⁰ establecía, en el teatro, como norma absoluta a Lope de Vega.

Desde esta defensa del clasicismo formal, en el cual las obras de Lope debían representarse a su imagen y semejanza, no se podía admitir la versión lorquiana de *Fuenteovejuna* en donde lo característico había sido, precisamente, la modificación y actualización de la obra al contexto actual, es decir, García Lorca había variado la "inmutable sustancia española". A este respecto vale la pena citar un comentario publicado en *El Debate*, el diario católico más importante del país:

"No es la primera vez. «La Barraca» ha vuelto a representar *Fuenteovejuna* profanada. La gloriosa obra de Lope de Vega, canto vigoroso a la unidad de España y a sus forjadores, Fernando e Isabel, se transforma en una breve fiesta bolchevique, de la cual han desaparecido las figuras insignes de los Reyes Católicos"²¹.

El montaje de *Fuenteovejuna* fue recibido como el más "republicano" de cuantos dirigiera Lorca con La Barraca. La obra en sí, con su asunto de explotación del campesinado por un sistema caciquil, autoritario y cruel, se había prestado a esta concreción, cuyo efecto realista y pertinente actualizó la obra, logrando un éxito rotundo entre el público campesino, para quien lo importante había sido la comprensibilidad y la relación que encontró entre el horizonte interno de la obra y el horizonte de su vida actual. Así lo reconoce S. Byrd:

"De todas las obras representadas por La Barraca durante aquellos cinco años republicanos en España (1931-1936), la más trascendental e impresionante fue la *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, en adaptación de García Lorca. Por su concepto de innovación en la transmisión del espíritu democrático y humano de la nueva república, se desarrolló la interpretación de *Fuente Ovejuna* en forma de protesta social y moral contra los abusos e injusticias humanas"²².

Para hacerla más relevante a la situación contemporánea del campo español (que en muchos aspectos no había cambiado desde los siglos XVI y XVII, cuando escribía Lope), Lorca eliminó las referencias a los Reyes Católicos, y vistió a los personajes con trajes rústicos de los años treinta²³. Luis Sáenz de la Calzada, que

¹⁹ *Ibidem*, pág. 235.

²⁰ WAHNÓN: "El modelo escorialista", en *Estética y crítica*, op. cit., págs. 76-97.

²¹ GARCÍA ESCUDERO, José María: *El pensamiento de «El Debate»*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983. Cit. por GIBSON, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande. (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1988, pág. 400.

²² BYRD, S. W.: *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Pliegos, 1984, pág. 13. *Vid.* la versión de *Fuenteovejuna* montada por La Barraca en págs. 19-112.

representó el papel del Comendador, explica así la intención de la versión lorquiana, tanto desde el punto de vista de su dramaturgia como de su puesta en escena:

“Federico trataba (trató siempre) de inquietar a la gente espectadora, al personaje pasivo del teatro; el problema de *Fuenteovejuna* tenía, y aún hoy es posible que tenga, vigencia; caciques y mandamases no faltan en nuestro territorio; señor de horca y cuchillo, con derecho de pernada, en la obra [...]. La acción de *Fuenteovejuna* se desarrolla durante el reinado de los Reyes Católicos, pero Federico la montó para el entorno histórico de los años treinta. Alberto, el extraordinario escultor, que hizo los decorados de la obra, pudo meter a Castilla entera (más que a Córdoba) tierra a tierra, grano a grano, en los mismos, y trajes actuales fueron los que llevaron los personajes, quiero decir, trajes correspondiendo a los que en el año 1932 llevaran los campesinos y campesinas [...]

²⁴.

La versión de la obra de Lope montada por la farándula estudiantil fue duramente atacada por la revista falangista, *Haz*, considerando que la labor de Lorca había sido “movida por elementos indeseables, del más repugnante tipo comunista” y que había conseguido “transformar un drama auténticamente español, con las características tan españolas de odio a lo injusto y sometimiento incondicional ante lo justo —los reyes, en este caso—, en un mezquino drama rusófilo”²⁵. Como explicaba Ridruejo, bien enterado de todo desde su puesto de Jefe de Propaganda, cualquier objeción a los Reyes Católicos o a Felipe II era considerada en estos años sacrílega, porque en las canteras del pasado, entendidas como fuente de la ortodoxia ideológica uniforme, se buscaban las raíces casticistas de la España eterna²⁶.

Durante la Guerra Civil y los primeros años de la victoria franquista, la crítica falangista continuaba exaltando *Fuenteovejuna* desde una concreción muy diferente a la que había suscitado la versión lorquiana y, además, convirtiéndose en lectura obligatoria entre los escolares²⁷: “todo un pueblo (pasa a ser) el héroe de la acción, encarnándose en él, a la manera cristiana y española”²⁸. Habrá que esperar varias décadas para que la revalorización del teatro clásico español, defendida por García Lorca desde su concepción de “obra abierta”²⁹, obtenga el concenso crítico. El pro-

²³ *Ibidem*, pág. 13.

²⁴ SÁENZ DE LA CALZADA, L.: “*La Barraca*”, *Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pág. 31.

²⁵ Vid. E. R. L.: “Ante el centenario de Lope”, *Haz*, nº 1, 26-III-1935, págs. 2-3, apud GIBSON: *FGL*, 2, op. cit., pág. 351; ORTEGA MESA, F.: “Teatro”, *Haz*, nº 12, 5-XII-1935, pág. 3, apud WAHNÓN: “La recepción de García Lorca en la España de la Posguerra”, loc. cit., pág. 413.

²⁶ Cit. por BLANCO AGUINAGA, C. et al.: *Historia social de la literatura Española, (en lengua castellana)*, III, Madrid, Castalia, 1990, pág. 81.

²⁷ En 5º y 6º cursos había que leer una de sus comedias; y en 6º algunos sonetos y romances. Cfr. VALLS, Fernando: *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, Barcelona, Antonio Bosch editor, 1983, pág. 152.

²⁸ SÁNCHEZ, José Rogerio: *Historia de la literatura española*, 4º curso, 1939 (6ª ed.), pág. 199, apud VALLS, Fernando, *La enseñanza...*, op. cit., pág. 151.

fundo respeto a los clásicos, el concepto de teatro-museo, caracterizaba en los cuarenta los montajes de El Español. Cayetano Luca de Tena en 1942 defendía abiertamente la fidelidad al original:

“Si se hace una obra de Lope hay que atenerse a lo que él escribió, porque el teatro es producto de una sociedad concreta, con unos problemas concretos y una forma y un fondo específicos. Es un documento histórico, como la pintura o la novela, y a nadie se le ocurre ponerse a retorcar *Las Meninas*, por ejemplo”³⁰.

González Ruiz³¹, en su balance del teatro desde 1939-1948, avisaba de un nuevo fenómeno en el teatro español, ya reconocido y proclamado por los críticos franceses, que consistía en trasladar “el eje teatral del interés público hacia una figura semidesconocida o menospreciada en otro tiempo: el director o realizador escénico [...], el hombre que concierta los esfuerzos de todos los elementos que intervienen en la representación teatral y les da una orientación y un sentido”³². Esta incipiente defensa de la obra abierta, que Lorca había alimentado y difundido a través de La Barraca, acarreaba serios inconvenientes para el arte dramático. Resultaba inadmisibile y decadente que el interés de la representación en vez de recaer en el autor del drama, residiera en la interpretación que el director concretizara de la obra en cuestión:

“El fenómeno se ha producido ya de una manera franca en el teatro francés [...]. La gente va al teatro, en primer término, a ver la postura escénica que determinado realizador le haya ideado de una obra. En los carteles de los teatros parisienses resulta a veces difícil encontrar el nombre del autor de la obra representada. Ha reclamado su lugar el realizador, siguen reclamando los actores el que creen suyo, y entre aquella manera de rótulos llamativos un inesperado y modesto renglón nos revela que el texto de la obra se debe a Fulano de Tal”³³.

Para González Ruiz el “realizador fiel” es aquel que “somete a estudio minucioso la obra que ha de llevar a escena y pone en práctica todos aquellos recursos que mejor responden [...] a la idea del autor”³⁴. Pero, como es sabido, cada receptor

²⁹ ECO, U.: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.

³⁰ Cit. por SANTA-CRUZ, Lola: “Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952”, en PELÁEZ, A. (director): *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993, pág. 72. En *El País* (29-IX-1979), Andrés Amorós denunciaba, en unas declaraciones que realizó con motivo de las jornadas destinadas al teatro clásico en Almagro, esta misma concepción artística: “desde la escuela nos han presentado a los clásicos como una losa, la gente piensa sólo en el culto a la monarquía, al honor y a la religión, con lo que se ha conseguido una visión tópica del Siglo de Oro”.

³¹ Ideólogo del reaccionarismo español desde la dictadura de Primo de Rivera, colaborador en *Acción Española* y crítico del diario católico *El Debate*, siguió, después de la guerra, trabajando en *Ya*, continuador de *El Debate*, desde donde prestaba servicio al fascismo español.

³² GONZÁLEZ RUIZ, N.: *La cultura española en los últimos veinte años: El Teatro*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949, pág. 32.

³³ *Ibidem*, pág. 35

puede adoptar una imagen distinta del autor implícito, que cree en consonancia con la “verdadera” intención del escritor a la hora de producir la obra, dando lugar a una concreción también diferente, y todas ser igualmente válidas desde el punto de vista puramente textual. Sin embargo, para González Ruiz, la interpretación “buena, bella y verdadera”³⁵, es la del autor, pero añadiendo que este “sentido profundo” sólo podía ser captado por los realizadores españoles a cargo del Teatro Nacional de la Falange³⁶. En realidad, con esta defensa del sentido único, se supeditaba el arte a dos importantes limitaciones que acaban restringiéndolo a las reglas de la ortodoxia moral católica y la función del artista (intelectual) como educador de masas: la moral que es la ley de Dios y los deberes que le impone la sociedad, para cuya educación y perfeccionamiento nace el artista³⁷.

Mientras tanto, Lorca como todo escritor o director no falangista que adaptara las obras del teatro clásico desde otra concreción, era duramente censurado³⁸. Rafael Alberti, por ejemplo, fue atacado con gran violencia en las páginas de *Arriba* (6-VI-1939) por haber montado durante la Guerra Civil *La Numancia* de Cervantes, un Cervantes que era “nacionalista”, “de los nuestros”. Lo hecho por Alberti (“uno de los seres más abyectos que por error nacieron en nuestro país [...], poeta vesánico y hace bastantes años mediocre”)³⁹ al igual que la concreción de Lope por García Lorca, constituían “herejías literarias”. Como queda testimoniado en un editorial de *Ya* (21-VII-1939), Lorca es uno de los máximos exponentes del teatro republicano,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Los intelectuales franquistas ofrecían en los textos escolares más utilizados de la época, las siguientes definiciones de ‘belleza’: “el resplandor de la forma sobre las partes proporcionales de la materia” (San Alberto Magno); “Luz y resplandor de la verdad” y “El reflejo de Dios en las criaturas” (ambas de Platón); “Lo hermoso consiste en la grandeza y en el orden” (Aristóteles). Cfr. ARAUJO COSTA, L.: “La materia y la forma literaria”, *Revista Nacional de Educación*, nº 71, 1947, págs. 28-39. Cit. por VALLS: *La enseñanza...*, op. cit., pág. 76.

³⁶ Ya durante la Guerra Civil se había preocupado el régimen fascista de controlar y dirigir las actividades teatrales a través de los esfuerzos de Dionisio Ridruejo por poner en marcha el Teatro Nacional de la Falange, dirigido inicialmente por Luis Escobar, y volcado hacia la dramática del Siglo de Oro y muy en particular hacia el auto sacramental. Terminada la guerra continúa el Teatro Nacional de la Falange, instalado primero en el Español de Madrid, y luego en el María Guerrero.

³⁷ Cfr. MOREU LACRUZ, E.: *Fundamentos de la cultura literaria*, Barcelona, Ed. Tip. Cat. Casals, 1955 (10ª ed.). La 1ª ed. es de 1916, pero fue reeditado en varias ocasiones en los primeros años de la posguerra. Cita en págs. 10 y 28. Vid. también VALLS: “Los antecedentes ideológicos del nuevo estado”, *La enseñanza de la literatura*, op. cit., págs. 7-35; CASTELLET, J. Mª et al.: *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Península, 1977; BIESCAS, J. A. y TUÑÓN DE LARA, M.: *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1980.

³⁸ En 1942, la crítica de Marquerie sobre *Peribáñez*, montado por los Teatros Nacionales desde una concreción que debe recordar los tiempos áureos de nuestro Imperio, cierra toda posible recreación revolucionaria de los clásicos: “Si bien es verdad que pinta un noble olvidado de sus deberes por una mala pasión que le ciega y arrebató, no es menos cierto que ese personaje resulta castigado con la muerte y arrepentido de su culpa, y que el Rey (como en *El Alcalde de Zalamea* y en tantas obras de nuestro Siglo de Oro) encarna, por encima de toda contingencia, el sentido de una justicia generosa y humana. Con lo cual no se ataca demagógicamente el equilibrio de los estamentos sociales y todo se emplaza y se sitúa en su punto y lugar”. Cit. por MONLEÓN, J.: *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets Editor, 1971, pág. 49.

³⁹ Cit. por RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Literatura fascista española*, vol. 1, Historia, Madrid, Akal, 1986, pág. 624.

ese “viejo teatro vulgar” que ha de ser radicalmente sustituido por un teatro de “profunda, total y orgánica jerarquización”, como el Teatro Nacional de la Falange, que con su preocupación por el Siglo de Oro y el auto sacramental “intenta y logra inculcar en el público español las grandes ideas fundamentales de nuestra historia y de nuestra razón de ser como Estado (Religión, Imperio, Hidalguía, Idealismo) y contribuir a despertar en las gentes las normas eternas de moralidad, disciplina y elevación, que son, en realidad, las que forman las inteligencias y los caracteres”⁴⁰.

La “perfección formal” de la que hablaba L. F. Vivanco también se oponía frontalmente a la deshumanización de todos los “ismos” y vanguardias de la contemporaneidad. La postura rehumanizadora franquista arremetió duramente contra la teoría del arte como forma, característica de la vanguardia, de modo que su concepto de belleza autónoma pasaba a ser el primer y principal antagonista de una “nueva” estética, que establecía como primera condición la presencia de contenidos o, lo que es lo mismo, de “un lenguaje literario impuro y cargado de emociones extraestéticas”⁴¹:

“[...] el arte no se puede estimar desde el arte mismo (ni desde la vida) sino desde la integridad del espíritu. [...] Es menester que los artistas lleguen a adoptar otra actitud humana frente a su arte. En poesía, ya parece ser que, libertados los poetas de la influencia que la poesía pura plástica de los vocablos venía ejerciendo sobre ellos, vuelven a entrañar las palabras los contenidos imaginativos más espirituales. La palabra, como sangre sonora del espíritu, vuelve a responder del hombre entero en sus dimensiones más serias y fundamentales”⁴².

El arte no debía estar orientado hacia el mensaje, como en las corrientes heterodoxas y puras, sino hacia el “misterio”, hacia un referente único y verdadero de la realidad. El sector falangista radical, como los llamados tradicionalistas, opinaban, según ha recogido Alexandre Cirici, que el gran pecado de lo moderno, y por tanto, de Lorca, era “no estar basado en lo religioso, lo cual ha permitido convertir el arte en un juego insulso y vano, sin pensamiento profundo y vital”⁴³.

Lorca representaba plenamente el estilo gongorino de la “figuración”, que los falangistas proclamaron el signo de la decadencia, frente al estilo de la “visión”, representado por Garcilaso de la Vega, y estandarte de lo que denominaron lo “genuinamente español”, que debía renacer después de la victoria nacionalista⁴⁴. Se trataba, ante todo, de reivindicar un arte que sirviera de propaganda para el estado fascista con el que se soñaba y donde el escritor asumía la función de profeta anun-

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ VIVANCO: “El arte humano”, *loc. cit.*, pág. 146.

⁴² *Ibidem*, págs. 149-150.

⁴³ CIRICI, A.: *La estética del franquismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, pág. 79.

⁴⁴ *Vid.* WAHÓN: “El modelo garcilasista”, *Estética y crítica...*, *op. cit.*, págs. 111-167, donde la autora analiza en detalle los textos de Luis Rosales en los que proclama la legitimidad del estilo de la visión frente a la decadencia del estilo gongorino.

ciador del advenimiento de la nueva España. La dislocación a la que Lorca sometía el lenguaje, basado en la sugerencia, en la plasticidad, en la oscuridad, rompía la "perfecta unidad" exigida y se convertía en una aberración porque ocultaba el referente, o lo que era peor, creaba uno nuevo. La blasfemia consistía en destruir la estrecha relación que siempre había que mantener entre claridad y tradición: el lenguaje claro sería el que designa la realidad tal y como tradicionalmente se ha hecho, respetando la designación que, como el contenido revelado, provenía de una Voluntad Superior. Cada palabra debía ser portadora de una significación consagrada por la tradición católica española, siendo, precisamente, la que constituye su "contenido espiritual". Lorca fue catalogado de artista hereje porque su estilo era oscuro en vez de claro, difícil en vez de sencillo, esteticista en vez de contenedista, moderno en vez de tradicional. El lenguaje lorquiano era esencialmente figurativo por la riqueza de recursos expresivos en detrimento del contenido, mientras que el lenguaje representativo, gracias a la escasa preocupación por los problemas de estilo, podía comunicar una fuerte carga de contenido espiritual. Una reseña publicada en *ABC* a propósito del montaje de *La cena del Rey Baltasar*, en la que se apoya con fervor al Teatro Nacional de La Falange, puede ejemplificar el horizonte de expectativas que el drama lorquiano, sin embargo, no cumplía respecto a la tradición, es decir, "entrega de esencias espirituales de unas generaciones a otras"; "emoción religiosa"; las alegorías, después de la "dislocación romántica y del positivismo" son muy "claras y naturales"; "armonía estructural"⁴⁵.

En el ámbito teatral, uno de los críticos más influyentes oficialmente durante el franquismo considera a Lope de Vega, convertido en el modelo indiscutible de la dramaturgia hispana, el creador del Teatro Nacional, que "será aquel que constituye una interpretación del espíritu racial [...] adecuada al ambiente en que se desarrolla"⁴⁶. En su teatro encontraron los ideólogos del franquismo, tanto antes como después de la guerra, materia educativa. De Peribáñez se resalta sobre todo el personaje de Casilda, que aparece como esposa fiel y enamorada, excelente tipo de la mujer española. El Hermano Orizana se preguntaba:

"¿Dónde puede verse expuesto con más galanura el amor conyugal, base de la familia, que en el lindísimo diálogo entre Casilda y Peribáñez?"⁴⁷.

Las expectativas clasicistas que dirigían la recepción de Lope de Vega, apuntaban fundamentalmente a la propaganda fascista. Por eso, la revista dirigida por José

⁴⁵ ARAUJO COSTA, Luis: *ABC*, 23-V-1939. Reseña reproducida en HIGUERA, Luis F.: "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): la creación de un público", en PELÁEZ, A. (director): *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, op. cit., pág. 82.

⁴⁶ ENTRAMBASAGUAS, J. de: "Lope de Vega en la creación del teatro nacional", *Revista nacional de Educación*, nº 35, noviembre 1943.

⁴⁷ ORIZANA, G.: "La literatura española, como medio de formar la juventud de la nueva España", nº 100-101, mayo-junio 1940, pág. 111. Cit. por VALLS, Fernando: *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, op. cit., pág. 151.

Antonio Primo de Rivera, *F.E.*, acusaba a los estudiantes de La Barraca de expresar las preocupaciones culturales de la República, de simbolizar, desde su mentalidad ultraderechista, la libertad sexual y de traicionar “los sublimes versos de Calderón” al mezclarlos con “las aguas turbias de un marxismo judío”:

“No traiciones al campesino que oye en ti los sublimes versos de Calderón, bur-lándote de su expresión candorosa, mostrando ante él unas costumbres corrom-pidas, propias de países extranjeros.

No asombres sus ojos ingenuos paseando ante él una promiscuidad vergonzosa [...] El SEU te llama a sus filas [...] [a] los que colaboren por un porvenir de Imperio; no por los que se mueven en las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío”⁴⁸.

Durante este período de “cultura imperial y bélica”, dominante hasta la final de la Guerra Mundial y el triunfo de los aliados⁴⁹, la literatura, y de manera muy especial el teatro, se conciben como vehículo de adoctrinamiento en un régimen cuyos presu-puestos ideológicos, especialmente en estos primeros años, son los del totalitarismo fascista:

“La literatura era, sobre todo, un medio formativo [...]. Ha dejado de ser un fenó-meno estético y social, con unas características formales propias, para convertir-se en un «contenido» del que obtener una serie de ideas que se puedan «utili-zar» para afirmar unos valores externos a la obra”⁵⁰.

El mismo concepto de arte como servicio es compartido por Torrente Ballester en su defensa del teatro nuevo:

“Porque el Teatro (ni el Arte, como creyeron los románticos), no es lo supremo en la jerarquía de las actividades humanas, se le pueden señalar diferentes ser-vidumbres. La servidumbre del Hombre, la del Tiempo y la de la Cultura”⁵¹.

El único y verdadero contenido que el arte puede revelar y el artista debe defen-der con entusiasmo y pasión es el valor de la nación encarnado en el mito de la España eterna. El Régimen nacido de la Guerra Civil se definía a sí mismo como “Nacional-sindicalista, totalitario, autoritario, unitario, ético, misional e imperialista”⁵², un Régimen que representaba y encarnaba la Nación, definida a su vez como:

⁴⁸ ANÓNIMO: “La Barraca”, *F. E.*, Madrid, 5-VII-1934, pág. 11. Artículo reproducido en GIBSON: *El asesina-to de García Lorca*, Plaza y Janés, 1985, págs. 295-296.

⁴⁹ MORODO, Raúl: “La larga dictadura: el sistema franquista”, en MONLEÓN, José (dir.): *Teatro de libera-ción*, Madrid, Primer Acto-Girol Books, 1988, págs. 199-209.

⁵⁰ VALLS: *La enseñanza, op. cit.*, págs. 99-100.

⁵¹ TORRENTE: “Razón de ser de la dramática...”, *op. cit.*, pág. 216.

“el símbolo político supremo que preside la realidad social española: por él se miden los fenómenos sociales y jurídicos, es criterio soberano, que califica o descalifica, legitima o condena”⁵³.

Frente a tan suprema realidad, la de Nación o Patria, es preciso defenderla sin descanso. Liberalismo, marxismo y judaísmo son morbos antinacionales que es preciso extirpar de raíz:

“Si el marxismo es nuestro mayor enemigo declarado, el liberalismo es nuestro mayor enemigo descubierto. Frente al marxismo la consigna es clara y terminante: cuando el lobezno comunista aparezca, se afina la puntería y... adelante hasta el fin [...]. Y... el exterminio rápido, violento, del microbio liberacida allí donde se encuentre”⁵⁴.

Desde esta concepción utilitarista de la literatura, los manuales, libros de texto, diccionarios, antologías, artículos, representaciones teatrales... se atenían a una lista rigurosamente selecta, en la que faltaba García Lorca ya que su influencia podía ser tenida como nefasta porque no podía ser utilizado por el Estado para reproducirse y afianzarse ideológicamente⁵⁵. Era tal la repulsa hacia nuestro autor que ni siquiera se nombra para ser negado. Esta censura extrema hacia García Lorca puede ser ejemplificada en el número que la “Revista Nacional de Educación” dedicó al teatro en 1943. En este artículo, titulado “¿Cómo debe ser el teatro falangista?”⁵⁶, Tomás Borrás, pasa revista al teatro de la época y al del pasado. El autor define el teatro de posguerra de una manera vaga, como el “que corresponde al Estado creado por la Cruzada y su victoria y recuperación de España”. En la parte central de su trabajo divide la historia del teatro en dos partes contrarias, la una positiva y la otra negativa: el “teatro de Protagonista” y el “teatro de Antiprotagonista”. El pri-

⁵² BLANCO AGUINAGA: *Historia social de la literatura Española*, III, *op. cit.*, pág. 75. Vid. MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*, en DÍAZ-PLAJA, G.: *Antología temática de la literatura española. Siglo XVIII-XX*, Valladolid, Librería Santarén, 1940, págs. 259- 261.

⁵³ CONDE, Francisco Javier: “La idea nacional-sindicalista de Nación”, *Arriba*, 21-IX-1939. Cit. por RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS: *La literatura fascista*, *op. cit.*, pág. 337.

⁵⁴ GUILLÉN SALAYA: “Frente a los intelectuales”, *Arriba*, 1-IX-1939. Cit. por RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS: *La literatura fascista*, *op. cit.*, pág. 338.

⁵⁵ El hermano Orizana veía en la literatura un medio para llegar a Dios y en el teatro, el medio de educación moral por excelencia: “¡Qué lecciones de educación femenina en los suaves caracteres de Lope, acaso menos seguros que los de Tirso, por su misma delicadeza! ¿Dónde podría verse expuesto con más galanura el amor conyugal, base de la familia, que en el lindísimo diálogo entre Casilda y Peribáñez? [...] ¿Qué mejores lecciones morales contra la mentira y la maledicencia que *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, de Ruiz Alarcón? Pues, ¿qué diremos del sentimiento nacional, que podría beberse a grandes tragos en ese torrente de arte, que no ha tenido ninguna nación cristiana como nosotros? [...] Lo mejor de nuestra vida nacional está en nuestro teatro, porque fue como el crisol en que vertieron los ingenios todas las virtudes nacionales en unos siglos de grandeza”. ORIZANA: “La literatura española, como medio de formar la juventud de la nueva España”, *loc. cit.*, págs. 99-100.

⁵⁶ BORRÁS, Tomás: “¿Cómo debe ser el teatro falangista?”, *Revista Nacional de Educación*, nº 35, noviembre 1943, *apud* VALLS: *La enseñanza*, *op. cit.*, pág. 625.



1. *Fotografía de Federico García Lorca en una pose distinguida.*

mero es, según Borrás, el teatro que expresa en su realidad corpórea el alma nacional⁵⁷, entre cuyos máximos representantes se encuentran Lope, Calderón, Tirso, Moreto, y, en cuanto al teatro contemporáneo, menciona a Marquina y los Quintero. Con respecto al llamado “teatro antiprotagonista” cita a algunos autores y géneros (Duque de Rivas, Zorrilla, Galdós, los sainetes, el entremés, el género chico...) pero el nombre de García Lorca no aparece escrito, aunque su silencio, así como el de otros grandes dramaturgos del siglo XX, se interprete como una señal clara de su inclusión dentro de esta categoría. El vacío intencionado con respecto a Lorca significaba que su teatro era “antiprotagonista”, es decir:

“el de la asimilación, la inquietud, el modelo, la rebusca, las formas múltiples, la variante, la novedad aceptada, la indecisión. (Es un teatro) brillante, intelectualista y artificioso [...]. No busca raíces sino superficies; no va al pueblo, a la gleba sino a la capital, al asfalto; no estudia lo español sino lo extranjero”.

⁵⁷ “Aquel en el que nos vemos retratados [...] como parte de un todo; partículas de un Ser que se denomina Patria [...]. Aquel cuya poesía es la que mana del inextinguible cénit de nuestra raza y de nuestro suelo físico amasado con la carne de nuestros muertos”.



Incluso esta catalogación de la producción lorquiana dentro de este teatro superficial, externo y artificioso desde la cual se vuelve a negar su valor escénico, encuentra eco más allá del Atlántico. Rafael Maya, por ejemplo, en un ensayo publicado en la *Revista de las Indias*, critica su obra por considerarla muy esplendorosa y, aunque admite que constituye un “espectáculo en que la vista y el oído, el alma y los sentidos, gozan simultáneamente y comparten sensaciones”, no puede admitir lo siguiente:

“No buscó lo esencial del espíritu sino lo anecdótico del personaje. Faltóle una visión más escueta y dura de la realidad, un sentido más atormentado de la existencia [...], para que su teatro tuviese dimensiones realmente humanas, y participase de la trágica y miserable grandeza del hombre. Prefirió lo decorativo, lo plástico, lo exterior, a lo profundo, dinámico y vital”⁵⁸.

También merecen citarse las reflexiones de José María Pemán acerca de cómo debe ser el teatro de la Nueva España, realizadas con motivo del homenaje a Serafín Álvarez Quintero en abril de 1939. Tales valoraciones podrían considerarse como un catálogo de las expectativas que debía cumplir un dramaturgo de éxito dentro de este horizonte teatral, las cuales oscilan entre los tópicos más manidos sobre la fidelidad “a los valores eternos de España y de la civilización occidental” hasta la defensa de la “emoción del reconocimiento” o glosa de los temas clásicos, desde una rigurosa “estética de la identidad”⁵⁹ utilizada como medio de información de unos ideales defendidos durante la guerra:

“He aquí un hombre que fue fiel hasta el final de la decencia del Arte. Alcanzó la época en que escritores y artistas se volvían de espaldas a la tradición nacional y aun a la pura civilización latina. España, en política, imitaba a Méjico y Rusia; es decir, desandaba los caminos del Imperio, la ruta de Solón o de Lepanto, e imitaba a los que fueron ayer nuestros catecúmenos. En arte, hacía lo mismo: se parecía por lo negro, por lo exótico. Esta época era un insulto no ya para nuestras creencias, sino para nuestra piel blanca de europeos. Los Quintero fueron fieles a los valores eternos de España y de la civilización occidental. Hicieron su teatro sobre esa sana «emoción del reconocimiento», que es la de las épocas clásicas; así como la «emoción de sorpresa» es la de las épocas decadentes. Los nervios del decadente necesitan del truco, del no saber qué va a pasar. El equilibrio del clásico descansa en la robusta y aplomada emoción de lo previsto. Por eso el pueblo va cada año a ver el mismo *Tenorio*; por

⁵⁸ MAYA, Rafael: “García Lorca”, *Revista de las Indias*, nº 5, Bogotá, marzo 1937, págs. 26-28. Cit. por BABÍN, M. T.: *Estudios lorquianos*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1976, pág. 121.

⁵⁹ Sobre el binomio “estética de la identidad” y “estética de la oposición” Cfr. LOTMAN, Y.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, págs. 345-357.

eso se baña en las previstas emociones del ciclo litúrgico; por eso repite la copla sabida o el refrán conocido... Por eso ama el teatro de los Quintero⁶⁰.

Según las declaraciones del gaditano, el público de la época rechazaba innovaciones y experimentalismos y el artista debía afianzarse en lo nacional, en lo nuestro, desde una rigurosa estética de la identidad promulgadora de la continuidad sin ruptura. Este teatro "alimentado de supervivencias y anacronismos"⁶¹ debe sustentarse sobre la inspiración, la cual se oponía constantemente al predominio de la técnica por parte del arte moderno. Lorca no merece el reconocimiento de "artista" como los Quintero, porque no es un ser privilegiado; carece de sentidos excepcionales y, sobre todo, de la inspiración, entendida como garantía a la sujeción moral y a la "verdad", que tan solo unos pocos elegidos poseen.

Así, todavía en 1963, Soldevila Durante se quejaba de que el teatro de Lorca no se llevara a escena, quedando relegado sólo a algunos teatros de ensayo sin la difusión necesaria (La Carátula, que ofreció *La casa de Bernarda Alba* o el Círculo Marzo, con el *Retablillo de don Cristóbal*), porque sólo se representan "las personalidades adictas al régimen": Benavente, Marquina, Pemán, Ardavín, Luca de Tena, Jardiel Poncela⁶².

El poder institucionalizador de todas estas teorizaciones⁶³ acerca de cómo debía ser el teatro de la nueva España marcaron los criterios normativos a la hora de incluir a los dramaturgos dentro de los manuales, diccionarios e historias de la literatura de la época. El rechazo a Lorca se va a fundamentar básicamente en el incumplimiento de la moral vigente en la posguerra y en la concepción de su obra y persona como apología de ideologías no autoritarias o marxistas. No podemos olvidar que el franquismo se nutrió, fundamentalmente, de los postulados que defendían Acción Española, Falange y la Iglesia. La influencia de esta última, en cuyas doctrinas habrán de inspirarse por decreto todas las manifestaciones educativas y culturales, con una intervención muy activa en la fuerte censura que se implanta, sometieron la cultura nacional a un fuerte dogmatismo e inmovilismo marcado por la religión como institución y jerarquía, depositaria de los valores divinos, humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica. Por eso, la ausencia de Lorca como materia de estudio se justificó entonces más desde criterios éticos o morales, que desde premisas estrictamente estéticas. Desde estos presupuestos Lorca no es un autor que se

⁶⁰ José María Pemán, cit. por MONLEÓN: *Treinta años de teatro de la derecha*, op. cit., págs. 14 y 15.

⁶¹ MAINER (ed.): *Falange y literatura*, op. cit., pág. 52.

⁶² SOLDEVILA DURANTE, I.: "Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años", *Cuadernos americanos*, CXXVI, nº 1, México, enero 1963, pág. 277.

⁶³ Además de los trabajos citados pueden consultarse las aportaciones de importantes falangistas como Rafael López Izquierdo o Gonzalo Torrente Ballester en CIRICI: *La estética del franquismo*, op. cit., y MAINER (ed.): *Falange y literatura*, op. cit.

incluya dentro de los programas educativos, ni aparece en las antologías más importantes de esos años, ni en los manuales e historias de la literatura. Le falta poder de propaganda, le falta contenido, le falta moralidad. De ahí el siguiente testimonio de Vila-San Juan sobre la recepción de Lorca en estos años:

“No se representan sus obras ni se publican sus escritos. Únicamente, algún poema suelto en revistas minoritarias o en alguna antología de poesía en general puede deslizarse (ocho años después de su muerte). En las escuelas y en los institutos, Lorca es ignorado en los textos de Literatura (yo acabé el Bachillerato en 1945 y respondo de ello). Hasta 1954 no se publica [...]. Los que entonces éramos muy jóvenes habíamos oído hablar a los mayores de unos dramas que se titulan «Yerma» o «Bodas de sangre». Algunos, cada vez más, los conseguíamos de editoriales americanas”⁶⁴.

Hemos podido comprobar que en tres antologías de las más utilizadas por los escolares de la época (la de Juan Bosch Monegal, Profesor del Colegio de los Jesuitas del Sagrado Corazón⁶⁵; la de Díaz-Plaja, de índole más “liberal”⁶⁶; la de José Rogerio Sánchez, más reaccionaria y afín al régimen)⁶⁷ no se recomienda o ni siquiera se menciona, a García Lorca.

José Rogerio Sánchez⁶⁸, por ejemplo, destaca entre los autores contemporáneos a Marquina, Pemán, los Quintero, Benavente, y, en cuanto a Lorca, lo censura abiertamente. La información que nos suministra el manual, acerca de los laureados como de los denigrados, consiste en una sucesión de adjetivos calificativos, pero nunca aparece una valoración ni un análisis de las obras que justifique el empleo de estos adjetivos: “portentoso vate, de estro inagotable, de flexible estilo colorista, laureado conferenciante fascinador de multitudes...”. Nos ofrece la siguiente evaluación acerca de los que, a su juicio, constituyen los pilares fundamentales del teatro moderno:

“[Marquina] forma con Benavente y los hermanos Quintero una esplendorosa trinidad dramática; tres astros de primera magnitud que han iluminado con inmortales resplandores la escena española; tres columnas solidísimas del teatro moderno”.

En cuanto a José María Pemán, no sólo es el poeta contemporáneo más alabado, sino que además “comparte con Marquina el cetro de la escena española”⁶⁹.

⁶⁴ VILA-SAN JUAN, J. L.: “Un poeta utilizado como bandera política de unos y de otros”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 435-436, septiembre-octubre 1986, págs. 800-801.

⁶⁵ BOSCH MONEGAL, Juan: *Libro de lecturas españolas*, 2º curso, Barcelona, Editorial Reuter, 1944, *apud* VALLS: *La enseñanza*, *op. cit.*

⁶⁶ DÍAZ-PLAJA: *Antología temática de la literatura española*, *op. cit.*

⁶⁷ SÁNCHEZ, J. R.: *Antología de textos castellanos. Siglos XIII al XX*, Madrid, 1942 (8ª ed.).

⁶⁸ *Ibidem.*

En este mismo manual, un par de páginas después, le dedica dos líneas al teatro de García Lorca, pues éste carece de interés porque escribió, según el autor, “alguna obra más tendenciosa que artística”⁷⁰. A pesar de José Rogerio Sánchez convierte su antología en una verdadera enciclopedia de nombres, pues, entre los contemporáneos, aparecen textos de Manuel de Sandoval, Enrique de Mesa, Enrique López Alarcón, Luis Fernández Ardavín, Fernando Fortún, Padre Félix García, Lope Mateo, entre otros, de los que podía haber prescindido, y sin embargo a penas tiene en cuenta al Lorca poeta y, menos aún, al dramaturgo que ni siquiera es mencionado en el apartado que el antólogo reserva para el teatro contemporáneo. A su juicio, los autores que merecen un puesto privilegiado en la historia teatral española son: Jacinto Benavente, que es el “grande autor dramático contemporáneo”⁷¹, y Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, “los más aplaudidos autores cómicos”, cuyas obras son irremplazables por su “gracia y delicadeza”⁷².

La antología de Juan Bosch Monegal recoge en su mayoría textos costumbristas, de exaltación religiosa-sentimental, fábulas y anécdotas que sirven para recordar el glorioso pasado militar, la defensa de los valores eternos (familia, costumbres...), bajo un trasfondo de lección moral.

En el epílogo, Díaz-Plaja, que es el antólogo con una visión más moderna del hecho literario de los tres escogidos, advierte al lector que en los textos de los siglos XVIII y XIX “ha podido notar los síntomas de nuestra gran decadencia política” que da lugar a la desaparición del “viejo estilo español” ya que “con las modas extranjeras entran las ideas disolventes de la Enciclopedia: el liberalismo europeizante, el menosprecio de la tradición católica”. Se censuran aquellos autores, como Larra, que desdeñan “nuestra gran literatura clásica, católica y española”⁷³. La no mención de Lorca dentro de esta antología de “grandes autores decisivos”⁷⁴ hace que éste se incluya dentro la categoría de autores cegados por “ideas demoledoras” que “hoy ningún crítico, sea cual sea su ideología, osaría combatir”. Los dramaturgos del siglo XX seleccionados por Díaz-Plaja son Benavente (*Los intereses creados*) y Eduardo Marquina (*En Flandes se ha puesto el sol*), que, por el contrario, sí persiguen el “camino de la regeneración”, la “reacción salvadora” trazada por autores como Donoso Cortés y Menéndez Pelayo, como Unamuno y Maeztu⁷⁵. Al agotarse las posibilidades del Modernismo surge lo que Díaz Plaja llama “la nueva literatura”⁷⁶,

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 498.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 524.

⁷² *Ibidem*, pág. 526.

⁷³ DÍAZ-PLAJA: *Antología temática de la literatura española*, op. cit., pág. 303.

⁷⁴ *Ibidem*, pág. 8.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 303.

⁷⁶ DÍAZ-PLAJA: *Síntesis de la literatura española*, Tomo II, Barcelona, La Espiga, 1940 (2ª ed.), apud VALLS: *La enseñanza*, op. cit. Díaz-Plaja afirma que Lorca “da a sus obras dramáticas un tono fatalista y

apartado donde se debía hablar de la generación del 27, pero en los manuales examinados no aparece prácticamente ninguna referencia a García Lorca ni a los demás miembros del grupo⁷⁷.

En un diccionario como *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y la moral* se descalifican a los autores, y por supuesto a sus obras, de manera injustificada, empleando simplemente el tópico de inmoral, ateo, masón, rojo, comunista, escéptico, pesimista, etc.⁷⁸. Según Garmendia, los dos grandes peligros que amenazan España son “el comunismo ateo y extranjerizante” y la “corrupción de las inteligencias por obra de los antiguos sembradores de ideas revolucionarias, intelectuales harto olvidadizos, ensayistas más que filósofos”⁷⁹. Lorca es elogiado como poeta, sobre todo por los primeros libros y el *Romancero gitano*, pero le critica su poesía posterior. La *Oda a Walt Whitman* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* “distan de tener la altura y el profundo, vigoroso y espontáneo acierto del *Romancero gitano*”. En el teatro, su mejor obra es *Bodas de sangre* y en cuanto a *Yerma*, aunque no carece de “calidades poéticas” y era “certera en lo popular” es una obra “violenta y tendenciosa” y “su visión de España, un tanto deformada por malignas influencias”⁸⁰. Y concluye que la obra lorquiana sólo es asequible a un público muy concreto:

“En general es autor para gente formada por la crudeza y sensualidad de algunos de sus poemas”⁸¹.

Desde tales juicios, Lorca cumplía los requisitos de “mal gusto” compartido por los libros no aptos para el consumo:

“Unos, porque atacan, en mayor o menor grado, los fundamentos, las doctrinas e instituciones de la fe de Cristo; otros porque socavan los principios básicos en que se asientan el orden social y la constitución interna de las naciones; muchos, porque van contra la misma decencia humana, patrimonio incluso de

extraño (como en *Bodas de sangre* y *Yerma*), pero las dota de una profunda poesía”.

⁷⁷ Además de los manuales ya citados, RISCO, A.: “Historia de la literatura española”, *Razón y Fe*, Madrid, 1946 (12ª ed.); TEXTOS E. P.: *Compendio de historia de la literatura española. Siglo XVIII al XX*, Tomo II, 7º curso, Madrid, Bibliografía Española, 1950; SÁNCHEZ, J. R.: *Historia literaria en los textos*, Madrid, 1942 (2ª ed.); SÁNCHEZ, J. R.: *Historia de la literatura española*, 1939, *op. cit.*

⁷⁸ GARMENDIA DE OTAOLA: *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 23.

⁸⁰ No es de las más duras la crítica hecha a Lorca por el jesuita Garmendia de Otaola si la comparamos con las valoraciones que reciben otros autores. Encontramos que Rafael Alberti fue un “gran lírico. Perdido posteriormente para la literatura ha puesto su musa al servicio del marxismo. *Marinero en tierra* y *Sobre los Ángeles* (1929). Para estudiantes y aficionados”, pág. 7; A. Pedro Salinas y Jorge Guillén les dedica dos renglones “sus obras son para aficionados”; Vicente Aleixandre, “para algunos es el mayor de los poetas españoles de la hora presente”, sólo deben leerlo “personas mayores formadas”, por su “fuerte sensualismo”; Cernuda no aparece citado.

⁸¹ GARMENDIA, *Ibidem*, págs. 211-212.

las personas que sólo respetan «la ley moral universal o genérica, que ha elevado al amor desde sensación a sentimiento y desde la ley fisiológica a la ley efectiva»; las más porque tienden al fomento de toda clase de pasiones deshonestas»⁸².

En definitiva, el teatro de Lorca carecía de valor estético porque fue etiquetado de “mala lectura”, de texto “peligroso” porque “desorientaba las mentes” y “corrompía las voluntades”⁸³.

Desde estos criterios morales⁸⁴, mucho nos tememos que los escolares de la época no conocieran ni una de las obras de Lorca. La antología de Díaz-Plaja, por ejemplo, perteneciente a la “colección de Textos literarios para la Enseñanza Media” reunía los autores que el alumno debía leer durante el curso, y, como hemos dicho antes, Lorca no está institucionalizado como lectura obligatoria⁸⁵. Como apunta Abellán, “los grandes nombres de la generación del 27, muertos o exiliados, fueron sistemáticamente vetados”⁸⁶. En el Cuestionario de Lengua y Literatura Españolas⁸⁷, aprobado el 14-IV-1939, los alumnos no tenían que estudiar ni leer a García Lorca ni tampoco a los demás poetas del 27, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Clarín, Unamuno, Baroja, Antonio Machado, por sólo citar las ausencias más significativas. Las razones son expuestas de la siguiente manera:

“Siempre, sobre todo en la enseñanza media, se deberá, como regla general, huir de los autores que, aunque tengan méritos literarios relevantes, sean peligrosos para la buena formación moral y la integridad de la Fe Católica en los alumnos”⁸⁸.

Además, según los resultados obtenidos en una encuesta realizada por J. A. Tamayo en 1943, los alumnos de 4º de bachillerato eligieron entre sus lecturas favoritas y por este orden: *A buen juez mejor testigo*, de Zorrilla; *El Quijote*; *Fiesta de Toros en Madrid*, de N. Fernández de Moratín; *la Marcha triunfal*, de Rubén Darío y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla⁸⁹. Por su parte, E. Herrera Oria recomendaba, como

⁸² *Ibidem*, pág. 21.

⁸³ *Ibidem*, pág. 14.

⁸⁴ El jesuita Garmendía de Otaola cita a una serie de autores que escribieron “obras, del mismo corte que la mía, sembraron el bien, iluminaron las inteligencias, guiaron las voluntades, evitaron escollos, fomentaron la cultura”: el franciscano Burguera, G. Casati, L. Borgogno, A. Vesco, Joaquín Cardoso, S. J., el abate Bethlehem, C. Sahehomme, etc. Como se ve, existía una larga tradición de libros que informaban sobre el criterio moral, y en última instancia político, que debía seguir el teatro y la literatura en general. *Cfr. Lecturas buenas y malas*, *op. cit.*, pág. 12.

⁸⁵ DÍAZ-PLAJA: *Antología...*, *op. cit.*, pág. 3.

⁸⁶ ABELLÁN, M. L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980, pág. 84.

⁸⁷ Datos tomados de VALLS: “Cuestionario de Lengua y Literatura”, *La enseñanza de...*, *op. cit.*, págs. 78- 97.

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 97.

⁸⁹ TAMAYO, J. A.: “La educación estética de los adolescentes”, *Revista Nacional de Educación*, nº 48-49, noviembre-diciembre 1944.

gran instrumento de formación, estos libros: *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León; *la Guía de pecadores o el Memorial de la vida cristiana* de Fray Luis de Granada, *Don Quijote* y los dramas de Tirso, Calderón y Lope⁹⁰.

Este silencio de Lorca nos demuestra que el arte lorquiano, imposible de adecuarse y reconciliarse con las expectativas de la estética franquista, dejó de ser 'literario' por no servir como instrumento de inculcación patriótico-moral. Un estado que surgió por la fuerza contra la opinión de la mayoría de los españoles que se habían definido en las elecciones de 1936, necesitaba después de vencer, convencer, inculcar sus ideas, y la figura de Lorca, especialmente su muerte, no era un buen instrumento para ello. Los propagandistas del régimen habían decidido tomar serias medidas para tratar de contrarrestar la publicidad desfavorable que les ocasionaba su asesinato. Entonces le niegan valor artístico a su obra y justifican que su fama y éxito se debe únicamente a la labor de difusión por parte de los "rojos". Así, el propio Franco ante la pregunta "¿han fusilado ustedes a escritores españoles de fama mundial?", (evidente alusión a Lorca), el caudillo contestó:

"Se ha hablado mucho en el extranjero de un escritor granadino, el vuelo de cuya fama no puedo yo medir hasta qué fronteras hubiera llegado; se ha hablado mucho porque los rojos han agitado este nombre como señuelo de propaganda"⁹¹.

Por supuesto, este intento de negar la existencia de los textos lorquianos a través del silencio también se materializó en las carteleras teatrales. Nicolás González Ruiz, uno de los críticos más representativos de la posguerra, se propuso en su trabajo señalar el desarrollo del teatro durante la década de los treinta y cuarenta en España. El criterio que sigue a la hora de evaluar las obras y a sus autores es el de "su aportación a la cultura nacional"⁹². Las representaciones más dignas son las llevadas a cabo, después de 1939, por los teatros subvencionados: adaptaciones de clásicos por parte del Teatro Español y lanzamiento de autores nuevos por el Teatro María Guerrero⁹³.

En primer lugar, la reviviscencia del teatro clásico impedía "servir al público la obra adocenada de tipo comercial" y frenaba "la perversión del gusto"⁹⁴. Este teatro

⁹⁰ HERRERA ORIA, E.: "La reforma de la Educación Media en la España Nacional", *Atenas*, nº 84, octubre 1938, pág. 285, *apud* VALLS: *La enseñanza*, *op. cit.*

⁹¹ SÁENZ HAYES, Ricardo: "Para *La Prensa* hizo el general Franco importantes declaraciones", *La Prensa*, México, 26-XI-1937. Cit. por Gibson, *Granada en 1936 y el asesinato de García Lorca*, Barcelona, Crítica, 1986, pág. 263.

⁹² GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura española*, *op. cit.*, pág. 54.

⁹³ Para un estudio detallado de los montajes, expectativas de la crítica, obras de más éxito, etc., llevados a cabo en el María Guerrero y en El Español durante los años cuarenta, véanse los trabajos de Juan Aguilera Sastre, Lola Santa-Cruz y Luis Felipe Higuera, recogidos en PELÁEZ, A. (director): *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, *op. cit.*, págs. 40-67; págs. 68-79 y págs. 80-105.

⁹⁴ GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura española*, *op. cit.*, pág. 32. Por tanto, las representaciones más importan-

era el que se divulgaba sobre las tablas y también a través de colecciones de textos escolares como la Biblioteca Clásica Ebro, que empezó a publicarse en Zaragoza en 1938, según una idea de José Manuel Blecua y respaldada económicamente por Teodoro de Miguel. La idea consistía en editar a los “clásicos españoles” haciéndolos asequibles a los estudiantes de la época. Gozaba de preferencia, pues, lo clásico sobre lo contemporáneo. Así Menéndez Pelayo comentaba:

“Al hablar de literatura contemporánea, yo vengo como caído de las nubes: me he acostumbrado a vivir con los muertos en más estrecha comunicación que con los vivos”⁹⁵.

De ahí que uno de los géneros más revalorizados a raíz de la victoria de Franco fueran los autos sacramentales. El influyente libro del padre Ayala defendía que las representaciones de los autos sacramentales reportarían al país una magnífica propaganda y a su empresario un gran negocio⁹⁶. El más genuino representante fue Calderón, que era el autor más adecuado para conseguir este teatro imperial que desde *Jerarquía* solicitaba Gonzalo Torrente Ballester, y que en *Arte y Estado* defendía Giménez Caballero.

En segundo lugar, el nuevo eje del teatro nacional lo marca el teatro de humor de Antonio Lara y Miguel Mihura, y como grandes promesas Joaquín Calvo Sotelo, seguido de Agustín de Foxá, Enrique Suárez de Deza, Claudio de la Torre y Víctor Ruiz Iriarte⁹⁷.

En una categoría inferior a las dos series anteriores, González Ruiz distingue a los autores representativos de la escena comercial, es decir, aquel drama “que no es literatura, ni es arte” sino lo que sencillamente llama “lo teatral”⁹⁸, construido a través de situaciones provocadas por engaños y equivocaciones que el espectador conoce y sabe que han de resolverse satisfactoriamente al final; con frases y pensamientos ingeniosos, definiciones paradójicas y brillantes, estilo típicamente benaventino y temas repetidos (adulterio, infidelidad, conflictos generacionales, defensa de unos valores sociales o espirituales, soltería, nostalgia del pasado, etc.). Son los dramaturgos que “suministran a los teatros comerciales españoles el mayor lote de piezas

tes son: Fernando de Rojas (*La Celestina*); Guillén de Castro (*Las mocedades del Cid*); Lope de Vega (*Las bizzarrias de Belisa*, *Peribáñez*, *El castigo sin venganza*, *Fuenteovejuna*, *La discreta enamorada*, *La malcasada*); Calderón de la Barca (*La dama duende*, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, *El médico de su honra*, *La cena del rey Baltasar*); Ruiz de Alarcón (*La verdad sospechosa*); Gil Vicente (*Don Eduardos*); Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*); Fernández de Moratín (*El sí de las niñas*). GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura española*, op. cit., págs. 37-38.

⁹⁵ Cit. por CAYUELA, A. M^a: *Humanidades Clásicas*, Zaragoza, 1940, pág. 174.

⁹⁶ AYALA, Ángel: *Formación de selectos*, Madrid, Sociedad de Ed. Atenas, 1940.

⁹⁷ GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura española*, op. cit., págs. 38-53.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 54.



estrenadas en los últimos treinta años”⁹⁹: Benavente, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Jardiel Poncela¹⁰⁰.

En cuanto a García Lorca, éste queda fuera del horizonte teatral de los cuarenta porque ni sirve para ideologizar ni para divertir¹⁰¹; es un dramaturgo del pasado. El crítico reconoce que “supone el punto culminante de nuestra valoración teatral en el período que examinamos”, es decir, el período que va desde 1928 a 1936. Tuvo el mérito de ganarse el aplauso del público, pero unas líneas más abajo añade el mismo crítico: “éste se otorgaba, si no con más intensidad, sí con más extensión y frecuencia a escritores de menos valor literario; pero que en virtud de ese aplauso tiene indiscutible importancia teatral”¹⁰².

Otra de las herejías estéticas que justifican este silencio de Lorca durante la dictadura franquista, fue el carácter antipopular de su producción. Para estos receptores, el arte lorquiano ejemplificaba el esteticismo que había que combatir. Desde el principio pusieron en duda “hasta dónde fue popular su obra” y pensaron que estaba dirigida únicamente a la clase “culto y técnica”, “de escritores para escritores”¹⁰³, atentando contra las bases para la construcción de un teatro nacional, cuya exigencia fundamental era su esencia popular. “Teatro popular” adquiere en este contexto un sentido muy preciso. Tal y como explicaba Felipe Lluich se entendía como el teatro formativo que conserva el modo de ser de la raza, del pueblo como nación:

“Porque lo verdaderamente popular (no lo vulgar) es, en esencia, lo auténtico, lo nacional y eterno; en contraposición a lo culto (lo exquisito) que es, siempre, lo postizo, lo extranjero, lo adventicio. El teatro popular [...] es un teatro que refleja e interpreta el sentimiento popular. [...] En nuestro caso la «hispanidad». El verdadero teatro popular es, por consiguiente, la más clara y exacta expresión de la vida consciente de un pueblo. Es, en realidad, la voz de la conciencia nacional”¹⁰⁴.

No obstante, será lo popular, curiosamente, el aspecto de la poética lorquiana que primero será rescatado y ajustado a las demandas de la estética oficial, utilizada por el Estado para su divulgación ideológica. Podemos afirmar que Lorca comien-

⁹⁹ RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975 (2ª ed.), pág. 297.

¹⁰⁰ Cfr. MONLEÓN: *Treinta años de teatro de la derecha*, op. cit.

¹⁰¹ Cfr. OLIVA, C.: “El teatro de posguerra: divertir ideologizando”, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, págs. 68-80.

¹⁰² GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura*, op. cit., págs. 24-25.

¹⁰³ Valoraciones de José María Valverde sobre García Lorca en “Plenitud crítica de la poesía de Guillén”, *Clavileño*, vol. I, nº 4, julio-agosto 1950, págs. 44-50. Nótese que todavía en 1950 había autores situados dentro de los confines de la estética antigongorina, antideshumanizada, que Luis Rosales había divulgado en la preguerra.

¹⁰⁴ LLUCH, Felipe: “El teatro popular”, *Tajo*, nº 6, 6-VI-1940, pág. 14, apud PELÁEZ: *Historia de los Teatros Nacionales*, I, op. cit., pág. 58.

za a ser reivindicado en 1944, año en el que llegaron aires de renovación a los contenidos de la cultura española y se inicia el segundo proyecto de rehumanización de la posguerra alimentado por el neorromanticismo. Será Dámaso Alonso quien, en clave popularista y folklorista, muy acorde con la estética de principios de los años cuarenta, convierta a Lorca en la expresión del “alma de España”.

Desde la estilística, a diferencia del gusto clásico dominante en los años anteriores, se toleraba la defensa de un concepto de arte no basado ya en la “revelación” sino en la “expresión” del sentimiento, de la emoción, de la intuición. La esencialidad artística reside ahora, más que en la parte doctrinal, en la singularidad o subjetividad con que se expresa el pensamiento. Esta nueva orientación acaba encontrando su símbolo en uno de los poetas del 27 convertido al Romanticismo, Dámaso Alonso, precisamente el autor del primer intento de recuperación de García Lorca en la España de posguerra. A la luz de la subjetividad romántica, Lorca ya no es acusado de degenerado intimista, sino que su forma parte de los “seres contorsionados”, “visionarios” que dentro del arte español inexorablemente necesitan expresar un contenido que no pueden ocultar en su interior y que sale al exterior a modo de una “convulsión repentina”. Lorca deja de ser, pues, un “soberbio” y se convierte un escritor “sincero”, empujado a comunicar la más digna materia de expresión: “los verdaderos estallidos de la sustancia hispánica”. Lorca es el símbolo de España, equiparado a Lope gracias a su comprensión directa y profunda del lenguaje popular. En vez de un Lorca deshumanizado nos presenta a un Lorca portavoz de la esencia eterna nacional, descubierta no en el alma del Imperio, como hacían constantemente los críticos falangistas, sino en la expresión constante de lo popular a lo largo de la historia.

En definitiva, durante la década de los cuarenta García Lorca será excluido de la historia de la literatura española. Ninguna de las revistas representativas de la época, no ya *Escorial*, sino ni siquiera las más aperturistas *España* o *Ínsula* le dedicaron páginas críticas de importancia, ni se edita ningún libro sobre la figura del poeta granadino. Alguna referencia de pasada, algún artículo de segunda fila escrito por críticos hoy desconocidos y algunos poemas es todo lo que de o sobre García Lorca se publica en las revistas de posguerra¹⁰⁵. En cuanto a la irrupción de los textos lorquianos en la escena comercial no se producirá hasta comienzos de los años sesenta, si

¹⁰⁵ Según las investigaciones de Sultana Wahnón y Fanny Rubio, valoraciones sobre Lorca en el interior de artículos que no versaban sobre él, pueden encontrarse en LAÍN ENTRALGO, Pedro: “Principio y fin de Segismundo. (Reflexiones extemporáneas)”, *Escorial*, T. 5, cuaderno 12, octubre 1941, págs. 31-64, donde se menciona brevemente a Lorca, por no considerarse poeta surrealista; VIVANCO, Luis Felipe: “Las trescientas. Ocho siglos de poesía española por Juan Ramón Masoliver”, *Escorial*, T. 7, Cuaderno 18, abril 1942, págs. 150-52, quien evalúa en términos extremadamente elogiosos a Lorca (“nuestro más genial poeta lírico contemporáneo”) pero no le dedica ningún artículo completo. Aparecen también referencias a Lorca en las revistas *Corcel*, *Cauces*, *Cuadernos de Poesía*, *Garcilaso*, etc. Cfr. WAHNÓN: “La recepción...”, *loc. cit.*, págs. 420-421 y RUBIO, Fanny: “Federico García Lorca y la poesía española de primera posguerra”, en BUSTOS, José Jesús de y FONQUERNE, Yves-René (eds.): *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1988, pág. 117.

bien ya desde los años cuarenta y cincuenta se pueden encontrar representaciones de obras de Federico realizadas por grupos independientes¹⁰⁶.

Sin embargo, los métodos de control social y su influencia sobre el comportamiento humano no fueron del todo efectivos a propósito de la recepción de Lorca en la década de los cuarenta. Su rechazo, como hemos visto, fue tan brutal que superó con creces incluso al de otros poetas del 27 e intelectuales de la República. Algunos críticos tuvieron plena conciencia de esta marginación y trataron a toda costa de compensar a nuestro autor descubriendo una nueva lectura conciliadora con la estética falangista. Así lo reconocieron explícitamente autores como Díaz-Plaja, para quienes su propósito primero había sido sacar a relucir aquellas cualidades del teatro lorquiano que garantizaran el aplauso del público y permitieran su merecida divulgación. Gracias a la labor de críticos como Antonio Vilanova¹⁰⁷, Dámaso Alonso o Díaz-Plaja¹⁰⁸ en los años cincuenta Lorca acabará despertando un pujante y definitivo interés que empezará a normalizar la recepción de nuestro poeta y dramaturgo¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Se trata de espectáculos en los que, en muchas ocasiones, participaron personas que alcanzarían más adelante gran relieve en la vida cultural y teatral española. Vid. VILCHES DE FRUTOS, M. F.: "El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)", en PELÁEZ, Andrés (coord. y ed.): *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1975)*, II, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, págs. 127-150.

¹⁰⁷ VILANOVA, A.: "En torno al clasicismo", *Alerta*, nº 8, 29-V-1943, pág. 8.

¹⁰⁸ *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

¹⁰⁹ En los años cincuenta la obra lorquiana despertará un pujante y definitivo interés, surgiendo numerosas monografías dentro y fuera de nuestras fronteras. En cuanto al Lorca dramaturgo, uno de los primeros libros españoles fue el de Roberto G. SÁNCHEZ (*García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Madrid, Ediciones Jura, 1950), dedicado exclusivamente al estudio del teatro, aunque poniendo de relieve la estrecha relación de la dramaturgia lorquiana con la poesía de Federico, que le vale de soporte para interpretar, quizá demasiado exclusivamente, el sentido de algunas piezas teatrales. A este estudio sigue el publicado en Montevideo por O. MACHADO BONET, *Federico García Lorca. Su producción dramática*, Montevideo, Imprenta Rosgal, 1951, y el capítulo que a la relación mito-teatro de Lorca dedica D. PÉREZ MINIK, en sus *Debates sobre el teatro contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1953. En 1955 aparece la monografía de F. NOURISSIER (*Federico García Lorca dramaturge*, París, L'Arche, 1955) que lo sitúa entre los "grandes dramaturgos" contemporáneos, y a continuación el libro de A. BAREA (*Lorca, el poeta y su pueblo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956), tan útil también para la comprensión del teatro lorquiano como representación poética de ambiente rurales extraídos por Lorca directamente de "su pueblo". La consideración de Lorca como dramaturgo comienza a afianzarse y su nombre empieza pronto a ser imprescindible en los estudios del teatro contemporáneo. Es lo que ocurre con TORRENTE BALLESTER (*Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957), cuyas valoraciones serán definidoras al estar expresadas en el contexto de todo nuestro teatro español del siglo XX. Vid. CASTILLO LANCHETA, Marta: *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972)*, Málaga, e.d.a., 2008.

