

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/99m096b1>

Author

Rodriguez Corredoira, Patricia

Publication Date

2010

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones
Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas

by

Patricia Rodríguez Corredoira

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor Dru Dougherty, Chair
Professor Michael Iarocci
Professor Mark Healey

Fall 2010

Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas

© 2010

by Patricia Rodríguez Corredoira

Abstract

Reinventing Spanish National Identity during the Second Republic:

The Misiones Pedagógicas and Professional Theater in Madrid

by

Patricia Rodriguez Corredoira

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Dru Dougherty, Chair

This dissertation takes dramatic theater and cultural performances as objects of analysis to explore a series of discursive mechanisms by means of which a hegemonic ideal of national identity (essentially Castilian) was rehearsed, reproduced, and naturalized during Spain's Second Republic (1931-1936).

In order to consolidate its power, the newly established Republican State needed actively to orchestrate consent and elicit loyalty among the Spanish people, especially in those areas (rural Spain) that didn't vote for the Republic. Therefore, since almost half of the population in 1930's Spain was illiterate, theater and cultural performances became a privileged instrument to incite the people to imagine the new nation in accordance with the nationalist program of the Republic. The new national ideal was disseminated both deliberately and unconsciously by those cultural agents in charge of spreading the jewels of Spanish culture throughout the national territory.

One of the most ambitious cultural projects fostered by the Republican-Socialist coalition were the so-called Misiones Pedagógicas, by means of which a group of volunteer *misioneros* traveled from village to village to bring Spanish culture and the "fruits of progress" to the long forsaken members of the national community. Thus, while the republican idea of the nation was staged by the *misioneros* through different cultural activities, the peasants were being constituted, through this performative interpellation, as new citizens of the old "integral" Spain. The culture presented to the peasants as "Spanish" was indeed embedded with many nationalist assumptions that were tacitly naturalized by means of repetition.

The Republican-Socialist coalition also turned to theater and spectacle in order to reach out to the urban masses and integrate them into the nationalist project of imagining the nation along Republican and Castilian-centric lines. These initiatives included the endeavor to create and organize a National Theater and the staging of plays, which performatively commemorated the Republican tradition presumably embedded in Spanish Golden Age Theater and by means of which the construction of an ideal national audience was attempted. More specifically, this dissertation examines the theater

sponsored by the Republican-Socialist coalition in contrast to the commercial comic theater that dominated Madrid's main stages.

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	iii
Introducción	iv

PRIMERA PARTE. LAS MISIONES PEDAGÓGICAS: UN INTENTO OFICIAL DE NACIONALIZAR EL MEDIO RURAL

CAPÍTULO 1. Genealogía, crítica y análisis de las Misiones Pedagógicas

1.1. Contexto histórico	2
1.2. La nación como mito	3
1.3. Hay que republicanizar (nacionalizar) España	4
1.4. ¿Por qué <i>misiones</i> ? ¿Por qué <i>pedagógicas</i> ?	7
1.5. Historiografía de las Misiones Pedagógicas	10
1.6. Marco teórico	14

CAPÍTULO 2. Las *performances* fuera de un marco escénico formal

2.1. Remapeando la nación. Cartografía republicana	18
2.2. Los misioneros como <i>performers</i> de la nueva nación	24
2.3. El castellano como patria común	27
2.4. La tecnología como <i>performance</i> de la nación	29
2.5. Las bibliotecas misioneras	34

CAPÍTULO 3. Las *performances* dentro de un marco escénico formal

3.1. Coro y Teatro del Pueblo	38
3.2. Museo Circulante	51
3.3. Servicio de Cine y Proyecciones Fijas	61
3.4. Servicio de Música	68

SEGUNDA PARTE. TEATRO PROFESIONAL EN LAS TABLAS MADRILEÑAS DURANTE EL LUSTRO REPUBLICANO

CAPÍTULO 1. El imperio de la risa en la escena madrileña: zarzuelas, revistas y comedias

1.1. Panorama teatral en el lustro republicano	73
1.2. Espacios icónicos: Madrid y Andalucía	81
1.3. Casticismo y modernidad	92
1.4. Mujer y sicalipsis	98

CAPÍTULO 2. El Gobierno republicano: por un teatro nacional

2.1. Tentativas de un Teatro Nacional	103
2.2. De las Cortes a las tablas: interpretación de dos obras emblemáticas estrenadas en el Español	112
2.3. Por un teatro nacional-popular: representaciones públicas al aire libre	116
Conclusión	121
Obras consultadas	127

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseo expresar mi agradecimiento a la Universidad de California, Berkeley, y en especial al Departamento de Español y Portugués, por haberme brindado la oportunidad de estudiar, trabajar y crecer en un entorno académico tan estimulante.

Asimismo agradezco todo el apoyo, tiempo y dedicación que me ha proporcionado Dru Dougherty, mi director de tesis, a lo largo de estos años, sin cuya ayuda y orientación nunca podría haber llevado a cabo este trabajo. Sus consejos y observaciones han sido siempre certeros y perspicaces. Y lo que es más importante, el aliento de su crítica y sus continuas muestras de reconocimiento me han servido de constante inspiración a nivel tanto académico como personal. También quiero agradecer a Michael Iarocci y Mark Healey la confianza que han depositado en mí, así como su paciente lectura de este trabajo, y las sugerencias que han contribuido, de manera inestimable, a profundizar en muchas de las ideas que componen esta tesis.

Por su diligencia y su cariñosa disposición para solucionar todos los problemas administrativos y académicos que surgieron en el camino, mi agradecimiento sincero a Verónica López.

Finalmente, gracias a todos mis amigos y muy especialmente a mi madre, por el ánimo y apoyo incondicionales que me han regalado a lo largo de todos estos años. Gracias a Luis, por estar siempre ahí y por las fructíferas e intensas conversaciones que han inspirado gran parte de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

“Il n’y a pas de nature, seulement les effets de nature; dénaturation ou naturalisation” Jacques Derrida,
Donner le temps, 1991.

En los últimos veinte años ha aumentado considerablemente el estudio de los nacionalismos periféricos (gallego, catalán y vasco) dentro y fuera de la Academia española. Con todo, la necesaria atención dedicada a estos nacionalismos periféricos puede resultar en una discriminación inadvertida del nacionalismo institucionalizado y banal¹ reproducido por el Estado español, hasta el punto de hacer aparecer a éste como un hecho natural y, por qué no, eterno, en vez de como una construcción artificial e incluso opresora. De este modo, hoy en día no es sorprendente oír a numerosos representantes del Gobierno y la oposición referirse a estos nacionalismos periféricos como un *problema*, y en ocasiones, como una amenaza nacional, al tiempo que con este discurso perpetúan tácitamente un nacionalismo que, por banal, no siempre es fácil de identificar. Para poder comprender los nacionalismos periféricos dentro de la península Ibérica, es necesario comprender primero el nacionalismo español, ya que éstos emergen en buena medida como reacción al nacionalismo centripeto del Estado que, a su vez, se opone y reacciona a los nacionalismos de la periferia. Unos y otros nacionalismos deberían ser estudiados siempre teniendo en cuenta la alteridad a la que se oponen.

Así pues, en este trabajo propongo estudiar y problematizar un discurso nacionalista que, de otro modo, puede pasar desapercibido, ignorado, o ideológicamente desplazado hacia la derecha política. Mi objetivo consiste precisamente en poner en relieve y desnaturalizar algunos de los mecanismos y prácticas performativas a través de los cuales se ensayó la reinención de la identidad española durante la Segunda República.

Me interesa este periodo histórico en particular (1931-36) por el compromiso político sin precedentes que abrazó la élite intelectual liberal en el proyecto de regenerar el país y socializar a las masas a través de la cultura. A pesar de que este periodo ha sido ampliamente estudiado, especialmente en lo que respecta a la reaparición de los nacionalismos periféricos (que contemplaron la Constitución de 1931 como una promesa para alcanzar sus aspiraciones de autonomía), existen pocos estudios centrados en las iniciativas culturales de la República que cuestionen y desnaturalicen el discurso nacionalista que subyace a ellas. Por otra parte, si bien es cierto que la mayoría de los estudiosos han enfocado su investigación sobre el nacionalismo dentro de diferentes marcos (histórico, literario o sociológico, por citar los más comunes), todavía no se ha realizado ningún estudio que aborde este tema desde una perspectiva nueva como la teoría de la *performance*; perspectiva teórica apenas explotada en la Academia española e incluso en los departamentos de estudios hispánicos de Estados Unidos. Y es que en lo que respecta al género dramático, advertimos que éste sigue siendo un objeto de análisis marginado en el campo de la teoría crítica.

La teoría de la *performance* está directamente relacionada con el post-estructuralismo en cuanto que alberga un carácter altamente deconstructivo. Por ello,

¹ Utilizo aquí el término “banal” no en el sentido de “intrascendente” o “trivial,” sino en el sentido que hace Michael Billig del término, es decir, para describir aquello que pasa inadvertido por su cotidianeidad y que es, por lo tanto, asumido como normal. Véase Michael Billig, *Banal Nationalism*. London: Sage, 1995.

como señala Shannon Jackson en *Professing Performance*, aunque la mayoría de las teorías sobre el teatro desarrollan aspectos de su raíz etimológica ocularcéntrica, es decir, que el teatro es percibido como un espacio hiperbólico de exposición que requiere la visibilidad de su objeto, la *performatividad*, por el contrario, enfatiza elementos radicalmente diferentes: identifica convenciones *no registradas* o *involuntarias*, en lugar de aquéllas que son completamente *visibles e intencionadas*². Así pues, esta noción de *performatividad* nos servirá para desenmascarar algunas de las normas discursivas reproducidas, en muchas ocasiones de manera inconsciente, por los agentes culturales del Gobierno republicano. Normas que, como veremos, contribuían a la naturalización de un nuevo Estado recién estrenado y políticamente débil.

La definición de nacionalismo con la que deseo trabajar a lo largo de estas páginas proviene de la ya aludida obra, *Banal Nationalism*, de Michael Billig según el cual el nacionalismo es una ideología internacional que permite que las naciones existan como tales en el mundo de las naciones. Sin embargo, advierte Billig, existe una tendencia generalizada (sobre todo entre las viejas naciones occidentales) a desplazar el nacionalismo hacia la periferia, ubicándolo estratégicamente en grupos radicales independentistas o en facciones de extrema derecha³. Como consecuencia, no existe un término específico con el que describir la colección de hábitos ideológicos (prácticas y creencias) por medio de los cuales se reproducen las naciones establecidas. Billig observa que “Gaps in political language are rarely innocent” (6), y explica que mientras el nacionalismo es identificado con fuerzas exóticas y periféricas (percibidas como *problema*), los hábitos ideológicos por medio de los cuales las viejas naciones-estado son reproducidas, quedan sin nombrar, pasan totalmente desapercibidos y, por lo tanto, escapan a la categoría de problemático. Así pues, con la expresión que da título a su libro, nacionalismo banal, Billig identifica algunas de las prácticas ideológicas más comunes que permiten a las naciones establecidas de Occidente reproducirse como tales. Para ilustrar su argumento, Billig recurre al símbolo de la bandera nacional, declarando que el nacionalismo banal no se manifiesta por medio de una bandera conscientemente agitada con fervorosa pasión, sino que se trata más bien de una bandera que cuelga inadvertida en la fachada de un edificio público cualquiera. Por medio de este nacionalismo banal se le recuerda al ciudadano, continuamente, en el día a día, y de manera tácita, su lugar nacional en un mundo organizado, *naturalmente*, en naciones.

A partir de esta idea de nacionalismo, mi trabajo parte de una serie de interrogantes que trataré de explorar y resolver a lo largo de las siguientes páginas: ¿Cómo era la nación imaginada por la coalición republicano-socialista? ¿En qué consistía su programa de extensión cultural? ¿Se trataba tan sólo, como proclamaba el discurso oficial, de un proyecto de modernización y democratización con el cual redimir la nación? ¿Qué nación? ¿Cómo se reinventó y naturalizó la identidad nacional dentro de un Estado integrado por autonomías con aspiraciones nacionalistas? Y lo más importante, ¿qué entendían los republicanos por cultura española? Porque no debemos olvidar que la cultura es, además de un discurso, un espacio de poder; un espacio dinámico que siempre

² En su obra clave, *Bodies that Matter* (1993), Judith Butler contrasta el concepto de *performatividad* con el de *performance*. Por *performatividad* entiende la reiteración de normas que preceden, constriñen y exceden al “performer”, de suerte que estas normas no pueden ser fabricación voluntaria o deliberada de este último. Por el contrario, el concepto de *performance* es definido como un dominio que asume voluntad o decisión.

³ Esta tendencia se da de manera notable en la España de nuestros días, donde en no pocas ocasiones hablar de nacionalismo significa, para muchos, hablar de radicales vascos, catalanes, gallegos o ultraderechistas.

es negociado y contestado. Por consiguiente, será interesante observar cómo el recién estrenado régimen republicano intentó legitimarse orquestando el consenso a través de la cultura.

Entre los diferentes proyectos culturales fomentados por el nuevo gobierno republicano, mi trabajo se centra especialmente (aunque no exclusivamente) en aquéllos que iban dirigidos a las clases populares, secularmente olvidadas por las autoridades civiles y pieza clave para la consolidación del nuevo régimen democrático. Asimismo, estas clases populares, marcadas por elevados índices de analfabetismo, eran percibidas por los republicanos como un sector de la sociedad particularmente vulnerable a la manipulación ideológica, de modo que su *culturización* se volvía todavía más acuciante. Ello explica el énfasis que se dio a actividades culturales accesibles y de fácil consumo como las representaciones teatrales, los conciertos y audiciones de música, las charlas informativas, las proyecciones de cine y documentales educativos, etc. Sin embargo, esa misma oralidad que facilitó en su día la transmisión de una cultura específica se convierte hoy en un auténtico desafío para el investigador que desea analizar unas prácticas culturales tan evanescentes. Y por esa misma razón, dichas actividades culturales han pasado desapercibidas a la atención de muchos estudiosos⁴. Así pues, en las páginas que siguen, me propongo recuperar esas prácticas culturales, efímeras e inadvertidas, auspiciadas por el gobierno republicano-socialista, para analizar un capítulo de la larga e inacabada historia del nacionalismo español.

Para hablar del nacionalismo español, en el sentido contemporáneo del término, hay que remontarse a los inicios del siglo XIX cuando, en plena guerra antinapoleónica, las élites liberales españolas se apropiaron de la nueva retórica nacionalista que recorría Europa, y lanzaron la idea revolucionaria de nación, “titular de la soberanía en el momento en que faltaba el monarca”, no sólo para movilizar al pueblo contra el enemigo francés sino para, aprovechando el vacío de poder provocado por la coyuntura bélica, construir un edificio político nuevo⁵. El mito de la nación soberana era, como ha señalado José Álvarez Junco, “el artilugio que permitía liquidar la legitimidad regia y, con ella, todos los privilegios heredados” (Álvarez Junco, *Mater Dolorosa* 130). Esta versión simplificada de la guerra contra Napoleón como un levantamiento nacional del pueblo español contra el invasor francés sería institucionalizada por las élites liberales veinte años más tarde cuando, tras las guerras de independencia de las colonias americanas, se bautizó el conflicto peninsular como una “Guerra de la Independencia”, y pasó a convertirse en el pilar central del intento más ambicioso del siglo de construir una mitología nacionalista española⁶.

Según la narrativa liberal, la “Guerra de la Independencia” había servido para demostrar una vez más la existencia de unas esencias nacionales perennes y el amor que sentía el pueblo español por su independencia. La historia de España, según esta narrativa, contaba con varios episodios que avalaban este espíritu nacional: Sagunto,

⁴ En su trabajo *La política cultural de la segunda república española*, Eduardo Huertas Vázquez afirma que los tres partidos principales de la coalición “se anclaron claramente en los problemas de la instrucción y de la enseñanza y, raramente, en temas estrictamente culturales” (95). En su ensayo “Community, Nation and State in Republican Spain, 1931-1938” Helen Graham tampoco presta atención a ninguna de estas actividades culturales y ni siquiera menciona la ambiciosa y polémica reforma educativa programada por la coalición; argumenta, en cambio, que la coalición republicano-socialista no alcanzó a comprender la necesidad imperante de emprender una labor política y cultural para hacer la nación: “they failed to understand the need actively to take on the political and cultural task of ‘making the nation’, as dynamic project *vis-a-vis* the future” (136).

⁵ Álvarez Junco, *Mater Dolorosa: La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2005. Pág. 130.

⁶ Álvarez Junco, “The Formation of Spanish Identity and Its Adaptation to the Age of Nations”. *History and Memory* 14 (2002). Págs. 17-18.

Numancia, Villalar... y la nación española quedaba, por tanto, constituida en tiempos inmemoriales en base a su idiosincrásica independencia y libertad. Así parecía insinuarlo Agustín Argüelles en su discurso leído en las Cortes en 1811 cuando decía: “Los españoles fueron en tiempos de los godos una nación libre e independiente”⁷.

Con todo, esta prometedora narrativa nacionalista se vería obstruida por una serie de factores políticos, sociales y económicos, que dieron lugar a lo que numerosos historiadores han calificado de débil o incompleta nacionalización española⁸. Entre estos factores sobresale la aguda inestabilidad política que caracterizó a todo el siglo XIX: entre 1834 y 1875, por ejemplo, se sucedieron en España setenta gobiernos diferentes (con una duración media inferior a siete meses cada uno). A diferencia de otras naciones europeas, España no participó desde 1814 en ninguna guerra internacional que sirviera para unir a las masas y nacionalizarlas frente a un enemigo común extranjero⁹. Muy al contrario, el país se desangró a causa de tres guerras civiles (las llamadas Guerras Carlistas) que, en lugar de unir a la nación, la dividieron inevitablemente en vencedores y vencidos, quedando estos últimos siempre excluidos del frágil proyecto nacionalizador. Por otra parte, España tampoco contaba con lo que Ernest Gellner ha considerado la pieza clave para la creación de una cultura nacional, a saber, un mercado nacional¹⁰. El precario sistema de comunicaciones (transporte, pero también prensa) y el crecimiento económico vinculado a los intereses de terratenientes y financieros, alejados ambos de las aspiraciones modernizadoras de la burguesía industrial, supusieron el desarrollo tardío de un mercado verdaderamente nacional. Tampoco contaba España con dos de los instrumentos más explotados en aquellos tiempos para nacionalizar a las masas: el sistema educativo y el servicio militar. El primero no sólo se encontraba en manos de la Iglesia que, según Álvarez Junco, creaba católicos y no españoles (de ahí el uso por parte del clero de la lengua vernácula en tierras vascas y catalanas)¹¹, sino que además disponía de pocos medios (escuelas, profesores y libros) para llevar a cabo una eficiente labor de cohesión social y homogeneización lingüística. Y el servicio militar (que no fue obligatorio hasta 1911) estaba totalmente desprestigiado por las clases dominantes, cuya privilegiada exención transmitía el mensaje de que el servicio a la patria no era un honor, sino una carga para ser soportada por las clases bajas¹². A todo esto hay que sumar por un lado la impopularidad de la reina Isabel II, lo que supuso que la monarquía dejara de simbolizar la unión nacional; y por el otro, el miedo de las principales clases dominantes (oligarquía agraria y financiera) a educar y nacionalizar al pueblo, pues ambas acciones eran percibidas como la antesala de la movilización y la revolución de las masas. Por consiguiente, el Estado se limitó básicamente a mantener el orden social y a perpetuar el ciclo de coerción-extracción que impedía la integración de las clases subalternas en la vida nacional y su identificación con el Estado.

⁷ Citado en Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*. Pág. 32.

⁸ Entre ellos destacamos a Borja de Riquer i Permanyer: “La débil nacionalización española del siglo XIX”; José Álvarez Junco: “The Formation of Spanish Identity and Its Adaptation to the Age of Nations”; y Carolyn Boyd: *Historia Patria: Politics, History and National Identity in Spain, 1875-1975*.

⁹ De acuerdo con Georges Mosse, la nacionalización de las masas tuvo lugar en los países europeos durante tiempos de guerras modernas, como la guerra franco-prusiana o la primera Guerra Mundial. Véase su trabajo *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

¹⁰ Ernest Gellner, *Nations and Nationalisms*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

¹¹ Álvarez Junco, “The Formation of Spanish Identity and Its Adaptation to the Age of Nations”. *Op. cit.*, pág. 25.

¹² Frente a este desinterés de las clases medias-altas españolas por el servicio a la patria, Álvarez Junco contrasta la fuerte tradición militar alemana y el ideal del servicio militar en Francia. Véase “The Nation-Building Process in Nineteenth-Century Spain”. *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*. Ed. Clare Mar-Molinero and Angel Smith. Oxford: Berg, 1996. Págs. 99-100.

Pese a que los sectores más conservadores se habían mantenido relativamente al margen de la retórica nacionalista (asociada a la revolución francesa y a la herejía), a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve se aprecia un cambio de actitud significativo, pues las élites conservadoras empiezan a elaborar una narrativa patriótica nacionalista de signo opuesto a la versión liberal (que culminaría con el trabajo de Marcelino Menéndez Pelayo a finales de siglo). Esta narrativa se construye sobre el mito de la “unión católica” como fundamento de la nacionalidad española y como legitimación de la institución española por excelencia, la monarquía: desde Recaredo (el rey visigodo que se convirtió al catolicismo), pasando por Fernando III y los Reyes Católicos hasta culminar con la dinastía de los Austrias¹³. Según Álvarez Junco, la asociación entre nacionalismo y liberalismo empezó a declinar tras la derrota del carlismo y el posterior compromiso de los liberales con la Iglesia y la oligarquía. En consecuencia, la única función que le quedaba al nacionalismo español de signo conservador a finales del siglo diecinueve era una resistencia esencialmente reaccionaria contra cualquier atisbo de revolución liberal o social¹⁴.

Sin embargo, frente a este nacionalismo católico anti-moderno (que más tarde pasaría a conocerse como nacional-catolicismo) se concentró un grupo de intelectuales liberales progresistas que hicieron del anticlericalismo su bandera y lo constituyeron en un discurso nacionalista con el que articular una identidad nacional alternativa a la católica. Este anticlericalismo se convirtió también en la seña de identidad de los diferentes grupos republicanos, los cuales, a pesar de sus diferencias, abogaban todos por la creación de un Estado republicano laico¹⁵. No obstante, debemos aclarar que aunque la mayor parte del republicanismo español era partidario de formas más o menos amplias de reparto vertical del poder (desde diferentes formas de autonomía hasta la defensa del federalismo), ello no supuso en ningún caso que se cuestionase la nación española como entidad natural y eterna. Es más, tanto los republicanos federales como los que apostaban por una mayor autonomía de las regiones y municipios, partían de la premisa de que uno u otro modelo servirían para fortalecer a la madre España. De hecho, es posible que esa fe ciega en la nación española fuera una de las causas por las que los gobernantes de la Primera República descuidaron la labor de articular un discurso nacionalista con el que asegurar la pervivencia de la nación. Así parece sugerirlo Thomas Harrington en su ensayo “Rapping on the Cast(i)le Gates: Nationalism and Culture-Planning in Contemporary Spain”: “if there was one thing that appears to have doomed the First Republic to a short life, it was its general negligence in the realm of culture planning, that is, its leaders’ naive proudhonian belief that a population’s sincere desire to form both local and supra-local polities was enough to guarantee the coherence and survival of the very same entities” (Harrington 115-16).

El “desastre” del 98 coronó la crisis del sistema político español, poniendo en tela de juicio no sólo la legitimidad de la Restauración, sino la propia idea de España. Surgió entonces un movimiento conocido como “regeneracionismo” compuesto por

¹³ Álvarez Junco, “The Nation-Building Process in Nineteenth-Century Spain”. *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*. *Op. cit.*, págs. 100-101.

¹⁴ *Ibid.*, 103.

¹⁵ Para más información sobre la relación entre el anticlericalismo y el republicanismo véase Enrique A. Sanabria, *Republicanism and Anticlerical Nationalism in Spain*. New York: Palgrave MacMillan, 2009; y José Álvarez Junco, “Los intelectuales: anticlericalismo y republicanismo”. *Los orígenes culturales de la II República*. Ed. José Luis García Delgado. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, 1993. 101-26.

intelectuales, muchos de ellos krauso-positivistas vinculados a la Institución Libre de Enseñanza, que abogaban por una regeneración interior del país por medio de la ciencia, la educación y la modernización de la agricultura y la política económica. El discurso nacionalista que se desprendía de este movimiento regeneracionista estaba caracterizado por una concepción de la nación fuertemente castellanocéntrica, y algunos de sus componentes (como Macías Picavea o Joaquín Costa) incluso apostaron por la solución “tutelar” de la dictadura para superar la crisis y regenerar la nación. Con todo, la concepción de la nación en clave castellana no era en absoluto una novedad dentro del discurso nacionalista español (tanto liberal como conservador), pero sí es cierto que en esta época alcanzó una pujanza notable, lo cual puede entenderse en relación a la emergencia del nacionalismo catalán y vasco como fuerzas políticas.

La crisis del Estado liberal se veía agravada ahora por diferentes frentes de oposición que amenazaban su existencia: la organización política de las clases obreras, el republicanismo y los nacionalismos periféricos. En consecuencia, la corona se alió con el ejército y poco a poco empezaron a desvincularse del decadente sistema liberal, constituyendo un nacionalismo beligerante y agresivo de signo conservador con el cual mantener el orden social y frenar la creciente amenaza *nacional* encarnada por los nacionalismos periféricos y las clases obreras. En 1923 el capitán general Miguel Primo de Rivera ponía fin a un sistema liberal que no había conseguido consolidarse precisamente por haber sido construido de manera artificial desde arriba, sin tener en cuenta las realidades pre-existentes sociales, económicas y regionales¹⁶.

Cuando el 14 de abril de 1931 se proclama la Segunda República, los intelectuales progresistas españoles, que llevaban casi medio siglo intentando agitar a la opinión pública para hacerse con el poder y llevar a cabo su anhelado programa modernizante, consiguen por fin la victoria y se hacen con el control del Estado, un Estado que, sin embargo, se encuentra debilitado y minado por siete años de dictadura y casi cincuenta de simulacro democrático. La nueva coyuntura política les brindaba así la oportunidad única de poner en marcha el tantas veces aplazado o abortado proyecto de construir una nación-estado soberana y moderna que estuviera a la altura de las principales potencias europeas. Para ello los intelectuales republicanos debían realizar la compleja tarea de articular un discurso nacionalista convincente que cohesionara e integrara a una sociedad severamente fragmentada por las desigualdades sociales y económicas, la apatía política, el aislamiento, el analfabetismo y las lealtades locales. La nación imaginada por la coalición republicano-socialista ya no podía imponerse por la fuerza, sino que había de ser legitimada por medio del consenso, a través de la vía parlamentaria. Y la necesidad vital de preservar el consenso supuso hacer ciertas concesiones (como la aprobación del Estatuto de Cataluña en 1932) que les ganó la antipatía y oposición feroz de amplios sectores de la población. No es extraño entonces que la República de los intelectuales apostara por la extensión de la cultura como medio con el cual crear el consenso necesario para legitimarse.

En este trabajo analizo los proyectos culturales más notorios emprendidos por la coalición republicano-socialista para integrar a las masas populares tanto en espacios rurales como urbanos. La primera parte de mi trabajo se centra exclusivamente en las Misiones Pedagógicas, posiblemente el proyecto de extensión cultural más ambicioso (y,

¹⁶ Véase el trabajo de Francisco J. Romero Salvadó, “The Failure of the Liberal Project of the Spanish Nation-State, 1909-1938”. *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*. Ed. Clare Mar-Molinero and Angel Smith. Oxford: Berg, 1996. 119-32.

por qué no, utópico) patrocinado por los dos primeros gobiernos republicanos (1931-33). El primer capítulo introduce el origen y contexto histórico en que se gestó el proyecto misionero y establece el marco teórico dentro del cual realizo mi análisis. Para ello reviso también los diferentes análisis críticos con los que se han estudiado las Misiones Pedagógicas, planteando la necesidad de desplazar el debate desde una perspectiva de izquierdas vs. derechas a una línea de investigación más fructífera que tenga en cuenta cuestiones de nacionalismo, pluralismo cultural y autonomía.

En el segundo capítulo analizo las *performances* culturales realizadas por los misioneros fuera de un marco escénico formal, es decir, aquellas prácticas culturales desempeñadas por los misioneros que no pretendían presentarse como un espectáculo, independientemente de la interpretación particular que luego hiciera de ellas cada campesino. A través de estas *performances* veremos cómo las Misiones Pedagógicas funcionaban a dos niveles: por un lado los misioneros instruían conscientemente a los campesinos sobre los valores republicanos encarnados en los diversos materiales que llevaban a los pueblos, y por otro, se producía (en muchos casos de manera inconsciente) una interpelación performativa y subliminal inherente a las prácticas cotidianas realizadas por los misioneros. A través de estas *performances* los misioneros representaban una nueva nación republicana que por primera vez se acordaba de sus *hijos* históricamente olvidados y los constituía como sujetos nacionales. En este capítulo abordo también los desafíos metodológicos que tuvieron que afrontar los misioneros: su fascinación por la modernización y el miedo a que ésta acabara con formas y costumbres culturales que se consideraban genuinamente españolas. Esta ambivalencia reflejaba en cierto modo las tensiones internas de la coalición republicana, aunque por otro lado era algo endémico al liberalismo europeo.

El tercer capítulo introduce las *performances* anunciadas como tales, por medio de las cuales los misioneros invitaban a los campesinos no sólo a imaginar la nación, sino también a participar en ella colectivamente a través del goce de su patrimonio cultural: pintura, teatro, música y cine. Estas *performances*, como las analizadas en el capítulo anterior, transmitían el mensaje de que Castilla era el alma de España y fomentaban sentimientos de auto-reconocimiento con ese ideal nacional. En este capítulo se descubren las muchas asunciones nacionalistas intrínsecas al tipo de cultura presentada a los campesinos como genuinamente española.

La segunda parte del trabajo se traslada del campo a la ciudad, ubicándose en la capital madrileña, principal escaparate de la vida cultural nacional, para estudiar la batalla teatral librada por unas élites minoritarias (los intelectuales republicanos y los poderes fácticos de la alta burguesía) que se disputaban la hegemonía política en el campo de la cultura. En este caso lo que estaba en juego era nada más y nada menos que la formación de nuevos sujetos políticos republicanos en un campo controlado por sus adversarios. El primer capítulo se abre con una síntesis del panorama teatral profesional durante los años treinta y da paso a un análisis del teatro cómico creado por y para la burguesía, representado en los coliseos gestionados por empresas privadas. El análisis se centra en las obras teatrales más taquilleras de la época y se estructura en torno a tres construcciones culturales: espacios icónicos, casticismo y modernidad, mujer y sicalipsis. A través de estas construcciones descubriremos las diversas maneras en que se articulaba el discurso nacionalista nostálgico y conservador con el que la alta burguesía pretendía mantener su poder.

El segundo capítulo de esta parte se organiza en torno a unos proyectos iniciados por el Estado republicano para fomentar e institucionalizar un teatro nacional con el que captar a las masas. Entre esos proyectos destacan las diferentes tentativas (frustradas) de crear y administrar un teatro nacional (el Teatro Lírico Nacional, el Teatro Dramático Nacional y el Teatro Escuela de Arte), el cual serviría, entre otras cosas, para contrarrestar la influencia ideológica del teatro burgués y poner fin a la proclamada crisis teatral del primer tercio del siglo veinte. Seguidamente repaso el estreno de dos obras emblemáticas escritas por dos políticos republicanos: *La corona* (de Manuel Azaña) y *Doña María de Castilla* (de Marcelino Domingo). Ambas obras sirvieron para conmemorar performativamente la proclamación de la República y, en el segundo caso, para legitimarla como fruto de una tradición republicana nacional que hundía sus raíces en la Castilla del siglo XVI. Por último, estudio una serie de representaciones teatrales al aire libre con las que se conmemoraba la españolísima tradición republicana por medio de la recuperación de las glorias teatrales nacionales (castellanas): Calderón de la Barca y Lope de Vega.

Con este estudio del nacionalismo de estado, reproducido (unas veces de manera consciente y otras inconscientemente) a través de los proyectos culturales promovidos por la coalición republicano-socialista, espero poder contribuir a una mejor comprensión del complejo, e incluso idealizado, periodo republicano, tantas veces invocado desde el presente para intentar comprender las complejidades y contradicciones de la actual situación política española.

PRIMERA PARTE

**LAS MISIONES PEDAGÓGICAS:
UN INTENTO OFICIAL DE NACIONALIZAR EL MEDIO RURAL**

CAPÍTULO 1

GENEALOGÍA, CRÍTICA Y ANÁLISIS DE LAS MISIONES PEDAGÓGICAS

1.1. Contexto histórico.

El 14 de abril de 1931 se proclama en España la Segunda República y con ella se inaugura un nuevo capítulo en el proceso de negociación de la identidad española durante la era moderna. El triunfo republicano suponía una nueva oportunidad para reinventar España o, como creían algunos¹⁷, para recuperar una España tradicional que había sido anegada bajo siglos de tiranía y privilegios. Sin embargo, para consolidar el nuevo régimen, los republicanos tenían que superar uno de los obstáculos con el que se han venido enfrentando inevitablemente todos los procesos de democratización en España, a saber: la crisis del Estado unitario. Así había sucedido en diferentes ocasiones durante el siglo diecinueve, como nos recuerda Santiago Varela Díez en su trabajo *El problema regional en la II República Española*: “los liberales de 1823, los progresistas del período isabelino o los revolucionarios de 1868 vieron, todos ellos, cómo su acceso al poder fue seguido de inmediato por un estallido de poderes locales y regionales en conflicto con el poder central” (Varela Díez 23). Por lo tanto, una vez más la unidad nunca consolidada del Estado español pondría a prueba al nuevo régimen, a la recién nacida Segunda República.

El propio epíteto con el que se apellidó oficialmente el Estado español, *integral*, venía a ser una primera respuesta a este obstáculo. Se trataba, así pues, de un estado unitario, con autonomías en su seno, que eran asumidas “como elemento básico de su estructura, como criterio para la integración por diferencia del pluralismo” (Isidre Molas 21). Este término surgió como un fruto híbrido de largos debates y discusiones entre los que defendían un estado federal y los que apostaban por un estado unitario y centralizado; y aunque no consiguió satisfacer totalmente a ninguna de las dos partes, se impuso, no obstante, como el fruto del consenso que los republicanos deberían fomentar y preservar si querían consolidar el nuevo régimen.

Pese a su teórica tradición federalista, los gobernadores republicanos (en coalición con el partido socialista) descartaron desde el primer momento la posibilidad de reestructurar el estado de manera federal, apelando a razones prácticas. El historiador Cesáreo R. Aguilera de Prat explica que esta postura se debió a que los programas de reformas sociales que querían llevar a cabo los republicanos “exigían una alta concentración del proceso de toma de decisiones y unificación de medios”. Por lo tanto, su política “modernizadora”, aduce, “necesitaba utilizar el aparato del Estado como un todo y unas amplias autonomías podían dispersar los esfuerzos de cambio” (Aguilera de

¹⁷ Para Manuel Azaña, por ejemplo, la República era la forma de *ser* nacional genuina, la cual oponía al largo paréntesis ominoso de opresión monárquica: “Es actualmente la República, fuera de las apariencias, la forma más entrañablemente adherida a la tradición española. Porque nosotros los republicanos que hemos hecho la República, lo que hemos venido a hacer ha sido poner punto a una digresión monstruosa de la historia española, que comienza en el siglo XVI, que corta el normal desenvolvimiento del ser español”. Declaración realizada en la sesión de clausura de la Asamblea del partido de Acción Republicana, el 28 de marzo de 1932 (Azaña, *Una política* 374). En esta época Gregorio Marañón desarrolla también su teoría sobre el enquistamiento de la monarquía en el cuerpo social de España.

Prat 341). Sin embargo, y a pesar de todas sus reservas al respecto, es indudable que los republicanos aceptaron finalmente un considerable nivel de descentralización del poder civil. Tal y como propone Aguilera de Prat, estas concesiones se explican de acuerdo a tres razones principales: fidelidad a la tradición histórica ideológica que representaban (federalismo); demarcación del modelo monárquico y oligárquico contra el cual se oponían; y presión periférica, especialmente por parte de Cataluña, que era, sin lugar a dudas, uno de los grandes pilares republicanos (Aguilera de Prat 340).

Con todo, lo que más me interesa subrayar ahora es que la gran mayoría de los defensores de la causa republicana abrazaron ciegamente y perpetuaron el que Roland Barthes ha considerado el más exitoso de los mitos capitalistas, es decir, el mito de la nación estado. Tan exitoso que, lo que en un principio fue un concepto político creado en Occidente durante los siglos diecinueve y veinte, todavía hoy es aceptado universalmente como la única forma posible de ordenar políticamente el mundo. Aunque no es mi intención reducir la nación a un simple mito, sí me parece útil abordar este tema desde una óptica barthesiana para explorar el discurso nacionalista sobre el cual se pretendía consolidar el nuevo régimen republicano.

1.2. La nación como mito.

Según explica Barthes en su obra clásica, *Mitologías*, el mito tiene a su cargo “fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia” (Barthes 237). Se trata de todo un sistema semiológico a través del cual el significado original del signo mitológico es “deformado” por un nuevo concepto que se implanta sobre su forma. Este nuevo concepto (descontextualizado históricamente) no es sino una interpretación del mundo determinada por unos intereses específicos, y lo más interesante es que no es fijo, sino históricamente contingente (desaparece y se inventa a través de la historia). Así pues, durante la época republicana España era percibida por muchos como una entidad natural, dentro del orden *natural* de las naciones, y parecía que siempre había estado ahí: con sus fronteras geográficas *naturales*, con su gente *nativa* (los españoles), con su lengua *nacional* (el español) y con sus fases biológicas *naturales* (nacimiento-madurez-decadencia).

En relación a lo que Barthes considera una naturalización nada inocente de la historia, Thomas Harrington argumenta que dentro de los movimientos reformistas de principios del siglo veinte existían unas “black boxes” que contribuyeron considerablemente a esta naturalización del mito de la nación. Estas cajas negras, asegura Harrington, contenían zonas de investigación en las cuales los principales actores liberales de la época (Ortega y Gasset, Ramón y Cajal, Altamira, Castro y Azcárate, entre otros) no pudieron, o no quisieron, extender la agudeza crítica que marcó su actividad teórica en otros campos:

For all of their efforts to deconstruct and rectify the long-standing Spanish tradition of obscurantism, xenophobia, social hierarchy, and hostility to science, the thinkers of this newly founded set of cultural institutions did virtually nothing to problematize the “naturalness” of the unitary and Castilian-centered conception of Spanish nationalist life. In fact, they did quite a bit to reify the assumptions

inherited from the traditionalist discourse first articulated by Nebrija. (Harrington 121)

Es decir, que si por un lado la actividad crítica de estos intelectuales se centró en deconstruir lo que ellos consideraban un simple mito nacional (por lo tanto, artificial y falso), en realidad, lo único que hicieron fue sustituir un *concepto* del signo mitológico por otro: la España católica, monárquica y conservadora por la España laica, democrática, y progresista. Pero lo importante es que la construcción mitológica de España como *nación* permanecía incuestionable. En consecuencia, el *concepto* del signo nacional se metamorfoseaba según fuera reapropiado por conservadores o liberales respectivamente. No obstante, lo único que conseguían ambos grupos, conservadores y liberales, era deformar, que no obliterar, el significado original del signo mitológico (una historia de colonialismo y homogeneización culturales), mientras que por otro lado perpetuaban el mito de la nación. Si bien conservadores y liberales tenían ideas muy diferentes de lo que era o debía ser España, ninguno de los dos grupos contempló la posibilidad de cuestionar su estatus como entidad natural, esencialmente castellana.

“España es anterior a Recaredo” sentenciaría Manuel Azaña en 1932 para poner en relieve la esencia republicana y democrática de la nación española, al tiempo que hundía las raíces de la nación en un espacio inmemorial y eterno (*Una política* 373). Y es que el acto de “olvidar”, como observó Ernest Renan en 1882 en su famoso discurso en la Sorbona, “Qu’est-ce qu’une nation?”, ha sido siempre un factor esencial para la construcción de una nación (Renan 11). Junto a Azaña, la gran mayoría de los líderes republicanos e incluso reputados intelectuales, como Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, que en teoría no hablaban en nombre de ningún partido político, tomarían la palabra en las Cortes en infinitas ocasiones para reproducir y reforzar este mito de la nación. Sólo los representantes de los nacionalismos periféricos se atreverían, con sus propios mitos nacionales, a desafiar el concepto de España como entidad natural.

Así pues, para que España existiera como nación y como república había de ser alimentada mediante un discurso nacionalista que justificara su existencia, naturalizándola. Esta tarea quedó encomendada a los nuevos agentes del poder, cuya misión central consistiría precisamente en regenerar y hacer prevalecer este discurso a través de un consenso subjetivo; debían además ganarse la lealtad de todos los ciudadanos y su fe en la unidad indivisible del Estado-nación.

1.3. Hay que republicanizar (nacionalizar) España.

Sabemos que el triunfo de la Segunda República fue posible gracias al apoyo masivo que recibió por parte de los habitantes de las grandes ciudades y capitales de provincia, ya que la influencia de la Iglesia católica y el peso de las políticas conservadoras y caciquiles todavía hacía estragos en las zonas rurales de la península. Los propios vencedores republicanos no ignoraban la cara oscura de su victoria y por eso se propusieron firmemente republicanizar España o, lo que vendría a ser lo mismo, nacionalizarla. Así lo constataría rotundamente Rodolfo Llopis al abandonar en 1933 su cargo en la Dirección General de Primera Enseñanza (que ocupó durante el primer bienio republicano): “El 12 de abril de 1931, al manifestarse el pueblo español en las urnas,

puso de relieve que las grandes ciudades eran republicanas. Las grandes ciudades. No así los pueblos pequeños [sic], que permanecieron impasibles, aferrados a la tradición. Había que sacudir la modorra de esa España rural. Había que conquistarla para la República” (Llopis 197).

Una de las particularidades de los dos primeros gobiernos republicanos (1931-33) era la cantidad sin precedentes de intelectuales (profesores, escritores, científicos, doctores, etc....) que engrosaban sus filas, por lo que llegó a hablarse de la República de los intelectuales. Esto explica que la cultura ocupara un puesto central en su agenda política: a través de ella se pretendía redimir y modernizar el país¹⁸. Entre las diferentes medidas culturales¹⁹ que adoptó el nuevo régimen para conquistar la España rural se encontraban las prestigiosas Misiones Pedagógicas, que con el tiempo pasarían a ser recordadas en la historiografía republicana como el proyecto pedagógico-cultural más ambicioso y original de la historia española.

El 29 de mayo de 1931 salió a la luz un decreto legislativo organizando el Patronato de Misiones Pedagógicas bajo la presidencia del pedagogo e institucionista Manuel Bartolomé Cossío²⁰. Dicho Patronato constaba de una Comisión central (en Madrid) y varias delegaciones provinciales. Según indicaba el decreto (publicado en *Gaceta* un día después), las Misiones Pedagógicas habían sido creadas para cumplir tres objetivos principales: “difundir la cultura general, la moderna orientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares, con especial atención a los intereses espirituales de la población rural” (*Misiones* 154). Este decreto planteaba la labor de las Misiones como una suerte de obligación moral que había contraído el nuevo gobierno con el pueblo español, para salvar el abismo cultural y cívico que existía entre el campo y la ciudad, de modo que se llevase a cabo una auténtica obra de justicia social: “que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos” (*Misiones* 153). La “República de los trabajadores”, como se bautizó oficialmente el nuevo Estado, aspiraba a encarnar una verdadera alternativa a los regímenes políticos anteriores, caracterizados todos ellos por los privilegios y las exclusiones. Se trataba así de un gobierno que consideraba a *todos* los españoles *ciudadanos* con igualdad de derechos y obligaciones civiles. Por consiguiente, el ciudadano asumía la vital función de encarnar “el *status* unificador de la democracia” (Borja 21). Sin embargo, junto a este ambicioso proyecto de aparente democratización cultural, condición *sine qua non* para consolidar el nuevo régimen, se desarrollaba otro proyecto paralelo de modernización nacional, con el cual se perseguía incorporar España al mundo de las naciones más avanzadas. En el decreto de 1931 se leía: “el deber en que se halla el nuevo régimen de levantar el nivel cultural y ciudadano, de suerte que las gentes puedan convertirse en colaboradores del progreso nacional y

¹⁸ Visión ésta heredada del pensamiento krausista tan influyente en muchos de los intelectuales republicanos que se educaron o estuvieron vinculados a la Institución Libre de Enseñanza.

¹⁹ Muchas de estas medidas formaban parte de la reforma educativa llevada a cabo por el gobierno republicano: construcción de escuelas; laicización de la enseñanza; formación y selección del profesorado; creación del modelo de “escuela unificada”; establecimiento de bibliotecas públicas, escolares, municipales y populares; creación de una red de universidades populares y escuelas sociales, etc. Para más información sobre la política educativa llevada a cabo por el gobierno republicano, véase Eduardo Huertas Vázquez, *La política cultural de la segunda república española*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1988.

²⁰ Entre las varias funciones que desempeñó Cossío, se puede destacar que en 1883 fue nombrado Director del Museo Pedagógico Nacional; en 1904 se convirtió en el primer catedrático de Pedagogía de la Universidad Española y en 1921 fue consejero de Instrucción Pública.

ayudar a la obra de incorporación de España al conjunto de los pueblos más adelantados” (*Misiones* 154).

Esta preocupación (*obsesión*, mejor dicho) por querer integrar España en el conjunto de las naciones avanzadas delataba abiertamente su posición marginal en dicho orden. Y es que durante los años de la Segunda República todavía no se podía hablar en España de la existencia de una nación o de un Estado de la nación en el sentido moderno del término. Ya en los periódicos de la época pueden leerse opiniones como la de M. Fernández Almagro, que ponía en tela de juicio el sentido nacional de una institución tan importante como el Parlamento español, porque, según él, albergaba una mayoría “abigarrada y extranacional” que ponía en peligro a España, “en su doble vertiente de pueblo histórico y de Estado” (Fernández Almagro 1). En el artículo publicado en *El Sol* en 1933, Fernández Almagro hablaba de la particularidad del Parlamento español en estos términos:

De manera que tales datos [la existencia de regionalismos] nos hacen ver al Parlamento actual con un rostro y una expresión harto distintos a los de cualquier otro europeo. Porque el rasgo común en materia de Cortes es indudablemente el sentido nacional, no por eliminación, naturalmente, de las entidades regionales, sino por superación. Sentido nacional que debe hacerse patente hasta en las Cámaras federales. Y no siendo federal nuestro Estado, no tiene por qué parecerlo su Parlamento. (Fernández Almagro 1)

Fernández Almagro advertía en su artículo que la existencia en España de partidos “regionalistas” había estado siempre directamente relacionada con las grandes crisis nacionales, y con un notable tono de frustración, recordaba que el desastre colonial de 1898 había evidenciado que “no teníamos cosa alguna, empezando por el Estado, [. . .]” (Fernández Almagro 1).

El historiador Santos Juliá explica en su ensayo, “El fracaso de la República”, que España, a diferencia de otros países europeos, aún no contaba en aquella época con un poder civil central y moderno (Juliá 201-2)²¹. Esto repercutía, entre otras cosas, en la fragilidad estructural de la administración pública: “España llega así a los años treinta de este siglo sin un buen sistema de comunicaciones, sin servicios públicos eficientes, sin escuela pública, con un rudimentario sistema fiscal y sin un personal gobernante que no sea personal subalterno de otros poderes” (Juliá 202). Según Juliá, el poder civil se encontraba severamente fragmentado (en clientelismos locales) y no representaba los intereses de clases nacionales. Por otra parte, este poder civil nunca consiguió ganarse el apoyo (sino más bien la enemistad) de las dos únicas fuerzas sociales de ámbito nacional verdaderamente centralizadas: la burocracia militar y la clerical. Juliá considera que estas dos grandes burocracias encarnaban la última razón política –la nación– porque ellas garantizaban la presencia de sus efectivos centralizados en un territorio discontinuo: “Lo que da su apariencia de continuidad al territorio de la nación es la presencia, hasta el último de sus rincones y junto al más olvidado de sus santos, de un guardia civil –que es militar, y no por casualidad– y un sacerdote” (Juliá 203).

²¹ Véase también José Ortega y Gasset, *España invertebrada*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Siguiendo este razonamiento podemos interpretar el peregrinaje de las Misiones Pedagógicas por los pueblos más recónditos de España como un intento, por parte del poder central, de recorrer ese territorio discontinuo para así crear y dar visibilidad a una nueva España imaginada. Las Misiones servirían entonces para despertar la conciencia nacional de miles de aldeanos que vivían completamente aislados, al margen del Estado, y que nunca habían traspasado los límites de su parroquia. Se trataba de sustituir las lealtades locales y de clase de los aldeanos por una lealtad de nivel superior: la nación y el Estado. Por esa razón precisamente la Comisión Central de las Misiones Pedagógicas cifró específicamente “el origen” de éstas en “el aislamiento” en que se encontraban muchos pueblos españoles (*Misiones X*).

No obstante, antes de dar paso al estudio de las Misiones Pedagógicas convendría aclarar que esta empresa fue creada, como explicaría Cossío, “en los albores del Gobierno provisional de la República por D. Marcelino Domingo y alentada con entusiasmo por D. Fernando de los Ríos” y, por lo tanto, no contó con la simpatía y apoyo de todos los partidos políticos en pugna por el poder (Cossío, “Las Misiones” 304). Es más, recibió numerosas críticas por parte de los grupos más conservadores y durante el llamado bienio negro (gobierno de las derechas) su presupuesto fue reducido considerablemente. Esto no supuso el fin de las Misiones Pedagógicas, pero sí la disminución de sus salidas y actividades.

1.4. ¿Por qué misiones? ¿Por qué pedagógicas?

No está muy claro quién escogió el nombre de Misiones Pedagógicas, pero los documentos que he consultado revelan que esta opción nunca llegó a satisfacer completamente a sus principales artífices. En la introducción a las primeras memorias que se escribieron de las Misiones Pedagógicas (publicadas en 1934), se insinúa que el Comité Central no está muy cómodo con el término “pedagógicas” y prefiere referirse a la empresa tan sólo como simples misiones: “Las Misiones Pedagógicas que, sin equívoco, hubiera sido, tal vez, más acertado llamar Misiones a los pueblos o aldeas” (*Misiones IX*). Ni siquiera su propio fundador, el intelectual y pedagogo Manuel Bartolomé Cossío, parecía estar del todo satisfecho. Pero en este caso era el término “misiones” el que le resultaba realmente problemático. Por eso, según cuenta el misionero y pintor Ramón Gaya, en una ocasión Cossío les confesó a los misioneros lo siguiente: “Hay una palabra, la palabra *Misiones*, por la que he estado luchando, pero no se encontró otra. Yo quisiera que ustedes no tuvieran nada de misión, y tampoco que lo que digan a esas gentes tenga nada de escolar o de blando” (Gaya 373-4). Sin embargo, si atendemos al discurso de Cossío leído por los misioneros al inicio de cada misión, observamos cierta ambivalencia con respecto a su afirmación anterior, pues su discurso aparece ahora impregnado de tintes religiosos que recuerdan la retórica empleada en muchas misiones cristianas: “[Se cumple] además de esta suerte la obra evangélica, no sólo enseñar al que no sabe, dejando un poco de lo que ellos [los habitantes de las ciudades] disfrutaban, sino también la de consolar al triste, es decir, de alegrarlo y divertirlo noblemente” (*Misiones 15*).

Pero si tenemos en cuenta que una de las principales (y más polémicas) reformas educativas iniciadas por la Segunda República fue la secularización de la escuela, no

resulta difícil entender la animosidad hacia las connotaciones que se podían desprender del término “misiones”. Lógicamente, los misioneros eran plenamente conscientes de las resonancias imperialistas que tenía esta palabra, las cuales contradecían el supuesto espíritu democrático del proyecto en sí y de la propia República. Prueba de ello son las palabras del misionero y dramaturgo Rafael Dieste, que reconoce, en un testimonio recogido por el estudioso Eugenio Otero Urtaza, que fue precisamente su posición como gallego estimado en Galicia lo que facilitó que las misiones por tierras gallegas “no fueran entendidas como una suerte de «colonialismo cultural»” (Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia* 140). Por otra parte, desde su fundación, el Patronato de las Misiones siempre se esforzó en resaltar el desinterés político y el carácter espontáneo e improvisado que distinguía a las misiones. En las memorias mencionadas, la Comisión Central habla de “su carácter antiprofesional, espontáneo, libre [. . .] de comunicación de cultura exclusivamente espontánea y difusa” (*Misiones* XIII); más tarde se alude a las conferencias y conversaciones sobre educación ciudadana que organizaban los misioneros como “desenvueltas al margen de toda intención partidista” (*Misiones* 10). En esta misma línea, Luis Álvarez Santullano, Secretario del Patronato y brazo derecho de Cossío, describía en 1933 (no sin cierta ambigüedad) a los misioneros como “aquellas personas que puedan ofrecer la cultura, el *desinterés*, el entusiasmo y el tacto necesarios para *ejercer la influencia* a que se aspira”²² (Santullano 1).

Con respecto al adjetivo “pedagógicas”, también existía cierta ambivalencia por parte de los misioneros y del Patronato, pues si por un lado se quería eludir el cariz pedagógico de las Misiones, para evitar una actitud cargada de paternalismo cultural, por otro no dejaban de proclamar su intención educadora. Basten, como botón de muestra, las palabras escritas por Cossío (repetidas por los misioneros al inicio de cada misión):

Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. Pero una escuela donde no hay libros de matrícula, donde no hay que aprender con lágrimas, donde no se pondrá a nadie de rodillas, donde no se necesita hacer novillos. Porque el Gobierno de la República que nos envía, nos ha dicho que vengamos ante todo a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas, a las más abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo de lo que no sabéis por estar siempre tan solos y tan lejos de donde otros lo aprenden, y porque nadie, hasta ahora, ha venido a enseñároslo; pero que vengamos también, y lo primero, a divertirnos. (*Misiones* 13)

A pesar de que he recuperado estas citas para mostrar las intenciones oficiales que dieron lugar a la creación de las Misiones, me parece pertinente puntualizar que este trabajo no se centrará tanto en las intenciones (reconocidas o no) que movían a los misioneros, sino en las implicaciones que tuvieron sus prácticas culturales y sus acciones. No obstante, me parece apropiado subrayar la ambivalencia de estas citas para justificar mi escepticismo con respecto al supuesto “desinterés” proclamado a los cuatro vientos por las Misiones. Es cierto que éstas seguían unos modelos educativos y pedagógicos totalmente diferentes a los imperantes en la España de aquella época, pero eso no implica que sus modelos educativos carecieran de intereses sociales e incluso políticos²³.

²² La cursiva es mía.

²³ Ya en 1855 el político liberal y dramaturgo Antonio Gil de Zárate señalaba sin ambages la conexión entre el sistema político y el sistema educativo, en su obra *De la Instrucción Pública en España*: “La cuestión de enseñanza es cuestión de Poder, el que enseña domina. Puesto que enseñar es formar hombres amoldados a las miras del que adoctrina” Citado en Carlos Alba Tercedor, “La

Teniendo en cuenta que en este trabajo parto de la creencia de que la cultura es, ante todo, un espacio de poder, y tras constatar que ésta era la base fundamental de las Misiones (salvar al pueblo *por la cultura*), no puedo sino descartar rotundamente la posibilidad (bastante naïf, por cierto) de considerar las Misiones como ideológicamente neutras²⁴. Por otro lado, conviene recordar también que, ya en la Europa de fin de siglo los proyectos modernizadores de índole liberal se habían volcado en la extensión de la educación y la cultura entre las masas. Sin embargo, este énfasis estaba estrechamente vinculado con las ideologías nacionalistas emergentes, a través de las cuales la ascendente burguesía pretendía integrar el resto de la población del territorio nacional dentro de su propio proyecto político (Graham y Labanyi 9).

En cuanto al supuesto carácter apolítico de las Misiones, tampoco me parece convincente el argumento que esgrime Otero Urtaza acerca de que “entre los misioneros podríamos hallar casi todas las Españas posibles”, pues a pesar de su aparente diversidad ideológica, descubrimos que en sus filas no había ningún representante de los nacionalismos no castellanos que pudiera desafiar la noción consagrada de España (Otero Urtaza, “Los marineros” 90)²⁵. De esta afirmación se colige que las posibles Españas a las que se refiere Otero Urtaza giran de nuevo en torno al eje liberales-conservadores, pero se excluye la posibilidad de imaginar España en torno al eje centro-periferia. De manera similar, al echar una ojeada a los miembros que componían la Comisión Central del Patronato (localizada, de manera significativa, en Madrid) se observa que, de un total de dieciocho (a excepción de tres, nacidos en Alicante), *todos* los demás miembros son originarios de regiones castellanoparlantes. Lo mismo sucede con los misioneros que participaron en esta empresa: la inmensa mayoría provenía de regiones de habla castellana e incluso residían en Madrid. Esto explica la *natural* identificación de España con la tradición castellana que se llevó a cabo durante las Misiones Pedagógicas.

Pero volviendo a la insistencia por justificar la naturaleza espontánea, apolítica e incluso lúdica de las Misiones, que repite hasta la saciedad la mayoría de los misioneros (e incluso muchos de los estudiosos actuales), sospecho que en el fondo se trataba de una simple estrategia para encajar los embates de la crítica que cayeron, desde varios frentes, sobre las Misiones.

Se sabe que por un lado los miembros de la derecha tradicionalista denunciaban el aparente *desinterés* político de las misiones. Así, por ejemplo, en su intervención en las Cortes del 28 de junio de 1934, el diputado tradicionalista Lamamié de Clairac alegaba: “Yo soy de los que no acaba de comprender la utilidad de estas Misiones, tanto por su orientación como por la forma misma en que han sido llevadas a la práctica”²⁶. Lo que Lamamié de Clairac ponía en tela de juicio era la selección desinteresada de los misioneros y el contenido mismo de las Misiones. Un año más tarde llegaría incluso a relacionar la distribución de bibliotecas por la comunidad de Asturias con la revuelta

educación en la II República: un intento de socialización política”. *Estudios sobre la II República Española*. Ed. Manuel Ramírez. Madrid: Tecnos, 1975. Pág. 49.

²⁴ El artículo 48 de la nueva Constitución española especificaba que el servicio de la cultura era “atribución esencial del Estado”. Citado en Eduardo Huertas Vázquez, *op. cit.*, pág.105.

²⁵ En este artículo Otero Urtaza enumera las afiliaciones políticas a las que pertenecían los misioneros: “Había destacados católicos conservadores [. . .]; católicos ilustrados [. . .]; jóvenes comunistas [. . .]; simpatizantes del Partido Obrero de Unificación Marxista [. . .]; socialistas [. . .]; poetas entonces seducidos por la revolución soviética [. . .]; libertarios singulares adscritos a la Federación Anarquista Ibérica [. . .]; militantes de las Juventudes Socialistas Unificadas [. . .] y en su mayoría educadores republicanos entusiastas” (Otero Urtaza, “Los marineros del entusiasmo en las Misiones Pedagógicas” 90).

²⁶ Citado en Pérez Galán, Mariano. *La enseñanza en la Segunda República española*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1975. Pág. 364.

obrero de octubre de 1934. En junio de 1935 el diputado Ibáñez Martín denunciaba, también en las Cortes, que la labor desempeñada por las Misiones “no ha sido todo lo desinteresada y desprendida que era de esperar”²⁷.

Por otro lado, las críticas que venían de la izquierda calificaban a las Misiones de ser un lujo elitista que el país no se podía permitir, ya que había otras necesidades (económicas) más urgentes. Algunos, como el escritor Ramón J. Sender, tachaban el proyecto de las Misiones de adoctrinamiento cultural burgués, con el cual se pretendía domesticar a las masas y refrenar la revolución que no quería hacer el gobierno republicano. En 1932, Sender escribió un artículo en *Revista Orto* criticando incisivamente la labor de las Misiones:

El campo y la fábrica acabarán de triunfar y educarán a los universitarios y a los profesores, a los ateneos y a los periódicos. Es absurdo querer ir contra esa corriente enviando teatritos decadentes a las aldeas que saben hacer teatro como el de Castilblanco. Contra la vacilante, tímida y envilecida cultura del espiritualismo burgués, los hechos nuevos ganan cada día una batalla [. . .]. (Sender 28)

Otros, como el escritor y político socialista Luis Araquistáin, denunciarían la posición alejada de la mayoría de los institucionistas²⁸, principales inspiradores de las Misiones, por hallarse escindidos de la cruda realidad española:

El krausismo, preocupado por la reforma del hombre y de las instituciones políticas y sociales, nunca se interesó primordialmente por el gran problema de España: por la reforma de nuestra economía, por la revolución industrial y agrícola del país. Yo creo que si la mitad de los pensionados por la Junta o por otra Institución hubiesen sido hijos de campesino, enviados a Dinamarca, a Suiza, a los Estados Unidos y a otros países donde la ganadería, derivados de la leche, avicultura, horticultura, etc. se explotan con la máxima eficacia, la riqueza de España se hubiera duplicado en pocos años. [. . .] Enriquecimos la cabeza de la nación y nos olvidamos de su estómago. (Araquistáin, *Pensamiento* 38-9)

1.5. Historiografía de las Misiones Pedagógicas.

En la actualidad perduran algunas voces aisladas (provenientes, sobre todo, de la izquierda) que se atreven a cuestionar la eficacia de una iniciativa cultural que hoy ha sido sacralizada por la memoria histórica. Así, el historiador Manuel Tuñón de Lara pone en tela de juicio el impacto social de las misiones, argumentando que éstas respondían a una “forzosa momentaneidad” de la que no se podrían derivar cambios sustanciales: “En verdad, e históricamente hablando, las Misiones fueron «el tiempo de un suspiro», para servirnos de la dramática expresión de Anne Philipe” (*Medio siglo* 399). No olvidemos que, efectivamente, algunas misiones duraban apenas un día, de modo que su eficacia y

²⁷ Citado en Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. A Coruña: Edición do Castro, 1982. Págs. 86-7.

²⁸ Los institucionistas eran los miembros (estudiantes y profesores) de la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos. Entre los institucionistas vinculados a las Misiones Pedagógicas destacan Manuel Bartolomé Cossío, Antonio Machado y el propio ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos.

alcance serían inexorablemente limitados. Por otro lado, Tuñón de Lara declara que las Misiones eran el resultado de un utopismo educacional (arraigado, según él, en nuestras tradiciones culturales), que no era en absoluto suficiente para mejorar las condiciones de vida de los aldeanos: “Esa misión, sin transformar las estructuras agrarias de un país, era como plantar los árboles por la copa” (*Medio siglo* 398-9). Siguiendo un razonamiento similar, el estudioso Miguel Bilbatúa argumenta que el planteamiento del Teatro de las Misiones Pedagógicas encarnaba una concepción idealista de la cultura, en la cual aprecia una línea de continuidad enmarcable en el “regeneracionismo” del republicanismo radical y socialdemócrata. En su opinión, esta experiencia misional se fundamentaba en un “planteamiento populista” y en un acercamiento “cuajado de paternalismo” (Bilbatúa 34-5). También Víctor Fuentes coincide en que las Misiones adolecieron de un carácter idealista y paternalista, y considera que las meritorias intenciones culturales quedaban muy limitadas al plantearse el tema de la cultura en el terreno de la superestructura, sin tocar los privilegios socio-económicos que sumían a las grandes masas rurales en la indigencia económico-social: “llevar cultura al pueblo miserable cuando sus agobiantes problemas exigían justicia social: pan antes que libros” (Fuentes 46).

Sin embargo, como he advertido anteriormente, estas voces críticas suponen una excepción dentro de la historiografía actual, pues la gran mayoría de estudiosos y expertos en la materia no deja de elogiar la labor realizada por las Misiones Pedagógicas. Aunque es cierto que algunos de ellos reconocen su limitado alcance y eficacia, por lo general los estudiosos suelen justificar esta cuestión de manera somera y simplificadora, atribuyéndola a la corta vida de la República, y prosiguen su trabajo centrándose exclusivamente en lo que ellos consideran los grandes logros de las Misiones. Otros, como María García Alonso, resuelven el problema de manera fulminante argumentando que la empresa española “Se encargará de asuntos del espíritu que no pueden ser cuantificados”²⁹, haciéndose eco de las bellas, cuando no románticas, palabras del propio Cossío acerca de la eficacia de los “quehaceres” misioneros: “aquellos precisamente que no sirven *para* nada, sino que valen *por* sí mismos y cuya eficacia utilitaria quedará siempre invisible e imponderable” (Cossío 305).

Así, al explorar la historiografía sobre las Misiones, uno se topa con rotundas afirmaciones, como la de Eugenio Otero Urtaza (uno de los mayores expertos en la actualidad sobre las Misiones Pedagógicas³⁰), quien mantiene que en ningún caso hubo “utopismo educacional” en esta empresa, sino “una conciencia lúcida que porfiaba en reducir el inmenso abismo que separaba al ciudadano ilustrado del campesino; en armonizar, con fecundas aportaciones de ambos, la modernidad y la tradición” (*Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia* 10). La estudiosa Gema Iglesias Rodríguez se adhiere también a la versión oficial de los años treinta sobre la razón de ser de las Misiones, declarando que “«sólo» fueron o intentaron ser una experiencia de democratización cultural” y opina, con excesivo optimismo, que al extender la cultura “se ofrecieron las mismas oportunidades a todos los españoles” (Iglesias 355-6). Sin embargo, en ningún momento se detiene a reflexionar sobre *qué tipo de cultura* se estaba

²⁹ Citado en María García Alonso, “Reflexión sobre los fines y los medios. Las Misiones Pedagógicas en el marco internacional”. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936. Op. cit.*, pág. 200.

³⁰ Eugenio Otero Urtaza es profesor en el Departamento de Educación y Pedagogía de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha realizado varios estudios sobre las Misiones Pedagógicas y en 2006-7 fue el comisario de una exposición sobre las Misiones Pedagógicas, organizada en España por el Ministerio de Cultura y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. También fue el editor del catálogo que se publicó con motivo de esta exposición: *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936 (op. cit.)*.

extendiendo entre aquellos españoles, y al mismo tiempo, parece sugerir que dicha cultura benefició a todos los ciudadanos (vascos, andaluces, gallegos, catalanes...) por igual.

En su estudio, *Las cenizas del Fénix: la cultura española en los años 30*, Francisco Caudet reconoce que pudo haber en el proyecto misionero un “componente utópico y una valoración de lo educativo sobre lo económico” (Caudet 84), pero a pesar de ello, defiende a capa y espada la conciencia y el compromiso que, según él, caracterizó a los misioneros, con respecto a la realidad sociopolítica y económica de la nación. Para Caudet, las Misiones Pedagógicas suponían una acción cultural, impulsada por el gobierno republicano, que perseguía como objetivo final “la liberación y emancipación de todos los ciudadanos, para que de esta manera se consiguiera restituir al hombre la integridad y la conciencia de su valor” (Caudet 105). Apelando en esta ocasión al discurso universalizante de la libertad, Caudet también parece indicar que *todos* los ciudadanos del territorio español se verían beneficiados (“liberados” en este caso) por la acción directa de las Misiones. En su estudio no deja espacio para cuestionar las restricciones y deficiencias de dicha liberación. Como Caudet, también John Crispin reconoce inicialmente cierto utopismo en las Misiones Pedagógicas, para después reforzar su argumento en la línea oficial que vengo señalando en este párrafo: “Algo de idealismo utópico tenía ciertamente la fe del misionero [. . .] Pero calificar su esfuerzo de escapismo esteticista y negarle todo valor social es dar muestra de evidente mala fe. Las misiones lograron indudablemente su propósito de elevar el nivel de vida en los pueblos que visitaban” (Crispin 19).

En consecuencia, podemos afirmar que, salvo algunas excepciones, la gran mayoría de la crítica contemporánea se ha volcado en rescatar y resaltar los aspectos más positivos de esta filantrópica empresa, conocida como las Misiones Pedagógicas. Prueba de ello es la exposición itinerante que se organizó en varias ciudades españolas durante 2006-7 con motivo del 75 aniversario de la creación de las Misiones Pedagógicas, auspiciada por el Ministerio de Cultura Español y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. En la “Presentación” que abre el catálogo de dicha exposición, su comisario, Eugenio Otero Urtaza, expone el objetivo de la exposición con un tono abiertamente encomiable: “estamos recuperando y organizando los recuerdos de una de las páginas más hermosas de nuestra historia contemporánea” (Otero Urtaza, Presentación 27). A lo largo de las 548 páginas que componen el catálogo se hallan numerosos trabajos que representan una gran variedad de temas y enfoques con los que estudiar las Misiones Pedagógicas. Todos ellos se esfuerzan por salvar del olvido cada una de las actividades realizadas por las Misiones. Sin embargo, se echa de menos un estudio que problematice la base esencial del proyecto republicano, es decir, la *cultura* con la que los misioneros pretendían llevar a cabo su épica social. Nadie parece percatarse en absoluto del discurso nacionalista que acompañó a las Misiones en su recorrido por el mapa peninsular. Salvo un tímido y puntual comentario por parte del propio Otero Urtaza, que admite que el mensaje escrito por Cossío para presentar las Misiones revelaba cierto “nacionalismo republicano”³¹, ninguno de los demás estudiosos que colaboran en este proyecto se detiene a cuestionar la *naturalidad* del enfoque castellanocéntrico que poseían las Misiones Pedagógicas. ¿Será que estamos, una vez más, frente a unas “black boxes” como las que existían entre los intelectuales liberales de

³¹ Citado en “Los marineros del entusiasmo en las Misiones Pedagógicas”. *Op. cit.*, pág. 87.

principios del siglo veinte? Lo cierto es que este fenómeno se extiende más allá de las páginas del catálogo de la exposición. A lo largo de mi trabajo de investigación he podido constatar que la inmensa mayoría de los estudiosos ignoran esta línea de investigación. Unos y otros analizan el servicio prestado por las Misiones para luego extraer conclusiones acerca de sus logros y/o limitaciones, pero las principales críticas no van más allá de calificarlas de ser un proyecto idealista y elitista de cuño burgués, o como mucho, de que promovieran una ideología republicana con la que ganar adeptos para apoyar el nuevo régimen. Si bien es cierto que dedican gran parte de sus esfuerzos a exponer la cultura española que se pretendía propagar y preservar con estas Misiones, el resultado final no es otro que el de reducir ésta al binomio tradicional de cultura popular *versus* alta cultura; o, lo que es lo mismo, la cultura de los aldeanos frente a la de los misioneros. El caso es que ninguno trasciende el binomio para ir más allá y cuestionar: ¿qué entendían exactamente los misioneros por cultura “española”?

Hasta donde alcanzan mis pesquisas en este campo, puedo afirmar que la mayoría de los investigadores abraza sin problemas la noción de *cultura española* promovida por las Misiones Pedagógicas. Como consecuencia, se advierte que este binomio invisibiliza otras vías de interpretación a la hora de estudiar la empresa misionera, favoreciendo al mismo tiempo la naturalización del discurso nacionalista que reproducían, con sus prácticas, los misioneros. Mi objetivo, por lo tanto, consistirá precisamente en *desnaturalizar* esas prácticas culturales con las que se dio pábulo al viejo discurso nacionalista que hacía de Castilla esencia perenne de España.

Con todo, mi trabajo sobre las Misiones Pedagógicas está profundamente en deuda con el de dos estudiosas que han abierto e inspirado el camino de investigación que siguen estas páginas. Me refiero a Jordana Mendelson y a Sandie Holguín, las cuales centran gran parte de sus estudios en el papel decisivo que tuvo la cultura y el arte para la formación de la identidad nacional durante los años treinta. Lo novedoso es que ambas demuestran una actitud verdaderamente crítica con respecto al concepto de *cultura española*. El trabajo de Mendelson, *Documenting Spain: Arts, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939* (2005), me ha servido para reflexionar acerca de la relación problemática que existe entre las distintas técnicas de reproducción mecánica y el nacionalismo. Por otro lado, el libro de Holguín, *Creating Spaniards* (2002), fue el que inicialmente inspiró mi trabajo de investigación, al señalar, directamente y sin ambages, el discurso nacionalista que subyacía a muchos de los proyectos culturales republicanos, entre ellos, las Misiones Pedagógicas. Sin embargo, pese a que Holguín dedica gran parte de su estudio a las Misiones Pedagógicas, la amplia extensión de su trabajo provoca que se pasen por alto algunos aspectos sobre las Misiones Pedagógicas de gran importancia, dando lugar a una interpretación por lo tanto incompleta. Por otro lado, aunque su trabajo supuestamente privilegia el papel de la cultura a la hora de analizar la España republicana, en la práctica su estudio demuestra una concepción un tanto limitada de la cultura, entendida ésta como el cuerpo general de las artes (literatura, teatro y cine, en este caso). Mi trabajo, al contrario, asume una posición al respecto más amplia, adhiriéndose a la noción de cultura expresada por Raymond Williams en los años cincuenta: “a whole way of life”³². Por consiguiente, esta sección no se centrará únicamente en las prácticas culturales conscientes y deliberadas realizadas por los misioneros, sino que, haciendo uso del concepto teórico de “performatividad”, también

³² Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950*. 1958. New York: Columbia University Press, 1983.

tendrá en cuenta algunas de las prácticas realizadas por los misioneros de manera inconsciente, a través de las cuales se reproducía una serie de normas ideológicas que en muchos casos los precedían, constreñían y/o excedían.

1.6. Marco teórico.

Así pues, retomando el camino iniciado por estas dos investigadoras, en esta parte de mi trabajo me propongo hacer un análisis del papel que jugaron las Misiones Pedagógicas para diseminar y reproducir en el medio rural una idea hegemónica de nación e identidad nacional. Valiéndome de los conceptos teóricos de *performance* y performatividad, intentaré elucidar los principales mecanismos discursivos que se ponían en marcha con las Misiones (muchas veces de manera inconsciente), mediante los cuales se citaba una forma específica de ser español. Parto de la teoría de que las Misiones Pedagógicas eran en sí mismas una *performance* extendida de la nación y de que su visita a los pueblos servía no sólo para dar a conocer y visualizar ese ideal de nación, sino también para construir la propia nación, a través de un proceso de reconocimiento, interpelación y constitución de los campesinos como sujetos nacionales, miembros del cuerpo social del Estado. En consecuencia, el término de *performatividad* será de gran utilidad para comprender por qué la práctica de representar la nación no era tanto una práctica descriptiva, sino creativa. Más adelante veremos que las Misiones Pedagógicas actuaban en realidad como una especie de *simulacro* de la nación, pues las diferentes *performances* realizadas por los misioneros no hacían sino enmascarar la ausencia de una nación unida y sin fisuras. Por esta razón, veremos también cómo en muchas ocasiones los misioneros apelaban con nostalgia a un pasado idealizado, el Siglo de Oro especialmente, para evocar una cultura *española* que pretendían revivificar en el presente y utilizar como base para construir un futuro nacional. No obstante, antes de comenzar con el análisis de las Misiones Pedagógicas, es imprescindible explicar los conceptos teóricos de *performance* y performatividad con los que voy a trabajar.

A pesar de que el concepto de *performance* es, como recuerda el teórico Marvin Carlson, un concepto “esencialmente contestado”, ya que existen múltiples definiciones y aproximaciones al término (según la disciplina en la que se use), y hasta algunos³³ consideran que cualquier cosa puede ser estudiada como *performance*, lo cierto es que existen varios puntos de consenso entre los principales teóricos del campo acerca de lo que se entiende por *performance* (Carlson 1). Según Carlson, la mayoría está de acuerdo en que *performance* “is based upon some pre-existing model, script, or pattern of action” (Carlson 15). Por otro lado, varios teóricos³⁴ subrayan el elemento de “conciencia” que implica una *performance*, para poder distinguirla de otras actividades humanas cotidianas. Herbert Blau, por ejemplo, define *performance* como una actividad humana puesta entre comillas³⁵. Con todo, otros teóricos³⁶ destacan el papel de la audiencia

³³ Richard Schechner afirma que “anything at all can be studied «as» performance”. Véase su trabajo *Performance Studies*. New York: Routledge, 2002. Pág. 1.

³⁴ Véase la entrada de Richard Bauman al término “Performance” en Erik Barnouw (ed.), *International Encyclopedia of Communications*. New York: Oxford University Press, 1989. Otros de los teóricos señalados son Dell Hymes, “Breakthrough into Performance”. *Folklore: Performance and Communication*. Ed. Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein. The Hague: Mouton, 1975. 11-74; y Judith Butler, *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.

³⁵ Herbert Blau, “Universals of Performance; or, Amortizing Play”. *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Ed. Richard Schechner and Willa Appel. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997. 250-272.

(¿puede haber *performance* sin audiencia?) y del contexto particular en el que tiene lugar la *performance*. Sandy Petrey, por ejemplo, llega incluso a cuestionar hasta qué punto la *performance* resulta de algo que realiza conscientemente el *performer* o del contexto en el que ésta ocurre³⁷.

Otro punto de consenso entre los teóricos de los Estudios de *Performance* es la creencia en la “eficacia” de la *performance* en el ámbito social: su poder para reproducir, transformar o subvertir las normas y regímenes culturales que cita. Por lo tanto, la *performance* no es entendida como una simple representación auto-reflexiva que cita unos modelos pre-existentes a ella, sino que además altera el medio en el que se realiza, es decir, que puede modificar la realidad y/o producir unos efectos en el contexto social en el que tiene lugar, a través de la reiteración de unas normas que, según indica Judith Butler en *Bodies that Matter*, preceden, constriñen y exceden al *performer* (Butler, *Bodies* 234). Así pues, si la *performance* implica conciencia, iteración y visibilidad, la performatividad, por el contrario, enfatiza elementos radicalmente diferentes: convenciones no registradas o involuntarias (frente a aquéllas que son completamente visibles e intencionadas). Cuando, por ejemplo, el 27 de mayo de 1932 Azaña pronunció en las Cortes su famoso discurso de más de tres horas para defender la viabilidad del Estatuto Catalán, lo hizo representando conscientemente su doble *papel* de jefe del Gobierno y “amigo de Cataluña”. Para representar dicho discurso, Azaña citaba a generaciones de oradores y seguía un patrón diseñado por la tradición del discurso político (hacer pausa cuando hay aplausos, elevar la voz, entonar correctamente, interpelar a los oyentes, etc.). Sin embargo, a través de esta *performance* consciente y ocularcéntrica con la que Azaña pretendía hacer justicia a las aspiraciones autonomistas catalanas, se reiteraban también una serie de normas y regímenes que escapaban a su propia conciencia o voluntad, como por ejemplo, la reproducción del discurso nacionalista con el cual se naturalizaba la supremacía histórica del castellano: “la expansión de la lengua castellana en las regiones españolas no se ha hecho nunca de real orden; ni el retroceso del catalán, cuando lo ha tenido en épocas pasadas, se ha debido a que lo mandase el rey, sino a un movimiento ascensional o de descenso de las respectivas culturas, de los respectivos prestigios del Estado” (Azaña 459).

El concepto de *performance* nos servirá también para entender mejor la noción de identidad, pues partiendo de una perspectiva discursiva (en oposición a una interpretación naturalista o esencialista), creemos que las identidades emergen, adquieren forma y son (re)definidas precisamente en las *performances* individuales y colectivas de ellas. Así, por ejemplo, en el rito de la primera comunión dentro de la tradición católica, no sólo se escenifica la catolicidad del niño, sino la de toda su familia y de la comunidad de creyentes reunidos en el templo. Siguiendo los postulados teóricos de Judith Butler y Stuart Hall entendemos que la identidad, que está en constante proceso de construcción, precisa siempre de un *otro*, de una carencia constitutiva que aparece en las márgenes como exceso, como abyección. Más adelante veremos cómo la identidad española es construida performativamente mediante la negación de las otras identidades nacionales dentro del Estado *integral*. No obstante, observaremos también que no se trata tanto de una negación explícita, como de una exclusión tácita y disimulada. El debate actual sobre la política lingüística en Galicia ilustra un caso emblemático de varias identidades

³⁶ Erving Goffman: *The Presentation of the Self in Everyday Life*. Woodstock, New York: The Overlook Press, 1973.

³⁷ Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge, 1990. Pág. 79.

enfrentadas (gallegohablantes, castellanohablantes y los presuntos defensores de un bilingüismo *armónico*) que se construyen en base a la existencia de un *otro*. Cada una de estas identidades pretende en cierto modo contrarrestar la presencia de ese *otro*, la cual es usualmente percibida como avasalladora y excesiva.

Al hablar de la construcción de la identidad me veo obligada a mencionar otro concepto teórico que está íntimamente vinculado a los de *performance* y performatividad. Me refiero al término de *interpelación* utilizado en 1969 por Louis Althusser en su famoso ensayo “Ideología y aparatos ideológicos de Estado” Judith Butler recupera, en *Excitable Speech. A politics of the Performative* (1997), la teoría de la *interpelación* desarrollada por Althusser, según la cual los individuos son constituidos como sujetos de manera discursiva. En este trabajo Butler explica cómo lo que inicialmente parece un simple acto de reconocimiento, se transforma en realidad en un acto constitutivo: “the address animates the subject into existente” (Butler, *Excitable* 25). Sin embargo, Butler critica la importancia suprema que Althusser otorga a la voz interpeladora, y argumenta que el discurso que inaugura al sujeto no tiene por qué adquirir necesariamente la forma de una voz (*Excitable* 31). Es decir, que la *interpelación* puede realizarse de diferentes formas, como a través de *performances* culturales. En este sentido, la visita de las Misiones Pedagógicas funcionaba como un acto de reconocimiento, del cual se desprendían unos efectos interpeladores y constitutivos, ya que a través de las múltiples *performances* realizadas por los misioneros, los campesinos se convertían primero en audiencia improvisada del espectáculo de la nación y luego eran identificados como sujetos nacionales con derecho a participar y disfrutar de la nación que les era (re)presentada delante de sus ojos.

No obstante, Butler advierte que el poder del sujeto que interpela (con su voz o mediante una *performance*) es un poder derivativo: no tiene su origen en el sujeto, sino que lo precede y excede, pues éste a su vez ha sido interpelado e iniciado en la competencia lingüística a través de la *interpelación*:

The policeman who hails the person on the street is enabled to make that call through the force of reiterated convention. [. . .] In a sense, the police *cite* the convention of hailing, participate in an utterance that is indifferent to the one who speaks it. The act “works” in part because of the citational dimension of the speech act, the historicity of convention that exceeds and enables the moment of its enunciation. (*Excitable* 33)

Así pues, es importante tener en cuenta que cuando los misioneros interpelan (consciente o inconscientemente) a los campesinos a través de las diferentes *performances* que realizan (canciones, discursos, comportamiento, obras teatrales, cuadros...), esa fuerza performativa no tiene su origen en ellos mismos, sino que emana de la historicidad del discurso por ellos invocado. El discurso nacionalista que se reproduce a través de las Misiones Pedagógicas es el resultado de la acumulación histórica de toda una serie de convenciones culturales que con el tiempo han pasado a ser percibidas como *naturales*. No obstante, esto no debería inducirnos a pensar que los misioneros y el Patronato de las Misiones Pedagógicas estaban así exentos de toda responsabilidad en lo que respecta a la reproducción de este discurso nacionalista

hegemónico. Tal y como asegura Butler, aunque el sujeto no es el origen de la fuerza performativa, sí es el responsable de que ésta tenga lugar y se reproduzca (*Excitable* 34).

Según este razonamiento, advertimos que cuando los campesinos eran llamados *españoles* por los misioneros que los visitaban, eran también constituidos como sujetos dentro del lenguaje (dentro de la lengua castellana, para ser más específicos) y dentro de unos límites geopolíticos. Los misioneros otorgaban así a los campesinos una cierta “existencia civil” y al llamarles *españoles*, no estaban describiendo una realidad, sino que la estaban creando. El reconocimiento de los campesinos que se produce con la llegada de los misioneros a los pueblos otorga a aquéllos una existencia social específica: son reconocidos como parte del cuerpo social del Estado, como ciudadanos españoles, dentro de un territorio delimitado por unas fronteras espaciales, pero también temporales (la Segunda República). Y, lógicamente, el hecho de que los campesinos se puedan reconocer como sujetos nacionales a través de la interpelación-*performance* de los misioneros es posible porque en realidad son interpelados por una fuerza, anterior a los propios misioneros, que con el tiempo ha adquirido la forma de ritual (no olvidemos que, según Butler, la performatividad es, ante todo, reiteración). De todos modos, conviene recordar también que la constitución del sujeto no tiene por qué ser definitiva y efectiva. Antes bien, siempre existe la posibilidad de que lo que ha sido expulsado a la hora de constituir el sujeto (la *différance* constitutiva de la que habla Hall) amenace y desestabilice la posición social del sujeto, su identidad: en este caso me refiero a las *otras* posibilidades identitarias que existen dentro del territorio del Estado español.

Así pues, creemos que las Misiones Pedagógicas suponen la reproducción de unas convenciones discursivas, cuyo efecto se orienta a la inauguración de sujetos españoles (y por españoles, se entiende esencialmente castellanos). Sin embargo, el acto de interpelar es mucho más complejo de lo que parece. Por eso Butler nos recuerda que la interpelación, y por lo tanto, la constitución y subyugación del sujeto, puede realizarse también a través del silencio: “one can be interpellated, put in place, given a place, through silence, through not being addressed” (*Excitable* 27). De esta forma, los misioneros realizarían simultáneamente, con sus *performances*, otro tipo de interpelación complementaria: al silenciar y excluir las otras nacionalidades históricas (invisibilizando sus diferencias: lenguas, historias, tradiciones...), posicionaban a los sujetos periféricos en un lugar específico: asimilados dentro del territorio nacional *español* y fuera de un territorio nacional propio.

Puesto que en esta sección pretendo analizar varias y diferentes *performances* (las que considero más efectivas), propongo dividir las en dos grupos principales, atendiendo al espacio en el que ocurren: aquéllas que tienen lugar *dentro* de un marco escénico formal (o cualquier espacio que funcione *como* escenario) y aquéllas –las más habituales– que suceden *fuera* de un marco escénico formal.

CAPÍTULO 2

LAS PERFORMANCES FUERA DE UN MARCO ESCÉNICO FORMAL

Este capítulo trata sobre la actividad realizada por los misioneros en el día a día, sus prácticas cotidianas desde que llegan al pueblo misionado hasta que lo abandonan. Se trata de una *performance* discreta e ininterrumpida que aparece como algo natural y espontáneo, en la que, sin embargo, los misioneros encarnan y reiteran un paradigma hegemónico de la identidad nacional. Precisamente por su aparente naturalidad y por tener lugar *fuera* de un marco escénico formal, este tipo de *performances* ha pasado totalmente desapercibido a la mirada crítica de los investigadores. Por lo tanto, a continuación me propongo explorar la construcción irreflexiva de la identidad española realizada a través de una serie de *performances* que se encuentran inscritas en la rutina y el comportamiento ordinario de los misioneros.

2.1. Remapeando la nación. Cartografía republicana.

Lo primero que llama nuestra atención a la hora de estudiar las Misiones Pedagógicas es el mapa geopolítico recorrido por los misioneros en su peregrinar por la nación. La estudiosa Mercedes Samaniego Boneu señala en su trabajo, *La política educativa de la Segunda República durante el bienio azañista*, que este mapa se correspondía, no por casualidad, con el territorio más conservador y católico del país³⁸, de lo cual podemos deducir que con el proyecto misionero se ponía en marcha la materialización del sueño de Rodolfo Llopi de republicanizar España.

Es cierto que la actividad misionera se dirigió principalmente a las zonas rurales más aisladas, las cuales, como dijimos al inicio de este capítulo, usualmente coincidían con las regiones más conservadoras del Estado. Pero no podemos reducir la “expansión misionera” a una simple distribución ideológica que responde a la tradicional y simplificadora dicotomía de izquierdas vs. derechas. Si observamos detenidamente su recorrido, podemos apreciar que éste es mucho más complejo de lo que pudiera parecer a primera vista. Por ejemplo, aunque el País Vasco y Cataluña contaban con numerosas poblaciones rurales aisladas donde prevalecían modos de vida conservadores y católicos (potencialmente misionables), apenas recibieron la visita de ninguna misión a lo largo de los cinco años que duró la empresa: Cataluña recibió exclusivamente una visita de Misiones, en el Valle de Arán (Lérida)³⁹, y el País Vasco recibió sólo tres. Es significativo constatar, por otro lado, que más de la mitad de las misiones realizadas⁴⁰ (un 66,4%) se concentró en las comunidades autónomas del centro peninsular, es decir, en las

³⁸ Mercedes Samaniego Boneu, *La política educativa de la Segunda República durante el bienio azañista*. Madrid: C.S.I.C. Escuela de Historia Moderna, 1977. Pág. 348.

³⁹ En Cataluña sólo se realizó una misión centralizada (organizada por el Patronato Central en Madrid). Las otras cuatro misiones allí organizadas fueron misiones “delegadas” (organizadas desde y en la región misionable). Todas ellas tuvieron lugar en la provincia de Lérida.

⁴⁰ Aquí nos referimos únicamente a las misiones centralizadas, en las que incluimos también las actividades del Museo del Pueblo y del Coro y Teatro del Pueblo. No se trata, pues, ni de misiones delegadas ni de las semanas dedicadas a la formación pedagógica de profesores.

actuales Castilla León, Madrid y Castilla La Mancha (siendo la actual Castilla León la comunidad autónoma que acaparó, con diferencia, el mayor número de misiones: hasta un 31,7 %) ⁴¹. El resto de las misiones se distribuyó por un total de once comunidades autónomas ⁴².

Aunque en un principio podría creerse que la principal razón para no visitar el País Vasco o Cataluña era la distancia con respecto a la capital madrileña (lo cual hacía la misión más costosa y complicada), este argumento queda invalidado cuando advertimos destinos misionados tan remotos como Galicia (donde en 1933 se realizó además la misión más larga de todas: abarcó las cuatro provincias y duró algo más de cuatro meses), Andalucía, Asturias o Murcia. También resulta expresivo el hecho de que en varias ocasiones las Misiones repitieran destino, visitando así pueblos (en las provincias de Segovia y Zamora) que ya habían visitado con anterioridad. Incluso si nos fijamos en las misiones delegadas, de nuevo se advierte la escasa atención que recibieron las ya de por sí marginadas comunidades del País Vasco (donde no se realizó ninguna) y Cataluña (donde sólo se realizaron cuatro) ⁴³, en fuerte contraste, por ejemplo, con Castilla León (catorce), Andalucía (catorce) o Aragón (once).

Entonces, ¿cómo explicar la sospechosa ausencia misionera en las dos comunidades históricas que albergaban precisamente los nacionalismos periféricos más desarrollados del Estado? ⁴⁴ No me parece satisfactoria la razón que propone Sandie Holguín en su trabajo para justificar esta ausencia: “Part of the reason may be because the Basque Country and Catalonia, although mountainous in many places, were the most industrialized areas of Spain” (Holguín 58), pues el desarrollo industrial se concentraba fundamentalmente en los núcleos urbanos y no en el campo (abundante tanto en Cataluña como en el País Vasco), que era, como hemos visto, el destino predilecto de las Misiones. Por otro lado, y en contra de lo que señala Holguín en su trabajo, cabe mencionar que otras regiones relativamente prósperas, como la Comunidad Valenciana y Murcia, sí recibieron numerosas visitas misioneras ⁴⁵. Sin embargo, sí me convence más la razón que Otero Urtaza sugiere sucintamente (sin entrar en detalles) para explicar el itinerario misionero en 1934: “Galicia, País Vasco y Cataluña, probablemente debido a la prevención que tenían los componentes de la Comisión Central de que surgiese alguna suspicacia y se les interpretase de forma equivocada, son poco atendidos” (Otero Urtaza,

⁴¹ La información sobre las misiones realizadas (destinos, fechas, etc.) ha sido extraída del catálogo de la exposición editado por Otero Urtaza (*Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*) y de la memoria publicada en 1934 (*Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933*, 1934. Ed. M^a Dolores Cabra Loreda. Madrid: Ediciones El Museo Universal, 1992.).

⁴² Estas comunidades fueron, según el número de misiones centralizadas que se llevó a cabo en ellas: Andalucía (49), Comunidad Valenciana (23), Galicia (20), Extremadura (19), Aragón (18), Murcia (10), Asturias (7), La Rioja (3), País Vasco (3), Cantabria (1) y Cataluña (1). Las únicas comunidades autónomas en las que no se realizó ninguna misión (ni centralizada ni delegada) fueron las actuales Navarra, Islas Canarias e Islas Baleares. En estas comunidades se intervino sólo a través del envío de bibliotecas.

⁴³ Estas misiones corrían a cargo de la profesora Josefa Uriz y Pi, próxima al PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), en colaboración con profesores freinetianos simpatizantes de las Misiones Pedagógicas.

⁴⁴ El caso del nacionalismo gallego es diferente al del vasco y catalán, pues, como señala el historiador Justo G. Beramendi, aunque el galleguismo como afirmación de la identidad diferenciada de Galicia es un fenómeno histórico bastante precoz (se inicia con el primer provincialismo de 1840-1846), el nacionalismo gallego propiamente dicho nace tarde (en comparación con Cataluña o País Vasco), en 1916-1918, con la fundación de las primeras Irmandades da Fala. Véase su trabajo “El partido galleguista y poco más. Organización e ideologías del nacionalismo gallego en la II República”. *Los nacionalismos en la España de la II República*. Ed. Justo G. Beramendi y Ramón Máiz. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1991. 127-170. Esto explica, en parte, junto con la situación económica de Galicia, por qué el nacionalismo gallego no se percibió tan *peligroso* para la unidad nacional como el nacionalismo catalán o vasco. Galicia, a diferencia del País Vasco y Cataluña, recibió un total de veinte misiones centralizadas y una delegada durante 1931-36.

⁴⁵ En su libro, Holguín contabiliza únicamente las misiones propiamente dichas, durante 1931-34. Por el contrario, mi trabajo también tiene en cuenta las misiones realizadas por el Teatro y Coro del Pueblo y por el Museo circulante (los cuales a veces trabajaban en conjunto con las misiones propiamente dichas, pero que generalmente lo hacían de manera independiente). Por otra parte, este trabajo abarca el periodo que va desde 1931 hasta 1936.

Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia 72). ¿A qué se refiere Otero Urtaza exactamente con ser interpretados “de forma equivocada”? En su entrevista a Rafael Dieste, el misionero gallego esboza un argumento similar, que ahora cito en su totalidad:

Don Luis Santullano se animó a realizarla contando conmigo. Había un cierto recelo en cuanto al efecto que podría producir, que en gran parte se desvaneció al contar con una persona claramente estimada en Galicia. Quedaba así descartado el temor –más agudo aún tratándose de Cataluña- de que las Misiones fueran entendidas como una suerte de “colonialismo cultural”. Y probablemente hubiera sido también posible obviar este recelo, si el azar hubiese deparado gente catalana dispuesta a asumir la empresa. Como no se dieron, al parecer, estas circunstancias, a Cataluña apenas han asomado las Misiones. (Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia* 140)

Como vemos, para Rafael Dieste esta incógnita queda resuelta como una simple cuestión de “azar”. Y parece que los estudiosos están conformes con esta explicación, pues ninguno ha reflexionado acerca de las implicaciones que tenía, por un lado, la casi inexistente actividad misionera en tierras vascas y catalanas y, por otro, la reducida presencia de colaboradores catalanes y vascos en las Misiones.

Pese a que los misioneros se acercaban efectivamente a una periferia (la vida rural), para muchos de ellos inédita⁴⁶, y que este encuentro les permitía entrar en contacto con otras formas y prácticas culturales que debieron desafiar sus asunciones sobre la cultura y la identidad españolas⁴⁷, lo cierto es que su peregrinar se mantuvo indudablemente al margen de otra periferia más *peligrosa* (por su potencial desestabilizador y su capacidad de resistencia). En consecuencia, este peregrinar que iba de pueblo en pueblo, dibujaba una España que se identificaba tácitamente con Castilla y la cultura e historia castellanas. Así, cuando los entusiastas de las Misiones (políticos, pedagogos, periodistas, misioneros...) hablaban (en conferencias, en las Cortes, en la radio, en documentales...) y escribían (en la prensa, en revistas especializadas...) sobre ellas y se referían a España, estaban contribuyendo a crear y propagar una idea específica de España. Por otro lado, el recorrido que hacían los misioneros reforzaba esta España imaginaria al pasar por pueblos cuyos nombres evocaban la más añeja tradición castellana: Daganzo, Orgaz, El Toboso, Alba de Tormes, Olmedo, Fuenteovejuna, Lucena del Cid, Talavera de la Reina... (coincidiendo algunos incluso con los pueblos visitados por el mismísimo don Quijote de la Mancha). También el Coro y Teatro del Pueblo hizo su primera salida y se presentó, el 15 de mayo de 1932 (día de San Isidro, patrón de Madrid), en un lugar cargado de simbolismo cultural, la plaza pública de Esquivias (Toledo), para homenajear al más célebre de los españoles⁴⁸. Cuando llegó el

⁴⁶ En este sentido, el caso del poeta Luis Cernuda era paradigmático. Su compañero de fatigas, el misionero y pintor Ramón Gaya, decía con respecto a su desconocimiento de los pueblos españoles: “no había viajado por los pueblos y para él fue una novedad tremenda” (Gaya 376).

⁴⁷ Años después el misionero Antonio Sánchez Barbudo recordaría: “Más de una vez, caminando por montes y páramos, pareció presentármese ante los ojos una evidencia: España no era eso, no era eso conocido, esos campos, esos gestos, esa historia. España, la verdadera, dormía subterránea, lejanamente, oculta y desconocida. Lo que veíamos, lo que sabíamos, el pasado y el presente, eran sólo improvisación, máscara” (Sánchez Barbudo 101).

⁴⁸ Miguel de Cervantes se casó y vivió en Esquivias durante dos años, de donde era natural su esposa Catalina de Salazar y Palacios. Las referencias al genio áureo son bastante frecuentes. Por ejemplo, en numerosas ocasiones se identificó el Coro y Teatro del Pueblo con la compañía teatral cervantina de Angulo el Malo. Alejandro Casona (profesor, dramaturgo y director del Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas) diría al respecto: “A semejanza de la Carreta de Angulo el Malo, que atraviesa con su bullicio colorista las

momento de celebrar el aniversario de la primera actuación del Coro y Teatro del Pueblo se escogieron dos pueblecillos (Garganta de los Montes y Rascafría) situados en una región emblemática para los institucionistas (entre los cuales destacaban los egregios y castellanófilos Manuel Bartolomé Cossío y Antonio Machado⁴⁹), que la recorrieron y cantaron a lo largo de sus vidas, pues simbolizaba para ellos la esencia del terruño nacional: la Sierra de Guadarrama⁵⁰. Fernando de los Ríos, que además de institucionista fue ministro de Instrucción Pública durante el primer bienio, diría en 1932 acerca de esta cordillera: “Sin saberlo nosotros, íbamos buscando por esos montes, no la serrana del Arcipreste, sino la nueva España del porvenir”⁵¹. El segundo aniversario (1934) se celebró en Otero de Herreros y el tercero (1935) en Bustarviejo; ambos pueblos se encontraban situados también en la sacrosanta Sierra de Guadarrama.

La importancia que cobra el mapa recreado por las Misiones Pedagógicas radica en que permitía la imaginación y visualización de la nación según los parámetros de una ideología nacionalista castellanocéntrica. No se trataba tanto de un mapa trazado según una realidad geográfica preexistente, sino que era más bien un mapa que anticipaba un espacio ideológico. Sólo así se explica la descripción que hace la estudiosa María Luisa Malló de los rincones de España hasta los que llegaron los misioneros: “la Alta Sanabria, los valles del Tiétar y el Tormes, la sierra de Béjar, la Extremadura de los conquistadores o la ruta de Don Quijote por el corazón de la Mancha o la de los Comuneros de Castilla por tierras de Valladolid, Zamora...” (Malló 70). Estos pueblos (con sus gentes y sus tradiciones) fueron fotografiados, filmados⁵² y descritos en memorias, libros, revistas y artículos de prensa, para goce de los propios campesinos, pero sobre todo de los habitantes de las ciudades. ¡Eran los pueblos de *España* y los campesinos *españoles*, en los cuales arraigaba, como creían muchos⁵³, la más honda tradición *española*! Es importante recalcar que el mapa de la España imaginada al paso de los misioneros, sería luego reproducido y difundido hasta el infinito a lo largo de todo el Estado (a través de fotografías, videos, reportajes y reseñas de prensa...), para que así cada uno de sus ciudadanos pudiera imaginar *la* nación y reconocerse como parte de ella.

En lo que respecta a la sospecha de “colonialismo cultural” mencionada anteriormente por Dieste, es interesante comprobar cómo la crítica pasa por alto esta posibilidad. La opinión de la estudiosa María García Alonso (colaboradora de Otero Urtaza en la edición del mencionado catálogo) es muy ilustrativa de esta actitud generalizada. En su ensayo, “Reflexión sobre los fines y los medios. Las Misiones Pedagógicas en el marco internacional”, García Alonso explica por qué las misiones culturales que se estaban realizando en México por aquella misma época no podían ser comparadas ni aplicadas al contexto español. Por lo visto, en septiembre de 1931 el gobierno republicano envió a Enrique Celaya a México para evaluar este tipo de misiones

páginas del *Quijote*, el teatro estudiantil de las Misiones era una farándula abundante, sobria de decorados y ropajes, saludable de aire libre, primitiva y jovial de repertorio” (Plans 445).

⁴⁹ La obra poética de Antonio Machado (que además era vocal del Patronato de Misiones Pedagógicas), *Campos de Castilla*, contribuyó enormemente a la identificación metonímica de Castilla y España.

⁵⁰ En 1886 se constituye en el seno de la Institución Libre de Enseñanza la “Sociedad para el Estudio del Guadarrama”.

⁵¹ Citado en Eduardo Huertas Vázquez, *Las misiones pedagógicas en la Comunidad de Madrid: (un especial viaje ilustrado a la Sierra del Guadarrama)*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 2000. Pág. 28.

⁵² El fotógrafo y misionero José Val del Omar filmó unos cuarenta documentales y sacó más de nueve mil fotografías sobre las Misiones Pedagógicas. Véase Gonzalo Sáenz de Buruaga (ed.), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003. Pág. 41.

⁵³ Para más información sobre la identificación entre el pueblo y la “tradición cultural española”, véase: Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*; Ramón J. Sender: *Teatro de masas*; Rafael Dieste: *Encontros e vieiros*; Antonio Sánchez Barbudo: *Una pregunta sobre España*; Joaquín Xirau: *Manuel Bartolomé Cossío y la educación en España*.

y fijarse especialmente en los aspectos de instrucción pública que pudieran ser provechosos para la educación rural en España. Al parecer, el modelo mexicano era útil en su organización, pero inaplicable en la práctica, pues como explica García Alonso, el principal objetivo de las misiones culturales mexicanas era “crear una identidad compartida en un Estado con enormes desequilibrios étnicos y sociales”, es decir: “Crear, en suma, una nación a partir de un conglomerado de comunidades con lenguas e historias diferentes” (García Alonso 193). Por consiguiente, a García Alonso no le sorprende en absoluto que Celaya considerase este tipo de misiones útiles sólo en los territorios marroquíes bajo dominio español, y aclara (por si quedase alguna duda):

En España, el problema parecía ser otro. No se trataba de una cuestión de identidad étnica, sino de desigualdad en el acceso a los bienes de la cultura. En España no había indios, había pobres, y la miseria continuada durante generaciones había sido la responsable de la diferencia. (García Alonso 193)

Resulta sorprendente el razonamiento de esta estudiosa. Es verdad que la situación en España era diferente a la de México, pero no tanto como parece (o como García Alonso hace parecer). De hecho, España también era un conglomerado de “comunidades con lenguas e historias diferentes” que estaba siendo homogeneizado por una cultura hegemónica. Lo que ocurre es que en la España de los años treinta el discurso nacionalista hegemónico ya había alcanzado la fase en la que el pasado violento de la formación nacional había sido “olvidado”, de modo que éste pasaba totalmente desapercibido para un gran sector de la población. No se trataba tanto de poner en marcha, como podría ser en el caso de México, un mecanismo de asimilación u homogeneización cultural, sino de *continuar* con un proceso que venía funcionando desde hacía varios siglos. Por lo tanto, el caso español no era en realidad totalmente diferente al mexicano, sino que se hallaba más bien en una fase diferente, más avanzada. No deja de resultar curioso que tanto Celaya como García Alonso reconozcan veladamente una situación de colonialismo fuera de la península (Marruecos), pero que ignoren y, por lo tanto, invisibilicen, procesos de homogeneización cultural en el interior.

Pero volviendo a la idea de las Misiones como *performance* de una identidad nacional, es necesario que nos fijemos ahora en su rutina al llegar a los pueblos misionados. Como quedó dicho en el capítulo anterior, las memorias publicadas en 1934 por el Patronato de Misiones Pedagógicas subrayaban el carácter de espontaneidad de la empresa misionera. Ahora bien, al leer con detenimiento estas mismas memorias se aprecia que revelan exactamente lo contrario: todo estaba perfectamente calculado al milímetro. La selección de los destinos misionados, por ejemplo, seguía un plan riguroso y estratégico, en el que no cabía *el azar* y en el que siempre se tenía en cuenta la “eficacia posible de la actuación propuesta” (*Misiones* 9). Es decir, que por muy “desinteresada” que se proclamara la naturaleza de la empresa, es lógico pensar que los organizadores de las Misiones Pedagógicas tratasen de optimizar y ponderar esfuerzos y gastos para que dicha eficacia no cayera en saco roto. De ahí la importancia vital de los destinos escogidos, pues no todos ofrecerían unas condiciones favorables para el éxito de la misión:

Por iniciativa de las Inspecciones de Primera Enseñanza, Consejos provinciales o locales, miembros del Patronato o particulares de solvencia social, llega a la consideración del Patronato de Misiones Pedagógicas la propuesta de una zona misionable, acompañada y seguida de la necesaria información sobre sus condiciones, oportunidad y eficacia posible de la actuación propuesta. Los informes deben comprender los extremos siguientes: descripción geográfico-económica de la comarca, distribución de la población, comunicaciones y características peculiares, acompañando croquis de la misma e itinerario posible; situación cultural y escolar, ambiente social, y todos los datos conducentes a facilitar la organización concreta de la labor: hospedajes, medios de transporte, locales de actuación, existencia o no de flúido [sic] eléctrico con indicación de voltaje y clase de corriente, cooperaciones posibles, etc. (*Misiones* 9)

Una vez seleccionado el destino, la Comisión Central (salvo raras excepciones) preparaba al pueblo para su visita, enviando una carta al inspector de enseñanza, al maestro o al alcalde del pueblo para anunciarles la fecha de su llegada. Éstos usualmente ayudaban *creando ambiente*, y en la plaza del pueblo se colgaba un cartel que pregonaba durante varios días la visita, la cual generalmente se hacía coincidir con días festivos o de feria, para así garantizar el mayor número posible de espectadores. Todos estos aspectos preparativos y condicionantes (que, dicho sea de paso, delatan de algún modo la falta de espontaneidad proclamada) eran cruciales para asegurar la eficacia de las Misiones, pues debido a su brevedad, los misioneros tampoco podían permitirse el lujo de llegar a los pueblos por sorpresa. En Puebla de Beleña, por ejemplo, donde al parecer no hubo previo aviso de su llegada, los misioneros se toparon con un frío recibimiento por parte de sus habitantes: “no tenían ni la más remota idea de las Misiones; la acogieron con recelo cazarro, cohibido y malicioso al mismo tiempo; [. . .] todo en fin, hacía difícil conseguir, en el espacio de las breves horas disponibles, establecer una relación de comprensión y cordialidad, y enfriaba el ánimo mejor dispuesto” (*Misiones* 33).

En las memorias de 1934 Cossío denuncia la escasa visibilidad que tenía el poder central, representante de la nación, por tierras rurales: “ellos no recuerdan haber visto por allí, según dicen, más que al recaudador de contribuciones o a algún candidato o muñidor solicitando votos” (*Misiones* XII). Por eso era tan importante preparar a los campesinos, para que así comprendieran perfectamente, sin albergar ningún tipo de ambigüedad, lo que significaban exactamente aquellas misiones. No se trataba de una compañía de circo o de simples titiriteros que pasaban por allí para hacerles función⁵⁴. Las Misiones Pedagógicas eran una empresa cultural *oficial* que venía en nombre del Gobierno de la República y por lo tanto, representaba la nación. Pero una nación, como aclaraba Cossío, que “por fin se acuerda de ellos” (*Misiones* XII). Entonces, para evitar malentendidos y asegurar *la correcta* interpretación de las Misiones Pedagógicas, lo primero que hacían los misioneros al llegar al pueblo era leer en voz alta a todos los aldeanos presentes un

⁵⁴ Una vez más nos encontramos frente a una contradicción significativa en lo que se refiere a la naturaleza lúdica de las Misiones. Por un lado Casona comparaba el Coro y Teatro del pueblo con la Carreta de Angulo el Malo, y el propio Cossío anunciaba por boca de los misioneros su objetivo de divertir a los campesinos: “nosotros quisiéramos alegraros, divertirlos casi tanto como os alegran y divierten los cómicos y los titiriteros...” (*Misiones* 13). Pero después da la impresión de que los misioneros se lamentan de que los campesinos los tomen como simples cómicos: “A nuestra llegada, el pueblo, que está en fiesta, nos rodea y nos dice: «¡Aquí están los Republicanos!» «¡Vienen a hacernos función!» A pesar de los esfuerzos del Inspector y de los maestros nos reciben un poco como a una compañía de circo” (*Misiones* 36).

mensaje redactado por Cossío en el que les explicaban el porqué de su visita. Este mensaje, reminiscente de la retórica regeneracionista de principios de siglo, reproducía el ejercicio de interpelación que se había iniciado en el preciso momento en que *la nación se acordaba* de estos campesinos olvidados; y los convertía además en oyentes, en audiencia improvisada del espectáculo que estaba a punto de comenzar. En el discurso, los *misioneros-performers* les prometían que iban a enseñarles muchas cosas, entre las cuales se encontraba el proceso de imaginar la nación con la que pretendían que se identificaran:

hemos de ir enseñando por los pueblos cómo es la tierra, cómo son aquellas partes de la tierra donde no hemos estado; cómo es, sobre todo España, nuestra nación, nuestra Patria: sus montañas, sus llanuras, sus ríos, sus mares, sus grandes ciudades. Cómo han sido los españoles de otros tiempos, cómo vivieron, qué grandes hechos realizaron. (*Misiones* 14)

Y sutilmente dejaban caer en este discurso alguna pista de la España que ellos tenían en mente, a saber, esencialmente castellana: “oiréis leer hermosos versos que se escogerán para vosotros, de los más gloriosos poetas castellanos”; y post-imperial: “la posibilidad de oír desde aquí la voz de nuestros hermanos de América” (*Misiones* 14).

Pese a que este mismo discurso proclamaba abiertamente que uno de los objetivos oficiales de la empresa misionera era integrar a aquellos campesinos en el Estado (por ello les instruían sobre derechos y obligaciones civiles y distribuían entre ellos ejemplares de la Constitución): “una conversación sobre vuestros derechos y deberes como ciudadanos, pues a la República importa que estéis bien enterados de ello, ya que el pueblo, es decir, vosotros, sois el origen de todos los poderes”, también se insinuaba al final un plan paralelo de regeneración nacional: “sólo cuando todo español, no sólo sepa leer –que no es bastante-, sino tenga ansia de leer, de gozar y divertirse, sí, divertirse leyendo, habrá una nueva España” (*Misiones* 14-15).

2.2. Los misioneros como *performers* de la nueva nación.

Después de anunciar públicamente sus intenciones oficiales, los misioneros proseguían con las actividades marcadas detalladamente en su *guión* de actuación misionera para aquel día: daban charlas sobre temas de índole política (historia de la civilización española y de las ideas liberales, la nueva Constitución, la Monarquía y la República, el papel de la mujer en la política actual, etc.), sobre higiene y nutrición; hacían ejercicios gimnásticos con los niños; recitaban poemas y fragmentos de obras teatrales de los clásicos castellanos; proyectaban películas instructivas y cómicas; organizaban audiciones de música; daban charlas explicativas de historia relacionadas con los cuadros del Museo Circulante que también mostraban y explicaban; representaban obras teatrales y a veces incluso se leía la prensa en voz alta. Al final de cada sesión, siempre se cerraba el acto con una audición del himno nacional de la República, el “Himno de Riego”, a la que se unía la voz de los propios campesinos,

muchos de los cuales habrían aprendido su letra en aquellos días⁵⁵. El “Himno de Riego”, junto con la bandera republicana enarbolada por los misioneros a su llegada a los pueblos, era uno de los signos más ostensibles con el que los misioneros representaban la *nueva* nación. Por eso se lo enseñaban a los campesinos, con la esperanza de que lo aceptaran como suyo y de que su melodía pegadiza se perpetuara en sus labios o en su memoria para siempre.

Es importante señalar que las Misiones Pedagógicas, como *performance* de la identidad nacional, explotaban al máximo la calidad ocularcéntrica que suponía su sola presencia en aquellos parajes. Cuando miramos las múltiples fotografías acerca de las actividades de Misiones no deja de sorprendernos el brutal contraste que existía entre la apariencia de los misioneros (elegantes, pulcros, con peinados y atuendos a la moda, gafas, relojes de pulsera, zapatos de tacón...) y la de los campesinos (con la piel curtida por el sol, sin dientes, desaseados, a veces incluso descalzos, con ropa vieja y harapienta...). ¿Acaso no sería ya un auténtico espectáculo para algunos aldeanos que nunca habían salido de su pueblo contemplar a Luis Cernuda (por poner un ejemplo) según la descripción que de él hace su amigo Adriano del Valle cuando en 1934 se lo encontró de paso por Huelva en plenas Misiones Pedagógicas? Dice del Valle: “desde su traje, de corte impecable, a su corbata cuidadosamente elegida, con visos de claro de luna; desde sus guantes amarillos [. . .] al charolado nocturno de sus zapatos”⁵⁶. Si bien es verdad que la “otredad” representada por los misioneros podía tener un efecto contraproducente, dificultando la identificación de los campesinos con los “señoritos” capitalinos (de ahí la insistencia de Cossío en la “llaneza” con que debían desenvolverse estos últimos), lo cierto es que su apariencia atildada también podía tener el efecto contrario, provocando así una sutil interpelación en los aldeanos, algunos de los cuales intentarían emular, en la medida de sus humildes posibilidades, el aspecto impoluto de los misioneros. Un testimonio del dramaturgo Alejandro Casona (encargado de la dirección del Teatro del Pueblo) sobre los niños de San Martín de Castañeda (Zamora, 1934) parece demostrar esta teoría: “Ellos, a su vez, hacen lo imposible por agradarnos. Se lavan las manos, se peinas [sic]. Algunos niños se arriesgan a prescindir de la boina mugrienta, por lo menos en las horas de sol. Otros, excediéndose en celo, llegan a presentarse con el pelo reluciente de aceite” (García Lorenzo 38).

Pero no era sólo una cuestión de prendas y accesorios de moda, sino de todo un aparato tecnológico que desplegaban las Misiones ante la mirada deslumbrada de los campesinos. Si bien no se trataba de una compañía de titiriteros, lo cierto es que el hecho de ser anunciados por medio de carteles o de un pregón convertía a las Misiones Pedagógicas en lo más parecido a un espectáculo. Era el espectáculo de la nueva España, la España republicana que acababa de nacer (moderna, democrática, laica, con un rico acervo cultural) y los campesinos pasaban a ser el público espectador que reía, aplaudía o reprochaba la representación.

⁵⁵ En el documental *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* realizado por Gonzalo Tapia en 2007, la misionera Carmen Caamaño confiesa que el 14 de abril de 1931 la gente que inundaba la Gran Vía de Madrid para celebrar la proclamación de la Segunda República, cantaba la “Marsellesa” porque “nadie sabía el «Himno de Riego»”. En el mismo documental Gonzalo Menéndez Pidal (misionero y fotógrafo) confiesa que conocían la música del himno, pero con una letra diferente (una versión satírica). Por lo tanto, podemos asumir que para muchos de los aldeanos el “Himno de Riego” (o por lo menos su letra) debía ser absolutamente nuevo.

⁵⁶ Citado en Nigel Dennis, “Luis Cernuda, la II República y las Misiones Pedagógicas 1931-1936”. *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Ed. James Valender. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales/ Residencia de Estudiantes, 2002. Pág. 251.

Los misioneros, a su vez, eran conscientes de su calidad de *performers*, ya que desde el inicio de su travesía se sabían fotografiados y grabados por los objetivos de las cámaras del Servicio de Cinematografía y Proyecciones Fijas de Misiones Pedagógicas. Otra cosa es que, con motivo de la repetición constante de sus *performances*, éstas acabaran convirtiéndose ocasionalmente en una suerte de segunda naturaleza, llegando incluso a ser realizadas de manera irreflexiva. Pero el caso es que el hecho inexorable de que siempre hubiera un ojo “espectador” observándolos (ya fuera el objetivo de una cámara o la mirada atenta de un campesino) les confería irremediamente un estatus de *performers*. Además, los misioneros sabían que la *performance* que les había tocado representar era una *performance* de carácter oficial que iba a ser immortalizada para la posteridad y contemplada (aparte de los aldeanos) por una audiencia ilimitada, entre la que se encontraban políticos, pedagogos, estudiantes, intelectuales o comunes lectores de prensa. Sabían que estaban siendo observados por los objetivos de varias cámaras (de video y de fotos) y que las imágenes captadas servirían para justificar y promocionar la actividad misionera dentro e incluso fuera del país.⁵⁷ En cuanto a lo que a la *performance* se refiere, cabe decir que ésta reproducía un riguroso guión perfectamente estructurado por Cossío, basado en una serie de instrucciones que detallaban cómo desempeñar bien su “papel” de misioneros:

El profesor podrá dejar de serlo cuando acaba su clase, como el viajante cuando termina en el pueblo su negocio, y el cómico podrá no dejarse ver más que en las tablas; pero el misionero lo ha de ser a todas horas, no sólo cuando reuna [sic] a las gentes, chicos o grandes, para lo que se llama la Misión estrictamente. [. . .] Ha de contar con que mientras dura la misión carece de vida privada. (Cossío, “Las Misiones” 301)

Y lo más importante de esta *performance* es que debía disimular su calidad de *performance* y hacerse pasar por algo natural, para que así su fuerza performativa tuviera éxito entre los aldeanos.

Desde su arribo ha de entrar en relación con el pueblo, buscando para ello con naturalidad ocasiones propicias. Nunca ha de parecer desocupado, ocioso, como esperando la hora de actuar, y, sobre todo, que jamás su actitud pueda interpretarse como pasatiempo o informal pereza. En todo momento ha de dar la sensación al pueblo del *interés desinteresado* de su visita actuando con sencillez y sin despertar, o calmando, inquietudes entre individuos y familias cuando no actúe sobre la masa, colectivamente. (Cossío, “Las Misiones” 301)

Como era de esperar, Cossío estaba al tanto de los prejuicios atávicos que existían entre los campesinos acerca de los “señoritos” de la ciudad y por eso impelía a los misioneros a que actuaran con discreción y sencillez, puesto que si no se lograba ningún tipo de identificación entre los campesinos y los misioneros, difícilmente éstos últimos podrían abrazar la nueva España que representaban las Misiones Pedagógicas. Cossío

⁵⁷ En las memorias publicadas en 1934 se dice que el Patronato organizó charlas por diferentes lugares de España y el extranjero para dar a conocer la obra de las Misiones: Bilbao, Lugo, Madrid, Bruselas, Amsterdam, La Haya... (*Misiones* 142).

apuntaba: “Rompiendo los hábitos urbanos, pocas veces en concordia con los lugareños, debe [el misionero] amoldarse a éstos, sin hacer nada que pudiera, no ya servir de escándalo, más ni siquiera llamar con rareza la atención o ser chocante. Conducta ni de afectada austeridad ni de despreocupación indiferente. «Llaneza, llaneza»” (Cossío, “Las Misiones” 301-2). Sin embargo, es indudable que por mucho que lo intentaran los misioneros, jamás podrían romper totalmente con sus hábitos urbanos y amoldarse a los de los lugareños (aunque tampoco les interesaba una total (con) fusión, pues era su objetivo presentarse como los abanderados de la nueva España). Por un lado su apariencia física los delata en las fotografías, pero por otro, se supone que muchos otros aspectos, no registrados –o disimulados– por las cámaras (acento, modales, bagaje cultural, subjetividad, incluso la lengua como vehículo de expresión en las autonomías con lenguas no castellanas, etc.), no sólo los diferenciarían, sino que también servirían para perpetuar unas normas que se correspondían con una identidad nacional específica⁵⁸. Con todo, cabe decir que los misioneros realmente hicieron todo lo posible por acercarse a los campesinos y mezclarse con ellos: desde bañarse en el río y hacer ejercicios gimnásticos con los niños, hasta bailar y cantar con los más adultos.

2.3. El castellano como patria común.

Pues bien, para ilustrar la reproducción (no necesariamente voluntaria o consciente) de normas de identidad nacional que tenía lugar durante la *performance* misionera, podemos fijarnos ahora en un par de ejemplos significativos durante unas misiones realizadas en Galicia. Ambos tienen que ver con el uso del castellano por tierras gallegas y ponen en evidencia tanto el carácter simbólico del lenguaje como su doble funcionalidad: constativa (en cuanto describe la realidad) y performativa (en cuanto afecta la realidad y a los oyentes). El primer ejemplo tiene que ver con la misión por tierras de Pontevedra en 1934, en la que el inspector de Primera Enseñanza, José Muntada Bach,⁵⁹ en un gesto que parecía seguir al pie de la letra las indicaciones de Cossío, se dirigió afablemente a los aldeanos diciéndoles que “es hermoso *falar galego*, primero, y tan hermoso *falar castelano*, después.”⁶⁰ Con esta frase (pronunciada en una lengua que, dicho sea de paso, no era ni gallego ni castellano, sino un híbrido de ambas,⁶¹) Muntada Bach parecía “amoldarse” a la forma de hablar de los lugareños demostrando un (re)conocimiento de su lengua autóctona. A través de este comentario, que actuaba además como una suerte de *captatio benevolentiae*, Muntada Bach establecía una relación de semejanza entre dos lenguas que, aunque poseían un origen regional, en realidad gozaban de un estatus legal muy diferente, pues la primera era usualmente percibida como lengua regional o incluso dialecto (y por lo tanto, de rango inferior), mientras que la segunda se erigía como la lengua *nacional*. Pese a que la República, a

⁵⁸ Resulta ilustrativo el testimonio que hace al respecto la misionera Carmen Caamaño en el citado documental de Gonzalo Tapia: “¿De qué mundo vienen estas personas? Éramos tan lejos de su mundo que parecía que venías de otras galaxias, de... de sitios que ellos no podían entrar en su imaginación que existieran [sic]... ni cómo vestíamos, ni cómo llevábamos para comer, ni cómo hablábamos, ni cómo... éramos otra cosa”.

⁵⁹ Años más tarde, en pleno régimen franquista, Muntada Bach publicaría un libro con un título bastante expresivo: *Santa tierra de España; lecturas de exaltación de la historia patria desde los tiempos primitivos hasta la terminación del Alzamiento*. Barcelona: Imprenta-Editorial Altés, 1942.

⁶⁰ Citado en Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. Op. cit., pág. 73.

⁶¹ La frase en gallego sería: “é fermoso falar galego, primeiro, e tan fermoso falar castelán, despois”.

diferencia de la dictadura de Primo de Rivera, reconocía la existencia y uso de las lenguas propias de Cataluña, Galicia y País Vasco, por otro lado exigía (artículo 50 de la Constitución) el estudio obligatorio del castellano “en todos los centros de instrucción primaria y secundaria de las regiones autónomas”⁶². De este modo, al equiparar el castellano con el gallego, Muntada Bach estaba naturalizando el uso del castellano en un territorio que ya poseía una lengua propia. Como consecuencia, los aldeanos, en su inmensa mayoría gallego-hablantes, eran invitados indirectamente a aceptar como algo normal una lengua que además representaba el *Volkgeist*, la unidad nacional a la que todos estaban llamados a participar.

Podemos vislumbrar otro ejemplo interesante de naturalización del castellano por tierras gallegas en la entrevista que realiza Otero Urtaza a Rafael Dieste. Al preguntar Otero Urtaza al misionero sobre si el uso del castellano complicó el desarrollo de las misiones por Galicia, éste responde lo siguiente: “no. Yo hablé frecuentemente en gallego, pero la mayor parte de los que me acompañaban, por razones de hábito o de origen, hablaban castellano con perfecta naturalidad, hallando siempre la más cordial acogida. Cuando yo hablaba en gallego, la misma espontaneidad contribuía a que la gente no hiciese diferencia” (Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia* 140-1). De nuevo se establece aquí una tácita equivalencia entre el gallego y el castellano (que parecen confundirse entre sí), y se sugiere que la lengua castellana era perfectamente inteligible entre la población gallego-hablante, afirmación un tanto idealista si se tiene en cuenta que muchas de estas poblaciones estaban aisladas en el medio rural (donde el gallego era la lengua vehicular) y que contaban con un elevado porcentaje de analfabetismo⁶³. Dieste apunta, con absoluta normalidad, que la mayoría de los misioneros hablaban en castellano, ya fuera por origen o por hábito. De este comentario se deduce entonces que aquéllos que hablaban castellano por “hábito” (y no por “origen”) debían, pues, ser gallegos⁶⁴. Con todo, estos misioneros gallegos hablaban castellano, y esto, inevitablemente, tenía una carga y unas consecuencias ideológicas significativas⁶⁵. Es imposible saber si se trataba de una decisión consciente o de un simple hábito, como supone Dieste, en cuyo caso conviene recordar que el hábito, tal y como explica Pierre Bourdieu en *Le sens pratique*, es un producto de la historia que ha sido interiorizado como segunda naturaleza y olvidado como historia; existe por lo tanto en la práctica de los agentes y no en su conciencia (Bourdieu 56). En cualquier caso, el uso del castellano por parte de estos misioneros gallegos borraba toda una historia de hegemonía lingüística y aparecía como una práctica natural ideológicamente neutra. Ya fuera por hábito o por origen, lo que importa es que estos misioneros se dirigían a los aldeanos gallegos, con absoluta naturalidad, en una lengua que representaba simbólicamente una patria común, un pasado y una historia específicos. Por otra parte, no hay que olvidar que el lenguaje, como apunta Joan Ramón Resina, no es una herramienta neutra para transmitir información, sino que es “a space for investment of memory” (Resina 175). La

⁶² Citado en Eduardo Huertas Vázquez, *La política cultural de la segunda república española. Op. cit.*, pág. 106.

⁶³ Según el censo oficial de 1930, el 43% de la población española era analfabeta, cifra que se eleva al 48% en el caso de las mujeres. Véase Ramón Salaberría Lizarazu, “Las bibliotecas de Misiones Pedagógicas: medio millón de libros a las aldeas más olvidadas.” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936. Op. cit.*, pág. 306.

⁶⁴ De acuerdo con la lista de los misioneros que componían esta misión, había cuatro gallegos (Rafael Dieste, Cándido Fernández Mazas, José Otero Espasandín y Antonio Ramos Valera), dos madrileños (Antonio Sánchez Barbudo y Arturo Serrano Plaja), un murciano (Ramón Gaya), un granadino (José Val del Omar), y otro misionero de origen desconocido (Manuel Morales).

⁶⁵ En Galicia, a diferencia de Cataluña, por ejemplo, la mayoría del clero y la burguesía industrial y comercial hablaba en castellano. El gallego era principalmente la lengua de los campesinos y de una minoría intelectual, por lo que no gozaba del prestigio social que acaparaba el castellano, asociado con frecuencia a la ciudad, a la “cultura” y especialmente al poder.

representación de la memoria depende, por lo tanto, del medio lingüístico empleado. Cuando los misioneros (incluso los gallegos) se dirigían a los aldeanos gallegos en castellano para darles a conocer la que decían era *su* cultura, la cultura española, no sólo los estaban interpelando (como sujetos españoles) para que imaginaran la nación *en castellano*, sino que también estaban contribuyendo a naturalizar el monopolio de la memoria y la cultura por parte de una ideología castellanocéntrica.

Si bien el uso del castellano en tierras gallegas tenía indudablemente unas implicaciones ideológicas, no lo era menos cuando se usaba y encumbraba por tierras castellanas, pues la lengua, además de tener una función comunicativa, también tenía una función simbólica, la de encarnar el espíritu nacional o *Volkgeist*. En una ocasión el propio Dieste (a pesar de ser un reconocido galleguista) dio una arenga a un grupo de campesinos en la que resonaban ecos del hispanismo⁶⁶ más rancio: “Vosotros sois los depositarios de la lengua que hablaron Cervantes y las gentes que antaño la esparcieron por el mundo, y todavía la habláis de esa manera. Vosotros que tenéis tan maravillosas canciones y tan buenas mozas y tan buena gente ¡a ver si os conserváis así!” (Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia* 150). Con estas palabras Dieste establecía el castellano como lazo de unión e identificación entre los campesinos de los años treinta y los españoles ilustres del pasado: Cervantes (quintaesencia de la más gloriosa tradición española) y los colonizadores que la “esparcieron” por el mundo. El castellano *puro* hablado por los campesinos mantenía así la ilusión de continuidad histórica dentro de la narrativa de la nación y se convertía además en motivo de orgullo nacional, pues gozaba de un estatus universal, al haber sido esparcido por todo el mundo⁶⁷. Una vez más, nos encontramos con la naturalización del uso del castellano y del impulso hegemónico y globalizante que lo ha acompañado en numerosos momentos de la historia (dentro y fuera de la península). La lengua común que compartían los aldeanos con los misioneros y el propio Cervantes se convertía de esta forma en una seña de identidad indiscutible con la que imaginar la nación común y sentirse miembro de ella.

2.4. La tecnología como *performance* de la nación.

Al revisar las memorias publicadas en 1934 observamos que durante las visitas los misioneros no cesaban de hablar de España a los campesinos: hablaban del “porvenir de España” (*Misiones* 48); daban charlas sobre la “historia de la civilización española” (*Misiones* 44); proyectaban una película con el título de *Granada* “que daba motivo para hablar del descubrimiento de América y de la unidad de España” (*Misiones* 37); organizaban charlas explicativas sobre la Constitución⁶⁸ y repartían cientos de ejemplares

⁶⁶ En su obra clásica, *Hispanismo, 1898-1936: Spanish Conservatives and Liberals and Their Relationship with Spanish America*, Frederick B. Pike define el hispanismo como: “an unassailable faith in the existence of a transatlantic Hispanic family, community, or raza. [. . .] A raza shaped more by common culture, historical experiences, traditions, and language than by blood or ethnic factors” (1). Otros estudiosos, como Joan Ramón Resina o José del Valle, se refieren al hispanismo como un discurso cultural imperialista que surge en la España del siglo XIX para recuperar el control de las viejas colonias y garantizar el prestigio internacional. Para más información sobre este tema, véase: Mabel Moraña (ed.), *Ideologies of Hispanism*; José del Valle y Luis Gabriel-Stheeman, (eds.), *La batalla del idioma: la intelectualidad hispánica ante la lengua*.

⁶⁷ En su trabajo, *Imagining Spain: Historical Myth and National Identity* (2008), Henry Kamen argumenta que el castellano nunca llegó a ser la lengua del Imperio durante la era colonial. Según él, se trata tan sólo de un mito, pues el castellano ni siquiera adquirió un estatus universal (excepto en el ámbito administrativo), ya que la población indígena de América Latina, por ejemplo, no sabía leer y no aprendió la lengua hasta mucho más tarde (156).

⁶⁸ Comparto la opinión de que las constituciones se encuentran entre las diversas *escrituras disciplinarias* utilizadas por las sociedades modernas para controlar y regular los cuerpos y hacer de ellos subjetividades domesticadas (sujetos del Estado), al tiempo que

de ésta entre los campesinos (*Misiones* 43); les explicaban “qué es la República” y les contaban “algo de la biografía del Presidente”, del cual incluso “oyen su voz en el aparato” (*Misiones* 58); y siguiendo fielmente el guión de la *performance*, clausuraban cada misión con la audición del “Himno de Riego” (*Misiones* 44). Todo ello porque, como asegura el misionero Enrique Azcoaga (encargado del Museo Circulante), muchos campesinos “hasta conocernos desconocían que España eran también ellos”, insinuando así que las Misiones provocaban en los campesinos una auténtica toma de conciencia nacional (Azcoaga 228).

Con todo, y a pesar de que en muchas ocasiones los misioneros insistían, embriagados de optimismo, en la compenetración que surgía entre campesinos y misioneros, lo cierto es que no era tarea fácil conseguir que los campesinos comprendieran intelectualmente algunas de las ideas que los misioneros intentaban transmitirles. Así lo sugiere un testimonio anónimo extraído de la memoria de 1934: “Por eso la primera y más angustiosa impresión que de ellos se recibe es que falta el terreno común para entenderse; que no hay, intelectualmente, convicciones comunes de donde partir” (*Misiones* 37). Esto explica que los misioneros explotaran al máximo todas las posibilidades espectaculares que ofrecía su *performance*, y apelaran por ello a las emociones de los campesinos. El mismo testimonio de la memoria añade después: “A esta falta de terreno común teórico, suple el que sí lo hay sentimental y espiritual. Desde el primer instante hemos sintonizado con ellos; hemos vibrado acorde, hemos sentido juntos. Y esta atmósfera cordial es la que hace posible la Misión” (*Misiones* 37). Por esta razón no sorprende que los misioneros descubrieran, cuando visitaron por segunda vez Horcajo de la Sierra (Madrid, 1933), que el impacto realizado por las Misiones anteriores tuviese lugar a nivel principalmente emocional. Uno de los misioneros afirmaba que aquellos aldeanos “recordaban los romances leídos, las películas proyectadas, cantaban algunas de las canciones” (*Misiones* 50). Pero curiosamente, no mencionaban nada acerca de las lecciones de ciudadanía, historia, política, etc. llevadas a cabo cuidadosamente por los misioneros.

Cossío, sin embargo, estaba perfectamente familiarizado (debido a su basta experiencia pedagógica) con los desafíos que suponían los intentos de comunicación con las gentes del campo. Por eso las Misiones Pedagógicas contaban con una serie de tecnologías especializadas con las que salvar esa falta de terreno común intelectual, y con las que lograr el común “vibrar” y “sentir” de aldeanos y misioneros. Así, junto con las charlas sobre España y la República, se incluían otras actividades mediante las cuales se hablaba indirectamente de España: exposiciones de cuadros y fotografías, proyecciones de películas y documentales, audiciones de música, representaciones teatrales, etc. Ahora bien, el discurso sobre la nación se hacía presente no sólo en el *contenido* de esas actividades culturales, sino en su propia *forma*, en el despliegue tecnológico que se requería para su puesta en escena.

Es imposible saber con seguridad si estos campesinos, como afirma Azcoaga, “desconocían que España eran también ellos”, pero de lo que no cabe ninguna duda es de que, en numerosas ocasiones, muchos de ellos ni siquiera sospechaban la existencia de *aquella* España. La memoria de 1934 revela datos asombrosos, como por ejemplo, que algunos pueblos carecían de electricidad, de carreteras, de escuela, de biblioteca, de

neutralizan los peligros de agentes descentrados. Véase Beatriz González-Stephan, “Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias.” *Anales Nueva Época* 2 (1999): 71-106.

medicamentos... Es decir, que para muchas gentes, la llegada de las Misiones Pedagógicas supuso la primera vez en su vida que vieron una lámpara eléctrica, una película, un gramófono, o incluso un camión⁶⁹. Por eso la *performance* de los misioneros comprendía el despliegue espectacular de una serie de aparatos tecnológicos (casi mágicos para algunos campesinos), puesto que con ellos se simbolizaba y se significaba la nación moderna. Todo ello se convertía entonces en una auténtica gramática visual que tenía el efecto de educar la mirada de los campesinos. A través de la *performance* tecnologizada de los misioneros, el ojo del campesino podía recomponer la representación de una nación moderna, ordenada, competente, con un rico pasado cultural. Asimismo, Sáenz de Buruaga señala la naturaleza performativa de algunas de estas tecnologías, como era el caso concreto de la fotografía y el cine, pues con ellas no sólo se registraban las realidades de la España rural, sino que también se inauguraba una nueva audiencia cinematográfica y, por lo tanto, modernizadora (“Val del Omar multimístico”, 387).

Y es que la tecnología jugó un papel muy importante a la hora de representar performativamente la nación, ya que además de crear realidades, reproducía también la ideología del progreso. Por un lado, los misioneros deseaban modernizar la España rural presentando y ofreciendo la tecnología a los campesinos, lo cual idealmente derivaría en una reducción del abismo entre el campo y la ciudad, y por ende, acercaría a todos los habitantes de la nación. Por eso, a su partida, los misioneros dejaban en los pueblos gramófonos y discos de música, fotografías, bibliotecas, técnicas de cultivo, enseñanzas sobre nutrición e higiene, etc. En consecuencia, toda esta novedosa tecnología funcionaba como signifiante conspicuo de la nueva España. Pero por otro lado, temían que la misma modernización y progreso que ellos propugnaban, acabara homogeneizando la España rural, extinguiendo para siempre prácticas y formas culturales que algunos consideraban como genuinamente españolas. Así pues, hicieron uso de la propia tecnología (fotografías y videos) para documentar y preservar esa *otra* España que estaban descubriendo en su peregrinar por los pueblos, creando así un archivo colectivo de imágenes nacionales.

Aunque ya en aquella época se había empezado a debatir en algunas esferas artísticas e intelectuales sobre la producción y uso de las imágenes documentales, lo cierto es que para la mayoría de la población, éstas todavía eran entendidas como representaciones objetivas e irrefutables de la realidad⁷⁰. De esto se colige que las fotografías tomadas por los misioneros (que aparecieron luego en revistas, periódicos y museos⁷¹) fueron en muchas ocasiones interpretadas como ventanas fidedignas a la realidad rural *española*. Es más, a través de estas fotografías se creaba discursivamente la realidad, o lo que a efectos venía a ser lo mismo, una ilusión que era percibida como

⁶⁹ Resulta sobrecogedor el testimonio del misionero Germán Somolinos acerca del atraso en el que vivían los habitantes de la Puebla de la Mujer Muerta: “los misioneros tropezaron en ocasiones con pueblos que en su atraso de siglos llevaban una vida casi neolítica. ¡Pueblos que ignoraban la rueda! En la Puebla de la Mujer Muerta, a setenta kilómetros de Madrid. Encontramos un pueblo casi fabuloso, que no conocía no ya un automóvil sino ni siquiera el arcaico carro de mulas. [. . .] Sus habitantes [. . .] creían en las brujas y sentían terror por las ánimas” (Somolinos 215).

⁷⁰ En un artículo publicado en *El Sol* en 1933, “Cinema educativo”, se leía lo siguiente: “la película sonora retiene nuestra atención por el hecho de que reproduce exactamente la realidad” (8). También el maestro Cossío creía que las imágenes de los documentales reflejaban “asuntos reales, donde, si no hay la bella emoción del arte, hay la emoción de bellos espectáculos de la naturaleza y de acciones reales humanas que enriquecen el saber, la cultura y refinan el sentir, los gustos” (Cossío, “Patronato” 56).

⁷¹ En febrero de 1933 la revista *Residencia* dedicó un número al Patronato de Misiones Pedagógicas, incluyendo varias fotos de las misiones. Ese mismo año, los editores crearon una sección titulada “Por tierras de España” para responder a la demanda de sus lectores de insertar imágenes de la España rural: paisajes, tipos, vestimentas, etc. En esta sección se incluyeron más fotos de las misiones. Por otro lado, en 1934 (aunque esta vez bajo el gobierno de las derechas) se establece oficialmente en Madrid el Museo del Pueblo Español para atesorar y preservar la cultura y tradiciones de la España rural.

realidad, puesto que las fotografías no sólo eran cuidadosamente seleccionadas (para ajustarse a unas nociones preconcebidas y específicas de la realidad), sino que también eran sometidas a modernas técnicas de montaje y edición, como la fragmentación y la descontextualización. De esta forma, sus significados podían ser manipulados siguiendo un procedimiento similar al del sistema semiológico del mito, el cual, como afirma Barthes, gusta de trabajar con imágenes pobres o incompletas⁷². Por ello, como con estas imágenes se procuraba justificar y promocionar la labor de las Misiones, la mayoría mostraba la cara más dulce del agro español: los campesinos aparecían dignamente retratados, al margen de las condiciones en que vivían y totalmente cómodos con la tecnología que acababa de irrumpir en sus vidas. De este modo la historia era obliterada (los conflictos causados por las condiciones materiales de existencia) y reemplazada por una imagen naturalizada que mostraba a los campesinos en plena armonía con la tierra, arraigados a ella, pero nunca luchando o sufriendo por ella para sobrevivir. Por otra parte, estas fotografías se convertían, como explica Jordana Mendelson en su estudio, en la evidencia palpable de que la relación entre la tecnología llevada por los misioneros y la vida rural era posible y además positiva. Esto explica que se excluyeran de la exhibición pública (invisibilizándose) expresiones de miedo, desconfianza y recelo por parte de los campesinos, aunque sabemos que existieron⁷³.

Mendelson explica además que José Val del Omar (misionero, fotógrafo y cineasta) usaba unas técnicas específicas para conseguir que los retratos que hacía de los campesinos se convirtieran en símbolos monumentalizados de la integridad y dignidad de la España rural: fotografiaba a los campesinos guardando siempre una distancia específica e inclinando el objetivo de su cámara ligeramente hacia arriba (Mendelson 99). De este modo, la fotografía (y por extensión, las Misiones Pedagógicas) confería a los campesinos toda la dignidad y humanidad que merecían como ciudadanos españoles, más allá de las condiciones infrahumanas en las que muchas veces vivían.

En otras ocasiones las fotografías eran fragmentadas y cada fragmento se publicaba separadamente para ilustrar distintas escenas de las Misiones, adquiriendo, por lo tanto, múltiples significados, según los nuevos contextos o los pies explicativos que las acompañaban⁷⁴. Así por ejemplo, en muchas ocasiones la fragmentación fotográfica resultaba en retratos individualizados de los aldeanos, los cuales aparecían ahora aislados del conjunto global que componía la fotografía original. Estos aldeanos, junto con sus expresiones, se convertían entonces en el tema principal de la nueva composición fotográfica y, como sostiene Horacio Fernández en “Un proyecto colectivo. Misiones Pedagógicas”, mediante esta técnica los campesinos “se volvían en las fotografías seres alegres, curiosos, abiertos, despiertos, amables o receptivos” y también “en ciudadanos”, ya que “compartían su comportamiento social y actuaban colectivamente” (Fernández

⁷² Como ejemplo de imágenes incompletas se pueden citar los retratos de los campesinos realizados mediante la fragmentación de fotografías de grupo. Más adelante analizo este procedimiento y sus implicaciones semánticas.

⁷³ En varias ocasiones se dice en la memoria de 1934 que los campesinos recibían con miedo o desconfianza a los misioneros. En el pueblo de la Baña, por ejemplo, un misionero dice que “la gente se escondía de nosotros, no miraba al hablar” (*Misiones* 40). En el pueblo de Respenda, cuando los misioneros invitan a un hombre a entrar a la escuela para ver el cine que han montado, éste “contesta como huyendo de algo terrible: «¡A cualquier hora entro yo ahí!»” (*Misiones* 46).

⁷⁴ Como señalan Jordana Mendelson y Horacio Fernández en sus respectivos estudios sobre las Misiones Pedagógicas, existe una fotografía realizada por Gonzalo Menéndez-Pidal en La Cabrera (León) de la que luego se extrajeron los diferentes detalles publicados en el número de febrero de 1933 de la revista *Residencia*. Cada uno de estos detalles llevaba un pie explicativo distinto para ilustrar diferentes momentos y aspectos de las Misiones: “En La Cabrera (León). Sesión de música”, “Viendo el mar en una película”, “Pequeños montañeses oyendo el romance de “La loba parda”” y “Viendo una película de Charlot”. El artículo referido fue escrito por Luis A. Santullano: “Patronato de Misiones Pedagógicas”, *Residencia* 1 (1933): 1-21.

178-9). Es importante señalar que, en este caso, eran precisamente las emociones que transmitían los rostros congelados en la imagen lo que humanizaba a los campesinos frente a la mirada curiosa de los ciudadanos urbanos que hojearan la revista. Y como en estas fotografías los campesinos aparecían desligados de su contexto vital, las diferencias y particularidades que los caracterizaba (y los separaba de los habitantes de la ciudad) eran sutilmente borradas del marco fotográfico, siendo la expresión de sus rostros el único centro de atención y el canal posible de identificación. Así, con estas imágenes, los ciudadanos urbanos no sólo conocían a los representantes de la *otra* España, sino que incluso, por unos segundos, podían hasta identificarse con ellos por medio de las emociones compartidas. Es decir, que estas imágenes idealizadas tenían un efecto performativo, puesto que convertían a los campesinos en sujetos nacionales (no olvidemos que estos campesinos representaban la *otra* España, y para algunos incluso, la *verdadera* España), estratégicamente visibilizados y dignificados frente a miles de ciudadanos urbanos que hasta entonces habían ignorado su existencia y/o apariencia.

Así pues, la tecnología no sólo servía para significar y reinventar España, sino que, en un juego intrincado de miradas, también servía de puente para poner en contacto las *dos* Españas imaginadas por los misioneros: la rural y la urbana. Los campesinos miraban hechizados la España urbana que se exhibía frente a ellos durante unos días y los ciudadanos urbanos miraban absortos, a su vez, la España rural inmortalizada en las fotografías sobre las Misiones Pedagógicas que aparecían en revistas y periódicos. El resultado final era que, en teoría, todos los ciudadanos podían entonces ver, y por consiguiente, imaginar, la nación. Ahora bien, se trataba lógicamente de *una* idea de nación. Si es cierto, como asegura Mendelson en su trabajo, que la fotografía se había convertido en los años treinta en la principal evidencia visual para establecer diferencias regionales dentro de los discursos nacionalistas de España, también es verdad que con la misma tecnología se podía evidenciar exactamente lo contrario: la homogeneidad, las semejanzas o la unidad de los pueblos dentro del cuerpo nacional.

A través de las técnicas mencionadas (selección, fragmentación y descontextualización) el acto performativo de *inventar* la nación pasaba desapercibido, puesto que era totalmente naturalizado, y aparecía, por el contrario, como un simple acto de *describir* o *reflejar* la nación pre-existente. Y aunque efectivamente la fotografía no cambiaba en la vida real las condiciones de vida de aquellos campesinos, sí modificaba su estatus nacional y la percepción que de ellos tenían muchos habitantes de las grandes ciudades, los cuales usualmente aceptaban estas imágenes-mito como realidad innegable. Asimismo, la calidad de “documento oficial” que poseían estas imágenes permitía que fueran leídas como verídicas y seguramente muy pocos se detendrían a cuestionar su aparente naturalidad: ¿por qué los campesinos aparecían sacados de contexto?, ¿por qué muchas veces no se especificaba su origen geográfico? ¿por qué todos podían pasar por el idealizado campesino castellano estoico?, ¿por qué ninguno evocaba otras posibilidades de ser nacional?, ¿por qué los paisajes rurales siempre parecían sacados de los *Campos de Castilla*?

2.5. Las bibliotecas misioneras.

Para terminar este capítulo sobre las *performances* llevadas a cabo discreta y constantemente por los misioneros durante los días que permanecían en un pueblo, me gustaría comentar la *función performativa* que adquirió uno de los servicios más importantes de las Misiones Pedagógicas (al menos fue en el que se invirtió más dinero: el 60% del presupuesto total), a saber, el Servicio de Bibliotecas.

El siete de agosto de 1931 Marcelino Domingo (primer ministro de Instrucción Pública) ordenó, por medio de un Decreto, la creación de bibliotecas en todas las escuelas nacionales, y encomendó este servicio al Patronato. Con este Decreto se pretendía paliar la escasez de bibliotecas que padecía la península (a excepción de Cataluña y Asturias que contaban con asombrosas redes de bibliotecas populares) y el preocupante índice de analfabetismo (43% de la población). Según explican las memorias de 1934, el fondo de aquellas bibliotecas se hallaba integrado por “obras de la literatura universal y española, clásica y moderna, arte, ciencias aplicadas, historia, geografía, técnicas agrícola e industrial, educación, ciencias naturales, ensayos, sociología, lecturas infantiles, viajes, biografías, diccionarios, etc.” (*Misiones* 64). Cada biblioteca comprendía inicialmente cien volúmenes de las varias materias, pero la colección podía aumentar si se solicitaban nuevas obras.

Lo que nos interesa destacar acerca de este servicio es su poder interpelador. A diferencia de los demás servicios, las bibliotecas permanecían en los pueblos después de que se fueran los misioneros y además tenían un mayor alcance, puesto que en muchas ocasiones, aunque las Misiones Pedagógicas no llegaban a un pueblo (por su alegada inaccesibilidad), sí lo hacían las bibliotecas, que eran enviadas de manera independiente. De este modo, la biblioteca se quedaba para siempre entre los campesinos y los interpelaba de diferentes formas a través de sus libros. Ciertamente, las bibliotecas no eran tan espectaculares como las Misiones, y quizá por ello, su fuerza performativa pasaba todavía más desapercibida. Si bien es verdad que algunos estudiosos (como Otero Urtaza y Salaberria Lizarazu) han identificado algún matiz ideológico entre los volúmenes que componían estas bibliotecas, de nuevo nos encontramos con que dicha lectura crítica se ha realizado generalmente en base a una perspectiva de izquierdas vs. derechas, marginando (y en consecuencia, naturalizando su ausencia) otros conflictos ideológicos. Otero Urtaza señala, por ejemplo, que entre los autores incluidos se hallaban Engels, Kautsky, Diego Hidalgo, junto con las biografías de Rafael del Riego, por Carmen de Burgos, y las obras completas de Giner de los Ríos. Y para justificar la presencia de estos autores explica que “es difícil [sic] pensar que estas obras hayan sido distribuidas antes de la llegada del Frente Popular, pues aunque era competencia del Patronato la selección de los libros, había fuertes presiones desde el poder, que mantenía una actitud vigilante sobre el carácter que adquirirían estas bibliotecas” (Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia* 121). A su vez, Salaberria Lizarazu comenta que en 1935 los partidos de la derecha “consiguieron que el ministro Dualde ordenase la retirada del libro *Lecturas históricas: historia anecdótica del trabajo*, del francés Albert Thomas, uno de los primeros dirigentes de la Organización Internacional del Trabajo” (Salaberria Lizarazu 307). Sin embargo, apenas ningún estudioso parece haberse percatado de la reiteración del discurso nacionalista hegemónico que se estaba produciendo con la distribución de aquellos libros. La excepción viene otra vez de la

mano de Sandie Holguín, la cual dedica un capítulo de su obra a analizar exhaustivamente este servicio. En este capítulo Holguín apunta a un inequívoco programa político que operaba detrás del Servicio de Bibliotecas, sugiriendo que con aquellas bibliotecas se perseguían dos objetivos concretos: por un lado se aspiraba a regenerar la nación alentando un sentido de comunidad entre las gentes del campo y la ciudad, y por otro, se trataba de salvaguardar el canon literario *español* y la lengua castellana de la presunta amenaza que suponían las crecientes demandas culturales y lingüísticas propuestas por los nacionalismos periféricos (Holguín 148-61). Para apoyar este argumento Holguín cita un decreto firmado por el gobierno de Azaña el 23 de abril de 1936 (reproducido en el diario *El Sol* un día después), con el cual se planeaba la creación de una Biblioteca de Clásicos Españoles, que revela con bastante claridad la posición de su gobierno con respecto al carácter y funcionalidad de *la* lengua y literatura nacionales (es decir, en castellano). Me permito aquí citar parte de aquel decreto:

El gobierno de la República, velando por la conservación y difusión de los monumentos de la lengua y literatura nacionales, en los que se reconocen los más gustosos frutos del espíritu español y algunos de sus más preciados títulos en la historia de la civilización, ha acordado crear una biblioteca de escritores clásicos, dirigida no solamente a poner buenos textos al alcance de un público formado de gentes letradas, sino a divulgación entre la juventud escolar y el pueblo. (“La popularización” 3)

Con este decreto Azaña pugnaba por recuperar la tradición literaria española, de la que, según él, se habían apropiado injustamente los que se hacían llamar tradicionalistas. Más adelante, el mismo decreto recordaba a los ciudadanos la responsabilidad exclusiva del Estado de custodiar y preservar el patrimonio cultural nacional y explicaba que con esta obra “de carácter nacional” se perseguían dos objetivos cruciales: contrarrestar “el estrago que causa la corrupción del habla” y “acercar al conocimiento común las fuentes puras de la tradición literaria” (3).

Cuando volvemos la mirada al repertorio de los libros seleccionados para formar las bibliotecas de Misiones, descubrimos efectivamente una tendencia abrumadora de obras escritas en castellano, a pesar de que iban dirigidas a *todos* los españoles. Así pues, se asume tácitamente que las 286 bibliotecas que se crearon en Galicia, las 218 en Cataluña y las 108 en el País Vasco, entre 1932-34⁷⁵, no debieron causar ningún problema en poblaciones autóctonas que las más de las veces vivían en aldeas aisladas de difícil acceso (tan difícil como para tener que enviar la biblioteca por correo) y que no siempre hablaban o entendían la lengua de Cervantes. Las obras extranjeras que había en estas bibliotecas (*La Odisea, Las mil y una noches, El vicario de Wakefield...*) estaban lógicamente traducidas al castellano, y entre las obras que componían la sección de literatura “española” encontramos casi exclusivamente⁷⁶ ejemplares en castellano, que no pocas veces glorificaban Castilla y/o el castellano (Cervantes, Quevedo, Galdós y sus *Episodios nacionales*, Valera, Pérez de Ayala, Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez...), estableciéndose así una sutil identificación entre la literatura española y la

⁷⁵ Estos datos han sido obtenidos de la memoria de 1934: *Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933*. Pág. 65.

⁷⁶ Me consta tan sólo la existencia de una obra en lengua catalana: una antología de poesía, *Poesías*, prologada por Joseph. M. Capdevila. Es posible que esta obra apareciese como un ejemplo de diversidad regional, pero nunca como una categoría nacional. En el catálogo, *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, aparece una reproducción fotográfica de este libro. *Op. Cit.*, pág. 317.

lengua castellana. Una vez más observamos que la presencia hegemónica del castellano interpelaba así a los miles de campesinos que se acercaban a aquellas bibliotecas movidos quizá por la curiosidad de conocer la cultura nacional anunciada a bombo y platillo por los misioneros. En consecuencia, esta hegemonía del castellano invisibilizaba la existencia de las demás lenguas nacionales del Estado y fomentaba indirectamente la homogeneización lingüística y, por consiguiente, cultural. De esto se infiere que muchos de los campesinos que vivían en pueblecillos de habla castellana, alejados de la periferia y ajenos a otros discursos e identidades nacionales, difícilmente podrían imaginar la nación más allá de esta concepción castellanocéntrica.

Y es que, lógicamente, estas bibliotecas eran mucho más que una simple colección de libros, pues en ellas se guardaban los principales “monumentos” de la cultura impresa nacional. Lo relevante es que través de estos monumentos eternos se regulaban los discursos sobre la nación, y se reproducía la voz oficial del Estado. Por ello, entre los libros de historia, por ejemplo, se encontraban obras tan significativas como el *Manual de la historia de España*, del castellanófilo historiador liberal Rafael Altamira; la *Breve historia de España*, de Eladio García y Modesto Medina, el segundo de los cuales era además Delegado del Patronato, y algún título tan sugestivo como *Exploradores y conquistadores de Indias: relatos geográficos*⁷⁷, del geógrafo Juan Dantín Cereceda. Ciertamente el Patronato veneraba estas bibliotecas-museo y les otorgaba una importancia suprema para regenerar la nación: “Una biblioteca atendida, cuidada, puede ser un instrumento de cultura tan eficaz o más eficaz que la escuela” (*Misiones* 158). Por eso, en numerosas ocasiones, los misioneros leían en voz alta fragmentos de obras de teatro, poemas y romances, con ánimos de despertar la curiosidad y atracción hacia los libros por parte de los aldeanos. Y también les daban instrucciones acerca de cómo habían de cuidar y relacionarse con aquellos tesoros nacionales, a través de unos marcapáginas que distribuían con las bibliotecas: “Los libros deben ser tratados no sólo con esmero, sino con cariño, porque son amigos que nos proporcionan placer y enseñanza”⁷⁸. En estos marcapáginas también se apelaba a la imagen colectiva que podía proyectar el pueblo mediante el cuidado escrupuloso de los libros: “¡Buena idea se tendrá de un pueblo donde los libros se leen mucho y se conservan limpios y cuidados!” Es decir, que los campesinos no sólo podían gozar de las riquezas patrias mediante aquellos libros, sino que, al mismo tiempo, contribuían con su uso cuidadoso a crear una imagen respetable y “civilizada” de sí mismos, frente a la mirada supervisora del resto de la nación. Así pues, a través del cuidado de los libros, los campesinos adquirirían conciencia de sí mismos y podían imaginarse y distinguirse colectivamente dentro de la nación. De ahí se explica la insistencia que se hacía en estos marcapáginas acerca de la higiene: “Cuando acabes tu trabajo, lávate las manos y coge el libro que has pedido en la Biblioteca” y la apariencia: “El forro [del libro] es como la blusa de trabajo, que conserva y guarda limpio el traje.” El libro, que para muchos aldeanos analfabetos era un símbolo de clase y de *cultura*, se transformaba entonces en un símbolo de la República, de la nueva España a la que ellos estaban llamados a participar⁷⁹. No obstante, dicha

⁷⁷ Este libro pertenecía a la serie “Biblioteca escolar del estudiante” dirigida por el castellanófilo Ramón Menéndez Pidal y publicada por el Instituto Escuela de la centralista Junta para Ampliación de Estudios.

⁷⁸ Esta cita, y las que siguen a continuación, han sido extraídas de una reproducción fotográfica de los dos marcapáginas impresos para el Servicio de Bibliotecas que aparece en el catálogo *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Pág. 307.

⁷⁹ Para recordar a los campesinos el origen y propiedad de los libros, éstos tenían impreso en la primera página un sello del Patronato de Misiones Pedagógicas en el que además aparecía el escudo de España.

participación no estaba exenta de condiciones, y requería por tanto, la aceptación de unas convenciones y unas normas de disciplina, a través de las cuales los cuerpos de los campesinos pasaban a ser subjetividades domesticadas del Estado. En otras palabras, todos estos libros funcionaban como auténticos *dispositifs*⁸⁰ mediante los cuales el poder del Estado operaba de manera aparentemente no coercitiva, pero muy eficaz en su labor disciplinaria. En este caso concreto resulta interesante observar cómo se manifestaba la aporía del poder: fomentando por un lado el individualismo liberalizador que prometían los libros (la lectura y la enseñanza tenían por objeto crear personas más *cultas* y más libres), y por el otro, regulando y disciplinando la conducta física y emocional de los lectores, en tanto en cuanto se re-nacionalizaba su subjetividad mediante el estímulo, si no la creación, de ciertos lazos y afecciones con los valores nacionales. Así pues, los campesinos avanzaban hacia ese fin de convertirse en ciudadanos libres y cultos, pero al mismo tiempo eran reafiliados como miembros de la nación, y filiados, rebautizados, como hijos de España, mediante esas prácticas performativas en las que los libros en castellano se presentaban como “amigos” y la nación se metaforizaba en la madre que se acuerda y se preocupa por la educación de sus hijos. Las bibliotecas, por lo tanto, contribuían a reforzar el tropo de la familia, un aspecto fundamental para sustentar el discurso nacionalista.

Como acabamos de ver a lo largo de este capítulo, el discurso nacionalista se reproducía de manera *banal* a través de prácticas performativas tan aparentemente insignificantes como cuidar un libro con esmero, vestirse y asearse de una manera específica, o hablar en una lengua concreta. Es necesario recordar que la “cultura española” que llevaban los misioneros a los pueblos no era sólo la presentada conscientemente como *simbólica* y en forma de arte, sino también aquella que se inscribía irreflexivamente en cada una de las prácticas cotidianas realizadas por los misioneros. Así pues, este discurso hegemónico se reproducía a través de unos cuerpos (de los misioneros), que muchas veces actuaban sin tener conciencia de las implicaciones ideológicas de sus acciones, a pesar de que, por otro lado, eran conscientes de la calidad espectacular que adquirirían sus acciones frente a la mirada absorta de los campesinos. Asimismo, aunque estas *performances* iban dirigidas a los campesinos, sus efectos revertían especialmente sobre los propios misioneros, que eran los que las reproducían una y otra vez en cada una de las misiones. Después, una vez finalizada la misión, muchos de estos misioneros continuarían con esta labor reproductora del discurso nacionalista a través de su trabajo como escritores, profesores, funcionarios del Estado, etc.

⁸⁰Michel Foucault, “The Confession of the Flesh”. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980. 194-228.

CAPÍTULO 3

LAS PERFORMANCES DENTRO DE UN MARCO ESCÉNICO FORMAL

Este capítulo trata sobre los servicios de las Misiones Pedagógicas que se presentaban en los pueblos en forma inequívoca de espectáculo, y por lo tanto, se realizaban dentro de un marco escénico formal. Por “formal” entendemos desde un tablado montado rápidamente por los misioneros, hasta una improvisada sala de exposiciones en una escuela, o una pantalla de proyecciones creada mediante una sábana colgada en una pared. Pero un marco, a fin de cuentas, y una audiencia. Lo relevante es que estas *performances*, a diferencia de las estudiadas anteriormente, eran presentadas consciente y deliberadamente como tales. Aunque, por otra parte, comparten una característica fundamental con las anteriores, y es que éstas también poseían una fuerza performativa a través de la cual se reproducían normas y convenciones que no siempre eran registradas o voluntarias.

Estas *performances* formales se encuadran dentro de los siguientes servicios de Misiones Pedagógicas: Coro y Teatro del Pueblo, Museo Circulante, Servicio de Cine y Proyecciones Fijas, y Servicio de Música. Algunos de estos servicios, como el Coro y Teatro del Pueblo y el Museo Circulante, funcionaban de manera independiente con respecto a las misiones propiamente dichas, de forma que limitaban su labor a las disciplinas (teatro y pintura) que representaban. Esta labor independiente permitió multiplicar las actividades y el alcance de las Misiones Pedagógicas por el mapa español.

3.1. Coro y Teatro del Pueblo.

El Coro y Teatro del Pueblo estaba formado por unos cincuenta misioneros (casi todos estudiantes) que trabajaban como voluntarios durante los domingos, días festivos y vacaciones. El Coro funcionaba bajo la dirección del célebre compositor y folklorista Eduardo Martínez Torner, mientras que el Teatro corrió a cargo de Ricardo Marquina, en una primera y breve etapa, y de Alejandro Casona, después. Con todo, tanto el Coro como el Teatro funcionaban siempre en conjunto: usualmente se insertaban cantos y romances de la tradición nacional dentro de la ficción teatral para embellecer la escena y cautivar al público⁸¹. Después de la actuación, los misioneros repartían entre los campesinos copias de papel con la letra de las canciones y romances que habían interpretado, para que así pudieran aprenderlas y se prolongara el efecto de su visita en la memoria de los campesinos.

Como sugiere el propio nombre con el que se conoció este servicio, el Coro y Teatro del Pueblo pretendía llevar a los campesinos y representar ante ellos obras que encarnasen la cultura *del* pueblo. Así lo atestiguan diferentes testimonios de misioneros: “Sí, resueltamente no hacíamos más que devolver al pueblo lo que es del pueblo” decía

⁸¹ Las piezas cantadas por el Coro pertenecían al folklore popular o procedían de los cancioneros, villancicos y romances de los siglos XV y XVI. La memoria de 1934 detalla el siguiente repertorio: “Canciones de baile (Zamora), Cantos de boda (Salamanca), Seguidilla (Extremadura), Fiesta en la aldea (Asturias), Ronda (Segovia), Canciones populares (Galicia), Ronda de Sanabria (Zamora); Pastoral de Juan del Encina; Cantiga de Serrana, del Arcipreste de Hita, y Romances del Conde Olinos y del Conde Sol” (*Misiones* 95).

Casona apropiándose de las palabras del maestro Cossío para referirse al teatro de Misiones⁸². A su vez, la misionera Laura de los Ríos comentaría, muchos años después, que los objetivos del Teatro del Pueblo no eran otros que los de: “llevar por los rincones de España algunas obras breves de nuestros clásicos y hacer que el pueblo, desconocedor de su herencia literaria, gozara noblemente de los graciosos pasos de Lope de Rueda, los ingeniosos entremeses cervantinos, alguna égloga de Juan del Encina, el delicioso *Dragoncillo* de Calderón de la Barca”⁸³. Se trataba entonces de devolver al pueblo su patrimonio cultural.

Sin embargo, a la hora de referirse a esta cultura del pueblo, advertimos que existían entre los propios defensores de la causa opiniones y actitudes encontradas. Por un lado, algunas opiniones evidenciaban la creencia de que los campesinos carecían de cultura, y se los describía como seres incultos, infantiles o bárbaros. Por ejemplo, el misionero Germán Somolinos afirmaba que las Misiones Pedagógicas “buscaban para su desarrollo los pueblos más humildes, los más apartados y naturalmente los más incultos y atrasados” (Somolinos 215). Enrique Azcoaga era de la misma opinión, y en una entrevista de la época también se refería a estos pueblos como “los más incultos”⁸⁴. En un artículo sobre las Misiones Pedagógicas publicado en 1933 en la revista *La escuela moderna*, el Inspector de Primera Enseñanza, Juan Llarena (que colaboró en dos misiones), insinuaba que el campo español era un territorio al margen de la cultura: “Así como para los religiosos hay tierras de misiones allende el mar, así España ofrece muchas alejadas de las rutas de la cultura, menesterosas de una acción pedagógica”, por lo cual la labor *civilizadora* de las Misiones quedaba plenamente justificada: “El espíritu aldeano, reacio y cerril, al final se abre y se gana, quedando asegurado el éxito de la Misión civilizadora y educadora” (Llarena 38). En la memoria de 1934 se describe a los campesinos como “Gentes infantiles” y se dice que “existe en ellos una virginidad, de que se hallan por primera vez ante muchas cosas” (*Misiones* 37).

Pero por otro lado existían otras voces que reivindicaban sin cesar la riqueza cultural de la que eran depositarios (aún sin saberlo) los campesinos. Los testimonios de Rafael Dieste fueron siempre los más expresivos con respecto a esta cuestión: “Lo más valioso de nuestros clásicos (que partieron de la tradición viva, lo mismo en el aspecto ético que en el aspecto lingüístico) continúa vivo en el pueblo” (Dieste, *Testimonios* 84). En otra ocasión afirmaría: “Siempre le hemos dicho [al pueblo] que su cultura tenía un valor, y que de esas formas sencillas que ellos conocían habían florecido grandes manifestaciones de la música y la poesía españolas”⁸⁵. Es decir, que de nuevo nos encontramos con una actitud ambivalente con respecto a la idea de cultura, en este caso, la cultura de los campesinos: parece que, o bien carecían de ella, o bien la poseían en un estado de latencia e inconsciencia, y entonces la *misión* de los misioneros se convertía en un intento, no sin ciertos tintes heroicos (por lo que tenía de *justicia social*), de desenterrar el tesoro cultural del campo y devolvérselo a los campesinos. No obstante, cuando emprendían esta labor de exhumación, los misioneros no siempre hallaban *la cultura* que buscaban. En algunas ocasiones, por ejemplo, eran confrontados con

⁸² Citado en Juan José Plans, “Entrevista de Juan José Plans a Alejandro Casona” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. *Op. cit.*, pág. 447.

⁸³ Extracto de la grabación en recuerdo de las Misiones Pedagógicas realizada por Luis Gutiérrez del Arroyo en los años setenta. Citado en *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. *Op. cit.*, págs. 456-7.

⁸⁴ “Los jóvenes de Misiones Pedagógicas contestan a nuestras preguntas”. *El Sol* 6 agosto 1933: 10.

⁸⁵ Citado en Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. Pág. 146.

expresiones culturales populares que no llegaban a ajustarse a la categoría de “cultura tradicional española” por ellos concebida, y reaccionaban entonces con una distancia antropológica, que sin embargo era muy propia de la época: exotizando al *otro* con su mirada, y distanciándose retóricamente de él en el tiempo, de manera que se reproducía una vez más la ideología del progreso con la que luego se justificaba una narrativa teleológica de la historia (progreso – desarrollo – modernidad) y se desarrollaban los pertinentes planes de regeneración nacional⁸⁶. De esta suerte, los campesinos aparecían estancados en un tiempo pasado, primitivo, en fuerte contraste con los misioneros, que se ubicaban en el presente y en el mundo moderno. La memoria de 1934 registra una anécdota acontecida en Puebla de la Mujer Muerta (Madrid, 1932) que revela esta mirada antropológica a la que me refiero:

Un día, al finalizar una de ellas [sesiones], un grupo de mozos nos quiso obsequiar con una ronda, lo que constituyó para nosotros uno de los espectáculos más extraños que jamás hemos contemplado: llevaban como instrumentos un triángulo, que golpeaban monótonamente para acompañar la canción –si así podemos llamar a una especie de aire de jota castellana muy tosca que canturreaban con voz ronca-, una balanza cuyo papel efectivo en la orquesta no pudimos comprobar, así como tampoco el de una cubierta de automóvil. Tañían también una vihuela primitiva y algún otro instrumento que no recordamos. Sin duda trataban de hacernos un homenaje, para lo cual iban aquellos hombres provistos de los elementos más raros y significativos del lugar. La cubierta del automóvil la usaban para fabricar abarcas. Así del automóvil como del cine, de la ciudad y de otras cosas tenía esta pobre gente una idea remota que correspondía a los despojos de la civilización que allí llegaban. (*Misiones* 39)

Creo que esta anécdota es un ejemplo palmario para ilustrar la actitud ambivalente que existía entre los propios misioneros y defensores de las Misiones acerca de la concepción de la cultura que atesoraba el pueblo. De hecho, esta actitud hace suponer que muchos misioneros (por no decir la gran mayoría) abandonaban la capital madrileña con una idea fija sobre lo que era la cultura española, la cultura que ellos pretendían *extraer* de los campesinos para luego *devolvérsela* revalorizada y prestigiada. Así lo refleja el testimonio de Dieste: “la mayor parte de los romances que se leían, era frecuente que los conociese el pueblo. Y de pronto, lo que para ellos era familiar [. . .] resulta que era apreciado por unos señores al parecer ilustrados, muy refinados y de gran ciudad que se lo presentaban como algo valioso, y esto les producía una ternura extraordinaria y les reconfortaba”⁸⁷. Quizá esta concepción *a priori* de la cultura española explique por qué, teniendo en cuenta el amplio repertorio teatral que tenían a su disposición, se recurrió principalmente a los clásicos castellanos para montar el Teatro del Pueblo⁸⁸. La memoria de 1934 da cuenta del criterio que se siguió para llevar a cabo dicha decisión:

⁸⁶ Para más información acerca de la relación entre la antropología, el imperialismo y la ideología del progreso, véase el estudio de J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

⁸⁷ Citado en Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. Pág. 148.

⁸⁸ Las únicas excepciones a los clásicos castellanos, dentro del repertorio teatral misionero, fueron una reducción en dos actos de *El médico a palos* de Molière (traducida por Moratín), un sainete de los hermanos Álvarez Quintero, *Solico en el mundo*, y las farsas que escribió Dieste para el Retablo de Fantoques. Además se planeó representar *El casamiento a la fuerza* (de Molière), algún sainete de Ramón de la Cruz y algún entremés de Luis Quiñones de Benavente. Sin embargo, no consta en ningún documento que se llegaran a representar al final estas últimas obras citadas.

El repertorio inicial, elegido entre los pasos y entremeses más famosos de nuestro teatro clásico y primitivo –una *Egloga* [sic], de Juan del Encina, *La carátula*, *El convidado* y *Las aceitunas*, de Lope de Rueda; *Los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*, de Cervantes, y *El dragoncillo*, de Calderón de la Barca, alternados con canciones populares y recitaciones de cantigas, romances y serranillas-, responde con su espíritu elemental, su gracia inocente y su fácil comprensión, a los mismos propósitos y necesidades que informan el conjunto exterior. (*Misiones* 94)

Tanto el Patronato de Misiones como el mismo Alejandro Casona consideraban que *nuestros* clásicos castellanos eran los más idóneos para representar la realidad campesina de los años treinta, puesto que ellos se habían inspirado en una tradición popular que, al parecer, se había perpetuado a través de los siglos y se conservaba intacta en los campesinos. De este modo, se equiparaba la compañía misionera con las compañías teatrales del Siglo de Oro y los campesinos de los años treinta con los del siglo diecisiete: “Si el teatro de Misiones nace y vive en cierto modo como nació y vivió nuestra farándula primitiva y se nutre en sus mismos repertorios, es sólo porque va dirigido a un público análogo en gusto, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje” (*Misiones* 94).

Ciertamente el Teatro de Misiones, a diferencia del teatro de La Barraca⁸⁹, no albergaba aspiraciones de renovación estética⁹⁰ y se decantó principalmente por los géneros menores del teatro áureo (pasos y entremeses) para poder satisfacer al público “sencillo” al que iba dirigido: “Tanto por sus representantes como por su público, la comedia y el drama hubieran resultado géneros demasiado evolucionados para él [el pueblo]. En cambio, la farsa, el agraz, eran su expresión natural, así como lo eran en la música el romance coral, la cantiga y la serranilla”, explicaría Casona mucho tiempo después⁹¹. Por la misma razón se tendió a seleccionar las obras teatrales que estaban ambientadas en el medio rural, y a petición de Cossío (y por sugerencia de Antonio Machado), Casona incluso escribió una pieza para la compañía misionera, protagonizada por el sin duda más famoso de los campesinos castellanos, a saber, Sancho Panza⁹². De este modo, los aldeanos veían escenificaciones de una vida española pretérita, con la que se esperaba podrían identificarse fácilmente, pues supuestamente compartían los mismos gustos y sensibilidades de un público que, trescientos años atrás, las habían aceptado como espejo (a veces deformado) de la realidad. Se asumía, por lo tanto, que los aldeanos de los años treinta aceptarían también una representación de la realidad que para ellos habría de ser forzosamente familiar, pues estaba inmersa en una misma tradición cultural. Sobre estas supuestas felices identificaciones la estudiosa Eleanor K. Paucker recoge un testimonio puesto en boca de una misionera: “Carmen Caamaño recuerda la

⁸⁹ La Barraca fue la famosa compañía teatral itinerante creada por iniciativa de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte en 1932, como respuesta al decadente teatro burgués que, según ellos, dominaba los escenarios madrileños. Aunque también tenía un fondo educativo, su público era más diverso que el del Teatro del Pueblo y sus pretensiones estéticas más ambiciosas. No dependía, como las Misiones Pedagógicas, del Ministerio de Instrucción Pública, aunque recibió subvenciones de éste.

⁹⁰ Dice al respecto la memoria de 1934: “De ningún modo ha querido Misiones realizar con ello una reconstrucción histórica, erudita, de nuestro teatro antiguo, ni tampoco intentar sobre su recuerdo una renovación de estética escénica” (*Misiones* 94).

⁹¹ Citado en Juan José Plans, “Entrevista de Juan José Plans a Alejandro Casona”. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Pág. 445.

⁹² La pieza se tituló *Juicio de Sancho Panza en la ínsula de Barataria*. Casona cuenta que Machado fue quien sugirió la adaptación teatral de este episodio concreto del *Quijote*, porque consideraba que los juicios de Sancho “además de malicia y donaire” tenían “ese sentido natural de la justicia inseparable de la conciencia popular.” Citado en Juan José Plans, “Entrevista de Juan José Plans a Alejandro Casona”. *Ibid.*, 447.

representación de *Los alcaldes de Daganzo* y cómo los vecinos identificaban con algunos personajes, señalando unos a otros: «Ese [sic] eres tú» (Paucker 255). Y es que nadie duda que el público campesino de los años treinta se identificara por momentos con ciertos personajes o situaciones representados por el Teatro del Pueblo (aunque, en realidad, disponemos de muy pocos medios objetivos para comprobarlo). Sin embargo, y partiendo de ese supuesto, lo que me interesa es reflexionar precisamente acerca de los dispositivos retóricos y escénicos que se ponían en funcionamiento para permitir que los campesinos reconocieran y aceptaran lo que veían en las tablas y, por supuesto, el componente performativo que se inscribía en dichas representaciones. Es importante también observar a qué campesinos concretamente iban dirigidas aquellas obras y qué otras obras, géneros o autores, de posible interés para aquel público, fueron excluidos del repertorio teatral. ¿Debemos aceptar sin más que aquella selección de clásicos castellanos era realmente la única (o la más apropiada) para representar la cultura y el mundo de los campesinos de aquella época?

Para empezar, sería justo conocer primero la posición asumida por el propio Patronato con respecto al servicio del Coro y Teatro del Pueblo. Es evidente que los miembros del Patronato creían en las cualidades educativas del teatro y por eso siguieron fielmente la máxima horaciana sobre la que se había construido el teatro del Siglo de Oro: instruir deleitando. Así lo reconoce la memoria de 1934 al señalar que el Teatro del Pueblo, que gozaba del talante lúdico que caracterizaba a todo el proyecto misionero, era también un teatro “educador”, pero “sin intención dogmatizante, con la didáctica simple de los buenos proverbios” (*Misiones* 93). Pese a que, efectivamente, el Teatro del Pueblo no era un teatro de agitación ni de propaganda, esto no debe inducirnos a creer (como proclamaban los defensores de las Misiones) que fuera un teatro apolítico. Como ya observó Ramón J. Sender en 1931 en su *Teatro de masas*, considero que no existe una literatura, ni un teatro, que no sea político: “la llamada literatura pura pretende una actividad pasiva e inerte y, al conseguirlo, realiza una misión conservadora, obstructora, al servicio de todo lo viejo y consagrado” (Sender, *Teatro* 49). Así, siguiendo las teorías de M. M. Bakhtin⁹³ soy de la opinión de que en los textos siempre emergen diferentes voces o discursos, los cuales, de una forma u otra, se posicionan con respecto al orden establecido. En este caso, teniendo en cuenta el contexto histórico en el que transcurre el teatro misionero, se podría hablar de al menos dos discursos predominantes, o mejor dicho, ideologías, que se manifestaban a través de las obras representadas por el Teatro del Pueblo, y que estaban íntimamente relacionadas entre sí: la ideología burguesa y la ideología nacionalista.

Partiendo del hecho de que la sociedad de la Segunda República era una sociedad altamente politizada⁹⁴ (no olvidemos las convulsiones sociales originadas por la profunda crisis económica, el éxodo rural, las altas tasas de desempleo, los estatutos de autonomía, la reforma agraria, la reforma religiosa, etc.), resulta verdaderamente elocuente la omisión de estos temas de rabiosa actualidad en las tablas del Teatro del Pueblo. ¿Acaso

⁹³ M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2004.

⁹⁴ Pese a que la población urbana fue la que experimentó el mayor grado de politización, esto no debe hacernos creer que la población rural estaba al margen de este fenómeno. Prueba de ello son los numerosos incidentes y revueltas populares que se sucedieron en el agro español a lo largo del régimen republicano: Casas Viejas, Castilblanco, Arnedo, Calzada de Calatrava, Castellar de Santiago, Jeresa, Épila, etc. Para más información sobre este tema, véase Edward E. Malefakis, *Agrarian Reform and Peasant Revolution in Spain; Origins of the Civil War*. New Haven: Yale University Press, 1970; y Manuel Tuñón de Lara: *Luchas obreras y campesinas en la Andalucía del siglo XX: Jaén (1917-1920), Sevilla (1930-1932)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1978.

ninguno de estos fenómenos (ni siquiera las reformas agraria y religiosa) tocaba, aunque fuera de manera tangencial, la realidad y el entramado cultural de aquel público? La memoria de 1934 registra de hecho algún que otro incidente de índole política acontecido en algunos pueblos visitados por las Misiones, como en Navalcán⁹⁵ (Toledo, 1932) y en Navas del Madroño⁹⁶ (Cáceres, 1932), sobre cuyos habitantes comenta un misionero:

Otra nota de extraordinario interés es la situación política. Existe una gran tensión, un vivo apasionamiento en torno a los problemas políticos, sociales y religiosos. Pero, en contra de lo que pudiera creerse en el primer momento, no existe un estado relativamente fijo de opinión, sino un pensamiento exaltado siempre, pero cambiante y contradictorio. (*Memorias* 37)

De cualquier manera, lo quisieran o no los misioneros, el resultado era que la ausencia absoluta de esos temas en las tablas tenía inevitablemente unas consecuencias políticas: la aceptación del *status quo* y la legitimación del poder hegemónico, que era lo que, no olvidemos, necesitaba el nuevo régimen para consolidarse. Y es que el gobierno republicano de Azaña había descartado la vía revolucionaria en favor de una vía reformadora para llevar a cabo sus planes de modernización y regeneración nacional. De ahí las discrepancias internas entre impulsos pluralistas (autonomías, lenguas, etc.) y la “necesidad práctica” de nacionalizar la República. Por otra parte, estas piezas tenían una función similar a la que habían desempeñado en el Siglo de Oro. Si antiguamente eran insertadas entre los actos de las comedias y tragicomedias para representar una momentánea inversión carnavalesca de los temas “serios” representados en las primeras, los pasos y entremeses del Teatro del Pueblo también se insertaban dentro de la vida de los campesinos como un paréntesis cómico y a veces grotesco que, al finalizar, restablecía el orden normativo anterior. Esto explicaría entonces el carácter ideológico de las piezas escogidas para ser representadas frente a los campesinos *españoles*⁹⁷.

Así pues, es necesario aclarar que, aunque se puedan atribuir ciertas dosis de crítica social a los pasos y entremeses representados por los misioneros, esto no implica necesariamente que tuvieran un carácter subversivo, especialmente si tenemos en cuenta la actitud, por lo general ingenua y sumisa, de la mayoría de sus protagonistas. Por otra parte, entre las ausencias aludidas dentro del repertorio teatral, encontramos también la de uno de los géneros más populares del Siglo de Oro, el género picaresco⁹⁸, el cual quizá pudo haber sido eliminado por su potencial desestabilizador. Así parece advertirlo uno de los misioneros en la memoria de 1934 cuando escribe: “Lo picaresco es peligroso en el ambiente aldeano, lo mismo en la canción que en el cuento, y no lo utilizaría yo sin precauciones” (*Misiones* 48). El caso es que muchos de los personajes que protagonizan estas piezas (especialmente los de los pasos de Rueda) son campesinos sencillos y dóciles

⁹⁵ En este pueblo dos de las misioneras fueron invitadas por un grupo de obreros a la Casa del Pueblo. Tras las manifestaciones encendidas en odio por parte de uno de los reunidos, ellas tuvieron que calmar al grupo para evitar el desorden y la tensión desatada. Véase *Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933*. Pág. 36.

⁹⁶ En este pueblo los aldeanos no permiten que los misioneros mienten a la Virgen María o a los Reyes Católicos. Tampoco les permiten poner un disco de Canto Gregoriano. *Ibíd.*, 37.

⁹⁷ Para más información sobre la alternativa teatral que bullía por aquellos años en Madrid (en sintonía con el teatro de urgencia que se estaba desarrollando en Europa), pueden consultarse los estudios de Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*; y Miguel Bilbatúa, *Teatro de agitación política*.

⁹⁸ Pese a que este género se da esencialmente en la novela, sabemos que saltó también a los escenarios en forma de jácaras y que su ambiente se introdujo incluso en numerosas obras de Cervantes, como *El retablo de las maravillas*, *Pedro de Urdemales*, la primera parte de *El rufián dichoso*, etc.

(algunos estereotipados bajo la figura del *bobo*) que destacan más por su psicología que por su condición social. Si en alguna ocasión puntual osan cuestionar alguna convención de la época,⁹⁹ en última instancia terminan acatando la autoridad civil, o huyendo asustados de ella (como el “gracioso villano” de *El dragoncillo*), pero nunca desafiándola. A pesar de que algunos estudiosos¹⁰⁰ apuntan a un proceso de dignificación del villano en el teatro del siglo diecisiete, para lo cual citan a los labriegos de *Fuenteovejuna*, *Peribañez* y *el comendador de Ocaña* o *El alcalde de Zalamea*, no podemos decir que suceda lo mismo con los campesinos de las obras del siglo diecisiete escogidas por el Teatro del Pueblo (a excepción, quizá, de *Sancho Panza* y de *Rana*, éste último personaje de *La elección de los alcaldes de Daganzo*), ya que la mayoría de ellos aparecen ridiculizados y caricaturizados. Es posible que, como en el caso del género picaresco, se temiera soliviantar a los aldeanos exponiéndolos a labriegos demasiado astutos y carismáticos. Y quizá por eso mismo se descartó representar obras tan clásicas como las citadas líneas arriba.

Tampoco parece casualidad el hecho de que a *nuestro* teatro clásico le amputaran otro género que gozó de gran popularidad durante la época clásica, el auto sacramental, a pesar de que, en los años treinta, reconocidas figuras en el mundo de las tablas estuviesen experimentando con esta forma tan tradicional¹⁰¹. Y es que no sólo no hay ningún auto sacramental en el repertorio teatral, sino que las piezas seleccionadas presentan una visión del mundo en la que Dios apenas tiene relevancia alguna o, como ya hemos comentado con el caso de los dos entremeses cervantinos, incluso se pone en solfa la autoridad religiosa.

Así pues, mediante una concepción bastante parcial de lo que era *nuestro* teatro clásico, los aldeanos no sólo se entretenían y se olvidaban por unos momentos del duro trabajo en el campo, sino que además se supone que redescubrían *su* propia cultura y la tradición de la que ésta emanaba. Pero esto no era todo, y los miembros del Patronato lo sabían, como también lo sabían muchos intelectuales de la época: el teatro tenía un impacto en el público que rara vez se conseguía con otras expresiones culturales de consumo individual, sobre todo si tenemos en cuenta que este público era mayoritariamente analfabeto. Así lo sugería un editorial anónimo publicado en *El Sol* en 1934: “Es sin duda, el teatro una de las maneras mejores de dar unidad a una masa, a un pueblo. Una representación teatral digna de tal nombre contribuye más a crear una conciencia común que muchos mítines”¹⁰² (“La Barraca” 9). De este modo, la risa sistemática desatada por los pasos y entremeses provocaba una comunión espiritual entre

⁹⁹ Esto es más común entre los personajes cervantinos. En *El juez de los divorcios*, por ejemplo, aparece un personaje, Mariana, que pone en tela de juicio la institución cristiana del matrimonio (sugiriendo que funcione como los contratos renovables de arrendamiento). En *La elección de los alcaldes de Daganzo*, uno de los labriegos, Rana, impele al sacristán para que no se inmiscuya en los asuntos de índole civil y se ciña a cuestiones puramente religiosas. Sin embargo, al final tanto Mariana como Rana obedecen a los designios de los representantes de la autoridad civil.

¹⁰⁰ José Antonio Maravall, Alberto Blecuá y Noël Salomon: “Del rey al villano: ideología, sociedad y doctrina literaria”. *Historia y crítica de la literatura española III: Siglos de oro: Barroco*. Ed. Francisco Rico y Bruce W. Wardropper. Barcelona: Editorial Crítica, 1983. 50-3.

¹⁰¹ Me refiero a Rafael Alberti, que en 1931 estrenó su auto sacramental experimental *El hombre deshabitado*, y a Miguel Hernández, que dos años después estrenaría también otro auto sacramental moderno bajo el título *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*. Véase Mariano de Paco, “El auto sacramental en los años treinta”. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Ed. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992. 265-273.

¹⁰² Estas palabras recuerdan las teorías del teatro desarrolladas por Friedrich Schiller en el siglo XVIII. En su famoso ensayo, “Una consideración del teatro como institución moral”, Schiller exploraba las posibilidades que tenía el teatro como instrumento para crear un sentimiento de comunidad y unir al pueblo. Véase: Michael J. Sosluski, *Theater and nation in eighteenth-century Germany*. Aldershot, England: Ashgate, 2007. Págs. 57-8.

los campesinos espectadores que difícilmente se conseguía con otros acontecimientos culturales (a excepción quizá de los ritos religiosos y de la corridas de toros en algunas regiones de la península), por otro lado insólitos en el entorno aldeano. Además, a diferencia del teatro burgués (representado frente a la oscuridad del patio de butacas de los grandes teatros urbanos) y del propio cinema, el Teatro del Pueblo tenía la peculiaridad de que se solía representar al aire libre y a plena luz del día, lo que permitía a todos y cada uno de los campesinos ver y ser visto por la masa informe que componía el público, al tiempo que se formaba un lazo social entre ellos. Por consiguiente, al congregarse el pueblo frente al tablado, no sólo contemplaba la escena (que pretendía ser, mediante unas estrategias miméticas discriminatorias, un reflejo de la vida española), sino que también se contemplaban los unos a los otros (allí agrupados y entremezclados con algún que otro misionero) y eran disciplinados por la ilusión de comunidad en la que ahora participaban por medio de carcajadas, aplausos, cantos y banderas. En un artículo publicado en *Crónica* (1933), poco después de la primera salida del Teatro y Coro del Pueblo, Francis (Piti) Bartolozzi escribía: “Con alegre algazara, el pueblo se ha colocado alrededor del tablado... De frente están los niños con su bandera, y saludan al primer Teatro del Pueblo con el himno republicano”¹⁰³. El teatro actuaba así como lugar de encuentro donde actores y público podían expresar y compartir sus afectos nacionales. No se trataba sólo de “imaginar” la comunidad, sino de verla y sentirla. Pese a que la cultura impresa es, tal y como argumenta Benedict Anderson en *Imagined Communities*, una herramienta muy útil para imaginar la nación, lo cierto es que en comunidades donde casi la mitad de sus miembros eran analfabetos, el teatro se convertía en el artefacto cultural perfecto para imaginar la nación. Muchos años después Rafael Dieste señalaría algunos de los efectos que tenía la actuación misionera sobre los aldeanos: “Nosotros creábamos un orden de ilusiones, de formas de sociabilidad, de participación, y esto probablemente podía ser un estímulo para vigorizar en el pueblo el sentido cívico y la voluntad de reforma”¹⁰⁴. El teatro funcionaba, por lo tanto, como agente de socialización cultural y tenía el potencial de producir subjetividades normativas: las diferentes *performances* dramáticas citaban y transmitían un tipo específico de cultura española y una forma de *ser español* con la que se organizaba sutilmente la experiencia de los campesinos. En consecuencia, muchos de ellos (especialmente los más jóvenes) eran contagiados por la emoción colectiva y la tiranía de la risa sistemática. Algunos incluso podrían llegar a interiorizar inconscientemente las convenciones culturales citadas sobre el escenario.

Entonces, si es cierto que se daban estos supuestos casos de identificación ¿por qué y cómo se producían? Antes de fijarnos en las *performances* dramáticas en sí mismas, convendría primero echar un vistazo al público al que llegó el Teatro y Coro del Pueblo. Resulta revelador descubrir que la farándula misionera limitó sus expediciones al centro peninsular, es decir, que todas las regiones periféricas quedaron totalmente al margen de sus espectáculos. Así pues, la compañía teatral llevó el teatro clásico castellano sólo a las regiones clásicamente castellanas: las actuales Castilla la Mancha, Madrid, Castilla León, Extremadura y Zaragoza¹⁰⁵. A pesar de que no podemos concebir

¹⁰³ Citado en Eleanor Krane Paucker: “Cinco años de misiones”. *Revista de Occidente*. 7-8 (1981): 234-60.

¹⁰⁴ Citado en Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. Pág. 150.

¹⁰⁵ Se supone que el Teatro y Coro del Pueblo no llegó hasta las regiones periféricas porque estaba formado por estudiantes voluntarios que residían en Madrid y que sólo podían participar los fines de semana, festivos o durante las vacaciones. No obstante, al observar los destinos y duración de sus salidas descubrimos que en el verano de 1936 el Teatro y Coro del Pueblo repitió destino,

el público de los años treinta (ni el del Siglo de Oro) como una masa homogénea que respondiera de manera uniforme a los mismos estímulos, es lógico pensar que el público de las regiones castellanas del centro se reconocería con mayor facilidad que el público de la periferia en las escenas representadas por el teatro clásico castellano. De momento, los personajes sobre el escenario hablaban la misma lengua que los campesinos a los que iba dirigida la obra (difícilmente un aldeano vasco o gallego, por ejemplo, podría identificarse con unos personajes que ni siquiera hablaban en su propia lengua) y mediante lo que se ha denominado “realismo por exceso”¹⁰⁶ o costumbrismo, se representaban mundos supuestamente análogos a los de los campesinos espectadores (ninguna de las obras representadas, por ejemplo, transcurría en un ambiente marino). Por lo tanto, suponemos que, una vez más, los destinos fueron seleccionados teniendo en cuenta las probabilidades de éxito que brindaba cada pueblo.

En esta línea, creemos que las *performances* dramáticas como tales tenían el éxito garantizado al hacer uso de un realismo retórico con el que en realidad se representaba una visión de la nación en clave esencialmente castellana. Un realismo que además fue reivindicado enérgicamente por el propio presidente del Patronato, en un discurso pronunciado en Barco de Ávila en 1932. Así lo revelan sus palabras cuando afirmaba sobre el teatro misionero: “éste es el Teatro, la imagen entera de la vida, la representación de lo que somos y de lo que hacemos; la ilusión de la vida, que no nos la cuentan, sino que la estamos viendo nosotros mismos pasar en aquel momento” (Cossío, “Patronato” 56). Abrazando este discurso del realismo, Cossío presentaba el teatro como un reflejo de la vida misma, desposeído de toda mediación humana y, por lo tanto, de toda posibilidad ideológica. Como resultado, los espectadores aparecían, según esta concepción, como meros testigos accidentales de la *realidad* que ocurría, de forma natural, frente a ellos.

Es justo recordar que algunos estudiosos del Siglo de Oro han puesto en tela de juicio el pretendido realismo que se ha atribuido a algunos pasos y entremeses clásicos. El estudioso Fernando González Ollé, por ejemplo, reniega del término realista (por considerarlo inapropiado), para referirse a los *Pasos* de Lope de Rueda como escenificaciones *costumbristas*, pues según él, “se desenvuelven en el marco de la vida cotidiana del momento” (González Ollé 32). Con todo, cuando hablamos de costumbrismo conviene siempre tener en cuenta las costumbres que pueden quedar excluidas e invisibilizadas en la presunta representación objetiva de la realidad, y la óptica desde la cual se pinta el cuadro costumbrista (no necesariamente la proclamada por el pintor/escritor). Asimismo, es necesario también recordar la calidad performativa e interpeladora (no meramente descriptiva) del costumbrismo, puesto que no sólo *refleja* la realidad, sino que también, a base de reiteraciones incesantes, acaba moldeándola. Por ello, consideramos que es precisamente esta técnica costumbrista (reguladora y excluyente) el elemento verdaderamente nacionalizador de las obras puestas en escena por el Teatro del Pueblo. Nunca sabremos hasta qué punto los campesinos comprenderían las resonancias históricas y culturales que tenían los nombres de Calderón, Cervantes o Lope de Rueda (a pesar de las numerosas explicaciones de los misioneros). Tampoco sabremos si llegaron a establecer la conexión espiritual (tan anhelada por los misioneros) entre ellos mismos y los campesinos *españoles* del siglo diecisiete. Pero lo realmente

visitando una serie de pueblos en la provincia de Zamora que ya había visitado en el verano de 1934. También observamos misiones de varios días de duración en las provincias de Cáceres y Badajoz (ésta última, por ejemplo, está más lejos de Madrid que Bilbao). Esta información inevitablemente nos obliga a cuestionar el criterio que se siguió para escoger los destinos misionados.

¹⁰⁶ José María Díez Borque: *El teatro del siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988. Pág. 207.

relevante es la experiencia dramática que estaban viviendo en aquel momento puntual al contemplar el teatrillo; la serie de normas culturales que en ese momento podrían aceptar de manera inconsciente como naturales. Y es que a través de unas escenas que reflejaban “la vida cotidiana” se estaba citando y (re)presentando todo un género de *performance*: la *performance* de la nación. Una nación sin fisuras, sin conflictos, homogénea y unitaria, a pesar de contener ciertas notas de color local, como los diferentes acentos que podrían tener algunos de los actores/actrices o las canciones cantadas en lenguas no castellanas incorporadas a la escena¹⁰⁷. En contra de lo que se pueda creer, estas canciones en lenguas no castellanas no suponían en modo alguno un desafío a la concepción homogénea de la nación reproducida en las tablas, puesto que en última instancia, aparecían como simples formas regionales de carácter folklórico (de ahí su esencia musical). Por ello, todos los personajes del mundo de la ficción hablaban, *naturalmente*, sólo en castellano. Así pues, la incorporación de estos cantos *regionales* en tierras, no olvidemos, castellanas, venía a ser un simple complemento de carácter colorista dentro la idea de la nación-estado *integral*, y una estrategia para naturalizar su categoría meramente folklórica y regional. Por otra parte, el ambiente campesino en el que sucedían estas piezas teatrales era lógicamente un ambiente local, homogéneo, en el que sólo circulaban cuerpos autóctonos estrechamente vinculados al terruño. La ilusión de comunidad se mantenía entonces expulsando del escenario los cuerpos (abyectos) que no pertenecían a la tierra: ya fueran éstos extra-nacionales o bien cuerpos que no se ajustaban al modelo castellano de nación. Por consiguiente, el hecho de no incluir en el repertorio misionero ninguna pieza teatral de ambiente urbano (donde circulaba una pluralidad de cuerpos) contribuía a naturalizar la imagen homogénea y unitaria de la nación que reproducían las diferentes *performances* ejecutadas por las Misiones.

Ahora bien, lo realmente fascinante es comprobar cómo, a través de una única pieza teatral, se realizaba simultáneamente una doble *performance* de la identidad nacional. Los campesinos podían contemplar solapadas las *dos* Españas que existían en la imaginación de los misioneros (la rural y la urbana), ya que en el cuerpo de un mismo actor/actriz (que oficialmente representaba la República, la nueva España, la España moderna de la gran ciudad) se inscribía (durante el tiempo que duraba la *performance*) la España rural: los misioneros elegantes y educados aparecían ahora disfrazados de labriegos y se comportaban de manera similar a los aldeanos del público.

Veamos ahora cómo funciona el realismo retórico al que nos hemos referido hace un momento. Para ello considero que no es necesario hacer un análisis exhaustivo de todas y cada una de las obras representadas por el Teatro del Pueblo y que bastará entonces con destacar algunas de las estrategias performativas que más han llamado la atención. En el paso de *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, por ejemplo, asistimos a la discusión absurda entre un matrimonio de campesinos (Águeda y Toruvio) que no se ponen de acuerdo sobre el precio al que venderán unas aceitunas que todavía no existen. Para empezar, podemos decir que la discusión gira en torno a un producto tradicionalmente español que nace de la tierra, conectando así la vida, la cultura y la

¹⁰⁷ Eduardo Martínez Torner, que había trabajado con Ramón Menéndez Pidal (uno de los máximos responsables de la época en legitimar la hegemonía del castellano en España y América Latina) recogiendo romances y leyendas del folklore nacional, decidió mantener la lengua original de los cantos que procedían de territorios no castellanos. Con todo, al cotejar el repertorio coral detallado por el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (publicado en 1933) y la memoria de 1934, descubrimos que Galicia es la única comunidad no castellana representada: “Canciones de baile (Zamora), Cantos de boda (Salamanca), Seguidilla (Extremadura), Fiesta en la aldea (Asturias), Ronda (Segovia), Canciones populares (Galicia), Ronda de Sanabria (Zamora)” (*Misiones* 95).

economía de esta familia al terruño nacional, el cual será fácilmente imaginado con la mención explícita de topónimos nacionales reales, como Zamora y Córdoba. De hecho, la importancia suprema de este producto nos es revelada en el propio título del paso. Por otro lado, cuando los campesinos discuten acerca del precio al que les gustaría vender las aceitunas lo hacen refiriéndose a una moneda, el “real castellano”, que inevitablemente evoca la histórica hegemonía castellana, y aunque estaba en desuso en los años treinta, suponemos que no dejaría de resultar familiar (por su nombre) a los campesinos castellanos, al tiempo que los transportaba a la época en la que se usaba dicha moneda, creando así una ilusión de continuidad entre el Siglo de Oro y la República. En lo que a la medida de peso de las aceitunas se refiere, Toruvio y Águeda hacen referencia a dos medidas de capacidad específicas, el “celemín” y la “hanega” que son tradicionalmente castellanas. Asimismo, en la breve duración del paso aparecen representadas o aludidas actividades cotidianas de estos campesinos, como “coser unas madexillas” (Rueda 178), plantar un “renuevo de azeitunas” (179) o cargar leña (178), que describen y (re)crean un estilo de vida familiar para unos campesinos castellanos. En consecuencia, se evita la diferencia y por lo tanto no aparecen actividades que pudieran tener un efecto alienante sobre los campesinos castellanos.

En otro de los pasos lopescos, *El Convidado*, se abre la escena con un personaje, el “caminante”, que desde el primer momento se granjea la simpatía y la compasión del público, expresando con pena su situación desventurada (vagabundo y sin dinero), y sus honestas intenciones (pedir ayuda a un Licenciado al que todavía no conoce). Más tarde descubriremos sus orígenes campesinos (su madre vendía verduras en un arrabal). Inmediatamente después de su presentación, irrumpen en la escena dos personajes que representan un mundo distinto y opuesto al campesino: el Licenciado Xáquima y el Bachiller Braçuelos. El primero de ellos, que será ridiculizado y engañado, se hace de rogar antes de aparecer en el escenario, alegando que está ocupado en “la fragancia del estudio” (Rueda 149). Pero lo interesante es que a pesar de que el caminante y el Licenciado pertenecen a clases sociales diferentes, comparten algo que, según espera el caminante, debería ser suficiente motivo para confraternizar: la tierra. Sabemos que el caminante se encuentra en un pueblo foráneo donde vive un Licenciado de su tierra y es precisamente este vínculo simbólico de pertenencia y comunidad lo que le empuja a presentarse ante él y solicitar sus favores: “No tengo otro remedio sino éste: que soy informado que bive en este pueblo un Licenciado de mi tierra, ver, con una carta que le traigo, si puedo ser favorecido” (Rueda 148). Sin embargo, el Licenciado Xáquima, no sólo no vive ya en su tierra, en Burbáguena¹⁰⁸ (según apunta el caminante), sino que se avergüenza y reniega de sus orígenes campesinos, de su conexión con la tierra. Por eso, cuando el caminante le dice que si no recuerda que sus madres trabajaban juntas vendiendo “rávanos y coles allá en el arraval de Sanctiago”, el Licenciado responde humillado frente al Bachiller: “¿Rávanos y coles? Rasos y colchones quiso dezir vuesa merced” (Rueda 150). Es decir, que mientras el caminante se muestra honesto y humilde, en armonía con sus orígenes, el Licenciado aparece como un personaje hipócrita y ridículo que, a pesar de que no tiene dinero ni para convidar al caminante a comer, pretende mantener las apariencias y la distancia que lo separa del mundo campesino, exhibiendo su conocimiento del latín y a través de un atuendo que denota su clase y su profesión liberal: antes de salir a recibir al caminante leemos que se afana por encontrar y

¹⁰⁸ Burbáguena es una localidad situada al noroeste de Teruel.

ponerse su bonete¹⁰⁹, sus “plantufos de chamelote sin aguas”¹¹⁰ y su manteo. Al final el Bachiller engaña al Licenciado, que a su vez, pretendía engañar al caminante, y el caminante abandona la escena y los deja discutiendo. Así pues, observamos que con esta breve pieza se reproducía el tópico de autenticidad comúnmente asociado con la gente del campo, a la que muchos creían honesta, pura y genuina. En consecuencia a través de esta breve pieza se promovían sentimientos de identificación y orgullo hacia la tierra, hacia los orígenes campesinos.

El tercer y último paso de Rueda representado por los misioneros, *La carátula*, gira en torno a la broma gastada por el señor Salzedo a su criado Alameda. Se trata de una pareja estereotipada en los pasos de Rueda: el amo sabio y el criado tonto. Pero en este caso el criado es caracterizado de una forma tan exageradamente simple que hasta los campesinos espectadores podrían reírse de su inocencia y estupidez, sobre todo porque, a diferencia del criado, estaban al tanto de la burla perpetrada por el amo. Parte de la comicidad se conseguía asimismo a través del lenguaje (el criado es continuamente corregido por el amo) y a través del lenguaje también se reproducía una manera específica de *ser* (y de hablar) español. Así, si leemos el paso con atención observamos que los personajes hablan utilizando expresiones coloquiales genuinamente *españolas*, como “¡Oh, desdichada de la madre que me parió!” (Rueda 124); y hacen gala de su elocuencia popular, tan gustosa entre las gentes sencillas: “que no parezco sino olla de arroz que la tapan porque no se le salga la substancia d’ella.” (Rueda 129). En su estudio preliminar de los pasos, González Ollé (que sí acepta la etiqueta de realismo a nivel lingüístico) hace un exhaustivo análisis del habla coloquial de los personajes. No voy a repetirlo aquí, pero baste una pequeña muestra para ilustrarlo:

ALAMEDA: A passo, a passo; mírela tantico.

SALZEDO: ¡Oh, desventurado de mí! ¿Qué, todo eso era tu hallazgo?

ALAMEDA: ¡Cómo! ¿No’s bueno? Pues sepa vuessa merced que viniendo del monte por leña, me la’ncontré junto al vallado de corralejo, este diablo de hilosomía. ¿Y adónde nascen éstas, si sabe vuessa mercé? (123)

También aparecen referencias a mitos populares de la tradición castellana: “¿Pues no m’había de creer siendo nieto de pastelero?” dice Alameda, confundiendo el significado de la creencia popular¹¹¹ (Rueda 121). Y en dos ocasiones incluso se menciona una raza de perros supuestamente originaria de España, el podenco. Y es que, a pesar de lo elemental que era este paso, ya la crítica de los años treinta supo extraer de él sus ingredientes nacionales. En un artículo publicado en *El Sol* en 1932, el reconocido crítico teatral, Cipriano Rivas Cherif, llegó a sentenciar que en este paso se daban los elementos necesarios para la creación del teatro nacional: “el paso de «La carátula», en que unos rústicos descubren en una tierra de las clásicas de España la máscara de la comedia, y desenterrándola, «inventa» el autor, haciéndole miedo al compañero, el teatro nacional, para el pueblo de su tiempo” (Rivas Cherif 3).

¹⁰⁹ Como explica el diccionario de la Real Academia Española, el bonete era un tipo de gorra, generalmente de cuatro picos, usada antiguamente por los colegiales y graduados.

¹¹⁰ Según indica la nota de edición de Fernando González Ollé, se trata de pantuflas hechas con tela de lana de camello. Por aguas, se entiende “visos”. Véase la nota correspondiente de los *Pasos* en las págs. 149-50.

¹¹¹ Según explica González Ollé, el gremio de los pasteleros, caracterizado por la abundante presencia de moriscos, tenía muy mala fama en cuanto a la calidad, peso y precio de su mercancía. Véase la nota correspondiente de los *Pasos* en la pág. 121.

El dragoncillo fue la única pieza de Pedro Calderón de la Barca seleccionada por el Teatro del Pueblo. Al igual que los pasos de Lope, la historia sencilla se construía sobre una burla, en este caso la que trama un soldado de la Compañía de Dragones hospedado en la casa de una aldeana, que engaña a su marido (el “gracioso villano”) con un sacristán. Cuando regresa el marido al hogar, el sacristán se esconde debajo de la mesa y la criada esconde todos los alimentos con que éste pretendía agasajar a la mujer. El soldado, testigo accidental del encuentro entre la mujer y el sacristán, improvisa una auténtica *performance* para atraer hacia la mesa, por medio de un falso conjuro, los manjares del sacristán. En esta escena el público campesino era sutilmente instruido en el arte de mirar, pues emulando el papel de espectador que les era asignado a la mujer, la criada y el marido, también podía dirigir con expectación su mirada al centro de la escena, donde tenía lugar el conjuro. El hecho de que dentro de la propia escena hubiera personajes desempeñando la función de espectadores facilitaba la identificación entre los campesinos y los personajes ficticios¹¹². Al final, tras una sucesión de escenas cómicas, se quedan sin luz, se golpean y acaban, uno a uno, abandonando la escena. Al igual que en *La carátula*, esta pieza también explota el potencial cómico que encierran las creencias supersticiosas populares, y mediante un conjuro de magia, realizado por el soldado, sale al escenario todo un muestrario de los alimentos tradicionales de la dieta castellana campesina: “una ensalada, un jamón, una polla, una empanada, unos rábanos y unas rajadas de queso, y unas aceitunas, pan y vino” (Calderón 266). Lo curioso es que no sólo los alimentos serían felizmente reconocidos por el público, sino la manera de consumirlos: el vino, por ejemplo, toda una señal de identidad nacional, es bebido mediante una tradicional “bota” de vino y antes de probarlo el marido, el soldado se ofrece a hacerle “la salva”¹¹³ (Calderón 277). De esta forma, a través de la exhibición de estos alimentos familiares, se invocaba y naturalizaba el sentimiento de comunidad entre los campesinos castellanos de los años treinta, los actores/actrices misioneros (que en el mundo de la ficción los reconocían como *suyos* y fingían consumirlos) y los campesinos del Siglo de Oro. La reiteración de la norma, no olvidemos, es lo que acaba configurando como natural lo que es culturalmente construido. Por otro lado, cabe señalar que los personajes de esta obra también hablaban usando expresiones populares, como “pelar las barbas” (272), “Los cuatro, amor y compañía” (276); evocando incluso la mitología sobre la que se construyó la historia de la nación: “Tizona fue aquella si ésta es colada” (277) —Tizona y Colada eran los nombres de las dos espadas más famosas del Cid Campeador—.

¹¹² Lo mismo sucedería en los entremeses cervantinos representados por el Teatro del Pueblo (*El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*), donde unos personajes se posicionan como espectadores y contemplan el *desfile* de otros.

¹¹³ Según indica la Real Academia Española, la salva era una prueba que hacía de la comida y bebida la persona encargada de servirla a los grandes señores y reyes, para demostrar que no estaban envenenadas.

3.2. Museo Circulante.

El Museo Circulante estaba formado por dos colecciones distintas de catorce copias, a tamaño real, de cuadros “de los más famosos pintores de la escuela española” que se encontraban en tres museos de la capital: el Museo del Prado, la Academia de San Fernando y el Museo Cerralbo (*Misiones* 105). Debido a las dificultades que suponía el transporte de dichas copias, se decidió montar el Museo en las cabezas de partido y en las villas grandes, haciendo coincidir su visita (que duraba un semana más o menos) con algún día de feria, para que así los aldeanos de los alrededores pudieran ir a visitarlo. Junto con las catorce copias, se exhibían además reproducciones de grabados de Goya y se proyectaban imágenes de otros cuadros y monumentos arquitectónicos nacionales que obviamente no podían ser desplazados a ningún pueblo. No obstante, y pese a las dificultades aludidas, el Museo Circulante, al contrario que el Teatro y Coro del Pueblo, sí traspasó las fronteras del centro peninsular para llegar a lugares tan remotos como Malpica (en la costa gallega) y Chiclana de la Frontera (Cádiz). Aunque, por otro lado, también en este caso el Museo permaneció al margen de las comunidades vasca y catalana, mientras privilegiaba otros destinos castellanos con segundas visitas de larga duración:

La segunda colección ha insistido en el itinerario de la primera por tierra de Segovia, ya que el recorrido inicial se había hecho algo precipitadamente, a fin de acomodarse a las fechas de las ferias y fiestas. Los vecindarios de las localidades que se indican y de otros pueblos próximos testimoniaron su alegría y reconocimiento por esta segunda visita, de tal modo que en algunos lugares hubo de ampliarse a quince días la exposición semanal. (*Misiones* 117)

En el discurso inaugural del Museo, el día 16 de octubre de 1932, Cossío anunciaba el carácter educador que tenían las colecciones de pintura: “para educar la inteligencia y el sentimiento de los pueblos”¹¹⁴ y su razón de ser: “para todas aquellas gentes humildes, que viven en las aldeas más apartadas, que no han salido de ellas o han salido sólo a las cabezas de partido, donde no hay Museos; que si han visto alguna estampa o algún cromo, no han visto nunca verdaderos cuadros; no conocen ninguna pintura de los grandes artistas” (Cossío, “Patronato” 54). Por otra parte, y pese a su carácter educativo, Cossío insertaba el Museo en una lógica del ocio, equiparándolo a otras actividades que tenían lugar en las villas durante los días festivos: “Museo y proyecciones con charlas animadoras, deben representar al lado de la procesión, del baile, de los concursos, de los deportes o de los fuegos artificiales, un número más —número gratuito— en el programa de festejos” (Cossío, “Patronato” 55). Es cierto que el Museo Circulante, como las otras actividades festivas, era también un espectáculo escópico que tenía unos efectos socializadores indiscutibles sobre la masa, pero consideramos que no se puede poner al mismo nivel, puesto que este Museo representaba de una manera inequívoca la nueva nación, no sólo porque funcionaba en nombre de la República, sino

¹¹⁴ Este discurso fue ligeramente *retocado* y leído luego por los misioneros en la inauguración de cada una de las exposiciones para presentar el Museo a los aldeanos. Parece que en la segunda versión se quiso enfatizar, por si había alguna duda, el carácter lúdico del Museo, pues frente a “educar la inteligencia y el sentimiento de los pueblos” (Cossío, “Patronato” 54) encontramos ahora “educar la inteligencia y el goce del pueblo” (*Misiones* 109); en lugar de ofrecerles “una enseñanza y un atractivo” (Cossío, “Patronato” 55), se dice en la misma línea de la segunda versión “una diversión y una enseñanza” (*Misiones* 109).

porque también era la versión modesta de una institución cultural, el museo público, cuya formación ha estado en Europa estrechamente vinculada con la formación de los estados modernos, ya que en los museos públicos se custodiaba una riqueza que había dejado de ser patrimonio de unos monarcas para convertirse en patrimonio de toda la nación¹¹⁵. Por esta razón quiso Cossío que las Misiones contaran con un museo ambulante, para que así este patrimonio nacional llegara a los españoles que hasta entonces habían estado viviendo ajenos y al margen del Estado: “estos tesoros que tenemos, que los españoles tenemos. Quiero enseñárselos a las gentes que no los han visto nunca, porque también son suyos, pero en absoluto quiero darles ninguna lección, sólo quiero que sepan que existen y que, aunque están encerrados en el Prado, son también suyos”¹¹⁶. Con esta insistencia en la idea de posesión, Cossío pretendía que los campesinos de los pueblos aislados disfrutaran de algo que también era *de ellos*, estableciéndose así un lazo simbólico con el resto de los españoles, con los cuales compartían la posesión de estos “tesoros”. Pero si atendemos al contenido temático de los cuadros, cabe preguntarse en este caso si se trataba de un Museo *del Pueblo* (como aparecía en el cartel diseñado en 1932 por el propio Gaya) o un Museo *para el Pueblo*. De nuevo nos asalta el interrogante acerca de qué tipo de cultura se quería propagar entre los campesinos.

Y es que, en contra de lo que sucedía con los ambientes privilegiados por el Teatro y Coro del Pueblo, cuando nos fijamos en las dos colecciones que componían el Museo Circulante, somos sorprendidos por la ausencia casi total de temas campesinos/rurales, y la presencia desconcertante de numerosos retratos de figuras de la realeza e incluso cuadros de temática religiosa. ¿No se suponía, como sugiere Sandie Holguín al hablar del servicio de bibliotecas¹¹⁷ y como constatamos en el repertorio teatral, que la coalición republicano-socialista había intentado borrar cualquier recordatorio del pasado español pre-republicano? ¿Cómo explicar entonces la presencia perturbadora de unos cuadros que podrían desafiar los intentos de naturalizar la idea de España como una nación laica y republicana? En el apartado que Holguín dedica en su libro a las Misiones Pedagógicas¹¹⁸, apenas dice nada sobre el Museo Circulante, salvo que en él se exhibían las obras castellanas de El Greco, Velázquez y Goya, lo que da lugar a una visión bastante parcial y limitada de lo que implicaba el Museo misionero (Holguín 65). Y puesto que no contamos con ningún testimonio que explique el porqué de los cuadros seleccionados, volvamos, pues, a la figura de Cossío, ya que según informa Gaya (uno de los pintores que hizo las copias), la selección de los cuadros fue obra del maestro Cossío (Gaya 372).

Cuando Cossío afirmaba en el discurso inaugural del Museo que quería que los aldeanos conocieran las pinturas “de los grandes artistas”, se refería lógicamente a los artistas españoles. El propio Gaya cuenta que Cossío llamó a Pedro Salinas (miembro del Patronato) y le dijo lo siguiente: “Yo quisiera hacer un museo de unas catorce copias, por

¹¹⁵ El Museo del Prado, por ejemplo, no fue nacionalizado hasta la revolución de 1868.

¹¹⁶ Citado en Ramón Gaya, “Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España.” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* (374).

¹¹⁷ *Op. cit.*, pág. 151.

¹¹⁸ Holguín centra su análisis de las Misiones Pedagógicas en las formas culturales que se apoyan principalmente en la palabra (ya sea ésta escrita o enunciada), como la literatura y el teatro. Dedicó poco más de dos páginas al cine misionero y tan sólo cita brevemente las actividades relacionadas con el servicio de música y el Museo Circulante.

ejemplo, que dieran idea de lo que ha sido la pintura española”¹¹⁹ (Gaya 372). Es decir, que la colección del Museo tenía indudablemente un carácter historicista, como lo demuestran también las charlas que daban los misioneros sobre la época en la que se enmarcaban los cuadros. Sin embargo, una vez más se presentaba una concepción específica de la historia de la pintura de España, pues según Cossío, se habían seleccionado sólo las obras de los mejores pintores, los cuales pertenecían a una época también específica: “ha parecido lo mejor que fueran sólo por ahora españoles y entre éstos unos pocos ejemplos de aquellos pintores que pasan, en opinión general, por ser los mejores o los más famosos, desde fines del siglo XV hasta principios del XIX, que es la época en que mejor se ha pintado en España” (*Misiones* 114). Pero, al parecer, no sólo eran los mejores y más famosos pintores de España, sino de todo el mundo, de forma que se ponía al descubierto el criterio nacionalista que había guiado dicha elección. Entroncando con el espíritu del hispanismo, Cossío parecía querer reivindicar, frente a los aldeanos, el puesto hegemónico que ocupó un día España a través de las artes: “hay que admirarlos [al Greco, a Velázquez y a Goya] y los admira el mundo, que pocos hay que no reconozcan que de ellos tres procede la inspiración más original y más genial que ha contribuído [sic] a crear las direcciones más importantes y renovadoras de la Pintura moderna. A España y los pintores españoles se les debe, y de ello hay que estar satisfechos” (Cossío, “Patronato” 58). Sin embargo, ¿cómo explicar la presencia, entre los mejores pintores españoles, del Greco o del propio Ribera, que se educó y pasó la mayor parte de su vida en Italia? En el capítulo que Cossío dedica a la “pintura española” en *De su jornada* (1929), donde explica qué significa ser un pintor español, encontramos la respuesta a esta cuestión: “Pertenece a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el sello nacional, que muestren los rasgos distintivos y peculiares del genio del país, [. . .] Por esto, la condición indispensable para dar carta de naturaleza de *pintor español*, no es la de haber nacido o pintado en España, sino la de mostrar en sus producciones el *carácter patrio*” (Cossío, *De su jornada* 275). Más adelante declara que este carácter, que responde a unos rasgos distintivos y eternos del pueblo español, se encuentra en “el fondo local”, el cual “ha permanecido latente siempre en medio de los influjos extranjeros” (Cossío, *De su jornada* 285). Y apelando al tópico de la pureza, Cossío identifica lo español con Castilla y Andalucía, presentando una versión naturalizada de la historia y de la hegemonía castellana¹²⁰:

las escuelas se forman principalmente allí donde el elemento local se ha manifestado siempre más vivo y enérgico, es decir, en la región alejada del litoral y que ha experimentado menos el influjo extranjero: Castilla y Andalucía; mientras que en la zona oriental –Cataluña y Valencia– más en contacto con la vida de otros pueblos, los centros de pintura son mucho menos importantes y decididos en esta época de florecimiento. (Cossío, *De su jornada* 285-6)

¹¹⁹ Tal y como afirma Inman Fox, Cossío fue quien escribió el primer texto sobre pintura española con finalidad didáctica: *Historia de la pintura española* (1885). Véase Inman Fox, *La invención de España: Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1998. Pág. 157.

¹²⁰ Según este razonamiento cabría preguntarse entonces por qué la región de la actual Galicia, por ejemplo, no fundó escuela, estando tan aislada de cualquier influencia extranjera como estaba en el Siglo de Oro.

Pero la labor vindicativa que realizaba Cossío para asegurar el lugar central que, según él, debería ocupar España a nivel cultural, no acababa ahí, y así les explicaba a los campesinos: “Y es curioso que en España existan también las pinturas más antiguas del mundo. En la provincia de Santander hay una cueva, la cueva de Altamira, donde los españoles primitivos, los salvajes, los que andaban desnudos y no tenían más que armas de piedra, ya pintaban” (Cossío, “Patronato” 58). De este modo, Cossío no sólo naturalizaba la idea de nación, insinuando que España y los españoles habían existido desde siempre, sino que también proclamaba el puesto ilustre que ocupaba España en el mundo:

¿No es, efectivamente, digno de observarse que en España se hayan encontrado las primeras y más antiguas y mejores pinturas de hombres salvajes del mundo hoy civilizado y que en España se hallen también los grandes pintores que más han sabido adelantarse a su tiempo, y que más han servido de modelo, de ejemplo a los pintores de otros países, que más bellamente han renovado la Pintura contemporánea? (Cossío, “Patronato” 58-9)

Aunque ya sabemos el porqué de los pintores seleccionados, todavía desconocemos el porqué de los cuadros escogidos para ser exhibidos. Sin embargo, en este caso no existe ningún testimonio que pueda orientarnos en la tarea y por ello, lo único que me queda es hacer alguna observación basada en los propios cuadros y las fotografías que he visualizado de las diferentes exposiciones del Museo Circulante.

Lo primero que llama la atención es la selección abundante de cuadros de temática religiosa: de los veintiocho cuadros que componían el Museo, trece eran de temática religiosa¹²¹, frente a cinco de temática real¹²², y diez de diferentes temas (histórico, costumbrista, mitológico, etc.)¹²³. Sin embargo, es importante observar que, aunque hay mayoría de cuadros de temática religiosa, éstos no presentan un carácter demasiado dramático (tan característico de la pintura Barroca), a excepción de los cuadros del Greco que, como indica el estudioso Inman Fox, presentan una “violenta intensidad de expresión y de movimiento” que Cossío asociaba “con los violentos contrastes de la alta meseta castellana” (Fox 160). Muchos de ellos representan escenas insertadas en un ambiente de lo más cotidiano, como por ejemplo, las obras de Murillo: *Familia del pajarito* (donde Dios aparece totalmente humanizado como niño Jesús, jugando en la casa con un pajarito y un perro, María es representada como una madre cariñosa ocupada en sus tareas domésticas y San José aparece como padre afectivo) o el *Sueño del patricio romano* (donde irrumpimos en un espacio doméstico para observar a una pareja que se ha quedado dormida y sueña con la Virgen y el niño); otros consisten en sobrios retratos de religiosos, como *Un fraile mercedario*, de Zurbarán; e incluso algunos, como *El sueño de Jacob*, de Ribera, (donde aparece representado un hombre con aspecto campesino, durmiendo en el campo junto a un árbol) ni siquiera tienen apariencia religiosa. María Moliner (miembro de la Delegación en Valencia del Patronato de Misiones Pedagógicas) cuenta una anécdota sucedida en Guadasuar en mayo de 1936 que

¹²¹ *Auto de fe y Pasaje de la vida de Santo Domingo* (Berruguete); *Resurrección, San Francisco y Crucifixión* (El Greco); *El sueño de Jacob y Martirio de San Bartolomé* (Ribera); *La visión de San Pedro Nolasco y Un fraile mercedario* (Zurbarán); *El niño Dios pastor, Santa Isabel de Hungría, Familia del pajarito y Sueño del patricio romano* (Murillo).

¹²² *Retrato del Príncipe Don Carlos y Retrato de la Infanta Doña Isabel Clara Eugenia* (Sánchez Coello); *Retrato de la Infanta Margarita, Las Meninas y Retrato ecuestre del Príncipe Don Baltasar* (Velázquez).

¹²³ *Los fusilamientos del tres de mayo, El pelele, El entierro de la sardina, La maja vestida, Aquelarre de brujas y La nevada* (Goya); *Retrato de un caballero* (El Greco); *Las hilanderas, El bobo de Coria y Don Antonio el inglés* (Velázquez).

demuestra la apariencia profana que tenía este cuadro: “De la colección de cuadros para decoración escolar que enviamos de Misiones al grupo escolar sólo quedaban sanos uno de asunto no religioso y el *Sueño de Jacob*, al que, por lo visto, en esa actitud de abandono, no tomaron por santo; los demás los rompió el pueblo soberano el día de las elecciones, a pedradas”¹²⁴. Es decir, que por lo general se trata de cuadros que poseen una tonalidad bastante mesurada, y se evitan las representaciones truculentas y espectaculares tan características de una cultura (el Barroco) que perseguía, entre otras cosas, (con)mover a los ciudadanos-espectadores¹²⁵. En total sólo hay un Cristo crucificado (el del Greco) y no aparece ni una sola Virgen dolorosa. La escena más espectacular es, de hecho, la que aparece representada en el cuadro de Berruguete, *Auto de fe* (donde contemplamos al tribunal de la Inquisición en plena acción), y suponemos que este cuadro pudo servir a los misioneros precisamente para explicar uno de los momentos en los que la historia patria se desvió de su curso *natural*.

En cuanto a los cuadros de temática real, es interesante observar que los cinco cuadros seleccionados son retratos de Corte en los que los protagonistas son niños. Si bien es cierto que todos ellos aparecen en actitudes solemnes y ataviados con atuendos característicos de su clase, por otro lado estamos convencidos de que su tierna edad y su inocencia difícilmente despertarían recelos, como tampoco ganarían adeptos para la causa monárquica. Se evitaron, por lo tanto, representaciones narrativas que ofrecieran una visión específica de la historia y se expulsaron del lienzo las figuras de los verdaderos representantes del poder, los reyes. Pero es indudable que las charlas explicativas que acompañaban a éstos y a los otros cuadros de la colección debieron servir como excusa perfecta para hablar sobre la nación y su historia de progreso. No era necesario borrar el pasado pre-republicano, sino que simplemente debía ser explicado cuidadosamente por los misioneros para que los campesinos pudieran comprender y apreciar el presente y la nación que ellos estaban construyendo en aquellos momentos. Por otra parte, si el Teatro y Coro del Pueblo había encumbrado la figura de Cervantes, rescatando su *opera magna* mediante la versión que hizo Casona sobre Sancho Panza en la ínsula de Barataria, el Museo Circulante no podía hacer menos, y por ello se encargó de dar a conocer a otro de los grandes genios nacionales: de los cinco retratos de Corte, tres de ellos pertenecen a Velázquez, y uno es, lógicamente, *Las Meninas*.

El resto de los cuadros, como ya dijimos, se podrían clasificar según diferentes categorías, y como comenta Gaya, todos ellos eran explicados detalladamente por los misioneros para contagiarles el gusto por la pintura y para asegurarse de que los campesinos los comprendían e interpretaban *correctamente*: “Primero Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste o Cernuda hacían un comentario de la época en que estaban pintados tales o cuales cuadros. Después yo hablaba de esos dos o tres cuadros como pintura. Intentaba decirles algo sobre lo que estaba ahí plasmado” (Gaya 374). El denominador común que caracterizaba a estos cuadros, junto con todos los demás que componían la colección del Museo, no era sólo su carácter patrio, sino también el estilo “nacional” con el que habían sido pintados. Y por estilo nacional había que entender forzosamente “realismo”, como demuestran los estudios críticos de pintura más

¹²⁴ Citado en Ramón Salaberria Lizarazu, “Las bibliotecas de Misiones Pedagógicas: medio millón de libros a las aldeas más olvidadas”. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Pág. 312.

¹²⁵ Para más información sobre este tema, véase el trabajo realizado por José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2002.

influyentes de aquellos años¹²⁶. Basten unas palabras del propio Cossío para ilustrar esta creencia: “Sintió Velázquez desde el principio que la naturaleza debía ser su principal maestro, y juró no dibujar ni pintar cosa alguna que no tuviera delante”¹²⁷. Más adelante añade que el genio español “reproduce la naturaleza con una verdad que nadie ha sobrepujado”.

Entre todos estos cuadros me gustaría comentar brevemente dos de ellos que, en contra de las apariencias, se complementan y destacan por las reminiscencias nacionalistas que poseen. El primero, *Retrato de un caballero* (castellano, cabría añadir), del Greco, se asemeja a la imagen estereotipada que se creó del español en la época áurea. Según lo describe Jesús Torrecilla en su trabajo *España exótica: la formación de la imagen española moderna*, el español era percibido en aquella época como un tipo “grave, serio, orgulloso, reflexivo y amante del orden” (Torrecilla 3). Torrecilla sostiene en su trabajo que la imagen de lo español sufre un cambio radical entre la época áurea y mediados del siglo XIX: de la imagen de una España hegemónica o dominante se pasa a otra marginal o exótica, y del tipo serio y organizado se pasa al tipo apasionado, primitivo y desorganizado (Torrecilla 3-11). Al parecer, el propio Cossío encarnaba también este ideal pintado por el Greco, no sólo por su aspecto físico (rostro agudo y barba afilada), sino, como aseguraba Américo Castro en 1935, por su personalidad:

Cossío no fue extranjerizante, sino superespañol. Toda la sustancia del barroco nuestro –castellano-, mística, serena dignidad, caballería del espíritu andante, amor del proceso más que de la estancia, técnica de almas, estima –a veces sobreestima- de la intuición sobre el cálculo racional, esto y más le viene a Cossío de la honda vena castellana –ricas aguas-, que ya bien mozo le refrescó el alma¹²⁸.

Suponemos que Cossío debió seleccionar este retrato del Greco porque captaba el “*carácter patrio*” que según él caracterizaba a toda la pintura española. El caso es que este tipo idealizado colmado de virtudes se correspondía irremediabilmente con una España hegemónica y a la vanguardia de la *civilización* occidental, con lo que si los misioneros tenían que explicar la época a la que pertenecía el caballero retratado, difícilmente podrían eludir el pasado imperial de la España de entonces.

El otro cuadro complementario, *Los fusilamientos del tres de mayo*, de Goya, representaba otra de las obsesiones de Cossío, el pueblo, donde se hundían las más puras raíces españolas. Sin embargo, la imagen del español en este caso se aleja radicalmente del retrato del Greco y se acerca más al ideal romántico sugerido por Torrecilla. En lugar de serenidad y circunspección, hallamos expresividad pura, en rostros y cuerpos expuestos que delatan horror, vulnerabilidad e impotencia. En principio, este tipo español se correspondería con la España marginal y exótica aludida por Torrecilla, pero curiosamente, lo que aparece representado en esta escena es precisamente el *episodio nacional* con el que el *pueblo español*¹²⁹ derrotó al ejército más poderoso de la época. Es

¹²⁶ *Historia de la pintura española* (1885), de Cossío; *Velázquez* (1898), de Aureliano de Beruete; *Vida y obras de D. Diego Velázquez* (1899) de J. Octavio Picón; *Breve historia de la pintura española* (1934) de Enrique Lafuente Ferrari (éste último libro estaba incluido en la colección de las bibliotecas misioneras).

¹²⁷ Citado en Inman Fox, *La invención de España*. Pág. 163.

¹²⁸ Américo Castro, “Manuel B. Cossío: Fue él y fue un ambiente”. *Revista de pedagogía*, Madrid, septiembre de 1935. Citado en la memoria de 1934, *Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933* (ξ).

¹²⁹ Es importante recordar que, a excepción de la batalla de Bailén, el ejército que luchó en la península contra las fuerzas napoleónicas era un ejército anglo-hispano-portugués, al mando del general inglés Wellington.

más, con este episodio se iniciaba, como sugiere el historiador José Álvarez Junco, la historia del nacionalismo español contemporáneo (Álvarez Junco, *Mater Dolorosa* 144). En su trabajo, *Mater Dolorosa: La idea de España en el siglo XIX*, Álvarez Junco señala además que esta sublevación popular, en teoría espontánea, fue estratégicamente aprovechada por las élites liberales, para apropiarse de la revolucionaria idea de *nación* y “liquidar la legitimidad regia y, con ella, todos los privilegios heredados” (130). Es decir, que este cuadro representaba el paradigma del mito nacional soñado por las élites liberal-republicano-socialistas: todo el pueblo español (catalanes incluidos) se había levantado una vez más para defenderse de la invasión extranjera (como en Numancia) y de las fuerzas opresoras del absolutismo (como los Comuneros en Castilla). Aunque no contamos con ninguna información sobre el contenido de las charlas explicativas que acompañaban a los cuadros, es evidente que este cuadro en concreto daba pie a una narrativa épica sobre el mito nacional de la Guerra de la Independencia¹³⁰, en la que el pueblo, el “pueblo español”, era el protagonista de la Historia. Existen testimonios que evidencian que la exhibición de los cuadros provocaba comentarios de índole política e incluso moral: “los campesinos pasan inevitablemente a consideraciones de orden moral y político, que mezclan con expresiones de homenaje a la destreza del pintor, a la belleza del cuadro y al dramatismo del tema” (*Misiones* 107). Por otra parte, este tipo de pintura sensacionalista, en la que se tematizaba el horror de la guerra, servía para arrancar en los campesinos una respuesta emocional, no tanto intelectual, similar a la que era representada dentro del propio cuadro: al fondo de la escena aparecen varios hombres que contemplan horrorizados el fusilamiento de sus compatriotas. Sus expresiones de pánico e impotencia (frente a las figuras de los soldados franceses, cuyos rostros permanecen totalmente ocultos) prefiguraban las emociones esperadas en los espectadores fuera del marco diegético, provocando vínculos de identificación y empatía hacia el dolor colectivo, el cual, según argumenta Judith Butler, no tiene por qué replegar y despolitizar a las personas, sino todo lo contrario, puede proporcionar un sentido de comunidad política y responsabilidad ética¹³¹. El horror, a su vez, también tiene unos efectos socializadores, tal y como sugiere Jo Labanyi en su interesante ensayo “Horror, Spectacle and Nation-formation: Historical Painting in Late-nineteenth-century Spain”: “Horror, which does not tell us what to think, but requires us to feel, can thus be seen as a democratic genre: a schooling in responsible civic participation” (Labanyi 77). Así pues, la escenificación del horror y del dolor inflingidos sobre el pueblo español podía funcionar como acicate para despertar en los campesinos sentimientos de responsabilidad cívica y abrir el debate público sobre cuestiones de justicia, derechos, libertad, etc.

Entre las reproducciones de los grabados¹³² de Goya que se incluían en las dos colecciones, merece la pena comentar que había varias que pertenecían a la serie de *Los desastres de la guerra* (lo cual daría motivo para hablar de nuevo de la Guerra de la Independencia) y otras que representaban escenas de la fiesta nacional por excelencia, la corrida de toros, incluidas en la serie denominada *La tauromaquia*. Aunque esta fiesta no

¹³⁰ Tal y como explica Álvarez Junco, la canonización del conflicto de 1808-14 como Guerra de la Independencia fue una creación liberal que, sin embargo, “acabó sobrevolando por encima de los partidismos políticos”, pues los conservadores no dudaron en resignificarla como “prueba de la fidelidad del pueblo español a la tradición heredada” (Álvarez Junco, *Mater Dolorosa* 144).

¹³¹ *Precarious Lives. The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso, 2004. Pág. 23.

¹³² Según indica la memoria de 1934, los grabados seleccionados eran los siguientes: “*Los caprichos*: Retrato de Goya, ¡Que viene el coco!, Se quebró el cántaro, Bravísimo, *Los desastres de la guerra*: ¡Que valor!, No saben el camino. *La tauromaquia*: El animoso moro Gazul, El diestrísimo estudiante de Falce, Desgracias acaecidas en la plaza de Madrid. *Los disparates*: Disparate femenino, Disparate de miedo, Los ensacados, Los majos bailarines y Una reina de circo” (*Misiones* 105).

era ni mucho menos tradición en todas las regiones españolas, estamos de acuerdo con lo que argumenta Torrecilla en su trabajo: que desde mediados del siglo XVIII la corrida de toros era percibida por muchos como un símbolo de la identidad española “en peligro” (frente a la influencia de la cultura francesa), de modo que con el tiempo acabó imponiéndose como *fiesta nacional* y seña de identidad colectiva (Torrecilla 139). En conclusión, podemos afirmar que a través de la selección de los cuadros y grabados que componían las dos colecciones y mediante las charlas explicativas que daban los misioneros, el Museo Circulante organizaba y moldeaba la percepción de los campesinos, sus gustos pictóricos y sus horizontes cognitivos dentro de un marco nacional.

Ahora que ya conocemos los objetivos oficiales que se perseguían con el Museo Circulante y tenemos una idea del porqué de los cuadros y pintores seleccionados, podemos empezar a analizar el Museo como *performance* y como performatividad. Pese a que se trataba de un espectáculo esencialmente ocularcéntrico, hay que decir que las exhibiciones del Museo solían ir acompañadas también de audiciones de música clásica. Esta música de fondo era una de las tecnologías utilizadas en el Museo para crear ambiente y para enmarcar la *performance* dentro de un contexto cultural serio. Por lo general, las paredes del recinto (una sala del Ayuntamiento o la escuela del pueblo) se cubrían con sábanas blancas (para mejorar la visualización del cuadro) y se decoraba la sala con plantas y flores. Se trataba, como apunta el estudioso Nigel Dennis, de montar el Museo “con el máximo decoro y buen gusto” posibles, en aras del “estímulo de la experiencia estética” (Dennis 337-8). Ahora bien, este ambiente *culto* (música, cuadros, pintores y escritores dando charlas) inevitablemente tendría un efecto interpelador en muchos de los campesinos que no estaban acostumbrados a tanto “decoro y buen gusto”. Sin pretenderlo necesariamente, los misioneros estaban poniendo en marcha una máquina (el museo) de producir subjetividades nacionales. Si aceptamos el argumento elaborado por Tonny Bennet en *The Birth of the Museum: History, theory, politics*, acerca de la triple naturaleza que tenían los primeros museos públicos, comprenderemos mejor los efectos nacionalizadores que podía tener el Museo Circulante sobre algunos de los campesinos. En este trabajo (que posee una clara impronta foucauldiana), Bennet define estos primeros museos públicos (que funcionaban como vehículos para ejercer nuevas formas de poder) como espacios sociales, espacios de representación y espacios de observación y regulación (Bennet 24).

El Museo Circulante era sin duda un “espacio social”, puesto que allí se mezclaban principalmente tres tipos de gente: los habitantes de la villa donde se montaba el Museo, los aldeanos de los alrededores que venían de visita a la feria y los propios misioneros encargados de su organización. Así lo sugiere la memoria de 1934: “A la inauguración del Museo acudía siempre gran gentío; [. . .] acudía gente de todas las clases sociales” (*Misiones* 53). Si ya las ferias eran de por sí espacios socializadores donde todos los habitantes de la región se veían los unos a los otros, el Museo, como tesorero de la alta cultura nacional, no podía ser menos: allí se congregaba un grupo diverso de personas, que representaban la nación, para ver obras de arte nacional. Además, el Museo Circulante funcionaba, como indica Bennet, como “a space of emulation in which civilized forms of behaviour might be learnt and thus diffused more widely through the social body” (Bennet 24). Un testimonio que Dennis atribuye a Gaya ilustra los efectos que tenían el Museo y los misioneros sobre los campesinos: “Dábamos la charla bastante tarde, ya de noche, cuando los mineros salían de sus negros pasillos.

Venían al Museo muy arreglados y limpios, con sus trajes o blusas azules de domingo” (Dennis 242).

No cabe duda de que el Museo Circulante era, ante todo, un “espacio de representación” de pintura e historia nacional, a través del cual se pretendía educar al visitante. Con su mirada curiosa los visitantes podían imaginar la nación española e insertarse en la retórica del progreso que representaban y evocaban aquellos cuadros: un progreso que, como había explicado Cossío, iba desde la primitiva Altamira hasta las cimas de Velázquez y Goya; un progreso, a fin de cuentas, que debía ser percibido como lo había sido la Guerra de la Independencia evocada en el lienzo de Goya: un logro nacional colectivo. Además, como con la llegada de este Museo a los pueblos se pretendía borrar las distancias entre el campo y la ciudad, el Museo Circulante ejemplificaba una apuesta por el futuro y la regeneración nacional, a la que se sumaban los campesinos con su visita y participación. Sin embargo, en este espacio de representación no sólo se estaba mostrando la imagen de la España “cultura” a los campesinos del mundo rural, sino que también se estaba representando y materializando una *fantasía* nacional. El Museo Circulante y la retórica de los misioneros manifiestan una nostalgia por unos “tesoros nacionales” que en la España empobrecida y tumultuosa de los años treinta aparece más como una *fantasía* nacional o sueño de civilización, que como una muestra de la *historia* nacional. Desde esta óptica, los cuadros no serían tanto una ventana para asomarse a la cultura española, sino un espejo donde se reflejaban los complejos de esa cultura y la auto-percepción distorsionada de los misioneros (su visión sesgada y limitada de su propia cultura). Así pues, el Museo Circulante se convertía en un espacio de la utopía, donde se exhibía, no lo que era España en realidad, sino lo que se quería que fuera España.

Pero también era el Museo Circulante un “espacio de observación y regulación”, ya que, a diferencia de la feria, en este espacio social no estaban permitidos los comportamientos desordenados (beber, hacer demasiado ruido, etc.) y los aldeanos eran inducidos por la ordenación de los cuadros a seguir un itinerario más o menos dirigido. La posibilidad de ser vistos continuamente por la mirada supervisora de otros ojos, servía para que los visitantes regularan sus propias conductas de acuerdo a unos códigos de etiqueta establecidos por la cultura nacional. De este modo, el Museo como espacio de observación y regulación servía para promover conductas y valores asociados al ideal de civilización (estado avanzado de una sociedad) que se aspiraba alcanzar con las Misiones Pedagógicas.

Aunque, como se ha podido comprobar a través de las fotografías conservadas del Museo, parece ser que no existía un orden fijo para la disposición de los cuadros, pues éstos tenían que adaptarse a las circunstancias particulares de cada sala en cada villa¹³³, ello no impedía que estas colecciones representaran un orden historicista y totalizador sobre lo que, en palabras de Cossío, “ha sido la pintura española”. Por otro lado, este Museo ambulante era capaz de ejercer el poder que Bennet atribuye a los museos: el de organizar y coordinar (aunque en este caso fuera improvisadamente) un orden de cosas, y producir un espacio para la gente en relación a ese orden (Bennet 67). Entre todos

¹³³ En una ocasión, en Pedraza, los misioneros tuvieron que mostrar los cuadros más grandes desde el balcón del Ayuntamiento, pues el techo de la sala era tan bajo que era imposible colgarlos allí. Véase *Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933* (108).

aquellos cuadros y grabados –el Museo parecía proclamar-, había un lugar reservado para cada uno de los miembros de la nación española (independientemente de su origen y clase social). Los aldeanos eran así reconocidos por la visita del Museo como ciudadanos nacionales con derecho de potestad sobre los bienes que custodiaba el Estado. Por unos momentos dejaban de ser *objetos* de estudio (estatus al que en ocasiones habían sido relegados mediante las cámaras y los testimonios descriptivos de los misioneros) y se convertían en *sujetos* de conocimiento, pudiendo incluso identificarse (aunque fuera como simples beneficiarios) con el poder, que los convertía así en sus cómplices. Ahora bien, los efectos homogeneizadores que podía tener el Museo en la conducta, gusto y horizontes cognitivos de algunos aldeanos servían evidentemente para legitimar el orden de las cosas que representaba.

Por otro lado, a diferencia de los museos convencionales, el Museo Circulante no permanecía permanentemente en las villas que visitaba, lo cual limitaba considerablemente su poder interpelador y disciplinario. Por ello los misioneros se valían de una serie de tecnologías con las que procurar unos efectos más duraderos y eficaces. En algunas ocasiones repartían lápices y papel entre los niños para que hicieran sus propias copias de los cuadros. De esta forma, los niños incorporaban inconscientemente el patrimonio nacional dentro de su imaginario colectivo. En otras ocasiones los misioneros dejaban entre los campesinos reproducciones de los cuadros y grabados:

Los encargados de ésta [exposición] obsequian a los visitantes con reproducciones de los cuadros, fotográficas, en fototipia o huecograbado. También se dejan reproducciones mayores de las pinturas y grabados, dispuestas en marcos con cristales, para la decoración de las Escuelas, Ayuntamientos y centros obreros, a modo de recuerdo permanente del Museo. (*Misiones* 107-8)

La memoria de 1934 registra que hasta la fecha se habían donado un total de 11.186 reproducciones fotográficas de las obras del Museo. Por consiguiente, con este recuerdo permanente los aldeanos podían seguir imaginando la nación a través de las ventanas que les abrían estas reproducciones. También podían sentirse partícipes de aquel patrimonio conservando las copias que les habían regalado los misioneros. Pero lo más importante es que, mediante estos objetos, el Estado adquiriría una presencia absolutamente banal, pero ubicua, entre los aldeanos.

Para terminar con este apartado, baste con mencionar sucintamente otra de las *performances* que organizaba el Museo. Dice la memoria de 1934 que en la Misión de Galicia se inició un nuevo tipo de charlas que tuvo tanto éxito que después se repitieron en las posteriores misiones. Se trataba de unas charlas ilustradas con dibujos que realizaba Gaya enfrente de todos los campesinos. Estas *performances* se convertían en un acto verdaderamente performativo, en el sentido de que el misionero no sólo narraba la historia de España, sino que en el mismo momento en que la iba pronunciando con sus labios, ésta era creada en el lienzo con sus manos. Y de nuevo se privilegiaban ciertos temas o personajes que eran presentados a los campesinos (en este caso gallegos) como auténticos símbolos nacionales: “recordamos una charla sobre el romanticismo caballeresco medieval y el romanticismo histórico dada en forma novelesca y con alusiones al tipo de vida de la época señalado en las ilustraciones. [. . .] Se dio otra sobre “Don Quijote” con alusiones populares que llenaban de regocijo” (*Misiones* 54).

3.3. Servicio de Cine y Proyecciones Fijas.

Las proyecciones fijas eran utilizadas para ilustrar muchas de las charlas que daban los misioneros sobre España y su historia. A través de estas proyecciones se visualizaban paisajes, monumentos y modos de vida nacionales. Pero también se usaron estas proyecciones para reproducir cuadros de pintores internacionales, como Fra Angélico, Tiziano, Rafael, Van Gogh, etc. Sin embargo, lo más destacable de este servicio fue el proyector de cine, pues era percibido por los campesinos como poco menos que un milagro, ya que consumaba el milagro de fotografiar la realidad en movimiento. Por eso, desde la primera misión en Ayllón, las Misiones Pedagógicas contaron siempre con este aparato casi mágico, puesto que Cossío y los demás miembros del Patronato estaban convencidos de que el cine sería una de las atracciones favoritas de los aldeanos, la mayoría de los cuales nunca había visto una película o un proyector. Así lo confirmaba Luis Santullano en 1933:

Sin duda alguna, el cinematógrafo es el auxiliar más poderoso de la obra de las misiones en los pueblos, que diríase no pueden resistirse a su atracción ni aun en las ocasiones más difíciles, en que la indiferencia, el recelo campesino o el ambiente de prevención suscitado por la mala política oponen alguna dificultad al propósito de conciencia cordial que mueve a los misioneros. (Santullano 12)

Aunque más adelante veremos que el cine no era tan irresistible como lo pintaba Santullano, lo cierto es que tuvo un éxito innegable, especialmente entre los más pequeños¹³⁴. Y es que el séptimo arte ya llevaba bastante tiempo despertando pasiones (y recelos) en un país donde, curiosamente, la industria cinematográfica autóctona estaba todavía en pañales¹³⁵. Sus defensores proclamaban su carácter democrático y su potencial pedagógico e incluso algunos auguraban el advenimiento de una nueva era de la educación. Un editorial de *El Sol* de 1933, titulado “Cinema educativo”, refleja claramente el optimismo utópico y delirante que algunos sentían por el cine en aquella época: “Gracias a la película sonora, el nivel moral de la vida se elevará; disminuirán las guerras y los odios de raza; la criminalidad y los delitos contra la sociedad no serán tan frecuentes, y el bienestar y la felicidad aumentarán sensiblemente” (“Cinema educativo” 8). Y como revela un artículo sobre las Misiones escrito por el director literario de *Popular Film*, Mateo Santos, parece ser que ya en 1932 todos estaban al corriente de las ventajas que ofrecía el nuevo medio:

La República conoce la potencialidad y eficacia del cinema como medio de enseñanza. La película, con sus imágenes en movimiento, llega más rápidamente a la inteligencia sin cultivar o poco cultivada que el libro con sus definiciones y teoremas. Un campesino rudo y analfabeto captará antes lo que la película le muestra plásticamente que la explicación del maestro. (Santos 3)

¹³⁴ Sirva un testimonio de la memoria de 1934 para ilustrar el efecto que tuvo el cine en Villaluenga del Rosario (Cádiz): “El cine produjo delirante entusiasmo entre los muchachos; lo acogieron con gritos de selva” (*Misiones* 56).

¹³⁵ Véase: Roman Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977; Peter Besas, *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press, 1985.

Por ello el Patronato no dudó en utilizarlo desde el primer día de misiones y, siguiendo la línea políticamente neutra con que se anunció la empresa, se propuso mostrar a los campesinos “películas educativas y de recreo” (*Misiones* 10). Suponemos que por esta razón se descartaron las sugerencias que hacía Mateo Santos en el mismo artículo, sobre los films que habían de ser seleccionados para Misiones: “Los [films] que se dediquen a educar a la masa han de tener un carácter social. Hay cintas rusas que no debe temer la República por su tendencia a la propaganda del régimen soviético. Algunas, aún no expurgadas de esa propaganda, y añadiría que precisamente por su tendencia sirven mejor que otras para los fines de disciplina de la masa” (Santos 3). Pero es que, como ya señalamos anteriormente en este trabajo, el Patronato anteponía la educación a la política, creyendo, por supuesto, que podía darse una educación ideológicamente neutra. Por lo tanto, los objetivos oficiales en este caso eran los de entretener a los campesinos y ampliar su horizonte cognitivo, dándoles a conocer, por medio de documentales y películas: “aspectos, usos y costumbres, nacionales y de países lejanos, industrias, grandes ciudades y pueblos salvajes, arte, paisaje y curiosidades de España y de otros pueblos” (*Misiones* 10). Es decir que, una vez más, estos artefactos teóricamente neutros funcionaban como vehículo para canalizar el discurso nacionalista que reproducían performativamente las Misiones. En esta ocasión la pantalla funcionaba como marco formal dentro del cual se representaban imágenes (en movimiento o fijas) de la nación imaginada e imágenes de la alteridad frente a la cual se imaginaba y construía la nación española. Ahora bien, el Cine no era simplemente un marco o soporte para propagar ideas sobre la nación, sino que también era un acto performativo a través del cual se daba existencia a una realidad: el avance tecnológico, la magia de la máquina, la democratización del arte y del ocio, la accesibilidad a la cultura y el fin de la brecha entre el campo y la ciudad, en fin, la realidad de la nueva España republicana. El aparato cinematográfico y toda su parafernalia actuaban cual embajador con su corte al servicio de la República.

Según informaba un periodista en un artículo publicado en *El Sol* en 1935, el principal problema que afrontaba el Servicio de Cine de Misiones era “la escasez de buenas películas, que sirviesen para conocer España” (“Las parameras” 5). De hecho, muchos de los films y documentales, que procedían de una colección escolar de Eastman Kodak, eran de origen extranjero. Para cubrir esta laguna, el Patronato decidió producir sus propias películas, y para ello contrató al joven cineasta José Val del Omar, quien se adhería al optimismo exacerbado de la época depositado en el cinematógrafo como instrumento para la educación popular. En 1932 Val del Omar explicaba a un grupo de institucionistas: “Pues bien, maestros, no olvidarlo, el cinema es el medio de comunicación antiintelectual con el instinto [. . .], una máquina que viene a sustituir al libro y al maestro [. . .], libertadora por excelencia”¹³⁶. Val del Omar rodó entre 1932-35 más de 40 documentales¹³⁷ en 16mm. para Misiones, de los cuales sólo se conserva *Estampas 1932* (inicialmente llamado *Estampas de Misiones*), que era el documental oficial de presentación del trabajo realizado por las Misiones Pedagógicas (Sáenz de

¹³⁶ Citado en Víctor Erice, “El llanto de las máquinas”. *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Ed. Gonzalo Sáenz de Buruaga. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Semana de Cine Experimental de Madrid, 1995. 110.

¹³⁷ La memoria de 1934 registra dos de estos documentales: *Coro y Teatro del Pueblo* y *El Museo circulante de Pintura* (*Misiones* 142); a su vez, Manuel Villegas-López registra, en *Espectador de sombras*, el estreno en el madrileño cineclub CEGI (en 1935) de otros dos documentales realizados por Val del Omar para Misiones: *Santiago de Compostela* y *Granada* (Villegas-López 21).

Buruaga, *Val del Omar* 55). Algunas de estas obras fueron exhibidas en la capital madrileña e incluso en el extranjero (para dar a conocer la labor de las Misiones), pero otras tenían como destinatario a los propios campesinos españoles, para que así a través de ellas pudieran (re)conocer su nación y su cultura más allá de las fronteras de su parroquia. La misionera y escritora Carmen Conde escribía en un artículo de 1933 acerca de la manera en que debían mostrarse estas películas: “A los hombres del campo hay que enseñarles films del mar, de la costa, de la vida de sus hermanos los obreros del mar. Y films que enseñen modernos procedimientos de riego, de aprovechamiento de tal o cual cultivo. E igualmente, a la inversa, se procederá con los hombres de la costa”¹³⁸. Gracias a estas imágenes, que se presentaban como ventanas abiertas a la realidad nacional, miles de campesinos analfabetos podrían imaginar la nación en su totalidad y con sus particularidades *regionales*.

Tras visualizar la única obra conservada, *Estampas 1932*, y leer algunos de los testimonios sobre el contenido de las otras, se deduce que, de una manera similar a como se hizo con el repertorio teatral, mediante los documentales producidos por Misiones se perseguía captar y representar la vida de los campesinos, elevándola en este caso a la categoría de película/documental y devolviéndosela dignificada dentro de la pantalla luminosa. También en esta ocasión se trataba de una visión selectiva de la vida de estos campesinos¹³⁹, de forma que no era tanto un reflejo de su vida como una representación performativa de ésta: el objetivo de la cámara creaba la realidad mediante la selección de planos, la focalización, el punto de vista, la distancia, etc. En la memoria de 1934 leemos que en la Misión de Pombriego (León) “se impresionan unos metros de película, recogiendo aspectos del pueblo, paisajes y tipos y trabajos” (*Misiones* 11); Carmen Conde señalaba en su artículo de 1933 que las Misiones llevaban “unos metros de película hermosísimos sobre la vida de Salamanca, trajes, costumbres, etc.”¹⁴⁰. No hay que olvidar que esta atención privilegiada hacia los trajes, costumbres y tipos se da en una época en España en la que se estaban institucionalizando el folklore y los estudios etnográficos¹⁴¹. Así pues, el éxito de estas imágenes estaba garantizado por su apariencia dignificada, pero sobre todo, *familiar*. El testimonio de un misionero acerca del efecto que tuvo la proyección en Horcajo de la Sierra (Madrid, 1933) de una película sobre la región que habían rodado los misioneros en una visita anterior, confirma este argumento:

Dicha película fue acogida con alegría maravillada; su propio ambiente, sus paisajes, sus tipos y fiestas, vistos en la pantalla, causaron un asombro y un gozo a aquellas gentes, difícilmente explicable: el gozo de reconocerse, de revivir la vida

¹³⁸ Carmen Conde: “El cinematógrafo educativo en las Misiones Pedagógicas de España”. *Revista internacional del cinema educativo* 7 (1933): 50-4. Un extracto de este artículo aparece reproducido en el catálogo *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Págs. 406-7.

¹³⁹ Al igual que hacía con la cámara fotográfica, Val del Omar dignificaba la vida de los campesinos con su cámara de video. *Estampas 1932* nos ofrece medios planos de niños que sonrían a la cámara y juegan felices, mujeres que trabajan en grupo hilando o lavando la ropa, hombres trabajando en la hierba, juegos populares, etc. Esta visión de la vida campesina contrasta radicalmente con la que plasmó Luis Buñuel, en 1933, en su documental *Las Hurdes*.

¹⁴⁰ Es posible que este comentario se refiera al documental titulado *Salamanca* que se cita en la memoria de 1934. Pág. 87.

¹⁴¹ Jordana Mendelson menciona en su libro la formación de tres importantes archivos etnográficos en Cataluña entre 1915-23: “Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya” (AEFC), “Obra del Cançoner Popular de Catalunya”, y “Estudi de la Masia Catalana”. En Madrid, como ya dijimos en otro momento, se crea en 1934 el Museo del Pueblo, donde se exhiben decenas de fotografías realizadas por el fotógrafo pictorialista José Ortiz Echagüe, quien en 1933 había publicado *España: tipos y trajes* (con ensayos de Ortega y Gasset, José María Salaverría y Fernando García Mercadal), y en 1934, *España: pueblos y paisajes*. Por otro lado, en 1935 se crean dos cátedras de folklore en el Conservatorio de Música y Danza. Para más información, véase la obra citada de Jordana Mendelson, *Documenting Spain: Arts, Exhibition Culture, and the Modern Nation*.

con la sorpresa de ver encuadrado un paisaje por donde sus ojos resbalaron tantas veces sin advertir su ordenación de cuadro. (*Misiones* 50)

No es difícil imaginar que el regocijo producido por aquellas imágenes y su fuerza performativa fueran inmensos, ya que la identificación con lo representado en la pantalla en esta ocasión debía ser casi total. Sus paisajes, sus tradiciones, sus gentes, eran presentados a los campesinos como España, porque ellos eran España. El placer estético experimentado por los campesinos, ya fuera visual o auditivo, se apoyaba usualmente en el reconocimiento de lo familiar y en la comodidad y seguridad que dicha familiaridad proporcionaba. Así lo sugiere también un testimonio sobre la Misión de Valdepeñas de la Sierra (Guadalajara, 1932): “Del cine les interesa más lo conocido que lo exótico; les deslumbra la aparición de una gran ciudad, pero si en una ventana de la gran ciudad aparece un gato, les alegra la aparición del gato” (*Misiones* 31).

En contra, las imágenes de un mundo hiperindustrializado, a veces podían causar el efecto opuesto al deseado, es decir, la alienación de los campesinos frente a una realidad que les resultaba totalmente ajena. Curiosamente, este tipo de apreciaciones sólo son realizadas por testigos que no formaban parte de las Misiones Pedagógicas, como el cineasta Eduardo García Maroto, que hizo un reportaje sobre las Misiones en Las Navas (Ávila) en 1932. En su libro, *Aventuras y desventuras del cine español* (1988), García Maroto opina que la selección de películas no se hizo de forma escrupulosa y describe la reacción de rechazo que produjo entre los campesinos un documental que pretendía encumbrar los logros del progreso:

La siguiente película se refería a *El sistema de riegos* y, como aparecían grandes embalses, magníficos canales, compuertas de cierre metálico, etc., y en España la mayoría de los labradores regaban mediante el sistema árabe de acequias, los asistentes iban desfilando hacia la calle, con lo que nosotros nos quedábamos tan sólo con los mozos y mozas amantes de la oscuridad. (García Maroto 71-2)

Esto explica la vital importancia que poseían las charlas explicativas que acompañaban o precedían a las proyecciones cinematográficas, puesto que a través de ellas los misioneros procuraban dirigir la mirada y la percepción de los campesinos, orquestando así el consenso sobre las interpretaciones y significados, especialmente cuando se trataba de films sonoros, casi todos extranjeros, en cuyo caso ponían música de fondo y explicaban las imágenes que se sucedían en la pantalla. Sin embargo, esto no debe inducirnos a asumir que los campesinos aceptaran siempre, y sin ninguna reserva, las interpretaciones y propuestas de los misioneros. Un testimonio de la misión de Navas del Madroño (Cáceres, 1932) reproducido en la memoria de 1934 revela que los campesinos españoles no formaban una masa homogénea y pasiva, absolutamente influenciable, sino que entre ellos existían distintas subjetividades y grados de agencia para establecer significados y preferencias estéticas: “al explicarles la película «Granada», que daba motivo para hablar del descubrimiento de América y de la unidad de España, era imposible nombrar a los Reyes Católicos. Tampoco pudimos recitar un romance acerca de la Virgen María, ni fue posible la audición de un disco de Canto Gregoriano” (*Misiones* 37).

Con todo, las películas que mostraban realidades allende las fronteras nacionales (*Islas Hawai, Perú, El canal de Panamá, La tragedia del Everest, Las Pirámides y la Esfinge*, entre otras) servían también para imaginar la nación española, pues al enfrentarse a las diferencias, señaladas y explicadas por los misioneros, los aldeanos podían imaginar y discernir su propia identidad nacional. En su artículo de 1933 Carmen Conde hacía referencia a esta imprescindible labor comparativa llevada a cabo por los misioneros: “Se pasa la película y uno de los misioneros va explicando breve y oportunamente sus escenas, comparándolas al mundo que conocen los que miran con toda su alma al *écran* improvisado”¹⁴².

Como ya apuntamos cuando hablamos del despliegue tecnológico realizado por las Misiones, las tecnologías utilizadas por este servicio (cine y proyecciones fijas) representaban y reproducían la ideología del progreso asociada a la nación moderna, pero en algunas ocasiones, a través de estas tecnologías incluso se situaba performativamente a España a la altura de las naciones más avanzadas de Europa. Por ejemplo, según indica el programa de la misión realizada en Pombriego (León, 1932), aquella noche se dio una charla explicativa sobre la “Vida primitiva; pueblos salvajes actuales. El medio ambiente” y a continuación se proyectó un documental con el título *En una isla del Pacífico* (Misiones 11). A través de esta película se establecía una identificación tácita entre una zona geográfica exótica y un estilo de vida *primitivo*, de forma que España (que, como probaban las Misiones, era una nación desarrollada tecnológicamente) quedaba implícitamente localizada en las antípodas geográficas y culturales de las islas pacíficas. Y es que si prestamos atención a los programas de las sesiones cinematográficas descubrimos que la mayoría de las películas/documentales presentados y las charlas explicativas que los acompañaban estaban insertados en el discurso del progreso y la modernización al que las Misiones se adscribían con la propia tecnología que utilizaban. Veamos, como ejemplo, el programa completo de la citada Misión en Pombriego para apreciar la lógica discursiva a la que me refiero¹⁴³:

1.º Vida primitiva; pueblos salvajes actuales. El medio ambiente. Proyección de la película “En una isla del Pacífico” (documental).

Después de transportar a los campesinos a una alteridad geográfica “primitiva” y exótica, con la cual podían contrastar su forma de ser nacional, los misioneros los retrotraían al terruño mediante una sesión de poesía y música autóctonas:

2.º El arte popular. La poesía y la música. Audición de discos regionales (Galicia, Castilla y Aragón) y lectura de romances: La loba parda, El conde Olinos, La doncella guerrera.

A continuación se proyectaba otro documental para dar a conocer a los campesinos una vida todavía más exótica, si cabe, la vida submarina, la cual, no olvidemos, era *milagrosamente* visualizada gracias a los avances tecnológicos de la industria cinematográfica:

3.º La vida en el fondo del mar. Algas, corales, anémonas. La respiración. Los buzos. Proyección de la película “En el fondo del Atlántico”.

Seguidamente se realizaba un descanso y los campesinos eran deleitados con otra tecnología de la industria completamente diferente, la animación:

¹⁴² Citado en *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* (406).

¹⁴³ El programa que reproduzco a continuación ha sido extraído de la memoria de 1934. Pág. 11.

4.º Intermedio. Dibujos animados.

Del mundo salvaje y de las especies submarinas, la sesión avanzaba hacia las cimas del progreso y el desarrollo, haciendo primero una parada en la Constitución española, emblema del progreso político alcanzado por la nueva República:

5.º El concepto de igualdad a través de la Constitución española.

Tras presentar España como una nación moderna y democrática a través de su Constitución, se proyectaba un documental que ilustraba el desarrollo y los logros de otra nación moderna:

6.º Las grandes empresas de la civilización moderna. Proyección del film “El canal de Panamá”.

Desde el canal de Panamá los campesinos regresaban a Pombriego y antes de que tuvieran tiempo de reflexionar acerca de su propia realidad, recibían una charla explicativa que ilustraba el progreso de las ideas políticas sobre las cuales estaba cimentada su nueva nación:

7.º Historia de las ideas liberales en España. Riego.

Para terminar, se cerraba la sesión con una dosis de risa y comicidad. Esta vez los campesinos eran introducidos en el mundo industrializado que representaban las grandes ciudades de la mano de un gracioso y digno vagabundo que no siempre conseguía adaptarse con facilidad a los desafíos de la vida moderna:

8.º Cine recreativo. Proyección de “Charlot”.

Despedida de la Misión. Entrega de Biblioteca, gramófono y discos.

Los otros dos programas que aparecen reproducidos en la memoria de 1934 presentan un contenido diferente (diferentes proyecciones y diferentes charlas), pero mantienen un fondo ideológico semejante, alternando imágenes de culturas foráneas con imágenes de la cultura nacional y construyendo una narrativa sobre los valores del progreso, la ciencia y la modernidad¹⁴⁴.

Cuando nos fijamos en el repertorio de películas y documentales que conformaban la videoteca de Misiones, choca advertir la preponderancia del documental sobre la ficción si se tiene en cuenta la aclamada finalidad lúdica que perseguían las Misiones. Y dentro de la colección de documentales, llama la atención el protagonismo que adquieren las obras de tema geográfico: 34 en total, frente a 21 de carácter cómico, 20 de ciencias naturales, 19 de asuntos agrícolas, 17 sobre “lecciones de cosas”, 14 sobre industrias, 12 de dibujos animados, 8 de física, 7 “sanitarias” y 4 históricas. Todas estas cintas eran de 16mm. Entre las de 35mm, destacan de nuevo las de temática geográfica: 9, frente a 5 de asuntos agrícolas y 4 de industrias (*Misiones* 86). Tal y como apunta

¹⁴⁴ Programa de Besullo (Asturias): 1.º Pueblos cazadores, pastores y agricultores. Industrialización moderna de estas actividades. Proyección de la película *Ganado lanar*. 2.º El Cid en la Historia y en la Poesía. El Poema de Mío Cid. Lecturas: La jura en Santa Gadea (romance) y “Castilla” (A. Machado). 3.º Los volcanes. Proyección: *Islas Hawaii*. 4.º La poesía en la escuela. Tagore. Lecturas: “Poemas de la Luna Nueva.” 5.º El Renacimiento. Proyección: *Tesoros artísticos del Vaticano* (durante la proyección, audición de cantos gregorianos: coros de la Abadía de Solesmes). 6.º Música descriptiva. Audición comentada: “En las estepas del Asia Central” (Borodine), “La Mañana” (Grieg). 7.º Poesía moderna. “Los motivos del lobo” (Rubén Darío). 8.º Cine cómico. Caricatos. Programa de Les (Valle de Arán): 1.º La lucha por la vida. Proyección de la película *Lucha de la mangosta y la cobra*. Comentario y lectura de la misma escena en Kipling “Libro de las tierras vírgenes”. 2.º Poesía popular española. Lectura de romances viejos: Misa de Amor, El Conde Sol, “Cantar de abril” (Tirso de Molina). 3.º Música regional. El paisaje, la danza, los instrumentos. Audiciones: Muñeira, Jota, Sardana, Seguidilla. 4.º Civilizaciones antiguas. Egipto. El culto a los muertos. Proyección de la película documental *Las Pirámides y la Esfinge*. 5.º Las grandes exploraciones, heroísmo de la ciencia. Proyección del documental *La tragedia del Everest*. 6.º La escuela y el niño en la Constitución española. 7.º Audición musical: La danza del molinero (Falla), Sevilla (Albéniz), Nocturno (Chopin). 8.º Cine recreativo. *Op. cit.*, págs. 11-12.

Sandie Holguín en su trabajo, la geografía era un componente importante en muchos programas regeneracionistas: “They believed that teaching Spaniards about their own geography would tie them to the patria” y además era una disciplina que estaba directamente asociada a la ciencia y a los proyectos de modernización (Holguín 126). Esta combinación de geografía y ciencia aparece claramente ilustrada en la charla que acompañaba a la proyección del documental *La tragedia del Everest*: “Las grandes exploraciones; heroísmo de la ciencia” (*Misiones* 12). Aunque no se sabe hasta qué punto esta colección fue el resultado de una selección cuidadosa o una simple cuestión de recursos, lo cierto es que la geografía era sin duda la disciplina perfecta para imaginar un *espacio* nacional. Conviene no confundir las nociones de geografía y espacio: mientras que la geografía se refiere a lugares y fenómenos naturales, el espacio es siempre cultural. Por ello, lo verdaderamente relevante de los documentales sobre geografía española era la (re)presentación y apropiación que se podía hacer de los lugares para conformar un todo coherente y unificado. Por ejemplo, en un film que se mostró a los campesinos sobre el recorrido que hacía un avión de correos desde Barcelona hasta Sevilla, éstos podían ver, a vista de pájaro, la diversidad geográfica de su nación transformada en un cuerpo integrado, coherente y armónico, compuesto de venas (ríos) y músculos (montañas). De este modo los campesinos eran aleccionados en la idea de que sus pueblos, por muy pequeños que fueran, no eran un trozo de tierra o de monte insignificantes e aislados, sino que eran un órgano vital del cuerpo nacional, una parte integral de la nación. Por lo tanto, las proyecciones no sólo mostraban geografía o se constituían en viajes virtuales y lúdicos, sino que era una manera de imaginar un paisaje nacional, confiriéndole un significado de espacio nacional a terrenos y geografías. Por un lado se transformaba la geografía (lo natural) en cultura, y al mismo tiempo, esa cultura nacional aparecía sancionada a través de la naturalización que suponían las “lecciones o documentales de geografía”.

Finalmente, queda decir que el Cine, como el Teatro y el Museo misionero, también suponía una experiencia colectiva. Sin embargo, a diferencia de los primeros (organizados a plena luz del día e incluso al aire libre), éste sólo podía existir en la oscuridad del local o de la noche, lo cual afectaba considerablemente la manera de contemplar la *performance*: por unos instantes (lo que durase la proyección) la oscuridad velaba la heterogeneidad que caracterizaba al público espectador, creando así la ilusión de homogeneidad y provocando una comunión especial entre los campesinos. Esta misma oscuridad que envolvía a los espectadores, reducía considerablemente sus posibilidades de distracción y los obligaba a centrar toda su atención en la pantalla luminosa. El cine aparecía así en ventaja con respecto al Teatro o al Museo de Misiones, pues ofrecía un espectáculo que envolvía al espectador y, a través del montaje y la edición, controlaba con más facilidad su mirada. Ésta era la razón por la que Val del Omar se refería a él como un medio de comunicación “con el instinto”.

3.4. Servicio de Música.

Allá donde no llegaba con sus cantos el Coro del Pueblo, llegaba la tecnología musical misionera en forma de gramófono y discos de música. Y en varias ocasiones incluso llegaba para quedarse, pues este servicio no sólo organizaba sesiones musicales para los campesinos, sino que también prestaba gramófonos y colecciones de discos (cuidadosamente seleccionados por el maestro Torner) a los maestros de los pueblos, para que así ellos mismos pudieran continuar con la labor de educación musical emprendida por los misioneros. Según detallaba el artículo de *El Sol*, “Las parameras espirituales de España”¹⁴⁵, en 1934 había ya 66 localidades españolas que contaban con un gramófono prestado por Misiones. También en este artículo se dice que “Durante el año de 1934 se enviaron 2.135 discos para renovar las colecciones” (“Las parameras” 5). Puesto que el gramófono era un aparato que en aquella época estaba reservado sólo para los más ricos, suponemos que su descubrimiento entre los campesinos debió causar verdadero asombro y admiración. Un testimonio anónimo de la misión en Fuente El Olmo de Íscar (Segovia, 1933), recogido en la memoria de 1934, registra la reacción de unos campesinos al conocer el gramófono: “El carácter un tanto mágico que para ellos tenía la «música en conserva», atraía fácilmente a aquellos sencillos hombres que boquiabiertos examinaban el aparato” (*Misiones* 51). De hecho, según explica el artículo de *El Sol*, esta “música en conserva” tuvo un éxito rotundo: “Se ha advertido que la música regional es lo que más interés ha despertado en todos los pueblos” (5). Y es que las canciones conformaban lo que Serge Salauin ha llamado la “literatura del pueblo” (por su accesibilidad e inmediatez)¹⁴⁶ y eran, sin lugar a dudas, la expresión cultural más familiar a la que fueron expuestos los campesinos. Es casi seguro que muchos de ellos nunca hubieran visto un cuadro, una película o una obra de teatro, pero se supone que todos habían escuchado (o cantado) alguna vez en su vida una canción. De nuevo el goce estético emergía de lo reconocible, y por ello la música “regional”¹⁴⁷ triunfaba sobre la música clásica europea, y la canción sobre la música de orquesta: “Toda la música popular les encantaba, más la canción y mucho más lo segoviano” observaba el misionero Pablo de Andrés Cobos en una misión por tierras segovianas en 1932 (*Misiones* 48). Varios testimonios registrados en la memoria de 1934 insisten en la predilección de los campesinos por la música popular, especialmente cuando ésta es típica de la región (o de los alrededores) y cuando pueden comprender las letras de las canciones. El responsable del gramófono en La Baña (León) afirmaba: “Los discos que más les gustan son: entre los cantos regionales, los gallegos, asturianos y leoneses, siempre que puedan entender la letra de los mismos.” (*Misiones* 77). Y en la memoria de la misión de Ayllón, (Segovia, 1931) se lee:

En un descanso ponemos canciones populares: cantares asturianos y aires gallegos. Va después una canción montañesa. Cuando se empieza a oír el tamboril y la dulzaina con ritmo típico, la gente se calla y la voz del cantor, una hermosísima voz varonil, hace el silencio absoluto en el local; el pueblo reconoce sus coplas y las oye con emocionado silencio; al repetirse el tema lo corean en voz baja, y al terminarse aplaude entusiasmado pidiendo que se repita la misma

¹⁴⁵ Publicado el 28 de junio de 1935.

¹⁴⁶ Salauin, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990. Pág. 78.

¹⁴⁷ Según se detalla en la memoria de 1934, esta música “regional” estaba compuesta principalmente por jotas, fandanguillos, malagueñas, muñeiras, sardanas y canciones montañesas.

canción. [. . .] Todas las noches ha sido necesario repetir esta copla. La llaman *la nuestra*. (*Misiones* 35)

Si, como sugería Val del Omar, el cine era el instrumento idóneo para la comunicación “antiintelectual” con los campesinos, no lo sería menos la música, y en concreto, la canción popular, puesto que apelaba a las emociones y al instinto por encima del intelecto y los conceptos. Además, como demuestra el testimonio anterior, las canciones tenían la ventaja de que podían ser reproducidas varias veces en una misma sesión (algo impensable con el cine o el teatro, por ejemplo), de modo que incluso lo desconocido podía convertirse, en cuestión de minutos, en algo familiar y hasta natural. Por consiguiente, la fuerza performativa de las audiciones musicales organizadas por los misioneros radicaba precisamente en su calidad reiterativa, como insinúa el siguiente testimonio de la memoria de 1934: “Los discos de música selecta no son comprendidos al principio por los oyentes, pero, al repetir las audiciones, son escuchados con delectación”¹⁴⁸. Aunque este testimonio podría hacer referencia a un caso excepcional, no deja de sugerir el potencial performativo que sin duda poseían las canciones, las cuales al ser repetidas varias veces, podían anclarse en la memoria de los campesinos, independientemente de su edad, sexo, madurez intelectual, etc., y más allá incluso de su propia voluntad (¿cuántas veces no hemos experimentado que una canción o melodía escuchada repetidamente se *pegue* en nuestra mente en contra de nuestra voluntad?). Por lo tanto, otra de las ventajas que poseían las canciones era su autonomía, puesto que podían existir más allá de la *performance* musical organizada por los misioneros: en muchas ocasiones los campesinos incorporaban estas canciones a su vida cotidiana. Por otra parte, consta que los misioneros a cargo del Servicio de Música enseñaban canciones (entre ellas, el “Himno de Riego”) a los campesinos, sobre todo a los niños¹⁴⁹, y que muchos de éstos las hacían suyas y las cantaban al día siguiente: “Algunos muchachos cantaban a los otros días algunas de las canciones que llevó Marazuela” (*Misiones* 48).

Asimismo, la brevedad de las canciones populares y su forma sencilla permitía que fueran consumidas y reapropiadas con gran facilidad. Esto las convertía en un instrumento infalible para infundir, pero sobre todo para naturalizar, sentimientos de apego y afecto hacia la patria. En alguna ocasión incluso se utilizó la música en clases de Geografía como herramienta para ilustrar la *diversidad regional* de la nación española: “se da audición semanal a niños y niñas reunidos en esta escuela, sin contar otras sesiones en clase de Geografía para marcar diferencias entre las distintas regiones españolas, por su música y cantos típicos” (*Misiones* 80). Resulta revelador observar que la llamada “música regional” (gallega, asturiana, montañesa, catalana y valenciana, según especifica la memoria de 1934) formaba una categoría en sí misma dentro del repertorio musical creado por Misiones, frente a otra categoría de obras “de los autores españoles” en la que se incluía a Chapí, Bretón, Albéniz, Falla, Esplá, Turina y García Lorca¹⁵⁰. Curiosamente

¹⁴⁸ Citado en el artículo de Luis Santullano “Patronato de Misiones Pedagógicas”. Pág. 12.

¹⁴⁹ El responsable del gramófono en La Baña (León) registraba en la memoria de 1934: “Mis niños ya cantan con bastante perfección el Himno de Riego y dos canciones asturianas”. Pág. 77.

¹⁵⁰ Las otras dos categorías que componen el repertorio musical son conocidas como “obras universales o de estimación general: de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber, Chopin, Liszt, Wagner, Rossini, Berlioz, Gounod, Verdi, Franck, Brahms, Strauss, Saint Saens, Debussy, Mussorgsky, Borodin, Rimsky, Korsakoff, Grieg, Puccini, Dukas, Ravel, Stravinski, etcétera” y “ejemplos de canto gregoriano”. *Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933*. Pág. 73. Para más información sobre el nacionalismo musical, véase Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930; y *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. Ed. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009.

esta diferenciación entre música “regional” y música “de autores españoles” se corresponde con las categorías imaginarias de “folk” y “high” que, según la estudiosa Stephanie Sieburth, fueron inventadas en el siglo diecinueve para representar lo que se entendía como “autenticidad cultural”. Una autenticidad que se percibía peligrosamente amenazada por la industrialización, identificada a su vez con la decadencia cultural: “This led to the invention of imaginary categories like the illiterate «folk,» supposedly untouched by modern civilization or social transformation. [. . .] The other «authentic» sphere was, of course, that of «high» culture, enshrined in the university to preserve it in all its purity” (Sieburth 6). Así pues, cuando en la memoria de 1934 se dice que la labor de los misioneros consistía en “exaltar la música de la región y de otras partes de España, en contraposición a la que a los aldeanos les llega de fuera, francamente inferior casi siempre”¹⁵¹, debemos entender que no se despreciaba toda la música extranjera, sino sólo aquella que pertenecía a la llamada “cultura de masas” y que estaba directamente relacionada con el homogeneizador mundo industrializado. Dice la memoria de 1934: “apenas hay un lugar por el que no haya pasado en alguna ocasión no lejana un gramófono que dejó tras sí un lamentable reguero de couplets, tangos, etcétera, que, por venir de fuera, tienen un excesivo prestigio a los ojos del aldeano, siempre dispuesto, en el fondo, a considerarse inferior a los demás” (*Misiones* 189)¹⁵². Como ya se ha advertido anteriormente en este trabajo, las Misiones Pedagógicas mantuvieron por lo general una actitud ambivalente y de franca tensión con respecto al tema de la modernización (deseada y temida al mismo tiempo). En cualquier caso, a diferencia de la música popular extranjera (que había de ser desterrada a favor de la música folklórica española), la música clásica de los grandes compositores europeos era bienvenida y respetada, como demuestra la extensa lista de autores que se incluían en el repertorio. Pero lo interesante es que a través de esta clasificación de la música en términos de universal, nacional y regional, se naturalizaba un orden jerárquico de las cosas y se facilitaba a los campesinos establecer diferencias entre “los nuestros, Albéniz y Chapí”¹⁵³ y la música “de fuera”.

Por otra parte, cabe puntualizar que entre los grandes “autores españoles” figuran dos compositores que destacaron especialmente por su producción zarzuelera: Chapí y Bretón. Y es que la zarzuela, considerada por varios estudiosos¹⁵⁴ como el género lírico-dramático español por excelencia, suponía la feliz fusión de las dos categorías imaginarias antes mencionadas: por un lado construía su españolidad sobre el acervo de la tradición folklórica (a través de danzas, cantos, tipos, etc.), pero por otro conservaba sus pretensiones de convertirse en ópera nacional. Según explica María del Pilar Espín Templado, “El resurgimiento del teatro musical español en el segundo tercio del siglo XIX debe ser estudiado a la luz del contexto en el que nace: el predominio de la ópera italiana y el subsiguiente afán de compositores y libretistas españoles por conseguir una ópera nacional” (Espín Templado 23). Con todo, y a pesar de sus elevadas aspiraciones, la zarzuela nunca dejó de ser un género netamente popular y por eso todavía en los años treinta dominaba los escenarios de los teatros madrileños: durante 1930-39 tres de las

¹⁵¹ *Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933*. Pág. 189.

¹⁵² Serge Salauin sostiene que aunque el cuplé (importado de Francia) estaba apegado a valores culturales de la tradición conservadora nacional, en muchas ocasiones funcionaba como caballo de Troya por donde se filtraba la modernidad, especialmente a través de referencias a prácticas culturales urbanas: bailes extranjeros modernos, modas, automóviles, etc. *Op. cit.*, págs. 55-124.

¹⁵³ *Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933*. Pág. 80.

¹⁵⁴ Andrés Amorós y María del Pilar Espín Templado, entre otros. Según la opinión del primero: “La conclusión de los estudiosos de muchos países fue unánime: la zarzuela es el gran teatro español, comparable a las operetas de cualquier teatro europeo”. Citado en *La zarzuela de cerca*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Pág. 11.

cuatro piezas más representadas en Madrid fueron zarzuelas¹⁵⁵. El éxito de estas piezas justificaba su exportación al ámbito rural, donde también triunfaban, como demuestran los testimonios de la memoria de 1934: “Gustan más los cantos regionales, especialmente las jotas, fandanguillos, malagueñas y alguna sardana, pero desde luego prefieren música de zarzuela” (*Misiones* 77). Un testimonio anónimo sobre la misión en Alameda del Valle (Madrid) dice: “De los nuestros, Albéniz y Chapí: «La Revoltosa», ¡qué pena no tener toda la zarzuela!, ha llegado a cautivar a todos” (*Misiones* 80).

No obstante, entre todas las canciones presentadas a los campesinos, había una que sin duda trascendía a todas las demás y que se usaba para clausurar las sesiones misioneras. Me refiero, evidentemente, al “Himno de Riego”, cuyos ritmos de pasodoble seguramente se grabarían con facilidad en la mente de los campesinos, sobre todo si tenemos en cuenta que este himno habría sido reproducido varias veces a lo largo de cada misión. Por otra parte, la audición del himno nacional invitaba a una participación activa y espectacular por parte de los oyentes, los cuales al unir su canto en una sola voz, fácilmente podrían sentirse miembros de una misma comunidad, sobre todo porque en el estribillo, repetido una y otra vez, la “patria” apelaba a un “nosotros” e interpelaba a todos los españoles, identificados como los hijos del Cid, para que jurasen algo que sólo un verdadero patriota podría hacer: vencer por ella o morir. Así, todas las *performances* realizadas por los misioneros, dentro y fuera de los diferentes marcos escénicos, culminaban con esta nota musical que pretendía emocionar a los campesinos y despertar en ellos adhesiones físicas e inconscientes hacia la nueva nación republicana.

Si al final de cada sesión los misioneros conseguían obtener una respuesta como la recibida en la misión de Serranía de Atienza (Guadalajara, 1933), donde los campesinos aplaudieron y proclamaron eufóricos “vivas a las Misiones, a España y a la República”, entonces podrían sentirse verdaderamente satisfechos de haber cumplido con su “misión”, pues los campesinos habían realizado (¡por fin!) la afortunada y deseada identificación entre las Misiones Pedagógicas, España y la República (*Misiones* 51).

¹⁵⁵ Estas zarzuelas son: *Luisa Fernanda* (579 representaciones), *Katuska* (564) y *La del manojito de rosas* (517). Véase Luis M. González, “La escena madrileña durante la II República (1931-1939)”. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales* 9-10 (1996): 33-8.

SEGUNDA PARTE

TEATRO PROFESIONAL EN LAS TABLAS MADRILEÑAS DURANTE EL LUSTRO REPUBLICANO

“En otro tiempo fuimos un pueblo que poseía un teatro. Hoy somos una nación poseída por el teatro”
Enrique Gómez Carrillo, *Los Cómicos*, 14-VII-1904.

CAPÍTULO 1

EL IMPERIO DE LA RISA EN LA ESCENA MADRILEÑA: ZARZUELAS, REVISTAS Y COMEDIAS

“¡Alegrémonos de haber nacido!” Hnos. Álvarez Quintero, *El genio alegre*, 1906.

1.1. Panorama teatral en el lustro republicano.

Después de constatar la inmensa labor realizada por las Misiones Pedagógicas para extender la cultura *española* por *todos* los rincones de la nación, en esta segunda parte de mi trabajo propongo regresar a la capital patria, uno de los principales centros de producción y consumo artísticos, para estudiar el panorama teatral profesional y analizar los diferentes discursos sobre el teatro y la nación que se reproducían en las tablas madrileñas¹⁵⁶.

Me interesa centrarme en el ámbito teatral porque, como veremos a continuación, a lo largo del lustro republicano esta expresión cultural seguía configurando el ocio y tiempo libre de un importante sector de la población madrileña, por lo que tuvo un papel decisivo en el proceso de consensuar un patrimonio cultural común entre sus adeptos. Además el teatro tenía la ventaja (frente a otras prácticas culturales en boga, como los deportes, los toros o el cine) de que su influencia ecuménica trascendía las paredes del coliseo para propagarse por las calles de la ciudad y alcanzar incluso a aquéllos que nunca habían pisado un teatro en su vida. Aunque es indiscutible que el cinematógrafo, que era mucho más barato que el teatro, irrumpía entre las masas urbanas como principal rival de Talía, lo cierto es que la producción sonora autóctona (que coexistía por aquel entonces con la producción castellanoparlante procedente de Estados Unidos¹⁵⁷) todavía no podía hacerle sombra, pues era definitivamente inferior a la efervescente producción teatral nacional de la época. En su estudio “La escena madrileña durante la II República (1931-1939)” Luis M. González contabiliza un total de 509 estrenos teatrales (de diferentes géneros dramáticos a excepción de los líricos) en el período que va desde 1930 hasta 1936. Sin embargo, sabemos que la actividad teatral no terminaba ahí. A estos estrenos hay que añadir los numerosos estrenos de teatro lírico, las reposiciones, las refundiciones y toda la actividad teatral que se realizaba al margen de los coliseos convencionales: teatros de cámara y privados, teatros obreros, teatros universitarios y teatros temporales que se montaban al aire libre o en salas alternativas (café, cabarets, casas del pueblo, fábricas, residencias de estudiantes, etc.). Es decir, que en los años treinta todavía podemos hablar de una auténtica inflación teatral, la cual hundía sus raíces en la industria masiva del teatro por horas del siglo anterior.

Como ha demostrado en numerosos estudios Serge Salaün¹⁵⁸, la cacareada crisis teatral del primer tercio del siglo veinte se correspondía en realidad con la mayor

¹⁵⁶ El otro centro principal de producción y consumo artísticos era lógicamente Barcelona.

¹⁵⁷ Es precisamente durante los años de la Segunda República cuando la industria del cine sonoro español autóctono empieza a normalizarse. Véase Roman Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. *Op. cit.*, pág. 11.

¹⁵⁸ *El cuplé (1900-1936)* (*op.cit.*); “Autopsia de una crisis proclamada”. *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Ed. Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005; “En torno al casticismo... escénico. El panorama teatral hasta 1895”. *En torno al casticismo de Unamuno y la literatura en 1895*. Ed. Ricardo de la Fuente y Serge Salaün. Valladolid: Universitas Castellae, 1997; “Modernidad-vs-Modernismo: el teatro español en la encrucijada”. *Literatura modernista y tiempo del*

actividad teatral (obras, autores, salas, actores, estrenos...) que se había conocido en España, donde ya a principios de siglo había más teatros que en Francia, Alemania o Inglaterra (a pesar de contar estos países con poblaciones mayores¹⁵⁹). De hecho, si atendemos sólo a Madrid, descubrimos que en 1931 había en la capital más de treinta teatros profesionales abiertos¹⁶⁰ para hacer las delicias de una población que por aquellos días rondaba el millón de habitantes¹⁶¹. Sin embargo, para muchos críticos e intelectuales de la época, no era la cantidad, sino la calidad, lo que verdaderamente importaba, y por ello acusaban a la producción industrial de ser uno de los principales responsables de la aludida crisis teatral.

Y es que el teatro que arrasaba en los años treinta, no lo olvidemos, era un teatro esencialmente comercial¹⁶². Salvo honrosas excepciones, como el Teatro Español (propiedad del Ayuntamiento de Madrid) y el Teatro María Guerrero (propiedad del Gobierno desde 1928), que podían apostar por propuestas estéticas más experimentales, la inmensa mayoría de los coliseos madrileños estaban en manos de capital privado. Tratándose además de un fenómeno cultural cuya puesta en marcha requería grandes inversiones pecuniarias (alquiler y mantenimiento del local, publicidad, impuestos, salarios de los diferentes profesionales: actores, escenógrafos, apuntadores, técnicos, etc.) es lógico pensar que los empresarios se decantaran siempre por apuestas escénicas seguras que redundaran en pingües beneficios económicos.

Este voraz interés comercial por encima de cualquier preocupación social o/y estética inquietaba a varios escritores y dramaturgos, lo que dio lugar a que muchos de ellos expresaran su malestar y sus ansias por renovar el panorama teatral a través de diferentes aventuras escénicas o mediante su pluma crítica. Así, en la década de los años veinte, asistimos al nacimiento de varios proyectos teatrales, ubicados en espacios totalmente alternativos, en los que se ensayan innovadoras puestas en escena o textos alejados de la dramaturgia tradicional: El Mirlo Blanco (en el hogar de Ricardo Baroja y su mujer Carmen Monné), Fantasio (montado por la escritora Pilar Valderrama en los salones del Hotel Ritz), El Cántaro Roto (promovido por Valle-Inclán en el Círculo de Bellas Artes) y El Caracol (organizado por Rivas Cherif en la Sala Rex)¹⁶³. No obstante, ninguno de estos proyectos sobrevivió la *batalla teatral* librada por el teatro comercial y su existencia, por consiguiente, fue bastante efímera. Más tarde aparecen estudios críticos sobre teatro en los que no sólo se analiza a fondo la escena nacional y se proponen posibles soluciones para la renovación teatral, sino que también se dan a conocer

98: *actas del Congreso Internacional*, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998. Ed. Javier Serrano et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.

¹⁵⁹ Serge Salaün, "La sociabilidad en el teatro (1890-1915)". *Historia Social* 41: (2001): 127-146.

¹⁶⁰ Entre los teatros más importantes podemos destacar los siguientes: Teatro Español, Teatro María Guerrero, Teatro de la Comedia, Teatro Fuencarral, Teatro Cómico, Teatro Muñoz Seca, Teatro María Isabel, Teatro Pavón, Teatro Fontalba, Teatro Lara, Teatro Avenida, Teatro Benavente, Teatro Eslava, Teatro Cervantes, Teatro Alkázar, Teatro Victoria, Teatro Calderón, Teatro de la Latina, Teatro Chueca, Teatro Beatriz, Teatro Rialto, Teatro Rosales, Teatro de la Zarzuela, Teatro Coliseum, Teatro Ideal, Teatro Maravillas, Teatro Figaro, Teatro Circo Price, Teatro Metropolitano, Teatro Martín, Teatro Barbieri, Teatro Pérez Galdós, Teatro Romea, Teatro San Isidro, etc. Véase Luis M. González, *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007; y M^a. Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.

¹⁶¹ Según Santos Juliá, en 1930 había 952.832 personas censadas en Madrid. Para más información sobre el crecimiento demográfico madrileño, véase su estudio "Economic crisis, social conflict and the Popular Front: Madrid 1931-6" (*op.cit.*); y Antonio Fernández García, "La población madrileña entre 1876 y 1931. El cambio de modelo demográfico". *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*. Ed. Ángel Bahamonde Magro y Luis E. Otero Carvajal. Vol. I. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1989. 29-76.

¹⁶² Como muy bien recuerda Salaün, la escena es indisolublemente "una industria, un negocio y un arte" ("Política y moral" 27).

¹⁶³ Eduardo Pérez-Rasilla, "El arte escénico". *Historia del teatro breve en España*. Ed. Javier Huerta Calvo. Vervuert: Iberoamericana, 2008. 950-951.

diferentes proyectos teatrales de países como Rusia, Alemania y Estados Unidos: el Teatro de Arte de Moscú, el teatro político de Piscator, etc. Entre estos estudios cabe destacar *La batalla teatral* (1930), de Luis Araquistáin; el último capítulo de *El nuevo romanticismo* (1930), de José Díaz Fernández; y el *Teatro de masas* (1931), de Ramón J. Sender. Los tres trabajos abogaban por un nuevo teatro verdaderamente popular (Díaz Fernández proponía un teatro político de masas y Sender un teatro proletario-revolucionario) que estuviera relacionado con la realidad histórica de todos los españoles (no sólo de la burguesía) y ponían en relieve la estrecha relación que existía entre el teatro y la sociedad en la que éste se desarrollaba¹⁶⁴.

Araquistáin, por ejemplo, escribía que el teatro era “un arte representativo de un pueblo y de una época” (*La batalla* 7-8). De este modo, explicaba, el teatro de Pedro Muñoz Seca (y por extensión, toda la comedia ligera que dominaba las tablas) venía a representar “la conciencia social de la España de nuestros días” (9). Aunque este argumento no es del todo incierto, cabría matizarlo para no caer en la trampa burguesa de atribuir a su cultura de clase un estatus universal. Así pues, podríamos especificar que el teatro de Muñoz Seca representaba efectivamente la conciencia social de *un sector* de la sociedad española de aquellos días, es decir, del público que lo aplaudía, el cual, como muy bien había señalado Araquistáin, era un público eminentemente burgués¹⁶⁵. No pretendo con esto insinuar que Araquistáin cayera en la trampa burguesa, pero sí creo que esta aseveración tan categórica, por parte de un reconocido socialista, expresaba sin duda una crítica a una realidad que se percibía inminente, o cuando menos, factible: que la cultura burguesa se impusiera en el resto de la sociedad española como *la cultura nacional*.

Frente a la cruda realidad de que el teatro dependiera directamente del gusto del público burgués que lo financiaba¹⁶⁶ (porque, a diferencia de otros sectores sociales, podía permitírsele), muchos de estos críticos y profesionales teatrales pusieron todas sus esperanzas en la nueva República, pues imaginaban que con el establecimiento de un nuevo régimen que prometía, en aras de la democracia, velar por los intereses de todos los ciudadanos, se establecería también una nueva sociedad (en la que desaparecerían, o por lo menos disminuirían, las diferencias sociales) y, por lo tanto, un nuevo teatro. Y efectivamente, la llegada de la República supuso la materialización inmediata de algunas novedades y cambios en el panorama teatral (mientras que otros proyectos de gran calado político quedaron y murieron en el papel).

Tras la proclamación de la Segunda República, los teatros fueron cerrados durante varios días. Después reiniciaron su actividad teatral aunque, debido a la inestabilidad política que todavía se respiraba en aquellos meses, con un volumen de representaciones decididamente inferior al de otros años. El pasado monárquico fue sistemáticamente borrado de teatros como el Princesa, el Reina Victoria, el Infanta Isabel, el Infanta Beatriz y el Teatro Real (que pasaron a llamarse María Guerrero, Victoria, María Isabel, Beatriz y Teatro Nacional de la Ópera respectivamente) y las puertas de los coliseos se

¹⁶⁴ En relación al debate sobre la crisis teatral, Vilches de Frutos y Dougherty destacan la labor periodística desempeñada en los años veinte por Azorín y Ricardo Baeza, y mencionan también la publicación de otros dos libros que trataron el tema: *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro* (1928), de Federico Navas; y *Nuevo escenario* (1928) de Enrique Estévez-Ortega. Véase *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Págs. 62-67.

¹⁶⁵ Para más información sobre el público de Muñoz Seca, véase Dru Dougherty “Espectáculo y pequeña burguesía: El público de Muñoz Seca”. *Hispanística XX* 15 (1997): 71-78.

¹⁶⁶ Al referirse al papel de la burguesía con respecto al teatro que triunfaba, Araquistáin sentenciaba: “Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros” (*La batalla teatral* 21).

abrieron de par en par a obras que meses antes jamás hubieran soñado con pisar las tablas de un coliseo profesional. De hecho, muchas de las obras que se estrenaron en los primeros meses posteriores a la proclamación de la República, poseían un abierto contenido político, tanto a favor, como en contra del nuevo régimen¹⁶⁷.

Un ejemplo emblemático fue el estreno, a menos de un mes de proclamarse la República (2 de mayo de 1931) y en el popular Teatro Fuencarral, del poema dramático *Rosas de sangre o El Poema de la República*, de Álvaro de Orriols, en el que se representaba, mediante cinco estampas, una crónica política de los últimos años (situación obrera, dictadura, alzamiento de Jaca, etc.). El cronista del derechista diario *El Debate*, Jorge de la Cueva, criticó el oportunismo y premura con que fue escrita la obra: “como todas las escritas con un prurito de actualidad, está hecha aprisa y eso se advierte: no ha tenido tiempo el señor Orriols de hacerla más unida, de que los personajes hablen conforme a su condición y no resulten doctores, y sobre todo, no ha tenido tiempo de hacerla más corta”, y destacó su tono político señalando que en el escenario se proclamaron “invectivas y soflamas contra el régimen caído”¹⁶⁸; A su vez, Floridor (de *ABC*) observaba que “hubo vivas abundantes, Marsellesa e Himno de Riego”¹⁶⁹. La obra, de hecho, llegó a convertirse en un éxito comercial¹⁷⁰ desde la misma noche del estreno, en la que el autor, según palabras de Floridor, “fue sacado en hombros a la calle, llevándolo un grupo de admiradores, con una bandera al frente”.

Al cabo de un mes se produjo el polémico estreno de Rafael Alberti sobre el mártir republicano que dio título a su romance de ciego, *Fermín Galán*¹⁷¹, y dos días después la Compañía de Irene López Heredia ponía en escena *Farsa y licencia de la reina castiza*¹⁷², de Ramón María del Valle-Inclán, donde se representaban, a través de la caricatura y la deformación guñolesca tan del gusto del autor, los excesos y decadencia de la corte de Isabel II. Esta farsa satírica fue bastante bien acogida por la crítica, que en general elogió su calidad artística y su independencia de las modas y oportunismos históricos (pues la obra había sido publicada en 1920 en la revista *La Pluma*). Diez días después, la Compañía de Propaganda Republicana estrenaba el drama histórico de Ángel Custodio y Javier de Burgos, *Don Alfonso XIII de Bom-Bon*¹⁷³; y en poco menos de un mes salía a la luz *El fantasma de la Monarquía*¹⁷⁴, de Gonzalo Delgrás; ambos títulos pueden darnos una idea del tono antimonárquico que presidía las dos obras.

A lo largo del lustro republicano siguieron estrenándose obras con similar cariz político¹⁷⁵, algunas de las cuales fueron acompañadas de violentos incidentes provocados

¹⁶⁷ Vilches de Frutos y Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición. Op. cit.*, pág. 51.

¹⁶⁸ Jorge de la Cueva, *El Debate*, 3 de mayo de 1931, s.p.

¹⁶⁹ Floridor, *ABC*, 3 de mayo de 1931, pág. 54.

¹⁷⁰ Luis M. Del Valle registra 83 representaciones (*El teatro* 364), mientras que Vilches de Frutos y Dougherty contabilizan un total de 91 (*La escena* 544). En cualquier caso, podemos hablar de un éxito de taquilla, pues se acercaba a las 100 representaciones, que era la cifra requerida en la época para hablar de éxito teatral.

¹⁷¹ Obra estrenada el 1 de junio de 1931 por la Compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español; 37 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 29). Para más información sobre el escándalo que supuso el estreno y las duras críticas que recibió la obra, véase: Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu: actriz predilecta de García Lorca*. Barcelona: Plaza y Janés, 1980. 215-19; Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000. 190-97.

¹⁷² Obra estrenada el 3 de junio de 1931 en el Teatro Muñoz Seca; 34 representaciones (Vilches de Frutos y Dougherty 456).

¹⁷³ Obra estrenada el 13 de junio de 1931 en el Teatro Maravillas; 31 representaciones (Vilches de Frutos y Dougherty 442).

¹⁷⁴ Obra estrenada el 11 de agosto de 1931 en el Teatro Alkázar; 17 representaciones (Vilches de Frutos y Dougherty 456).

¹⁷⁵ Entre algunos de esos títulos podemos destacar los siguientes: *Los enemigos de la República*, *Cadenas y Máquinas*, las tres de Álvaro de Orriols; *La corona*, de Manuel Azaña; *¡Guerra!*, de Ricardo Gómez y Manuel Ovejero; *La peste fascista*, de César Garfias; *Pinitos fascistas*, de Julio G. Miranda; *Bazar de la Providencia*, de Rafael Alberti; *Aquí manda Narváez* y *La canción de Riego*, de José Antonio Balbontín; *Asturias*, de César Falcón. Para más información, véase el artículo de M^a. Francisca Vilches de Frutos, “La otra vanguardia histórica: cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926-1936)”. *Anales de la Literatura*

por parte de los sectores más conservadores de la sociedad. Ése fue el caso, por ejemplo, del estreno, en noviembre de 1931, de *Ad majorem dei gloriam o la vida en un colegio de jesuitas*¹⁷⁶ (adaptación teatral de la polémica novela de Ramón Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*, publicada en 1910), obra en la que se criticaba la educación española en manos de las órdenes religiosas. Aunque Rivas Cherif (que montó y dirigió la obra) había explicado la víspera del estreno que no se trataba de una obra de tesis, sino que era una “pintura objetiva” y un “documento plástico, sin exageraciones [. . .] de la vida en un colegio de jesuitas”¹⁷⁷, buena parte del público de aquella noche, compuesta por ex alumnos de los jesuitas, no lo vio así, y por ello se propusieron reventar la obra. El cronista anónimo de *La Voz* describe que “Los vivos a la República y a la libertad eran contestados desde varios puntos de la sala, especialmente desde un palco principal, con vivos a los jesuitas y vivos a la religión”¹⁷⁸, y en la reseña también anónima que apareció en *Ahora* se puede leer el desenlace del desencuentro: “Los guardas de Asalto tuvieron que suplir a las acomodadoras, y hubo cargas en la calle, puñetazos y palos en el patio de butacas y rotura de mobiliario”¹⁷⁹. Y es que, como señala ese mismo redactor, el estreno (cuyas entradas se habían agotado con varios días de antelación) había sido precedido de varios rumores que especulaban proféticamente sobre las tensiones que provocaría: “Se tenía la certeza de que el estreno tendría, aparte el empaque de una solemnidad literaria, una emoción ‘de público’ ajena, por completo, a los valores de la comedia como tal pieza de teatro. Se decía en cafés y tertulias que ciertos elementos iban a hacer y acontecer, y que otros elementos estaban decididos a dar la réplica adecuada”¹⁸⁰.

Con todo, el éxito o acogida de estas obras *pro-república* no debe hacernos creer que no triunfasen en las tablas obras del signo político contrario. Ya desde los primeros meses posteriores a la proclamación de la República salieron a escena obras que criticaban impudicamente el nuevo régimen establecido. Entre ellas, podemos citar la revista *Las gatas republicanas*, de José de Lucio y Antonio Paso Díaz (música de Cayo Vela, Joaquín Belda y Juan Tellería), estrenada en el Teatro Maravillas el 2 de junio de 1931. Esta revista no fue muy bien recibida por la crítica, que la acusó de no tomarse en serio la República, y no superó las 12 representaciones. Sin embargo, al cabo de un mes se estrenó otra revista, *¡Campanas al vuelo!*¹⁸¹, que tuvo una acogida considerable por parte del público, pues llegó a representarse hasta 76 veces. Esta pieza satírica escrita por Carlos de Larra, Francisco Lozano y Enrique Arroyo (música de Francisco Alonso) no dejaba títtere con cabeza y arremetía abiertamente contra políticos y proyectos republicanos: contra las reformas de la educación, contra el bilingüismo y el regionalismo, contra la reforma penitenciaria, contra “La Marsellesa” y el “Himno de Riego”, contra el feminismo, etc.¹⁸² Pero este éxito comercial era tan sólo un tímido anticipo de lo que estaba a punto de llegar a las tablas: el 26 de marzo de 1932 se estrenaba en el Teatro Calderón una comedia lírica simpatizante de la causa monárquica que llegaría a ser representada 579 veces. La pieza, escrita por Federico Romero y

Española Contemporánea 24 (1999): 243-268.

¹⁷⁶ Obra estrenada el 6 de noviembre de 1931 en el Teatro Beatriz; 21 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 396).

¹⁷⁷ Citado por Victorino Tamayo en su reseña periodística: “Impresiones de un informador en el ensayo general de *A.M.D.G.*”. *La Voz*, 6 de noviembre de 1931, pág. 3.

¹⁷⁸ Véase artículo en *La Voz*, 7 de noviembre de 1931, pág. 3.

¹⁷⁹ Véase artículo en *Ahora*, 7 de noviembre 1931, pág. 7.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 7.

¹⁸¹ Obra estrenada el 7 de julio de 1931 en el Teatro Fuencarral.

¹⁸² Serge Salauin, “Rire et chanter contre la République: Le théâtre lyrique dans les années 30”. *Histoire et mémoire de la Seconde République espagnole*. Ed. Marie-Claude Chaput et Thomas Gomez. Paris: Université de Paris X, 2002. Pág.10.

Guillermo Fernández Shaw (música de Federico Moreno Torroba¹⁸³) no era otra que *Luisa Fernanda*, y supuso uno de los mayores éxitos comerciales de toda la época republicana (fue la segunda obra más representada en la capital). Poco después, el 11 de mayo de ese mismo año, se estrenaba en el Teatro Rialto la zarzuela *Katiuska*, de Emilio González del Castillo y Manuel Martín Alonso (música de Pablo Sorozábal), y alcanzó las 564 representaciones (siendo la tercera obra más representada). Aunque ambas zarzuelas colocaban la peripecia amorosa en un primer plano, de modo que la retórica monárquica quedaba aparentemente como mero telón de fondo, lo cierto es que ese telón de fondo era tan conspicuo que resulta imposible no ver en él algo más que un simple accesorio de ambientación escénica.

Y es que parecía que el género lírico se había aliado contra la causa republicana. Así por lo menos lo sugiere el experto en la materia Serge Salaün: “Dans le circuit commercial, je ne connais pas d'œuvre lyrique prenant fait et cause pour la République. [. . .] En fait, toute cette production, à un degré ou à un autre, s'inscrit dans une stratégie de discrédit de la République, par l'ironie, l'humour ou la franche gaudriole qui prend souvent une valeur dénigrante” (Salaün, “Rire et chanter” 5). Pero, como también advierte Salaün, esta fobia republicana no parecía exclusiva del género lírico, sino que también se extendía a la mayoría de las comedias comerciales. E incluso, cabría añadir, a algún que otro drama de sonado éxito comercial, como los tres poemas dramáticos de José María Pemán, estrenados en unos años que anunciaban y confirmaban el triunfo de las derechas en el gobierno republicano: *El divino impaciente*¹⁸⁴, *Cuando las Cortes de Cádiz*¹⁸⁵ y *Cisneros*¹⁸⁶. Este fenómeno se explica gracias a un público burgués defensor del *status quo* que con su aplauso no sólo sancionaba este tipo de teatro, sino que también sellaba una alianza ideológica, cultural y económica con los agentes teatrales (empresarios, autores y compositores), los cuales también pertenecían al sector burgués¹⁸⁷.

No obstante, hay que aclarar que los dramas, como los mencionados de Pemán, eran la excepción en el imperio de la risa y la visualidad. Así lo advertía Araquistáin en *La batalla teatral*, al afirmar que el siglo XIX, y lo que iba del XX, era una época “socialmente cómica”, en la que el teatro social generalmente interesaba poco, incluso a los obreros (*La batalla teatral* 27). Y es que, según explicaba Araquistáin, el triunfo de la burguesía conseguido con la Revolución Francesa había favorecido el triunfo del espíritu cómico en el teatro. Esta observación podía ser extrapolada al territorio español, donde el auge de la clase burguesa se produjo en paralelo con el triunfo de diferentes géneros cómicos que se sucedieron desde finales del siglo diecinueve hasta los años treinta: el género chico, el género ínfimo, los géneros frívolos (humoradas, fantasías, pasatiempos...), el resurgimiento de la zarzuela grande, la revista de visualidad y las comedias en todas sus variedades (de costumbres, sainetes, astrakanescas...). Para Araquistáin, la comedia estaba inspirada casi siempre en “un propósito corrector,

¹⁸³ Además de ser un famoso compositor, Federico Moreno Torroba era el empresario del Teatro Calderón, uno de los puntos de referencia del teatro lírico de los años treinta.

¹⁸⁴ Obra estrenada en el Teatro Beatriz el 27 de septiembre de 1933; 121 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 383).

¹⁸⁵ Obra estrenada en el Teatro Victoria el 27 de septiembre de 1934; 142 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 386).

¹⁸⁶ Obra estrenada en el Teatro Victoria el 15 de diciembre de 1934; 61 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 390).

¹⁸⁷ En un estudio de 1965 sobre el teatro de los años veinte, Max Aub explicaba el conservadurismo de los autores de aquella época en términos esencialmente económicos: “a) [porque] dependen de un público obligado a pagar una entrada generalmente fuera del alcance del proletariado, b) porque la puesta en escena de una obra teatral suele ser cara, c) porque el teatro es el único género literario que, en España, produce dinero a su autor y el numerario propio suele o solía engendrar conservadores” (Aub 20).

moralizador, conservador” cuya aparición indicaba “que el hombre ha perdido el respeto a la sociedad en que vive y a los ideales que la gobernaban, y, burlándose de ella y de sí mismo, prepara el advenimiento de una sociedad nueva” (*La batalla teatral* 25-26). En esta misma línea Luis M. González se sirve de las teorías sobre el potencial liberador de la risa desarrolladas por Sigmund Freud, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer¹⁸⁸ para explicar el fondo corrector y conservador que subyacía a las comedias de Pedro Muñoz Seca (el dramaturgo más prolífico de la época republicana). En su trabajo “Risas contra la II República: *La Oca* (Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, 1931)”, Luis M. González afirma que las risas que producía el teatro de Pedro Muñoz Seca expresaban en realidad el “miedo” y “ansiedad” que sentían las clases medias y altas frente a las transformaciones sociopolíticas iniciadas por la Segunda República (González, “Risas” 72). De este modo, la risa actuaba como válvula de escape a través de la cual liberar el malestar o ansiedad de una clase social que se sabía dominante, pero minoritaria y, por lo tanto, amenazada. Las investigaciones de Luis M. González acerca de los géneros teatrales (no líricos) estrenados en Madrid durante el lustro republicano corroboran la hegemonía de este espíritu cómico en los escenarios de la capital. He aquí el resultado de sus pesquisas sobre los estrenos¹⁸⁹: comedia: 402; drama: 70; drama histórico: 10; farsa: 4; teatro infantil: 8; sainete: 7; comedia poética: 5 y vodevil: 3. Por su parte, Salaün confirma que de las 50 obras más representadas en Madrid durante esos años, la mitad son zarzuelas o revistas, y la otra mitad está prácticamente compuesta por comedias¹⁹⁰.

En consecuencia, ante este panorama teatral dominado por un espíritu cómico esencialmente conservador y hasta reaccionario, cabe preguntarse acerca de la actitud que adoptó el gobierno republicano-socialista para contrarrestar la influencia ideológica de un pasatiempo que ocupaba un lugar tan importante en la cultura nacional¹⁹¹. Sabemos que aunque la gran masa obrera de la capital vivía ajena a los teatros comerciales, esto no significaba que se quedase al margen de la cultura burguesa encumbrada en la escena, pues ésta era eficazmente diseminada por otros canales de difusión, como la tradición oral: los cantables eran reproducidos en boca de cupletistas en los cabarets y tabernas, en los organillos callejeros, en los kioscos de música, gramófonos, radio, etc., y algunos chistes y expresiones (incluso vocabulario) usados en las tablas se repetían tanto fuera de ellas que acababan incorporándose al habla popular; las fotografías y la prensa; los carteles de publicidad, etc. Y es que el teatro, no lo olvidemos, además de un espacio de entretenimiento y esparcimiento, era también un aparato de hegemonía. Un aparato que, paradójicamente, seguía en manos de las clases dominantes, las cuales en 1931 no se correspondían con la ideología de los líderes del nuevo Estado. Como ha explicado Tuñón de Lara en su ensayo “Rasgos de crisis estructural a partir de 1917”, pese a que con la Segunda República la pequeña burguesía y los representantes del proletariado¹⁹²

¹⁸⁸ Luis M. González incluye en su ensayo una cita de Adorno y Horkheimer extraída de su famoso trabajo *Dialéctica de la Ilustración* (1944), que sintetiza la visión que ambos tenían sobre la naturaleza de la risa: “«laughter, whether conciliatory or terrible, always occurs when some fear passes. It indicates liberation either from physical danger or from the grip of logic. (...) Fun is a medicinal bath»” (González, “Risas” 76).

¹⁸⁹ Luis M. González, “La escena madrileña durante la II República (1931-1939)”. *Op. cit.*, pág. 34.

¹⁹⁰ Serge Salaün, “Rire et chanter contre la République: Le théâtre lyrique dans les années 30”. *Op. cit.*, pág. 4.

¹⁹¹ Debemos señalar que el rotundo éxito de este teatro comercial (sobre todo las revistas) no se limitaba a los escenarios madrileños, sino que se extendía por todas las provincias de la península, penetrando incluso en el famoso Paralelo de Barcelona, donde también se impuso a la ofensiva de catalanización de la escena iniciada en los años 1917-18 (la cual incluía un patrimonio lírico en catalán). Para más información sobre el impacto del teatro comercial en el Paralelo barcelonés, véase Serge Salaün, “El Paralelo barcelonés (1894-1936)”. *Anales de la Literatura Contemporánea Española* 21 (1996): 329-349.

¹⁹² Entre los representantes de las clases trabajadoras se encontraban Fernando de los Ríos, Indalecio Prieto, Francisco Largo Caballero y Julián Besteiro.

tenían los centros decisorios del poder, es decir, que poseían *formalmente* el control de los aparatos del Estado, en realidad las clases dominantes (burguesía agraria y burguesía financiera) no habían perdido el poder económico, y hasta conservaban el control de algunos aparatos de hegemonía que actuaban en la sociedad, como las instituciones eclesiásticas, parte de la prensa, cine, fútbol, radio y, obviamente, el teatro (Tuñón de Lara, “Rasgos” 34). De este modo, a través de estos aparatos, a través del teatro, las clases dominantes difundían su ideología para obtener el consentimiento de la mayoría y consolidar así su posición hegemónica dentro de la nación.

Por ello, antes de estudiar las medidas oficiales llevadas a cabo por el gobierno republicano para promover un teatro nacional-popular, conviene que analicemos primero la situación del teatro comercial, cuya influencia ideológica se pretendía combatir. Sólo así podremos comprender el sentido y alcance del proyecto de renovación escénica auspiciado por la República de los intelectuales.

Y para estudiar este teatro comercial hegemónico (zarzuelas, revistas y comedias), propongo hacerlo abordando unos temas estrechamente relacionados entre sí, a través de los cuales las clases dominantes articulaban su discurso sobre la nación, a saber: espacios icónicos, casticismo y modernidad, mujer y sicalipsis. Mi análisis no se ocupará tanto de detectar mecanismos de retórica antirrepublicana como de poner en relieve la manera en que se representaba y se reproducía la nación y el acto cotidiano (y casi siempre inconsciente) de ser español. En cuanto a los títulos que configuran el *corpus* de mi análisis, me he decantado por una selección, acorde con la extensión y propósitos de este trabajo, de los estrenos madrileños más taquilleros del lustro republicano (muchos de los cuales alcanzaron o superaron las doscientas representaciones seguidas), que considero pueden funcionar como claves de la vida teatral de la época¹⁹³. Y para tener una visión más amplia del evento teatral, he tenido en cuenta también las reseñas críticas publicadas en diversos periódicos los días posteriores al estreno. Este material me ha permitido por un lado acceder a las varias lecturas que se hicieron de las obras, las cuales generalmente coincidían con la línea ideológica del periódico en que aparecían publicadas. Se trata de lecturas inmediatas que, si bien adolecen de los defectos de una escritura rápida (como la superficialidad y el impresionismo), también conservan el punto de frescura que otorga la espontaneidad. Por otro lado, este material me ha permitido también acceder a aspectos tan valiosos como la recepción de la obra por parte del público, la puesta en escena, la música, la interpretación, el elenco dramático, etc.

Así pues, en el siguiente análisis veremos que la risa del teatro comercial representado durante la Segunda República no representa en realidad una evasión de los conflictos políticos y sociales, como cabría pensar a primera vista, tratándose de géneros tan poco serios, ni tampoco refleja necesariamente una hegemonía consolidada de la alta burguesía, sino que, más bien, deja entrever los síntomas de una batalla cultural velada mediante la cual unas élites minoritarias (compuestas por los intelectuales republicanos por un lado, y los poderes fácticos de la alta burguesía, por el otro) se disputan la hegemonía política en el campo cultural. Por lo tanto, tras la aparente inocuidad de estas comedias presuntamente escapistas, observaremos que late un proyecto de formación de sujetos políticos por parte de una clase específica (la burguesía dinástica), entendiendo el término sujeción en su doble vertiente foucauldiana: por un lado, la sujeción que se persigue consiste en una formación, educación o inculcación de unos valores particulares

¹⁹³ Salvo contadas excepciones, la mayoría de estas obras fueron estrenadas por primera vez en Madrid.

que han de posibilitar la creación de sujetos, y por el otro, la sujeción sería, en última instancia, la subordinación y acatamiento de esos valores, normas y principios constitutivos. Es decir, que la batalla teatral lidiada dentro de la coyuntura de la Segunda República revela una batalla política de fondo en la que está en juego nada más y nada menos que la sujeción de una mayoría heterogénea y pujante de ciudadanos que residen y circulan por la capital. No obstante, aunque la capital era el escenario principal de la batalla, los efectos y consecuencias de ésta alcanzaban, si bien en maneras diferentes, al resto de la península.

1.2. Espacios icónicos: Madrid y Andalucía.

Partiendo de la idea de que toda representación del espacio nunca es neutral y objetiva, sino que es una representación ideologizada, puesto que, como sabemos, no existe la visión o perspectiva desde *ninguna parte*, lo primero que nos llama la atención al estudiar el teatro cómico del lustro republicano es la presencia hegemónica de dos regiones que se erigen como espacios icónicos de la nación, a saber, Madrid y Andalucía (destacándose Sevilla entre todas las demás provincias andaluzas). Si nos fijamos, por ejemplo, en los veinticinco estrenos cómicos no líricos que alcanzaron el mayor número de representaciones seguidas durante esos años, advertimos que doce están ambientados en Madrid, nueve en Andalucía (seis de ellos en Sevilla), uno en San Sebastián, uno en el extranjero y otro en un país imaginario¹⁹⁴. Algo similar sucede con los estrenos líricos más representados, especialmente las zarzuelas, donde Madrid acapara todo el protagonismo. De los diez estrenos más representados, seis están ambientados en Madrid, uno en Hendaya, dos en el extranjero y otro en un lugar imaginario¹⁹⁵. Ante esta realidad aplastante, es inevitable no preguntarse cómo dos regiones tan aparentemente distintas podían aspirar a convertirse en emblemas nacionales. A continuación vamos a ver que en realidad estos dos espacios representaban las dos caras de una misma moneda: una España particular localizada en una periferia particular (los barrios bajos madrileños y Andalucía).

Además de (o a causa de) ser la capital del Estado integral (con todas las ventajas que ello implicaba), Madrid era, como ya dijimos al inicio de este capítulo, uno de los

¹⁹⁴ Estos veinticinco estrenos son los siguientes: hermanos Álvarez Quintero: *Solera* (125 r.) transcurre en Sevilla, *Lo que hablan las mujeres* (212 r.) en un pueblo andaluz, *Cinco lobitos* (202 r.) en Madrid y *La risa* (125 r.) en Sevilla; Carlos Arniches: *Vivir de ilusiones* (125 r.) en Madrid; Jacinto Benavente: *La melodía del Jazz Band* (155 r.) en Madrid; Jorge y José Cueva y Orejuela: *Creo en ti* (130 r.) en Sevilla; Luis Fernández de Sevilla: *Madre Alegría* (200 r.) en Madrid; Pascual Guillén: *Los Caballeros* (175 r.) en Andalucía, *Como tú, ninguna* (170 r.) en Madrid y *Morena Clara* (231 r.) en Sevilla; Juan Ignacio Luca de Tena: *¿Quién soy yo?* (211 r.) en un país imaginario; Pedro Muñoz Seca: *¡Mi padre!* (152 r.) en Madrid, *La Oca* (210 r.) en un pueblo andaluz, *¡Te quiero, Pepe!* (200 r.) en Madrid, *El Refugio* (170 r.) en un hotel alpino, *La voz de su amo* (155 r.) en Sevilla, *La Eme* (200 r.) en San Sebastián, *¡¡Cataplúm...!! o el hombre que no creía en los milagros* (260 r.) en Madrid, *Marcelino fué por vino* (232 r.) en Sevilla y Chiclana, y *La plasmatoria* (150 r.) en un lugar indefinido; Leandro Navarro: *La Papirusa* (200 r.) en Madrid y *Dueña y señora* (233 r.) en Madrid; Antonio Paso (hijo): *La miss más miss* (147 r.) en Madrid y *¡Qué solo me dejas!* (150 r.) en Madrid. Estas cifras se refieren al número de representaciones realizadas de manera consecutiva en un mismo teatro. Han sido obtenidas del trabajo de Luis M. González, *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*.

¹⁹⁵ Estas obras son las siguientes: Emilio González del Castillo: *Mujeres de fuego* (350 r.) en Córcega; Emilio González del Castillo y José Muñoz Román: *Las Leandras* (805 r.) sucede en Madrid, y *Las faldas* (331 r.) en Hendaya; Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso: *Katiuska* (564 r.) en Ucrania; Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw: *Luisa Fernanda* (579 r.) los dos primeros actos transcurren en Madrid y el tercero en un pueblo de Cáceres, y *La chulapona* (349 r.) en Madrid; F. Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño: *La del manojito de rosas* (517 r.) en Madrid; Enrique Paradas y Joaquín Jiménez: *La pipa de oro* (470 r.) en un lugar imaginario, el Condado de Babia; Antonio Paso *¡Que me la traigan!* (345 r.) el primer cuadro sucede en Madrid y el resto en China; Francisco G. Loygorri: *¡Cómo están las mujeres!* (328 r.) en Madrid. Estas cifras se refieren al número total de representaciones en diversos teatros de la capital. Han sido obtenidas del trabajo citado de Luis M. González.

principales centros de producción y consumo artísticos, y por lo tanto atraía a numerosos artistas e intelectuales de todos los puntos de la península e incluso del extranjero. Así pues, aunque muchos de los dramaturgos y compositores que triunfaron en las tablas madrileñas no eran en principio de origen madrileño¹⁹⁶, tenían en la capital su residencia, temporal o permanente, donde también habían desempeñado o desempeñaban cargos relacionados con el mundo del teatro y la cultura: empresarios, miembros de organizaciones culturales como la Sociedad General de Autores de España y Cinematografía Española Americana, colaboradores de prensa, etc. Esto significa que una parte considerable de su trabajo se realizaba en Madrid y, lo que es más importante, para una audiencia de Madrid. Teniendo en cuenta la influencia tiránica del público, no es extraño advertir que la óptica desde la cual eran escritas la mayoría de estas obras fuera una óptica burguesa y madrileñista. Sin embargo, y al contrario de lo que pudiera parecer, el éxito en la capital usualmente se traducía en un éxito nacional, pues las obras que triunfaban en los escenarios madrileños eran inmediatamente exportadas al resto de las capitales de provincia, donde la burguesía acomodada no dudaba en emular los comportamientos de la burguesía de la cosmopolita capital. Madrid se convertía así en el escaparate de la vida teatral de la península española.

Con todo, el protagonismo de Madrid en el teatro cómico de los años treinta no era algo nuevo, sino que venía a ser la continuación de una tradición iniciada en la segunda mitad del siglo dieciocho por el sainetero Ramón de la Cruz y retomada a finales del siglo diecinueve con el género chico, donde lo madrileño se impuso como tema sobre los otros asuntos. Ahora bien, es interesante observar que las tres épocas en las que se produce este protagonismo de lo madrileño en las tablas se corresponden con unos acontecimientos históricos que ponen en tela de juicio o desestabilizan temporalmente la identidad patria.

El siglo dieciocho, como sabemos, supuso el inicio de la dinastía borbónica en territorio español, lo que provocó que un sector de la aristocracia autóctona reaccionara en contra de las modas francesas (música, literatura, comida, modales, muebles, etc.) que dominaban el continente europeo y amenazaban con afrancesar la sociedad española. Según explica Torrecilla en *España exótica: la formación de la imagen española moderna*, estos miembros de la aristocracia “reaccionan localizando lo español en las clases más bajas y desposeídas: en el pueblo sencillo y campechano de los arrabales, pero también en los grupos marginales y semicriminales de los bajos fondos, en el ambiente rufanesco del hampa, en los gitanos, los majos y los toreros” (Torrecilla 4-5). Este fenómeno, al que Ortega se refirió como aplebeyamiento de la aristocracia, fue acompañado por un aplebeyamiento estético y literario, que en los escenarios se tradujo con el resurgir del teatro breve (sainete y tonadilla escénica), el cual reaccionaba contra las preceptivas neoclásicas del racionalismo ilustrado¹⁹⁷. Los sainetes de Ramón de la Cruz, en los que abundaban los majos y los ambientes populares madrileños, ilustran con claridad esta tendencia estética a través de la cual se pretendía representar lo que se consideraba genuinamente autóctono y diferencial.

El último tercio del siglo diecinueve, que se corresponde con el nacimiento y

¹⁹⁶ Entre los más famosos podemos destacar a Carlos Arniches (alicantino), los hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca y Luis Fernández de Sevilla (andaluces), Pablo Sorozábal (vasco), Jacinto Guerrero (toledano) y el maestro Alonso (andaluz).

¹⁹⁷ Alberto Romero Ferrer, “Pervivencia y recursos del casticismo en la dramaturgia corta finisecular: el Género Chico.” *Casticismo y Literatura en España*. Ed. Ana-Sofía Pérez- Bustamante, Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz. 1992.

apogeo del género chico, coincide también con un acontecimiento histórico de gran relevancia para la negociación de la identidad española: el llamado “Desastre del 98”, fecha clave que ponía fin a un siglo sangriento de continuas guerras civiles y coloniales¹⁹⁸ y evidenciaba la fragilidad de un estado-nación en crisis. Esta fecha clave tuvo una enorme repercusión en la economía catalana (cuya industria representaba a mediados del siglo diecinueve el 40% del total del Estado español), pues supuso el fin de los grandes beneficios económicos que les reportaba el mercado en Cuba. Como consecuencia, se agudizó la disociación entre Cataluña y Madrid y supuso la evolución de un efervescente catalanismo cultural (iniciado en los años treinta con la *Renaixença* y reafirmado durante el Sexenio) a un desafiante catalanismo político, marcado por la incorporación de la burguesía industrial a la Lliga Regionalista (partido que dominaría la arena política catalana hasta 1931)¹⁹⁹. El *desastre* del 98 dio lugar a un intenso debate sobre la nación y la identidad nacional llevado a cabo por una serie de escritores e intelectuales que formaban parte del grupo de los regeneracionistas y de la generación del 98 respectivamente. Sin embargo, como demuestra Joan Ramón Resina en su lúcido ensayo “A Spectre is Haunting Spain: The Spirit of the Land in the Wake of the Disaster”, el espíritu del 98 “is a reaction not to colonial disaster –which merely confirmed the bankruptcy of an old idea- but to the rise of two national stars in the focal points of peninsular modernization: Euskadi and Catalonia” (171). Resina basa su argumento en unas rotundas y reveladoras declaraciones realizadas por Ramiro de Maeztu en 1899 (*Las Noticias*):

Hasta hace dos años no se hablaba sino del letargo, la atonía y la falta de pulso nacionales. Desde entonces nadie se atreve a proferir tales frases. ¿Qué *hecho nuevo* ha tenido la virtud de provocar transformación tan radical, cuando las guerras apenas consiguieron interesarnos y en el campo de la política todo sigue tan muerto como estaba? Ese *hecho nuevo* es el incremento prodigioso del regionalismo; no hay otro²⁰⁰.

También el último tercio del siglo diecinueve fue testigo del renacimiento de la cultura etno-euskaldún y de la aparición de un movimiento político organizado de nacionalismo vasco²⁰¹. Estas manifestaciones de nacionalismos periféricos no se harán esperar y obtendrán como respuesta un contraataque castellanista²⁰², que en el mundo de

¹⁹⁸ Como nos recuerda Borja de Riquer i Permanyer: junto a las tres guerras civiles entre carlistas y liberales, deben recordarse los cuatro grandes conflictos de carácter colonial: la llamada guerra de África (1859-1860); la primera guerra de Cuba (1868-1878); la segunda de Cuba, también conocida por la “Guerra chiquita” (1879-1880); y la última que afectó a Cuba y Filipinas (1895-1898) y que concluyó con el conflicto con los Estados Unidos de América. Deben añadirse igualmente otros conflictos más limitados, pero muy sangrientos, de carácter colonial, como la expedición a la Conchinchina (1858-1862), la anexión y guerra de Santo Domingo (1861-1865), la expedición a México (1861-1862), la llamada guerra del Pacífico (1865-1866) y la pequeña “guerra” de Melilla (1893). Véase Borja de Riquer i Permanyer: “La débil nacionalización española del siglo XIX”. *Historia Social* 20 (1994). Pág. 110.

¹⁹⁹ José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1999. Pág. 99.

²⁰⁰ Citado en Joan Ramón Resina, “A Spectre is Haunting Spain: The Spirit of the Land in the Wake of the Disaster”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 2 (2001). Pág. 172.

²⁰¹ Inman Fox, *La invención de España*. *Op. cit.*, pág. 90.

²⁰² Thomas Harrington habla de un “Castilianist counterattack” que reaccionó al *boom* cultural experimentado en Cataluña a partir de 1898 y fue materializado con la creación de importantes instituciones culturales en la capital del Estado: la Junta para Ampliación de Estudios (1907), que más tarde dio vida a la Residencia de Estudiantes (1910), el Centro de Estudios Históricos (1910) y el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales (1910). Harrington también observa que, poco después de que Vicente Risco publicara *Teoría do nazionalismo galego* (1920), Ortega y Gasset empezó a publicar en *El Sol* una serie de artículos que con el tiempo acabarían convirtiéndose en *España invertida*.

Véase su ensayo “Rapping on the Cast(i)le Gates: Nationalism and Culture-Planning in Contemporary Spain”. *Op. cit.*, págs. 121-3.

las tablas madrileñas se materializó en el género chico, el cual había nacido en Madrid y se nutría de Madrid²⁰³. Al poco tiempo de aparecer en los escenarios, esta nueva gallina de los huevos de oro fue reapropiada por la alta burguesía, que la convirtió en su cultura identitaria y la utilizó como herramienta ideológica con la que crear un consenso nacional entre su (por aquel entonces) abigarrado público²⁰⁴. Serge Salaün ha sabido apreciar esta relación dialéctica entre el género chico y la pujanza de los nacionalismos periféricos y por eso, en su trabajo “La zarzuela como consenso nacional” recuerda que: “Precisamente cuando los problemas nacionalistas y la cuestión social van cobrando en España un carácter cada vez más crítico y violento, la zarzuela arrastra al país en una empresa de captación de las provincias, de las clases populares y de la pequeña burguesía” (426).

El género chico entra en decadencia en la primera década del siglo veinte, pero no desaparece del todo, sino que perdura a través de otros espectáculos que utilizan uno o varios de sus componentes, y su extensión se prolonga hasta dos o tres actos²⁰⁵. Así, en los años treinta vuelven a triunfar en las tablas madrileñas zarzuelas, sainetes y comedias con elementos saineteriles; incluso se reponen con éxito algunas de las glorias líricas de la Restauración, como *La verbena de la Paloma* (que llegó a representarse hasta 367 veces²⁰⁶), *Gigantes y cabezudos* o *El dúo de la Africana*. Y es que también esta época estuvo marcada por unos acontecimientos históricos que pusieron en solfa, con su mera existencia, la identidad hegemónica de la nación. Fue precisamente en los años treinta, con la proclamación de la Segunda República, cuando los nacionalismos periféricos (que habían sido reprimidos durante la dictadura de Primo de Rivera) entran con vigor en la escena política de las Cortes madrileñas. No hay un solo día en que los principales periódicos de la capital no se hagan eco de los largos e intensos debates políticos acerca del Estatuto de Cataluña, el cual sería finalmente aprobado en 1932. En agosto de 1933 se firma el Pacto de *Galeuzca*, por el cual los líderes de los partidos nacionalistas se comprometían a colaborar entre sí mediante el intercambio de artefactos culturales. El Estatuto del País Vasco tendría sin embargo que esperar hasta octubre de 1936, en plena guerra civil, para ser aprobado.

La posición privilegiada de la que gozaba Madrid por ser la capital del Estado significaba que también era uno de los espacios más heterogéneos, ya que por ella circulaban mercancías, ideas y ciudadanos de todos los puntos de la geografía española: desde banqueros y empresarios catalanes y vascos, hasta obreros andaluces y campesinos gallegos. De hecho, en 1930 más de la mitad de los habitantes de Madrid habían nacido fuera de Madrid, ciudad a la que emigraron en masa atraídos por el *boom* que experimentó el sector de la construcción desde 1910²⁰⁷. Entendemos que esta heterogeneidad de acentos, lenguas y costumbres no sólo suponía un desafío para el

²⁰³ Fernando Vela, “El género chico.” *Revista de Occidente* 30 (1965). Pág. 365.

²⁰⁴ Aunque el género chico nació como un género netamente popular y barato, que permitía el acceso a las capas medias bajas y trabajadoras de la sociedad, con el tiempo empezó a encarecerse el precio de las entradas y terminó convirtiéndose en una actividad exclusiva de la burguesía ociosa. Véanse los estudios de M^a Pilar Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1988; y Serge Salaün, “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)” (*op.cit.*).

²⁰⁵ Véase Nancy J. Membrez, *The teatro por horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922 (género chico, género ínfimo and Early Cinema)*. Diss. University of California, Santa Barbara, 1987. Ann Arbor: UMI, 1990. 1001352461; Serge Salaün, El cuplé (*op.cit.*).

²⁰⁶ Luis M. González, “La escena madrileña durante la II República (1931-1939)” (*op.cit.*).

²⁰⁷ En su trabajo, “Economic crisis, social conflict and the Popular Front: Madrid 1931-6”, Santos Juliá explica que, a causa de estos movimientos migratorios, la población madrileña casi se duplicó en el primer tercio del siglo veinte: de 539.835 habitantes en 1900 pasó a 952.832 en 1930. *Op.cit.*, pág. 139.

proceso de integración social, sino que también actuaba como acicate para apuntalar, desde el centro, los frágiles pilares sobre los que se asentaba la conciencia nacional, y para construir una cultura urbana común que los cohesionara a todos. Una vez más, el teatro (por su inmediatez y alcance) actuaba como plataforma idónea para representar y (re)crear la comunidad nacional imaginada en Madrid.

¿Cómo era entonces representado este espacio de la heterogeneidad en las tablas madrileñas? Si tenemos en cuenta la realidad histórica, en la que Madrid fue escenario privilegiado de las principales convulsiones sociales y políticas de la época, podemos sin duda hablar de una representación mistificada y mitificada (en el sentido barthesiano) de ese espacio urbano, pues en la mayoría de las obras cómicas de esta época Madrid aparece representado como un *beatus ille* donde reina la paz social y la diversidad cultural convive siempre en perfecta sintonía con la unidad nacional. Mediante la eliminación de conflictos sociales (las huelgas, las manifestaciones, los desencuentros de las distintas conciencias nacionales, los brotes de violencia y la radicalización de enfrentamientos motivados por razones económicas, políticas y religiosas), se lleva a cabo una progresiva deshistorización del Madrid prebélico y los escenarios se convierten en plataformas desde las que se naturaliza el mito de la hermandad nacional, o lo que es lo mismo, el *locus* cultural en el que se ritualiza escénicamente/performativamente el simulacro de *la* nación.

Los personajes, por ejemplo, son en su inmensa mayoría madrileños (muchas veces caracterizados como chulos), todos hablan castellano, y cuando aparece algún personaje procedente de otra región, por lo general responden a estereotipos regionales simplificados y asimilados para y desde una óptica castellana: el andaluz simpático y exagerado, el catalán avaricioso, el gallego trabajador, el asturiano bonachón y honrado, etc. Esta constante se corresponde además con dos procesos semióticos a través de los cuales, según Judith T. Irvine y Susan Gal, la ideología (en este caso burguesa y castellanocéntrica) localiza, interpreta y racionaliza la complejidad sociolingüística: iconización y ocultamiento (“erasure” en inglés)²⁰⁸.

La iconización es el proceso mediante el cual ciertas características lingüísticas que se asocian a ciertos grupos o actividades aparecen como representaciones icónicas de éstos, como si una cualidad lingüística retratara o exhibiera la naturaleza o esencia inherente a un grupo social. Así, por ejemplo, en muchas obras aparece un personaje gracioso con acento andaluz y descrito en las acotaciones como personaje “simpático”. En la obra de Muñoz Seca, *¡¡Cataplúm...!! ó el hombre que no creía en los milagros*²⁰⁹, que cuenta con un elenco de veinte personajes (supuestamente madrileños, o cuando menos, castellanos), hay un personaje con acento andaluz (Juan) que, según indica la acotación, es un hombre “simpaticote”. El segundo acto, que sucede en la madrileñísima calle de Lope de Vega, a las puertas de la iglesia de Jesús de Madrid, donde se venera el famoso Cristo de Medinaceli, nos encontramos con dos madrileños de los barrios bajos (Eduardo y Felipe) que se distinguen del resto de los personajes madrileños por su manera específica de hablar, la cual transparenta una naturaleza chulesca y arrogante. Eduardo dice así de sí mismo: “«Niciativas» son las que faltan, amigo Felipe, créame usted. Que n’hay «maginación». Pa uno que se exprima el torrao y deduzca, hay veinte

²⁰⁸ Judith T. Irvine and Susan Gal, “Language Ideology and Linguistic Differentiation”. *Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities*. Ed. Paul V. Kroskrity. Santa Fe: School of American Research Press, 2000. 35-83.

²⁰⁹ Comedia estrenada el 18 de septiembre de 1935 en el Teatro María Isabel; 260 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 340).

mil que no deducen, y en este mundo hay que deducir. Yo pa esto de las «niciativas» tengo un coco que, vamos, yo mismo m'asusto" (*Cataplúm* 45). Pero para chulos, nadie mejor que la Manuela de *La chulapona*, que habla con marcado acento madrileño y dice orgullosa de sí misma: "Como soy chulapona / De los Madriles, / No me asustan los guindas / Ni los civiles" (*La chulapona* 47). Su manera característica de hablar cristaliza la *naturaleza* de la chula madrileña que, de acuerdo con Ramón Regidor Arribas, consistía en una mujer "guapetona, limpia y bien plantada, un algo presumida, chula en sus dichos y desplantes, de apariencia dura y entretelas blandas" (Regidor 19). En *La Papiro*²¹⁰, obra de Adolfo Torrado y Leandro Navarro, que transcurre por entero en Madrid, aparecen en escena tres personajes gallegos (la marquesa doña Asunción, su hermano el marqués don Germán y Antón Laurido), pero sólo uno de ellos, Antón, habla usando galleguismos del tipo: "¿Trajístele tú la pulsera?" o "te era de mentiras" (Torrado 9). Y es precisamente Antón, (el único gallego que habla con deje gallego) el que responde al estereotipo del gallego trabajador, ahorrador y abnegado. Los otros gallegos hablan de manera similar al resto de los personajes y escapan al estereotipo. Y por si fuera poco, Antón encarna también el estereotipo del indiano enriquecido que un día abandonó su tierra como el emigrante nostálgico tantas veces cantado por Rosalía de Castro. Dice así Antón: "Antón Laurido, que un día abandonó las cocheras del Pazo para irse lejos, a escondidas, abrazado al ancla de un barco, dejando atrás el terruño, los viejos queridos y el palacio de los Pinares y cantando aquello de «Adiós, ríos; adiós fontes; adiós, piedras de lavar. Adiós, Pinares queridos, miña, naiciña meu lar...». ¡Y volví en camarote de lujo al cabo de treinta años!" (Torrado 16).

Por último, podemos citar otro ejemplo en el que una forma específica de habla parece revelar la naturaleza intrínseca de un grupo social, en este caso, los catalanes. En *Las Leandras*²¹¹, el empresario avaricioso (don Cosme) del teatro donde trabaja Concha es, lógicamente, catalán. Habla con acento catalán y hasta de vez en cuando se le escapa alguna palabra en catalán, como por ejemplo cuando dice que Leandro "es «molt seloso»" (González del Castillo 6). En las tablas madrileñas no era raro encontrar personajes catalanes con acento catalán y perfil empresarial. En este sentido, los estereotipos funcionan, en primer lugar, como estrategias discursivas mediante las que se fija y sujeta (recurriendo a representaciones inamovibles y eternamente circulares) una realidad crecientemente dinámica y ascendente como era la de los nacionalismos periféricos, en este caso el catalán. En segundo lugar, por su carácter reduccionista, el estereotipo también sirve para aliviar la tensión y las ansiedades que los nuevos discursos del nacionalismo periférico pudieran provocar en los espectadores de la capital. De este modo, las potenciales naciones de Cataluña y País Vasco, encarnadas en personajes que las epitomizan como es el caso de don Cosme en *Las Leandras*, se presentan como "más de lo mismo", como "lo de siempre", y no como las emergentes naciones-Estado que pretendían ser. Es decir, que tras la regionalización del estereotipo se esconde también una estrategia de desnacionalización mediante la que se pretende contener y deslegitimar el discurso nacional de las comunidades periféricas que cuestionaban la supuesta exclusividad de lo castellano para erigirse en representante de toda una nación,

²¹⁰ Comedia estrenada el 19 de enero de 1935 en el Teatro Victoria; 200 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 354).

²¹¹ Pasatiempo cómico lírico escrito por Emilio González del Castillo y José Muñoz Román (música del maestro Alonso). Estrenado el 12 de noviembre de 1931 en el Teatro Pavón. Según Luis M. González, fue la obra más representada en todo Madrid. Alcanzó un total de 805 representaciones (Luis M. González, "La escena" 37).

heterogénea sí, pero fraternalmente cohesionada desde el centro. En resumen, que tras lo aparentemente decorativo y exótico (lo pintoresco) se encuentra una estrategia de control y anexión semántica, mediante la cual el estereotipo regionalizador difumina o atenúa, cuando no lo invisibiliza totalmente, el carácter disidente y rupturista del nuevo discurso nacionalista periférico, que amenazaba con usurparle a Madrid la exclusividad de lo nacional.

El ocultamiento es el proceso por el cual la ideología simplifica el campo sociolingüístico borrando a ciertas personas o actividades (o fenómenos sociolingüísticos) que puedan desestabilizar sus esquemas. Este proceso es evidente en el hecho de que las demás lenguas nacionales del Estado desaparecen totalmente del espacio urbano madrileño, en el que como mucho se oye algún que otro tímido acento *regional*. Si bien Madrid responde a esa idea de espacio de la heterogeneidad, de microcosmos español, puesto que por él circulan personajes de diferentes puntos geográficos, debemos puntualizar que esta aparente y risueña heterogeneidad, adaptada a audiencias madrileñas, no es sino una estrategia retórica con la que ocultar una realidad plurilingüe que desafiaba la cultura monoglósica (identificación de lengua y nación) sobre la que se apoyaba el nacionalismo castellanocéntrico. Por lo tanto, podemos decir que a través de este teatro se fomentaba una imagen de Madrid como el crisol en el que se fundían —sin reconciliarse— las demás adhesiones identitarias en una identidad superior y común: la nación española.

Tras leer varios de los éxitos comerciales de esta época comprobamos que, efectivamente, los personajes que circulaban por ese Madrid ideologizado en las tablas eran felizmente integrados en la metrópolis, donde, lejos de sentirse alienados o desconectados de su cultura nativa, lejos de cuestionar su identidad al chocar con otras identidades, encontraban una confortable comunidad (el barrio o el vecindario familiar) donde comulgaban con una cultura nacional común a través de la participación en diversos ritos urbanos, como alternar en los cafés y tabernas, comer barquillos en el Parque del Retiro, ir al cine, a la verbena o a los toros. Por norma general, nunca aparecían en estas obras personajes inadaptados que desafiaran este modelo de heterogeneidad armónica o que representaran maneras alternativas de imaginar este espacio urbano nacional. Un cuadro típico que ilustra esta heterogeneidad felizmente cohesionada es el que aparece en el segundo acto de *La chulapona*, donde vemos desfilar al “pueblo” (criadas, soldados de distintos cuerpos en traje de gala, chulapas con mantones de Manila, viejos elegantes...) que camina alegre a la plaza de toros, pues ese día además torea Dominguín, que es un vecino del barrio. Hasta el hermano de la Manuela, San Juan de Dios, se ha hecho pasar por un guitarrista ciego, para sacarse unas perrillas con las que comprar las entradas para acceder a la plaza. Los toros, la capital y la nación, son en esta obra abiertamente identificados en el coro-pasacalle que entona el pueblo: “Dejaría de ser madrileño / Ni tampoco sería español, / si esta tarde de sol y de toros / No me fuera a un tendido de sol” (*La chulapona* 76).

Los conflictos sociales y políticos están desterrados de la escena, a pesar de que el espacio urbano representado es un espacio netamente popular: plazas, calles, paseos, merenderos, etc. A veces se trata de espacios indeterminados, pero en la mayoría de los casos se representaban espacios que existían en el mundo real desde hacía siglos, fácilmente reconocibles por el público, y que lógicamente reforzaban sentimientos de continuidad histórica y lazos afectivos, pues muchos de ellos habían sido escenarios de

numerosas tradiciones populares (romerías, verbenas, supersticiones religiosas, etc.), como la Plazuela de San Javier y el Paseo de la Florida (*Luisa Fernanda*); la Plazuela de la Cebada y los viveros de Migas Calientes a orillas del Manzanares (*La chulapona*); el parque del Retiro (*Vivir de ilusiones*²¹²) y la Iglesia de Jesús (*¡Cataplúm!*), entre otros. En ocasiones, nos encontramos con representaciones nostálgicas de Madrid, en las que se destacan estilos y formas de vida pre-industriales que posiblemente se vieran amenazados por la modernidad a la que poco a poco sucumbía la capital. En *La chulapona*, por ejemplo, que viene a ser todo un homenaje al madrileño barrio de la Cava Baja y cuya acción sucede a finales del siglo diecinueve, aparecen en escena una mujer cosiendo a mano en la calle, un organillero, un mozo cargando con un fardo de patatas y una tienda con un cartel que dice “Granos”. En *Luisa Fernanda*, que sucede en las vísperas de la Gloriosa, también nos encontramos con varias modistillas o costureras y vendedores ambulantes de todo tipo: una mujer que vende cocos, un hombre que vende abanicos y otra mujer que vende churros y aguardiente. La representación del espacio en esta obra es también nostálgica en el sentido de que presenta el espacio como una esfera de promiscuidad social que poco o nada tenía que ver con la realidad de los años treinta. Así, por ejemplo, en la escenificación de la romería de San Antonio en el Paseo de la Florida asistimos a una celebración en la que se mezclan y bailan alegremente aristócratas, burgueses, gente del pueblo y pollos elegantes. También el hecho de que la casa de Luisa Fernanda (de extracción popular) esté situada junto al palacete de la duquesa Carolina (algo que, al parecer, era normal en el Madrid de los siglos XVI y XVII) enmascara otra realidad de los años treinta no menos idílica: la ampliación y desarrollo urbanístico de los barrios burgueses en bellos ensanches con jardines y paseos, frente a la marginación de las clases populares que, por el contrario, se hacían en barrios infectos del centro de la ciudad o en arrabales de la periferia donde están localizadas las fábricas²¹³.

Incluso en la revista *Las Leandras* (la obra más taquillera de la época), que contaba con unas espectaculares decoraciones fantásticas y modernas, aparecía un número musical (cuyo pasodoble todavía pervive en las memorias de muchos madrileños de hoy en día) en el que se escenificaba con nostalgia la cuarta de Apolo, que era al mismo tiempo una época y un espacio²¹⁴. El famoso y suntuoso Teatro Apolo, que a finales del siglo diecinueve era todo un emblema de la cultura burguesa, era conocido como la catedral del género chico. Esta ilustrativa metonimia puede darnos una idea de la influencia que tenía la cultura burguesa en la vida madrileña, pues este templo donde se veneraban unos valores ideológicos sagrados, no sólo organizaba la sociabilidad de unas clases sociales específicas, sino que también establecía un calendario laico (dividido en temporadas teatrales) y un horario laboral que afectaba a toda la ciudad: según informa Serge Salaün, a finales de siglo las oficinas, los ministerios y los comercios no abrían hasta las once de la mañana, de modo que era la vida ciudadana la que se adaptaba a la vida nocturna teatral y no al revés (Salaün, “La sociabilidad” 139). De nuevo, la nostalgia se mezcla con la idealización, pues en este espacio burgués por excelencia, al que también acudían otros sectores de la sociedad que dependían para sobrevivir de la

²¹² Obra escrita por Carlos Arniches, estrenada el 12 de noviembre de 1931 en el Teatro Lara; 125 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 53).

²¹³ Pío Baroja se refirió a este fenómeno de la siguiente forma: “Vida refinada, casi Europea, en el centro: vida africana, de aduar, en los suburbios” (Baroja 210).

²¹⁴ Se refiere a la cuarta sesión de teatro breve que se daba en el Teatro Apolo y que solía terminar a altas horas de la madrugada. Era la sesión más famosa, la de los estrenos, y atraía a las clases más ricas, ociosas y vistosas de la capital. El Teatro Apolo estaba situado en la comercial Calle Alcalá.

calderilla sobrante de las clases ociosas (mendigos pidiendo limosna, chulos explotando a las floristas y/o prostitutas y niños vendiendo periódicos), todos parecen felices y satisfechos con su situación social. Así aparece en escena; así lo dice la canción: “Por la calle de Alcalá / con la falda almidoná / y los nardos apoyaos en la cadera / la florista viene y va / y sonrío descará” (González del Castillo 47); y así lo describe el Viejo del Hongo que introduce el número: “Madrid entero se daba cita en la famosa cuarta de Apolo... [. . .] Celos, achares, amor y risas, mujeres guapas y hombres rumbosos, eso fué siempre –yo soy testigo- nuestra famosa cuarta de Apolo” (45). Este número musical no era sólo un homenaje a un espacio (el teatro Apolo, que cerró sus puertas en 1929) o a una época, sino a una clase social y a unos valores ideológicos.

Pero no siempre se dan representaciones nostálgicas del espacio (aunque sí idealizadas). Al contrario, en otras obras lo que se representaba precisamente era la emblemática modernidad de Madrid, que como otras muchas capitales europeas simbolizaba en aquellos años la conquista de la naturaleza por parte del hombre. Así, en *La del manojo de rosas*²¹⁵, asistimos a una representación del Madrid de los años treinta como un espacio moderno y cosmopolita: se abre el telón y aparece una plazoleta de un barrio aristocrático de Madrid, con perspectiva de rascacielos, en la que hay un bar moderno con un rótulo que dice “Honolulu” y un cartel que anuncia que se habla inglés²¹⁶, un garaje donde se arreglan automóviles y una tienda de flores. Sigue siendo un espacio bucólico de paz social, pero en este caso, la ciudad presenta unas novedades sustanciales, las cuales generaron opiniones encontradas en la prensa de la época. Para el crítico de *La Voz* estaba claro que era Madrid: “Ambiente de madrileñismo moderno, simbolizado en un garaje, representación del progreso y del trabajo honrado; un bar, que significa la intrusión de exotismos, que vienen a dar al traste con el simbolismo de la “tasca” tradicional, y un puesto de flores, eterno principio poético, que pone en todo aquello una nota lírica de ternura y de color”²¹⁷. Sin embargo, para Luis Araujo Costa, que escribía en *La Época*, esta obra le indujo a afirmar que se habían perdido la mayoría de las esencias nacionales y tradicionales, y lamentó la inadecuación de representar un Madrid tan moderno a través de un género como el sainete: “la superficie extranjera y cosmopolita con que hoy aparece un Madrid que ha sustituido la taberna por el bar y la modista por la taquimeca, se presta mal al sainete”²¹⁸. Para despejar cualquier duda sobre lo novedoso de su representación y tranquilizar al público, los propios autores sentenciaron en su autocrítica el día del estreno: “Cambia lo externo: atuendo, diálogo, lugar de acción, pero los sentimientos del pueblo no varían, afortunadamente para el pueblo”²¹⁹. Es decir, que aunque Madrid podía cambiar, el pueblo madrileño, depositario de unas esencias perennes, seguía siendo el mismo de siempre.

Pero sin duda alguna, y como veremos en el apartado siguiente de este capítulo, será en las revistas de visualidad donde se imponga definitivamente la representación de Madrid como un espacio urbano moderno (o en vías de modernización). El “Chotis de los peatones”, por ejemplo, que se canta en la revista *¡Cómo están las mujeres!* ilustra

²¹⁵ Sainete lírico escrito por F. Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño (música de Pablo Sorozábal), estrenado el 13 de noviembre de 1934 en el Teatro Fuencarral. Según Luis M. González, fue la quinta obra más representada en Madrid. Alcanzó un total de 517 representaciones (Luis M. González, “La escena” 37).

²¹⁶ La relación conflictiva entre lo moderno y lo castizo es representada cuando el camarero del bar cambia el cartel de “se habla inglés” por uno de “se habla manchego” (Ramos de Castro 22).

²¹⁷ Artículo firmado por V.T., publicado en *La Voz*, el 14 de noviembre de 1934, pág. 3.

²¹⁸ Artículo publicado en *La Época* el 14 de noviembre de 1934, pág. 3.

²¹⁹ Autocrítica publicada por los autores en *ABC*, el 13 de noviembre de 1934, pág. 40.

graciosamente las mutaciones que estaba sufriendo Madrid en aquellos años (auge de coches particulares y transporte público): “Antes daba gloria / salir por la calle / pero ahora el “pogreso” / nos ha echao la llave. / Con tantas señales / para el peatón, / hoy cruzar la acera / es el carabón” (Loygorri 49). También en algunas revistas se explotaba el filón del paleta recién llegado a la capital, para poner en relieve, mediante una óptica caricaturesca, los estereotipos que existían sobre la ciudad y el campo. Así, en *Las Leandras* aparecían en escena varios paletos que llegaban a Madrid desde Colmenarejo de Arriba y Colmenarejo de Abajo, y uno de ellos, Francisco, confundía ingenuamente a una estudiante con una prostituta. Cuando ésta le decía que empezó a los seis años en la profesión, Francisco exclamaba anonadado: “¡Qué cosas se ven en este Madrid!” (González del Castillo 29).

Para volver al tema del pueblo como garante de las esencias nacionales, debemos ahora desplazar nuestro foco de atención a Andalucía (Sevilla en especial), que era el otro espacio predilecto donde se preservaban las más puras esencias nacionales²²⁰. También el protagonismo de esta región se remonta al siglo dieciocho (con la producción del sainetista gaditano Juan Ignacio González del Castillo), época en la que se buscaba lo genuinamente español en la periferia, es decir, en la región menos europea (menos francesa) de todas, la cual, por su herencia musulmana, no era otra que Andalucía. Lo andaluz reaparece en la escena a mediados del siglo diecinueve con el llamado “teatro de género andaluz” el cual, según explica Leonardo Romero Tobar, hace de puente de unión entre el sainete dieciochesco y las piezas musicales del género chico (Romero 156). En esta época también se produce una oleada migratoria de artistas andaluces a la capital, lo que a finales de siglo derivará en la proliferación de espectáculos flamencos en los cafés cantantes (donde se produce una simbiosis entre lo andaluz y lo gitano). Más tarde, esta moda flamenca acaba invadiendo teatros y plazas de toros. En 1922 Manuel de Falla y un grupo de amigos, entre los que se encontraba Federico García Lorca, organizan el Concurso de Cante Jondo de Granada²²¹ para reivindicar la tradición popular andaluza. Este evento respondía, como ha señalado Torrecilla, a un triple propósito: “reaccionar contra el castellanismo de la Generación del 98, pero también condenar como falsamente andaluz el flamenquismo ramplón de los cuplés y los cafés cantantes, y, al mismo tiempo, hacerse eco del andalucismo que habían puesto de moda los grandes compositores europeos, apropiándose o nacinalizándolo” (Torrecilla 62).

La moda gitana, fomentada por Lorca con su *Poema del cante jondo* (1921)²²² y su *Romancero gitano* (1924-27), alcanzó una de sus cumbres teatrales con la comedia de Antonio Quintero y Pascual Guillén, *Morena Clara*²²³; obra que llegó a las 231 representaciones seguidas y que cuando se adaptó a la pantalla (dirigida por Florián Rey y protagonizada por Imperio Argentina), se convirtió en la película más taquillera de todo el lustro republicano. La obra transcurre en Sevilla, en los años treinta, y trata el tema del amor interclasista e interracial entre una gitana andaluza, Trini, y un joven fiscal vallisoletano, Enrique. De nuevo en esta obra el habla de los personajes sirve para transparentar su esencia, y así nos encontramos otra vez con el esquema convencional de

²²⁰ El propio Ortega y Gasset creía de hecho que Andalucía era el pueblo más viejo del Mediterráneo y que, de todas las regiones españolas, era la que poseía una cultura más radicalmente suya. Véase José Ortega y Gasset, *Obras completas*. Vol. 6. Madrid: Revista de Occidente, 1961. Págs. 112-3.

²²¹ Este evento acogió varios actos culturales: Lorca pronunció su conferencia sobre el cante jondo y leyó parte de su *Poema del cante jondo*. Andrés Segovia dio cuatro conciertos de guitarra y se organizó una exposición de óleos de Zuloaga (Amorós 66).

²²² El *Poema del cante jondo* fue escrito en 1921, pero se publicó en 1931.

²²³ Obra estrenada el 8 de marzo de 1935 en el Teatro Cómico.

acento andaluz-simpatía-salero. Tanto Enrique como su padre Elías (ambos de Valladolid), no tienen acento andaluz, a pesar de llevar muchos años viviendo en Sevilla, y los demás personajes los tachan de desaboríos, secos y excesivamente serios. Por el contrario, el hermano de Enrique, Rafael, habla con acento andaluz y por esa razón destila salero, gracia y alegría, como Trini y Teresa (la madre de Enrique y Rafael) que son naturales de Sevilla y hablan con marcado acento andaluz. La unión final de Enrique y Trini no sólo representaba la reconciliación risueña de dos clases y dos razas antagónicas, sino que también representaba la fusión de los dos espacios icónicos que durante años habían monopolizado la imagen de España: Castilla y Andalucía. Y al público le encantó, y la mayoría de la crítica respondió amablemente. Este éxito, pues, es un índice elocuente de las actitudes y gustos del público de la época, al que parecía no cansarle nunca el filo gitano-andaluz. Al margen de los conflictos sociales que se estaban produciendo en Andalucía en aquellos años, *Morena Clara* perpetuaba la imagen estereotipada de Andalucía como espacio irreducible de la alegría y el color. Para el crítico Antonio Espina, sin embargo, la protagonista Trini podría haber sido en realidad una muchacha de Azpeitia o de Sabadell, pero entonces no habría conquistado al público como lo hizo la graciosa gitanilla andaluza. Espina, que fue uno de los pocos que no aplaudió la obra, se lamentaba así en su crítica del día posterior al estreno:

Estos autores no pueden hacer una comedia, ni tal vez pensarla, sin meter en ella, con el previo y lamentable propósito de cocinar una ensalada teatral, gitanismos y gitanas, coplas y decires, majezas y sonos de ese acervo común de pintoresquismo –llamémoslo así– y policromía barata, que es la región andaluza para ciertos abastecedores literarios de nuestro teatro. La habilidad o el tranquilo tiene, esto es cosa evidente, una gran ventaja. Conquista al público. Porque aunque parezca mentira, el público español no se ha cansado todavía de injerir aquella clase de bazofia, aunque lleva ya treinta o cuarenta años nutriéndose de ella, como base de su alimentación literaria²²⁴.

Esta representación de Andalucía como espacio colorido y alegre sería reiterada hasta el infinito por los prolíficos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, lo que desembocó en la institucionalización de esta imagen particular de Andalucía: la patria chica que aspiraba a representar, a modo de sinécdoque, la patria grande. Si bien no todos los espectadores estarían de acuerdo con esta imagen, al menos sí todos podían reconocerla. La clave de los hermanos Álvarez Quintero consistía precisamente en construir el espacio andaluz mediante unas escenografías detalladas al milímetro por medio de las acotaciones, que apenas dejaban hueco a la imaginación del espectador, imponiendo así una visión definitiva de dicho espacio²²⁵. Sirva de ejemplo la descripción del interior de la casa de Matilde, costurera sevillana, en la comedia que lleva el sugerente título de *Solera*²²⁶: “Decoran las paredes, colgadas en ellas, prestándole al recinto gracia y colorido, faldas de volantes, chaquetillas, mantones, etc., modelos, en fin, de cuantas

²²⁴ *El Sol*, 9 de marzo de 1935, pág. 2. Ciertamente Antonio Espina tenía razones para quejarse de esta superabundancia flamenca, lo que puede confirmarse en el apartado “El género flamenco” en M^a. Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición. Op. cit.*, págs. 163-69.

²²⁵ Evelyne Ricci, “Le théâtre des Quintero: figure d’une identité exemplaire”. *Être Espagnol*. Jean-René Aymes et Serge Salaün. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. 281-310.

²²⁶ Obra estrenada el 13 de enero de 1932 en el Teatro Fontalba; 125 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 35).

prendas femeninas creó la Andalucía pintoresca. Alguna lámina taurina [. . .] sobre un armario, dos capiotes de nazareno” (Álvarez Quintero 85). Todos estos objetos, que nos remiten a una serie de prácticas culturales específicas (moda, folklore, toros y religión) tienen un valor testimonial y hasta emblemático; hacen referencia a una época y a un espacio que los espectadores podían disfrutar y reconocer como suyos²²⁷. Tanto Boris Bureba, que escribía en *El Socialista*²²⁸, como el cronista del *Heraldo de Madrid*, confirmaban el reconocimiento por parte del público del espacio representado a través de los decorados. En la reseña del *Heraldo de Madrid* leemos que “hubo merecidos elogios para los tres decorados de Manuel Fontanals [sic]. Especialmente el interior del acto segundo es un acierto de tonalidades y composición digno de aplauso”²²⁹.

1.3. Casticismo y modernidad.

En su estudio “Cultura popular, cultura intelectual y casticismo”, Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier define el casticismo como un concepto cultural ligado a las formas de vida y expresión de un pueblo: “En principio se trataría de un conjunto de rasgos diferenciales que caracterizan a un pueblo frente a todos los demás: una serie de rasgos más o menos *evidentes* en los que radica la manifestación de la identidad” (Pérez-Bustamante 128). Como toda construcción cultural, lo castizo entra inevitablemente en la esfera de la ideología y el poder: ¿quién definía y orquestaba el consenso sobre lo que era o no castizo? En el mundo de Talía, la respuesta la hallamos, una vez más, en el propio aparato teatral: autores, compositores, empresarios, críticos de prensa y, por supuesto, el público, que era quien a fin de cuentas tenía la última palabra (aunque ésta en muchos casos estuviera condicionada *a priori* por la crítica). Es decir, las clases burguesas a las que pertenecían todos estos grupos. Y es que era lógicamente a las clases dominantes a las que más les interesaba fomentar y perpetuar unos modos de vida y unos valores premodernos, que estratégicamente calificaban de castizos, con los que apaciguar y controlar a unas masas cada vez más vigorosas y deseosas de participar en la vida política y cultural del país. Aunque por otro lado, esas mismas clases burguesas también veneraban la modernidad sobre la cual habían sentado las bases de su hegemonía. El teatro sirvió una vez más para expresar la posición ambivalente de las clases dirigentes con respecto a la modernidad: temida y deseada al mismo tiempo.

Sabemos que durante los años treinta reaparece en las tablas madrileñas la zarzuela grande, quizá como un doble intento de contrarrestar el cosmopolitismo invasor de las revistas y variedades, y de refortalecer la identidad española (castellana) frente a otras propuestas identitarias. Como ya dijimos en el apartado anterior, en muchas de estas zarzuelas se representaban modos de vida y espacios que se consideraban inequívocamente castizos. Lo curioso, sin embargo, es descubrir que, paradójicamente, a través de este género tan castizo se infiltraban en la escena española muchas modas extranjeras. Y es que hablar de casticismo en plena modernidad es hablar inevitablemente de hibridación y mestizaje, sobre todo si recordamos que el casticismo es una

²²⁷ Por lo general, los hermanos Álvarez Quintero situaban las historias de sus obras en la época en que las escribían. Esto permitía un mayor grado de reconocimiento e identificación por parte del público.

²²⁸ Boris Bureba escribía: “Los tres decorados de Manuel Fontanals gustaron mucho, especialmente el primero, que es una maravilla de propiedad y de color”. *El Socialista*, 14 de enero de 1932, pág. 5.

²²⁹ *Heraldo de Madrid*, 14 de enero de 1932, pág. 5.

construcción cultural, y por lo tanto, contingente. Así lo sugiere Serge Salaün en un minucioso trabajo en el que demuestra que la zarzuela se caracterizó desde sus orígenes por su permeabilidad a las modas extranjeras, a pesar de que inicialmente nació como reacción *nacionalísima* al imperialismo musical italiano de finales del siglo XVIII: “La zarzuela española es precisamente un testimonio de cómo se forja y se prolonga duraderamente una cultura nacional mediante un proceso de enriquecimiento constante con formas y materiales alógenos” (Salaün, “La zarzuela, híbrida” 235-6).

Entre las formas y materiales alógenos a los que hace referencia Salaün sobresale, con diferencia, la música, que era sin duda, uno de los elementos más apreciados en las zarzuelas, muy por encima de los libretos que, en no pocas ocasiones, dejaban mucho que desear. Así lo demuestra el hecho de que se repitieran los números musicales en las zarzuelas y de que el público asistiera varias veces a una misma representación. El éxito generalizado de *Luisa Fernanda*, por ejemplo, tuvo mucho que ver con la partitura musical de Federico Moreno Torroba (que agradó por igual tanto al crítico de *ABC* como al de *El Socialista*). Según atestiguaban las reseñas del estreno, casi todos los números musicales fueron repetidos aquella noche. Pero lo más revelador es constatar cómo muchos críticos encumbraron el casticismo de una partitura que incluía en su repertorio composiciones extranjeras tan diversas como la habanera (de origen cubano) y la mazurca (de origen polaco). José Fornés escribía en el *Heraldo de Madrid* sobre una “castiza mazurca” y “unos ritmos muy españoles y de rancio abolengo”²³⁰; el crítico de *Luz* destacaba que la partitura tenía en el primer acto “un sabor de gracioso y castizo madrileñismo” y proponía incorporar la obra a “ese glorioso grupo de zarzuelas típicamente españolas formado por “El barberillo de Sevilla”, “Pan y toros” y “Doña Francisquita””²³¹; también Antonio F. de Villa elogiaba “el madrileñismo, con esos aires de seguidilla o de mazurca” en su reseña de *La Libertad*. El éxito de la música de Moreno Torroba, adalid del nacionalismo musical²³², se repitió dos años después con *La chulapona*, cuya partitura incluía desde habaneras y mazurcas, hasta una guajira, varios chotis, un tanguillo, una romanza y bulerías. Según informaban los críticos, el número musical más aplaudido fue precisamente un dúo-habanera. De esto se deduce que por aquellos años, estas composiciones de origen extranjero habían sido completamente españolizadas por la zarzuela hasta el punto de ser reconocidas como castizas. Por ello, al reseñar el estreno de *La chulapona*, el cronista de *Luz* se permitía meter todas las composiciones musicales en un mismo saco castizo: “cadencias populares y castizas de habaneras, chotis, mazurcas, pasodobles”²³³. Un ejemplo palmario del nivel de naturalización al que podía llegar la hibridación musical era el chotis que, considerado la quintaesencia de lo madrileño castizo, era en realidad de origen alemán²³⁴. Muchos fueron los chotis que se repitieron y ovacionaron en las tablas madrileñas y los críticos siempre insistían en destacar su casticismo. El célebre “Chotis del Pichi” que aparecía en

²³⁰ *Heraldo de Madrid*, 28 de marzo de 1932, pág. 6.

²³¹ *Luz*, 28 de marzo de 1932, pág. 14.

²³² El 12 de febrero de 1935 Moreno Torroba ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y dio un discurso sobre el casticismo en el que ponía en evidencia su rechazo de las modas e injerencias extranjeras a favor de la tradición y el folklore nacionales.

²³³ *Luz*, 2 de abril de 1934, pág. 4. Artículo firmado por Herce.

²³⁴ De acuerdo con Salaün, el chotis “según la versión más comúnmente aceptada, es una polka alemana –curiosamente llamada *scottish*, que así se quedó en Francia donde pasaba también por un ritmo típicamente francés- y su itinerario europeo (Alemania, Francia, Inglaterra...), es un ejemplo de cosmopolitismo musical” (Salaün, “La zarzuela, híbrida y castiza” 244).

Las Leandras fue repetido hasta cuatro veces la noche del estreno; lo mismo sucedió con el “Chotis de los peatones” en *¡Cómo están las mujeres!*.

Me interesa destacar, aunque sea de manera sucinta, la importancia capital que tenía la música en la empresa burguesa de captación ideológica de las masas, pues era la música, sin lugar a dudas, la vía de difusión más eficaz que existía en aquellos años, no sólo porque era fácil de consumir y de recordar, sino porque también llegaba a todos los rincones de la ciudad y de la patria (de boca en boca y a través de organilleros, gramófonos, radios, kioscos de música, cupletistas de cabarets, etc.). A través de estas melodías pegadizas se transmitían y se repetían incesantemente letras que informaban a todos los españoles acerca de la vida castiza por un lado (recuérdese el pasacalle “Dejaría de ser madrileño” de *La chulapona*) y la vida moderna por el otro: los cambios que experimentaba Madrid, las modas y las costumbres modernas, la tecnología, etc. Unas novedades que, aunque sólo estaban al alcance de una selecta minoría urbana, permitían a toda la población española imaginar la nueva nación. Así, el “Chotis de los peatones” de *¡Cómo están las mujeres!* daba lecciones al son de un organillo incorporado en la orquesta, sobre lo que se consideraba castizo, por si había alguna duda, y de paso, informaba a todos los españoles acerca de la modernización de Madrid. El personaje de Simón cantaba en este chotis: “Madrid va perdiendo / su fisonomía; / lo castizo muere; / ya no hay chulería. / El taxis de lata / fusiló al simón”; y luego añadía: “Los tupis son ahora / bares y cabaretes, / y son “grills” donde antes / se asaban “chuletes””; Segunda, el único personaje de la revista que tiene un oficio castizo (cigarrera), continuaba: “La radio y el jazz band / me hacen añorar / aquel organillo... / que hacía brincar” (Loygorri 49).

Sobre la inmediatez e impacto que podía llegar a tener la música en la población (sobre todo en la población femenina que, no lo olvidemos, fue uno de los sectores de la sociedad que más contribuyó a la difusión de la música del teatro lírico) es ilustrativa la reseña sobre *Las Leandras* escrita por A. R. de León en *El Sol*, el cual auguraba lo siguiente: “El maestro Alonso acaba de lanzar a los oídos ávidos de la ciudad páginas jacareras y garbosas –entre otras, un pasodoble, un chotis y un cuplé, que en seguida, quizá mañana mismo, estarán atiborrando, con ánimos de perdurabilidad, las voces que decoran nuestros fogones”²³⁵. Y así fue, pues el “Chotis del Pichi” cantado por Celia Gámez, ha desafiado los avatares del tiempo hasta llegar a los oídos de muchos españoles de generaciones posteriores. Es posible que una de las razones del éxito arrollador de esta revista residiera en su variadísimo repertorio musical, para el gusto de todos los públicos: modernos y castizos. Así, al menos, parece confirmarlo el cronista de *ABC*: “La partitura se repitió íntegra. Un número se triplicó y otro se cuadruplicó, porque se cantó dos veces al representarse y se tocó otras dos en un intermedio. [. . .] Son números *bombas* unos cuplés casticísimos en tiempos de chotis, una canción americana parodiada, un pasodoble de los buenos tiempos de Apolo –en cuya puerta, como decoración, se canta- y una *folía* canaria. Como se ve, de lo más variado”²³⁶. La música, como sabemos, sobre todo cuando se trata de composiciones sencillas y breves como las que aparecían en estas zarzuelas y revistas, no requiere de una interiorización intelectual para su consumo y disfrute, pues apela a los oyentes física y emocionalmente. Implica, pues, una adhesión cultural realizada por vía física y, lo que es más importante, inconscientemente. Era el artefacto cultural democrático por excelencia, y por lo tanto, el instrumento ideológico

²³⁵ *El Sol*, 13 de noviembre de 1931, pág. 8.

²³⁶ *ABC*, 13 de noviembre de 1931, pág. 40.

perfecto para cohesionar a las masas más diversas en torno a unos ritmos musicales pegadizos y en torno también a unos ideales y valores específicos.

Pero la instrumentalización de lo castizo y lo moderno no acaba ahí. Todo lo contrario, era el fondo que subyacía a casi todos los éxitos comerciales que estamos estudiando en este trabajo. Así por ejemplo, cuando la modernidad se representaba en términos políticos (ligada a algunas reformas de la Segunda República) solía aparecer desprestigiada como algo superficial y pasajero, como una moda de tantas, efímera, y por si fuera poco, extranjera, frente a los ideales políticos conservadores y castizos, que contaban con el peso de la tradición y el arraigo en el terruño. Además, en no pocas ocasiones, los ideales políticos modernos (igualdad, laicismo, progreso...) eran encarnados por mujeres, lo cual, según la mitología machista que construía a la mujer como sujeto volátil y apasionado, restaba seriedad a la cosa, justificando en cambio la burla y el descrédito²³⁷. Esta idea de los ideales políticos modernos como algo pasajero y extranjero, ligado a la mujer, es representada en la comedia de Muñoz Seca, *Marcelino fue por vino*²³⁸, a través del personaje femenino de Rocío, que aparece totalmente caricaturizada y que cambia sus ideales políticos hasta cuatro veces. Su marido, el tabernero asturiano Marcelino, explica con las siguientes palabras la razón del primer cambio: “recordando aquellos tiempos, en que yera una rosa de pasión, atenta a mis gustos, y viéndola hoy respingona y rabisalsera, éntrame un fuego en la sangre y unes ganas de tirar por la calle de en medio... (Bebe.) Por supuesto, non ye de ella la culpa. Ella baila al son que i toquen, y el son que toquen en esti barrio ye un son de «extrangis», don Pepe. Non paez Sevilla esti rincón de Sevilla. ¿Dónde está aquí la gracia, y el buen humor, y la alegría?” (Muñoz Seca, *Marcelino* 31-2). Es decir, que hasta la Sevilla castiza, eternamente alegre y colorida, ha sido tocada por los vientos extranjerizantes de la modernidad. En otras ocasiones, era el pueblo bajo, otro de los sectores subalternos y amenazantes, el que representaba algunos de los ideales políticos modernos. En *La Oca*²³⁹, también de Muñoz Seca, aparece representada de forma caricaturesca y ridícula una asociación obrera de campesinos desempleados, L.A.O.C.A. (Libre Asociación de Obreros Cansados y Aburridos), que reivindican la igualdad social y el trabajo digno a través de lo que denominan “individualismo integral”, sistema político inventado por León, el cabecilla y “fresco” del grupo, que consiste en “que cada uno viva a costa de los demás” para que así todos sean iguales: “todos ensanchados, todos libres, todos manumitidos, todos felices, todos iguales ¡¡sí!!” (Muñoz Seca, *La Oca* 56). Como se ve en la obra, en realidad estos obreros andaluces lo único que pretendían era vivir del cuento, y el autor deja muy claro, desde la primera acotación, su postura frente a ellos: “Por la puerta de la calle entran, con ciertas precauciones, CURRO y SARABIA, dos obreros de alpargatas y gorra. A una legua se ve que estos dos obreros, a más de no tener trabajo, no tienen tampoco vergüenza” (Muñoz Seca, *La Oca* 45). La crítica derechista quitó importancia al fondo ideológico de la obra e insistió en las risas y ovaciones provocadas en el público²⁴⁰. Boris Bureba, sin embargo, criticó duramente la postura de

²³⁷ Para más información sobre la relación entre el género y la modernidad, véase el interesante trabajo de Rita Felski, *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

²³⁸ Comedia estrenada el 20 de septiembre de 1935 en el Teatro Eslava; 232 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 342).

²³⁹ Juguete cómico estrenado el 24 de diciembre de 1931 en el Teatro de la Comedia; 210 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 324).

²⁴⁰ Un detalle elocuente acerca del público que sancionaba el teatro de Muñoz Seca nos lo ofrece Floridor en su reseña del estreno, donde observa que el público ovacionó un chiste que se hizo en la obra sobre la imposición de la lengua catalana, por virtud del Estatuto. *ABC*, 26 de diciembre de 1931, pág. 31.

Muñoz Seca: “Al Rey del Astrakán le molesta que los obreros se vean en la necesidad de exponer y defender sus reivindicaciones, que haya un problema arduo como el de la tierra, que existan obreros parados. Decimos le molestan, no que le inquietan, y, como ni los siente ni los comprende, ha optado por hacer una bufonada de las suyas con temas que, por lo menos, son acreedores al respeto de aquellos que deben a la fortuna –diosa loca, estúpida y veleidosa- la ausencia de esa clase de preocupaciones”²⁴¹.

De manera similar, tanto en *Las Leandras* como en *¡Cómo están las mujeres!* aparecen sendas instituciones *educativas* que se burlan abiertamente de las modernas reformas educativas y culturales auspiciadas por la Segunda República. En *Las Leandras* nos encontramos con una escuela improvisada por una compañía teatral en la que las jóvenes aprenden a ser modernas, lo que implica abrazar el divorcio, la promiscuidad sexual y el consumismo. El cartel que anuncia la nueva escuela dice así: “Las Leandras: colegio de educación moderna para la mujer. Enseñanza superiorísima”, localizado en el “Paseo de M. Domingo (antes Felipe el Hermoso)” y donde además se hablan tres lenguas diferentes: “On parle français – Speach Inglis- S’parla catalá” (González del Castillo, 13). En *¡Cómo están las mujeres!* la institución se llama “El desmigüe del amor” y es una “Academia amorosa a cargo de reputados profesores para solteras sin novio, casadas descontentas y viudas desconsolables” (Loygorri 6). Entre las diversas clases que se ofertan en la academia hay una de “besos y posturas de cine” y otra de “flirt”. Esta academia frecuentada por mujeres feministas se burlaba de las muchas asociaciones femeninas laicas que se habían creado durante la Segunda República como alternativa a los únicos espacios existentes para la sociabilidad femenina, controlados por la Iglesia (y por lo tanto, santuarios de valores conservadores y tradicionales)²⁴².

Ahora bien, en ocasiones, cuando la modernidad no atañe a cuestiones políticas, sino a costumbres cotidianas, estilos de vida, objetos de consumo, etc., parece que pierde todo su potencial amenazador y en cambio, aparece envuelta en un aura de glamour y prestigio social, dignos de admiración y emulación. En esta ocasión se trata de unos aspectos de la modernidad que fomentaban el consumismo, los cuales eran bienvenidos y encumbrados en las obras teatrales porque sintonizaban con los intereses capitalistas de la burguesía financiera. Pero, una vez más, esta modernidad sólo es posible entre las capas dominantes. Por lo general, cuando intenta ser reapropiada por las clases subalternas, es motivo de burla y desprestigio. Así, En *La del manojo* de rosas, el espectador no podía sino reír y sonreírse ante la forma de hablar pretendidamente moderna de Clara (una jovencita que trabaja de manicura en el Ateneo Feminista) y de Espasa (un treintañero que trabaja de camarero y conductor de autobuses). Cuando Clara le confiesa a Espasa: “a mí me ha vuelto loca eso de la terapéutica que consiste en atraer al campo psíquico los complejos subconscientes”, Espasa responde: “a mí, el alcaloide que me descuajaringa es la vertebración ancestral de las neuronas en complicidad fragante con el servetinal. Porque, como sin leucocitos no hay ecuaciones, en cuanto pongas dos binomios a hervir, ya ties caldo magi” (Ramos de Castro, 15).

Como se aprecia en varias obras, lo moderno poco a poco desplaza lo castizo (costumbres, oficios, alimentación, vestimenta...) y aunque en el fondo esta modernización no refleja la realidad nacional (que como ya vimos al estudiar las

²⁴¹ *El Socialista*, 26 de diciembre de 1931, pág. 5.

²⁴² Para más información sobre las asociaciones laicas de mujeres durante la República, véase: M^a Pilar Salomón Chéliz, “Las mujeres en la cultura política republicana: religión y anticlericalismo”. *Historia Social* 53 (2005): 103-118.

Misiones Pedagógicas, en muchos casos sigue anquilosada en un mundo pre-industrial), no supone ningún trauma para las capas que pueden disfrutar de ella²⁴³. Las propias *varietés* y las revistas de visualidad, a través de las cuales se infiltró en las tablas españolas algo tan moderno y extranjero como el erotismo escénico, eran bienvenidas en los coliseos burgueses, satisfaciendo por un lado los intereses sexuales del público mayoritariamente masculino, y por otro, los intereses lucrativos de los empresarios²⁴⁴. Por eso en *Las Leandras*, que trata entre otras cosas de las peripecias de una compañía de actrices de revista, el apuntador Porras no deja de referirse a la compañía teatral como “un negocio” y “un dineral” (González del Castillo 7). Pero además de asistir al teatro, la burguesía moderna que aparece representada en los escenarios tiene otras distracciones. En *La Papirusa*, por ejemplo, conocemos a personajes como Javier, que en vez de ir a los toros, practica deportes tan foráneos como el golf; otros escuchan *blues* en el gramófono y juegan al póker, como Carmela (en fuerte contraste con su padre Antón, que sólo juega a la brisca y al tute); van al cine y no a la verbena, como los padres de Conchi; y viajan por todo el mundo en coche y en tren, como la propia Papirusa²⁴⁵. En *¿Cómo están las mujeres!* los personajes ya no beben chatos y cañas, cazalla o anís del mono, ni comen tocino, como los personajes de *La chulapona*, sino que beben bebidas exóticas como piperment, vermut y champán, y comen “marrones glacés”; además consumen productos tan modernos como novelas eróticas, cigarrillos Muratti, loción capilar “Varón Dandy” y agua de rosas.

A su vez, los espacios por los que se mueven todos estos personajes hacen gala de sus gustos modernos y cosmopolitas. Ya no pasan tanto tiempo en la calle como los protagonistas de las zarzuelas, sino que gustan de los interiores lujosos y confortables²⁴⁶. La mayoría de las acotaciones hacen referencia a decorados elegantes y modernos, en los que por lo general no falta un teléfono sobre un velador. En *¿Cómo están las mujeres!* nos adentramos en una lujosa alcoba decorada con una cama moderna con tablero y mesillas que hacen juego, un tapiz, un farol japonés y muebles y banquetas de laca. En *La del manojito de rosas* se dice que la madre de Javier vive en una casa moderna, en cuyo recibidor hay un tapiz. En *La Papirusa* descubrimos que los personajes son asiduos al *Palace* y al *Ritz*, y cuando Carmela entra en la habitación del hotel de la Papirusa, no encuentra el cuartito “humilde pero limpio”, habitual en las zarzuelas; por eso la Papirusa se ve en la obligación de disculparse: “Siéntate. Toma una copa de champán conmigo. Te asustará un poco este cuarto todo revuelto. ¡Tantas copas usadas! Tiene un aspecto todo esto tan poco respetable. Te parecerá el gabinete de una cualquiera. Yo en todos los hoteles dejo un rastro terrible” (Torrado 57).

²⁴³ Es interesante contrastar la imagen moderna de Madrid representada en muchas de estas obras con algunos testimonios de la época. Así describía una viajera inglesa, en su libro de 1922 sobre Madrid, su impresión de la calle de Alcalá: “un tranvía de alta potencia del último modelo corría cuesta arriba y tuvo que dar un frenazo imprevisto porque una reata de mulas que tiraba de un carrozmo campesino se le había cruzado por el camino” (citado en Carlos Ramos, “Entre el organillo y el jazz-band: Madrid y la narrativa de vanguardia”). También por aquellos años el propio Manuel Azaña se refería a Madrid como un poblachón manchego.

²⁴⁴ Véase el artículo de Serge Salaün “Apogeo y decadencia de la sicilipsis” en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Ed. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Madrid: Tuero, 1992. 129-53. En este artículo Salaün analiza la introducción del erotismo escénico en España y su relación con los distintos tipos de consumo sexual que giraban en torno suyo: prostitución, galanteo, *voyeurismo*, etc.

²⁴⁵ El turismo, de moda entre la alta burguesía de la época, es un tema asiduo en muchas revistas, donde los personajes (y el público, con su imaginación) viajaban por todo el mundo y entraban en contacto con otras culturas. Estos viajes ficticios permitían a los espectadores imaginar su propia identidad y cultura nacional, en contraste con las otras naciones imaginadas.

²⁴⁶ La insalubridad endémica de la mayoría de los hogares de los barrios populares de Madrid, de la que por cierto, no se dice nada en las zarzuelas, obligaba a sus habitantes a hacer vida en la calle. Por eso en *La chulapona* veíamos a tres mujeres sentadas a la puerta de su casa, cosiendo una, peinando a una niña la otra y amamantando a un bebé la tercera.

El cosmopolitismo de estos personajes se hace evidente también a través del vocabulario que utilizan: en *Las Leandras*, por ejemplo, escuchamos palabras como “tournée”, “interview”, “vedette” y “pollo chevalier”. En *La Papirusa* se oye hablar de “sexappeal”, “cock-tails”, “sprit” y “hall”. También el modo de vestir tendrá resonancias modernas y poco a poco van desapareciendo de la escena los mantones de Manila y los volantes flamencos: en *¡Cómo están las mujeres!* aparecen varios hombres que visten de seda y con pantalones chanchullo, y las mujeres duermen con “deshabillé”. Por último, podemos mencionar algunas de las profesiones modernas que desempeñan los protagonistas de este teatro y que progresivamente se imponen en los escenarios, desterrando los oficios arcaizantes (cerilleras, costureras, aguadoras, taberneros...) tan habituales en las zarzuelas tradicionales. En *La del manojo de rosas* tenemos un catálogo de lo más variopinto: un aviador (Ricardo), dos mecánicos que trabajan en un taller de coches (Joaquín y Capó), una mujer que trabaja de manicura (Clara), un camarero que trabaja en un bar moderno y luego conduce autobuses de dos plantas (Espasa) y un negociante de la industria de la chatarra; Ascensión es la única que no desempeña una profesión moderna: es florista. En *¡Cómo están las mujeres!* destaca Belén, que trabaja como abogada y además es diputada en el Congreso. En *La Papirusa*, la protagonista, la Papirusa, dice ganarse la vida con una tienda de perfumes y objetos de arte que tiene en París. En *Cataplúm* conocemos a Luis, un joven que trabaja como agente de seguros de coches, y a Felisa, que trabaja de taqui-meca.

1.4. Mujer y sicalipsis.

En 1893 el número musical “La pulga” representado por la cantante alemana Augusta Bergès en el Teatro Barbieri de Madrid inauguró el fenómeno de la sicalipsis y el erotismo escénico en España²⁴⁷. Pese a que el origen de la palabra sicalipsis no es muy claro, se cree que el adjetivo sicalíptico apareció por primera vez en 1902 en un anuncio del periódico *El Liberal*. En cualquier caso, fue un término muy usado desde finales del siglo diecinueve para referirse a todas las formas de expresión del Eros nacional²⁴⁸.

La época dorada de la sicalipsis escénica tuvo lugar en la primera década del siglo veinte, cuando el género ínfimo (cuplés picantes y *varietés*) empezó a invadir los coliseos oficiales, pero sobre todo, los cabarets y las tabernas populares. Según Serge Salaün, esta cultura de la canción y el cabaret se correspondía (o respondía) a una masiva demanda sexual masculina (imaginaria o concreta) que tenía lugar en los centros urbanos, los cuales habían atraído a hordas de jóvenes solteros desvinculados de su cultura autóctona. Por otra parte la sicalipsis, explica Salaün, podría ser “el síntoma, en una vieja Europa dogmática y represiva, victoriana y decimonónica, de un ansia de liberación social y cultural, mediante la emancipación de un Eros individual y colectivo” (Salaün “Las mujeres” 72). Quizá eso explique que las clases dominantes se empeñaran en reprimir este estallido de liberación sexual a través de diversas campañas de la moral y la virtud, pues temían que fuera la antesala de una revolución social. En consecuencia, a partir de

²⁴⁷ El número en cuestión, que consistía en el progresivo destape de la cantante en busca de la pulga imaginaria, tuvo tanto éxito que fue incorporado en los repertorios de casi todas las artistas de la época.

²⁴⁸ Maitte Zubiaurre, “Velocipedismo sicalíptico: erotismo virtual, bicicletas y sexualidad importada en la España finisecular”. *Journal of Iberian and Latinamerican Studies* 13 (2007): 217-240.

1912, la sicalipsis experimentó un considerable declive, aunque no llegó a desaparecer del todo (pues sobrevivía en las tabernas y los cabarets de las ciudades), y dio paso al cuplé “decente” y sentimentaloides, apto para todos los públicos, popularizado por Raquel Meller y la Goya. Sin embargo, como cabría esperar, el fin de la dictadura de Primo de Rivera y la llegada de la Segunda República supuso una nueva oleada de erotismo escénico que, según Salaün, fue mucho más violenta y cruda que la anterior²⁴⁹. No obstante, debemos matizar que esta erupción erótica no se correspondió necesariamente con un deseo colectivo de liberación social y cultural. En los coliseos oficiales, al menos, parecía ser síntoma de todo lo contrario, de un ansia por querer controlar y someter lo que emergía como una amenaza social a la eterna hegemonía masculina: la mujer.

Y es que esta oleada erótica había coincidido con una crisis de autoridad masculina provocada por los nuevos avances feministas dentro del marco republicano: la ley del divorcio y matrimonio civil, el derecho al voto, la participación en las Cortes y en la vida pública, e incluso la incorporación de la mujer a ciertos ámbitos laborales tradicionalmente masculinos. El teatro, lógicamente no tardó en incorporar estos temas en los escenarios. Así, por ejemplo, en poco más de un mes, se estrenaron en Madrid, con bastante éxito, tres comedias que trataban el tema de la mujer trabajadora: *Tú, el barco, yo, el navegante*²⁵⁰ de Francisco Serrano Anguita; *El pan comido en la mano*²⁵¹ del afamado Jacinto Benavente; y *Cinco lobitos*²⁵², de los hermanos Álvarez Quintero. Ésta última escenificaba la historia de cinco hermanas huérfanas que, junto con su tía, se ponían a trabajar para un soltero rico, sustituyendo a los criados varones que éste tenía antes a su servicio. Al leer esta comedia surge de nuevo la sospecha de si los componentes cómicos con los que ha sido aderezada no cumplirán en el fondo una función catártica con la que exorcizar un miedo subconsciente, en este caso, el miedo masculino a la amenaza de castración encarnada por la mujer. Al menos eso parece desprenderse del comentario cómico, a la vez que amenazador, que hace una de las cinco hermanas, Marisa Lobo (nótense las connotaciones depredadoras del apellido), al inicio del primer acto: “Convénzase, don Félix: son los tiempos, que mandan: son las evoluciones sociales que se imponen y barren normas y prejuicios. Ya es un hecho inconcuso: ¡el hombre está llamado a desaparecer!” (Álvarez Quintero, *Cinco lobitos* 25).

Y es que los nuevos avances logrados por las mujeres en el marco republicano no sólo amenazaban alterar el mundo profesional masculino y las relaciones entre los dos sexos, sino que, a un nivel superior y por primera vez en la historia, a través de su inédita participación electoral, amenazaban alterar significativamente el destino nacional e influir sobre el tipo de nación que debería ser España²⁵³. Por eso a las clases dirigentes les convenía seguir ejerciendo el control que históricamente habían ejercido sobre las mujeres, para que así la nación siguiera siendo a imagen y semejanza de sus intereses ideológicos.

²⁴⁹ Serge Salaün, “Apogeo y decadencia de la sicalipsis.” *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Ed. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Madrid: Tuero, 1992. 129-53. En 1932 Madrid ya cuenta con un centenar de salones de variedades. También en ese año se produce el primer desnudo integral femenino en un coliseo español: el de la cantante Tina de Jarque (Salaün, *El cuplé* 135).

²⁵⁰ Comedia estrenada el 6 de diciembre de 1933 en el Teatro Benavente; 94 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 428).

²⁵¹ Comedia estrenada el 12 de enero de 1934 en el Teatro Fontalba; 95 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 92).

²⁵² Comedia estrenada el 13 de enero de 1934 en el Teatro Cómico; 202 representaciones (Luis M. González, *El teatro* 46).

²⁵³ Es importante recordar que entre los grupos de izquierda hubo fuertes resistencias con respecto al sufragio femenino, incluso por parte de reconocidas feministas, como la socialista Margarita Nelken. Al parecer, temían que su participación electoral diera la victoria a las derechas, debido a la presunta influencia que ejercía sobre ellas la Iglesia católica.

Así se explica el éxito de las revistas de visualidad durante los años treinta, un género teatral, que por lo costoso de su montaje, era exclusivo de las clases acomodadas. Lo que menos importaba en las revistas era la trama dramática, que por lo general era floja e incluso incongruente, de ahí que se pudiera modificar sin ningún problema (inclusión o exclusión de números musicales) para adecuarse a los gustos del público. El objetivo principal era deleitar al público (masculino) a través del placer que proporcionaba la visualidad de cuerpos femeninos semidesnudos, decorados fastuosos y coreografías espectaculares. Al igual que la música, el erotismo interpelaba físicamente al público, de modo que a través de este género, que combinaba música con erotismo visual y auditivo (chistes y canciones picantes), se lograba una comunión y una adhesión entre el público difícilmente conseguidas por otras vías.²⁵⁴ Salaün describe la receta de estas revistas homogeneizadas, importadas de París y Broadway, en los siguientes términos: “una sala grande (ya saben rentabilizarlas), un escenario inmenso donde alternan números de canto y baile y una gran vedette con cuadros de «girls» uniformemente (poco) vestidas. Volvemos a los principios del music-hall, pero americanizado e industrializado” (Salaün, “Espectáculos” 198). Por otra parte, hay que recordar que aunque es cierto que sólo las clases pudientes podían asistir a estos espectáculos, el erotismo visual escénico no era exclusivo de ellas, ya que luego era diseminado y reproducido industrialmente por medio de tarjetas postales con las que las artistas promocionaban su carrera, por medio de carteles de publicidad y por medio de fotografías en la prensa (el diario *La Voz*, por ejemplo, reservaba con frecuencia un espacio en su portada para poner los retratos de las actrices y *vedettes* más famosas de la época, tanto nacionales como internacionales). Algunas de estas *vedettes* consiguieron incluso convertirse en auténticos iconos (eróticos) nacionales, reconocidas y veneradas por miembros de las más diversas clases sociales y de los más diversos orígenes geográficos.

Las “girls” a las que se refiere Salaün encarnaban y reproducían el paradigma patriarcal de la mujer como objeto de deseo y como mero espectáculo para el goce de la mirada masculina. Eran un producto de la sociedad moderna, pero también representaban la incorporación de los valores modernos en la sociedad española: mujer como mercancía y como objeto reproducido industrialmente. Todas tenían el mismo aspecto físico “moderno”: altas, delgadas, depiladas, maquilladas; y aparecían en la escena vestidas con el mismo atuendo y reproduciendo los mismos movimientos a la vez. En la revista *La pipa de oro*²⁵⁵, por ejemplo, había un número musical en el que todas las “girls” eran rubias. Su estatuto de objetos (como meros ornamentos decorativos de la escena) era confirmado por el hecho de que no sólo no tenían voz, si no que su presencia no afectaba lo más mínimo el desarrollo de la trama (si es que se puede hablar de tal cosa en este tipo de obras). De hecho, las pocas veces que abrían la boca, era casi siempre para cantar canciones subidas de tono, jugando siempre con los dobles sentidos, con las que enardecer la imaginación masculina.

²⁵⁴ En 1910, en pleno apogeo sicalíptico, José Alsina escribió un artículo en el que se refería a la sicalipsis como un auténtico nivelador social, pues afectaba por igual a todas las clases de hombres: “¿De dónde proceden estos espectadores que rugen sus deseos en cuanto una artista muestra la más mínima de sus atracciones físicas? De todas partes, el señorito y el menestral expresan las mismas avidedeces y dejan escapar de sus labios la misma crujiente frase de obscenidades admirativas. [. . .] El hambre, ¡esa feroz hambre sexual! [. . .] El hambre es de todos, ¡oh! de todos” (Alsina 2).

²⁵⁵ Revista escrita por Enrique Paradas y Joaquín Jiménez (música de Rosillo y Mollá), estrenada el 4 de mayo de 1932 en el Teatro Romea. Fue la sexta obra más representada durante el lustro republicano: alcanzó las 470 representaciones (Luis M. González, “La escena” 37).

Por otro lado, las “vedettes”, pese a que tenían agencia en lo que se refería al desarrollo de la trama, en la mayoría de los casos seguían ajustándose al modelo de mujer-objeto, y su pretendida modernidad (sobre todo, lo que atañía a su liberación sexual) estaba por lo general al servicio de las fantasías masculinas. Valga de ejemplo, la letra del “Número del Pango Pango” en *¡Cómo están las mujeres!*, donde en teoría se escenificaba el deseo *femenino*: Corina canta que el pango “Es un banano muy dulce / ese banano panguito, / sobre todo si se coge / madurito”; y Celina añade: “Y una vez que con los dedos / se deja preparadito, / es su sabor en los labios / exquisito” (Loygorri 26)²⁵⁶. También su supuesta agencia solía al final de la obra someterse a la voluntad masculina. En esta misma obra, los tres personajes femeninos principales, que inicialmente se mostraban independientes y con poder, terminan sucumbiendo a los hombres y reconociendo su convencional posición pasiva-receptiva. Belén proclama jubilosa: “¡Qué verdad es que la mujer es un tintero y el hombre la pluma” (Loygorri 21); Mamer, a su vez, opina que los hombres españoles (ella es argentina) son unos “machos, que tienen en sus ojos brujos el fuego de locas pasiones y en sus venas sangre de aquellos tigres conquistadores que poblaron mi patria y nos dieron la vida, la religión y la lengua” (26); y Angelina se pone de rodillas ante Narciso, en una escena de fuerte tonalidad melodramática, para suplicarle que la ame, porque de lo contrario, se suicidará.

Pero de nuevo, lo más interesante es el componente cómico de estas revistas, utilizado ideológicamente para liberar las ansias masculinas y perpetuar el control sobre la imagen de la mujer y los roles de género. En *¡Cómo están las mujeres!* la comicidad se consigue de una manera muy simple y convencional: invirtiendo los roles de género. En los años treinta, en España, esta nueva representación de los roles de género era tan inverosímil, tan improbable, debido a la posición desventajosa en que se encontraba la mayoría de las mujeres, que no se requería ningún otro truco cómico para arrancar las carcajadas continuas del público. Es el mundo al revés, el carnaval si se quiere, pero un carnaval hecho por y para hombres que en su mayoría abrazan el paradigma patriarcal dominante, de modo que pierde gran parte de su potencial subversivo, el cual perece en las tablas. En esta obra, por ejemplo, observamos que algunas mujeres desempeñan trabajos tradicionalmente masculinos, como Belén (que no por casualidad se apellida “Zorrilla”) que es abogada y política. También tienen comportamientos supuestamente masculinos: Angelina ha sido acusada de inmoralidad y llevada a juicio por piropear a un hombre en la Castellana; Belén seduce a Narciso comprándole joyas y un coche y poniéndole un pisito; Mamer está obsesionada con encontrar un hombre virgen y cuando por fin lo encuentra, lo emborracha, lo “deshonra” y lo abandona. Ahora bien, si prestamos atención, descubrimos que las ambiciones de estas mujeres modernas se reducen básicamente a la esfera amorosa (donde además claudican), al margen de cualquier otra aspiración política. Su modernidad no es sino una caricatura al servicio de la risa y un postizo de quita y pon (como las pelucas rubias). Así lo ilustra la acotación sobre uno de los números musicales de la obra: “señoritas modernas, faldas cortas, jerseys de colores, americanas, boinas, gafas y un libro debajo del brazo” (Loygorri 7). Poco después, sin embargo, se revela la verdadera posición del autor (en complicidad, recordemos, con el público) mediante las elocuentes letras del número musical que dice: “Ahí tienen la Kent / y la Campoamor, / y dígame usted / si esas dos gachés, / si esas dos

²⁵⁶ Este tipo de números picantes, donde aparecía una mujer comiéndose una fruta tropical, era un lugar común en las revistas de la época.

gachés, / no son dos gachós” (Loygorri 8). Es decir, que la mujer que fuera de las tablas (como Victoria Kent y Clara Campoamor) no se ajustaba al rol construido discursivamente por la ideología patriarcal, se convertía automáticamente en un *otro* no sólo amenazante, sino anormal y, por lo tanto, abyecto, de modo que quedaba excluido de la comunidad.

En definitiva, la representación de la mujer moderna en esta y en muchas otras revistas, emblematizada a través de las “girls”, no era más que una ficción, como la que canta Segunda: “La mujer moderna / hoy en todo alterna, / y triunfa en política / y vence en sport. / Considera al hombre, / cuando es agradable, / sólo utilizable / en trances de amor” (Loygorri 7). Una ficción alegre e inocua que, como sabemos, nada o poco tenía que ver con la realidad de las españolas de los años treinta. Pero una ficción también que, a base de repetirse incesantemente, reproducía y fijaba el modelo de la mujer como un objeto silente, totalmente al margen de la historia, que en muchos casos acababa siendo aceptado por la mayoría como natural y normativo. En consecuencia, a través de esta representación a gran escala de las “girls” como meros objetos decorativos y accesorios de la historia escenificada en las tablas, se naturalizaba la narrativa falocéntrica de otra historia, la Historia de la nación: una narrativa escrita, construida y protagonizada por hombres, donde las mujeres actuaban como meros comparsas. Todo el trabajo y los avances políticos desempeñados en aquellos años por diversos grupos y asociaciones de mujeres feministas quedaba así estratégicamente invisibilizado de la escena teatral y de la escena nacional.

CAPÍTULO 2

EL GOBIERNO REPUBLICANO: POR UN TEATRO NACIONAL

2.1. Tentativas de un Teatro Nacional.

Como ya se observó en la primera parte de este trabajo, al estudiar la labor realizada por las Misiones Pedagógicas, sabemos que los intelectuales y políticos republicanos eran plenamente conscientes de la influencia y alcance político que tenía el teatro. No ignoraban que el teatro era, como aseguraba públicamente el director escénico Cipriano Rivas Cherif, “política «pura», acción social trascendida en poesía”²⁵⁷. Algunos políticos republicanos incluso revelaron una personal atracción por el arte dramático, probando suerte con las musas (como Manuel Azaña y Marcelino Domingo) o fomentando con entusiasmo iniciativas dramáticas particulares como La Barraca o los distintos proyectos teatrales llevados a cabo por Rivas Cherif. Cuando se establece la Segunda República, el primer gobierno provisional se encuentra ante un panorama teatral monopolizado por las tradicionales clases dirigentes (que no gobernantes), las cuales se valdrán de este artefacto cultural para preservar y consolidar su hegemonía en el nuevo escenario político. Frente a la desidia mostrada por el régimen anterior en cuestiones teatrales, el gobierno republicano se demarca una vez más apostando por una serie de proyectos oficiales con los que renovar la escena teatral y ganarse también a las masas, sin cuyo consenso no podría mantenerse en el poder. De este modo respondía también a las exigencias de aquellos críticos y directores teatrales que llevaban varios años reclamando al Estado la protección de una parte tan importante de la vida cultural nacional como era el teatro. Estas voces interpelaban al gobierno republicano para que España siguiera el ejemplo de otras naciones con mayor presencia internacional, como Francia, Alemania, Italia o Rusia, cuyos Estados estaban estrechamente comprometidos con la labor de fomentar y proteger su teatro nacional²⁵⁸.

Entre estos proyectos oficiales estaban las ya estudiadas Misiones Pedagógicas e incluso La Barraca, que si bien había sido organizada de manera independiente por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, al poco tiempo de ponerse en marcha recibió el apoyo económico del Ministerio de Instrucción Pública. Sin embargo, estos proyectos tenían una existencia ambulante y puntual, por lo que no eran los más apropiados para llevar a cabo una profunda renovación de la escena teatral. Además, según advirtió Rivas Cherif, ambas compañías estaban compuestas por actores *amateurs*, estudiantes voluntarios en su mayoría, cuya falta de preparación profesional impedía la creación de un verdadero teatro nacional²⁵⁹. Lo que la nueva España necesitaba era un Teatro Nacional, lírico y dramático, que tuviera un emplazamiento fijo y sólido en el corazón del cuerpo nacional, es decir, en Madrid; y donde se representara y se encumbrara lo más selecto del repertorio teatral patrio. Estas claves las proponía Fernández Almagro en un

²⁵⁷ *Heraldo de Madrid*, 18 de febrero de 1930, pág. 7.

²⁵⁸ Entre estas voces cabe destacar la de E. Gómez de Baquero, Ricardo Baeza, Enrique Díez-Canedo, Juan Chabás y Cipriano Rivas Cherif.

²⁵⁹ Véase “Apuntaciones: por el teatro dramático nacional”, *El Sol*, 22 de julio de 1932, pág. 3; “El nuevo subdirector, Cipriano Rivas Cherif, nos hace importantes declaraciones”, *Luz*, 6 de mayo de 1933, pág. 3.

artículo publicado en *La Voz*, poco tiempo después de proclamarse la Segunda República, donde alegaba hablar en nombre de la justicia y la belleza, desatendiendo a razones ideológicas:

Pero hay que aspirar al teatro de funcionamiento normal, en temporadas fijas, con una compañía que se organice en cuerpo activo y potente de arte y vitalice un repertorio, a ser posible nacional, para mayor y mejor formación del alma colectiva. Entre, desde luego, en esos carteles del teatro que imaginamos la pieza extranjera que lo merezca. Pero cuidemos de las proporciones y las dosis. Lo español debe prevalecer. No en atención a un prurito de arbitrario nacionalismo, sino en homenaje a la justicia y a la belleza. [. . .] El Ayuntamiento de Madrid ha de procurar servir en buenas condiciones Lope o Zorrilla, Calderón o Galdós a un público que ha menester rescatar. Para conseguirlo puede valerse del teatro Español en determinadas condiciones. O de los teatros de barrio, o alguno de construcción idónea, que haga posible y eficaz en su administración el servicio público de un teatro nacional sano y claro²⁶⁰.

Así pues, el 21 de julio de 1931 el gobierno provisional creó un organismo independiente con el cual se pretendía “organizar y dirigir todas las actividades artísticas, pedagógicas y sociales que afectan a la vida musical del país”. Este organismo era conocido como la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y estaba formado por un presidente: Óscar Esplá; un Secretario general: Adolfo Salazar; y nueve vocales: Manuel de Falla, Conrado del Campo, Amadeo Vives (consejero del Ministerio de Instrucción Pública), Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Facundo de la Viña, Salvador Bacarisse, Enrique Fernández Arbós, Arturo Saco del Valle. La Junta tenía su sede lógicamente en Madrid, desde donde, como indicaba el decreto que le dio luz verde, se pretendía organizar y, por lo tanto, controlar, “todas” las actividades que tuvieran relación con el mundo de la música y el teatro lírico, desde el repertorio de las piezas musicales y las obras líricas, hasta los géneros, coreografías e idioma en que se podían interpretar dichas obras. Así pues, desde este organismo centralizado se decidía qué obras eran legítimamente nacionales y, por consiguiente, dignas de ser representadas en Madrid y el resto de provincias, lo cual servía también para configurar el gusto del público y moldear sus adhesiones afectivas con respecto a un repertorio musical específico. El poder ejecutivo que acumulaba la Junta no estuvo exento de críticas, especialmente por parte de los empresarios de los teatros privados que percibían su labor como una forma de competencia injusta y avasalladora.

La importancia que el gobierno republicano otorgaba a la música y al teatro lírico se fundamentaba en un nacionalismo musical expresado explícitamente en el preámbulo del Decreto con el que se fundó la Junta: “La expresión más genuina del alma de los pueblos, lo que señala el ritmo de su carácter, más directamente, es su música popular. Y España es, precisamente, uno de los países cuyo “folklore” musical es de los más ricos del mundo”²⁶¹. El propio ministro Fernando de los Ríos apelaría en 1932 a este capital cultural para rejuvenecer y dignificar una nación que ya no podía reafirmarse en el

²⁶⁰ *La Voz*, 22 de junio de 1931, pág. 5.

²⁶¹ Citado en Eduardo Huertas Vázquez, “Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República”. *El teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Ed. Dru Dougherty y M^a. Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera, 1992. Pág. 401.

mundo de las naciones por medio de otras vías: “el teatro dramático y el teatro lírico, han sido los que han hecho en todo instante conocer a España, cuando no podían remozar su nombre, sus aportaciones concretas a la investigación científica”²⁶². Por esta razón Óscar Esplá y Amadeo Vives dejaron muy claro en una entrevista de 1931 en *La Voz* que su objetivo para el teatro lírico nacional consistía principalmente en aprovechar todo lo español (maestros, compositores, poetas, escenógrafos, cantantes...) y promover la lengua española (castellana), las grandes zarzuelas del pasado y del presente, y el género chico “que por su valor artístico merece figurar en la primera fila de nuestro teatro lírico”²⁶³. Sin embargo, como demostrarían dos años después las lamentaciones del musicólogo y secretario de la Junta, Adolfo Salazar, no todos parecían estar de acuerdo sobre qué era lo nacional: “Con muchos años de retraso se sigue pensando en que el nacionalismo musical consiste en injertar cantos populares en las composiciones, [. . .] sacamos la consecuencia de que lo “nacional” en el teatro español consiste en seguir repitiendo hasta las náuseas el sainete costumbrista de noche de verbena”²⁶⁴. En este artículo Salazar no sólo denunciaba la confusión imperante con respecto al concepto “nacional”, sino que también advertía acerca del peligro que suponía manipular este concepto con fines políticos.

La Junta también proyectó la reorganización del Teatro Nacional de la Ópera (antiguo Teatro Real, que llevaba cerrado y en obras desde 1925) y la administración del de la Zarzuela. Ambos edificios aspiraban a convertirse en los templos del Teatro Lírico Nacional. Y es que la capital del nuevo Estado republicano necesitaba erigir templos laicos, monumentos nacionales, donde se venerase y se divulgase la nueva religión de la cultura patria. El propio Salazar había escrito en repetidas ocasiones sobre el papel legitimador que tenían los teatros a la hora de conferir a una ciudad la categoría de ser la capital de la nación: “para la capitalidad de una nación, para que una gran ciudad merezca este nombre, la existencia de teatros «oficiales» de drma [sic] y ópera (en un sentido general) es tan necesaria como la existencia de catedrales y museos, de monumentos «nacionales»”²⁶⁵. En una república que se proclamaba laica, los teatros, junto con los museos, no eran simples monumentos nacionales, sino que se convertían en auténticos templos sagrados donde custodiar las riquezas culturales y espirituales de la nueva nación. El teatro que fuera protegido por el Estado adquiriría automáticamente el estatus de monumento nacional, lo cual repercutía directamente en las expectativas y actitud del público que asistía a ver las obras allí representadas.

No obstante, las obras del Teatro de la Ópera nunca se completaron y al final la temporada preliminar del Teatro Lírico Nacional se tuvo que llevar a cabo en el Teatro Calderón (cuyo alquiler era por cierto bastante elevado), pues Madrid seguía sin contar con un teatro realmente apropiado donde representar las joyas líricas nacionales. Los resultados fueron muy decepcionantes y no cumplieron con las expectativas de renovación prometidas²⁶⁶. Este mal comienzo marcó el principio del fin: las primeras representaciones de la primera temporada agotaron todo el presupuesto y se tuvo que

²⁶² *Ibid.*, 407.

²⁶³ *La Voz*, 5 de septiembre de 1931, pág. 3.

²⁶⁴ *El Sol*, 14 de abril de 1933, pág. 31.

²⁶⁵ *El Sol*, 28 de abril de 1931, pág. 2.

²⁶⁶ Las obras representadas no reflejaban ninguna apuesta por la novedad o la experimentación, sino que provenían del repertorio tradicional más propio de las empresas privadas que de un teatro auspiciado por el gobierno: *La Dolores*, de Bretón; *Jugar con fuego*, de Barbieri; *El barbero de Sevilla*, de Rossini; *La bruja*, de Chapí; *La balada del carnaval*, de Ardavín (con música de Amadeo Vives). La subvención de este tipo de teatro sí podía significar una amenaza para las empresas privadas.

pedir otro préstamo; Rivas Cherif, que había sido nombrado director artístico, dimitió de su cargo (aunque permaneció como vocal de la Junta); la Junta renunció a la gestión directa del Teatro Lírico Nacional y la cedió a empresas privadas; en julio de 1934 todos sus miembros dimitieron. Durante el bienio negro la Junta fue reorganizada e incorporó los teatros dramáticos; se redujo el número de vocales hasta cinco personas (de talante claramente conservador²⁶⁷); y sus actividades disminuyeron (especialmente por los drásticos cortes presupuestarios), de tal modo que quedó como un simple organismo asesor bajo el control directo del Ministerio de Instrucción Pública. Así fracasaba una vez más el sueño tantas veces aplazado de construir un vibrante Teatro Lírico Nacional que existiera al margen de los dictados del mercado y de los vaivenes políticos²⁶⁸.

Si es verdad que la cultura musical estaba, como afirmaba Salazar, sometida a un “concepto subalterno con relación a las artes plásticas y a la administración del tesoro artístico de España”²⁶⁹, lo cierto es que el teatro dramático no gozaba de mejor salud, ya que ni siquiera contaba con un teatro como el de la Ópera directamente subvencionado por el Estado. Por ello no sorprende que la protección oficial de este teatro fuera objeto de fuertes críticas por parte de los defensores del Teatro Dramático Nacional, ya que se trataba de un teatro minoritario y aristocrático, que para colmo representaba obras de carácter extranjerizante, como la ópera²⁷⁰. El diputado Rey Mora consideraba que el dinero invertido en el Teatro de la Ópera podía ser mejor aprovechado para impulsar el moribundo teatro dramático. Así se lo hizo saber a Fernando de los Ríos en 1932, durante una de las Sesiones del Congreso de los Diputados en la que se debatían las asignaciones presupuestarias:

Es más urgente, Sr. Ministro, la consignación de partidas para subvencionar al teatro dramático que para auxiliar al teatro lírico, porque el antiguo teatro Real, hoy de la Ópera, está en obras, se está haciendo; cuando se termine será el momento, naturalmente, de subvencionarlo; pero el teatro dramático español puede representarse en estos momentos en cualquier coliseo de Madrid o de España y necesita de una urgente e inmediata consignación presupuestaria²⁷¹.

El Ministro Fernando de los Ríos respondió al diputado expresando su total acuerdo con la observación y manifestando su sincero interés en crear un Teatro Dramático Nacional como institución tutelada por el Estado. Pero esta respuesta quedó como una simple declaración de buenas intenciones, pues nunca llegó a ponerse en práctica. Parecía que todas las energías y esfuerzos oficiales se habían canalizado en el género lírico, como ya lo denunció y profetizó Rivas Cherif en 1931: “El Congreso o Asamblea de la Música, reunido recientemente, ha resuelto, de acuerdo con la nueva Junta de la Música y Teatros Líricos, un plan vastísimo cuanto brillante y oneroso.

²⁶⁷ El presidente era el Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública; el Secretario era un Jefe de la Administración del Ministerio; y los cinco vocales eran Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba y Alberto Romea.

²⁶⁸ Véase Dru Dougherty, “Adolfo Salazar y el nacionalismo musical: Un episodio”. *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Ed. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009. 249-353.

²⁶⁹ *El Sol*, 16 de mayo de 1931, pág. 2.

²⁷⁰ Juan Aguilera Sastre, “El debate sobre el teatro nacional durante la Dictadura y la República”. *El teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Ed. Dru Dougherty y M^a. Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera, 1992. Pág. 177.

²⁷¹ Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados. Legislatura 1931-22. N^o 142, 24 de marzo de 1932, págs. 4756-58.

Sujeto, claro está, a las circunstancias y contingencias del presupuesto futuro. Nada se dice ni se hace en pro del teatro dramático”²⁷².

Uno de los motivos por los que el gobierno aplazó la inmediata constitución del Teatro Dramático Nacional puede encontrarse en el temprano fiasco que supuso el proyecto del Teatro Lírico Nacional, el cual puso en guardia al gobierno, entorpeciendo así las tímidas iniciativas oficiales a favor de un Teatro Dramático Nacional. Con todo, las personalidades del mundo de la escena no cesaron de lanzar propuestas al gobierno para que se involucrara y salvara la escena nacional, la cual, según ellos, estaba en peligro de extinción. En su exhaustivo trabajo “Antecedentes republicanos de los teatros nacionales”, Juan Aguilera Sastre rastrea estas propuestas y proyectos presentados al gobierno, dándonos una amplia idea de la gravedad y urgencia con que era percibida la necesidad de que el Estado protegiera el teatro dramático. Aguilera Sastre menciona hasta tres proyectos presentados al gobierno durante el lustro republicano para la formación de un Teatro Dramático Nacional: el primero, elaborado por Antonio Machado, fue presentado a Fernando de los Ríos en marzo de 1932; el segundo, elaborado por Jacinto Grau se entregó el 21 de julio de 1932 a la Comisión de Instrucción Pública; el tercero, firmado por Max Aub, vio la luz el 15 de mayo de 1936. Junto a estos proyectos, Aguilera Sastre destaca varias campañas a favor del Teatro Dramático Nacional realizadas a través de la prensa, como la serie de entrevistas a figuras del mundo teatral publicada en 1932 en el *Heraldo de Madrid* o la campaña organizada por la revista *Sparta* en 1933; y realizadas también a título personal, como los artículos escritos por Rivas Cherif en *El Sol* (8-8-1931, 21-2-1932, 22-7-1932 y 29-7-1932) o los de Juan Chabás en el diario *Luz* (14-4-1933, 13-9-1933 y 20-9-1933), e incluso la iniciativa de Fernando Álvarez Laviada, cabecilla del “Grupo pro Teatro Dramático Español y Español de Ensayos”, que dio una conferencia el 2 de marzo de 1933 en la Agrupación Madrileña Casa de los Gatos titulada “El teatro en España y el momento actual”²⁷³. Más allá de las diferentes perspectivas sobre lo que debía ser el Teatro Dramático Nacional (un museo para preservar los clásicos nacionales y/o un laboratorio donde renovar la escena teatral), todas estas voces coincidían en que el Estado debía protegerlo urgentemente, no sólo para salvarlo de las garras del mercado (que sólo atendía a razones lucrativas), sino porque además el teatro era, como recordaba Fernández Almagro “un instrumento de perfeccionamiento civil y depuración pública”²⁷⁴. Por lo tanto, esta protección era una obligación ineludible del Estado. Así lo proclamaba Chabás en las páginas del diario *Luz*: “El teatro es una forma esencial de la cultura de un pueblo, y el Estado tiene el deber de atenderla”²⁷⁵.

Cabe suponer que la inestabilidad que afectó al Ministerio de Instrucción Pública, por el que pasaron hasta doce personas en sólo cinco años, complicó seriamente la puesta en marcha de este proyecto, el cual, pese a que estuvo presente en las agendas de los diferentes gobiernos, nunca llegó a consumarse como un hecho real. La labor de los distintos gobiernos se limitó, como dijimos, a tímidas iniciativas y subvenciones, entre las cuales podemos destacar los diferentes intentos que se llevaron a cabo para constituir el Teatro Español y el Teatro María Guerrero en sede del Teatro Dramático Nacional.

²⁷² *El Sol*, 14 de julio de 1931, pág. 1.

²⁷³ Véase el mencionado estudio de Aguilera Sastre, “Antecedentes republicanos de los teatros nacionales”. *Historia de los teatros nacionales*. Ed. Andrés Peláez. Madrid: Centro de documentación teatral, 1993. 4-39.

²⁷⁴ *La Voz*, 22 de junio de 1931, pág. 5.

²⁷⁵ *Luz*, 13 de septiembre de 1933, pág. 9.

Ambos teatros se convirtieron en escenario de una batalla ideológica en la que se luchaba nada más y nada menos que por el control de los mecanismos públicos de significación. El control del Teatro Nacional implicaba un poder incalculable, pues suponía el control del repertorio dramático, y por lo tanto, de las representaciones de toda una serie de imágenes y valores con los que incitar al público a reflexionar sobre sí mismo. Su administración pasó, pues, por diferentes manos y alojó diferentes proyectos y compañías teatrales.

El Teatro María Guerrero, adquirido por el gobierno en 1928, había sido la sede del Conservatorio de Música y Declamación desde 1929 hasta 1933, año en que el gobierno decidió que el coliseo fuera exclusivamente un espacio reservado para actos culturales, artísticos o sociales dispuestos por el Ministerio de Instrucción Pública. Dicha decisión provocó el desalojo del Conservatorio e insinuaba un cambio de rumbo encaminado a constituir el María Guerrero como Teatro Nacional. En ese mismo año Rivas Cherif fue nombrado Delegado de Gobierno del Teatro María Guerrero, lo que le permitió instalar allí su Teatro Escuela de Arte (TEA), que era la piedra angular sobre la cual pretendía iniciar la tan deseada renovación teatral²⁷⁶. Este nuevo proyecto fue apoyado oficialmente por medio de la cesión gratuita del teatro y de una pequeña subvención económica. Durante dos cursos (desde enero de 1934 hasta junio de 1935) la TEA dirigida por Rivas Cherif puso en escena un repertorio misceláneo que combinaba clásicos castellanos como Lope de Vega y Quiñones de Benavente con autores contemporáneos nacionales e internacionales como Enrique Suárez de Deza, Eugene O'Neill, Henri Ghéon y Georg Kaiser. Hasta que en 1935 otra decisión oficial que perseguía de nuevo el objetivo de crear un Teatro Nacional en el María Guerrero pone fin a las actividades de la TEA y les obliga a desalojar el coliseo. Con ocasión del tricentenario de la muerte de Lope de Vega el gobierno decide comenzar unas obras de reforma para rehabilitar el teatro y convertirlo en digna sede del Teatro Nacional donde homenajear permanentemente al Fénix, de modo que se cierra el teatro y en junio de ese mismo año Rivas Cherif es cesado de su cargo como Delegado del Gobierno del María Guerrero. Tras estos eventos, la TEA sucumbe definitivamente y de nuevo, la falta de recursos, las obras interminables de restauración y la inestabilidad política impiden que el María Guerrero se convierta en el anhelado Teatro Dramático Nacional, a pesar de que pocos días antes de la sublevación franquista el nuevo gobierno del Frente Popular había concedido los créditos necesarios para que funcionara como tal. El María Guerrero tendría que esperar hasta 1939, cuando Luis Escobar instaló allí el Teatro Nacional de la Falange (Aguilera Sastre, "El debate" 181).

Al igual que el María Guerrero, el destino del Teatro Español también estuvo marcado por la inestabilidad política republicana. Sin embargo, este teatro había estado en el centro de la polémica sobre el Teatro Nacional desde hacía muchos años, concretamente desde 1849, cuando el Conde de San Luis decretó su nacionalización y dejó de llamarse Teatro del Príncipe. Desde entonces, el Teatro Español era considerado popularmente como "nuestro primer coliseo nacional", pues a lo largo de los años las bases para su concesión restringían prácticamente las obras extranjeras, a favor de un teatro español, es decir, castellano, en cuyo repertorio se exigía siempre la representación

²⁷⁶ En 1931 Rivas Cherif escribía sobre el teatro escuela: "El problema del Teatro Nacional es un problema de escuela, de escuela elemental. [. . .] ¿Un teatro-escuela? Ni menos ni más. ¿Es poco? ¿Es mucho? Lo es todo". *El Sol*, 14 de julio de 1931, pág. 1.

de un determinado número de obras del teatro clásico castellano²⁷⁷. Además, el Teatro Español era el único coliseo de Madrid que guardaba una relación directa con la tradición teatral clásica, pues había sido construido sobre las ruinas del corral del Príncipe (inaugurado en 1583), donde fueron representados muchos de los clásicos áureos. El Español contaba también con el prestigio de ser la casa de Don Juan Tenorio, a través de la reproducción de la tradición nacional inventada de representar el clásico de Zorrilla cada mes de noviembre²⁷⁸. No obstante, pese a su carácter emblemático como Teatro Nacional, el Español seguía bajo el control directo del Ayuntamiento de Madrid y su actividad teatral estaba inevitablemente sometida a las vicisitudes políticas de éste último, situación que Rivas Cherif denunció en 1931 tras estar a punto de perder la adjudicación del coliseo por una simple cuestión partidista: “El público ha estado a punto, repito, de no poder ver este año a Margarita Xirgu, avalando un programa de primeras firmas, por haberse roto la conjunción republicanosocialista del Ayuntamiento y hecho cuestión de partido, en el seno de la Comisión primero, en el Pleno después, la adjudicación del teatro”²⁷⁹. Después de proponer una y otra vez la implantación de un sistema que acabara con el régimen de improvisación de temporadas que se seguía en el Español, Rivas Cherif consiguió por fin la adjudicación del coliseo municipal durante tres años consecutivos, lo cual no dejó de despertar sospechas entre ciertos sectores del mundo teatral y político. Algunos años después, Margarita Xirgu se encargaría de desmentir esas sospechas argumentando con persuasión su derecho legítimo a explotar el Español: “Si estaba en el teatro municipal no era porque yo hubiese intrigado para que los republicanos me lo otorgaran caprichosamente. Tres años antes del advenimiento de la República, ya el Ayuntamiento me lo había concedido, porque mi pliego de condiciones se ajustaba, como ningún otro, según lo reconocieron todos, al programa a realizar en aquel teatro”²⁸⁰. Con todo, esta concesión extraordinaria de tres años vería su fin con el acceso a la alcaldía madrileña del conservador Rafael Salazar Alonso. Es indudable que la presencia en el Español de dos figuras simpatizantes de la República tan prominentes en el mundo teatral como Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif (quien además era cuñado de Manuel Azaña) incomodaba en demasía a los sectores más reaccionarios de la capital, los cuales no dejaron de censurar públicamente y sin ningún escrúpulo su labor teatral, tachándola de excesivamente experimental y poco española. En 1935 se leía en las páginas de *La Época*: “La actuación de Margarita Xirgu y de su asesor literario Rivas Cherif ha sido desastrosa durante los tres años que han usufructuado el teatro Español. Todo estímulo de arte, de tradición verdaderamente española, de cultura y de teatro, han estado ausentes”²⁸¹. A su vez, Ricardo Calvo, a quien se le concedió, junto con Enric Borràs, la siguiente temporada del Español (1935-36), aseguraba en *La Voz*: “Procuraremos devolver al Español su fisonomía propia. [. . .] Los experimentos, las tentativas, todo lo respetables que se quiera, deben quedarse para otros escenarios”²⁸². Por otro lado, los críticos más progresistas alzaron la voz en contra de la obstrucción política llevada a cabo

²⁷⁷ Esta característica no era en absoluto común en el resto de los coliseos. Como ha señalado Dru Dougherty, las obras clásicas representadas en los años veinte apenas alcanzaban el 5%. Véase “El legado vanguardista de Tirso de Molina”. *V Jornadas de Teatro Clásico Español*. Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983: 13-28.

²⁷⁸ El *Don Juan Tenorio* seguía siendo en el lustro republicano una de las obras más representadas en la capital. Según Luis M. González, ocupaba el cuarto puesto, con un total de 542 representaciones (“La escena” 37).

²⁷⁹ *El Sol*, 3 de noviembre de 1931, pág. 1.

²⁸⁰ Citado en Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu: actriz predilecta de García Lorca. Op. Cit.*, pág. 225.

²⁸¹ *La Época*, 23 de febrero de 1935, pág. 3.

²⁸² *La Voz*, 26 de junio de 1935, pág. 3.

por las capas reaccionarias sobre el trabajo de Xirgu y Rivas Cherif. Antonio Espina, por ejemplo, criticó duramente la composición del Patronato que se creó en 1935, a instancias del ayuntamiento, para reorganizar el funcionamiento del Español²⁸³:

La mayor parte de los individuos que figuran en el flamante organismo es de clara y distintiva significación reaccionaria. Verdad es que, sin duda para despistar, también se incluyen en él tres o cuatro nombres de escritores imparciales y neutros. Pero el núcleo “activo” del Patronato es fundamentalmente antirrepublicano, cédico, enamorado del pendón bicolor. La mayoría de sus hombres es de extrema derecha en política, y lo que es mucho peor, en arte²⁸⁴.

En junio de 1935 este Patronato nombró una comisión para que detallara la orientación artística (e ideológica) que seguiría el Español a partir de entonces. La propuesta resultante apuntaba con claridad al deseado proyecto de constituir el Español en Teatro Nacional, con una compañía de rango oficial y con un repertorio formado “sólo por autores consagrados”²⁸⁵. No obstante, el Patronato nunca consiguió ponerse de acuerdo con el Ministerio de Instrucción Pública, y en septiembre de ese mismo año se asignó directamente la explotación del Español a Enric Borràs y a Ricardo Calvo, aplazándose una vez más el proyecto de transformar el coliseo municipal en Teatro Nacional. El Español tendría que esperar hasta 1940 para que Felipe Lluch lograra poner allí en marcha el Teatro Nacional.

Es cierto que el propio nombre del coliseo municipal tenía una fuerza semántica difícil de ignorar: era *el* Teatro Español. Se podía prescindir del sustantivo, pero nunca del adjetivo definido, que a su vez adquiría una calidad deíctica. Su prestigio lo convertía pues en plataforma privilegiada para redefinir y exhibir el patrimonio teatral nacional. Por ello, en una época de aguda inestabilidad política su explotación era lógicamente codiciada por aquellos grupos que ansiaban hacerse con el control de un instrumento tan influyente sobre la cultura y la identidad nacional. La correlación naturalizada de repertorio-coliseo otorgaba a los directores un poder incalculable para tratar de orquestar el consenso alrededor de lo que se consideraba legítimamente “nacional”.

A la luz de estas observaciones podemos pues interpretar los repertorios dramáticos llevados a escena por las distintas compañías y las aspiraciones estéticas e ideológicas (reconocidas o no) que acompañaron a sus proyectos. Así, por ejemplo, la comisión formada por el Patronato de 1935 indicaba que la nueva temporada teatral comenzaría en los primeros días de octubre, o el día doce, “coincidiendo con la Fiesta de la Raza”, y sólo se representarían obras de autores españoles clásicos o consagrados, entendiéndose por clásicos aquéllos que en teoría expresaban valores universales. En cuanto al repertorio internacional, se mostraba un especial interés por las obras de autores fallecidos como Shakespeare, Moelière, Schiller... y entre los autores jóvenes nacionales, se advertía que sólo se llevarían a escena las obras que fueran previamente leídas y

²⁸³ El Patronato estaba formado por el propio alcalde Salazar Alonso, que hacía las veces de presidente, dos concejales de la CEDA, Soler y Uriarte, y Luis Gabaldón (Floridor), Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Manuel Machado, Enric Borràs, Rafael Calvo, Emilio Thuillier, Emilio Cotarelo, Pedro de Répide, Luis Araujo Costa, Manuel Bueno y Benavente, que dimitió sin asistir a ninguna reunión.

²⁸⁴ *El Sol*, 13 de junio de 1935, pág. 2. Por su parte Arturo Mori denunciaba la persecución política que había sufrido la compañía en las páginas de *El Liberal* (22 de junio de 1935, pág. 5-6), y dos días después Enrique Díez-Canedo criticaba los efectos perniciosos de la política en el teatro, en un artículo publicado en *La Voz* (24 de junio de 1935, pág. 5).

²⁸⁵ Entrevista con Luis Araujo Costa en el diario *Ya*, 26 de junio de 1935, pág. 8.

aprobadas por el Patronato en pleno. Es decir, que el poder decisorio sobre el repertorio dramático no recaía en manos del director escénico, sino en el Patronato y en la comisión, que eran los que determinaban qué obra era apta para representar el “arte dramático más selecto”. Si quedaba alguna duda con respecto a este coliseo que aspiraba a ser literalmente “escuela y museo”, la comisión era contundente: “Lo que no puede ser nunca el teatro Español es un palenque o pista de ensayos más o menos arbitrarios y extravagantes”. Estas palabras hacían referencia obviamente a la actividad teatral realizada por la compañía anterior. De ahí que los objetivos del Patronato consistieran en “formar”, “rectificar” y “depurar” el gusto del público, presuntamente mancillado en las temporadas teatrales previas²⁸⁶. De este modo, el programa proyectado por la comisión aparecía como una reacción purgativa a la labor desempeñada por Margarita Xirgu y Rivas Cherif durante las cinco temporadas precedentes.

Éstos últimos, en cambio, habían aprovechado la concesión del Español para apostar por unos autores que desafiaban con sus obras el estrecho repertorio nacional institucionalizado por las clases más conservadoras y tradicionalistas de la capital. En otras palabras, esta deliberada selección implicaba en el fondo la reapropiación y resignificación de un patrimonio nacional monopolizado tradicionalmente por las derechas. Así se explican los estrenos de algunos autores abiertamente asociados a la izquierda política como Rafael Alberti (*Fermín Galán*), Marcelino Domingo (*Doña María de Castilla*), el propio Manuel Azaña (*La corona*) e incluso Alejandro Casona (*La sirena varada* y *Otra vez el diablo*). Por otra parte, llaman también la atención las representaciones de obras de autores catalanes (y catalanistas) como Guimerà (*María Rosa* y *Tierra baja*) y Rusiñol (*El místico*), aunque no tanto por su presencia (justificable en parte porque Xirgu y Borràs eran catalanes y fieles admiradores de ambos autores), como por la castellanización de sus obras en las tablas del Español; castellanización que sorprende si se tiene en cuenta que el Teatro de Arte de Moscú había representado allí doce obras en ruso, y con gran éxito, en la temporada de 1932. La representación y castellanización de estas obras catalanas en un teatro cuyo contrato prohibía (salvo contadas excepciones) la representación de obras extranjeras, revelaba por tanto, un intento de integración y asimilación al repertorio *español* de los célebres autores catalanes. Sin embargo, esta misma asimilación, mediante la cual se invisibilizaba la lengua y, hasta cierto punto, la cultura catalana, ponía en evidencia la percepción foránea, y no regional, que tenía la audiencia madrileña del teatro catalán, el cual debía ser traducido al castellano para poder subir con éxito a las tablas del Español. No cabe duda de que también Rivas Cherif tenía su propia idea de lo que era o debía ser el teatro-coliseo y el teatro-texto “español” y por eso aprovechó la concesión del templo para poner en escena y desarrollar sus ideas sobre el teatro nacional. En una entrevista realizada en *Luz* el cuñado de Azaña revela su intención de dignificar el Español en la temporada de 1933-34 con un repertorio que realizaría todo un recorrido histórico por la dramática nacional: “Preparamos un “Índice [sic] cíclico del teatro dramático español”; en este ciclo Calderón, Lope, Tirso, Moratín, El duque de Rivas, Zorrilla, Tamayo, Echegaray, Galdós, Benavente, Marquina, los Quintero y los Machado señalarán con sus obras más características los hitos de nuestra dramática a través de tres siglos”. A este ciclo añadía Rivas Cherif otro en homenaje a Benavente (compuesto por obras del autor)

²⁸⁶ Toda esta información ha sido obtenida de la ponencia de la comisión reproducida en el diario *La Época* el 8 de julio de 1935, pág. 2.

y concluía con optimismo: “Si todo este programa, tan rebotante de afortunadas y excelentes iniciativas se cumple, y no hay razón para dudar de que así sea, nuestro teatro municipal será este año, con toda dignidad, el verdadero Teatro Español”²⁸⁷.

Pero ¿qué sucedía cuando eran los propios próceres republicanos los que desentendaban la pluma y escribían teatro? ¿Por qué teatro? ¿Y qué tipo de teatro en una época dominada, como vimos, por el género cómico? ¿Qué implicaciones tenía si una de sus piezas subía a los altares del Español?

2. 2. De las Cortes a las tablas: interpretación de dos obras emblemáticas estrenadas en el Español.

Como ya explicamos en las páginas anteriores, el teatro ocupaba una parte central en la vida cultural y ociosa de los madrileños de los años treinta. Los políticos e intelectuales republicanos lo sabían y por eso prestaron especial atención a este fenómeno cultural que se mostraba tan apropiado para llegar a las masas. De hecho, la tentación de congregar a una asamblea que utópicamente representara a la nueva nación imaginada para verse y reconocerse en las tablas era tan grande, tan irresistible, que alguna figura política sucumbió a ella hasta el punto de convertirse temporalmente en autor dramático. Ése fue el caso de Manuel Azaña y Marcelino Domingo, los cuales antes de llegar al gobierno republicano, cuando ya soñaban con ese nuevo régimen, en plena dictadura primorriverista, invocaron a las musas para escribir una pieza teatral que, como cualquier otro dramaturgo, esperarían poder estrenar algún día no muy lejano.

Azaña concretamente vería ese sueño realizado al cabo de algo más de tres años, el 19 de diciembre de 1931, cuando se estrenó en el Teatro Goya de Barcelona su primera pieza teatral, un drama en tres actos titulado *La corona*, en el que se escenificaban las peripecias de una princesa fugitiva, su paladín enamorado y el duque cabecilla de la revolución contra la monarquía²⁸⁸. El 12 de abril de 1932, fecha en que se cumplía el primer aniversario de las elecciones que derrocaron a la Monarquía, *La corona* era estrenada con gran expectación en el Teatro Español, al que asistió un público selecto entre el que se encontraban numerosos ministros, el presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora, y el propio autor, que ocupaba el cargo de jefe del Gobierno. Pese a que varios críticos observaron que el drama no era un drama político, empezando por el propio Rivas Cherif, hasta voces autorizadas como la de Enrique Díez-Canedo, pues además la trama sucedía en un lugar y tiempo indeterminados, evitando así posibles paralelismos con la actualidad histórica, lo cierto es que la corona, símbolo indiscutible de la monarquía, no salía muy bien parada en el drama, ya que como señalaba el propio Díez-Canedo en su reseña de *El Sol*, se trataba de un símbolo de fatalidad “al interponerse entre los amores de Diana y el Estudiante, al desviar los caminos de la ambición del duque Aurelio”²⁸⁹. Efectivamente, la corona aparecía como la desencadenante de todas las ambiciones y egoísmos entre los tres personajes principales; era además causa de guerra y de muerte. Es posible que una lectura antimonárquica del drama fuera lo que provocó el aluvión de críticas y reproches que cayeron sobre

²⁸⁷ *Luz*, 22 de septiembre de 1933, pág. 6.

²⁸⁸ Este drama fue escrito en febrero de 1928 y estuvo a punto de ser estrenado en diciembre de 1930, pero tras los acontecimientos de Jaca, fue aplazado para que su éxito no se viera comprometido por la tensión política que reinaba en aquellos días.

²⁸⁹ *El Sol*, 13 de abril de 1932, pág. 8.

Margarita Xirgu tras representarlo en las tablas del Español, “nuestro primer coliseo nacional”. Pero ella supo defenderse de estas críticas advirtiendo con lucidez que la presunta actividad política que tenía lugar en el Español, al margen de la cual ella se posicionaba, no era exclusiva de la coyuntura republicana: “Se me atacaba con el achaque de que en el Español se hacía política. Pero a mí sólo me preocupaba dar continuidad a mi trabajo de actriz. [. . .] Si en el Español se hacía política, era fuera del escenario, en el palco oficial, frecuentado por los gobernantes republicanos, como antes por los del rey”²⁹⁰. Estas palabras de la actriz catalana descubren además la correlación que existía en aquella época entre el coliseo y un tipo de público específico, lo cual nos permite también entender hasta cierto punto el éxito rotundo que tuvo la obra la noche del estreno, ya que después no superó las 26 representaciones seguidas. La crítica no derechista por lo general elogió el drama y coincidió en destacar su calidad literaria. Algunos críticos, en cambio, como Jorge de la Cueva (*El Debate*) o Boris Bureba (*El Socialista*), reconocieron que adolecía de densidad en los diálogos e ideas, lentitud, y escasez de emoción y acción. Su mayor entusiasta fue, sin duda alguna, el principal responsable de su representación en el Español, Rivas Cherif, quien a lo largo de toda su vida mantendría que aquella obra era “la mejor tragicomedia española de nuestro siglo y al par de las mejores del más grande” (Rivas Cherif, *Retrato* 225)²⁹¹. Entre los críticos más severos se encontraba, curiosamente, el propio Azaña, a quien nunca convenció la puesta en escena ni la representación del drama. Pero para otros críticos, sin embargo, esta obra merecía toda la dignidad que le conferían las tablas del Español y llegaban incluso a comparar *La corona* con los clásicos castellanos. Antonio Espina afirmaba, por ejemplo: “El proceso de creación es en “La Corona” deductivo como en *nuestro* mejor teatro clásico, no inductivo como ciertas tendencias del teatro moderno. Esta [sic] es la tradición española”²⁹²; y Díez-Canedo observaba que la obra tenía “algo de la movilidad de *nuestro* teatro clásico”²⁹³ (la cursiva en ambas citas es mía). Otros, como Juan G. Olmedilla, destacaban la españolidad de algunos componentes de la obra: “los caracteres están levantados con materiales auténticamente españoles, de la mejor prosapia” y el coloquio era “de castizo sabor castellano”²⁹⁴; también Antonio Espina ponía en relieve que Azaña era verdaderamente un “castizo” y un “alma castellana”. Y es que nadie ignoraba el españolismo que ostentaba en público el jefe de Gobierno, el cual en una ocasión en julio de 1931, con motivo de un banquete organizado por Acción Republicana, diría orgulloso a sus comensales: “Nadie tiene en las venas un españolismo tan profundo, tan puro y ardiente como yo; nadie siente palpitar en su corazón los ecos de la historia de nuestro país con la vehemencia, con la profundidad, con la pasión personal que yo lo siento cada vez que me asomo a los monumentos y creaciones de nuestros antepasados” (Azaña 40).

Aunque es cierto que *La corona* había sido escrita cuatro años antes de su estreno en la capital, es inevitable no recordar ahora las palabras del propio Rivas Cherif acerca

²⁹⁰ Margarita Xirgu: *actriz predilecta de García Lorca. Op. cit.*, págs. 225-6.

²⁹¹ En esta ocasión, Margarita Xirgu no parecía muy ilusionada con el drama, pues según relata Rivas Cherif en las memorias que escribió sobre Azaña, *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña (seguida por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano Rivas Cherif de 1921 a 1937)*, llegó a oírle decir que “como todos los grandes dramaturgos españoles, había hecho obra de varón y no de mujer, refiriéndose a la primacía, según ella, en la acción de *La Corona* de los personajes masculinos sobre el que ella encarnaba” (Rivas Cherif, *Retrato* 216).

²⁹² *Luz*, 13 de abril de 1932, pág. 9.

²⁹³ *El Sol*, 13 de abril de 1932, pág. 8.

²⁹⁴ *Heraldo de Madrid*, 13 de abril de 1932, pág. 5.

de que todo teatro es política pura, para comprender mejor las implicaciones que tuvo este estreno, sobre todo, si tenemos en cuenta la *ocasión* que significaba, esto es: el espacio legitimador donde se escenificó, la formación y (auto)identificación de su audiencia en relación con un público político y social específico, el estatus social de los actores (Margarita Xirgu en especial) y la significación simbólica de la fecha del estreno. Bajo esta luz es difícil no interpretar el estreno de *La corona*, más allá del contenido de la obra, como otra ocasión, esta vez de carácter republicano, en la que establecer un pacto cultural entre los agentes teatrales (autor y director especialmente) y el público que se congregaba y aplaudía aquella noche en el Español. Este pacto cultural y performativo, que aspiraba a perpetuarse por muchos días en las tablas del Español, celebraba al tiempo que contribuía a legitimar el recién estrenado régimen republicano.

En la noche del 8 de febrero de 1933 se producía en el Español uno de los estrenos más relevantes de la temporada: el drama en cuatro actos escrito por Marcelino Domingo en el verano de 1926, *Doña María de Castilla*. Al parecer, el que un día llegaría a convertirse en el primer Ministro de Instrucción Pública del primer gobierno republicano también invocaba a las musas en tiempos adversos de dictadura militar y represión política: *Doña María de Castilla* fue de hecho escrito en la oscuridad de una celda de la cárcel Modelo de Madrid, lo cual justifica en cierto modo la intención decididamente política que inspiró al político-dramaturgo en el momento de escribir su drama. Según informa Juan G. Olmedilla en las páginas del *Heraldo de Madrid*, el mismo Marcelino Domingo le había confesado que “en el fondo entrañable de su conciencia de español enamorado de los destinos libres de España” había sentido “la llamada ejemplar de las Comunidades castellanas, a través de los siglos”, y que quería “reavivar la magistral hoguera de ciudadanía en el ara de mayor relieve –el teatro- para fortificar con su lección a los españoles indecisos de los últimos años de la Monarquía”²⁹⁵. Estas declaraciones evidenciaban su apreciación del teatro como espacio privilegiado para exhibir su ideal de nación española. Aunque la obra se estrenó dos años después de la caída de la Monarquía española, tanto los agentes teatrales del Español como los agentes políticos del nuevo régimen eran conscientes de que la “hoguera de ciudadanía” debía ser continuamente reavivada para mantener en pie el frágil gobierno democrático, sobre todo en un año en el que crecía con velocidad galopante el descontento ciudadano como consecuencia del aumento del desempleo, las huelgas, la inflación, los conflictos sociales y políticos en las calles de la capital, etc. En consecuencia, el drama de Marcelino Domingo aparecía como un instrumento oportuno para despertar la conciencia de pueblo y nación (términos que se (con)fundían en el drama) en tiempos de crisis, recuperando un episodio clave de la historiografía nacionalista republicana con el que unir a los españoles del presente y del pasado en una narrativa nacional construida sobre el mito de la lucha eterna por la libertad. Así parecía entenderlo Antonio Espina en su entusiasta reseña sobre el estreno: “el pueblo, erigido en protagonista, se rebela contra el poder real, y, por primera vez en nuestra historia, la idea de libertad, no sólo el sentimiento de ella, se convierte en bandera revolucionaria. La rebelión de los comuneros constituye la primera fase de una lucha que había de durar siglos. Empezó con ritmo de gesta en Villalar, en 1521, y con retorno de gesta [. . .] termina en Jaca en 1930”²⁹⁶. También Fernández Almagro parecía hacerse eco de este

²⁹⁵ *Heraldo de Madrid*, 9 de febrero de 1933, pág. 5.

²⁹⁶ *Luz*, 9 de febrero de 1933, pág. 13

discurso en su reseña sobre el estreno, al apelar a un “nosotros” y a un “nuestro pueblo” que se identificaba lógicamente con Castilla: “Las Comunidades de Castilla: episodio decisivo que marca un recodo de extraordinaria importancia a la marcha de nuestro pueblo”²⁹⁷. Con todo, tanto Fernández Almagro como M. Núñez de Arenas y Boris Bureba lamentaban la excesiva sobriedad con que fueron trazados los personajes y los acontecimientos históricos. Núñez de Arenas escribía sobre un “lirismo reconcentrado y hacia adentro” y de “héroe rebajados de magnitud”²⁹⁸; Fernández Almagro, por su parte, observaba que el motivo más apasionante de la obra quedaba en “simple referencia”; Boris Bureba iba más allá, señalando que “en “Doña María de Padilla”, el ídolo, la diosa de la lucha, por la que todos sienten veneración, se pasa las cuatro jornadas en lamentaciones”²⁹⁹.

Según las crónicas de la época, el estreno de *Doña María de Castilla* fue acogido con “grandes ovaciones” y el autor “hubo de salir a escena al final de los últimos tres actos”³⁰⁰. También este estreno contó con un público selecto, político y literario, en el que se encontraban de nuevo el presidente de la República, Alcalá Zamora, y el jefe del Gobierno, Azaña. Es significativo el éxito de este drama en este coliseo madrileño, donde el aplauso fervoroso del público sancionó un discurso nacionalista que hacía apología del castellano como lengua y de Castilla como pueblo con “talento nacionalizador”³⁰¹. En el primer acto, por ejemplo, Juan de Padilla expresaba con convicción sus planes de hablar con Carlos V en la siguiente forma: “Hablarle en nuestro castellano: en ese castellano en que los reyes han tenido que oír las más claras verdades: en ese castellano que hasta hoy no se ha envilecido adulando a los poderosos...” (Domingo 16). En otro momento se oye a Medrano, miembro del bando de los comuneros, que dice: “En esta hora puede hacerse España, o puede quedar deshecha por muchos siglos” (24). Poco después, en el tercer acto, vuelve a sentenciar, con un tono que muchos espectadores interpretarían como profético: “Creo que en este momento se alza o se hunde Castilla... Y que con Castilla se alza o se hunde eso que llamamos España, y que no sabemos aun lo que va a ser. [. . .] Si vencemos, vencerá la ley al rey y España será, porque tendrá un rey armonizador de las leyes de sus distintos pueblos; si somos vencidos, vencerá el rey a la ley y nadie sabe qué suerte seguirá España” (43). Con estas palabras Medrano equiparaba España con el concepto de democracia (leyes de los pueblos) y es posible que en algunos oídos del público del Teatro Español resonara el discurso de Azaña “La República como forma del ser nacional” pronunciado en la sesión de clausura de la Asamblea del partido de Acción Republicana, el 28 de marzo de 1932. En aquel discurso también Azaña identificaba España y la tradición española con los valores democráticos encarnados en la República. La obra terminaba en una nota cargada de emoción con unas palabras pronunciadas por la protagonista, doña María de Castilla, interpelando al público republicano del Español a que se mirase en ella y en sus compatriotas para seguir luchando por la libertad... o lo que venía a ser lo mismo según la retórica republicana, por España: “Queda el ejemplo y el camino abierto... Cuando vuelva a haber hombres sobre esta tierra, si los hay ya alguna vez, y quieran ser historia, hacer historia, habrán de mirarse en nosotros y volver a empezar por donde nosotros hemos acabado” (63).

²⁹⁷ *El Sol*, 9 de febrero de 1933, pág. 8.

²⁹⁸ *La Voz*, 9 de febrero de 1933, pág. 3.

²⁹⁹ *El Socialista*, 9 de febrero de 1933, pág. 5.

³⁰⁰ *Luz*, 9 de febrero de 1933, pág. 13.

³⁰¹ José Ortega y Gasset, *España invertebrada*. *Op. cit.*, pág. 32.

El estreno de *Doña María de Castilla* tenía, al igual que el estreno de *La corona*, unas implicaciones políticas, no sólo por el contenido de la obra (en este caso abiertamente político), sino también por la ocasión que significaba: el contexto cultural en el que acontecía, el espacio, los participantes a ambos lados del escenario... pero sobre todo por el contexto teatral general en el que tenía lugar. Frente a un panorama monopolizado por la risa, donde comedias, zarzuelas y revistas terminaban siempre con un final feliz y no aspiraban, en teoría, más que a divertir al público y hacerle pasar un buen rato, *Doña María de Castilla* y *La corona* se erigían como dramas serios en los que se eludía la pretendida ligereza y frivolidad del género cómico para hacer reflexionar al respetable sobre temas tan graves como la guerra y la política. Estos dramas representaban, pues, la otra cara de la batalla teatral: la lucha en el campo de la cultura por una hegemonía política no consolidada. En ambos estrenos se estaba llevando a cabo una auténtica *performance*, en el sentido de que se reproducía un guión escénico que en aquel momento también era un texto nacional. Por consiguiente, a través de estas piezas teatrales y de la ocasión que significaban, se perseguía la concienciación de los espectadores como ciudadanos republicanos, protagonistas de una historia nacional fatalmente interrumpida por siglos de tiranía y absolutismo.

2. 3. Por un teatro nacional-popular: representaciones públicas al aire libre.

Pese a todos los esfuerzos realizados en pro de un Teatro Nacional, lírico y dramático, a los dirigentes republicanos no se les escapaba la idea acerca de la importancia vital que tenía llegar hasta el pueblo, en este caso, el pueblo-nación de Madrid, que seguía viviendo al margen de la efervescente actividad teatral de los grandes coliseos³⁰². Por esta razón, tras la proclamación de la República los diferentes gobiernos (incluso durante el bienio negro) organizaron numerosos eventos públicos al aire libre para que todos los madrileños, no sólo las clases acomodadas, se congregaran para disfrutar del patrimonio cultural nacional. Como ya señaló Santos Juliá, la República había sido establecida como resultado inmediato de un pujante movimiento popular:

[I]f the people of Madrid and, of course, of many other cities had not interpreted, felt and celebrated the electoral triumph of the Republican-Socialist candidates at the ballot box as the decisive political victory over the monarchy, then very possibly the monarchy might have been able to ignore its electoral rejection. The popular celebration, however, eliminated the possibility of any political initiative other than the proclamation of the Republic. (“Economic crisis” 138)

Santos Juliá explica que la emergencia vigorosa de ese mismo movimiento popular sería también la causa inmediata de muchos de los problemas que tuvo que afrontar el gobierno republicano. Por lo tanto, si la República había sido avalada por la multitudinaria celebración por parte del pueblo de su soberanía reconquistada, también gracias a ese tipo de celebraciones populares podría mantenerse viva. Esto explica que al poco tiempo de proclamarse la República, el Ayuntamiento de Madrid decidiera

³⁰² En 1935 el salario medio de un obrero del sector textil oscilaba entre 6 y 9 pesetas diarias (2,5 y 4,3 en el caso de las mujeres); el precio de las entradas en coliseos como el Español oscilaba entre 3 (precio popular) y 5 pesetas, la butaca.

organizar unas fiestas populares con las que homenajear al Gobierno Provisional. Así, el 10 de junio daban comienzo “Las Fiestas de la República”, en cuyo repertorio se incluían representaciones teatrales gratuitas o a precios populares, en teatros como el Gran Metropolitano y el Fuencarral o al aire libre; además de fuegos artificiales; verbenas en los Viveros de la Villa, que contaban con “variétés”, tómbola, baile y concursos; corridas de toros; conciertos populares en los distintos barrios, etc³⁰³.

Si el pueblo no podía ir al teatro, entonces el teatro iría al pueblo, parecía haber discernido el Ayuntamiento de Madrid, adhiriéndose a una tradición que se remontaba al Siglo de Oro³⁰⁴. Y así, para inaugurar las fiestas, aquel 10 de junio se montó un tablado en la Plaza de la Armería del Palacio Real (convertido entonces en Museo) para representar el clásico de Calderón, *El alcalde de Zalamea*. La obra seleccionada para ocasión tan especial y el emplazamiento donde se montó tenían una carga simbólica inequívoca, que no pocos críticos se esforzaron en resaltar. Juan G. Olmedilla escribía con fervor en las páginas de *Heraldo de Madrid*: “Nuestro popular alcalde, D. Pedro Rico, fue muy felicitado por haber tenido la iniciativa de que el primer espectáculo escénico de la República fuera esta simbólica representación de “El alcalde de Zalamea” en el solar de la realeza misma, ya desalojado por sus detentadores seculares para dar paso al fuero popular de los Pedro Crespos que representan la auténtica soberanía de España”³⁰⁵. A su vez, Díez-Canedo se refería al drama calderoniano como una “exaltación magnífica del Poder civil” y destacaba su sentido “profundamente democrático”³⁰⁶. El evento, para el cual se colocaron cuatro mil sillas, fue seguido por miles y miles de espectadores, entre los que se encontraba el propio alcalde de Madrid. Juan G. Olmedilla indica que había ocho mil espectadores con pase, dentro del recinto, y millares por las calles y alrededores de la plaza³⁰⁷. Según el redactor de *El Socialista*, M. Moya, se trataba de un público verdaderamente popular: “Se puede decir que estaban representadas todas las clases sociales en tan gran función teatral, pero principalmente las populares”³⁰⁸. Para conseguir que la obra gozara del máximo alcance posible, se instalaron unos potentes altavoces e incluso se difundió por la radio, para que pudiera ser escuchada en toda España y en el extranjero. Según informan las crónicas, el evento fue seguido por la multitud con el máximo respeto y atención, lo que por otra parte no impidió manifestaciones públicas de emoción colectiva: “[Borrás] fue interrumpido con grandes ovaciones en los parlamentos culminantes” describe Olmedilla en su reseña del *Heraldo de Madrid*. Y es que el pueblo de Madrid aquella noche no sólo hacía el papel de público espectador pasivo, sino que con su presencia también desempeñaba un papel participativo en el acontecimiento histórico que le estaba tocando vivir. Dicho de otro modo, su presencia frente a aquel espectáculo era una representación viva de la República democrática, gracias a la cual dicho espectáculo era posible. Además, como el evento tenía una finalidad benéfica (los ingresos iban a ser destinados a remediar la situación de los obreros desempleados), la presencia del pueblo de Madrid en aquella plaza

³⁰³ Información obtenida en *El Sol*, 11 de junio de 1931, pág. 3.

³⁰⁴ Como señala Clinton D. Young en su ensayo “Theatrical reform and the emergence of mass culture in Spain”, durante el Siglo de Oro, España era uno de los dos únicos países en Europa (el otro era Inglaterra) donde el teatro no era un privilegio de la realeza, sino que los autores veían sus obras representadas en escenarios que atraían a audiencias de todas las clases sociales (Young 630).

³⁰⁵ *Heraldo de Madrid*, 11 de junio de 1931, pág. 7.

³⁰⁶ *El Sol*, 11 de junio de 1931, pág. 8.

³⁰⁷ De esos ocho mil que se encontraban dentro del recinto, la mitad vio el espectáculo de pie, pues tenían lo que se conocía como “localidades de paseo”.

³⁰⁸ *El Socialista*, 11 de junio de 1931, pág. 3.

significaba también una adhesión solidaria a una causa de justicia social... la justicia social que la República pretendía establecer en la nación.

La representación de *El alcalde de Zalamea* fue además amenizada por una banda de música y unos discos del “Himno de Riego” y la “Marsellesa” transmitidos por toda la plaza por medio de los altavoces que se instalaron. Esta música servía para recordar a todos los espectadores la causa primera y el fin último de aquel evento: la República. Todo el espectáculo venía a ser una auténtica *performance* de la República: las notas musicales republicanas, la escenificación en el tablado del “Poder civil”, el emplazamiento real resignificado como foro popular, la congregación multitudinaria y heterogénea participando activamente con su presencia, reconociéndose en el tablado y en el público... Era una *performance* porque a través de ella se (re)creaba el pueblo madrileño (sinécdoque de la nación) dentro y fuera de las tablas, y se reproducía un discurso republicano populista que por un lado reconocía la soberanía popular, y por otro, invocaba al pueblo para crear consenso frente a la reacción monárquica. Por medio de esta *performance* se reproducía también la tradición inventada republicana sobre la cual se asentaba el mito del pueblo español en eterna lucha contra el poder tiránico. Así, el pueblo congregado en la plaza de la Armería era interpelado a comulgar espiritualmente con una tradición inmemorial que a su vez le permitía localizarse en el tiempo y en el espacio. La reseña de Bernardo G. de Candamo revelaba la creencia en esta comunión popular a través del tiempo: “el público de hoy se funde en un mismo sentimiento con el público remoto que escuchó esos versos por primera vez. Hay una continuidad sentimental y psicológica entre este auditorio y el otro auditorio, alejado por los siglos. Iguales anhelos palpitan en los corazones y más que ningún otro anhelo este gran anhelo, impaciente e inquieto, imperativo y exigente, el anhelo de libertad”³⁰⁹.

El alcalde de Zalamea fue sólo la primera de una serie de obras que se representaron a lo largo de toda la semana. En una reseña en *Heraldo de Madrid* Juan G. Olmedilla da cuenta de estas obras: ““El alcalde de Zalamea”, “La vida es sueño”, “El abuelo”, “La reina castiza”, “La verbena de la Paloma” y esta versión moderna de la “Electra” helénica”³¹⁰. Tres años después, también durante la celebración del aniversario de la República, los madrileños pudieron disfrutar de nuevo del clásico calderoniano al aire libre. En esta ocasión la representación tuvo lugar en otro emplazamiento con indudable carga simbólica: la Nueva Plaza Monumental de Madrid (actual plaza de toros de Las Ventas). Esta plaza, que había sido construida para la puesta en escena de la “fiesta nacional”, acogía ahora a la Compañía Xirgu-Borràs para representar otra fiesta nacional, la conmemoración de la proclamación de la República. La dirección escenográfica corría a cargo de Rivas Cherif, a quien el ministro de Instrucción Pública, Salvador de Madariaga, encargó la tarea de representar una obra clásica española al aire libre “que pudiera tener un valor actual en esta conmemoración”³¹¹. Rivas Cherif también escogió *El alcalde de Zalamea* porque le parecía que era “la representación calderoniana por excelencia de la justicia española”³¹², y decidió representarlo en la plaza de toros madrileña, la cual tenía capacidad para veinticinco mil personas. Las crónicas de la época hablan de una concurrencia extraordinaria, presidida por el presidente de la República, el jefe del Gobierno, el ministro de Instrucción Pública y otros miembros del Gobierno. Sin

³⁰⁹ *El Imparcial*, 12 de junio de 1931, pág. 1.

³¹⁰ *Heraldo de Madrid*, 19 de junio de 1931, pág. 5.

³¹¹ *Luz*, 13 de abril de 1934, pág. 6.

³¹² *Luz*, 22 de septiembre de 1933, pág. 6.

embargo, un fallo técnico de sonido impidió que la obra pudiera ser escuchada por la totalidad del público allí congregado, el cual tuvo que limitarse a *ver* el drama. Ante este imprevisto, algunos críticos salieron en defensa del espectáculo organizado por Rivas Cherif, asegurando que la popularidad del drama era tal, que pudo ser disfrutado por el público aún sin ser escuchado. Victorino Tamayo, por ejemplo, respondía a un interlocutor que se quejaba de ese fallo técnico con las siguientes palabras: “Tú, como todos los españoles, estás en la obligación de conocer el drama calderoniano”³¹³. Estas palabras ilustran con bastante claridad el lugar privilegiado que ocupaba Calderón en el olimpo nacional.

Dentro de ese olimpo, por supuesto, había otro espacio reservado para Lope de Vega. El 27 de agosto de 1935 se cumplían trescientos años de su muerte y para conmemorar la efeméride se creó la Junta Central de Iniciativas del Tricentenario, presidida por el españolísimo Menéndez Pidal, la cual se encargaría de organizar todos los actos oficiales en honor al Fénix. Entre las diversas actividades conmemorativas que se realizaron en Madrid³¹⁴, Antonina Rodrigo menciona la representación de varias obras teatrales (*El degollado*, *La siega*, *La puente del mundo* y *La locura por la honra*) en una serie de lugares cuidadosamente seleccionados por la Junta como espacios donde se conservaba la tradición: la plaza de las Comendadoras, la plaza de la Paja, la plaza de San Francisco y la plaza del Conde de Miranda (Rodrigo 273).

El 27 de agosto se declaró fiesta oficial en Madrid (no se trabajó en ningún centro oficial de la capital) y los tranvías se engalanaron para recordar la memoria del Fénix. Se realizaron diferentes actos conmemorativos, como un solemne funeral por su alma en la Iglesia de las Trinitarias; un paseo sentimental a través de la topografía madrileña de su teatro (comenzando en la ermita de San Isidro y finalizando en Atocha), acompañado de la lectura de algunos de sus poemas y fragmentos de piezas teatrales; un homenaje en la plaza de Rubén Darío en el que se leyeron poemas de Calderón, Tirso, Cervantes y Quevedo, además de sonetos ensalzando a Lope escritos y leídos por Pedro de Répide, Diego San José, Luis Araujo Costa y Manuel Machado, con Banda Municipal incluida; y por la tarde se reservó a Rivas Cherif y a la Compañía del Español (Xirgu-Borràs) la representación, en la Chopera del Retiro, de *La dama boba*, en versión adaptada de Lorca, quien añadió música, danzas y canciones clásicas a la pieza. La obra fue seguida por miles de espectadores que vieron la obra sentados y de pie (había cinco mil asientos numerados de pago), y según Juan G. Olmedilla, la representación resultó “perfecta”³¹⁵. Cinco días después, también en el Retiro, la Compañía del Español volvía a las tablas bajo la dirección de Rivas Cherif, para representar, frente a miles de espectadores, el clásico inmortal de Lope, *Fuenteovejuna*, que “como siempre, arrancó oleadas de aplausos en los momentos culminantes”³¹⁶.

La figura de Lope de Vega se colocó irremediabilmente en el centro de la batalla teatral y fue reapropiada tanto por conservadores como por republicanos de izquierda para fomentar diferentes valores ideológicos, desde la invocación de un pasado glorioso,

³¹³ *La Voz*, 16 de abril de 1934, pág. 3.

³¹⁴ El tricentenario se celebró en otras ciudades de la geografía española, pero también en el extranjero, como en Buenos Aires y Hamburgo. En Barcelona, por ejemplo, la Compañía María Guerrero representó *La dama boba*. Una noticia del *Heraldo de Madrid* hizo referencia a esta conmemoración, destacando la relevancia de la “gloria dramática de España” en tierras catalanas en los siguientes términos: “El castellano Lope, honrado en la Generalidad de Cataluña”. *Heraldo de Madrid*, 28 de agosto de 1935, pág. 8.

³¹⁵ *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto de 1935, pág. 8.

³¹⁶ *Heraldo de Madrid*, 2 de septiembre de 1935, pág. 9.

imperial y católico, hasta la recuperación de una tradición republicana y libertadora³¹⁷. Sin embargo, pese a esta aparente maleabilidad de la figura de Lope, ambos grupos coincidían en su españolidad esencial y perenne y en su calidad de icono nacional. Basten, como botón de muestra, y a modo de conclusión, las palabras encomiásticas que le dedicó en aquellos días el discípulo de Menéndez Pidal que con el tiempo se convertiría en director de la Real Academia Española, Dámaso Alonso:

[E]l escritor que es el puente entre toda la antigua tradición y la proyección de la España futura: el único vínculo indispensable de la cultura española: el genio de la hispanidad, en tal grado que, así como no se comprendería un Lope sin España, casi no podemos imaginar una España sin Lope: el centro vital del espíritu español, el mayor poeta de España³¹⁸.

³¹⁷ En las páginas del periódico estudiantil fascista *Haz*, apareció un artículo bajo el título “Mascaras” [sic] en el que el autor (L.B.L.) arremetía contra el uso que el “cuñado de Azaña” estaba haciendo de “nuestro español imperial, Lope de Vega” en el coliseo municipal. El autor proponía como alternativa recuperar a “nuestros clásicos” otorgándoles una significación totalitaria, nacional, Católica e imperial (*Haz*, 9 de abril de 1935, pág. 2).

³¹⁸ *Heraldo de Madrid*, 22 de agosto de 1935, pág. 5.

CONCLUSIÓN

ALGUNAS CONSIDERACIONES

Como ya quedó dicho al comienzo de este trabajo y como hemos intentado demostrar a lo largo de todas estas páginas, la cultura había ocupado un puesto central en la política de la coalición republicano-socialista, especialmente porque ésta estaba formada por un extraordinario número de intelectuales, periodistas, profesores y, como acabamos de ver, hasta de autores dramáticos. Por esa razón la Segunda República había sido bautizada como la “república de los intelectuales”. Muchos de estos intelectuales estaban profundamente convencidos del papel redentor que tenía la cultura y así lo proclamaron en diferentes formas y ocasiones: Azaña, por ejemplo, dijo en 1911, en una conferencia sobre “El problema nacional”, que había “una patria que redimir y rehacer por la cultura, por la justicia, y por la libertad”³¹⁹ (en ese orden); Llopis por su parte, escribía en *La revolución en la escuela* que había que hacer de la escuela “el arma ideológica de la revolución española” (Llopis 100); el 12 de junio de 1931 se firmaba un Decreto que dejaba muy claro el papel de la educación en la agenda política republicana:

El Gobierno provisional de la República sitúa en el primer plano de sus preocupaciones los problemas que hacen referencia a la educación del pueblo. La República aspira a transformar fundamentalmente la realidad española hasta lograr que España sea una auténtica democracia. Y España no será una auténtica democracia mientras la inmensa mayoría de sus hijos, por falta de escuelas, se vean condenados a perpetua ignorancia. [. . .] ha llegado el momento de redimir a España por la escuela³²⁰.

Como revelan estas palabras, la cultura era considerada un instrumento esencial para el desarrollo de la democracia, de modo que si se quería preservar la segunda, había que fomentar la primera. Por otra parte, el artículo 48 de la Constitución aprobada en 1931 especificaba que el servicio de la cultura era atribución esencial del Estado, en fuerte contraste con la actitud de negligencia manifestada durante el directorio con respecto a cuestiones culturales. De hecho, hasta la llegada de la República, la mayoría de las creaciones culturales habían estado en manos de iniciativas privadas. Por ello, el nuevo Estado republicano se presentaba como un Estado educador que se comprometía a velar por la educación de los españoles y por el patrimonio cultural nacional. Los nuevos agentes políticos sabían que no podían consolidar el nuevo régimen con las mismas herramientas coercitivas con que se había sostenido el anterior, de modo que recurrieron a la cultura como instrumento eficaz con el que alcanzar el consenso para fortalecer la recién nacida República. Así pues, los republicanos se pusieron manos a la obra para promocionar y divulgar una cultura nacional con la que todos los españoles se sintieran

³¹⁹ Conferencia pronunciada el 4 de febrero de 1911 en la Casa del Pueblo de Alcalá de Henares. Citado en Eduardo Huertas Vázquez, *La política cultural de la segunda república española*. *Op.cit.*, pág. 39.

³²⁰ Citado en Mercedes Samaniego Boneu, *La política educativa de la Segunda República durante el bienio azañista*. *Op.cit.*, pág. 97.

identificados e integrados en la patria. Sólo así podría sostenerse el nuevo régimen nacido en una sociedad severamente fragmentada y azotada por una aguda crisis económica.

En su ensayo “Community, Nation and State in Republican Spain, 1931-1938”, Helen Graham argumenta que los republicanos cometieron el fatal error de ignorar la necesidad de comprometerse activamente en la construcción de una base social y de articular un nacionalismo de estado pro-activo y comprensivo que pudiera movilizar a las masas más allá de sus lealtades sociales o regionales³²¹. En consecuencia, explica Graham, el precio que tuvieron que pagar por este error fue el eclipse político provocado por el golpe militar de 1936. No obstante, no debemos confundir la incapacidad con la ignorancia, y el fracaso con el desinterés, pues una cosa es intentar construir una base social y fallar en su ejecución y otra muy distinta, ignorar por completo la necesidad de construir esa base social. Por otra parte, la visión de Graham obvia un aspecto fundamental del nacionalismo de estado democrático. Y es que éste no opera tanto de manera ostentosa y explícita, expresándose por medio de arengas nacionalistas ni imponiéndose mediante la fuerza, sino que, en muchos casos, tiende a diseminarse discursiva y performativamente, bien a través de la actividad administrativa y burocrática, constante, anónima y cotidiana³²², o bien por la actividad de agentes culturales e instituciones más conspicuas, que dicen operar en nombre de causas abstractas y universales (la educación, la justicia, el bienestar, la cultura, la comunicación, etc.) y no necesariamente en aras de una identidad nacional concreta, es decir, de una identidad excluyente de otras. Por lo tanto, frente a la visión un tanto simplificadora de Graham, y parafraseando a Will Kymlicka, convendría reformular esta visión del período anterior a la Guerra Civil española, diciendo que la democracia de la Segunda República fue, no ya el gobierno de un estado-nación, sino más bien el gobierno de un estado nacionalizante:

Put another way, nation-states did not come into being at the beginning of time, nor did they arise overnight: they are the product of careful nation-building policies, adopted by the state in order to diffuse and strengthen a sense of nationhood. These policies include national education curriculums, support for national media, the adoption of national symbols and official language laws, citizenship and naturalization laws, and so on. For this reason, it is perhaps better to describe these as ‘nation-building-states’ or as ‘nationalizing states’ rather than as ‘nation-states’. (Kymlicka 229)

Los republicanos nunca ignoraron la imperativa labor de nacionalización de las masas que tenían que llevar a cabo si querían contar con su apoyo y adhesión para consolidar la República. Sin embargo, dicha nacionalización no era tarea fácil en un Estado en el que se enfrentaban diferentes discursos nacionalistas, y cuya población se encontraba en muchos casos alienada por el subdesarrollo y el histórico abandono de las autoridades civiles. Teniendo en cuenta estas dificultades, conviene recordar que el

³²¹ Helen Graham, “Community, Nation and State in Republican Spain, 1931-1938”: “the republicans ignored the need actively to engage in building a social base, to articulate a pro-active, overarching state nationalism which could mobilise across specific social constituencies and regional allegiances”. Pág. 136.

³²² Para una teoría y un análisis de este tipo de nacionalismo discursivo, burocrático y administrativo, véase el libro de Rogers Brubaker, *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

nacionalismo de estado no es casi nunca un *fait accompli*, es decir, un resultado concreto o una meta verificable, tal y como parece sugerir Graham, sino más bien un continuo e inacabado proceso. En palabras de Kymlicka, “the successful diffusing of a common national identity is, in many countries, a contingent and vulnerable accomplishment —an ongoing process, not an achieved fact” (Kymlicka 229). Si aceptamos que, debido a sus contingencias políticas y estructurales, la España de la Segunda República era precisamente uno de estos países en los que la implantación de una identidad nacional única suponía un proyecto tan ambicioso como frágil y vulnerable, entonces resulta a todas luces menos adecuado abordar el estudio de tal nacionalismo desde una óptica cuantitativa —en términos de éxitos o de fracasos, de *cuánto* se nacionalizó— que analizarlo en clave cualitativa, es decir, en función de su *modus operandi* —*cómo* se llevó a cabo el proyecto nacionalizador—, centrándonos, no tanto en sus metas o resultados, sino más bien en sus mecanismos discursivos, sus prácticas culturales y sus estrategias performativas.

Así pues, esta tarea de nacionalizar a las masas se materializó en diferentes proyectos culturales emprendidos por la coalición republicano-socialista inmediatamente después de proclamarse la Segunda República. Entre ellos destacó la ambiciosa empresa de las Misiones Pedagógicas, creadas en 1931, por medio de las cuales se pretendía realizar una labor de justicia social, diseminando una cultura española en clave castellana por los pueblos de España. Estas misiones sirvieron para dar visibilidad al nuevo gobierno republicano y para que miles de campesinos españoles conocieran e interiorizaran la que supuestamente era su cultura española; pero al mismo tiempo, sirvieron también para que miles de españoles de las grandes ciudades imaginaran *la* nación española a través de la reconstrucción que hicieron de ésta los misioneros, con su itinerario, fotografías, videos, testimonios, etc.

Pese a que la labor nacionalizadora era más urgente en los pueblos aislados de España, donde vivían miles de campesinos sin una sólida identidad nacional, también los republicanos se esforzaron por llevar a cabo su empresa nacionalizadora en la capital del Estado, la cual además servía como atractivo escaparate al que se asomaba la vida cultural del resto de las provincias. No obstante, en esta ocasión el desafío no consistía en llegar a unas masas aisladas en pueblos remotos e inaccesibles, sino en llegar a unas masas heterogéneas sumidas en la gran urbe, donde la existencia discurría rápida y fragmentadamente en un continuo fluir de cuerpos, mercancías e ideas. No se trataba ya de contrarrestar la influencia ideológica ejercida por el cura de aldea o el cacique de turno, sino de hacer frente a una cultura hegemónica vinculada a los intereses comerciales e ideológicos de una alta burguesía esencialmente conservadora y reaccionaria. No obstante, en esta ocasión también se optó por fomentar actividades culturales que fueran de fácil acceso para las masas iletradas, como el teatro.

Entre los diversos proyectos llevados a cabo en la capital, destacan la inmediata creación de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos con la cual se intentó, entre otras cosas, construir un Teatro Lírico Nacional; y los diferentes ensayos para constituir el Teatro Dramático Nacional en el Teatro María Guerrero y/o el Teatro Español. Además, los intelectuales republicanos apoyaron también la organización de representaciones públicas al aire libre de obras teatrales que encarnaban, según ellos, la cultura nacional por excelencia, es decir, los clásicos castellanos: Lope de Vega, Calderón de la Barca e incluso Séneca, cuya *Medea* era, según Rivas Cherif, la “piedra

angular del renacimiento artístico de nuestro teatro”³²³. A través de estas representaciones al aire libre se pretendía de nuevo devolver al pueblo su cultura española y una imagen colectiva de sí mismos.

Junto a todas estas actividades culturales, la coalición republicano-socialista hizo especial hincapié en reformar una institución decisiva y central en el proyecto de nacionalización de las masas, a saber, la educación. Entre abril y junio de 1931 se firmaron los primeros Decretos del Gobierno provisional referentes a la enseñanza nacional, los cuales concernían asuntos tan polémicos y trascendentes para la configuración de la nación como el bilingüismo en las escuelas de Cataluña, la reorganización del Consejo de Instrucción Pública y la enseñanza religiosa.

En el artículo antes citado, Helen Graham también señala la falta de una orquestación significativa del diálogo público político como herramienta para construir la nación y declara que los republicanos en realidad sólo hablaban de la nación entre ellos y en el ámbito cerrado de las Cortes (Graham 136). Aunque es cierto que fue a partir de 1935 cuando empezaron a realizarse los discursos políticos públicos más significativos, como los famosos mítines al aire libre de Azaña, esto no debe inducirnos a pensar que los políticos republicanos no hablaran al pueblo de la nación. Nada más lejos de la realidad. Lo que ocurre es que este discurso se reprodujo, como hemos visto, de maneras más sutiles e implícitas, por medio de diversas *performances* culturales: audiciones musicales, no sólo del “Himno de Riego”, sino también del repertorio folklórico y zarzuelero; representaciones teatrales; exhibiciones de pintura; festejos conmemorativos de la República y de las glorias nacionales; y a un nivel más explícito, a través de la prensa y la radio, donde en muchas ocasiones se reproducían íntegra o parcialmente algunos de los discursos políticos pronunciados por los líderes republicanos.

Santos Juliá insiste en recordar algo frecuentemente olvidado por numerosos historiadores: que el sistema político republicano “había reducido en un espacio relativamente corto de tiempo sus fragmentos y aparecían ya fuerzas políticas con mayor poder y densidad social” (Juliá, “El fracaso” 209). Así pues, esta múltiple fragmentación a la que se han referido tantos historiadores (entre ellos Helen Graham), tenía sin embargo todos los cauces abiertos para la movilización de todos los grupos sociales, y por ello, explica Juliá, no fue lo que provocó el golpe de 1936 (el golpe lo provocó un grupo de militares), sino que, aunque no impidió que se produjera, fue lo que creó las condiciones necesarias para resistirse a él y hacerlo fracasar. La guerra civil no fue por lo tanto el resultado de una República fallida, sino el resultado de un golpe fallido, “la interrupción de un proceso más que su estallido final” (209-10).

Junto al factor indiscutible del tiempo (era imposible lograr en cinco años lo que no se había conseguido en más de un siglo), otros estudiosos, como Sandie Holguín, han apuntado otro factor no menos importante y vinculado con el primero, que puede servirnos para comprender las dificultades que arrostró el gobierno republicano en su empresa nacionalizadora: la democracia liberal. Holguín señala así la ironía de las circunstancias: “The very nature of liberal democracy presupposes that because they are subject to debate and ratification, policies emerge gradually out of the system through consensus. [. . .] Although Spanish intellectuals may have admired the Soviet and Mexican models of political and cultural revolution, they were constrained by the operation of parliamentary politics” (Holguín 198).

³²³ Luz, 13 de abril de 1934, pág. 6.

A estos dos factores, nos gustaría añadir otro más, que también parecía inherente al gobierno republicano: el componente intelectual. Como hemos visto, los intelectuales republicanos mostraron un exacerbado optimismo a la hora de otorgar a la cultura un papel casi mágico para acometer la empresa de nacionalizar a las masas y “redimir” a la nación. Como demostraría la historia, esta nacionalización no podía producirse a un nivel exclusivamente cultural, sino que debía ser acompañada de un proceso de modernización nacional a nivel económico y social. De poco servía redimir culturalmente a una población, si ésta todavía se sentía abandonada por el Estado en sus necesidades más acuciantes: sin alimento, sin trabajo, sin acceso a muchos servicios sociales... Como han observado varios historiadores, los republicanos pusieron en marcha unas reivindicaciones históricas sin asegurar al mismo tiempo los recursos políticos, de poder, con los que implementarlas³²⁴. Carecían por un lado del consenso político y social, y por otro, de los recursos económicos con que llevarlas a buen puerto³²⁵. Daba la impresión de que la cultura se había erigido en nueva religión del gobierno republicano, pues la aplicación de la política cultural que emprendieron evidenció una fe ciega en el supuesto de que la simple y puntual difusión cultural bastaba para su aceptación e interiorización por parte de las masas fragmentadas y heterogéneas.

Tanto las Misiones Pedagógicas como las representaciones teatrales al aire libre organizadas en Madrid eran demasiado puntuales y efímeras como para arraigarse en la conciencia de los espectadores. Como *performances* de la nación y de los valores a ella asociados eran excelentes, pero la mayoría carecían del elemento esencial que toda *performance* necesita para que se produzca con éxito: la repetición. Poco podían hacer los misioneros en una tarde en un pueblo donde todos los domingos y “días de guardar” los aldeanos eran expuestos a otras *performances* y prácticas discursivas mucho más eficaces (por lo reiterativas). Del mismo modo, en la capital madrileña, de poco servía exaltar a las masas en una tarde de verano con una representación al aire libre de *El alcalde de Zalamea*, si el resto del año el pueblo madrileño no tenía tiempo ni medios más que para socializar en tabernas y cafés donde apenas se respiraba la cultura oficial republicana. Es más, en estos espacios las clases populares entraban en contacto en muchas ocasiones con la cultura burguesa que llegaba a ellas en forma de música y cantables, por medio de gramófonos, organillos, etc. Los diversos intentos de constituir un Teatro Nacional, lírico y dramático, podían augurar mejores resultados, ya que contaban con la ventaja de funcionar de manera permanente y visible, pero de nuevo, su actividad sería incompatible con un pueblo agobiado por el trabajo y el hambre. En cuanto al teatro escrito por los propios líderes republicanos, como alternativa al género cómico que dominaba la vida cultural madrileña, no cabe duda de que aquél sería más fuertemente rechazado por las clases populares que por el “respetable” del Español. ¿Cómo podrían las clases populares aplaudir unos dramas densos, sin música, a los que no sólo les faltaba emoción y acción, sino que también carecían de la chispa y gracejo tan propios del gusto del pueblo? Ni *La corona* ni *Doña María de Castilla* podían competir con la gracia y el salero de los protagonistas quinteronianos que habitaban espacios y épocas perfectamente reconocibles por cualquier español. En este sentido, es interesante observar cómo las iniciativas teatrales populares impulsadas por las élites republicanas tenían menos alcance en

³²⁴ Véanse los artículos citados de Santos Juliá, Helen Graham, además del estudio de Edward Malefakis, *Agrarian Reform and Peasant Revolution in Spain; Origins of the Civil War (op.cit.)*; y Josep Contreras, *Azaña y Cataluña*. Barcelona: Edhasa, 2008.

³²⁵ En el tema de la educación, por ejemplo, Mercedes Samaniego Boneu afirma que de las 27.151 escuelas proyectadas por Marcelino Domingo en 1931, sólo se llegaron a construir 7.025 (Samaniego Boneu 389).

realidad que las auspiciadas por las élites burguesas en los grandes coliseos para un público, en principio, eminentemente burgués: los éxitos teatrales que permanecían largas temporadas en cartel acababan impregnando la vida cultural madrileña por la vía oral (música, cantables, chistes...), pero también visual (fotografías, postales, carteles...). Otra cosa es la recepción de esta cultura por parte de las masas. Queda, pues, por hacer un estudio exhaustivo que explore las distintas respuestas a la cultura hegemónica por parte de las clases más populares.

Las élites republicanas no fueron capaces de contrarrestar la cultura hegemónica burguesa ni de atraerse para sí a ese sector tan poderoso de la sociedad. Tampoco supieron o no pudieron explotar una forma cultural tan popular y accesible como el cine, que se encontraba en manos de empresas privadas, por lo general de talante conservador³²⁶. Holguín achaca este fenómeno a la concepción decimonónica que poseían los intelectuales republicanos de la cultura como “literacy” (Holguín 141).

En definitiva, la falta de tiempo y de consenso, junto con el añadido utopismo cultural profesado por los intelectuales republicanos, demostraron ser los principales factores que obstaculizaron el proceso de nacionalización de las masas. Sin embargo, eso no significa en ningún caso que la coalición republicano-socialista careciera de un proyecto nacionalista con el que reinventar la nueva España republicana. Ese proyecto sería fatalmente interrumpido y borrado temporalmente de la memoria histórica por otro proyecto nacionalista impuesto por la fuerza durante casi cuarenta años.

³²⁶ En este campo, los republicanos se limitaron básicamente a censurar films de carácter revolucionario y a producir documentales y piezas educativas.

OBRAS CONSULTADAS

Para ser consistente y conservar un criterio formal unitario en este apartado he seguido la normativa del MLA Style Manual, tanto en las obras de habla inglesa como las de otras lenguas, incluida la castellana.

- Aguilera de Prat, Cesáreo R. "El catalanismo político ante la II República: entre el pragmatismo y el mito." *Los nacionalismos en la España de la II República*. Ed. Justo G. Beramendi y Ramón Máiz. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1991. 335-56.
- Aguilera Sastre, Juan. "El debate sobre el teatro nacional durante la Dictadura y la República." *El teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Ed. Dru Dougherty y M^a. Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera, 1992. 175-87.
- _____. "Antecedentes republicanos de los teatros nacionales." *Historia de los teatros nacionales*. Ed. Andrés Peláez. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1993. 4-39.
- Aguilera Sastre, Juan, y Manuel Aznar Soler. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- Alba Tercedor, Carlos. "La educación en la II República: un intento de socialización política." *Estudios sobre la II República Española*. Ed. Manuel Ramírez. Madrid: Tecnos, 1975. 49-74.
- Alsina, José. "El hombre sexual." *Comedias y comediantes 17 (1910): 2*.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)." *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971. 127-88.
- Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa: La idea de España en el siglo XIX*. (2001). Madrid: Taurus, 2005.
- _____. "The Formation of Spanish Identity and Its Adaptation to the Age of Nations." *History and Memory* 14 (2002): 13-36.
- _____. "The Nation-Building Process in Nineteenth-Century Spain." *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*. Ed. Clare Mar-Molinero and Angel Smith. Oxford: Berg, 1996. 89-106.
- _____. "Los intelectuales: anticlericalismo y republicanismo." *Los orígenes culturales de la II República*. Ed. José Luis García Delgado. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, 1993. 101-26.
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Solera*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1932.
- _____. *Cinco lobitos*. Madrid: Hijos de Tomás Minesa, 1934.
- Amorós, Andrés, ed. *La zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Araquistáin, Luis. *Pensamiento español contemporáneo*. Buenos Aires: Losada, 1962.

- _____. *La batalla teatral*. Madrid: Mundo Latino, 1930.
- Aub, Max. "Algunos aspectos del teatro español, de 1920 a 1930." *Revista Hispánica Moderna* 1-4 (1965): 17-28.
- Aubert, Paul. "Intelectuales y cambio político." *Los orígenes culturales de la II República*. Ed. José Luis García Delgado. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, 1993. 25-99.
- Azaña, Manuel. *Una política (1930-1932)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1932.
- Azcoaga, Enrique. "Las Misiones Pedagógicas." *Revista de Occidente* 7-8 (1981): 222-230.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Baroja, Pío. *Aurora Roja*. Madrid: Cid, 1959.
- "La Barraca." *El Sol* 21 enero 1934: 9.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México D.F.: Siglo Veintiuno, 2002.
- Bauman, Richard. "Performance." *International Encyclopedia of Communications*. Ed. Erik Barnouw. New York: Oxford University Press, 1989.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge, 1995.
- Beramendi, Justo G. "El partido galleguista y poco más. Organización e ideologías del nacionalismo gallego en la II República." *Los nacionalismos en la España de la II República*. Ed. Justo G. Beramendi y Ramón Máiz. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1991. 127-170.
- Berruete, Aureliano de. *Velázquez*. Madrid: CEPESA, D.L., 1987.
- Besas, Peter. *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press, 1985.
- Bilbatúa, Miguel. *Teatro de agitación política*. Madrid: Edicusa, 1976.
- Billig, Michael. *Banal Nationalism*. London: Sage Publications, 1997.
- Blau, Herbert. "Universals of Performance; or, Amortizing Play." *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Ed. Richard Schechner and Willa Appel. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997. 250-272.
- Borja, Jordi. "La cultura urbana republicana: ciudad y ciudadanía." *Memoria del futuro*. Ed. Bernardo Atxaga et al. Madrid: Visor, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Trans. Richard Nice. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Boyd, Carolyn. *Historia Patria: Politics, History and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Brubaker, Rogers. *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997.
- _____. *Precarious Lives. The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso, 2004.

- Calderón de la Barca, Pedro. *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Castalia, 1982.
- Carlson, Marvin. *Performance: a Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 1996.
- Caudet, Francisco. *Las cenizas del Fénix: la cultura española en los años 30*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1993.
- “Cinema educativo” *El Sol* 14 mayo 1933: 8.
- Contreras, Josep. *Azaña y Cataluña*. Barcelona: Edhasa, 2008.
- Cossío, Manuel Bartolomé. “Las Misiones Pedagógicas.” *La escuela moderna* 514 (1934): 298-306.
- _____. “Patronato de Misiones Pedagógicas: Museo de Arte.” *La escuela moderna* 497 (1933): 54-9.
- _____. *De su jornada: (fragmentos)*. Madrid: Impr. de Blass, 1929.
- Crispin, John. “Antonio Sánchez Barbudo, Misionero Pedagógico.” *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: ensayos de literatura española moderna*. Ed. Benito Brancaforte et al. Madison: Department of Spanish and Portuguese, University of Wisconsin, 1981. 18-22.
- Díaz Fernández, José. *El nuevo romanticismo*. Madrid: Editorial Zeus, 1930.
- Dennis, Nigel. “Luis Cernuda, la II República y las Misiones Pedagógicas 1931-1936.” *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Ed. James Valender. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales/ Residencia de Estudiantes, 2002. 240-51.
- _____. “El Museo del Pueblo.” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 329-45.
- Dieste, Rafael. *Testimonios y homenajes*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Laia, 1983.
- _____. *Encontros e vieiros: once charlas sobre plástica, teatro e literatura*. Sada, A Coruña: Edición do Castro, 1990.
- Díez Borque, José María. *El teatro del siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- Domingo, Marcelino. *Doña María de Castilla*. Madrid: Editorial Fénix, 1933.
- Dougherty, Dru. “Espectáculo y pequeña burguesía: El público de Muñoz Seca.” *Hispanística XX* 15 (1997): 71-78.
- _____. “Adolfo Salazar y el nacionalismo musical: Un episodio.” *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Ed. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009. 249-353.
- _____. “El legado vanguardista de Tirso de Molina.” *V Jornadas de Teatro Clásico Español*. Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983: 13-28.
- Erice, Víctor. “El llanto de las máquinas.” *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Ed. Gonzalo Sáenz de Buruaga. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Semana de Cine Experimental de Madrid, 1995.
- Espín Templado, María del Pilar. “La zarzuela: esquema de un género español.” *La zarzuela de cerca*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. 21-36.
- _____. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1988.

- Fabian, J. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Fernández, Horacio. “Un proyecto colectivo. Misiones Pedagógicas.” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 173-83.
- Fernández Almagro, M. “Mayoría nacional y minorías regionales.” *El Sol* 30 julio 1933: 1.
- Fernández García, Antonio. “La población madrileña entre 1876 y 1931. El cambio de modelo demográfico.” *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*. Ed. Ángel Bahamonde Magro y Luis E. Otero Carvajal. Vol. I. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1989. 29-76.
- Foucault, Michel. “The Confession of the Flesh.” *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980. 194-228.
- Fox, Inman. *La invención de España: Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Fuentes, Víctor. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. 1980. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- García Alonso, María. “Reflexión sobre los fines y los medios. Las Misiones Pedagógicas en el marco internacional.” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 184-209.
- García Lorenzo, Luciano. *Las “Misiones Pedagógicas” en Zamora (1933-1934)*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1991.
- García Maroto, Eduardo. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza y Janés, 1988.
- Gaya, Ramón. “Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España.” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 372-7.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalisms*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Goffman, Erving. *The Presentation of the Self in Everyday Life*. Woodstock, New York: The Overlook Press, 1973.
- González, Luis M. “La escena madrileña durante la II República (1931-1939).” *Teatro: Revista de Estudios Teatrales* 9-10 (1996): 33-8.
- _____. *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.
- _____. “Risas contra la II República: *La Oca* (Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, 1931)” *Stichomythia* 5 (2007): 72-81.
- González del Castillo, Emilio, y José Muñoz Román. *Las Leandras*. Barcelona: Editorial Cisne, 1936.
- González Ollé, Fernando. Introducción. *Pasos*. Lope de Rueda. Madrid: Cátedra, 1989. 9-79.
- González-Stephan, Beatriz. “Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias.” *Anales Nueva Época* 2 (1999): 71-106.

- Graham, Helen. "Community, Nation and State in Republican Spain, 1931-1938." *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*. Ed. Clare Mar-Molinero and Angel Smith. Oxford: Berg, 1996. 133-47.
- Graham, Helen, and Jo Labanyi, eds. Introduction. *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 1-19.
- Gubern, Roman. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Hall, Stuart. "Introduction: Who Needs 'Identity'?" *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage Publications, 1996. 1-19.
- Harrington, Thomas. "Rapping on the Cast(i)le Gates: Nationalism and Culture-Planning in Contemporary Spain." *Ideologies of Hispanism*. Ed. Mabel Moraña. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2005. 107-37.
- Holguín, Sandie. *Creating Spaniards: Culture and National Identity in Republican Spain*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Huertas Vázquez, Eduardo. *La política cultural de la segunda república española*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1988.
- _____. *Las misiones pedagógicas en la Comunidad de Madrid: (un especial viaje ilustrado a la Sierra del Guadarrama)*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 2000.
- _____. "Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República." *El teatro en España: Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Ed. Dru Dougherty y M^a. Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC/Fundación García Lorca/Tabacalera, 1992. 401-14.
- Hymes, Dell. "Breakthrough into Performance." *Folklore: Performance and Communication*. Ed. Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein. The Hague: Mouton, 1975. 11-74.
- Iglesias Rodríguez, Gema. "Las Misiones Pedagógicas: un intento de democratización cultural." *Comunicación, Cultura y Política durante la II República y la Guerra Civil*. Ed. Carmelo Garitaonandía. Bizkaia: Departamento de Cultura. Diputación foral de Bizkaia, 1990. 337-56.
- Irvine Judith T., and Susan Gal. "Language Ideology and Linguistic Differentiation." *Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities*. Ed. Paul V. Kroskrity. Santa Fe: School of American Research Press, 2000. 35-83.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance: Theater in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- "Los jóvenes de Misiones Pedagógicas contestan a nuestras preguntas." *El Sol* 6 agosto 1933: 10.
- Juliá, Santos. *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus, 2004.
- _____. "El fracaso de la República." *Revista de Occidente* 7-8 (1981): 196-210.
- _____. "Economic crisis, social conflict and the Popular Front: Madrid 1931-6." *Revolution and War in Spain 1931-1939*. Ed. Paul Preston. New York: Methuen & Co., 1984. 138-55.

- Kamen, Henry. *Imagining Spain: Historical Myth and National Identity*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Kymlicka, Will. *Politics in the Vernacular: Nationalism, Multiculturalism, and Citizenship*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Labanyi, Jo. "Horror, Spectacle and Nation-formation: Historical Painting in Late-nineteenth-century Spain." *Visualizing Spanish Modernity*. Ed. Susan Larson and Eva Woods. Oxford: Berg, 2005. 64-80.
- Loygorri, Francisco G. *¡Cómo están las mujeres!* Barcelona: Editorial Cisne, 1936.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Tecnos, 1953.
- Llarena, Juan. "Misiones Pedagógicas." *La escuela moderna* 1 (1933): 35-9.
- Llopis, Rodolfo. *La revolución en la escuela*. Madrid: M. Aguilar, 1933.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Mainer, José-Carlos. *La edad de plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Malefakis, Edward E. *Agrarian Reform and Peasant Revolution in Spain; Origins of the Civil War*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Malló, María Luisa. *Torner, más allá del folklore*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Maravall, José Antonio, Alberto Blecuá, y Noël Salomon: "Del rey al villano: ideología, sociedad y doctrina literaria." *Historia y crítica de la literatura española III: Siglos de oro: Barroco*. Ed. Francisco Rico y Bruce W. Wardropper. Barcelona: Editorial Crítica, 1983. 50-3.
- Membrez, Nancy J. *The teatro por horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922 (género chico, género ínfimo and Early Cinema)*. Diss. University of California, Santa Barbara, 1987. Ann Arbor: UMI, 1990. 1001352461.
- Mendelson, Jordana. *Documenting Spain: Arts, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. University Park: Pennsylvania State University Press: 2005.
- Misiones pedagógicas. Septiembre de 1931 - diciembre de 1933*. 1934. Ed. M^a Dolores Cabra Loredó. Madrid: Ediciones El Museo Universal, 1992.
- Molas, Isidre. "Los nacionalismos durante la II República. Una perspectiva comparada." *Los nacionalismos en la España de la II República*. Ed. Justo G. Beramendi y Ramón Máiz. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1991. 13-26.
- Moraña, Mabel, ed. *Ideologies of Hispanism*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2005.
- Mosse, Georges. *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Muñoz Seca, Pedro. *¡¡Cataplúm...! ó el hombre que no creía en los milagros*. Madrid: La Farsa, 1936.
- Muñoz Seca, Pedro, y Pedro Pérez Fernández. *Marcelino fue por vino*. Madrid: La Farsa, 1935.
- _____. *La Oca, la plasmatoria y tres piezas breves*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1989.

- Nagore, María, Leticia Sánchez de Andrés, y Elena Torres, eds. *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009.
- Ortega y Gasset, José. *España Invertebrada*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____. *Obras completas*. Vol. 6. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Otero Urtaza, Eugenio. *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. A Coruña: Edición do Castro, 1982.
- _____, ed. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006.
- _____. Presentación. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 25-31.
- _____. “Los marineros del entusiasmo en las Misiones Pedagógicas.” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 64-113.
- Paco, Mariano de. “El auto sacramental en los años treinta.” *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Ed. Dru Dougherty y M^a. Francisca Vilches de Frutos, Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992. 265-273.
- “Las parameras espirituales de España.” *El Sol* 28 junio 1935: 5.
- Paucker, Eleanor Krane. “Cinco años de misiones.” *Revista de Occidente* 7-8 (1981): 234-60.
- Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía. “Cultura popular, cultura intelectual y casticismo.” *Casticismo y Literatura en España*. Ed. Ana-Sofía Pérez-Bustamante y Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, 1992. 127-62.
- Pérez Galán, Mariano. *La enseñanza en la Segunda República española*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1975.
- Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge, 1990.
- Picón, Jacinto Octavio. *Vida y obras de D. Diego Velázquez*. Madrid: Ricardo Fé, 1899.
- Pike, Frederick B. *Hispanismo, 1898-1936: Spanish Conservatives and Liberals and Their Relationship with Spanish America*. Notre Dame: Notre Dame University Press, 1971.
- Plans, Juan José. “Entrevista de Juan José Plans a Alejandro Casona.” *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 444-8.
- “La popularización de los clásicos españoles.” *El Sol* 24 abril 1936: 3.
- Ramos, Carlos. “Entre el organillo y el jazz-band: Madrid y la narrativa de vanguardia.” *Madrid: de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Ed. Edward Baker, Malcolm Alan Compitello et al. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 167-95.
- Ramos de Castro, F., y Anselmo C. Carreño. *La del manojo de rosas*. Barcelona: Editorial Cisne, [¿1936?].
- Renan, Ernest. “What is a Nation?” Trans. Martin Thom. Ed. Homi K. Bhabha. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990. 8-22.
- Regidor Arribas, Ramón. “Voces de aquel Madrid.” *La chulapona: comedia lírica en tres actos*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, 1997. 19-21.

- Resina, Joan Ramón. "Whose Hispanism? Cultural Trauma, Disciplined Memory and Symbolic Dominance" *Ideologies of Hispanism*. Ed. Mabel Moraña. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2005. 160-86.
- _____. "A Spectre is Haunting Spain: The Spirit of the Land in the Wake of the Disaster." *Journal of Spanish Cultural Studies* 2 (2001): 169-186.
- Ricci, Evelyne. "Le théâtre des Quintero: figure d'une identité exemplaire." *Être Espagnol*. Ed. Jean-René Aymes et Serge Salaün. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. 281-310.
- Riquer i Permanyer, Borja de. "La débil nacionalización española del siglo XIX." *Historia Social* 20 (1994): 97-114.
- Rivas Cherif, Cipriano. "Por el teatro dramático nacional." *El Sol* 22 julio 1932: 3.
- _____. *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña (seguida por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano Rivas Cherif de 1921 a 1937)*. Ed. Enrique de Rivas Cherif. Barcelona: Grijalbo, 1981.
- Rodrigo, Antonina. *Margarita Xirgu: actriz predilecta de García Lorca*. Barcelona: Plaza y Janés, 1980.
- Romero, Federico, y Guillermo Fernández-Shaw. *La chulapona: comedia lírica en tres actos*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, 1997.
- _____. *Luisa Fernanda: comedia lírica en tres actos*. Madrid: Teatro Real, 2006.
- Romero Ferrer, Alberto. "Pervivencia y recursos del casticismo en la dramaturgia corta finisecular: el Género Chico." *Casticismo y Literatura en España*. Ed. Ana-Sofía Pérez-Bustamante y Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz. 1992. 62-90.
- Romero Salvadó, Francisco J. "The Failure of the Liberal Project of the Spanish Nation-State, 1909-1938". *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*. Ed. Clare Mar-Molinero and Angel Smith. Oxford: Berg, 1996. 119-32.
- Romero Tobar, Leonardo. "Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el género andaluz." *Costumbrismo andaluz*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998. 149-168.
- Rueda, Lope de. *Pasos*. Ed. Fernando González Ollé. Madrid: Cátedra, 1989.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo, ed. *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- _____. "Val del Omar multimístico en Misiones." *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 381-7.
- Salaberria Lizarazu, Ramón. "Las bibliotecas de Misiones Pedagógicas: medio millón de libros a las aldeas más olvidadas." *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ed. Eugenio Otero Urtaza. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006. 303-15.
- Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- _____. "En torno al casticismo... escénico. El panorama teatral hasta 1895." *En torno al casticismo de Unamuno y la literatura en 1895*. Ed. Ricardo de la Fuente y Serge Salaün. Valladolid: Universitas Castellae, 1997. 173-186.

- _____. “Autopsia de una crisis proclamada.” *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Ed. Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005. 7-21.
- _____. “Modernidad-vs-Modernismo: el teatro español en la encrucijada.” *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*. Ed. Javier Serrano et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000. 95-116.
- _____. “La sociabilidad en el teatro (1890-1915).” *Historia Social* 41: (2001): 127-146.
- _____. “Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX.” *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. Ed. M^a. Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty. Boletín de la Fundación Federico García Lorca 19-20 (1996): 27-47.
- _____. “Rire et chanter contre la République: Le théâtre lyrique dans les années 30.” *Histoire et mémoire de la Seconde République espagnole*. Ed. Marie-Claude Chaput et Thomas Gomez. Paris: Université de Paris X, 2002. 209-221.
- _____. “La zarzuela como consenso nacional.” *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico. Vol. 5. Barcelona: Crítica, 1994. 426-29.
- _____. “Espectáculos (tradicción, modernidad, industrialización, comercialización).” *Los felices años veinte, España, crisis y modernidad*. Ed. Carlos Serrano y Serge Salaün. Madrid: Marcial Pons Historia, 2006. 187-207.
- _____. “La zarzuela, híbrida y castiza.” Cuadernos de música iberoamericana. Ed. Juan García Morcillo. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996: 235-55.
- _____. “Apogeo y decadencia de la sicalipsis.” *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Ed. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Madrid: Tuero, 1992. 129-53.
- _____. “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo.” *Dossiers Feministes* 10 (2007): 63-83.
- Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930.
- Salomón Chéliz, M^a Pilar. “Las mujeres en la cultura política republicana: religión y anticlericalismo.” *Historia Social* 53 (2005): 103-118.
- Samaniego Boneu, Mercedes. *La política educativa de la Segunda República durante el bienio azañista*. Madrid: C.S.I.C. Escuela de Historia Moderna, 1977.
- Sanabria, Enrique A. *Republicanism and Anticlerical Nationalism in Spain*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *Una pregunta sobre España*. México: Centauro, 1945.
- Santos, Mateo. “La cruzada de la cultura: Misiones Pedagógicas.” *Popular Film* 287 (1932): 3.
- Santullano, Luis A. “Patronato de Misiones Pedagógicas.” *Residencia* 1 (1933): 1-21.
- Schechner, Richard. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2002.
- Sender, Ramón J. “La cultura y los hechos económicos.” *Revista Orto* 1 (1932): 28.
- _____. *Teatro de masas*. Valencia: Orto, 1932.
- Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low. Literature, Mass Culture and Uneven Modernity in Spain*. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- Somolinos D’Ardois, Germán. “Las Misiones Pedagógicas de España (1931-1936).” *Cuadernos Americanos* 5 (1953): 211-23.

- Sosulski, Michael J. *Theater and Nation in Eighteenth-Century Germany*. Aldershot, England: Ashgate, 2007.
- Tapia, Gonzalo, dir. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Acacia Films, 2007.
- Tamayo, Victorino. "Impresiones de un informador en el ensayo general de A.M.D.G." *La Voz* 6 noviembre 1931: 3.
- Torrado, Adolfo, y Leandro Navarro. *La Papirusa*. Barcelona: Editorial Cisne, 1936.
- Torrecilla, Jesús. *España exótica: la formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española. 1885-1936*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- _____. *Luchas obreras y campesinas en la Andalucía del siglo XX: Jaén (1917-1920), Sevilla (1930-1932)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1978.
- _____. "Rasgos de crisis estructural a partir de 1917." *La crisis del estado español 1898-1936*. Ed. M. Tuñón de Lara y otros. Madrid: Editorial Cuadernos para el diálogo, 1978. 15-40.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Valle, José del, y Luis Gabriel-Stheeman, eds. *La batalla del idioma: la intelectualidad hispánica ante la lengua*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Varela Díez, Santiago. *El problema regional en la II República Española*. Madrid: Unión Editorial, 1976.
- Vela, Fernando. "El género chico." *Revista de Occidente* 30 (1965): 364-9.
- Vilches de Frutos, M^a. Francisca. "La otra vanguardia histórica: cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926-1936)." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24 (1999): 243-268.
- Vilches de Frutos, M^a. Francisca, y Dru Dougherty. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- Villegas-López, Manuel. *Espectador de sombras*. Madrid: Plutarco, 1935.
- Williams, Raymond. *Culture and Society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Xirau, Joaquín. *Manuel Bartolomé Cossío y la educación en España*. México: El Colegio de México, 1945.
- Young, Clinton D. "Theatrical reform and the emergence of mass culture in Spain." *Sport in Society* 11 (2008): 630-42.
- Zubiaurre, Maite. "Velocipedismo sicalíptico: erotismo virtual, bicicletas y sexualidad importada en la España finisecular." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13 (2007): 217-240.