JAVIER HUERTA CALVO (ED.)

# *FUENTE OVEJUNA* (1619-2019)
# PERVIVENCIA DE UN MITO UNIVERSAL

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2019

# *FUENTE OVEJUNA* (1619-2019)
# PERVIVENCIA DE UN MITO UNIVERSAL

EDICIÓN AL CUIDADO DE
JAVIER HUERTA CALVO

COORDINACIÓN DE TEXTOS
MAŠA KMET

Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)
Colección «Batihoja», 62

Consejo editor:

Director: Victoriano Roncero (State University of New York-SUNY at Stony Brook, Estados Unidos)
Subdirector: Abraham Madroñal (CSIC-Centro de Ciencias Humanas y Sociales, España)
Secretario: Carlos Mata Induráin (GRISO-Universidad de Navarra, España)

Consejo asesor:

Wolfram Aichinger (Universität Wien, Austria)
Tapsir Ba (Université Cheikh Anta Diop, Senegal)
Shoji Bando (Kyoto University of Foreign Studies, Japón)
Enrica Cancelliere (Università degli Studi di Palermo, Italia)
Pierre Civil (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Ruth Fine (The Hebrew University-Jerusalem, Israel)
Luce López-Baralt (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico)
António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra, Portugal)
Vibha Maurya (University of Delhi, India)
Rosa Perelmuter (University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos)
Gonzalo Pontón (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona, España / Real Academia Española, España)
Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Christoph Strosetzki (Universität Münster, Alemania)
Hélène Tropé (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid, España)
Edwin Williamson (University of Oxford, Reino Unido)

Este libro se publica es uno de los resultados del Proyecto i + d FFI 2015-66393-P. Historia Del Teatro Español Universitario (TEU). Primera Etapa (1939-1950), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Impresión: Ulzama Digital.
© De los autores

ISBN: 978-1-938795-60-2
Depósito Legal: M-36894-2019
New York, IDEA/IGAS, 2019

# LA *FUENTE OVEJUNA* (¿FASCISTA?) DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO

*Diego Santos Sánchez*
*Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid*

## Lope de Vega en la nueva España

En su trabajo sobre el tricentenario de Lope de Vega, García Ruiz señala que «quizá en 1935 quedaba todavía entre nosotros espacio para la armonía y la convivencia en torno a la construcción de una cultura española común»[1], como le llevan a pensar las distintas lecturas sobre la obra del Fénix. La Guerra Civil se sobrevino a aquel tricentenario y con ella llegaría la politización de obras como *Fuente Ovejuna*, sometida a los intereses de cada uno de los bandos en combate. En este sentido, es de gran interés cómo la Guerra Civil se libró también en el ámbito de la producción teatral: la España rebelde dio esa batalla a través de un teatro de circunstancias que convivió con obras de autores consolidados como Marquina, Rosales y Vivanco o Tomás. Los falangistas, por su parte, reclamaban un proyecto de modernidad teatral en poéticas como la «Razón y ser de la dramática futura» de Torrente Ballester (1937), que apostaban por superar el teatro burgués del mismo modo en que Falange se planteaba como movimiento antiburgués. Estos anhelos por

[1] García Ruiz, 2016, p. 130.

un teatro netamente fascista se materializaron en obras como *España Una*, *Grande y Libre*, estrenada en el Teatro Español en 1940[2]. El público, acostumbrado al teatro comercial y bajo el shock de la guerra, no respaldó, sin embargo, estas opciones estéticas. Esto condujo, junto a otros factores, al fracaso de una estética teatral netamente fascista para el falangismo español.

Invalidada una propuesta en clave vanguardista, la nueva España de Franco tuvo que volver los ojos al teatro del Siglo de Oro como molde que potenciar. Esta vuelta a la tradición venía auspiciada por el giro militar y católico, en última instancia conservador, que dio Falange ya durante la guerra, especialmente a partir de la fusión con las fuerzas tradicionalistas en 1937. La retórica nostálgica del pasado, el castellanismo militante, la figura de los Reyes Católicos y el imaginario del Imperio español determinaban una encumbración de Franco en líneas estéticas bien distintas a las que había propuesto, por ejemplo, el futurismo en Italia. Ernesto Giménez Caballero, el verdadero fundador intelectual del falangismo español, seguramente vio con frustración, como tantos otros falangistas de primera hora, esta deriva ideológica y, en última instancia, estética. El vanguardista que había fundado *La Gaceta Literaria* y que había propuesto dos de los textos más nítidamente fascistas del falangismo español (los ensayos *Arte y Estado*, de 1935, y *Roma risorta nel mondo*, de 1936) veía cómo aquellos proyectos de modernidad quedaban en agua de borrajas. Su labor literaria, sin embargo, siguió su curso y, entre su desbordante actividad, llevó a cabo la versión de uno de los textos clave del Siglo de Oro: *Fuente Ovejuna*. Este trabajo plantea una lectura en clave ideológica de esta versión; para ello, se procederá al análisis detallado del texto así como a la valoración que del mismo hace el propio Giménez Caballero.

[2] García Ruiz, 2010.

## Reescritura del clásico

Giménez Caballero propone un texto[3] que parte de la versión que en 1919 había llevado a cabo Américo Castro (1919) de la obra de Lope[4]. Sus intervenciones sobre la obra son múltiples y operan tanto en lo textual como en los aspectos relativos a la puesta en escena. El análisis de las alteraciones del primer tipo revela que estas responden, en la mayor parte de los casos, a criterios más estéticos que ideológicos y que van normalmente destinadas a una actualización del texto que le permita a un público del siglo xx una mejor recepción. Así sucede, por ejemplo, con las variaciones sintácticas que suelen afectar a conjunciones[5] o a imperativos[6]. Los cambios operan a veces de una forma más inocua, alterando meramente el orden de palabras[7] o el tiempo verbal[8]. La actualización tiene también lugar a nivel semántico y se plasma en la reducción de localismos o arcaísmos que, puestos al día, facilitan la comprensión por parte del espectador: así sucede con determinadas palabras[9] o expresiones[10]. En ocasiones se observa algún cambio semántico deliberado que, sin embargo, no parece tampoco tener repercusiones

[3] Giménez Caballero, adaptación de *Fuente Ovejuna*. Este texto puede encontrarse en el Centro de Documentación Teatral y consta de una serie de cuartillas en que están pegadas las hojas de la versión editada por Américo Castro; sobre ellas se hacen las correcciones y añadidos pertinentes. Hay también algunas páginas mecanografiadas al comienzo, que añaden fundamentalmente acotaciones a la versión de Castro. A partir de ahora, las citas de la adaptación de *Fuente Ovejuna* por Giménez Caballero seguirán el paginado del documento del Centro de Documentación Teatral y no el de la versión editada por Américo Castro, ya que el primero es más amplio que la segunda. Ya que todas las citas de esta parte del trabajo son de ese texto (Giménez Caballero, adaptación de *Fuente Ovejuna*), se incluirá en las referencias únicamente el número de página para hacer más fluida la lectura.

[4] Debo agradecer las indicaciones de Rafael González Cañal y José Enrique López al respecto.

[5] Es el caso, por ejemplo, de las sustituciones de «cuando no» por «aunque no» (p. 6) o de «puesto que» por «aunque» (p. 30) o «pues aunque» (p. 102).

[6] Como en «le atad» por «atadle» (p. 74) o «mostrá» por «mostrad» (p. 123).

[7] Como en «la blanca espada» por «la espada blanca» (p. 12).

[8] Como en «que no quedará» por «y que no quede» (p. 14).

[9] Como en «seguro» por «ajeno» (p. 9), «he» por «fé» (p. 14), «brando» por «blando» (p. 14), «soncas» por «vaya» (p. 22) y «quistión» por «cuestión» (p. 22).

[10] Como en «plega al cielo» por «quiera el cielo» (p. 14), «habrá seis días» por «hoy hará seis días» (p. 16), «tirte ahuera» por «tente afuera» (p. 36), «traza de» por «gusto de» (p. 58), «basquiñas» por «faldas» (p. 105) o la supresión de «solimanes» (p. 105).

ideológicas[11]. Aunque por lo general la métrica no se ve modificada, hay cambios que conllevan, inevitablemente, la violentación del número de sílabas del verso[12]. Por último, conviene señalar que Giménez Caballero añade en su proceso de reescritura los versos perdidos del original[13] y que en muchas ocasiones opta a veces por enfatizar y dotar de mayor dramaticidad el mensaje del original añadiendo exclamaciones.

Si bien este tipo de intervenciones parecen de orden cosmético, lo cierto es que hay tres aspectos en que la reescritura opera en aspectos más sensibles desde un punto de vista ideológico. El primero de ellos tiene que ver con la propia representación de la Corona. En el parlamento en que Flores narra los sucesos de Ciudad Real, los versos «La ciudad se puso en arma; / dicen que salir no quieren / de la corona real, / y el patrimonio defienden» dejan paso a «¡La ciudad se puso en arma; / clamando que solo quiere / a la Corona real, / y solo a ella defiende!» (p. 31); como se observa, en la nueva versión la Corona gana el uso de las mayúsculas y se refuerza el vínculo de la ciudad con ella. Del mismo modo, apenas unos versos más abajo, el «Entróla bien resistida» muta en un «Pero en caudal Real entramos» (p. 32), con lo que la importancia del adjetivo *real* vuelve a traerse a primer plano. Este tipo de modificaciones[14], que a pesar de ser sutiles enfatizan la supeditación voluntaria del pueblo a la figura de los Reyes Católicos, van en línea con la propia interpretación política que, como se verá más adelante, Giménez Caballero hizo de la obra de Lope.

En segundo lugar, hay dos añadidos léxicos que responden a una voluntad de inserción de la retórica de la victoria franquista: «el buen suceso» que en boca del Rey es la victoria en Ciudad Real se convierte en «la victoria» (p. 39) y los versos de la Reina «pues vuestra majestad

[11] Como en «capa del templo inmortal / de vuestros claros pasados» por «seréis del templo inmortal / de vuestros antepasados» (p. 12), «está, con la edad, más grave» por «va siendo prudente y grave» (p. 6), «para contrastar mi pecho» por «para convencer mi pecho» (p. 16), y «le di / un beneficio famoso» por «le di / un cuchillazo famoso» (p. 63).

[12] Como en «reduzgo melindres» por «reduciré melindres» (p. 47).

[13] «para quedar más gozoso» (p. 47) y «y por eso me perdí» (p. 89).

[14] Aunque de interpretación más confusa, quizá vayan en esta misma línea la sustitución del «regimiento» por el «concejo» (pp. 33, 34), así como de la «junta» por el «consejo» (p. 99). Mucho más difícil de desentrañar es la expresión, usada para referirse también a hechos militares, «rayo del África fértil», que se ve sustituida por «un escipión duro y fuerte» (p. 32), quizá evitando ecos bélicos africanos que aún podían resonar en el recuerdo de los espectadores.

crea / que el buen fin consiste en esto» tornan en «pues vuestra majestad crea / que así se ha de haber la gloria» (p. 40). Se trata de dos cambios innecesarios para la mera comprensión del texto, ya que ni proponen una actualización léxica ni una desambiguación; lo que opera, como se verá más abajo, es una inclusión meramente ideológica de esta retórica altisonante, con ecos de 1939, en boca de los Reyes Católicos.

Por último, una buena parte de las intervenciones sirven para restarle crudeza al lenguaje de Lope. Así sucede, por ejemplo, con el parlamento en que el Comendador se jacta de su manera de burlar a las mujeres: «Un hombre de amores loco / huélgase que a su accidente / se le rindan fácilmente, / mas después las tiene en poco» se transforma en «Un hombre, de amores loco / busca a la mujer vehemente / que se rinda fácilmente, / mas después la tiene en poco» (p. 66). El hecho de que en este tránsito textual desaparezca la palabra «accidente» apunta a lo que parece ser un comportamiento censor que, en efecto, aparece a lo largo del texto y prácticamente siempre relacionado con la moral sexual[15]. Otros ejemplos de esta práctica son la supresión de «soy, aunque polla, muy dura» en favor de «soy, aunque tierna, muy dura» (p. 16) o el parlamento acusatorio de Laurencia a los hombres que han permitido que la rapten, en que el «maricones» que les profiere es convenientemente sustituido por «maritornes» (p. 105)[16].

[15] Una excepción a esta tendencia general será la sustitución de «inormes», definido en la nota al pie de Castro como «monstruos de maldad», en primera instancia por «enormes» y, después, por «traidores» (p. 106).

[16] Esta tendencia a la supresión de palabras malsonantes se plasma también en el siguiente pasaje: «y en vez de llamarnos tías / anda el nombre de las pascuas» se convierte en «y en vez de llamarnos tías / nos ponen como unas pascuas» (p. 18); esto es, sin duda, así, porque en la nota al pie de Américo Castro se explica qué es el «nombre de las pascuas»: «putas, bellacas, alcahuetas». Quizá en esta misma línea vaya la modificación, al final del primer acto, de la réplica del Comendador: «Mas yo tomaré venganza / del agravio y del estorbo. / ¡Que no cerrara con él! / ¡Vive el cielo, que me corro!» se transforma en «¡Mas yo tomaré venganza / del agravio y del estorbo. / ¡Que no acabara con él! / ¡Vive el cielo, me deshonro!» (p. 50), probablemente para evitar el cierre del acto con una expresión que el público del siglo xx no entendiese en especificidad semántica. Acaso la más difícil de explicar de todas las supresiones que lleva a cabo Giménez Caballero es la de dos fragmentos, uno en boca de Frondoso y otro en boca de Laurencia, ubicados al tratar el tópico de la inversión de valores (a partir de los vv. 290 y 328, respectivamente): «Al baboso, refriado; / comedido, al arrogante; / al ingenioso, constante; / al corcovado, cargado» (p. 21) e «Importuno al que aconseja, / al liberal, moscatel; / al justiciero, cruel, / y al que es piadoso, madeja» (p. 22).

Así las cosas, los cambios operados a nivel textual son en su mayoría meramente formales, si bien en algunas ocasiones la inclusión de modificaciones muy leves permite alteraciones en lo ideológico: el refuerzo de la figura de los Reyes Católicos, por un lado, y la introducción de una retórica de la victoria franquista, por otro. Como se verá más adelante, estas modificaciones con trasfondo ideológico quedan debidamente justificadas en la lectura que el propio Giménez Caballero hizo de su versión. No sucede, sin embargo, así con la suavización del lenguaje, para la que el propio Gecé no da justificación alguna. Lo más probable es que el autor intentase evitar problemas con la censura, regida ya en 1944 por un criterio exacerbadamente moralista.

Los cambios operados en las acotaciones son, por su parte, más llamativos que los llevados a cabo sobre las réplicas. Muchos de ellos no parecen deberse, en primera instancia, a un afán ideologizante, sino meramente operativo, a modo de anotaciones en un hipotético cuaderno de dirección: este podría ser el caso de la introducción de marcas que señalan de manera sistemática los cuadros y, dentro de estos, los cambios de escena, que incluyen además la supresión de la marca de salidas de los personajes al final de cada una de ellas. En este sentido, Giménez Caballero actualiza el texto de Siglo de Oro, de una enorme parquedad en acotaciones, a un manual de dirección del siglo xx. Así, por ejemplo, presenta una clara precisión por la delimitación de los espacios[17] donde sucede la acción, que se listan tanto al principio del texto como en cada cambio de cuadro. Estos espacios se ven reducidos a cinco: el castillo del Maestre de Calatrava, la plaza de Fuente Ovejuna, las afueras de Ciudad Real, las afueras de Fuente Ovejuna y el palacio real, donde tiene lugar el último cuadro. En esta línea, se observa una racionalización de los espacios con la reducción de dos de ellos: tanto la casa de Laurencia (acto II, cuadro III) como la sala del concejo (acto III, cuadro I) se convierten en la plaza de Fuente Ovejuna, más que probablemente en aras de reducir los decorados para el montaje.

[17] Esta prolijidad opera también en el terreno de los objetos: poca relevancia ideológica tiene la acotación sobre cómo es la ofrenda que hace el pueblo al Comendador, que se limita a reproducir en un listado los elementos que ya son señalados en la propia réplica («Señala las ofrendas que le hace el pueblo / 2 cestas de vasijas / Gansos en rediles / Cerdos / Capones y gallinas / Pellejos de vino / Quesos y otras cosas», p. 34) y que sirve, de este modo, como mero apunte de dirección.

Del mismo modo, las acotaciones añadidas ofrecen información muy precisa sobre cómo se han de disponer los personajes cuando comienza la acción de cada escena, así como sobre la interpretación de los actores: «trozo de clásica dicción ojo la actriz» (p. 17), se señala, por ejemplo, en uno de los parlamentos de Laurencia, mientras que en diversos lugares del texto se incluyen matizaciones sobre la actitud interpretativa que requieren las réplicas de los distintos personajes («con violencia», «amenazándole», «inquieto»). Los añadidos incluyen también la descripción de acciones no enunciadas de manera explícita en las réplicas, lo que revela una clara visión escénica y performativa por parte de Giménez Caballero, que intenta suplir la parquedad de didascalias del teatro del Siglo de Oro con acotaciones del tipo «se abren las puertas del castillo y aparece el Maestre de Calatrava con acompañamiento de criados» (p. 8) o «señalando su palacio a la derecha de la plaza» (p. 36). El caso más destacado en esta línea es el de las acotaciones que se insertan en la escena en que el pueblo entra al palacio del Comendador para matarlo, que contribuyen a incrementar el patetismo en el momento de mayor *páthos* del texto[18]. En otras ocasiones las acotaciones operan como meras notas de dirección que complementan el significado del texto y que sirven para una mejor comprensión del mismo, sin mayor repercusión escénica[19].

Hay, sin embargo, añadidos que sí responden claramente a la intencionalidad ideológica del autor de la versión, como se revelará más abajo. A este bloque pertenencen varios de los añadidos en las cuartillas mecanuscritas que preceden a las que llevan pegadas las páginas de la versión de Américo Castro. El primero de estos añadidos es la división del *dramatis personae* en tres categorías («los señores feudales», «los Reyes Católicos» y «el pueblo», p. 3), totalmente ajena al original de Lope; o el añadido sobre los «objetos imprescindibles en la decoración», donde se incide en que el escudo de los Reyes Católicos que ha de sustituir al de

[18] Se indica, por ejemplo, que los personajes «entran en la casa del Comendador y el diálogo se hace en el piso superior que [ilegible] abierto. Entretanto el pueblo habrá ido acudiendo a la plaza amenazador pero en silencio» (p. 109), que «el Pueblo empieza a enfurecerse y querer asaltar el palacio» (p. 110), que el Comendador «se asoma al balcón hacia la plaza hirviendo de Pueblo» (p. 112), que «el Comendador se mete dentro cerrando el balcón» (p. 113) o que «se oye lucha arriba en el [ilegible] [ilegible] del Comendador» (p. 114).

[19] Así, por ejemplo, sucede con la expresión del texto original «de punta a puño», a la que sigue un «(de la espada)» manuscrito (p. 64).

armas de Calatrava en el ayuntamiento del pueblo ha de ser «como el de Falange» (p. 4). Como se verá a continuación, es alrededor de ese elemento donde Giménez Caballero hará pivotar el eje de su versión. En esta misma línea van las modificaciones que operan después del asesinato: cuando Juan Rojo saca su escudo de armas, se señala en el margen del texto «Haz y Yugo» (p. 123); después, el parlamento de Frondoso se ve también alterado: «Ya comienza a amanecer, / con este sol, nuestro día» se transforma en un «Y ya empieza a amanecer, / en España, nuestro día» acompañado de la acotación «con voz de Himno de Falange. Levantando la mano (Clac)» (p. 124). Es decir, las acotaciones, además de reforzar la visualización escénica del texto, cumplen una clara función: introducir elementos de actualización del texto de Lope que permitían la inserción de referencias escénicas falangistas.

Pero si en un lugar del texto se incorporan elementos nuevos es al final del tercer acto: es ahí donde tanto la modificación de las réplicas como la inserción de acotaciones sirven para propiciar un final de corte épico[20] revestido de ideología. Se insertan, previamente, acotaciones que indican que el Maestre ha de entrar por la derecha y la comitiva de vecinos, liderados por los alcaldes, por la izquierda (pp. 142 y 145). Todo ello posibilita un cuadro de mayor fuerza plástica que propicia el final apoteósico de la obra en que opera también, significativamente, una modificación en las réplicas: la última réplica de Frondoso («Su majestad habla, en fin / como quien tanto ha acertado. / Y aquí, discreto senado / Fuente Ovejuna da fin») es ligeramente modificada y, lo que es más importante, desdoblada en dos réplicas que enunciarán, respectivamente, el Alcalde («¡Su majestad habla, en fin / como quien tanto ha acertado!», p. 148) y el Maestre («Y aquí, discreto senado / Fuente Ovejuna dé fin», p. 148). El hecho de que esta réplica le sea sustraída a Frondoso para repartirla entre dos personajes que encarnan al pueblo y los señores feudales, como se verá a continuación, tiene una clara finalidad ideológica. Por otro lado, la extensa acotación que Giménez Caballero añade a esta

[20] Llama también la atención cómo, al final del segundo acto, la intervención de Mengo es acortada para eliminar el efecto cómico de los dos últimos versos: «Como ruedas de salmón / me puso los atabales» (p. 97). Su intervención, chistosa en el original de Lope, se ve ahora revestida de un aire más solemne con la inserción de exclamaciones y de la acotación añadida «con misterio y rencor»: «Señores, / ahora todo el mundo calle!». Se reviste, así, el final del acto con un aire más serio que va en detrimento de la vis cómica de Mengo. No parece descabellado pensar que esta operación vaya hilada con la solemnidad y el carácter épico que se le pretende dar al final de la obra.

última escena determina que esos dos personajes, situados bajo los Reyes Católicos, se abrazarán al tiempo que «ambos séquitos —Nobles y Pueblo— se fundirán y arrodillarán mezclados», todo ello debidamente sazonado con un compás final de «Cara al sol» (p. 148).

## Una lectura ideológica

El encuadre ideológico que Giménez Caballero quiso otorgarle a su versión de Lope se comprende de manera nítida a la luz de su texto crítico «¡Fuente Ovejuna, todos a una!»[21]. Se trata de una reseña de prensa en que el autor explica cuál ha sido su intención con la reescritura de la obra, lo que nos permite desentrañar los aspectos ideológicos que subyacen a las modificaciones enumeradas en el apartado anterior. Al mismo tiempo, esta lectura del propio Gecé está plagada de guiños a su ensayo *Arte y Estado*, acaso el texto programático más conseguido de lo que se esperaba que fuese la estética del fascismo español. A pesar de que entre la publicación de *Arte y Estado* en 1935 y la reescritura de *Fuente Ovejuna* median una guerra y casi una década, resulta especialmente llamativo el hecho de que los principios de aquel texto programático siguen en buena medida vigentes en la interpretación de la obra de Lope, como se desglosará a continuación. Es preciso, antes de hacer esta lectura, tener también en cuenta que *Arte y Estado* fue escrito antes de que Franco insertase la palabra *Tradicional* en el nombre de Falange, en 1937; antes, es decir, de que el propio Franco invalidase la modernidad como pilar del que habría de ser el proyecto estético de Falange. Lo curioso de la adaptación del texto de Lope, como se verá a continuación, es que Giménez Caballero sigue, a pesar de las limitaciones que impone el tradicionalismo, empeñado en plasmar en su versión de *Fuente Ovejuna* algunos de sus postulados anteriores a la Guerra Civil.

Giménez Caballero entiende su versión de *Fuente Ovejuna*, en aquel «momento histórico», como un «deber»[22] y un «acontecimiento nacional»[23]. Se trataba, en efecto, de redimir el texto, que había venido «siendo utilizado con deformaciones políticas y falseamientos subversivos por la Rusia soviética y por el período español filocomunista»[24]: en efecto, tanto la URSS como la Segunda República habían llevado

[21] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!».
[22] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 4.
[23] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 5.
[24] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 4.

a cabo sendas versiones que suprimían la escena de los Reyes, lo que a su vez le concedía todo el protagonismo al pueblo. Es curioso, en este punto, volver los ojos atrás a *Arte y Ensayo* para entender cómo concebía el autor en 1935 lo que debía ser el teatro fascista. Si bien tomaba como modelo el teatro de masas que había inaugurado la revolución soviética, proponía trascenderlo para encontrar un equilibrio de «la fórmula del *Héroe* (Occidente) con la *Masa* (Oriente)»[25]; es decir, Giménez Caballero consideraba excesiva la dependencia del teatro occidental hacia lo individual y del oriental (que es como él define lo soviético) hacia lo colectivo. En este sentido, las puestas en escena tanto de la URSS como de la Segunda República eran susceptibles de ser entendidas como *orientales* o soviéticas; es decir, en ellas vencía la masa o, en otros términos, se imponía la dictadura del proletariado. Se trataba de anular las versiones tendenciosas del que Giménez Caballero consideraba «el primer drama Unitario e Imperial del mundo moderno»[26] y de volver a lo que Lope había previsto en su texto, siéndole «'escrupulosamente' fiel».

Gecé llevaría a cabo, sin embargo, una lectura tremendamente partidista de la obra. Su eje interpretativo sería la retórica de la lucha de clases, que el autor paradójicamente consideraba que había quedado cercenada con los cortes de los montajes *orientales*. Bebiendo aún de su retórica de *Arte y Estado*, Gecé entendía que el original de Lope planteaba una clara lucha de clases entre dos grupos sociales: la Masa y los Feudales. Cabe recordar que no en vano estos grupos sociales son los que el autor marcaba explícitamente en su *dramatis personae*, dando cuenta así de la importancia que le concedía a esta lectura en que *Fuente Ovejuna* se convierte en una lucha de grupos o clases sociales. En su lectura de 1944 esos dos grupos opuestos, Masa y Feudales, encarnaban respectivamente el colectivismo y el individualismo que ya en 1935 el autor había llamado a superar en una síntesis conciliadora. Lo más interesante es cómo en su texto de 1944 Giménez Caballero explica la resolución de esta lucha: son los Reyes Católicos quienes, al final de la obra, le ponen fin gracias a la labor integradora que hacen de ambas fuerzas en liza. No debe olvidarse, en efecto, el añadido de una acotación de gran fuerza plástica para la última escena de la obra, en que los representantes de ambos bandos debían aparecer a sendos lados de los Reyes Católicos y quedar escénicamente por debajo de ellos, en acto de

25 Giménez Caballero, *Arte y Estado*, p. 220.

26 Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 4.

sumisión, aceptando su mandato. Recuérdese, además, que el parlamento final de Frondoso había sido desmembrado en dos partes enunciadas, respectivamente, por el Alcalde y el Maestre, representantes de las dos fuerzas en liza que finalmente se someten a esa síntesis conciliadora que plantean los Reyes Católicos.

Lo más interesante de esta lectura es cómo Gecé describe cada uno de los dos bandos en lucha. Por un lado, los Feudales encarnan la raigambre medieval, las alianzas con potencias extranjeras (Portugal), el separatismo («los rebeldes y separatistas 'castillos' medievales») e incluso se presentan como «los Capitalistas de entonces»[27]. En otras palabras, los Feudales representaban todo aquello contra lo que el fascismo español se había rebelado desde su gestación política en 1933: lo viejo frente a lo moderno, lo extranjerizante frente a lo castizo, el separatismo frente al Estado fuerte, el capitalismo frente a la sociedad sindicalista; a fin de cuentas, y aunque no se la mencione de manera explícita, la burguesía. Por otra parte, el pueblo aparece guiado de su «instinto genial» (resuena aquí el también prebélico *Genio de España*) para librarse de la tiranía feudal; los ecos de la anhelada sociedad nacionalsindicalista, ya inviable en 1944, quedan también en el aire. Esa lucha había llevado al pueblo a decantarse por los renacentistas Reyes Católicos, que representaban justamente los anhelos de aquella Falange de los años 30: lo moderno (Renacimiento frente a Edad Media), un «Absoluto Mando: […] una Monarquía *total*» capaz, además, de «atraerse a las masas populares como apoyo y partido»[28]. No deben olvidarse, en este punto, las modificaciones en las réplicas que sutilmente marcan la sumisión del pueblo a la Corona.

La voluntad de sumisión del Pueblo a este «Poder absoluto»[29] es, según la interpretación del propio Gecé, la que permitirá fundar «un Estado popular y unitario»[30] en que las masas se someterían a un poder fuerte: el de los Reyes Católicos. Pero si tanto en los Feudales como en la Masa había resonancias de actualidad, también resultaba fácil ver subsumida en aquellos Reyes Católicos la figura del propio Franco. De hecho, para Giménez Caballero, un intelectual en las antípodas de los monárquicos que se agrupaban en torno a Franco, la figura real es importante en la obra únicamente en tanto que es capaz de aglutinar a las

[27] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 6.
[28] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 6.
[29] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 6.
[30] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 5.

masas y de ejercer su liderazgo vertical a la manera «caudillal»; no en vano subtitula una parte de su texto «Exaltación del Rey como símbolo caudillal»[31]. Queda, por tanto, manifiesto que los Reyes Católicos no le importan a Gecé *per se*, sino únicamente como «símbolo caudillal»; como metáfora por desplazamiento referencial de un caudillo tácitamente presente en escena y cuyo cometido es volver a poner España en el lugar de trascendencia histórica en que la habían situado los Reyes Católicos mediante el ejercicio de un poder vertical y aglutinador que había dado fin a separatistas y reinos medievalizantes. Para que esta lectura quedase meridianamente clara había dispuesto Giménez Caballero, además de cierta retórica de la victoria de Franco en la Guerra Civil, el ya comentado escudo del yugo y las flechas, emblema tanto de los Reyes Católicos como de Franco, sobre el que pivotaba la escena final. En esta interpretación teleológica, la lucha de clases de la España tardomedieval, que había conducido a la España esplendorosa del Renacimiento, era la misma que pretendía superar entonces el trauma de la Segunda República y la Guerra Civil para dar paso a un régimen fuerte, heredero del de los Reyes Católicos y vinculado a él de manera plástica a través del escudo.

Además de la reapropiación que Giménez Caballero hace en su versión de las nociones de la lucha de clases y de la monarquía, procede del mismo modo con otro concepto clave para la comedia del Siglo de Oro: el honor. Destaca el autor cómo la venganza, que hasta entonces había sido únicamente patrimonio de los nobles y no del pueblo, se democratiza en la lógica social, que define como renacentista, de Lope. Al ser perdonado el pueblo por los reyes, que encarnan el nuevo estado, se produce lo que Gecé denomina la «verdadera revolución» del teatro de Lope: «elevar al *Pueblo* —hasta entonces esclavizado por feudales— a una categoría señorial y responsable»; es decir, entenderlo «como protagonista de un Imperio»[32]. Desde el punto de vista ideológico, se ahonda así en la lectura teleológica presentada más arriba: el pueblo, ya maduro, demanda ese régimen fuerte encarnado primero por los Reyes Católicos y después por Franco y que en ambos casos se materializa en un imperio al que poder servir como colectivo.

Si bien esta lectura es interesante *per se*, lo es también en tanto que le permite a Giménez Caballero satisfacer otro de sus postulados de

[31] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 6.
[32] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 7.

1935: la tan anhelada síntesis entre el individualismo y el colectivismo, ejemplificada en su versión de *Fuente Ovejuna* a través de la labor integradora del Estado[33] que, encarnado en el escudo del yugo y las flechas, representaba tanto a los Reyes Católicos como al propio Franco. La superación de esta dicotomía quedaba, además, asegurada gracias a la introducción de las tan falangistas nociones de trascendencia y jerarquía que se plasmaban, en el texto de 1935, en la «vuelta al *Héroe*, al *Protagonista*, al *Santo*, al *Salvador*, sobre un fondo de masas y de gregarios»[34]: ese héroe/salvador recaía sin duda alguna sobre la figura de los Reyes Católicos, presentados de manera providencial en la escena final, en torno a los que giraban de manera plástica las masas. Resultaba fácil conectar teleológicamente estas figuras con la de Franco, además de porque alumbraron sendos nacimientos de una nueva España, gracias al recurso del escudo del yugo y las flechas, que por desplazamiento metonímico es, al mismo tiempo, «símbolo unificador de su poder [de los Reyes Católicos]»[35] y del de Franco.

## Notas sobre el estreno

Si bien la finalidad de este trabajo es el análisis ideológico de la versión que Giménez Caballero realizó de *Fuente Ovejuna*, se hace necesario comentar también algunos aspectos de su estreno por parte de Luca de Tena. A pesar, sin embargo, de que la primera puesta en escena de esta versión se le atribuya normalmente a este director, sorprende el hecho de que algunos críticos apunten que esa *Fuente Ovejuna* había sido ya llevada a las tablas por Modesto Higueras con el «Grupo de Teatro Ambulante Lope de Rueda (Teatro Móvil de la Falange)» a comienzos de los 40[36]. Aunque no hay constancia material de aquel estreno, lo cierto es que, en su edición del 11 de enero de 1944, el periódico *Informaciones* daba cuenta de que el Teatro Español Universitario preparaba el montaje de *Fuente Ovejuna* «para dentro de muy poco tiempo» en la versión «que ha preparado el ilustre Giménez Caballero» y bajo la dirección de Modesto Higueras (CDT, 117408).

Cabría, por tanto, pensar que el montaje de la versión de Gecé se habría planteado inicialmente para el Teatro Español Universitario o,

[33] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 4.
[34] Giménez Caballero, *Arte y Estado*, p. 219.
[35] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 6.
[36] Wheeler, 2012, p. 84.

como sugiere Wheeler, para la compañía Lope de Rueda antes que para el montaje de Luca de Tena. En efecto, la compañía Lope de Rueda era un grupo juvenil de la órbita de Falange muy próximo al TEU; Modesto Higueras, director del TEU, colaboraba muy frecuentemente con ese grupo, hasta el punto de que los montajes de ambos aparecen, especialmente en la documentación de censura, muchas veces confundidos. Así las cosas, es más que posible que el montaje inicial, previsto para Lope de Rueda o TEU, hubiese sido reprogramado para una efeméride de mayor alcance, visto el poder simbólico con que la versión de Gecé había revestido el texto del Fénix: recuperación del clásico, inhabilitación de las lecturas *soviéticas* y propuesta ideológica que legitimaba el Franquismo. Por eso, cabe argüir, se habría optado por desplazar el estreno a la apertura de temporada del Teatro Español, coincidente además con el 12 de octubre, Día de la Raza. Eso explicaría, además, el cambio de director, que puede rastrearse en el propio libreto de la versión de Giménez Caballero[37], donde el nombre de Modesto Higueras, que consta como director, aparece tachado[38].

De hecho, el expediente censor de *Fuente Ovejuna* (AGA, 1790/40) de alguna manera se hace eco de esta confusión. La versión de Giménez Caballero consta de dos solicitudes de autorización: una del 5 de septiembre de 1944, que firma Álvaro Montes en nombre de la Vicesecretaría de Educación Popular para estreno en octubre de aquel año; y otra del día siguiente, 6 de septiembre de 1944, para estreno en aquel mismo octubre bajo la dirección, ahora sí, de Cayetano Luca de Tena. Se trata de dos solicitudes para un mismo estreno, ya que el Teatro Español, como la compañía Lope de Rueda, dependía de la Vicesecretaría de Educación Popular y era normal que las solicitudes se firmasen indistintamente desde una u otra institución. La existencia de dos solicitudes en días consecutivos parece deberse, por tanto, a la voluntad de enmendar la primera, donde no constaba el nombre del director del estreno, que sí se incluye ya en la segunda. Sea como fuere, en el expediente censor no aparece, ni en la primera ni en la segunda instancia, el nombre de Modesto Higueras, que debió de ser descartado mucho antes de la solicitud de autorización, próxima ya al propio estreno.

[37] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 2.

[38] Es plausible que, al reubicar el estreno y reasignárselo a Luca de Tena, se tachase el nombre de Higueras, si bien el de Luca de Tena no fue añadido.

Así las cosas, la versión de Giménez Caballero llegaba a las tablas en una fecha tan significativa como el 12 de octubre de 1944, abriendo así la temporada 1944/45 del Teatro Español. Lo hacía bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, con la participación del *ballet* del Teatro Lope de Rueda[39], con figurines de Caballero, música de Parada y escenografía de Burmann. En el programa de mano[40] se incidía en que el texto, representado por todo el mundo, había alcanzado la categoría de símbolo y en que la versión del Español había decidido hacer hincapié en tres matices de la obra: «la distancia que separa a nobles y villanos», «el ímpetu colectivo» y «el equilibrio rector […] de los Reyes»[41]; es decir, no se seguía ya la línea interpretativa del propio Gecé, sino que simplemente se invocaban nociones generales del texto de una forma mucho más aséptica. La única clave que ofrece este texto de la eventual lectura teleológica de Gecé es la ambigua frase que sigue: «hemos tratado de servir este símbolo que es ya *Fuente Ovejuna* con unos elementos permanentes que pudieran servir para cualquier pueblo de cualquier época». No es difícil descubrir, tras estas palabras, la importancia del ya mencionado escudo, que posibilitaba una lectura en clave franquista. Sin embargo, lo cierto es que el programa de mano de aquel montaje rebajaba la retórica fascista que sí se había observado en la interpretación que el propio Gecé había hecho de su versión.

Acaso lo más destacable del estreno fueron las innovaciones que se llevaron a cabo sobre lo previsto por Giménez Caballero en su versión: a pesar, por ejemplo, de las cinco escenografías propuestas en el libreto, finalmente fueron siete las llevadas a las tablas[42]. El diseño escenográfico fue, en este sentido, fuertemente aplaudido nada más levantarse el telón

[39] Así reza el programa de mano del estreno custodiado en el Centro de Documentación Teatral. No es descartable el hecho de que la alusión de Wheeler al estreno por parte de la compañía Lope de Rueda sea una confusión que derive de la participación del *ballet* de esa compañía en el estreno de Luca de Tena en 1944, ya que no se ha encontrado ninguna evidencia de estreno previo de esta versión de Giménez Caballero.

[40] En su trabajo, Wheeler cita un programa en que se mencionaba que el texto de Lope era «un himno a la unidad de España» (Wheeler, 2012, p. 86); ese programa de mano, custodiado en la Fundación Juan March, es en realidad el de una puesta en escena posterior, de 1947, de esta misma versión de Giménez Caballero, pero no el de su estreno en 1944.

[41] Programa de mano de *Fuente Ovejuna*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1944.

[42] Wheeler, 2012, p. 85.

por haber sido el primer decorado corpóreo en España[43], así como por la geometría y la simetría que lo caracterizaban. El castillo de la Mota, «un centinela de la Hispanidad» para Giménez Caballero[44], permanecía siempre al fondo del escenario, de tal modo que, cruzado por la horizontalidad de un también omnipresente puente que se le superponía, se producía la ilusión plástica de una cruz que vertebraba la escena. Esta cruz, en absoluto prevista en el texto de Gecé, era también cosecha propia de Luca de Tena.

Aquel puente contó, de hecho, con una enorme relevancia en la escena final: los Reyes Católicos se situaban en él, marcando su poder jerárquico sobre el pueblo, que se encontraba al nivel del suelo[45]. Más problemática debió de ser la escena tras el rapto de Laurencia, en que un campesino levantaba desde aquel mismo puente una hoz como muestra de la rebelión frente a la injusticia: como declaró el propio Luca de Tena en una entrevista, parece que «las jerarquías» le acusaron de usar el símbolo comunista y, tras dejar la representación pendiente de un hilo, consiguió hacerles entender que la hoz era un mero símbolo del campo[46]. Igualmente destacada fue la multitud de bailarines que ejecutaron con absoluta precisión una coreografía que redundaba en la interpretación de la masa en torno a la figura de los Reyes Católicos, dando así cuerpo escénico al final apoteósico que Giménez Caballero había previsto en su versión. La prensa del día siguiente celebraba unánimemente el éxito del estreno ahondando tanto en estos aspectos de la puesta en escena como en la oportunidad de alejar el clásico de las lecturas soviéticas a que había sido sometido (CDT, 117408, 117657, 119004, 120703, 122350, 181403), lo que la llevaba a ensalzar el «trabajo patriótico y artístico de Giménez Caballero» (CDT, 296227).

## Conclusión

Más allá de las vicisitudes de la puesta en escena, Giménez Caballero logra, con su versión de *Fuente Ovejuna*, varias cosas. Consigue, en primera instancia y como señalaba la prensa, una victoria frente a la España republicana al ganarle la batalla de la reapropiación ideológica de uno de los textos canónicos de la literatura española: se anula la lectura repu-

[43] Peláez Martín, 1996, p. 89.
[44] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 4.
[45] Wheeler, 2012, p. 86.
[46] En Peláez Martín, 1996, p. 90.

blicana y se gana «la gran batalla ideológica y de honor hispánica»[47] que suponía poner en escena *Fuente Ovejuna* en 1944 y legitimar el régimen de Franco a través de un clásico. No solo se derrumbaban las lecturas *anti-españolas* que del texto habían hecho tanto la URSS como la España republicana, sino que además se proponía una lectura *española* nítidamente en línea con la nueva ortodoxia franquista. Esta nueva ortodoxia queda clara a través del discurso que la versión de Giménez Caballero genera, y que habría de ser muy recurrente en la propaganda franquista: la figura de Franco se planteaba como una necesidad que había cobrado cuerpo de manera providencial para superar una etapa de decadencia, al igual que había sucedido con los Reyes Católicos. De hecho, sin estar explícitamente mencionado, el caudillo se convierte por un lado en salvador de España y, por otro, en heredero legítimo de la gran tradición española; tanto era así que la propia literatura clásica servía para explicar su necesidad. De este modo, con una mínima intervención consiguió Giménez Caballero posibilitar una lectura teleológica del Franquismo como heredero de la España imperial de los Reyes Católicos.

A esta victoria en la creación de un discurso franquista se le superpone la victoria pírrica en la formulación de un discurso netamente fascista[48]. En 1944 la Segunda Guerra Mundial estaba prácticamente decidida y el tradicionalismo que habría de florecer en el nacionalcatolicismo les ponía el agua al cuello a los intelectuales que habían previsto un fascismo literario. Consciente de la inviabilidad de ese proyecto, Giménez Caballero se marca, sin embargo, una serie de tantos. Consigue mantener su discurso fascista en la retórica de las nociones absolutas y en el uso de las mayúsculas, en los guiños contra los «separatistas», en la aversión al capitalismo, en el deseo por un «Absoluto Mando», en la retórica del amanecer y en la vinculación de Franco con los padres de la patria y el imperio. Existe en su versión de *Fuente Ovejuna*, incluso, la plasmación de aquella idea de su *Arte y Estado* de 1935: se trasciende aquella dualidad ideológica frente a la que se había alzado el fascismo (comunismo y democracia liberal) y que tenía también trasunto artístico para Gecé (arte colectivista y arte individualista).

[47] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 4.

[48] Para Wheeler, la puesta en escena de Luca de Tena merece un juicio homologable al de la versión de Gecé: pese a haber llevado el flirteo con la estética y la política totalitarias más lejos que el montaje de ninguna otra comedia, aquel estreno no puede considerarse fascista *per se* (Wheeler, 2012, p. 85).

Su victoria es, sin embargo, pírrica, en tanto que todos estos aspectos se plasman en un texto recuperado de la tradición clásica y no en una nueva dramaturgia. En su afán por encontrar una fórmula teatral original, Giménez Caballero se había planteado en los años 30 cómo superar los teatros realista e idealista, que no habían conseguido formular el «*Teatro* de los tiempos que vivimos, resolver el problema fundamental, no solo del *Teatro*, sino de todo arte: el *tema*. El *asunto*»[49]. Si bien esa renovación sugería imitar «la audacia de un Lope para romper con la rutina e innovar […] encarnar la innovación en toda una masa nacional de espectadores fervorosos»[50], lo cierto es que en 1935 ningún falangista habría pensado que en 1944 se vería negada toda viabilidad de una vanguardia estética para el falangismo español. Así las cosas, las alabanzas de Gecé en 1944 a la comedia del Siglo de Oro, «reflejo del Estado universo e imperial de España en el mundo»[51], y a Lope de Vega, «el protagonista poético y máximo que tuvo la Monarquía Caudillal en España»[52], esconden una frustración: el nuevo teatro debería haber sido *como el de Lope*, pero no *el de Lope*.

Así las cosas, Giménez Caballero optó por el posibilismo: intentar llevar a las tablas un nuevo teatro para la nueva España. Si había una obra en la literatura española que interpelase al público como masa, tal y como él anhelaba, esa era *Fuente Ovejuna*, por lo que parecía natural que el autor volviese los ojos al texto de Lope para buscar en él ese *asunto* del que adolecía el teatro de su tiempo: el de la masa que decide apostar por una forma de sumisión nueva a un régimen vertical y absoluto. Así conseguía Gecé poner en práctica su visión fascista prebélica en un texto de la tradición a través de una versión que de alguna manera seguía respondiendo, en una fecha tan comprometida para los fascistas como 1944, a los intereses de su proyecto estético de 1935. En resumen: muchas de las aspiraciones de la modernidad falangista operan, paradójicamente, sobre un texto de la tradición. En este sentido, la *Fuente Ovejuna* de Giménez Caballero acrisola la negociación a que la propia Falange se vio sometida después del 39, acaso ya desde el 37: la inviabilidad de un proyecto de modernidad, es decir, de un teatro netamente fascista; y la conformación de un pastiche ideológico que derivó, a nivel estético,

[49] Giménez Caballero, *Arte y Estado*, p. 212.
[50] Giménez Caballero, *Arte y Estado*, p. 214.
[51] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 7.
[52] Giménez Caballero, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», p. 6.

en la actualización de la tradición. Si España no se había convertido en una sociedad nacionalsindicalista, sino en una nación nostálgica del Imperio y la Contrarreforma, el proyecto teatral de Falange se había visto reducido a la mera superposición de una capa ideológica sobre un texto con tres siglos de antigüedad.

## Referencias bibliográficas


Archivo General de la Administración (AGA), Expediente de censura de *Fuente Ovejuna*, referencia 73/08289, 1790/40.

Castro, Américo (ed.), Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Madrid, Calpe, 1919. En <https://archive.org/details/Fuente Ovejunacom00vega/page/16>.

Centro de Documentación Teatral (CDT), registro 117408, «Teatro Español Universitario Una versión de Fuente Ovejuna», *Informaciones*, 11-1-1944.

Centro de Documentación Teatral (CDT), registro 117657, «Triunfo de Cayetano Luca de Tena en su espectacular montaje escénico de *Fuente Ovejuna*», *Informaciones*, 13-10-1944, s. p.

Centro de Documentación Teatral (CDT), registro 119004, «Español.- Inauguración de la temporada.- Rescate escénico de *Fuente Ovejuna*», *Madrid*, 13-10-1944, s. p.

Centro de Documentación Teatral (CDT), registro 120703, «*Fuente Ovejuna*», *Ya*, 13-10-1944, s. p.

Centro de Documentación Teatral (CDT), registro 122350, «Español: se inaugura la temporada oficial», *Arriba* 14-10-1944, p. 19.

Centro de Documentación Teatral (CDT), registro 181403, «Español: un acontecimiento escénico excepcional. Representación magna de *Fuente Ovejuna*», *ABC*, 13-10-1944, p. 12.

Centro de Documentación Teatral (CDT), registro 296227, «Una representación memorable de *Fuente Ovejuna*», *El Alcázar*, 13-10-1944, p. 2.

García Ruiz, Víctor, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010.

García Ruiz, Víctor, «"Beneméritos cruzados de la cultura española": el tricentenario de Lope en el ámbito conservador español», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII, 2016, pp. 110-151.

Giménez Caballero, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009 [1935].

Giménez Caballero, Ernesto, adaptación de *Fuente Ovejuna*, Centro de Documentación Teatral, 1944a.

Giménez Caballero, Ernesto, «¡Fuente Ovejuna, todos a una!», 1944b. En <http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Teatro/Prensa/CDT2.pdf>.

Giménez Caballero, Ernesto, «Fuente Ovejuna», 1944c. En <http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Teatro/Prensa/CDT4.pdf>.

Peláez Martín, Andrés, «La comedia de Lope de Vega en los Teatros Nacionales y en los Festivales de España», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 11, 12 y 13 de *julio de 1995*, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 83-104.

Programa de mano de *Fuente Ovejuna*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1944.

Programa de mano de *Fuente Ovejuna*, Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid, 1947.

Torrente Ballester, Gonzalo, «Razón y ser de la dramática futura», *Jerarquía*, 2, 1937, pp. 61 y 80.

Wheeler, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.

Colección Batihoja

Recoge este libro las intervenciones que tuvieron lugar en unas Jornadas sobre el Teatro Español Universitario, celebradas en Madrid en 2019, año en que se conmemora el cuarto centenario de la publicación de *Fuente Ovejuna*, acaso el título de Lope que, por motivos no siempre estrictamente dramáticos sino abiertamente políticos, ha tenido una mayor resonancia en los escenarios de todo el mundo. Pieza vinculada de lleno a la programación de los teatros universitarios, desde la polémica versión que Federico García Lorca hiciera para La Barraca en 1933 hasta la no menos controvertida que en 1965 presentó Alberto Castilla en el Festival de Nancy, se considera también su fortuna en otros ámbitos y modalidades espectaculares, como el ballet y el cine.

Javier Huerta Calvo es Catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. Ha dedicado buena parte de su investigación al estudio del teatro de los Siglos de Oro, particularmente en sus formas breves y burlescas (*Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, *El teatro breve en la Edad de Oro*, *Una fiesta burlesca del Siglo de Oro, El nuevo mundo de la risa*), así como al teatro del siglo XX, con varias ediciones y monografías sobre Benavente, García Lorca y otros autores.

Este libro es resultado del Proyecto i + d FFI 2015-66393-P.
Historia Del Tratro Español Universitario (TEU). Primera Etapa (1939-1950), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares