II.38. ALTA COMEDIA Y COMEDIA DE EVASIÓN: PEMÁN, CALVO SOTELO, RUIZ IRIARTE Y OTROS AUTORES

VÍCTOR GARCÍA RUIZ
Universidad de Navarra

II.38.1. PEMÁN

Resulta mucho más interesante como hombre y como político que como dramaturgo. José María Pemán (1897-1981) fue una gloria viva de Cádiz, figura nacional —con vanidad disculpable e irónica afirma en 1953 «he logrado [...] que mi nombre sea cargo público y esté en la nómina de la sociedad española» [1802]— y político de primera magnitud, pero no tanto en los años previos y posteriores a 1936 sino en los sesenta, cuando su nota más característica en la sociedad española era la «omnipresencia» [Tusell / Álvarez Chillida, 1998: 7]. Como Presidente del Consejo Privado de don Juan (1960-1969) fue el negociador de los monárquicos ante Franco en el crucial asunto de la sucesión del régimen. No fue un opositor pero sí, desde los primeros cuarenta, un crítico de la pequeñez personalista de Franco, a quien pierde el respeto en *Mis encuentros con Franco,* libro no presentado a la censura ni publicado hasta 1976.

Las bases ideológicas de Pemán son el catolicismo y la monarquía. Sus bases estéticas el clasicismo, entendido como vigencia intemporal de ciertas formas perennes, y la ironía, entendida como un decir oblicuo y a menudo paradójicamente opuesto a las estables convicciones de su clasicismo y su ideología. El Pemán de los años sesenta experimentó una evolución extraordinaria en un hombre de casi 70 años: el monárquico tradicionalista autoritario, presidente de *Acción Española,* terminó como monárquico democrático al modo liberal; y, sobre todo, el católico ibérico-reaccionario empezó a rezar distinto y a pensar distinto desde la encíclica *Pacem in terris* (1963). El catolicismo de Pemán, que nunca fue un vulgar nacio-

nalcatolicismo, ahora lealmente seguidor del Vaticano II y tan sincero como siempre, está en la base de su visión de la democracia como forma cristiana de gobierno; él, autor de *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno* [1935]. Todos estos cambios no fueron íntimos sino abiertamente públicos, a través de multitud de artículos de *ABC,* leídos y discutidos —en los sesenta pasó a ser el periodista más sancionado [Tusell / Álvarez Chillida, 1998: 176]—. Pemán no cambió en aspectos como la visión de la mujer, pero sí hizo de pedagogo para la parte de la España franquista que le leía y accedió a acompañarle por rutas de aperturismo y transición; otra parte debió de quedar desconcertada, mientras la izquierda, que siempre le despreció, miraba con despego el viraje del viejo colaboracionista. Lo sintetizó bien José López Rubio en una necrológica de *Ya* [21 de julio de 1981, p. 10]: «[A Pemán] se le dio todo y se le negó todo simultáneamente». Gracias a la flexibilidad de su carácter, a su inteligencia e ironía, Pemán mantuvo sus dos principios básicos, catolicismo y monarquía, inalterables en el fondo pero no en la forma.

Como hombre de letras, Pemán fue un excelente orador de propaganda —no parlamentario, para lo que carecía de malicia y rapidez—, un articulista de primera magnitud, un ensayista doctrinal muy influyente, pero no un gran poeta, ni un gran novelista ni un gran dramaturgo. En su «Confesión general» [1953: 1801] se defendió como pudo de la acusación de prodigalidad y facilidad literaria, que a mi juicio es exacta, pero cuyas raíces están más bien en la ausencia de conflictos estéticos que le facilitó su clasicismo. Libre de dudas creativas, tenía muy claro lo que tenía que hacer y lo hacía, sin innovaciones. Quizá él mismo fue consciente de todo ello cuando confesaba que el Nobel —premio a que aspiró— era para quienes hacen obra con mayor cantidad de renovación humana [Tusell / Álvarez Chillida: 192].

El Pemán articulista y el Pemán dramaturgo tienen varios puntos de contacto. El primero es la «visión sintética de las cosas» [1953: 44] que reconocía el autor en sí mismo y que Francisco Umbral, tras escribir que «Pemán, por 40 céntimos, me enseñó a ganarme la vida», comenta así: «Iba de lo anecdótico a lo fundamental, o de lo lateral a lo interior» [1997: 15]. Otra es la tendencia hacia el diálogo que genera a una contrafigura que hace de falso principio de oposición en la tarea de exponer su «visión sintética de las cosas». Acierta Umbral cuando dice: «Era un admirable sofista, un dialéctico que se inventaba las razones, incluso cuando tenía razón, sólo por el vicio griego de coloquiar». Por eso, inventándose interlocutores, ya en un artículo de 1945, surge el Séneca, famoso más tarde por las telecomedias de 1965-1971. El problema es que esos diálogos platónicos —su querido clasicismo— son poco teatrales; así, demasiado a menudo los personajes de sus obras hablan de forma expositiva no muy distinta a como, por ejemplo, el «amigo Sánchez» se queja del tedio y las rutinas de la vida [«Civilización», *Obras completas,* vol. 7: 962-65].

Considerar su teatro como faceta de su intrínseco «articulismo» nos lleva, en realidad, a redefinir al Pemán articulista como Pemán propagandista o, si se quie-

re, como retórico en el clásico sentido que él amaba, alguien que quiere conmover y persuadir. Eso hizo como político, como poeta, articulista, orador y hasta como abogado penalista los meses que se dedicó al foro. Y, desde luego, también como dramaturgo. Pemán no concibe el teatro como un juego sino como una tribuna; también cuando escribe comedias ligeras. Más católico que clásico en este punto de la concepción docente del arte, su teatro tiene mucho del «plan de moralización del teatro y de utilización de sus resortes como medio de propaganda católica» que preconizaba en su *Formación de selectos* el jesuita Ángel Ayala [1947, I: 370], fundador de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas a la que Pemán pertenecía en los años veinte. De una u otra forma, la mayor parte de su teatro se mueve entre el teatro de tesis y el de costumbres católicas.

Pemán no evolucionó estética y teatralmente. Poco se le ha estudiado como dramaturgo, cosa bastante comprensible porque, en verdad, no hay demasiado que estudiar. No es necesario recurrir al ajuste de cuentas local que le dedica Pérez Casaux para percibir una tendencia maniquea en los argumentos y arcaica en el lenguaje. Ya en los años cuarenta, a un correligionario como Nicolás González Ruiz le parecía que el Pemán dramaturgo se obstinaba «en no ser más que el peor de los Pemanes» [1943: 184]; también opinaba que su versatilidad era más defecto que virtud. Alfonso Sastre, agradecido a Pemán por su generosidad hacia él [de Paco, 1997: 172-74], coincide con Manuel Alcántara [*Ya,* 21-VII-81, p. 6] en considerarle un «más que discutible autor teatral» [*ABC Cultural,* 9-V-97, p. 23]; por no citar uno a uno los manuales e historias del teatro, que coinciden básicamente con esas valoraciones. Todo ello neutraliza las loas acríticas de que gozó el teatro de Pemán, en especial el ditirambo de Entrambasaguas al frente del tomo teatral de las *Obras Completas:* «El indiscutible mérito de Pemán, no conseguido hasta él desde Lope de Vega [...] es haber creado un teatro para españoles [...] para el español católico y patriota» [*OC,* vol. 4: 47].

Es curioso comprobar hasta qué punto la obra de Pemán contradice estas palabras suyas de 1937, por otro lado tan reveladoras de su estilo: «Cuando llegué al teatro no procuré renovarlo 'hacia atrás', retornando a lo más esquemático y balbuciente sino 'hacia adelante', *continuando* en crecimiento la línea henchida, plural y exuberante del teatro occidental y cristiano» [*OC,* vol. 1: 915; subrayado mío]. En realidad, Pemán no logró alcanzar una fórmula teatral propia sino que se limitó a combinar con ingenio y habilidad unos pocos modelos, que ahora veremos. De ahí que su teatro, pese a su éxito, desprenda una sensación de aislamiento respecto al de los demás hombres de teatro madrileños. Su lema «madrugada, campo y provincia» [*OC,* vol. 5: 1783] tenía su parte buena, la productividad; y su parte mala, el enquistamiento en una «continuidad» demasiado evidente.

La primera idea central sobre el teatro pemaniano afecta a los modelos. El teatro poético de Eduardo Marquina y seguidores, entre los que cabría singularizar a los Machado, está en la base de sus primeras tres obras, y de otras posteriores. También los autores áureos, leídos por el joven Pemán en la BAE del bien dotado Casino gaditano. El modelo más importante, sin embargo, son los hermanos Álvarez Quinte-

ro, tanto por ambiente como por temática, sentido de lo teatral, gracia y melodramatismo sentimental. Con frecuencia el polifacético Pemán ejerce de comediógrafo andaluz puesto al día. El drama rural también se deja notar y es lógico mencionar, por último, al vario Benavente, aunque su presencia sea más difusa.

La segunda característica es dramatúrgica: su concepción del espacio, que Oliva [1989: 110] ha resumido bien como «convencionalidad teatral». A Pemán no le preocupa la sensación de falsedad que crea tanto entrar y salir a sus espacios-galería (sala, patio, etc.) de personajes que se cuentan, con flagrante inverosimilitud, cosas que de sobra saben, con el fin de que el espectador conozca los antecedentes. Lo cual conecta con otro rasgo importante: su carácter discursivo, expositivo, donde lo importante no es lo que expresa o requiere la situación mediante el diálogo de los personajes, sino el contenido de lo que dicen los personajes en una situación dramática que es casi un pretexto. En los momentos solemnes se percibe al Pemán escritor, casi siempre algo retórico, lo mismo que en otros se trasluce el Pemán articulista, incapaz de podar un parlamento brillante en sí mismo pero demasiado largo para un escenario. En los momentos ligeros, en cambio, resulta eficaz y hace honor a la habilidad y agudeza que se le reconoce habitualmente. Pero López Rubio, Ruiz Iriarte o Mihura no dialogan así. No es raro que las acotaciones hagan la etopeya de un personaje o que la voz de las acotaciones y la de los personajes sea la misma, y hasta usen iguales palabras. Un solo narrador levanta falsas voces para ilustrar algo que, en realidad, no es conflictivo —hasta puede señalarse algún aparte aislado—.

Si su diálogo teatral peca de literario, su lengua resulta algo arcaizante en lo sintáctico y lo léxico, con predilección por el párrafo largo y usos como «sino que» por «pero», «tras de», «ahí junto» y otros, quizá andalucismos. Anticuado suena asimismo acudir a la imagen como recurso sintético y poético para explicar algo: «[E]sta tierra, donde el lenguaje está [tan] amasado de coplas que se hace uno al estilo. Imágenes, imágenes» [*OC*, vol. 10: 1834]. El verso, siempre ágil y narrativo, corre asombrosamente bien y hace olvidar lo artificioso del recurso. Su humor es muchas veces verbal, con tendencia al retruécano (vencer una letra, o a alguien; contar cuentos, o dinero, etc.) pero su ingenio es de buena ley.

Su incardinación históricoliteraria suele vincularse a *El divino impaciente* (1933). Conviene subrayar, no obstante, que Pemán es un dramaturgo de posguerra, antiguo de fórmulas pero no de recorrido. El núcleo de su teatro se escribió y estrenó en los años cuarenta y cincuenta, unas treinta y cinco obras en veinte años. Otras veinte se estrenaron antes de 1939 y en el epílogo de los años sesenta.

Su extensa obra dramática ha sido dividida en teatro histórico, obras de tesis, comedias intrascendentes o de costumbres, farsas, y adaptaciones de clásicos greco-latinos [*HTE Ruiz Ramón II*]; o en dos bloques: teatro poético, y obras de tesis, comedias, otras piezas [Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1995]. En cuanto a valoración, es general la preferencia por las obras donde prevalece lo más ligero, alguna comedia de costumbres y la farsa *Los tres etcéteras de don Simón* (1958); es decir, coincidiendo con López Rubio, el mejor Pemán es el que escribe desinteresada-

mente. Nótese, sin embargo, que ésta es una parcela exigua dentro de su amplia producción. El teatro histórico y las obras de tesis, cuando más, han caído bajo el piadoso calificativo de «interesantes» testimonios de una época o —es el caso de *Callados como muertos,* 1952— de su temprana evolución política. Por otro lado, el conjunto de su obra es bastante uniforme en cuanto a calidad; no hay piezas claramente superiores o inferiores, por lo que en la práctica importa poco tomar una u otra como representante de una de las tres tendencias principales: histórica, de tesis o cómica.

Emplearé un sencillo esquema cronológico en tres etapas: prólogo hasta 1939, madurez en los años cuarenta y cincuenta, epílogo en los años sesenta.

A) Primera etapa

Creo que sería un favor para Pemán despojarle del sobrenombre de «autor de *El divino impaciente*». La obra fue un éxito resonante (1933) pero no pasa de ser una comedia de santos sobre la actividad misionera de San Francisco Javier, a la que se ha prestado más atención de la que merece, debido a las circunstancias de su estreno al final del bienio azañista, resumidas por Pemán [*OC,* vol. 1: 75-90] y de Paco [2001]. Pemán insiste en que no quiso ser polémico sino evangélico y el texto más bien le da la razón. Pero que su «Tenorio de las beatas» [*OC,* vol. 1: 88] pasase a ser «un Hernani más político que literario» [Calvo-Sotelo, 1981: 357] no dependía de él sino de quienes vieron negocio —el empresario, Manuel Herrera Oria, y el actor principal— y, sobre todo, de la gran parte de la sociedad española dispuesta a encontrar allí alivio o revancha de la legislación anticlerical republicana. Lo cierto es que en abril del 39, nada más entrar las tropas de Franco en Madrid, un avispado repuso *El divino...* y se encontró con el fracaso. Álvaro de Atayde, el antagonista de Javier, mujeriego, negrero y sin escrúpulos, es un personaje interesante en un doble sentido: por un lado, presenta la cara oscura de la colonización española; por otro, suministra gran parte de la intriga novelesca que favorece la recepción de la comedia e inicia la tendencia folletinesca del teatro pemaniano. Desde luego, nada que ver con el teatro católico que Paul Claudel o Henri Gheon estrenaban en Francia.

Cuando las Cortes de Cádiz (1934), también con Herrera Oria como empresario, presenta en un verso leve y nada ampuloso una visión muy crítica de los doceañistas mediante un episodio en que los masones, en nombre de la Libertad y para sus mangoneos, engañan a Lola la Piconera, una «cantaora» que representa al verdadero pueblo español, primario y certero frente al francés. Consta de tres cuadros descriptivos enlazados por una intriga político-amorosa, precedidos y seguidos por un prólogo y un epílogo —más tarde repudió este último— que sustancian la almendra ideológica: equiparar liberalismo con conspiración masónica antiespañola. En la mayoría del texto dominan, sin embargo, la peripecia y los tipos populares. Se dan ya dos elementos que se repetirán en su obra futura: la visión

irónica del propio bando, el Filósofo Rancio, y el retrato positivo de individuos del contrario, los franceses.

Cisneros (1934) fue escrita para el actor Ricardo Calvo —que, por cierto, era masón— en compensación por lo breve de su papel en las dos anteriores. El nuevo autor «de verso» cumplió con él haciendo de Cisneros el eje absoluto de esta pieza histórica sobre el Regente de Castilla cuyo enfrentamiento con los nobles parece reclamar un gobierno fuerte para España y un coto a los privilegios nobiliarios —su propio bando, una vez más—. Al tiempo, recrea el muy lopesco tema del honor villano —caro a los hombres de *Acción Española* que celebraron a Lope en su centenario— en la inevitable subtrama amorosa de Lucila y el noble abusón Guillermo de Ipiés.

Noche de levante en calma (1935) es un folletinesco drama andaluz donde Pemán, en busca de un nuevo rumbo, abandona lo histórico pero aún no el verso. Señoritismo, machismo y contrabandismo se combinan con los efectos perturbadores del viento de levante para desatar pasiones de honra y amor, que se rematan inesperadamente con una apelación religiosa. Huyendo del encasillamiento, Pemán había ingresado poco antes en la nómina de los comediógrafos burgueses con una comedia ligera, *Julieta y Romeo* (1935). Se puede comprobar ahí cómo Pemán da antecedentes al público en cinco réplicas entre criada y joven marquesa viuda en villa andaluza con dos lúgubres cuñadas solteras. Más que la intriga de herencia y amor interesan dos cosas: el personaje Romeo, rompedor de convenciones, como símbolo de la felicidad y la libertad que le dice a la marquesa Julieta «Para que sea usted feliz es preciso que se arruine» [301] unos cuantos años antes de que a Tono y Mihura se les ocurriera el disparate sistemático de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1943) y otras. La comedia, con algo de ese nuevo humor, tiene un excelente primer acto y por primera vez hace ver que éste es el Pemán con más posibilidades. Cierra la obra un guiño autorreferencial: «Si parece el final de una de esas comedias ligeritas en las que todo acaba en bien» [p. 327]. El otro punto: la irónica visión de su propio mundo, el de los terratenientes. En esta misma línea está, poco después (1936) *La danza de los velos,* floja y folletinesca comedia algo cosmopolita, entre el Marruecos español y la Costa Azul, con un bueno, el tío Leopoldo, unos malos, Manolín y el negociante judío, y una encantadora gitana rubia, la sobrina Maribel. Al menos, es entretenida.

Almoneda y *De ellos es el mundo* han atraído la atención por su ideología reaccionaria [Serrano, 1992]. La primera ejemplifica una noción importante en Pemán durante muchos años, la de Civilización como valor clásico-cristiano propio de la Europa blanca, llamado a extenderse al resto del bárbaro mundo por su intrínseca superioridad. Civilización o barbarie. *Almoneda,* leída en Acción Española y estrenada en el Teatro San Fernando de Sevilla (1937), representa la degeneración de Occidente —chófer negro con el que tiene un hijo negro Pilar, Miss Europa; obreros cuyas protestas se igualan a los aullidos de la selva; jóvenes frívolos; políticos venales— que sólo España, hija predilecta de Europa puede remediar —de ahí el «Auto de la encaladora del mundo» que ensaya Cecilia, la

hermana superperfecta de Pilar. En el acto III la acción se traslada a Extremadura, cuna de civilizadores, donde evoluciona a cosa quinteriana con Cecilia como heroína que renuncia a su amor y acepta en silencio que la crean madre del niño negro. Muy representativa de cierto Pemán pero completamente residual en su carrera de dramaturgo. *De ellos es el mundo* (1938) es una «obra de ocasión», para animar a los combatientes, que Pemán se negó a reponer tras la guerra, pero que en realidad no se diferencia demasiado de muchas de sus obras.

B) Segunda etapa

Un análisis temático de las obras escritas entre 1939-60 genera cuatro grupos:

a) *Históricas* en verso. *La santa virreina* (1939) es, como *El divino impaciente,* una agradable comedia de intriga y santos, en este caso santa, la condesa de Chinchón, en torno al descubrimiento de la quina en Perú, que destaca la misión de España como cristianizadora de culturas brujeriles («anchar la cruz redentora / es el oficio de España» [613b]), sin ocultar la existencia de abusos. Tiene algo de las piezas indianas de Lope y no faltan versos para lucimiento de la sobrina de doña María Guerrero. *Por la Virgen capitana* (1940) es un romántico cuadro de amores y aventuras para zaragozanos con moderadas pero significativas alusiones al Pilar, refugio de pecadores piadosos. *Metternich* (1942) plantea el tema del equilibrio de poderes en una Europa dominada por el tirano Napoleón, en la Europa de 1942, tan conflictiva como aquélla. ¿Aboga Pemán por que la negociación sustituya a la fuerza? No falta el toque sentimental: las bazas de la política obligan a Metternich a renunciar a su amor.

b) *Irrealistas-poéticas*. Intentan ser poéticas pero en una línea distinta a la del verso, algo simbólica, quizá casoniana. *El testamento de la mariposa* (1941) pone en pie un mundo de ilusiones de belleza, traicionadas por el materialismo, en torno a Mariposa, bailarina que abandona el arte. Onomástica artúrica y castillos remotos contribuyen al tono de fantasía. *Como en el primer día* (1943) no se estrenó en Madrid porque lo impidió la censura; y no es de extrañar porque bajo una cierta excentricidad casoniana, se esconde, creo, una fantasía política donde se satirizan los regímenes que pretenden empezarlo todo de nuevo (Falange) y se propone la tradición (la Monarquía) como institución fundamental. Falange, que logró expulsar a Pemán de la presidencia de la Academia en 1940, le guardó una permanente antipatía.

c) *Comedias, más o menos serias. Ella no se mete en nada* (1940) satiriza a un autor teatral al que se le sube el éxito a la cabeza, y contiene alusiones al Ortega y Gasset de las marquesas y a Benavente. Autobiográfica y muy graciosa, concluye con un final metateatral. La fobia, no al matrimonio sino al espectáculo social que implica una boda, obnubila a la protagonista de *Entre el sí y el no* (1951; dirigida por Edgar Neville). Centrada en los problemas de una señorita «bien» casadera es perfecta para que la joven generación teatral se cebe en ella. Contiene,

no obstante, una suave puya a las convenciones sociales. El Madrid «bien» de los cincuenta —mocetes de Serrano, negocios inmobiliarios, señoras que se van de copas— comparece en *La divina pelea* (1954) con la esposa que, tentada por su última aventura con un muchacho, al final acude a la novena de la parroquia en vez de al lugar del adulterio; mientras el marido, filósofo ensimismado de nombre Renato, se entretiene con el vecino, también filósofo, de nombre Emmanuel.

Una farsa: *Los tres etcéteras de don Simón* (1958) escandalizó, con razón, al selecto público del Teatro Club de Madrid y constituye quizá la obra más recordada de Pemán. En ella recurre de nuevo a la historia nacional: el alcalde de La Fernandina interpreta erróneamente los deseos del gobernador bonapartista —«comida, carne, etcétera, etcétera, etcétera»— para su visita al pueblo, y pone tres mujeres a su disposición. Tras los enredillos del primer acto, el segundo se llena de alusiones procaces —se diría que con el fin de molestar al ministro Arias Salgado— que plantean entre bromas el mismo tema de la moralidad pública que, en serio, plantea Martín Recuerda en *Las salvajes en Puente San Gil*. Asistimos también a la clase de Marifácil acerca de cómo explotar en provecho propio el hambre sexual de los hombres. El tercer acto resuelve la situación con un rápido zurcido. La continuación, *La coqueta y don Simón* (1960) se centra en el chaqueterismo posterior entre liberales y absolutistas. Prolonga esta línea *La viudita naviera* (1960), homenaje al Cádiz carnavalero, farsa de funerales y bodas secretas, en el tiempo de los vapores a Cuba, que lo mismo podría haber escrito Pemán en el año 40 que en el 70.

En *Paca Almuzara* (1950) Pemán hace de sastre a medida para Lola Membrives, que entra en escena un poco tarde pero ya no la abandona y pronuncia el párrafo final, en los siete cuadros de esta alta comedia benaventina sobre las armas de la mujer madura para retener a un hombre joven y con talento, escritor una vez más. En el cuadro 4, la pequeña novedad de simultanear tres espacios.

d) *Dramas de tesis* con moraleja. Hay un subgrupo de dramas católico-andaluces: en *Yo no he venido a traer la paz* (1943) hay una finca robada legalmente a sus dueños y se dice que «ni usted ni yo [...] podremos con toda esa muralla de egoísmos y de intereses» [942] en llamativa anticipación de *La muralla* (1954) de Calvo-Sotelo. Finalmente, la finca es restituida y otros problemas resueltos en una escena que sorprende por lo sobria y sin melodramatismos. El cura, que no se deja manipular por el señor, representa, contra el tópico habitual, un catolicismo nada complaciente, y el hijo, que ha hecho la guerra y no tiene nada de señorito al uso, es un ejemplo de la madurez de la nueva generación. En *La casa* (1946), comedia de mucho éxito donde se enseñan costumbres señoriales y católicas, una viuda sevillana intenta sacar adelante «la casa» sin perjuicio de la dignidad de su clase, bandeándose como puede, con la ayuda de su hija, monja astuta, entre un nuevo matrimonio poco apropiado socialmente y un hijo algo calavera. Álvaro de Laiglesia hizo burla de su aristocratismo en una parodia de *Un náufrago en la sopa* (3.ª ed., 1947). *Vendimia* (1947), no especialmente católica, vuelve al verso. Es un anacrónico y confuso drama rural —alusiones a Dionisos, levedad poética, machismo, ridículo final del acto 2—, que degenera en una in-

concebible trama de bandidos andaluces. La pasional actriz gaditano-argentina Lola Membrives arrastró a Pemán a esta especie de *Malquerida* con treinta años de retraso. La ranciedad y el efectismo de *En las manos del hijo* (1953) pueden atribuirse a una nueva asociación con la Membrives, que encarna a una propietaria andaluza viuda cuyo hijo va a cantar misa en la capilla de la finca. La madre, al confesarse con su hijo en escena por unos amores culpables con el administrador, le pide la paz del alma al tiempo que le enseña a flexibilizar la cándida rigidez moral que se ha traído del seminario. La situación del hermano, unido sin matrimonio a una muchacha norteamericana, contribuye al mismo fin.

Otros dramas: *Hay siete pecados* (1943), discursiva, con un mal tercer acto, interesa porque en 1943 y desde el catolicismo denuncia la actitud vengativa de la sociedad de posguerra española para con los vencidos. El ambiente es la investigación médica e incluye a un eminente doctor —Marañón o cosa parecida—, un laboratorio y una subordinada que fue su amante y le salvó en la guerra, pero ahora es acosada por pecadores de las otras seis pasiones capitales. *Por el camino de la vida* (1950) lleva a sus últimas consecuencias el tema del matrimonio abierto en un pareja de artistas sin fe, vecinos de un asilo de monjas. El final, que obtuvo el *Nihil obstat* del arzobispado de Madrid, va por una solución heterodoxa a lo Graham Greene donde ella, que ha recuperado la fe, se une de nuevo a su hombre; no sólo peca sino que sabe que peca. *El viento sobre la tierra* (1957) de tema contemporáneo, las convulsiones de la posguerra europea, es completamente arcaica de lenguaje, como corresponde a su actriz principal, Lola Membrives. Temáticamente llama a la reconciliación.

C) Tercera etapa

A partir de 1960 Pemán estrena más obras de tesis: *Hombre nuevo* (1962), melodrama jurídico-policíaco sobre la necesidad de olvidar, a propósito de un nazi fugitivo en Argentina. En su último estreno, *Tres testigos* (1970), Pemán pierde pie. A pesar de la novedad de un doble plano narrativo y la implicación del público, este drama semiincestuoso resulta falso, aunque la tesis —que sólo Dios puede juzgar— sea muy ejemplar. También tres comedias: una andaluza, *El río se entró en Sevilla* (1963), todavía en la línea quinteriana, con cortijo inundado y marquesa exbailaora encarnada por Lola Membrives. Y dos más serias: *Los monos gritan al amanecer* (1963) con la visión pemaniana de la juventud, tanto de los ricos que hacen invitaciones para su propio suicidio, como de los muchachos modestos y poco realistas. *Y en el centro, el amor* (1968), estrenada como casi todas las anteriores en locales del barrio de Salamanca, es una cosa freudiana con crimen y costumbres degeneradas, donde escenas tontas conviven con una tesis seria: una vida sexual sana es clave para ser feliz.

Pemán realizó también versiones de textos grecolatinos. Su visión de estas adaptaciones está en el ensayo previo a *Antígona;* ahí se propone, en sustancia, la

cristianización de la tragedia [de Paco, 1997: 175-77] y la primacía de la acción exterior sobre la interior; lo cual implica, en la práctica, un proceso de folletinización de la tragedia que se cumple en *Antígona* (1945) donde la heroína pasa a ser una mártir y Creonte un vulgar tirano. La ambigüedad de Sófocles se esfuma, el bien y el mal están claros, la acumulación de desgracias es pura excitación sentimental. Estrenó también *Hamlet* (1949), *Electra* (1949), *Edipo* (1953), *Julio César* (1955) y *Tyestes* (1956), estas tres últimas con José Tamayo.

A poco más de cien años de su nacimiento, Pemán interesa más a los historiadores que a la literatura. Su teatro recorre un curso lleno de meandros a merced, por un lado, de fórmulas anteriores y de actrices, por otro, de su tendencia al artículo dialogado. Pero carece de una línea teatral propia y clara. Lo cual no significa que carezca de interés ni mucho menos de amenidad. El reaccionarismo que tópicamente se le atribuye corresponde a una mínima parte de su teatro. Quien se tome la molestia de leer todas sus obras descubrirá actitudes no del todo coherentes con aquella etiqueta, lo cual es un punto a favor de este teatro escrito y estrenado en la España de entre 1940 y 1970.

II.38.2. CALVO-SOTELO

El tono general del teatro de Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993) no dista mucho del de Pemán; otros factores les unen también, como la Academia, el entorno ideológico de *Acción Española* en los años treinta y cuarenta y una evolución hacia posiciones reformistas dentro del franquismo. También los aproxima la constancia con que frecuentan al público del Teatro Lara; en cambio, Calvo estrenó bastante en los teatros nacionales, a diferencia de Pemán. El «Preámbulo amistoso» de Manuel Halcón a su *Teatro casi completo* descubre cierta tendencia al esnobismo en Calvo-Sotelo, «el escritor español más invitado en sociedad» [10], que ocupa diversas presidencias —Sociedad de Autores, Círculo de Bellas Artes—, al que no disgustaría la alcaldía de Madrid. No obstante «su siempre alerta suspicacia» y «su fina subceptibilidad [*sic*]», Halcón le recomienda «más vida de estudio que de salones» [13]; situación contraria a la del provinciano Pemán.

Torres Nebrera, que también ha estudiado los personajes femeninos [2001], afirma que «el teatro de Calvo-Sotelo prolonga una dimensión moral de la escena, en el análisis del individuo y su entorno» [1999: 173]. A mi juicio, la base de esa postura procede de la condición de abogado del Estado de Calvo-Sotelo, y desemboca en el cultivo del drama de tesis, en su sentido más docente y en sus raíces más ilustradas, a la manera de los dramas lacrimosos de Jovellanos o, más tarde, de un Linares Rivas. Este teatro es «social» en el sentido de que contempla al hombre como ser en relación que crea comunidades donde se plantean problemas, desigualdades y situaciones que cabe discutir. Pero lo que más le importa al autor en estos dramas no es el individuo —de ahí la falsedad de muchos de sus

personajes— sino su entorno, la comunidad social y sus cambios, como destaca Barrero [1997, 2002]. En bastantes de estos dramas de Calvo nos encontramos con lecciones de filosofía política, derecho natural o sociología en forma de teatro. El contenido de esas lecciones responde a una moral cristiana y a una visión conservadora de la sociedad, que con los años admiten notable evolución. Por ejemplo, del anticomunismo inicial a la crítica, algo populista, del capitalismo. Otros aspectos, como el machismo, que campea en su *ex libris* o en ese errático vodevil titulado *Una noche de lluvia* [1968: 1675], no se alteran.

A mi entender, el peso más grave del teatro de Calvo-Sotelo es el lenguaje, lastrado por una explicitud abrumadora. Calvo carece de registros y, para redactar sus prolijas autocríticas o acotaciones, emplea la misma prosa espesa que para sus «Palabras obligadas» [Calvo-Sotelo, 1993: 15-23]; o —esto es más problemático— para que sus personajes, en vez de dialogar, con demasiada frecuencia nos expliquen cosas. Como, por otra parte, le gustan el léxico rebuscado (solio por escenario, regiduría, calendas, averno) y la sintaxis extensa, el efecto es de una invencible pesadez que perjudica seriamente su teatro; es como si tuviera empeño en parecer antiguo de formas. En un autor de tesis como él, esta tendencia a que los términos del problema (porque siempre se trata de resolver un problema) queden claros, quizá sea un efecto inevitable; como lo es el maniqueísmo de sus personajes, que rara vez convencen por sí mismos puesto que se parecen demasiado a factores de un «caso». Su lenguaje escénico, en cambio, revela interés por renovarse. Así, abandona la estructura en tres actos por otra en dos partes subdivididas en dos cuadros y, en los años sesenta, adopta un relato fragmentado en cuadros. También se deja contaminar por técnicas cinematográficas ya en los años cuarenta, o emplea narradores externos. En general, compone sus tramas con notable habilidad.

Su presencia en los escenarios se remonta a los años treinta, pero destaca en los años cincuenta y sesenta, con más de veinte estrenos. Su treintena larga de obras —más otras veinte estrenadas y no publicadas [Alás-Brun, 1987: 17-19]— puede clasificarse en los siguientes apartados:

A) Dramas de tesis

Son lo característico de nuestro autor, «obras sobre temas» más que sobre situaciones, cuyo análisis ha despertado interés en algunos hispanistas norteamericanos [Klein, Redher, Jiménez-Vera].

Contra el comunismo estrena *La cárcel infinita* (1945), dedicada a la memoria de su hermano José y precedida por un extenso prólogo antisoviético. Tanto ésta, en torno a diversos personajes que intentan huir de un opresivo país, como *La ciudad sin Dios* (1957) insisten en lo truculento. *La ciudad...* plantea si es posible erradicar la religión; pero la historia del actor que predica falsos milagros con tal veracidad que, incluso, son creídos por él mismo —¿leyó Calvo a Stanislavski?— degenera en un didactismo casi pueril. *Criminal de guerra*

(1951) es un drama judicial sobre vencedores que juzgan a vencidos de la Segunda Guerra Mundial y se encuentran inesperadamente con sus propios delitos. Bien construida, la obra aboca a un desenlace que resulta más complicado que complejo. Filosófico-jurídica me parece *El jefe,* lo mismo que antes *El rebelde* (1934), ambas sobre la necesidad social del poder y la utopía del anarquismo. Los presidiarios huidos a la isla de *El jefe* (1953), al intentar poner en pie una nueva sociedad, experimentan las muy clásicas nociones de bien común y autoridad, y las inevitables tensiones entre los aspirantes a caudillos. La Guerra Civil española centra tres obras muy seguidas: *La muralla* (1954), *Historia de un resentido* (1956) y *La herencia* (1957). En *La muralla,* sin duda la obra más representativa de Calvo, la Guerra española es un audaz telón de fondo para un caso de conciencia: Jorge Hontanar, terrateniente extremeño y residente en Madrid, se apropió de una finca aprovechando su pertenencia al bando nacional. Un ataque al corazón le pone a las puertas del infierno y decide restituir lo que no es suyo; pero su entorno familiar se lo impide porque tan heroica decisión trae a todos la ruina y la deshonra. El desenlace, sobre el que el autor dio muchas explicaciones, es conciliador: Jorge no cede, pero muere antes de poder hablar con el legítimo propietario. La finca queda en la familia. Lo que se debate en *La muralla* es nada menos que el ser católico en la España de los cincuenta. La odiosa suegra, miembro de una Junta de Calificación de Espectáculos, es la más opuesta a la restitución —el dinero de sus partidas de *bridge* también sale de la finca—; el secretario, la esposa, la hija casadera, el futuro consuegro aspirante a ministro, todos le cercan. Como otras que se estrenaron entonces, *La muralla* es una obra que quiere sacudir las conciencias de los nacionalcatólicos asistentes al Lara, recordándoles que ser católico es cosa exigente no apta para hipócritas. Es fácil comprender que en aquella España la obra causara impacto, no sólo por su tema sino también por su calidad, pues es quizá lo mejor que escribiera Calvo, y una de las más representadas de la posguerra. Pero no se libra de su incurable grandilocuencia; por poner tan sólo un ejemplo, al morir Jorge, se lee en la acotación final: «El dolor le clava su diente infernal con redoblada fuerza» [479]. *Historia de un resentido* y *La herencia* se centran directamente en la Guerra Civil y sus consecuencias. La primera, en un escenario múltiple y esquemático, narra a través de un cronista intermediario la vida de Dalmiro Quintana, un mediocre escritor que se envenena de rencor por sus fracasos y acaba vengándose con crímenes durante la guerra. Quintana es castigado pero se hace ver que entre los «rojos» también hubo gente noble. Al final el propio Quintana espeta al patio de butacas: «¿No es usted también un resentido?». *La herencia* plantea sin rodeos la necesidad de ir olvidando lo ocurrido en España entre 1936 y 1939: Luis, marino, hijo de marino muerto en la guerra, espera a su novia, americana de padres españoles, que resulta ser hija de quien condenó a muerte a su padre cuando la sublevación fracasó. Luis abandona la Marina y se casa sin consentimiento de la madre. Algo acartonada pero interesante por las ideas que expone.

B) Dramas históricos

El poder (1965) es un drama de tesis sobre el poder como la pasión más cegadora, ambientado en el Renacimiento. El príncipe Bruno, tullido en un carrito, va eliminando a sus familiares hasta convertirse en heredero del trono. Su maquiavelismo se apoya fríamente en la piedad que suscita. El prólogo, en el que el padre moribundo encomienda a Bruno al cuidado de sus hermanos, se representa al final para mayor efecto. *El proceso del Arzobispo Carranza* (1964) y *La pasión de amar* (1990) recrean personajes históricos sin descender mucho a conflictos de fondo sino, más bien, exhumando detalles de lo ocurrido. En *El proceso...* asistimos a la detención, interrogatorio, traslado a Roma y muerte del Arzobispo Primado fray Bartolomé de Carranza, declarado finalmente «vehementemente sospechoso de herejía», tras 17 años de cárcel. La envidia de sus enemigos, la actividad de la Inquisición y su propio orgullo intelectual, más que trampolines para un conflicto, son datos de una narración atractiva. Quizá Calvo Sotelo, sorprendido como tantos por el Vaticano II, veía una razón de ser a la Inquisición dentro de una concepción de la fe ajena al peliagudo asunto de la libertad religiosa, pero se siente descolocado tras el Concilio. Este punto se hace explícito en el Epílogo, añadido más tarde y de efecto distanciador —al que ha atendido Reyes [1999]—. *La pasión de amar* ilustra el conflicto que llevó al cisma anglicano, desde el punto de vista de Catalina, sexualmente enganchada al viril Enrique. Los tiempos permiten al octogenario autor plantear el tema sin ambages; lo malo es que los amantes recitan sobre el lecho párrafos de inverosímil prosa.

C) Comedias de humor

Calvo cultivó también géneros menos trascendentes aunque, en general, me parece que carece de chispa y originalidad. En su etapa juvenil el inquieto Calvo-Sotelo mantuvo contacto con los humoristas Jardiel, Mihura, Neville, Tono, y el entorno de la revista *Gutiérrez*. De ahí surgen varias comedias: primero *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* (1939), en colaboración con Mihura, a quien normalmente se atribuye la paternidad. Pero basta ver el tamaño de los párrafos y el tono expositivo de la prosa-diálogo para que no sea necesaria esta confesión de Mihura: «La idea [era] mía, [pero] escribió mucho más Joaquín que yo [...]. Yo corregía cosas que me parecían ya muy pesadas, muy retóricas. Pero fue él quien escribió prácticamente todo» [de Miguel, 1997: 275-76]. Mihura no se preocupó de publicarla, sí en cambio Calvo-Sotelo. El honrado funcionario don Sabino decide no ser más un «triste y prosaico oficinista» y exclama: «¡Abajo la norma, la medida, lo previsto! [...] ¡Viva lo imposible, lo soñado, lo utópico!» [1015]. La familia se une a un circo, símbolo de libertad, pero la monotonía acaba por ven-

cerles y sólo don Sabino, héroe de la bohemia, acompañado por su nieto, se niega a volver a la oficina. *Tánger* (1945), interesante pieza cómica, arranca con una situación inverosímil y cosmopolita: un muerto en un naufragio reaparece, recogido por un submarino alemán que pasó por Japón. Su viuda acaba de casarse con otro pero deciden irse los tres de viaje de bodas a Tánger para que ella escoja marido. Uno es vitalista y antiburgués; el otro, empollón y hombre formal, espera una herencia. Se trata también el tema del miedo a la pérdida del amor por el roce con la convivencia diaria, tópico en los autores citados. *El ajedrez del diablo,* segundo acto de *Historia de una casa* (1949), prolonga este humor del disparate, como lo llama Alás-Brun [1995]. En suma, Calvo-Sotelo imita bien pero no tiene un sentido del humor tan genuino y constante como el de sus colegas.

D) Comedias

Comedias asainetadas son *La visita que no tocó el timbre* (1950), que fomenta los buenos sentimientos a través de dos hermanos solteros, que no saben qué hacer con un recién nacido hasta que la arrepentida madre reclama el hijo natural. La cosa ocurre en Nochebuena. *Milagro en la Plaza del Progreso* (1953) es otro cuento de Navidad —versión Reyes Magos— sobre las desigualdades sociales, donde un modesto empleado reparte por la calle un millón de pesetas de la empresa. El milagro consiste en que los agraciados —galería de gentes necesitadas— devuelven el dinero para sacar de la cárcel al filántropo. En *Micaela* (1962), sobre un cuento de J. A. Zunzunegui, dos gemelos bilbaínos se enamoran, seducen y discuten por la criada, que no acierta a identificar al padre de la criatura. Solución: van y se la rifan. Sainetillo bilbaíno cuyo único interés es el atrevimiento temático y permitir a Adolfo Marsillach su debut como director de escena.

La serie sobre el cuerpo diplomático fue escrita para Alberto Closas. *Una muchachita de Valladolid* (1957) fue un gran éxito. Esta comedia de diplomáticos, entretenida y bastante patriótica, muestra los elegantes modales del alto funcionariado consular. Para conseguir una concesión petrolífera, el ministro tiene que cortejar a una cancillera sudamericana; la ministra, sin embargo, no consiente, con lo que surge el conflicto entre los intereses nacionales y los privados, reproducido cuando el canciller sudamericano empieza a interesarse por la ministra vallisoletana. Se trasluce claramente el aislamiento internacional de aquella España y la hostilidad de los exiliados. *Cartas credenciales* (1960) y *Operación embajada* (1962) interesaron sin duda a los miembros del cuerpo, con su retrato de las tribulaciones de la carrera —los ingratos destinos y la obsesión por llegar a embajador—, pero son quizá demasiado gremiales. Ángel, el amigo leal y metepatas es un personaje simpático.

La condesa Laurel (1964) es la farsa de una viuda reincidente, que recuerda *La viudita naviera* de Pemán, estrenada cuatro años antes; sólo el primer acto se mantiene. *El baño de las ninfas* (1966) ocurre en un convento de monjas sin re-

cursos que se deciden a exhibir un cuadro del Greco olvidado en un desván. Un ex anarquista que lleva escondido en el convento desde 1936 dinamita el cuadro para que las monjas cobren el seguro y sigan cuidando sordomudos y escondiendo, claro está, al dinamitero. Supongo que esta comedia conventual intenta sacar partido a los cambios posconciliares. *Una noche de lluvia* (1968) me parece un vodevil: un empresario de género frívolo se trae a casa a una ingenua corista (que recuerda a las chicas de Mihura...) para iniciar «poéticamente» (¿?) a su hijo en el sexo [p. 1632]. Se diría que Calvo intenta quitar público a Alfonso Paso.

E) Comedias histórico-poéticas

Plaza de Oriente (1947) es una comedia histórica de corte sentimental y nacionalista con una interesante estructura narrativa no lineal, vertebrada en torno al diario del protagonista, una foto de familia y la escenificación de elementos oníricos; estructura de origen probablemente cinematográfico. Cubre la historia de España desde la Restauración hasta las elecciones de 1936. La unidad estructural y el planteamiento cíclico expresan un sentimiento del tiempo muy de los años cuarenta *(Historia de una escalera, La herida del tiempo, Nuestra ciudad),* que aproxima la obra al drama histórico.

Aunque el primer acto de *Cuando llegue la noche...* (1943) contiene elementos del humor disparatado *(Mr Harris, Guillermo y su frac),* no se sabe bien si la historia de amor de una ex ciega y un aviador enfermo que hace la guerra en el bando nacional es poética o sentimental. Esta comedia hace pareja con otra no estrenada, en un acto, *Cuando llegue el día,* sobre una mujer ciega que se niega a ser operada porque su marido —al final se descubre— es ciego incurable.

II.38.3. RUIZ IRIARTE

Tiene en común con Pemán y Calvo-Sotelo el haber desaparecido de los escenarios españoles y generado poca bibliografía crítica[1]. Pero presenta un perfil marcadamente distinto al de uno y otro, dentro, claro, de un teatro de base realista. En primer lugar, Ruiz Iriarte carece de vinculaciones ideológicas monárquicas, conservadoras o, como se ha escrito alguna vez, falangistas. Si la discutible etiqueta de «teatro de la derecha» es comprensible en aquellos o en J. I. Luca de Tena, a Ruiz Iriarte no cabe aplicársela con mayor razón que a cualquier otro autor que estrenara sin problemas en tiempos de Franco. En segundo lugar, su dedica-

[1] Existen dos estudios de conjunto, Zatlin [1980] y García Ruiz [1987a]; García Ruiz [1987b] es un análisis de cinco comedias.

ción es exclusivamente literaria y teatral, al margen de la política, la abogacía u otras actividades. Su teatro, por último, se concentra deliberadamente en la comedia, sin excursiones a otros géneros, y sin que tal decisión le impida aspirar a cierta trascendencia en sus obras [Spencer, 1984]. Ruiz Iriarte pretende crear una «comedia culta», sin tradición en España, a base de modelos franceses, del todo ajenos a las quimeras falangistas de un teatro nacional, liturgia del Imperio. En los primeros años cuarenta afirma:

> La comedia es un género minoritario. La risa y el llanto son propiedad de todos los hombres; lo sutil, la captación del matiz, la ironía, las lágrimas apenas descubiertas son facultad de unos cuantos... La comedia, compendio armonioso e ingrávido de todos los géneros teatrales [...], es el más bello y el más importante [...] la comedia puede ser poesía pura: lo mismo en la evocación que en el sueño, prendida a [...] la ternura y el humor [...] La comedia es Francia [Ruiz Iriarte, 1945a: 10a, 10b, 10c].

Y, en otra ocasión:

> Cuando asomó en España algún intento de gracia limpia e inteligente, se motejó al autor de extranjerizante o, más concretamente, de afrancesado: Moratín, Benavente, o Jardiel Poncela [Ruiz Iriarte, 1944: 10b].

La obra de Ruiz Iriarte es bastante unitaria y gira en torno a un solo tema: la felicidad del hombre; o, si se quiere, su educación sentimental. Desde sus primeras comedias hasta las últimas, la aspiración a la plenitud existencial del individuo cruza todo su teatro. ¿Cómo se logra la felicidad? Rebelándose ante la realidad seca, luchando con el arma de la imaginación, con el juego profundamente teatral de verdades y mentiras, apariencias y realidades, que en muchas ocasiones aporta una metateatralidad de estirpe pirandelliana que ha llamado la atención de la crítica [Zatlin, 1978]. A mi juicio, la constancia en esta deriva antirrealista y poética sólo se explica por su raíz cultural en el ambiente intelectual de la preguerra en España y, más concretamente, por la influencia de García Lorca, la fórmula teatral casoniana y el magisterio de Ortega y Gasset sobre el sentido antropológico de lo lúdico [García Ruiz, 1999: 59-64]. Valor importante en sus comedias es la intrínseca teatralidad del diálogo. Los personajes construyen un único discurso, realmente compartido, que expresa las situaciones por sí mismo, sin exponerlas, y que en sus mejores momentos se dota de una notable ambigüedad y capacidad de sugerencia.

Así pues, las coordenadas que le sitúan son tres: la comedia culta como forma, la felicidad como núcleo temático y el juego de la ficción como sistema. Esta fórmula de comedia fina, como la de José López Rubio, se encuentra a medio camino entre los humoristas puros y los autores de corte más tradicional realista. Ruiz Iriarte, más que López Rubio o Neville, está en el epicentro de denominaciones como «comedia de la felicidad» o, en general, «comedia de evasión» que amalgama rasgos de Casona y de Benavente con un lenguaje muy evoluciona-

do. Una «nueva» comedia, que supone una pequeña ruptura con la tradición teatral local, claramente insuficiente a los ojos de la generación posterior, bien representada por Monleón en sus *Treinta años de teatro de la derecha*.

La comedia de Ruiz Iriarte evoluciona sin violencia en tres fases que se acomodan fácilmente a las tres décadas en que estrenó. En los años cuarenta predomina una versión demasiado directa del juego ficción-realidad. En los cincuenta, la fórmula se vuelve indirecta y se refina notablemente gracias a dos elementos: la aproximación al modelo de la farsa y la atención al entorno social. En los sesenta, su destreza le permite replantear sus temas de siempre en clave más dramática, sin renunciar al humor ni a su espumoso diálogo.

A) Los años cuarenta son, en España, los de la renovación teatral interrumpida. Ruiz Iriarte la intenta a su modo como autor y como crítico, defendiendo la posibilidad de un teatro con presupuestos estéticos previos al 36 que resume así:

> Una vanguardia fulgurante: García Lorca iniciaba un teatro nuevo [...] *La sirena varada,* de Casona, significó un estallido cegador de luz y poesía. López Rubio, con *De la noche a la mañana,* inauguraba el bellísimo juego, tan intelectual y tan delicado, de todo su teatro [...] Jardiel Poncela acometía con un brío genial la revolución del teatro cómico [...]. Pasó sin pena ni gloria [...] *La comedia de la felicidad* de Evreinoff, que inauguraba toda una fecunda parcela del teatro moderno. [Ruiz Iriarte, 1965: 10-12].

En suma, evasión como concepto positivo[2], fantasía de Casona y Evreinov, unidas ambas a los conceptos orteguianos que fácilmente pueden extraerse de su prólogo [1947: 3-6] a *Tres comedias optimistas,* y a la aspiración al modelo francés de comedia: «[el teatro más próximo será] un teatro ya iniciado por los franceses: fondo clásico, trama amorosa, y concepción humorística frente a cualquier fatal problema. Este teatro suprime los gritos por la comprensión [...] La comprensión teatral nos lleva a la tolerancia. La tolerancia desemboca en el humor» [1945b: 10]. Se trata de un repudio de la adocenada comedia de casta ibérica: «El arte dramático que desde hace unas décadas viene renovando el teatro europeo apenas ha tenido repercusión, fuera de Benavente, en España» [Araquistáin, 1930: 46]. Durante los años cuarenta Ruiz Iriarte insistirá en estas ideas desde las revistas literarias [García Ruiz, 1988].

El resultado es un teatro de la imaginación o del sueño, en el que se pretende organizar un mundo poético en torno a una idea trascendentalista, un teatro donde son frecuentes las «instituciones de felicidad». *Un día en la gloria* (1944, por el TEU) satiriza, en un acto, la idea de la inmortalidad y los sueños en el prosaico siglo XX. El espacio es la gloria, lugar donde se encuentran Napoleón, Don Juan, Sara Bernhardt, y adonde llega el actor Robert Lorry cuya fama no aceptan los otros

[2] Araquistáin escribía en 1930: «La Humanidad, harta de tanto realismo, quiere infantilizarse, crear nuevas mitologías literarias, descubrir nuevos mundos poéticos» [39].

gloriosos. En *El puente de los suicidas* (Teatro Reina Victoria, 6-II-45), su primer estreno profesional, comedia muy casoniana [ver García Ruiz, 1987c: 54-58, para las relaciones Casona-Ruiz Iriarte], hay un «profesor de felicidad» que reúne en su casa a una serie de suicidas para darles una nueva vida cuya base es la capacidad de ensueño. Roto momentáneamente ese ámbito de ficción, el poder de la imaginación prevalece y hace posible la felicidad. A estas dos siguen otras comedias donde reaparecen de una u otra forma las situaciones inverosímiles, los ámbitos cerrados donde reina la imaginación y se aprende a soñar, los personajes algo esquemáticos que ilustran una idea o tesis central. No son obras para recordar *Don Juan se ha puesto triste* (1945) —de la que se ha ocupado, por dos veces, Ruiz Fornells—, *Academia de amor* (1946), *El cielo está cerca* (1947) y *La señora, sus ángeles y el diablo* (1948).

Los pájaros ciegos (1948) fue su único intento de drama, sobre una fallida revolución social a bordo de un yate en alta mar. Hubo dificultades con la censura y el autor decidió no estrenarla en Madrid [García Ruiz, 1996 y 1997].

No carece de interés *El gran minué* (1950), que retoma el tono de farsa satírica y ubica el mundo poético en una corte versallesca, en torno esta vez no a la gloria sino al poder y sus destructores efectos sobre la naturaleza humana. La oposición principal se da entre el desengañado ministro Gravelot y el reformador idealista Valentín, cuya caída final en el amor y la desgracia contempla melancólico el cínico ministro. El pequeño exotismo espacio-temporal y la notable espectacularidad que requiere su montaje distinguen esta obra del resto de su producción.

El landó de seis caballos (Teatro María Guerrero, 26-V-50), junto a la anterior, supone la culminación de esta primera etapa y el tránsito hacia un segundo modo más cercano a la realidad inmediata. Esta obra, debut de José Luis Alonso como director de escena, es la más recordada de las «comedias de evasión», y prácticamente la única que se recuerda de Ruiz Iriarte, aunque sólo en parte es buena muestra de su teatro. Todo el juego de la comedia consiste en el conflicto entre el ámbito de la realidad ordinaria que aportan los visitantes de la finca Las Colinas y el ámbito de la imaginación y el tiempo detenido que allí ha levantado la anciana Adelita con los enloquecidos servidores del difunto Duque. El paso por aquel reino de ficción termina por mejorar a cuantos se acercan a él y llena de sentido la vida de Isabel, que ingresa definitivamente en ese mundo y esa lógica distintos. En la última escena, Isabel, al frente del supuesto landó —que no es más que un viejo sillón en medio de una vetusta sala—, conduce a los ancianos «¡A la felicidad!». Una modesta y mesocrática teoría de la felicidad y de la vida en el marco de una farsa ni popular ni intelectual.

B) En los años cincuenta, poco a poco abandona Ruiz Iriarte el intento de conectar con el público a base de interpretar sus presuntos sueños —fórmula que no funcionaba— y pone el acento en la presentación, suave y amablemente deformada, de unos personajes y unos conflictos que resulten más cercanos a la experiencia de todos los días: un teatro de reflejo social [Zatlin, 1984] bajo la pers-

pectiva deformante de la farsa. Ya desde *El landó,* Ruiz Iriarte captó al público con su comedia sincrética que permite la presencia de lo grave bajo la aparente ligereza; también un fugaz didactismo y una poesía envueltos en ironía, al margen de un realismo mimético. Se diría también que este giro supone, en cierto modo, un redescubrimiento del humor, una aproximación a la comedia de Mihura o López Rubio, quizá por su amistad cada vez más estrecha con éste, quizá también por las naturales influencias de los estrenos que triunfan desde 1950. Como consecuencia, se produce un aumento de la acción, un cultivo más intenso de las situaciones y un mejor tratamiento de los personajes, especialmente femeninos, que o bien se ven obligados a fingir para lograr su objetivo —la, el «pobrecito»—, o a dejar pasar la vida melancólicamente —la, el «contemplativo»—. Como vamos a ver, fingimiento e inversión de papeles, en palabras de Zatlin [1980: 52].

El aprendiz de amante (1949), su primer éxito comercial, debió de contribuir al abandono de la línea trascendentalista. El protagonista, tímido y sensible, conquista a la mujer que ama haciendo creer que es un donjuán; pero el matrimonio se rompe y sólo se recompone cuando ella renuncia a un modo de vida falso. Se da el sueño —el intento de exceder una realidad desagradable mediante la fantasía— pero dentro de un teatro más de costumbres —la pícara noche de bodas—, donde aparece el primero de una galería de «pobrecitos». *Las mujeres decentes* (1949) juega un poco al humor del disparate mihurano, con un señorito arruinado que se dedica a conducir un taxi con su antiguo criado, e inspira los sueños de una novelista de éxito antes de hacerlos realidad. *Cuando ella es la otra* (1952) se burla de la obsesión contemporánea por las buenas costumbres mediante una inversión de papeles —la querida es muy decente y la esposa inmoral—, que es en realidad un juego metateatral: la esposa representa una «comedia, un vodevil, una tragedia» para no perder a su marido [1952: 27, 37]. *Juego de niños* (1952) fue un gran éxito, muy representativo de esta etapa. Se basa en el tradicional recurso a los celos para resucitar un amor. Cándida finge un «flirt» con Marcelo, generoso profesor particular de su sobrina, que se enamora realmente pero se retira al final. El papel de la mujer y la actitud de los jóvenes son elementos costumbristas de esta comedia, cuyo centro es el juego sentimental.

Lo mejor de *La guerra empieza en Cuba* (1955) es la estructura de farsa que permite a los personajes funcionar sobre uno de los más clásicos recursos de la comedia: el equívoco de los gemelos —aquí, gemelas—, al que además se suma una segunda pareja de gemelas, contrapunto plenamente cómico de la pareja principal, Adelaida-Juanita. La acción se sitúa en la casa del gobernador de una provincia española de finales del XIX, regida por la austeridad moral de la gobernadora, Adelaida. Aparecen Juanita, su hermana gemela que es todo lo contrario, y un militar libertino. Juanita quiere vengarse haciéndose pasar por Adelaida, pero inesperadamente ésta se adelanta haciéndose pasar por Juanita, y el fingido cambio de personalidad la transforma realmente en un ser más comprensivo. De acuerdo con los propósitos de su autor, la verdad se esconde bajo la apariencia de la farsa. En la ingeniosa sátira de la rigidez moral, que llena el primer acto, es di-

fícil no ver un comentario directo sobre la pudibundez ambiental promovida en aquella España por el ministro de Información Arias Salgado. Lo peor de la comedia, algún exceso sentimental.

Esta noche es la víspera (1958) es un acercamiento al teatro católico, entonces de moda. Un accidente aéreo fuerza a convivir durante unas horas a personajes que de otra forma nunca coincidirían: un cura de suburbio, un ingeniero de origen modesto, una viuda rica, un escritor famoso. Surgen las confidencias y la idea de la culpa, la ineludible responsabilidad de los actos humanos que a todos puede convertirnos en delincuentes, aunque sea sólo de pensamiento.

C) Los años sesenta suponen una disminución de estrenos y un intento de no perder el paso con una sociedad que cambia, y que preocupa al autor por su frivolidad. Es un teatro para su público, numeroso pero que no se renueva. La fórmula anterior —ironía más actualidad— se impregna de un tono más crítico, más dramático, sin que desaparezca el humor. Sus personajes son hombres que se enfrentan a la crisis de la madurez y a los efectos del tiempo: el contraste entre lo que se quiso ser y lo que se ha sido, la corrupción de la pureza juvenil. El personaje ahora es el «triunfador» caído. Presionada por la necesidad de mostrar la colisión entre presente y pasado, la estructura experimenta una notable adaptación a las técnicas del recuerdo, el contrapunto y la metateatralidad. El diálogo se vuelve más explícito. Estos rasgos definen *El carrusel* e *Historia de un adulterio,* dos interesantes comedias que contrastan vivamente con la imagen fija de este autor, procedente de *El landó de seis caballos*. Y el caso es que ambas obras contienen, adensado, bastante del mismo juego con la verdad y la mentira que *El landó...,* y hasta hay, subyacente, un imaginario común en la idea de la movilidad imparable: un landó, un carrusel o el castigo de «tener que seguir, a pesar de todo, adelante, siempre adelante, pase lo que pase» [1969: 77].

En *El carrusel* (1964) Daniel, hombre brillante e influyente, confiesa a un comisario —su conciencia— el suicidio ocurrido en su familia, feliz en apariencia, pero minada por la incomunicación entre padres e hijos. Es una llamada de atención a la burguesía sobre la disolución social a que conducen esos planteamientos egoístas. Los ecos de lo contemporáneo alcanzan esta vez a la homosexualidad y las drogas entre los jóvenes. A través de un diálogo lleno de calculada ambigüedad, padres e hijos, en varias rondas, se engañan con la verdad, todos excepto la débil criada suicida y la ingenua hija, Lolín. Al final, Daniel descubre y acepta su culpa: haberse dejado corromper con el paso del tiempo. «El tiempo le ha pervertido sin piedad, escandalosamente. Porque de aquel mozo limpio [...] que fue en 1939 ya no queda nada en este hombre encanecido. Porque Daniel Sandoval piensa que ha dado demasiado para recibir muy poco» [Ruiz Iriarte, 1967: 10]. En cambio, en *Historia de un adulterio* (1969), que dramatiza la misma idea, los límites entre verdad y mentira no llegan a esclarecerse. Esta ambigüedad fundamental está servida por una narración compleja en varios planos temporales y dos voces: una, la de Ernesto Luján, que se presenta a sí mismo co-

mo un hombre angustiado que quiere cambiar de vida; la otra, la de su mujer, que narra el momento clave de la obra, nos lo presenta como un loco[3]. Apoyado en un doctor como confidente, Ernesto intenta aclarar la gran pregunta: ¿sabe Jorge que su éxito en el banco se debe a que su mujer es la amante del jefe, Ernesto? Los planos, las voces y un eficaz juego con la convencionalidad teatral componen una red de intereses e incertidumbres en la que Ernesto queda prisionero —lo mismo que el espectador—, incapaz de rectificar ni de alcanzar una verdad que busca desesperadamente. No obstante, se abre una vía de esperanza en el epílogo, teatralmente innecesario, pero congruente con un optimismo de raíz cristiana que perdura en el autor. No me extraña que el análisis foucaultiano que de esta comedia hace Mira [1996: 292-97] resulte demoledor.

En *La muchacha del sombrerito rosa* (1967) y su secuela *Primavera en la Plaza de París* (1968), Ruiz Iriarte aprovecha la mayor tolerancia en la censura para tratar —el primero, que yo recuerde— el tema de la vuelta de un exiliado político casado con una mujer monárquica que, treinta años después, le acepta de nuevo a él y a su herencia, tres hijas de otra mujer. El planteamiento individual y sentimental apunta decididamente al deseo de una reconciliación más amplia entre españoles, especialmente en *Primavera...* que pide «perdón, olvido y esperanza» [83].

Un paraguas bajo la lluvia (1965) es un deliberado divertimento sobre una dinastía de tímidas Floritas en 1885, 1905, 1936 y 1965, y cómo consiguieron atrapar al hombre que les gustaba. *La señora recibe una carta* (1967) es una comedia en torno a un dramaturgo y sus amigos reunidos en su casa, algo inverosímil pero jugada con enorme experiencia; una nueva versión del juego de las ficciones y las verdades tan caro al autor. Su último estreno, *Buenas noches, Sabina* (1975) certifica la desconexión entre su teatro y la convulsa sociedad del franquismo agonizante, que es la nota común de los artículos necrológicos que le dedicó la prensa madrileña el 15 de octubre de 1982.

II.38.4. LUCA DE TENA Y OTROS AUTORES [POR JAVIER HUERTA CALVO]

Dentro de los parámetros de la alta comedia benaventina se mueve la obra dramática de Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975). El que durante mucho tiempo sería director de *ABC*, además de diputado, académico y diplomático, se había dado a conocer como dramaturgo antes de la Guerra Civil con comedias como *Las canas de don Juan* (1925), *La condesa María* (1927), y una popular zarzuela, *El huésped del sevillano* (1927), escrita en colaboración con Enrique Reoyo para una partitura del maestro Guerrero. Pero su gran éxito le sobrevino

[3] Ver García Ruiz 1987b; según Zatlin [1978] *Historia de un adulterio* presenta el planteamiento pirandelliano más deliberado de toda su obra.

con el estreno en 1935 de *¿Quién soy yo?*, farsa de inspiración unamuniana (recuérdese *El otro*), en torno a un problema de suplantación de personalidad. La acción de esta obra transcurre en Saldaria, país imaginario, alrededor de un político, Mario Colomer, a quien le sale un doble perfecto en la figura de un tal Juan Brandel. Aceptado el juego de suplantación, Brandel ejerce de Colomer prestándole al personaje un brillo y atractivo que cautivan a todos, en especial a Claudina, que amaba a Colomer sin ser muy correspondida. Los celos que provoca esta relación son el detonante del conflicto: Colomer y Brandel se enfrentan, y del enfrentamiento resulta muerto uno de los dos. La farsa concluye sin que el público sepa la verdadera identidad del superviviente, que asume esa misma perplejidad con la pregunta del título. Numerosas referencias políticas, que no es difícil interpretar en clave antirrepublicana, salpican la obra, cuyo final coincide con el triunfo de un golpe de Estado, que encabeza un General dispuesto a sacrificarse para «salvar a la patria». Así, el Ministro (¿Colomer? ¿Brandel?) se ve aupado a la presidencia de la nación.

Nada mejor escribió Luca de Tena después de esta interesante farsa, a la que dio continuación con otra titulada *Yo soy Brandel* (1938). Ya en la posguerra y en el mismo tono farsesco estrena *El vampiro de la calle Claudio Coello* (1948), escrita en colaboración con Luis Escobar, y la comedia amable, *Don José, Pepe y Pepito* (1952), acerca del paso del tiempo y del amor en tres generaciones. Después cultivó el drama histórico con dos piezas dedicadas al tiempo de la Restauración: *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1957) y *¿Dónde vas, triste de ti?* (1959). Dedicadas significativamente a don Juan, conde de Barcelona, ambos dramas son una apología nostálgica de la monarquía [Monleón, 1971: 105-107]. En colaboración con su hijo Torcuato Luca de Tena (1923-1999), estrena en 1959 *La otra vida del capitán Contreras.*

Un colaborador ocasional del marqués de Luca de Tena, el también aristócrata Luis Escobar (1908-1991), cuya relevancia en la renovación de la escena de posguerra es unánimemente reconocida [§ II.34], escribió revistas como *La Cenicienta del Palace* (1940) para la vedette Celia Gámez, y dos comedias de inspiración clásica: *Elena Ossorio* (1958), en torno a la famosa cómica amante de Lope, y *El amor es un potro desbocado* (1959), esta última en colaboración con Luis Saslawski. Se trata de una elegante reactualización de los amores de Jimena y Rodrigo Díaz de Vivar, no exenta del tufillo patriótico-nacionalista propio de esos años. Obras de escaso interés para un espectador de hoy, no dejan de ser —como señala Rubio Jiménez— un buen testimonio de «las contradicciones de aquella sociedad llena de heridas no cicatrizadas» [2001: 188].

Del mismo clima de distante adhesión al Régimen participó el también aristócrata y diplomático, Agustín de Foxá (1903-1959), autor muy vinculado a la Falange en sus momentos iniciales (hasta el punto de ser corresponsable de la letra del *Cara al sol)* y novelista notable con *Madrid, de corte a checa.* Escribió algunas comedias: *Baile en Capitanía* (1944) y *El beso a la bella durmiente* (1948), aunque su pieza más interesante es un exótico drama escrito en verso

libre, *Cui-Ping-Sing* (1940), un loable intento de renovar el ya apolillado teatro poético.

Dentro de esta misma tendencia hacia un teatro de ideas ubicadas en la derecha, aunque sin la sutil elegancia de Luca de Tena, encontramos a José Antonio Giménez Arnau (1903-) que con *Murió hace quince años* recibió el Premio Lope de Vega en 1952. Se aborda en este drama un conflicto interesante, pero resuelto de forma tan melodramática como maniquea. Diego, que de niño fue llevado a Rusia a causa de la Guerra Civil, regresa a España al cabo de los años con el encargo del Partido Comunista de matar a un general de la policía franquista, que es su padre. Pero el protagonista se arrepiente y no cumple la macabra encomienda: la fuerza de la sangre —en un descendiente de tan patriótico soldado no cabe la abyección comunista— se impone sobre los dictados ideológicos.

De mayor vuelo ideológico, aunque vinculado en sus orígenes al pensamiento totalitario, es la obra de Gonzalo Torrente Ballester, quien durante muchos años ejerció la crítica teatral en el diario *Arriba*. Su producción dramática se remonta a los años de la Guerra con *El viaje del joven Tobías* (1937), subtitulada como «milagro representable» y *El casamiento engañoso* (1939), nuevo intento de recuperar el auto sacramental desde la ideología nacional-catolicista entonces en boga. Más interesantes son los ensayos dramáticos posteriores: *Lope de Aguirre* (1943), *República Barataria* (1941).

De no fácil adscripción a ningún grupo o tendencia es la obra dramática de Claudio de la Torre (1895-1975), quien se había dado a conocer antes de la Guerra con dos interesantes piezas de cámara: *El viajero* (1917), estrenada en «Teatro mínimo» que dirigía Josefina de la Torre, y, sobre todo, *Tic-Tac* (1930), una de las pocas aportaciones españolas de interés al teatro expresionista [§ II.29]. Dedicado después a la realización cinematográfica y la dirección escénica (dirigió varios años el Teatro Nacional María Guerrero), escribe en los años cuarenta y cincuenta un buen puñado de obras, algunas próximas a la alta comedia de tono evasivo, como *Quiero ver al doctor* (1940), en colaboración con Mercedes Ballesteros, o *¡Mi querido ladrón!* (1944), en colaboración con Luis Escobar, pero otras más próximas a la estética neorrealista, «por las preocupaciones que acogen y por su voluntad de lucidez» [*HTE Ruiz Ramón II*: 306]. Son, por ejemplo, *Hotel Terminus* (1944) y *Tren de madrugada* (1946), ambas inspiradas en el tema de la Segunda Guerra Mundial, *En el camino negro* (1947), *El río que nace en junio* (1950) y *El cerco* (1955).

El genuino representante de la comedia de evasión en los años cuarenta fue el gallego Adolfo Torrado (1904-1958). En colaboración con Leandro Navarro había estrenado antes de la Guerra algunas comedias: *Los hijos de la noche, La mujer que se vendió* (1935). Pero fue después cuando alcanzó enorme popularidad gracias a los sonados éxitos de *El famoso Carballeira* (1940), *Mosquita en Palacio* (1940) y, sobre todo, *Chiruca* (1941), comedia melodramática alrededor de una pobre e inocente sirvienta que logra el ascenso social merced a una inesperada herencia. A esta pieza, centenaria en representaciones, le siguieron otras de

parecido carácter como *Marcelina* (1944), *Una gallega en Nueva York* (1946) y *Mi tía de Filipinas* (1947), casi todas ellas escritas para Isabel Garcés, actriz de una indiscutible vis cómica. Humor fácil y sensiblería constituyen la fórmula conocida como «torradismo», implacablemente juzgada por los críticos, y defendida de este modo tan mercantilista por el autor:

> Para que todos vivan de un jornal,
> es preciso el teatro comercial.
> El vulgo es listo, y pues lo paga, es justo
> hablarle en hábil para darle gusto.
> [*Teatro completo*, I, p.13]

BIBLIOGRAFÍA

A) Ediciones

*Calvo-Sotelo, Joaquín, *Teatro casi completo*, Madrid, Grupo Libro 88, 1993.

Pemán, José María, *Obras completas*, ed. José Antonio Martínez Puche, Madrid, Edibesa, 1998, 17 vols.

*—, *Obras completas*, ed. Jorge Villén, Madrid, Escelicer, 1947-1965, 7 vols. Teatro hasta 1950 en vol. 4; hasta 1957 en vol. 6, y hasta 1962 en vol. 7.

* Ruiz Iriarte, Víctor, *Tres comedias optimistas. Un día en la gloria. El puente de los suicidas. Academia de amor*, Madrid, Artegrafía, 1947.

*—, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1967.

*—, *Historia de un adulterio*, Madrid, Escelicer, 1969.

Torrado, Adolfo, *Teatro completo*, Madrid, Gráficas Rollán, 1948, 4 vols.

Torrente Ballester, Gonzalo, *Teatro*, prólogo del autor, Barcelona, Destino, 1982, 2 vols.

B) Estudios

Alás-Brun, María Montserrat, «Bibliografía primaria de Joaquín Calvo-Sotelo», *Rilce*, 3.1 (1987), pp. 11-24.

—, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU, 1995.

Álvarez Chillida, Gonzalo, *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico (1897-1941)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1996.

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

Ayala, Ángel, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1947, vol. 1, pp. 3-453.

Barrero Pérez, Óscar, «Hacia una revisión del concepto de 'comedia convencional': el teatro de Joaquín Calvo-Sotelo», *Montearabí*, 24-25 (1997), pp. 43-91.

—, «El teatro de Joaquín Calvo-Sotelo», *Galicia en Madrid*, 68 (2002), pp. 4-17.

Calvo Sotelo, Joaquín, «José María Pemán», *BRAE*, 61 (1981), pp. 351-63.

García Ruiz, Víctor, *Víctor Ruiz Iriarte, autor dramático*, Madrid, Fundamentos, 1987a.

—, *Víctor Ruiz Iriarte, análisis semióticos*, Madrid, Fundamentos, 1987b.

—, «Los planos temporales en «Historia de un adulterio» de V. Ruiz Iriarte», *Da Semiótica, Actas do I Coloquio Luso-Espanhol e do II Luso-Brasileiro de Semiótica,* Lisboa, Vega Universidade, 1987c, pp. 9-16.

—, «Víctor Ruiz Iriarte, teórico y crítico teatral en la inmediata posguerra (1943-1947)», *Actas del II Congreso de la Asociación Española de Semiótica,* Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988, pp. 197-212.

—, «Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y "Los pájaros ciegos" de V. Ruiz Iriarte (1948)», *Gestos,* 22 (1996), pp. 59-85.

—, «Sociedad, prensa y autocensura en el franquismo: la frustrada recepción de «Los pájaros ciegos» de V. Ruiz Iriarte (1948)», *Gestos,* 24 (1997), pp. 119-33.

—, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra,* Pamplona, Eunsa, 1999a.

González Ruiz, Nicolás, «El teatro de José María Pemán», *CLC,* 8 (1943), pp. 181-86.

Jiménez-Vera, Arturo, «Humor y moralidad en el teatro de Joaquín Calvo-Sotelo», *REH,* 9 (1975), pp. 131-41.

—, «El comportamiento político-moral en cuatro dramas de Joaquín Calvo-Sotelo», *Arbor,* 369-370 (1976), pp. 73-82.

Klein, Richard B., «Foreign Characters in Calvo-Sotelos's "Criminal de guerra"», *REH,* 18/3 (1984), pp. 407-16.

Medina Peralta, Mercedes, *La obra literaria de Claudio de la Torre* (Tesis doctoral), Madrid, UCM, 1991.

Miguel, Emilio de, *El teatro de Miguel Mihura,* Salamanca, Ediciones Universidad, 1997, 2.ª ed.

Mira Nouselles, Alberto, *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo,* Valencia, Universidad de Valencia, 1996.

Monleón, José, *Treinta años de teatro de la derecha,* Madrid, Tusquets, 1971.

Oliva, César, *El teatro desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1989.

Paco, Mariano de, «José María Pemán ante el teatro», *Montearabí,* 24-25 (1997), pp. 159-77.

—, «El estreno de *El divino impaciente* de José María Pemán», *Homenaje Catena,* pp. 385-94.

Pedraza Jiménez, Felipe B., y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas,* Pamplona, Cénlit, 1995.

Pemán, José María, «Confesión general» [1953], *Obras completas,* cit., vol. 5.

Pérez Casaux, M., «El lenguaje dramático en el teatro de Pemán», *Andana* (agosto de 1985), p. 33.

Redher, Ernest C., «Reformist Tendencies in the Later Thesis Dramas of Joaquín Calvo-Sotelo», *Estr.,* 3.1 (1977), pp. 19-22.

Reyes, José Manuel, «Fe, nacionalcatolicismo y patria: el epílogo de «El proceso del arzobispo Carranza» de Joaquín Calvo Sotelo, *Entre actos,* 1999, pp. 237-46.

Ríos Torres, Félix J., *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre,* [s.l.], Gobierno de Canarias, 1987.

Rubio Jiménez, Jesús, «Luis Escobar, autor teatral», *Luis Escobar y la vanguardia,* Madrid, Comunidad de Madrid, 2001, pp.171-188.

Ruiz Iriarte, Víctor, «Risa, risa, risa», *LEL,* 2 (1944), p. 10.

—, «De la comedia y de los géneros», *LEL,* 26 (1945a), p. 10.

—, «Entrevista», *LEL,* 24, 5 de abril (1945b), p. 10.

—, *Tres maestros (Arniches, Benavente, Valle-Inclán),* Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 1965.

Serrano, Carlos, «La funcionalidad del teatro en la Guerra Civil y el caso de José María Pemán», *Tradición y vanguardia,* 1992, pp. 393-400.

Spencer, Janie F., «Fantasy Used and Abused in Ruiz Iriarte's Theater», *Estr.,* 10/1 (1984), pp. 7-9.

Torres Nebrera, Gregorio, «Moral y poder en el teatro de Joaquín Calvo-Sotelo», *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo,* Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 153-75.

—, «Los personajes femeninos en el teatro de Joaquín Calvo-Sotelo», *Galicia en Madrid,* 68 (2001), pp. 18-28.

Tusell Gómez, Xavier, y Gonzalo Álvarez Chillida, *Pemán: un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia,* Barcelona, Planeta, 1998.

Umbral, Francisco, «Pemán postmoderno», *ABC Cultural,* 288 (1997), p. 15.

Zatlin, Phyllis, «The Pirandellism of Víctor Ruiz Iriarte», *Estr.,* 4/2 (1978), pp. 18-21.

—, *Víctor Ruiz Iriarte,* Boston, Twayne, 1980.

—, «The comedy of Víctor Ruiz Iriarte: Mirror of the Middle Class Morality», *Estr.,* 10/1 (1984), pp. 3-6.