El teatro español entre 1939 y 1945

El teatro español de los años cuarenta ha acumulado tal cantidad de adjetivos negativos que uno se pregunta si vale la pena dedicarle tiempo. ¿Qué sentido tiene investigar en un periodo marcado por la mediocridad? La curiosidad, sin embargo, adquiere a veces tintes de insensatez y se pregunta si no habrá algo de valor escondido entre tanta ganga o si no sería bueno comprobar que esas evaluaciones son del todo correctas. Hace pocos días, en su visita a mi ciudad, José Luis Alonso de Santos se lamentaba al mismo tiempo de la pobreza de la cartelera y de la imposibilidad cuasimetafísica de salir de la crisis teatral; si esa sensación de mediocridad se producía ya en tiempos de Shakespeare, concluía Alonso, no debe extrañarnos que siga produciéndose a comienzos del nuevo milenio. La distancia temporal parece que ayuda a descubrir obras interesantes y significativas siendo así que las del presente casi nunca nos lo parecen. En cambio, conducidos por manuales u otras mediaciones historiográficas, aceptamos con normalidad que tal o cual obra supuso un hito hace diez años.

Esto es un fenómeno general. Los años cuarenta en España, además, tienen encima el peso evidente de un régimen como el de Franco, surgido de una guerra terrible, en su periodo más represivo y fascistoide hasta 1945 y a merced de una situación internacional turbulenta cuyo desenlace marcará la evolución no solo del franquismo sino de un exilio ingente, asombrado de que Franco sobreviva tras la derrota del fascismo y el nazismo.

Concretamente, ¿cómo influyó el franquismo sobre la marcha del teatro español? Dejando a un lado la pérdida de autores, en especial Lorca y Casona, únicos que no eran solo promesas de cara al público, la diferencia fundamental respecto al periodo republicano es la instauración de una censura totalitaria que pone en manos del Estado el control de la producción teatral. La censura suponía la exclusión de todo tema o actitud que atentara contra las nuevas instituciones franquistas o contra la moral católica. La cultura republicana y, por supuesto, toda la cultura de la izquierda, no digamos la revolucionaria, estaban completamente reprimidas. No es este el momento para un análisis fino de la influencia de la falta de libertad sobre la creación teatral; pero lo cierto es que, con los datos disponibles actualmente, una mirada a la situación general del teatro antes y después de la guerra no descubre grandes diferencias en cuanto a géneros mayoritarios y gustos del público. A Indalecio Prieto le encantaban las zarzuelas y Arniches; un republicano furibundo como Sanchis Nadal escribía desde Méjico a su sobrino José Sanchis Sinisterra que se dejara de vanguardismos degenerados, y le flagelaba en sus cartas con el concepto de Civilización occidental en términos casi pemanianos; y ¿qué ponía en escena el Instituto Español de Londres, una de las pocas instituciones que creó el exilio, en 1948 para atraer alumnos y fomentar la unidad de los emigrados? Pues el Instituto ponía obras de Benavente y los hermanos Quintero. Bien sabemos cómo se desesperó María Teresa León en el Madrid de la guerra intentando levantar el nivel de la cartelera. Y es que en aquellos años los gustos teatrales no parecen estar mediatizados por las posiciones políticas de izquierda o derecha.

Lo mismo cabe decir de la adhesión al experimentalismo o la innovación formal. Es más, el nuevo Estado trajo una novedad paradójica: la instauración de Teatros Nacionales que, aunque fueran previstos por algunos como instrumento de propaganda franquista, en realidad supusieron un refugio para hombres de teatro interesados en la renovación de la escena. Las tentativas de corte nacionalista en pro de un teatro español-popular en el sentido directamente político no llegaron a nada. Probablemente, lo único que lograron fue contaminar la recepción de los clá-

sicos áureos y prolongar la agonía del llamado teatro poético a lo Marquina, género que ya por su cuenta había iniciado desde 1910 en adelante una orientación imperial.

Al abordar el largo sexenio desde 1939 a 1945 este volumen no pretende un estudio exhaustivo de aquel teatro comercial sino algo más modesto: lanzar una mirada concreta al teatro en sí mismo, describirlo, sin poder prestar atención al contexto. El objetivo es presentar una crónica de lo estrenado en Madrid entre septiembre del 39 y septiembre del 45 como marco de las cuatro obras seleccionadas. Este recorrido, necesariamente incompleto, se entiende como un primer paso a la espera de precisiones, profundizaciones y contextualizaciones.

Estos años presentan problemas peculiares para su estudio que tienen que ver con las fuentes y los textos:

Dada la ausencia de revistas específicamente teatrales de donde obtener información acerca de los estrenos habidos, la prensa diaria pasa a ser la fuente fundamental, tan vasta como inmanejable sin un equipo de apoyo del que el autor carece. Cuenta, sin embargo, con una pequeña base de datos confeccionada personalmente sobre materiales del Centro de Documentación Teatral para las seis temporadas que abarca el presente tomo: 1939-1940, 1940-1941, 1941-1942, 1942-1943, 1943-1944 y 1944-1945. Las carpetas del Centro de Documentación contienen recortes con las reseñas de estreno de los teatros de Madrid en esos años. Nada nos asegura que los datos sean completos pero permiten, al menos, establecer una lista provisional de estrenos.

Una segunda fuente son los libros de Alfredo Marquerie *Desde la silla eléctrica* (1942) y *En la jaula de los leones* (1944) que recogen una lista de estrenos sobre datos de la Sociedad de Autores de España.

Para los Teatros Nacionales, en cambio, disponemos de toda la información deseable en los tomos preparados por Andrés Peláez (*Historia de los Teatros Nacionales*. 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993 y 1995).

Cuadernos de Literatura Contemporánea (después, *Cuadernos de Literatura* y, por último, *Revista de Literatura*) publicó entre 1942 y 1944 artículos-reseña de la temporada titulados «Movimiento teatral», a cargo primero de Tomás Borrás y luego de Raimundo de los Reyes. Su extensión y calidad es variable.

Estas cuatro fuentes permiten cierta base, aunque desde luego nada sistemática ni exhaustiva. A ellas cabe añadir la información que proporcionan las colecciones de textos teatrales y, de forma ya mucho más aproximativa, los catálogos de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca Teatral de la Fundación Juan March. No está de más aclarar que no todas las obras estrenadas se publicaron y que de las publicadas bastantes son inaccesibles. En este caso la información que aporto procede de alguna de las fuentes mencionadas, principalmente Marquerie.

En las páginas que siguen intentaré trazar un panorama general del periodo, de sus novedades, de los géneros y de los autores.

1. Panorámica de una década y de un sexenio

Lo que sabemos acerca del teatro comercial en el Madrid de los años veinte y treinta nos permite afirmar que se trataba de un teatro fuertemente condicionado por la estructura industrial y por la férrea pauta de unos géneros teatrales que facilitan el diálogo con el público mayoritario al tiempo que asfixian cualquier intento de renovación profunda. Eran posibles, sin embargo, pequeños cambios y evoluciones dentro de ese panorama básicamente inmóvil. Por ejemplo, gracias a M.ª Francisca Vilches y Dru Dougherty (*La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997) sabemos que entre 1926 y 1931 nace la comedia flamenca, la revista moderna gana adeptos y fuerza a la zarzuela a su última renovación; lo bufo-grotesco del teatro cómico empieza a ser mirado como una inesperada salida al sentimentalismo ñoño y en el tratamiento de los clásicos Lorca, Casona y otros abren una corriente popularista que se opone a la aristocratizante de los Guerrero. Surgen autores nuevos al tiempo que el veterano don Jacinto Benavente ejecuta un giro a la izquierda y una renovación temática que le devuelve el respeto de los intelectuales. El nivel de la interpretación, en general, parece más que aceptable. El sexenio siguiente, aún por estudiar, a pesar de los estrenos memorables de Casona y Lorca, no pudo alte-

rar las rutinas mastodónticas de una industrial teatral que llevaba décadas en crisis por superproducción. La situación era mala pero, al menos, clara en sus límites y posibilidades.

En lo que a teatro respecta, la guerra civil introdujo un desorden y una incertidumbre que abroquelaron el proverbial conservadurismo del empresariado y el público teatrales, que se aferraron a lo viejo y a lo conocido. Fue como si un tren a toda velocidad diera un frenazo dando paso al pánico y a la confusión. Por si fuera poco, la II Guerra Mundial terminó de paralizar los espíritus o de volverlos simultáneamente distraídos y angustiados, por lo menos hasta 1945, en espera de un desenlace. El teatro de estos años no refleja la realidad en el sentido de que no habla de depuraciones, familias rotas, cárceles; no denuncia la imposición de códigos por parte de los vencedores. Pero me parece claro que la realidad influye en el teatro en forma de provisionalidad y parálisis.

Muchas cosas cambian dramáticamente en España en 1939, pero el teatro, a mi juicio, no es una de ellas. Casi todo sigue bastante igual en términos estructurales. Me parece que los años cuarenta son una década de liquidación de géneros, una etapa de derribo que se consuma hacia 1950, momento en que cuajan los cambios que tendrían que haber acaecido diez años antes. Para el teatro español en su conjunto es una década de retraso, de superabundancia y de confusión.

Puede marcarse, sin embargo, un ecuador hacia 1945, con el fin de la guerra mundial o, si se prefiere, con la simbólica muerte de Eduardo Marquina en 1946. A partir de esta cesura se dan algunos cambios: desaparecen géneros y autores emblemáticos del pasado –Marquina, Arniches, los Quintero; solo queda Benavente entre el desdén de la generación más joven–, aparecen autores ya no jóvenes que aspiran crear una comedia culta europea –Ruiz Iriarte– o que dan un hachazo por derroteros inesperados –la tragedia de Buero–; dan sus primeros síntomas otros autores, realmente jóvenes –Sastre, Paso–, cuya formación no incluye el abierto «humus» intelectual de los años republicanos.

Entre 1939 y 1945 el rasgo más caracterizador es el imperio de lo consabido, lo viejo y lo tópico, clavo ardiente al que se agarra el público adocenado o desorientado, en forma de comedia andaluza, drama rural, comedia sentimental, melodrama, sainete.

1.1. Las novedades

Sobre ese telón de fondo mayoritario pueden aislarse hasta cinco novedades o aportaciones propias de este sexenio 1939-1945.

1) El teatro de humor es la más importante de estas novedades y consiste, por un lado, en la explosión definitiva de Enrique Jardiel Poncela como renovador del humor español después de unos años dedicado alternativamente al teatro, a la novela y al cine. Sus tanteos anteriores (*El cadáver del señor García*, de 1930, *Margarita, Armando y su padre*, de 1931, *Las cinco advertencias de Satanás*, de 1935) dan paso con *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) a la mejor etapa de Jardiel, cuando acierta a crear varias obras redondas antes de precipitarse en una etapa irregular a partir de 1945. Por otro lado, está el controvertido estreno en un Teatro Nacional de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (17/12/43, María Guerrero), farsa de Tono y Mihura, que hizo mucho por difundir socialmente un nuevo sentido del humor que habitualmente se vincula con las vanguardias de anteguerra. Con su renovada concepción del humor tanto Jardiel como Mihura-Tono dan un enorme paso adelante respecto al teatro cómico anterior, enganchado a trucos y temas sempiternos.

2) Los Teatros Nacionales. La vieja aspiración a un teatro sostenido por el Estado llegó en el marco de un régimen totalitario. Décadas de proyectos y discusiones parlamentarias habían sido incapaces de poner en marcha una compañía teatral estable en un local digno donde se pudiera montar un repertorio de rango artístico al margen –esta era la clave– de la lógica perversa del éxito de público. El impulso definitivo provino del sector falangista que se hizo cargo de los servicios de propaganda durante la guerra. Es bien sabido que Dionisio Ridruejo dio algún dinero a Luis Escobar para que con una compañía calcada sobre La Barraca lorquiana diera obras clásicas españolas por los frentes. Al terminar la guerra, Escobar trasladó su experiencia de este Teatro Nacional de la Falange al Teatro Nacional María Guerrero, donde formó una compañía bajo los auspicios no de Falange sino del Ministerio de Educación Nacional, que había visto con recelo cómo los fa-

langistas tomaban la delantera en lo que hoy llamaríamos «la política cultural» del nuevo régimen. Falange también quiso tener su propia compañía pero tuvo que esperar un año hasta que el teatro Español, de propiedad municipal, pasó a ser la sede de la compañía del Sindicato del Espectáculo. Su director fue Felipe Lluch. El actual Centro Dramático Nacional es la evolución natural de estos dos teatros nacionales nacidos al calor del primer franquismo e impulsados por gentes de teatro que tenían una raigambre estética en los ámbitos de la renovación teatral de preguerra presididos por el Lorca más barraqueño y el director Cipriano Rivas Cherif, hombre de mucha inquietud pero no tanta perseverancia. Los tomos dirigidos por Andrés Peláez desde el Ministerio de Cultura, con toda la información básica, contrastan vivamente con la ignorancia que tenemos respecto al panorama del teatro comercial coetáneo. De ellos sacamos como conclusión que la gran contribución de estas dos compañías fue de tipo plástico y visual: el teatro como creación de belleza a partir de un texto cuyo sentido final es coordinado en sus distintos lenguajes por un director.

3) Teatro ideológico-político. El sector falangista era el más pujante desde el punto de vista ideológico; querían positivamente una nueva España nacional-sindicalista, mientras que militares, tradicionalistas y católicos corporativistas, que también tenían sus proyectos, eran menos utópicos y, desde luego, no querían ni oír hablar de «revolución» aunque esta fuera nacional-sindicalista. De esa pujanza surgió un interés por dirigir la cultura que, si en otras áreas cuajó en libros y revistas, en lo que a teatro se refiere no pasó de tentativas anegadas, frustradas o esporádicas. En cuanto al contenido, pretendieron eliminar el teatro burgués, de tema privado y más o menos frívolo, sustituyéndolo por un teatro popular-nacional de vagos contornos e imposible realización, un teatro que aglutinara al pueblo y representara «la liturgia del Imperio», según una muy citada frase de Torrente Ballester. En cuanto a la estructura económica, hubo proyectos de nacionalizar el teatro lo mismo que se había nacionalizado la prensa y los periodistas. Todo quedó en nada, o casi nada: un Sindicato del Espectáculo que operaba dentro de un esquema industrial idéntico al de anteguerra.

4) Pemán se asienta como el heredero del teatro de alta comedia, es decir, del teatro de cierto rango social, de quienes acudían a ver a Benavente, Marquina y los hermanos Quintero. Precisamente la hábil fusión de esos tres autores en un molde más actual, unida a su versatilidad, dará al autor gaditano un puesto indiscutible en el panorama teatral de la posguerra.

5) La fantasía como alternativa renovadora. Esta tendencia se percibe en varios autores pero no llega a imponerse en este sexenio de 1939-1945. Tendrá que esperar a que cambie el panorama histórico y teatral a partir de 1945 para cuajar en una comedia urbana, culta, con aspiraciones de europeísmo. Pero tampoco esto es nuevo; esta línea ilusionista, poética y de fantasía era la aspiración permanente de los autores más interesantes de los años veinte y treinta empeñados en una estética decididamente antirrealista.

1.2. Géneros y autores

Dada la naturaleza del teatro comercial en estos años, opto por una aproximación a los autores y a las obras a través de los géneros a que pertenecen. Estos canales de comunicación entre público y autores están plenamente activos y forman parte muy sustancial del hecho teatral. Distingo tres zonas fundamentales:

Drama y comedia: el teatro que aún se llamaba «de verso», que no era estrictamente el escrito en verso, sino el teatro serio, las distintas modalidades de la comedia más o menos alta con su costumbrismo de ricos, el teatro de rango social.

El teatro «de risa», que comprende desde el teatro de humor más exigente, al cómico más elemental, pasando por el melodrama y el sainete, con su costumbrismo de pobres.

Las obras con elemento musical: la zarzuela, el folklore, la ópera y las variedades. Esta tercera sección requiere un estudio específico –que no estoy en condiciones de ofrecer– centrado en los aspectos musicales, que son los auténticos responsables de su éxito frente al público. Los textos o libretos, por el

contrario, ocupan un lugar secundario y su análisis resulta muy insuficiente como método de valoración o comentario. Resulta ilustrativo comprobar que, al igual que hoy, en el mundo de la Sociedad General de Autores de España (precisamente entonces se transforma en «General»), lo realmente importante, lo que realmente daba dinero era la música y, por tanto, al igual que en el origen de la Sociedad de Autores, los nombres de sus dirigentes estaban relacionados con el teatro lírico, como hoy lo están con el mundo de la música ligera, separada del entorno teatral, fenómeno que entonces no podía sospecharse.

2. El drama y la comedia

2.1. El teatro histórico. Eduardo Marquina. Mariano Tomás. Luis Fernández Ardavín

Eduardo Marquina (1879-1946). Primero poeta modernista de ideas radicales, después autor dramático de signo nacionalista y hombre importante en la estructura teatral del nuevo régimen –era presidente de la Junta Nacional de Teatros–, representó nueve obras en este sexenio, tres de ellas originales. La primera fue *La Santa Hermandad* (*poema dramático*), estrenada en España en el teatro Español el 7/12/39. Escrita en Argentina, había sido presentada en Santiago de Chile (Teatro Municipal) en 1937. La obra, en siete cuadros, es larga y pesada, con un verso que no engancha y poca acción. El conflicto cainita entre dos hermanos, uno bueno, Blas, y otro malo, Martín, se sitúa en un momento histórico frecuentado por Marquina y caro al nacionalismo conservador: los bandos de Castilla, contra los que lucha la «Santa» en busca de la unidad de España: «la historia de nuestros reinos/ hasta aquí... / cada cual atento a sí,/ ninguno a lo comunal/... Reino unido y en orden» (543 y 544). No faltan elementos melodramáticos en esta floja obra cuyo posible interés reside en ser testimonio de un momento de exaltación patriótica. Así, el usurpador Simón, antiguo pechero que tiene encerrado al verdadero señor de Foces, equivale a una especie de libertario que ha alterado

vale a una especie de libertario que ha alterado monstruosamente la jerarquía natural de la sociedad, en la línea del pensamiento reaccionario que muchas gentes adoptaron a partir de 1936. La obra es de circunstancias y escrita como a raudales, por eso no ha de extrañar que una acotación proclame en clave nobiliaria «Es toda la raza que no se doblega» (519) y que la reconciliación final de los dos hermanos leñadores remita al igualitarismo falangista: «en Castilla.../ hoy podemos trepar al cielo azul los dos» (593). Incluso se piensa en la expansión: «Salva España, Europa espera/ que la queramos ganar!» (626) y «¡Paso a España! Los verdugos de ayer/ hinquen la rodilla/ a la doble majestad/ de estas flechas y estos yugos/ que hoy labra en piedras Castilla/ [...] ¡Allí! ¿No las veis? Lavadas/ en la azul inmensidad,/ ya son flechas las espadas,/ yugo la ley de hermandad! [...] ¡Caen las sombras incoloras/ y alza el imperio español/ su frente rubia de amores!/ ¡Después de la noche, el sol!» (628-629). La obra alcanzó poco éxito –unas treinta representaciones.

En Flandes se ha puesto el sol fue el gran éxito que estableció a Marquina en 1910 como autor dramático y que le encasilló a él y al género histórico teatral dentro de la línea de recuperación españolista y signo conservador. Al Valle-Inclán de aquellos años la obra le gustó. Es cierto que en sus obras rurales de los años veinte y en las religiosas de los treinta Marquina intenta renovar sus temas y su lenguaje, pero su imagen queda inevitablemente unida al famoso desplante de Diego al final del acto 2 cuando por amor y honor se entrega a la cárcel por defender a unos herejes: «¡España y yo somos así, señora!». *En Flandes se ha puesto el sol* significa la exaltación del invariable caballero español en tiempos de «honra sin barcos». El conflicto fundamental lo vive Diego, el español que asola la región, casado con una flamenca cuyo padre es el patriota que organiza la resistencia antiespañola. Pero el hijo de Diego, español y flamenco, con el Imperio ya perdido, no hereda tierras sino algo más importante, la divisa del honor español. Típica obra de repertorio de ciertos actores, Ricardo Calvo la dio en el teatro Coliseum (12/3/40) donde aguantó dos días y, a beneficio de Fernando Díaz de Mendoza, se montó en el Español el 20/6/40; hubo solo siete funciones.

Más éxito tuvo la reposición de *El pobrecito carpintero* (María Guerrero, 3/5/40) con 27 funciones. Estrenada en 1924, es un melodrama rural-poético en verso que se desarrolla entre la viuda Romero, cacicona y vengativa, y José, el carpintero bueno que se enfrenta a muerte con el amigo Antoñón por el amor de Gracia. Susina, la hermana que estorba el amor de José, aporta un sentimentalismo dulzón y el personaje de la abuela, precedente de la Peregrina casoniana, muy a la medida de una actriz como María Guerrero, un lirismo confuso y legendario que lo mismo le quema el bosque a la odiosa viuda que, al terminar la obra, deja tras de sí un milagroso rastro de luz. El verso corre con sencillez, eficacia y ocasional belleza, pero la acción falla: todo obedece a patrones y carece de motivaciones reales. Se impone una sensación de falsedad. Por otro lado, pasa con facilidad de lo cursi a lo tremebundo: «¡Afila tus uñas, mujer,/ y relame tus labios, hiena!» (1046). Esta mezcla de poesía y pasiones convencionales no abriga otro interés que el de testimoniar la pervivencia de unos gustos completamente caducados.

En *El estudiante endiablado* (María Guerrero, 12/2/42), Marquina baraja elementos áureos y románticos del mito de Don Juan en forma de desafíos, cenas y apuestas. Hay dos pecadores, uno ya arrepentido y clérigo, Merlín, dedicado a su hija y, por si fuera poca casualidad, hostelero del otro pecador, Pimentel, profanador más soberbio que lujurioso a la manera de Espronceda («está endiablado/ y su diablo es su real gana», 684), que finalmente también se convertirá, no se sabe si por el amor de Teresa, la amistad de Orozco o la visión de la muerte. «Ahora veo/ que nunca necesité tantos bríos/ como hoy que ¡conmigo mismo peleo!» (756) dice Pimentel. Hay velocidad, una escena fantástica y unos versos rescatables (723) en que este compara una calle oscura con su propio sepulcro. Pero, como ocurre a menudo en Marquina, no se entiende bien por qué pasa lo que pasa; la impresión final es de inconsistencia y caos.

El 8 de abril de 1942 se repuso en el María Guerrero *Teresa de Jesús* (*Estampas carmelitas*). La obra tenía un marcado carácter católico, como *El divino impaciente* de Pemán, por haber sido estrenada en 1932, en plena reacción social por las severas medidas de la República en materia eclesiástica. Refundición de una trilogía anterior, estas seis estampas recogen bien la per-

sonalidad de Teresa, santa pero muy humana, con una línea de acción bastante clara donde no falta el inevitable elemento melodramático en Beatriz, la «mala», monja envidiosa a la que Teresa desenmascara audazmente al hacerla priora del convento de Sevilla, brioso fin del cuadro quinto. Quizá sea la mejor obra de Marquina, pero tiene un final flojo con el abandono del pusilánime padre Gracián, compensado por el recuero que lleva a Alba de Tormes a la santa. En él sí ha cuajado el espíritu teresiano. Como es habitual en este autor, las acotaciones hacen explícito el subtexto de la acción y trazan etopeyas de los personajes.

María la viuda (*poema dramático en ocho jornadas*) se estrenó en Lara el 22/10/43 y fue uno de los mayores éxitos de la temporada. Esta imitación manierista y desorbitada de la materia áurea intenta combinar torpemente dos líneas: la procedente de las comedias de santos del teatro del Siglo de Oro, a base de ermitaños pecadores y prioras vehementes, y la novela melodramática. En este último punto encaja María, la viuda de un armero, cuyo hijo criminal termina identificándola, frente a la priora Paula, con la Virgen María, también madre de un hombre muerto en el patíbulo. Todo me resulta arrebatado, prolijo y plúmbeo. Considerar que el estreno de *María la viuda* fue uno de los mayores triunfos escénicos de la temporada 1943-1944, según Marquerie –que le dedica una respetuosa crónica–, es toda una lección sobre los gustos del selecto público de Lara.

Añadamos que las antiguas alumnas de los colegios de Loreto y de los Sagrados Corazones estrenaron *Las flores de Aragón* (de 1914, sobre los amores de la princesa Isabel y don Fernando de Aragón combinados con el «tanto monta, monta tanto») en el María Guerrero el 29/12/42; merecieron reseñas en *Hoja del Lunes* (28-XII-42) y *ABC* (29-XII-42). *Cantiga de serrana* (de 1914) escenifica en un acto una escena del tipo de la vaquera de la Finojosa a medias entre el marqués de Santillana y los pastores de Juan del Encina; se presentó en función única durante el año 1942 dentro de un experimento teatral llamado Teatro de la Emoción del que no hay muchas noticias.

El pavo real, de 1922, se repuso en el Español el 31/1/44. Esta vez Marquina visita los escenarios del viejo modernismo

–palacios orientales de ensueño, visires, suntuosidad– en un intento, no sé si suyo o del director del Español, de salir de los temas históricos españoles. La compañía de Mariquita Guerrero-Pepe Romeu, sin embargo, insiste en ellos, en el Teatro de la Comedia, con la reposición el 4/10/44 de *Doña María la Brava*, de 1909, sobre la turbulenta Castilla preisabelina, con un personaje femenino de carácter fuerte y enamorado, muy apto para actrices como María Guerrero, Margarita Xirgu o Lola Membrives. Su último estreno, *El galeón y el milagro* (María Guerrero, 3/1/46) fuera ya de este sexenio, sobre un aventurero que ataca barcos piratas en América y lucha contra Napoleón, certifica el fin de un género cuyo máximo exponente dejó este mundo en lo alto de un rascacielos neoyorkino, entorno bien distinto del mundo antiguo que con tanta perseverancia recreó. En años sucesivos, no obstante, se repusieron *El monje blanco* (Español, 3/3/46) Teatro de Madrid, *En Flandes se ha puesto el sol* (20/5/61y 29/9/61, Español) y *La ermita, la fuente y el río* (Español, 11/1/47).

Mariano Tomás. Oriundo de Hellín, novelista, cronista y sobre todo poeta, estrenó solo tres obras en Madrid, que yo sepa. Como tantos otros, combinó un modernismo epidérmico con un tenor clasicista antivanguardista que le hizo desembocar en el género biográfico. *Santa Isabel de España* (1934) se repuso en el Teatro Español nada más terminar la guerra (11/10/39). Se trata de una ilustración histórica en cuatro momentos y lugares, desde 1492 en Granada a 1504 en Medina del Campo, con sentido nacionalista español en torno a la unidad de España («¡Mi sueño! ¡España unida!», 124), la aventura americana y el servicio de Dios; hay también amores contrariados. Interesante el tratamiento de las relaciones castellano-catalanas –en principio referidas a los años treinta: «Sois –dice la canonizada reina– Castilla y Cataluña/ y, entre las dos, España/ ¡No dejéis que gente extraña/ clave entre las dos su cuña!/ Querrán vuestra desunión/ para hundir vuestro poder,/ y deste modo tener/ campo para su ambición./ Haya entre vosotros paz/ y no os separéis ya nunca... sed el haz... nunca la caña.../ Y siempre España..., más grande. –¡Calla!... Se quedó dormida/ para soñar España.» (174-176). *Garcilaso de la Vega* (23/12/40,

Teatro Español) es una romántica ficción teatral sobre los enigmáticos versos de amor de Garcilaso y su posible trasfondo real. En muy dignos versos garcilasianos, quizá anticipadores de lo que sería una tendencia de nuestra lírica de posguerra, la obra imagina un conflicto de amor y amistad, busca una duquesa napolitana como objeto de la canción a la flor de Gnido y presenta al mismo Francisco de Borja como relator del asalto en que muere el poeta toledano, melancólicamente, junto a la dama de su amor. Son estampas biográficas con escaso fondo nacionalista a pesar de las alabanzas de Garcilaso al Imperio de Carlos V (62-63) y la petición de no buscar «en la pelea/ ser más fuerte y ser más grande,/ sino que España lo sea». Estrenó también *La mariposa y la llama*, (14/9/41, Reina Victoria, por Enrique Guitart y Ana María Noé) en torno a la figura de Cabrera y *Lucrecia Borgia* (25/1/44) en Lara. En provincias pero no en Madrid estrenó *Agustina de Aragón* y *A mi puerta has de llamar*.

Luis Fernández Ardavín (1892-1962). A las alturas de este sexenio, es un ya curtido y secundario cultivador del teatro en verso que se ha inclinado hacia la lucrativa zarzuela. Estrena ahora (23/3/ 40, Español) *La florista de la reina* con la compañía Guerrero-Mendoza. La obra se mantuvo hasta mediados de mayo, con un buen éxito de unas 86 representaciones. Ambientada en el año 1897, se trata de un deliberado melodrama, en verso, de evocación sentimental con uso y abuso de latiguillos y demás recursos del género: poca acción interrumpida por parlamentos para lucimiento actoral. Otro estreno, con Amparo Martí-Paco Pierrá (2/4/42, Rialto) es *El rigodón del amor*, nuevo regreso a la España de comienzos del siglo XX, en torno al problema de una hija natural y las diferencias sociales; el autor reincide en las convenciones falsamente teatrales inherentes al género entre las que hay que incluir una duración excesiva.

Con *La hija que yo maté* (14/5/43, Infanta Beatriz, con Irene López Heredia) Ardavín compone un melodrama rimado de tema contemporáneo y tremebundo: un conde refugiado durante la guerra en un faro tiene una hija con la farera y, aunque

se casan, por prejuicios sociales, deja que la niña sea llevada a Rusia. Pero «la hija que el conde mató» resucitará para él en otra hija, habida por un sobrino suyo con una muchacha de clase baja, esta vez sí aceptada por la familia. Folletín escénico sin paliativos, a base de largos diálogos en verso prosaico y escasa acción real. *La dogaresa rubia*, estrenada pocos días después (20/5/43, Infanta Isabel, con Mercedes Prendes) pertenece por entero al modernismo poético de los años de las dos primeras décadas del siglo; se diría que no han pasado treinta años: despreocupación por la verosimilitud, verso brillante y variado, encontronazos trágicos de gran fuerza por el tema de la impotencia y los celos, y escenario exótico pero convencional, en este caso la Venecia de 1354, donde el viejo Dux Marino casa con una hermosa joven, amante y amada de Antonetto que lleva a la dogaresa por un cúmulo de peripecias –incluso es enterrada viva–, conjuraciones, venenos, hasta que Antonetto, español, se la lleva en su barco rumbo a casa. La improvisación y una invencible vulgaridad marcan la obra de este peón del teatro que es Ardavín, tanto del poético, como del melodramático o del zarzuelero, cuya única obra recordable es la lejana *La dama del armiño* (1921). Aún estrenó *El azahar de la novia* (5/5/44), comedia en verso que duró solo seis días en el Infanta Isabel con Amparo Martí-Paco Pierrá; *El huracán*, más afortunada en el Comedia (de 22/12/44 hasta 6/1/45, con Mariquita Guerrero-Pepe Romeu) y *Baile de trajes*, su última zarzuela, con el maestro Moreno Torroba (6/4/45, Zarzuela), de la que tengo noticia.

2.2. El teatro histórico. Agustín de Foxá. José María Pemán

Agustín de Foxá (1906-1959). Sería muy injusto considerar a este autor como un mero continuador del teatro poético más convencional cuando incluso podría considerársele como un renovador del género. Aunque fuera de este sexenio, la extraña *Cui-Ping-Sing* (Teatro Principal, San Sebastián, 1938) presenta una visión del Oriente más bien tópica, con sus sa-

bios, sus malvados, la perruna lealtad al emperador divino, los lujos y los palacios. Pero, al mismo tiempo, aporta otros elementos que la hacen sorprendente y hasta fresca para un lector actual: el verso, muy ágil, recuerda a García Lorca no solo por la visión de la naturaleza y sus elementos (agua, aire, pájaros, cantos) sino por el tema del deseo con que Hoang-Ti y Cui tratan su amor. La escenografía, en tonos anaranjados, quizá aspire a evocar la ya lejana temporada madrileña de los ballets rusos de Diaghilev. El final es trágico, por la muerte de Hoang y también melancólico, por la traición de Cui que, mujer al fin, ha preferido el trono y su propia belleza a la felicidad certificada por el dolor que le proponía su amante esposo. El Teatro de Arte de Cecilio de Varcárcel la repuso en el Español como homenaje a su autor en malas fechas veraniegas (5/7/ 61). En el tomo de Peláez figura como de Foxá *La señorita del mirador* (función única: 8 de enero de 1945 en el María Guerrero) pero pertenece a Agustín de Figueroa.

Baile en capitanía (22/4/44, Español) intenta demostrar la vigencia del teatro en verso en un momento en que tanto ese género como su inevitable correlato estético, el romanticismo, pasan por un momento de crítica en algunos medios teatrales y de celebración en otros por el centenario de *Don Juan Tenorio*. La obra, con más de ochenta personajes en reparto, presenta dos horizontes, la segunda guerra carlista (actos 1 a 4) y la guerra civil española (Prólogo). El breve prólogo, representado a telón corto, tiene lugar en Pamplona en julio de 1936. Cuatro jóvenes visitan a la tía Eugenia para pedirle unas boinas carlistas que, naturalmente, apuntan a la inminente movilización. Al dárselas, la venerable tía Eugenia se emociona ante una boina blanca –la de su novio, muerto en la segunda guerra carlista sesenta años antes– que funciona como espoleta tanto de la evocación costumbrista como de la historia de amor. Los cuatro actos de *Baile en capitanía* (El tren de la fresa, La diligencia de Vitoria, El Real de Durango, Baile en capitanía) relatan las relaciones, siempre amenazadas por el rico y liberal don Anselmo, de Eugenia y el joven militar don Luis entre 1867 y 1874. La tensión culmina en la vistosa es-

cena del «Baile en capitanía» cuando Luis, prisionero carlista, aparece inesperadamente en el baile invitado por el Capitán General en acto de reconciliación. Pero tras jugar durante toda la obra con las emociones del público, al modo del teatro romántico, Foxá remata con el telegrama que ordena el fusilamiento de Luis, en represalia por atrocidades carlistas.

A mi juicio, a *Baile* le pesa la cursilería folletinesca y costumbrista de lo decimonónico pero la mantiene en pie el tema de la vieja dama, fiel a un amor imposible, que quiso la muerte al ser fusilado su amor en la guerra, y aún vivió hasta 1936 para eternizarlo en una boina blanca. Ideológicamente apunta a la idea de la guerra civil como la última guerra carlista —los dos horizontes temporales en realidad serían sólo uno.

A continuación, se estrenó la obra en un acto *Norte y Sur*, dirigida por Cayetano Luca de Tena (24/6/44) en el Español, que enfrenta dos mundos y dos maneras de vivir: las frías y oscuras tierras de la frontera ruso-finlandesa, conocidas por el autor en algún destino diplomático, y las soleadas costas del Mediterráneo. La luz figuró casi como un personaje más en esta pieza breve escrita expresamente para Mercedes Prendes y con solo cuatro personajes.

Con un inmenso reparto de treinta y seis actores, *Gente que pasa*, en colaboración con José Vicente Puente (30/10/43, María Guerrero), mezcla hábilmente la aguda revista social de un Madrid playa de desplazados y de «parvenus» (prólogo, actos 1 y 2), la trama de espionaje internacional y el combate ideológico de civilizaciones entre la vieja Europa y la España señorial frente a la nueva América. Todo en plena guerra mundial. Este último aspecto, que ocupa el acto 3, adelanta las preocupaciones de Foxá en sus dos últimas obras (*El beso de la bella durmiente*, María Guerrero, 1948, y *Otoño del 3006*, María Guerrero, 1954). *Gente que pasa* me parece una obra de calidad y realmente interesante. Además, obtuvo éxito y resulta un buen exponente de la línea de renovación a que aspiraba el director Luis Escobar. En este caso, una comedia de preocupaciones contemporáneas, con sonrisa y frase honda, bien actuada dentro de un escenario limpio y nuevo.

José María Pemán (1897-1981). Estrena en este largo sexenio una docena de obras, mayoritariamente poéticas pero también dramas de tesis y comedias. Autor muy vario, a la altura de 1945 percibe simultáneamente que el modelo marquiniano es improrrogable y que el andaluz quinteriano aún admite remiendos si se combina hábilmente con la fórmula benaventina y ciertos toques de contemporaneidad. El éxito definitivo le llegará con *La casa* en el Lara (1948).

La santa virreina (29/12/39, Español, con los Guerrero-Mendoza) es, como *El divino impaciente*, una agradable comedia de intriga y de 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 hija de doña María Guerrero. Duró unas 120 funciones y debió de resultar muy oportuna en aquellos momentos imperiales, aunque el tono no es exaltado. *Por la Virgen capitana* (6/5/43, Fontalba, por Enrique Rambal) es un romántico cuadro de amores y aventuras para zaragozanos con moderadas pero significativas alusiones al Pilar, refugio de pecadores piadosos. Había sido estrenada en Zaragoza (11/10/40, Teatro Goya) para las fiestas del Pilar. Es obra de ocasión, poco valiosa. Supongo que, en Madrid, Rambal convertiría en final fallero las escenas del sitio de Zaragoza. *Metternich* (11/12/42, Fontalba; repuesta 10/9/43), entre galanterías y habilidades diplomáticas, plantea el tema del equilibrio de poderes, la estabilidad y la revolución en una Europa dominada por el tirano Napoleón, en la Europa de 1942, tan conflictiva como aquella. ¿Aboga Pemán por que la negociación sustituya a la fuerza? No falta el toque sentimental: el Metternich realmente enamorado es derrotado por el legendario –su imagen histórica de frío estadista– cuando las bazas de la política –el interés general– le impiden vivir su amor con la princesa rusa.

Las siguientes tres obras buscan una línea menos convencional, irrealista-poética, algo simbólica, quizá casoniana. Se-

guramente por tratarse en dos de los casos de públicos minoritarios. *El testamento de la mariposa*, que se estrenó dirigida por Luis Escobar en sesión del Teatro de Cámara (27/2/41, María Guerrero), pone en pie un mundo de ilusiones de belleza traicionadas por el materialismo, en torno a Mariposa, bailarina que se retira y convoca a sus admiradores en el sótano de una cervecería de artistas. Todos, hasta el camarero, tienen nombres artúricos. Como testamento, los cita para dentro de treinta y cinco años en su castillo. Pero excepto el fiel Gerineldos todos se vuelven ricos y corruptos, usan para el mal una herencia de bondad, como los hombres hacemos con Dios. Esta fantasía moral está escrita en prosa.

Como en el primer día (14/10/43, Teatro Comedia, Barcelona, compañía Gascó-Granada) 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 y arrinconarlo socialmente durante unos años, guardó una permanente antipatía a este ilustre monárquico. *Juan sin versos* formó parte de una campaña breve llamada El Teatro de la Emoción (5/3/42, Fontalba) y es un intento poético de tragedia rural, con aires lorquianos en lenguaje y escenografía. Un hosco marido mata a su mujer por celos, pero ella solo cantaba a un rayo de luna –escenográficamente se convierte en un auténtico personaje–, mientras Juan Sin Versos cazaba en el monte. El ambiente es servido en prosa, verso de inspiración folklórica y música del maestro Torroba. *La hidalga limosnera* (14/11/44, Comedia, compañía Guerrero-Romeu) es una anacrónica comedia de santos, sin tesis alguna, en la línea tirsiano-zorrillesca de las seducciones y los grandes pecados para excitación de espectadores hambrientos de folletines. Hay escenas tan truculentas como un ex-cruzado, ahora fraile leproso, que muere mientras confiesa a Esteban, hermano criminal de doña Luz, la hidalga, de la que el fraile está enamorado. O el luterano don Francín que intenta violar a Luz mientras Esteban roba

hostias consagradas para que pérfidos judíos las profanen. Quizá tanto exceso hizo ver a Pemán que este tipo teatro era insostenible.

Hablemos también aquí de las comedias de Pemán en estos años. *Ella no se mete en nada* (5/12/40) satiriza a un vanidosillo autor teatral, obnubilado por el éxito, que tiene un «flirt» con una gran dama que se las da de literata; hay alusiones al Ortega y Gasset de las marquesas, a Benavente, a diplomáticos chinos –«pequineses»– medio refugiados en aquel Madrid... Autobiográfica y muy graciosa para mi gusto –que no comparte Marquerie–, concluye con un final metateatral que alude a la censura. Como ya ocurrió con *Julieta y Romeo* antes de la guerra, se ve también ahora que el mejor Pemán es el intrascendente.

Menos costumbrista y más de tesis es el resto de lo estrenado por Pemán: *Yo no he venido a traer la paz* (9/3/43, Zarzuela; repuesta el 22/10/43) es un drama católico-andaluz que plantea el problema de una finca robada legalmente a sus dueños, que ignoran el fraude. En un momento dado se dice: «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. La finca es restituida y otros problemas resueltos en una escena que sorprende por lo sobria y sin melodramatismos, cuando todo se prestaba justamente a lo contrario. El cura, que no se deja manipular por el señor y propietario, representa, contra el tópico habitual, un catolicismo nada complaciente –por ahí va la tesis, en pleno nacionalcatolicismo–, 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. Se mantuvo mes y medio en cartel. *Hay siete pecados* (13/12/43, Fontalba, compañía R. Rivelles), discursiva hasta el sermoneo, 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 haciéndose pasar por «roja»; pero ahora es acosada por pecadores de las otras seis pasio-

nes capitales, en especial el actual ayudante, hombre para poco de 60 años, y su esposa, hipócritas y rencorosos de medio pelo. Duró un mes escaso en cartel, con las navidades por medio. *Todo a medio hacer* (20/9/44, Zarzuela) pasa de la sátira del mundo del cine (actos 1 y 2), identificado con lo falso y lo chapucero de los nuevos negocios, a la alabanza de la solidez y la verdad del campo –acto 3, que deriva hacia la comedia andaluza–, encarnadas en don Francisco, clásico personaje bueno y con gracejo, que salva de ese mundo absurdo a la efímera estrella cinematográfica Gracia del Río. La tesis está clara: los nuevos negocios son puro humo, especulación y abono para aprovechados. Por primera vez se alude al Séneca (1090) en el teatro de Pemán. Aparte del cine, se satiriza la publicidad y la prensa, incluida la que tiene a obispos como accionistas mayoritarios. *Hablar por hablar* (10/1/45, Calderón; compañía María Fernanda Ladrón de Guevara) parece una primera versión, más floja que la *La verdad* (1947), de la posibilidad de un matrimonio «abierto». Él es un famoso cirujano no creyente, ella católica, moderna y frivolona, miembro de una pandillita de jóvenes algo alocados; se desprende que la vida social es un preadulterio. El correctivo para ambos, tanto para el ignorante religioso como para la imprudente esposa, procede de una enfermera modesta pero brava, catequista pero intelectual, por un lado; por otro, de la enfermedad del hijo. La situación y el lenguaje resultan más bien forzados y la acción da sensación de teledirigida. Parece que las espumosas escenas de la «cena fría» en el acto 3 sentaron mal a los arribistas del momento y se produjo un pateo en la sala.

En colaboración con José Carlos de Luna estrenó *Una loba* (14/1/43, Calderón), comedia interesante aunque lastrada por la reiteración, y la poco lograda *Manjarí* (25/9/43, Comedia), tragedia gitana con sus duelos y venganzas. Ricardo Calvo tuvo a bien reponer *Cisneros* en Coliseum el 18/3/40; solo dio unas pocas funciones.

De Manuel de Góngora solo conozco ... *Y el ángel se hizo mujer* (11/9/40, Reina Victoria). En un convento de la época del renacimiento italiano, se le aparece a sor Angélica un ángel custodio según el cual «cada alma de mujer trae/ al tomar

humano cuerpo,/ la misión de redimir/ por su amparo y por su ejemplo/ un alma de hombre. No todas/ llevan su misión a término [...] Tú eres de las escogidas/ y yo a decírtelo vengo» (25). La monja deja el convento y, tras pasar por una hostería, acaba en un bajel donde el pirata jura hacerla suya, para lo cual asalta el convento, al que ha regresado la ya enamorada monja, que muere a manos de otro facineroso, no sin antes lograr la conversión del apuesto y blasfemo pirata. Pobremente rimada y carente de encanto, asombra que esta novelesca comedia recibiera el Premio Nacional de Teatro de 1940. Góngora estrenó también *Oro de ley* (17/5/40, Calderón) con Manolo Merino y Luis Candela.

Quizá sea este el mejor sitio para ocuparse brevemente del poeta José Antonio Ochaíta (1905-1973), autor de obras en un verso muy influido por la tradición andaluza pasada por el matiz modernizador y metafórico de Lorca y el 27. Por ejemplo, *Doña Polisón* (13/4/41, Reina Victoria) que pretende mezclar realidad y fantasía pero cae en una hiperestesia que vuelve incomprensibles las reacciones de los personajes. *Cancela* (28/11/40, Calderón), en colaboración con Rafael de León, recae en los excesos poéticos de un teatro que no llega a ser bueno aunque sus versos sí lo sean. Con la misma tendencia al lenguaje metafórico y rimado –al pan llama «espuma blanca de trigo» y al vino «líquido rubí, ceñido en besos de cristal»–, *Mi prima, la ursulina* (22/4/41, Calderón, en colaboración con Rafael Duyos) se desplaza temáticamente al melodrama en que concurren parentescos desconocidos y acusaciones injustas a inocentes.

2.3. El drama difunto de dos difuntos: José Echegaray y Manuel Linares Rivas

José Echegaray, el Nobel desaparecido en 1916, que seguía en repertorios de compañías como la de Margarita Xirgu en los años treinta, todavía se repuso en la posguerra, a cargo del Teatro Nacional para conmemorar el sesenta aniversario del *El gran galeoto* (3/12/41, Español). Alcanzó cierto éxito gracias a

la renovadora puesta en escena de Vicente Soler; no obstante la irreparable vejez de un verso ripioso, grandilocuente y sin aliento, parece que todavía el público apreciaba su sentido de la pasión teatral, desmedida pero no falsa. Aún repuso María Fernanda Ladrón de Guevara en el Calderón (12/1/44) *Mancha que limpia*, sobre el honor masculino ofendido retrospectivamente y lavado con sangre por la ex-amada en la mujer indigna, aunque esposa –así de complicados son los conflictos de Echegaray.

Linares Rivas (1866-1938). Tiene en común con don José Echegaray el prototipo de hombre público que hace teatro y el olvido en que ha caído su obra; pero les separa la condición de clásico postromántico del primero frente a la irrescatable mediocridad del segundo. Se estrenó póstumamente su *Fausto y Margarita* (12/2/43) en Lara por una compañía de segundo orden: la obra es un regreso al mito faustiano en línea de comedia costumbrista más que de drama social reformista, que es lo característico de este hombre de leyes que quiso ilustrar al público teatral sobre el código civil. Veo ciertas estribaciones de esta actitud jurídico-teatral en las obras de tesis de Joaquín Calvo Sotelo. A Linares le benefició la urgencia de las compañías de poner en marcha la industria teatral en el Madrid del 39, a base de reposiciones: así *Currito de la Cruz*, de 1923, sobre relato de su paisano Pérez Lugín, en el Teatro de la Zarzuela (11/10/39) donde duró una semana escasa; *La mala ley*, de 1923, en el Pardiñas (27/10/39), un par de días; *El rosal de las tres rosas* en el Reina Victoria por una compañía de más tronío, la Gascó-Granada (12/11/39); en el Maravillas (13/4/41), *Cobardías*, de 1919. El Español programó poco después (4/7/41) *La casa de la Troya*, sobre la novela de estudiantes de Pérez Lugín y, casi al final del sexenio (24/2/44), la Sociedad Cultural Recreativa la Farándula hizo en el María Guerrero *Cobardías*. Hasta 1951, esta entusiasta Sociedad hizo en el María Guerrero otras cuatro obras suyas, en funciones únicas: *La jaula de la leona* (14/2/46), *La raza* (22/10/46), *Lo pasado, o concluido, o guardado* (21/10/48) y *A martillazos* (29/10/51). Con este autor, desleída mezcla de Echegaray, Benavente y Galdós

en los temas, desaparece lo poco que quedaba del viejo drama a la usanza decimonónica.

2.4. El teatro político-ideológico. Felipe Lluch. Torrente Ballester. Teatro batallador

Lo más parecido a un teatro fascista en España tuvo lugar en abril del 40 con el espectáculo *España, Una, Grande, Libre*, dirigido por Felipe Lluch (1906-1941), director del Teatro Español. Lluch fue un ingeniero industrial apasionado por el teatro que pronto advirtió su falta de dotes para la creación y se orientó hacia la dirección de escena. En contacto con Cipriano Rivas Cherif en los grupos El Caracol, El Mirlo Blanco, Estudio de Arte Dramático (1932) y sobre todo en el Teatro Estudio de Arte (1933-1935), fue responsable de la versión y puesta en escena de *Gas* de Georg Kaiser (María Guerrero, 2/3/35). Al comenzar la guerra Lluch se declara leal a la República y emplea el vanguardismo de sus ideas escénicas en los teatros del frente y en el Teatro de Arte y Propaganda de María Teresa León. Encarcelado por su catolicismo, entre 1938 y 1939 experimentó una conversión cultural y política que le llevó a afiliarse ardientemente a una bandera clandestina de Falange en Madrid. Lluch llegó al fascismo por la recepción de una determinada historiografía de la literatura española, unida a un desengaño político acentuado por su encarcelación. De ahí su pasión por instaurar un Teatro Nacional que respondiera a los valores de la Nueva España.

Su contribución al fascismo teatral se inscribe en los dos sectores que Falange dominó entre 1939 y 1941: la Propaganda y los Sindicatos. Además escribió un ensayo, inédito, *Del Gran Teatro de España*, estudio de las formas genéricas del teatro español del Siglo de Oro desde una perspectiva ultranacionalista.

El espectáculo *España, Una, Grande, Libre* tuvo lugar en el Teatro Español el 7 de abril del 1940, primer aniversario de la Victoria y da expresión a dos mitos centrales del fascismo: la

regeneración nacional tras la decadencia y la comunión social por encima de las clases, condición previa para la existencia de un Teatro Nacional. El espectáculo consistió en una fiesta teatral al modo áureo, con una loa de la Unidad, una comedia de la Libertad y farsa final de la Grandeza. La loa, dedicada al tema de la unidad de la patria, estaba basada en las loas de los autos calderonianos. Las distintas regiones de España van compareciendo cada una con un endecasílabo ininteligible. Castilla asume el mando y muestra a las demás un misterioso anagrama: NI GUARDAR EL BIEN. Se entrega una letra a cada región según sus características morales y, ordenadas de nuevo, se resuelve el jeroglífico con la consigna falangista: UNA, GRANDE, LIBRE. En ese mismo orden, los endecasílabos forman el soneto imperial de Hernando de Acuña a Carlos V: un monarca, un Imperio, una espada.

La comedia, cuyo texto está perdido, glosa la idea de la Libertad de España conectándola con el ciclo de Bernardo el Carpio. La Grandeza de la patria se expresa alegóricamente en la farsa con la elección de un marido digno de España. Se trata de un verdadero fin de fiesta falangista en que los candidatos rechazados se identifican con la España vencida. El candidato elegido es el Amor Divino, que lleva capa con el yugo y las flechas, y viene acompañado por la virtud de la Fe, cuyas iniciales, Falange Española, son ampliamente explotadas para dar salida al ritual falangista.

Las refundiciones que hizo Lluch de los textos áureos demuestran una pericia extraordinaria para la taracea de textos clásicos. La técnica de la refundición se ajusta a las prácticas de Rivas Cherif y García Lorca: respeto al original pero con poda y mitigación del vocabulario arcaizante, para crear un espectáculo vivo. Lluch maneja con enorme soltura mecanismos culturales de la estética barroca como el jeroglífico, el certamen o la flagrante confusión de lo profano y lo sagrado para destacar el carácter divino de la Cruzada. La preparación fue extremadamente minuciosa. Lluch, con mentalidad de ingeniero, controlaba hasta el último detalle de la dirección escénica de más de cincuenta intérpretes, sin dejar nada a la improvisación. El decorado de la comedia era corpóreo, el espacio escénico se basaba en dos alturas unidas por una rampa, al modo de Max

Reindhart y Sigfrido Burmann. La prensa, obediente a la consigna, cubrió profusamente el acto. *Arriba*, diario falangista, publicó semanas antes una larga información. *Hoja del Lunes* muestra un tono falangista militante y asegura que esta realización «nunca podría igualar[la] compañía alguna de profesionales del teatro.» *ABC* alaba francamente pero sin hipérboles, y lo mismo otros medios. Solo *Ya* comenta el juego de las rampas y el telón transparente, los juegos de luces, la narración del romance por dos guerreros, y el vestuario «estilizado y bello, no obstante su modernidad». Se adivina en los reseñistas una sensibilidad bastante adocenada respecto al teatro; de ahí que expresen su sorpresa ante algo que probablemente no les gustaba pero que tenían que alabar forzosamente: los aspectos plásticos que Lluch incorporó, desacostumbrados entonces en la sensibilidad del espectador burgués. Se percibió también la nueva manera de decir el verso –no al viejo estilo retórico de Ricardo Calvo o Enrique Borrás– sino con sentido y sencillez, huella del teatro experimental anterior.

España, Una, Grande, Libre constituyó un espectáculo íntegramente nacionalista montado con la mejor técnica de los teatros renovadores del periodo republicano. Se representó en Sevilla (6 /5/40) y de nuevo en Madrid en dos fechas falangistas: 18 de julio de 1941, como homenaje a Felipe Lluch, recién fallecido, y el 12/10/41, fiesta de la Hispanidad. Lluch y algún otro debieron de pensar que acaba de ponerse la primera piedra de un Teatro Nacional fascista en toda regla. De hecho, Lluch, Jefe Provincial del Sindicato del Espectáculo, había presentado unas Memorias donde reglamentaba la actividad teatral en el nuevo estado totalitario bajo tres aspectos: como industria, como arte y como servicio. Pero su reino sindical sobre el teatro se vio reducido a la compañía que, por poco tiempo, pudo dirigir en el Teatro Español. Su sustituto y discípulo, Cayetano Luca de Tena, carecía del entusiasmo joseantoniano de su predecesor.

De Gonzalo Torrente Ballester (1919-1999) hay que considerar dos cosas: el teatro que escribió y su teoría del nuevo teatro en la España falangista vertida en un artículo de la revista *Jerarquía*, «Razón y ser de la dramática futura»; ahí recicla ideas de

Arte y Estado de Ernesto Giménez Caballero y afirma que «[e]l teatro no servirá *para* –criterio de utilidad–. El teatro *sirve a* –criterio de sentido–. Procuraremos hacer del teatro de mañana la liturgia del Imperio». Puro voluntarismo y utopía.

El teatro de Torrente se origina en este ámbito falangista. Durante la guerra, La Tarumba, el grupo de Luis Escobar que actuaba en la zona nacional transformado en Teatro Oficial de la Falange comenzó a dar funciones de autos sacramentales, y Dionisio Ridruejo, Jefe de Propaganda de Falange, convocó un concurso de piezas sacramentales nuevas, que ganó Torrente con *El casamiento engañoso* (1939). En realidad, es una pieza de tono expresionista, surgida de la lectura de Spengler en 1935, que su autor adaptó para que cumpliera las formalidades del auto sacramental. Torrente propone una parábola prohumanista, anticapitalista y antimaquinista que narra la historia de la caída del Hombre que renuncia a la libertad y a las virtudes espirituales por culpa de Leviathan –el capitalismo–, la Ciencia –servidor de Leviathán en la construcción de un mundo completamente tecnificado– y, sobre todo, a causa de la Técnica –hija de la Ciencia y mala esposa del Hombre–. Finalmente un Profeta permite la liberación del Hombre esclavo. Hay demasiada obviedad en el radicalismo del discurso político-económico, lejos de la buena teatralidad de Kaiser en *Gas*; lo mejor, la escena final de la recuperación de las virtudes y el sometimiento a la Iglesia y al Sacramento. Suele darse como no estrenada, al igual que el resto de sus obras, pero se dio al menos una función de *El casamiento engañoso*, dirigida por el TEU de Modesto Higueras, el 12/10/43 en el María Guerrero. De fascista no tiene mucho, solo las circunstancias de su nacimiento, pero quizá sirva como ejemplo de la permeabilidad entre los lenguajes de la vanguardia y el falangismo.

A *El retorno de Ulises* se le han atribuido alusiones al Ausente, José Antonio Primo de Rivera, fundador de Falange. Mi poca sagacidad solo me hizo descubrir como tema la tensión entre el mito y la verdad que lo engendra, siempre decepcionante respecto a la fama. La obra tiene gracia en ciertos momentos, también lingüística, en el manejo de los registros noble y coloquial, y alcanza su mejor momento en la prueba del arco –consistente aquí en perforar una manzana colocada sobre

la cabeza de la amante– que Ulises falla, y Telémaco, empeñado en no reconocer a su padre en el mendigo, sí cumple, ante su propio asombro: y es que con los mitos puede pasar cualquier cosa, que es el escéptico mensaje que lanza, ya en estos años, el irónico Torrente Ballester de la todavía muy remota *Saga/fuga de J. B.* Relación, al menos temática, con la guerra y la revolución tiene *República Barataria*, perfectamente integrable en la literatura de las embajadas madrileñas como islas en el mar rojo. La obra es interesante por su localización y tema, aunque no es buen teatro: el proceso histórico de la revolución en Minimuslandia no convence, ni se apura el conflicto central –el poder– entre el materialista Petrowsky y el visionario clérigo protestante Liszt, conflicto que se deshilacha entre otros varios de signo más costumbrista. La obra comienza bien con el recurso a los tres altavoces que dan tres versiones del mismo hecho –de nuevo, el mito– y termina de forma optimista. El diálogo y el lenguaje funcionan bien en general.

Obras muy fallidas son *El viaje del joven Tobías* (*Milagro representable en siete coloquios*) y *Lope de Aguirre* (*Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*). La primera trata el tema de la castidad partiendo de la historia bíblica de Tobías y la siete veces viuda Sara, transpuesta a un sensual escenario caribeño. Asmodeo psicoanaliza a Sara y la enfrenta vagamente al tabú del incesto con su padre, secreto reforzado por un confuso sueño (coloquio 3) con ritmo de danza lorquiana –«Ay, mis siete amores,/ que se van en siete traiciones» (79)–, escena que se repite más o menos en la noche de bodas (coloquio 6) cuando se levanta el coro de los recuerdos para entablar lucha entre la oración y el deseo. No faltan rasgos de humor, sobre todo al final, marcado por una paz bíblica. La mezcla de surrealismo y psicoanálisis lleva a Torrente a confundir lirismo con turbiedad y –lo que es peor– con arbitrariedad en esta obra, cuyo problema no es que sea irrepresentable; es que sería inaguantable. *Lope de Aguirre* es otro buen tema mal realizado. Buen tema porque supone sacar a relucir el reverso del glorioso Imperio español. Mal realizado porque no basta con crear escenarios simultáneos a base de luz si el lenguaje falla penosamente y la agilidad inicial decae en una falta de tensión que vuelve el texto tan indigesto como prolijo. El pretendido aliento comuni-

tario degenera en desparrame de centros de acción, y solo Aguirre –aleación de justiciero Calvino y satánico rebelde– e Inés, la amante de Orsúa, no resultan personajes inconsistentes. Al final Aguirre, abandonado por todos, mata a su propia hija y profiere un esperpéntico «¡Cabrones!» (345) que hace pensar seriamente en el tirano Santos Banderas.

Atardecer en Longwood me parece a mí lo único rescatable de cuanto Torrente escribió para el teatro. Dejándose por fin de la responsabilidad de las grandes ideas y de las bellas frases, aborda una situación y la desarrolla: en medio de la aburrida chichorrería que domina a la pequeña corte de Napoleón en Santa Elena, toma cuerpo la esperanza de una operación de rescate. Todos olvidan rencillas y compiten por ser heroicos, pero han de retornar de nuevo, y para siempre, a la vulgaridad y a la melancolía cuando los ingleses retiran el piquete de vigilancia. El lenguaje se adapta bien a las tres fases: irónico y ligero al principio, noble y digno en los momentos de tensión heroica, se cierra con el Emperador en camisón y gorro de dormir, sorprendiendo y regañando a la criada y al ayuda de cámara como cualquier morigerado señor burgués. Napoleón cumple con las exigencias del mito: mezcla de grandeza, inteligencia, brusquedad y patriotismo... hasta que se descubre la pifia: «¡Que nadie me moleste!» (240). Del heroísmo y la gloria al ridículo no hay más que un breve espacio.

Al caudaloso Torrente le abrumaron sus muchas lecturas y su incapacidad para podar las múltiples líneas que le sugería su imaginación. «Yo sé dialogar con más o menos gracia pero lo que se dice "hacer teatro" no lo supe nunca» (vol. 2, 309). Es cruel darle la razón. Al final, sin más bagaje que un estreno en el TEU y unos textos publicados en revistas para intelectuales, aceptó su vocación de novelista y ahí desarrolló su rico mundo interior y su gran tema: la verdad ramplona de los hechos enfrentada al modo humano de contarlos –el mito enaltecedor.

De la mano de Julio Rodríguez Puértolas (*Literatura fascista española. Historia.* Vol. 1. Madrid: Akal, 1986 y *Literatura fascista española. Antología.* Vol. 2, 1987), que ha fatigado revistas y bibliotecas en pos de literatura fascista, recorramos todos los textos de este jaez, partiendo de la idea de que «[m]ás bien escaso

es el teatro fascista de esta época [1939-1975]» y sin perder de vista la generosidad con que Puértolas califica de fascista todo texto de ideología contrarrevolucionaria o de tono nacional-católico. La información que recojo incluye también los años 1936-1939, se extiende a toda España e incluye textos poéticos representables. Pero reduzco esta nómina a solo los textos que pueden calificarse, estrictamente, como falangistas, fascistas o imperialistas.

La nueva España, de José Gómez Sánchez-Reyna se estrenó en Granada el 17/12/36 y el poema representable de Rafael Duyos *Romance Azul* formaba parte del repertorio de La Tarumba antes de convertirse en Teatro Oficial de Falange. *España inmortal*, de Sotero Otero del Pozo, se estrenó «con éxito clamoroso» en Palencia el 12/12/36 por la compañía de Carmen Díez; pasó luego a Valladolid, Zamora y Pamplona. En un tono de sainete cómico, el primer acto presenta a unos revolucionarios preparando bombas; el segundo, en tono de alta comedia, ofrece a una señora rodeada de sus criados que celebra patrióticamente la toma de Oviedo con una larga tirada sobre la España eterna; el tercero exhibe las diversas fuerzas del bando nacional: desde Falange, la Legión y las Milicias hasta «los dos eternos valores adorados/... la gloriosa bandera roja y gualda/ y nuestra amada Virgen del Pilar» que han derrotado a «la raza bolchevique». El verso es pedestre a más no poder.

Ya en la posguerra, el concienzudo jesuita Ramón Cué contribuyó con un muy citado y soporífero texto, *Y el Imperio volvía... (Poema coral-dramático en cinco jornadas)*, con el que pretendía aportar sabia nueva al teatro no solo mediante estos temas imperiales sino también mediante la erudición, concretamente, el regreso al coro griego y al auto sacramental. Los pesonajes son España, el Poeta, el Coro de la Tradición, que incluye 17 Héroes –desde el Cid hasta Farnesio pasando por Isabel la Católica–, tres Artistas y cinco Santos –incluido el P. Hoyos S. J.–, el Coro del Pueblo con hombres, mujeres, doncellas Margaritas y Falangistas, y niños Flechas y Pelayos, y el Coro de Rojos: Rusos y Españoles que se les unen. En el prólogo, titulado «El Imperio de Ayer», vemos que «Mientras hablan los Héroes, a los linderos de España se ha asomado Ru-

sia... Escucha atenta nuestras gestas... Un brazo como el de España es el que ella necesita para implantar su doctrina en el mundo...». En Embajada Oriental (jornada 1): «Ahí están ya los hijos de Rusia [...] a la conquista de España [...] ¿sabéis cómo acaba la jornada? Como terminó la de aquel trágico 13 de abril de 1931...». Juicio y condenación de España (jornada 2): «Y siguieron aquellos parlamentos indignos donde se llevó a España al banquillo del reo [...] Es una blasfemia gritar ¡Viva España! Se secuestra la gloriosa bandera bicolor [...] El territorio nacional se divide y se vende entre hijos ingratos. Esclavitud de España (jornada 3): «Años fatídicos... Peores que la peste». La Nueva Reconquista (jornada 4): «¡18 de julio! ¡Venid a ver los soldados más bellos que ha visto la historia!... [...] Todos con boina roja [...] y con camisa azul [...] Mío Cid y los viejos capitanes de España –los de América, Flandes e Italia– vienen a armarlos... Exaltación del Caído (jornada 5): «Venid, no a llorarle... venid a cantarle, a honrarle [...] a rescatar con él la España prisionera y aherrojada...». Finalmente, en El Imperio de hoy (Epílogo) leemos: «Asistid a la Liturgia Imperial y divina de la Consagración de España». Cué, extremadamente aficionado a la reticencia, para que todo quede claro, incluye en cada una de las siete secuencias un prólogo y un bosquejo de la escena y los movimientos de los actores. Por suerte, esta exhibición de Españolatría no fue representada –que yo sepa– más que en diversos colegios de la orden. Cué es autor también de un *Caudillo Triunfador. Poema-exaltación de Franco* (Valladolid, 1939).

Para celebrar el milenario de Castilla, Eduardo Juliá Martínez escribió una buena muestra del «teatro imperial» de la posguerra: *Se ensanchaba Castilla...* (1944), título asaz reminiscente del anterior. Como es tópico, ahonda en la idea de que la toma de Granada hace nacer a España a partir de Castilla como Imperio europeo y americano, con Isabel la Católica. Los símbolos son el castillo de La Mota, donde vemos a la reina hacer testamento ideológico ante Fernando («¡Heredamos a Castilla/ y dejamos hecha a España!», dice la reina), y el yugo y las flechas. Con cita perfectamente aplicable al Caudillo afirma también Isabel «Agora, la paz de España/ es bendición de los cielos». El verso no destaca por su calidad. *La mejor Rei-*

na de España (*Figuración dramática en verso y prosa*) de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, publicada por Ediciones Jerarquía, insiste en el ambiente cortesano y popular de los Reyes Católicos.

Marquerie (209), sin más datos ni comentarios, informa –no lo recoge Puértolas– del estreno de *Por el imperio hacia Dios*, de Luis Felipe Solano y José María Cabezas en 1941. No parece que se editara nunca; existe un guión original con ese título en la Biblioteca Nacional.

Eduardo Marquina escribió en 1937 *Por el amor de España*, poema representable; Jacinto Miquelarena celebró ese mismo año el Decreto de Unificación con *Unificación. Diálogo heroico*, y Filiberto Díaz Pardo compuso *Apoteosis de España. Cuadro plástico de intensa vibración patriótica* (Soria, 1937). Parece ser que se estrenó en Madrid *Boda en el infierno*, sobre una novela de Rosa María Aranda, donde la actividad de personajes soviéticos tiene parte muy principal. Hay noticia de una obra cómica, *El compañero Pérez*, representada durante la guerra, que hace pensar en la futura *¡Ay, Carmela!*; autor, el ex-novelista erótico Rafael López de Haro (1876-1967).

Para no dejar piedra sin remover, citemos: Antonio Bermejo, *¡Viva España! Cuadro dramático en verso. Música de Gregorio del Valle* (Valladolid, s. f.); Doctor Dalopio, *En la España que amanece. Episodio histórico de retaguardia, en un acto, tónico y revulsivo* (San Sebastián, 1938); Fausto Ezcurra, *¡Navarra en pie! Drama patriótico en siete cuadros y en verso*, en *Alma, tierra y guerra* (Bilbao, 1942; es obra de 1939); Francisco Ferrari Billoch, *El hombre que recuperó su alma. Comedia dramática en tres actos* (Palma de Mallorca, 1937); A. Gil Losilla, *¡Arriba España! ¡Arriba! Comedia lírica-patriótica en seis cuadros* (s. l., s. f.) y *Comunismo baturro y charlas aragonesas* (Zaragoza, 1939); José Gómez Sánchez-Reina, *¡La nueva España! Reportaje patriótico en prosa y verso dividido en nueve estampas, un prólogo, un cuadro final y varios intermedios* (Granada, 1937) y *Cruz y Espada. Romance patriótico en cinco retablos* (Granada, 1938); Francisco Quintilla, *Ha despertado el león. Canto de paz dividido en tres estampas breves* (s. l., s. f.); José J. De Sauto, *Por aquí sin novedad, mi general. Ensayo dramático* (Burgos, s. f.); anónimo, *Verrugas Tenorio. Drama laico-rojizo en siete actos. Parodia del «Don Juan Tenorio» del inmortal*

Zorrilla, original del director del bisemanario radiado «Asaúra» (...) *de Jaca* (Huesca, 1937).

En cuanto a «teoría» del teatro fascista, aparte de las citadas aportaciones de Torrente Ballester, el Jefe del Sindicato del Espectáculo, Tomás Borrás, en «¿Cómo debe ser el teatro falangista?» (*Revista Nacional de Educación*, noviembre 1943: 71-84) afirma que el teatro falangista debe ser un «teatro de protagonista» que exprese el alma nacional y no las artificiosidades del teatro individualista-burgués, al estilo de Benavente. Las grandes visiones del anónimo autor –Felipe Lluch– de los artículos de *Tajo* («El teatro español», «El teatro nacional», «El teatro político», «El teatro popular», «El teatro religioso», junio y julio de 1940) pronto quedaron en humo, en sombra, en nada.

No hubo en España más teatro estrictamente fascista que el espectáculo de Felipe Lluch de abril de 1940. Lo demás es poesía fascistoide de vagas calidades teatrales y una patulea de pésimas obras de circunstancias sin el menor interés. Cabe pensar que el Teatro Español o el María Guerrero insuflaran alientos ultranacionalistas a las puestas en escena de los clásicos áureos pero habría primero que tener evidencia de que se obligó a los clásicos a hablar en ese lenguaje. Lo que quiera ver un cronista adicto y bajo consignas en *Arriba* u otro medio afín no es suficiente.

2.5. La comedia «normal». Benavente

A la altura de 1939 don Jacinto Benavente (1866-1954) era un desafecto. Fueran cuales fueran sus verdaderas palabras e intenciones prorepublicanas durante la guerra en Valencia, lo cierto es que la censura decidió, como primera medida, prohibir la aparición de su nombre en las carteleras. Al menos durante unos cuantos meses, Benavente pasó a ser «el autor de *La malquerida*» o perífrasis semejantes. Vista la situación del teatro y ante la necesidad de un valor seguro, quizá algunos empresarios impulsaran su depuración política, que no llegó, de forma completa, hasta octubre de 1944 cuando, coincidiendo con sus Bodas de Oro teatrales, se le entregó con gran solem-

nidad y publicidad la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. En 1946 fue nombrado Académico de Honor.

No hay que olvidar, por otro lado, que Benavente gozó de un respeto prácticamente universal hasta finales de los años cuarenta. Su muerte en 1954 le recluyó en el purgatorio de la crítica y su centenario en 1966 le precipitó a un infierno donde aún sigue, mientras Valle y Arniches ascendían a las soleadas alturas de un reconocimiento indiscutido. Todos sabían que la ofensiva de Pérez de Ayala contra él se debía a su supuesta germanofilia en la guerra del 14 más que a razones estrictamente teatrales; era conocida la actitud de retirada que observó Benavente durante unos años y también la renovación técnica y temática que experimentó su teatro desde finales de los años veinte. Rivas Cherif, Valle-Inclán, los Machado, Díez Canedo, Margarita Xirgu le alababan públicamente. Que yo sepa, el antibenaventismo es un fenómeno que no se da hasta la llegada de jóvenes como Alfonso Sastre o José María de Quinto, a finales de los cuarenta, coincidiendo, desde luego, con el escandaloso desfase entre el teatro de un activo octogenario y la sociedad del momento. En 1942 Marquerie lo juzgaba como intocable en el plano absoluto –entre él y los demás hay un abismo– pero flojo en el plano relativo: ya no tenía nada que aportar.

En el presente sexenio se representaron unas treinta obras de Benavente, de la cuales diez eran estrenos; es decir, casi dos estrenos anuales y una media de cinco comedias por año. Lo cual significa que seguía siendo indiscutible en este terreno de la comedia «normal». El 4/3/40 Ricardo Calvo repuso *Los intereses creados* (1907) en el Coliseum; el 23/3/40 Irene López Heredia y Mariano Asquerino hacen lo propio con *Campo de armiño* (1916) en Lara y en junio, 14/6/40, insisten con *La escuela de las princesas* (1909) en el mismo local.

La temporada siguiente, 1940-1941, Irene López Heredia repone (12/12/40) en Lara *Rosas de otoño* (1905), Tina Gascó y Fernando Granada *La mariposa que voló sobre el mar* (1926) en el Reina Victoria (28/2/41 hasta 8/4/41) e Irene López Heredia *La fuerza bruta* (1908) en Lara (3/4/41). En los Nacionales se repone *La losa de los sueños*, de 1911, (8/2/41, Español; en sesión con *Château Margaux*, de Manuel Fernández Caballero) y

Sin querer, de 1901, (6/3/41, Español; en sesión con *El patio* de los hermanos Quintero).

Los dos primeros estrenos de posguerra fueron muy seguidos: *Lo increíble* (25/10/40) en el Comedia por Elvira Noriega y José Rivero, y *Aves y pájaros* (30/10/40) en Lara por Irene López Heredia. Benavente regresa a los escenarios madrileños con los mismos modales de la década de los años diez: parlamentos con poca acción en que unos oportunos criados nos informan de los antecedentes de la rica y un poco extraña pareja que forman Leonardo, maduro, y la joven Juana recién curada por el joven médico Víctor, a quien expresa franca y expansivamente su agradecimiento. Como además va a tener un hijo, la murmuradora Moraleda, encabezada por su propia madre, afila sus armas contra Juana, decidida a que su matrimonio no sea arruinado, como el de sus padres, por la falsedad creíble sino a que florezca gracias a la verdad, por increíble que parezca socialmente. No faltan párrafos citables (24, 50, 55, 74-75) donde se hace explícita esta doctrina entre bellas palabras e ingenio poético, para simultáneo disfrute del público y los actores. El paso del tiempo acerca esta comedia a Echegaray, con quien Benavente había marcado distancias cincuenta años antes en *El nido ajeno*.

Aves y pájaros es una sátira «rara» con subtítulo de «aristofanesca», con pájaros como protagonistas y la tierra, el cielo y un frívolo cabaret como espacios. Larga y pesada, aunque interesante por el tema y por el momento, contiene una interpretación anticomunista y antirepublicana de la pasada guerra; se defiende un vago ideal aristocrático cuyo fondo es el amor y la nobleza de sentimientos, que no identificaría yo crudamente con el franquismo. Como tantas veces, Benavente destila ambigüedad y medias tintas. La distinción fundamental estriba entre las elevadas aves y los bajunos pájaros (102). El buitre, ave pasada al bando de los pájaros, describe el Frente Pajarero –gallos ingleses, cuervos rusos, zopilotes mejicanos– que se desahoga de vez en cuando cantando la Interplanetaria, cuando sus jefes no están volcados en la propaganda exterior o, cobardes, preparando su huida con las maletas bien llenas de rapiña. Entre las águilas, en cambio, el nombre de «señorito» es ahora glorioso porque «supieron ser héroes» (113). No falta la

sátira contra aves de lujo como cacatúas y grullas. Quizá lo menos caduco sea el prólogo metateatral donde Benavente teoriza sobre la revolución española: el pueblo, engañado por sus directores, es el eterno niño; se debe ir a un gobierno conforme a la verdad y las leyes inmutables de la naturaleza (85-86). Se asombra Benavente de que en teatro la guerra parece no haber existido; por su parte, contribuye deliberadamente a reparar esa falta con *Aves y pájaros*, su obra para el momento.

La temporada 1941-1942 fue intensa: tres comedias y una obra breve estrenadas, más siete reposiciones. *Abuelo y nieto* (en la misma función que a *Al natural* de 1903, 18/11/41, María Guerrero) diálogo en un acto, vuelve sobre las consecuencias de la guerra que ha unido a abuelos y nietos por encima de los padres, auténtica generación perdida por liberal y sin ideales, que provocó una guerra que tuvieron que ganar los nietos. A través del compañero de armas para quien el nieto pide dinero («En nuestras casas no podemos darnos cuenta [...] Tú no sabes cómo se vive en muchas familias; es de miedo», 148) aparece el tema del hambre por primera y no última vez en la visión benaventina de la posguerra. También es notable la atención a la jerga coloquial de los jóvenes. La inevitable concentración beneficia esta pequeña pieza; hizo de Abuelo el propio Benavente. Al día siguiente se estrenó ... *Y amargaba* (19/11/41, Zarzuela) sobre el tema de la suegra, siempre inoportuna. Más que el cuasifolklórico tema de la suegra, interesa la relación vida-literatura en la visión desde dentro del mundo del teatro: los gustos, las envidias, las noches de estreno, la familia ante el autor de éxito, las relación con los colegas, las propuestas de nuevos temas. Confusa, plomiza y anticuada resulta *La última carta* (9/12/41, Alcázar): un príncipe destronado, jugador al borde del suicidio, se regenera y pone su corazón, su «última carta» –en Benavente nunca falta la explicación poética del título–, al servicio de su patria. Él, que fue un reformista fracasado, logra en momentos de convulsión política que el joven líder del Partido de la Juventud entre en el gobierno. Un siniestro judío sin patria es blanco de comentarios antisemitas.

Es interesante *La honradez de la cerradura* (4/4/42, Español), que pone en relación el ambiente general de miseria, material

y moral, con la mengua en la honradez del individuo. En plena posguerra, Benavente explica que la honradez de algunos «solo está en las cerraduras... No abrirán un mueble con palanqueta o con ganzúa para llevarse el dinero [...] pero si el dinero estaba como olvidado, encima del mueble, y nadie lo veía y nadie podía figurarse quién se lo había llevado... pues se lo llevan tan ricamente... como usted se ha llevado ese dinero...» (320-21); porque el modesto matrimonio, pobre pero honrado hasta entonces, por culpa de una vecina usurera que les confía 60.000 pesetas y muere esa noche, se ve envuelto en un chantaje que los acerca a los linderos del hampa y enturbia su vida: «Ya nunca estaremos unidos, estaremos atados» (336). Esta llamada a la limpieza moral, también cuando no hay repercusiones sociales, es buena lección para tiempos de estraperlo. Es excelente el cuadro de la taberna en que se ve cómo dialogar con la tentación es ya caer: el Hombre va minando la determinación del Marido; a la manera benaventina, claro.

Empieza a haber reposiciones de la etapa más reciente: *La melodía del jazz-band*, de 1931, con alusiones críticas a la inestabilidad social de la República (19/11/41, Zarzuela), *Vidas cruzadas*, de 1929, (5/1/42, Reina Victoria), *El hijo de Polichinela*, de 1927 (22/3/42, María Guerrero). También *Más fuerte que el amor*, de 1906 (8/4/42, Fontalba), *Los intereses creados* (19/5/42, Infanta Isabel) y *El nido ajeno*, de 1894 (12/9/41, Reina Victoria).

En 1942-1943 estrenó *La culpa es tuya* (17/9/42, Zarzuela) que es una clásica comedia benaventina: anécdota ilustrada moralmente, con moraleja ingeniosa, sin salir espacialmente del ámbito doméstico acomodado y con apariencia de modernidad. Un matrimonio muy unido y sin hijos se separa unos días por primera vez en veinte años para que la esposa haga un viaje por un motivo familiar. De forma teatralmente forzada, una vecina entrometida provoca los celos de la esposa y la enseñanza de la comedia: el amor verdadero necesita tener cosas que perdonar; por eso la culpa es de ella. Una vez más, el tema es la mujer, retratada en estas palabras del marido: «Era una niña mimada, que no sabía vivir sin los mimitos de su mamita» (476), que reflejan un universo de valores tan distinto del actual. Siguió al poco (28/10/42, Cómico, con Loreto Prado y Enrique Chicote) *El demonio del teatro*, obra divertida y

curiosa que rinde homenaje al azaroso mundo del teatro a partir del género de las revistas, que a la altura de 1942 era el más rentable, aunque maquillado en «comedia musical arrevistada». Basilisa, que quería retirar del teatro a Juana para casarla burguesamente, obtiene un impensado éxito como actriz de revista y la empresa la colma de ofertas. Destacan las escenas de la noche del estreno, que vivimos desde las cajas casi en directo –no se nos cuenta después, como es habitual en Benavente–. En esta comedia Loreto Prado revivía su biografía de actriz autodidacta procedente de una gran familia arruinada.

La temporada 1943-1944 registró un solo estreno, *Los niños perdidos en la selva*, novela escénica (14/4/44) que permaneció casi dos meses en el Infanta Beatriz. El habitual núcleo temático-ideológico-poético teatralmente ilustrado procede de la relación de amor-odio entre el expósito Ricardo, llamado familiarmente Sanchico, y la familia de su protector y maestro en el arte de la pintura. El mutuo amor infantil de Sanchico y la hija, Paulina, da paso a la ruptura de la inocencia, a la aparición de las cuestiones de honra y a la exposición de la idea central: «los niños no tienen otra condición social que ser niños [...] era el paraíso [...] Después, perdida la inocencia [...] el paraíso ya fue selva y en ella nos perdimos [...] Yo quiero mi alma de niño» (632-33). Poética y psicológicamente confusa. Reposiciones de esta temporada fueron *Los intereses creados* (8/4/44, Beatriz), *Cualquiera lo sabe* (1935) que fue su última comedia –casi de figurón, con el palurdo Benito que resulta un astuto– antes de la guerra (8/4/44, Zarzuela), y *Los búhos*, de 1907 (25/4/44, María Guerrero).

La última temporada de este sexenio registra cuatro estrenos: en medio de sus ribetes de melodrama, *Don Magín, el de las magias* (12/1/45, Alcázar; el año anterior en Barcelona) interesa por su retorno al teatro como tema. Primero, certifica el final de todo un ciclo de teatro romántico que la compañía de Enrique Rambal aún mantenía vivo: el teatro de magia. Por otro lado, presenta al cine como competidor y hace costumbrismo del mundo de los artistas al hablar de la facilidad con que se improvisan actores, se forman compañías y se hacen matrimonios entre actores. Al final, don Magín decide formar compañía de comedias modernas, de «esas en que no pasa

nada y lo que pasa puede pasar en cualquier parte» (710) a diferencia de piezas como *Simbad el marino*, que necesitaba 22 decorados y 200 trajes. Hay toda una crítica al teatro sin imaginación ni fantasía en la escena final de don Magín, nostálgico homenaje a «mis comedias de magia, las que nos vuelven niños y nos hacen mejores» (686).

El tema de *Nieve en mayo* (19/1/45, Comedia) son los desajustes entre edad, corazón e inteligencia a través de la «perversión afectiva» de Blanca, hija única, enamorada de la imagen de su padre, viudo, reflejada en Rafael médico psiquiatra amigo, que da hospitalidad a la chica durante una ausencia del padre. Al modo de un renovado *Nido ajeno*, el cariño se torna en celos. En esta alambicada comedia se descubre que tanta sutileza psicológica «en resumidas cuentas, [es] mundo, demonio... y carne» (785). Se ve que a los espectadores del Comedia les interesó el tema de lo psicosomático porque en él se insiste, con más acierto esta vez, en *La ciudad doliente* (14/4/45, Comedia). Hay tres puntos: primero, la relación entre el Doctor y el Novelista que busca en esos enfermos tema para su relato y que introduce un vago distanciamiento prebrechtiano respecto a la acción. En segundo lugar, el conflicto de Nieves, bien mostrado en los cuadros 2 y 3 que alternan espacio en el mismo tiempo real; Nieves es la eterna enferma sin causa que sana cuando muere en accidente de equitación su hermana, a la que envidiaba secretamente y a la que comienza a imitar de inmediato. Tercero, el grupo de ancianos aristócratas, algunos tan rancios que aún llevan peluca empolvada (!), que se aferran a la vida y que resultan verdaderamente graciosos. La idea –supongo– es mostrar que el mundo está enfermo pero todo queda en una exposición medio rotunda y medio matizada; es decir, benaventina.

Espejo de Grandes es un estreno excepcional porque tuvo lugar en el Penal del Dueso el 12 de octubre, fiesta de la Hispanidad, para conmemorar los 50 años de dramaturgo de don Jacinto; estuvo a cargo de Cipriano Rivas Cherif, allí interno, que dirigió a un grupo de reclusos con los que había formado un Teatro Escuela de Arte. El tema es histórico y español pero el tratamiento no es glorificador sino más bien crítico. No sé qué dirían en el flamante Instituto de la Hispanidad al ver que

el conde de Lemos, dedicatario del *Quijote* y nuevo Grande de España, tiene un abuelo y un padre encomenderos que hicieron su fortuna explotando indios. También recibe el conde una letrilla satírica que dice «No turbemos la paz de nuestros días./ Si voces dais os tildarán de rudos,/ que los grandes que rigen Monarquías,/ como están sordos, nos quisieran mudos». Demasiado dura me parece como para ser alusión contemporánea. Se estrenó en Lara al año siguiente (11/6/46), también dirigida por Rivas Cherif que había salido de la cárcel y era empresario teatral.

Reposiciones de esta temporada: *La fuerza bruta*, de 1908 (4/1/45, Beatriz), *Campo de armiño*, de 1916 (14/12/44, Calderón) y *Los cachorros*, de 1918 (16/3/45).

No me consta que fueran estrenadas en Madrid *Al fin, mujer* (13/9/42, Príncipe de San Sebastián) y *La enlutada* (16/10/42, Principal de Zaragoza). La primera muestra muy bien la habilidad del autor para hacer hablar a los personajes y lograr que en sus diálogos los hechos se reflejen como en un espejo, sin mostrarse directamente. Todo es muy poco respetable en esta comedia: a un marqués, viudo reciente, le está reconstruyendo su castillo –porque «es bonito y patriótico», 342– el arquitecto Rafael, que pasa por ahijado y es hijo ilegítimo de Elena, unida al marqués y antigua artista del teatro. La ambición de Elena logra el matrimonio con el marqués y pretende que Rafael se case con una aristócrata y no con Eulalia, mecanógrafa de la que este ya tiene un hijo. Tanto enredo extramatrimonial, altamente inoportuno, pudo causar la ausencia de la cartelera madrileña tras la tentativa donostiarra. Benavente hace prestidigitación psicológica para demostrar que hay hijos dignos de madres indignas que se hacen dignas, etcétera. Hay un «bello» párrafo de antología en torno a un valioso collar de perlas en contraste con los sufrimientos del buceador para que la dama lo luzca en sociedad (352). *La enlutada* es un dramón localizado en Moralines, población tan llena de prejuicios como la vecina Moraleda, con vergonzosos secretos familiares que están a punto de frustrar a dos limpios jóvenes, Eugenio y Nieves. El padre de Nieves no murió como se cree sino que está en presidio por matar a la mujer por la que abandonó a su familia. ¿Se le dice algo a Eugenio? ¿Si lo sabe, querrá entrar en

tal familia? Con pasmosa facilidad, Benavente prepara el terreno en el acto 1 y hace que lo importante ocurra entre los actos 1-2 y 2-3 para que nosotros asistamos a las consecuencias de las revelaciones. Se alude directamente a los saqueos de los rojos en las fincas de la familia, que viene a administrar Eugenio.

En estos años Benavente no aporta cosa alguna en cuanto a técnica o lenguaje; en cuanto a temas o reflejo social, presenta la situación de posguerra en forma de miseria o dureza de la vida para la gente corriente. También se percibe interés por el mundo del teatro como asunto. De una u otra forma, hasta 1945 Benavente es *el* autor importante, respetado, buscado, aplaudido.

2.6. Tres mosqueteros de la comedia «normal»: Serrano Anguita, Suárez de Deza, Sassone, y otros

Aparte de la S inicial estos tres autores tienen en común cierta cultura y una decidida adaptación al público mesocrático, menos culto que ellos y no demasiado exigente. Tras larga trayectoria de preguerra los tres arriban a la playa de la posguerra sin nada nuevo que ofrecer a su viejo público más que sus rutinas de siempre, mejor o peor maquilladas.

Enrique Suárez de Deza cultiva un género intrascendente y falso, como en *Mujeres buenas* (9/2/40, Cómico) o en *Se alquila un novio* (13/3/41, Infanta Isabel), comedia frívola con técnica de vodevil donde todo es tan convencional que resulta incongruente: a las cuatro de la mañana en el jardín de la casa aterriza y despega un avión, mientras funciona la cocina de la casa, la doncella aparece y desaparece uniformada e insomne y los personajes comen después de decir que se iban a acostar.

Lady amarilla (20/3/42 en Lara) es una mediana comedia con una melodramática historia de un lord inglés que impidió a su difunto hijo casarse con una mujer mediochina que se hizo una aventurera y ahora, reaparecida de incógnito, acaba casándose con el viejo y arrepentido lord, que ampara la boda, por amor, de su nieta con Edgar, un no aristócrata de aristocrático comportamiento. Suena todo a novela cosmopolita a lo

Somerset Maugham, con el tópico de lo inglés como modelo supremo de civilización. La verosimilitud no importa mucho sino la historia de amor, que admite también rasgos de humor como la detective con gafas y pipa o el matrimonio donde uno se venga del otro no dejándole hablar.

Quizá no se estrenó en Madrid *Ha entrado una mujer* (h. 1944), comedia-farsa sin mayor interés, con gente rica –una de ellas neoyorkina, posible eco de los beligerantes Estados Unidos–, moderna y poco «moral», que se remata con facilidad: «–¿Nos casamos? –Sí, ¡nos casamos!». Estrenó también *Ambición* (20/1/45, Fontalba, con María Guerrero hija) y *¡Catalina, no me llores!* (21/1/45, Infanta Isabel). El María Guerrero repuso en función única *Escuela de millonarias*, de 1933, (8/5/44).

Francisco Serrano Anguita, aparte de autor del curioso texto *Yo descubrí el crimen del capitán Sánchez* (Madrid: La Novela Corta, h. 1950), base de *La hija del capitán* de Valle-Inclán, estrena *Nuestros blasones* (16/9/43, Lara) que Marqueríe sitúa dentro del género costumbrista: condes medio arruinados, un usurero llamado Judaizar, un bandido rojo que sembró el terror en Arjona y violó a la condesa durante guerra; pero se descubre después que, como estaba oscuro, en realidad violó a la hija, que sin embargo puede casarse porque la joven generación que ha hecho la guerra está libre de prejuicios. Si esto es costumbrismo... En *Todo Madrid* (28/9/44, Zarzuela) Anguita se va a la comedia semiandaluza y semimadrileña del señorito derrochador y la honrada lotera madrileña transformada en alta modista pero que no olvida sus orígenes y sabe estar en su sitio. Este, el de los duros y honrados menestrales, es el «todo» Madrid y no el de la granujería. La comedia es más un homenaje a la «honrá» chula madrileña que al intachable caballero jerezano de alegre juventud. No hay texto de *Las hijas de Lot* (1/9/39, unas 30 funciones en Eslava), *Cartel de feria* (20/10/39 unas 30 funciones en el Cómico) ni *Dora, la espía*, adaptación del boulevardier francés Victorien Sardou (21/11/44, Beatriz).

Felipe Sassone escribió estos años la hagiografía *María Guerrero (La grande), primera actriz de los teatros de todas las Españas* (Madrid: Escelicer, h. 1943) y estrenó *Cuando estés enamorada*

como una loca (15/5/42, Calderón, unas 30 funciones), comedia dramática en torno a una viuda obsesionada por no haber amado como se merecía al marido aristócrata que reconoció a los dos hijos de ella con otro hombre. El tercer acto, desconcertante, salta al tono ligero. *Un bala*, en colaboración con Antonio Quintero, se estrenó el 28/9/44 en Fontalba y *Un minuto... ¡y toda la vida!* en Zarzuela (cía. Carmen Carbonell, Manuel González, Antonio Vico) alcanzó unas 70 funciones desde el 30/11/44.

Muy rápidamente, sitúo aquí unos cuantos nombres: Tomás Borrás, además de Jefe del Sindicato del Espectáculo, traduce y adapta obras extranjeras: *Suspenso en amor* (25/4/40, Lara) de Ladislao Fodor, *Marco Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare (3/9/41, Progreso) con Luis Astrana Marín. De Pirandello *Enrique IV* (18/9/42, Coliseum) y *La vida que te di* (18/12/42, Alcázar); de Edward Childs Carpenter *El solterón* (2/10/41, Maravillas), de Sacha Guitry *Un mundo loco* (3/11/42, Alcázar); de Edmont Knobloch *Kismet* (29/6/45, Coliseum) y del húngaro Juan Von Bokay *Amo a cuatro mujeres* (15/12/44, Lara).

Originales suyas estrenó *Noche de Alfama* (4/3/42, Fontalba), obra en un acto de inspiración histórica y fatalista, dentro del ciclo experimental Teatro de la Emoción. En pleno mes de agosto (18/8/44) Borrás estrenó *Don César, el aventurero* en el Fuencarral. En Sevilla había dado a conocer (24/1/40, Cervantes) una obra sobre el suicidio de Larra, *Figaro*, con 34 actores y comparsas.

Los hermanos Jorge y José de la Cueva, severos críticos teatrales en *Ya* e *Informaciones*, respectivamente, no vieron inconveniente en cultivar de vez en cuando, juntos o separados, la comedia costumbrista y andaluza: José estrena *Las ranas* (15/11/40) sobre la parábola de los batracios que piden rey, *El ancla* (16/7/41) y *Fino Lerma* (6/3/42 hasta 29/3/42, Zarzuela), sobre una hija que al corregir la desordenada vida del ganadero andaluz que tiene por padre, descubre un hermano que resulta no serlo; por suerte, ya que, como no podía ser menos, al final los dos se aman. Con Jorge estrenó (Eslava, 10/10/39) *Agua pasada*.

Carmen de Icaza (seudónimo de Valeria León) había triunfado con una novela rosa que salió en agosto de 1936 y fue un

éxito editorial; aquel Madrid violento leía con pasión la idílica historia de Cris, muchacha moderna, jugadora de hockey y «tennis», aunque tradicional en el fondo, hija de un duque arruinado, viuda que enseña su perfecto francés para mantener a su hijo y a la criada, y que, tras pasarlas moradas, acaba casada con un magnate del acero americano al que dudaba si pedir trabajo. Adaptada a la escena por Luis de Vargas, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* se estrena en Reina Victoria por la compañía Gascó-Granada (15/11/39) con gran aceptación, esto es, en el entorno de las cien funciones. En la edición de la novela –la comedia no fue editada, que yo sepa– de 1942 Icaza, miembro del servicio de Auxilio Social, puntualiza en su prólogo que Cris es hermana de las mujeres de camisa azul «que se han puesto a la tarea alta y fecunda de ser hijas y madres de España» (12). La comedia contiene implicaciones sociales de esnobismo aristocratizante. El crítico de *ABC* señala que la autora «es [...] una muchacha de la crema», y no se contenta con esa alusión sino que ahonda: «Airosa, inteligente, culta, elegante, con dos líneas de antecesores que la relacionan a familias de alto relieve social, cuanto ella escriba y haga representar en el teatro tiene siempre interés, *al menos desde el punto de vista de la sociedad*» (16/11/39, 11; énfasis mío). La comedia, en sí misma, no es objeto de mucho comentario en la reseña. Parece que lo que puede atraer al lector y lectora de *ABC* en este caso no es lo entretenido de la comedia sino la oportunidad que ofrece de contemplar o identificarse con las maneras y el mundo de la clase alta. *Frente a frente* (9/2/41, Lara) trata, desde los momentos iniciales en el periódico «Alarma» hasta su triunfo, del proceso de una revolución nacional que aspira a la justicia y el amor a los humildes en un inconcreto país.

Pedro Gómez Aparicio, con Enrique del Corral, estrena *¡Bendita tú...!* (23/9/43, Beatriz), comedia dramática y moralista con un insólito triángulo amoroso donde las rivales son la madre y la hija y esposa de Carlos, diplomático. El lenguaje en que la madre se arrepiente y el diplomático bendice la abnegación de su esposa es antinatural y grandilocuente.

La comedia andaluza se representa bien con Antonio Casas Bricio, que tiene títulos como *Tú gitana y yo gitano*, romance en

tres jornadas, repuesto en el Español (2/12/39), y *Angustias la Faraona*, ya fuera de nuestro sexenio. También hizo otras cosas como el poema dramático en verso *Con viento de proa*, con J. Méndez Herrera, (3/6/39). *Oropel* (22/12/42, Beatriz) es una comedia andaluza con todos sus ingredientes: toros, mantillas, procesión sevillana, condes, malas mujeres y criados salerosos. En esta ocasión Curro, torero otrora aclamado y amado, fracasa por culpa de una mujer que ahora va a la plaza a reírse de él; su obsesión no le deja ver que Moncha, muchacha gallega, le ama desde años atrás y será quien con su amor tranquilo y silencioso venza a la otra pasión, andaluza y taurina. Al mismo género pertenece *Gloria Linares* (13/6/41, Maravillas), muy taquillera. En la misma línea andalucista ... *Y creó las madres* (20/8/42 hasta 13/9/42, Comedia) es un melodrama muy pasado, de amor maternal contrariado por el honor, donde una madre ha de callar ante su propia hija porque «es hija del pecado» y demás palabrotas de romántica estirpe. No faltan marqueses, una reja donde hablarse, una vengativa mujer desdeñada y hasta una monja que también fue madre. En esta comedia todo es arcaico y técnicamente muy deficiente.

Por mostrar otro caso de regionalismo petrificado, citemos a Luis Manzano y su comedia *Los consuegros* (7/10/43, Reina Victoria) donde se reúnen la mayoría de los mecanismos de la comedia andaluza que la revista *La codorniz* sistematizó cómicamente. Por ejemplo, Trini, enredo amoroso del hacendado andaluz al que estafa en unión del charrán Pepe Calañas, jura así al final del acto 2 «¡Me las pagará, lo juro por estas!». La comedia ofrece una pequeña extensión geográfica: la hija de un hacendado andaluz se casa con el hijo de un hacendado vasco, y se acaba concluyendo que «en gracia y picardía, todos los españoles nos podemos llamar de tú». Que este tipo de comedia está muy cerca de la zarzuela, el melodrama y la pieza cómica lo demuestran otras producciones de Manzano como *Ella y el duque* (12/10/41, Reina Victoria); *Serranía*, con Ramos de Castro (10/4/43, Fontalba); *Caballero del alto plumero* (3/5/44, Cómico), con Ramón Peña; y *Karma* (1/7/44, Fuencarral) con J. G. Lueso y música de Quiroga.

2.7. La comedia «normal». Luca de Tena. Una comedia de los Machado

El marqués de Luca de Tena (1897-1975), director del diario monárquico *ABC*, autor expositivo, poco apto para lo cómico, benaventiano, cuyo primer estreno es de 1917, hizo muchas otras cosas aparte de escribir teatro; un teatro digno pero no importante, que tanteó diversos géneros y tendencias de actualidad. Después de la guerra estrena una obra con fisonomía de anteguerra: *Espuma de mar* en Lara (4/4/40) con Irene López Heredia y Mariano Asquerino. Acierta el marqués al escoger la poética línea de *La sirena varada* pero marra claramente en la ejecución, comenzando por el lenguaje. Un personaje, por ejemplo, dice: «Ninguna mujer me ha producido jamás una impresión tan profunda» (254) y hace cinco minutos que la conoce. En una casa de pescadores se acogen unos elegantes que han perdido su yate y un collar; se presenta, con cola y todo, Espuma, sirena que trae el valioso collar. El acto 2, en verso, tiene lugar en el fondo del mar y adquiere un aire fantástico, de cuento de hadas. Gracias a un sortilegio, Espuma toma forma de mujer en un moderno *sleeping car* y enamora a José Luis, que abandona todo por ella. El acto 3, más bien torpe, descubre a José Luis lo que ya se sabía, que Espuma es fría porque no es humana; José, en cambio, un pescador, como viene del mar sí puede enamorarla realmente, pero el beso impide a Espuma volver al mar dentro del plazo concedido y queda convertida en espuma que el sol evapora.

Muy vinculada a lo decimonónico me parece *De lo pintado a lo vivo* (28/3/44, María Guerrero; reposición 7/11/44), comedia celebrativa del centenario de *Don Juan Tenorio*, que partiendo de textos de Zorrilla dramatiza los eventos del estreno de la obra y el capricho del actor Latorre por una partiquina. Pero Don Juan-Latorre se arrepiente y acepta el castigo que no tuvo su personaje: envejecer. El juego, al que ha vuelto Alonso de Santos no hace mucho, era prometedor pero no traspasa el nivel de la anécdota ni roza lo pirandelliano –como tampoco su farsa supuestamente pirandelliana de 1935 *¿Quién soy yo?*–. En colaboración con Miguel de la Cuesta estrena *La escala rota* (27/12/44, Reina Victoria,

con Tina Gascó-Fernando Granada). En malas fechas se repuso *La condesa María*, de 1925, en el Alcázar con Ana Adamuz (2/7/45). También adaptó para el María Guerrero *El sombrero de tres picos* (21/2/45), sobre la novela de Alarcón.

El hombre que murió en la guerra (18/3/41, Español) de Manuel y Antonio Machado es obra escrita en 1928, y se nota, especialmente en el tema: el cambio de valores producido por la I Guerra Mundial en los jóvenes –de 1928, claro–. El asunto, poco frecuentado entre nosotros aparte de *La media noche* de Valle-Inclán, interesa; pero como teatro *El hombre que murió en la guerra* no funciona. El lenguaje –por ejemplo, la pictórica descripción de las trincheras lodosas donde es imposible identificar un cadáver– resulta impropio de una supuesta conversación. La obra consiste en un juego de suplantaciones entre Juan de Zúñiga, heredero del marqués, aventurero, supuestamente muerto en los campos de Francia, y Miguel de la Cruz, compañero de armas a quien aquel, harto de los valores de su linaje, propuso intercambiar personalidad y documentación. Pero todo es teatralmente torpe y desde el principio se ve lo que pasa: que el visitante es el verdadero Zúñiga que cambió su identidad con de la Cruz, muerto en combate, para buscar una nueva vida al margen de los valores nobiliarios. El amor de su prima Guadalupe y el cariño de la vieja nodriza –Juan es bastardo posteriormente legalizado– lo reconocen y, aunque Juan termina abandonando la casa, ambas aguardan su regreso definitivo. En el acto 2 sobre todo, Miguel-Juan, a solas, se lo dice todo a sí mismo para que nos enteremos (118-119) y hasta hay un divertido aparte del rancio marqués acerca de Miguel-Juan: «Es un extraviado, un intelectual» (121). Interesante pero anacrónica y teatralmente inservible; más para leer que para representar. Fue el fracaso de la temporada en el Español; solo duró ocho días en cartel.

En este sector podría incluirse el Pemán no histórico, autor de comedias, que he tratado más arriba.

2.8. La comedia «normal». Los hermanos Álvarez Quintero

Los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero son un caso excepcional de colaboración tanto por la continuidad como por la compenetración. Ni siquiera la muerte del primero pudo interrumpirla pues el segundo siguió firmando con ambos nombres y hasta dejó de salir a escena para recoger aplausos. Modesto y sin ínfulas, su teatro tiene una raíz estética del todo decimonónica: su aspiración es «copiar la vida» para consumo popular. Lo que ellos entienden por realidad procede o de una copla o de la observación social. Con esos elementos se funde el personaje, luego se inventa una trama para que el personaje se muestre como es. Hay que sumar otras dos coordenadas: el sentimentalismo que lleva al final feliz y bordea la cursilería, y el ingenio cómico. Se les identifica con la comedia andaluza, aunque trabajan también otros ambientes. Costumbrismo andaluz que sacaba de sus casillas a Valle-Inclán y a Lorca, y que en este sexenio se muestra digno entre la ramplonería general, pero agotado. El solitario Joaquín no tiene más remedio que imitarse a sí mismo/s: explicitar antecedentes y reacciones psicológicas en el diálogo o en las acotaciones, recurrir al aparte para que ningún espectador se pierda en la acción, o emplear un espacio teatral que es casi siempre un espacio de estar-pasar donde cualquier personaje puede presentarse verosímilmente.

La temporada empezó fuerte para el hermano superviviente: un Homenaje y un monumento en el Parque del Retiro, unidos a la vaga idea de que Serafín fue una víctima no sangrienta de la guerra en Madrid. El Español enseguida programó *Malvaloca* (15/4/39), junto con *El patio*, la más clásica comedia andaluza de los Quintero, estrenada en 1912, sobre la posibilidad de rehabilitación de la mujer caída, que se compara a la copla de la campana que se vuelve a fundir: es otra pero es la misma. En 1939-1940 hubo cinco estrenos y semiestrenos: *Los restos*, comedia de 1935, fue un reestreno triunfal (9/11/39) que duró un mes largo –hasta 12/12/39– en Lara con Aurora Redondo y Valeriano León. El entremés *Siete veces* en el Cómico, obtuvo 20 funciones desde su estreno (23/3/40), inmediatamente seguido por el de *La risa va por barrios* (6/4/40, 40 fun-

ciones) en el mismo teatro por Loreto Prado y Enrique Chicote. El poema dramático *La venta de los gatos*, escrito en 1937 sobre una leyenda becqueriana, se estrenó en el Español (14/5/40, 35 funciones); la crítica detectó en él un exceso de estatismo. López Heredia-Asquerino repusieron *La inglesa sevillana*, estrenada en 1935, en Lara (21/6/40) con éxito de solo 10 funciones, quizá por las fechas preveraniegas.

Tuyo y mío fue el único estreno de la siguiente temporada (17/1/41, Reina Victoria): en ambiente andaluz se combina la codicia por una herencia con la generosidad de Rubén, viudo heredero de su esposa, que se casa con Florida y cede la herencia a los pobres y la administración a la rapaz doña Celsa. Todos contentos. Destaca un loco que se cree don Quijote y reedita el discurso de la Edad de Oro sobre el «tuyo y el mío», pero en tono cristiano y con expreso alcance hasta las guerras fratricidas. Se repuso en el Español (6/3/41) *El patio*, de 1900, estupendo ejemplo del género andaluz, fresca aún hoy quizá por la sobriedad con que maneja las escenas amorosas. En esta obra están ya los personajes secundarios llenos de gracia y el pequeño enredo melodramático y moralizante que son constantes en los Quintero. *La buena sombra* (7/3/41, en Alcalá, antes Pardiñas) es uno de sus primeros sainetes musicales (1898). *Las cosas claras* es reposición de un paso de comedia de 1934 (13/4/41, Maravillas) y *El centenario*, reposición de 1909 (11/6/41, Zarzuela).

El estreno de *Los papaítos* en el Comedia (5/11/41) trajo un nuevo patio andaluz con tipos conocidos –viuda de mal genio y buen corazón, viudo que se enamora de mocita veinteañera con novio tibio– hilados por una acción poco robusta. Más interesante me parece el estreno de *La divina inventora* en Lara (5/11/41) por los ecos contemporáneos que se escuchan sobre la guerra –«aún estamos sangrando de la revolución y de la guerra españolas: la estela del dolor durará años, quizá siglos», 7832–, sobre el cine histórico y el mundo de los actores. La situación es curiosa: el rico don Héctor recoge en su casa a gente varia, desde un actor en decadencia a una monja sin convento; este señor tiene un hijo mujeriego que se trae a Rita, mujer que cuenta una historia de unas joyas y un padre exaltado que conecta, en anagnósisis, con don Héctor. Por lo demás, hay mucho de moralismo folletinesco y sentimental.

Ya en la temporada siguiente, *Burlona* (14/10/42, Lara) es un experimento para mantener la atención con una acción mínima: tres personajes –o cuatro, gracias al teléfono–, encarnados por solo dos actores, dialogan durante tres actos en la consulta de un psiquiatra. Eva Pajaritos, mujer no sé si algo jardielesca pero sí neurasténica, se encuentra con el melifluo Galo Pérez y Melena de León, y poco después con su hermano; todo es un enredillo para curarla. *Olvidadiza*, en el Cómico (26/2/43) es un sainete alargado donde los efectos cómicos se confían a los defectos y tachas de los distintos personajes: a Lucrecia se le olvida todo, hasta que el patán Tiburcio es el novio que puede salvar a la familia de la ruina; el tío Malvino tiene mal vino o malas pulgas; el novio calavera se llama Amante Galeón. La obra es mala. Como curiosidad, se da la cartelera musical de Madrid de aquellos días (7959). Se estrenó también el entremés *Azares del amor* (8/1/43, Beatriz) y el María Guerrero repuso la comedia de 1901 *El nido* y el juguete cómico de 1899 *Las casas de cartón* (17/5/43).

Fifín II (1/9/43, Alcázar, veinte días en cartel), primer estreno de la siguiente temporada, más una farsa que una comedia, presenta un señorito golfo –interpretado por Carlos Llopis, aún actor– que abandonó a una amante embarazada que murió en la guerra. Los demás personajes se proponen enderezarlo con un enredo –que se nos explica a medio acto 2, 7634– para que afronte su responsabilidad con el hijo. El lado gracioso viene servido por personajes secundarios como un diplomático engolado, una jamona pobre y una niñera salerosa que llama al roro «¡Generalísimo!» (7652).

Manantiales (6/11/43, Zarzuela) es una comedia-folletín-entremés andaluz con los siguientes elementos: patio sevillano, duque de duro corazón, hijo ilegítimo que hace pasar por padre suyo al señor de un retrato que preside la acción y da lugar a equívocos. Hay también amor contrariado, hija adoptiva, vecina entrometida, niño empollón, maestro que es un mendrugo y un pintoresco señor fuente de hilaridad. Las situaciones se estiran hasta alcanzar el inevitable final feliz y se explica que las lágrimas son «agua de los manantiales recónditos» del sentimiento (8112). *Nidos sin pájaros* (8/4/44, Infanta Isabel) es una comedia no andaluza sino contemporánea y ur-

bana sobre el peligro del matrimonio joven sin hijos y los recursos de la mujer para impedir las aventuras del marido. Por dos veces es repescado el marido con el señuelo de un embarazo pero a la tercera va la vencida: «¡Solo el amor engendra!» (8049). Un personaje femenino expresa una conclusión bastante machista: «a cada paso nos engañan porque su vida se lo exige, [pero] les subleva una sombra de engaño nuestro» (8048). *La venta de los gatos* se repuso en el Madrid (8/10/43) y *Los leales* (22/10/44), comedia de 1914, en el María Guerrero.

La ya póstuma *Ventolera* (7/12/44, Alcázar, con Lola Membrives) es, en cambio, una comedia llena de oficio, andaluza cien por cien, a la medida de la vehemente actriz gaditano-argentina. Tórtola Cisneros, rica y viuda a perpetuidad, idolatra el recuerdo de su difunto, ignorante de que en realidad fue un calavera. Mimo, prototipo del sevillano traidorzuelo, compañero de juergas del difunto, intenta ganarse a la viuda enterando a Tórtola de la verdad por métodos ruines e indirectos; pero Iván Smit, su leal y soltero administrador, que encarna el «antisevillanismo» –evidente en su apellido–, desenmascara al falso, revela que la niña que él criaba y todos creían suya era en realidad del difunto perdulario, y se casa con Tórtola que, en una ventolera de pasión, renuncia a los bienes y a la memoria de aquel marido. Es como si no hubieran pasado cuarenta años desde *El patio*. La zarzuela *El poetilla*, con música del maestro José Rivera, se puso en Rialto el 4/7/45 y allí se mantuvo unos veinte días. *Lo que hablan las mujeres*, de 1932, se repuso en el Cómico en plena canícula (3/8/45) y regresaría al María Guerrero el 21/11/45.

2.9. La comedia «normal»: nuevos caminos, aún prematuros

Hay en estos años algunos brotes de un tipo de comedia, más o menos dramática, que intenta renovarse al margen del modelo benaventino-quinteriano, siguiendo una ruta heredada de los años treinta, más cercana a Casona que a Lorca, y que se define por una aspiración fundamentalmente irrealista: despe-

garse de la mimesis decimonónica del teatro. A esta aspiración se la llama vagamente fantasía, trascendencia o poesía. No es raro que se alíe con ella el elemento humorístico; alguna vez, como en Torrente Ballester, surge también el elemento de corte intelectual. En este entorno pueden integrarse ciertas comedias, ya comentadas, de Pemán o Luca de Tena. La renovación, fundamentalmente plástica, de los Teatros Nacionales cabe enmarcarla en estas coordenadas de ruptura de límites realistas en la escena. De hecho, en este sexenio, solo la labor de los Nacionales es relevante a este respecto de la innovación; los autores que intentaron esta línea tendrán todavía que esperar a los siguientes lustros para imponerse, tardíamente ya.

El cosmopolita, vanguardista, poeta y novelista Claudio de la Torre, seudónimo de Néstor de la Torre Millares (1895-1973), colabora con su mujer, Mercedes Ballesteros, en *Quiero ver al doctor* (23/2/40, Infanta Isabel; unas 20 funciones hasta el 3 de marzo), farsa inverosímil que intenta esquivar la acción con el juego de las ideas y la sorpresa de las reacciones de personajes enfrentados a situaciones impensadas. El modo de dialogar en el acto 3 hace pensar a un cronista en nombres de la escena francesa como Sacha Guitry o Jules Romains. *¡Mi querido ladrón!*, en colaboración con Luis Escobar y en Lara (20/4/44), adapta una obra de A. Laszlo sobre un ladrón de guante blanco que devuelve el botín a una bella y millonaria viuda, pero renuncia a la recompensa y se queda en la casa como secretario (acto 1); en el 2 domina la intriga: incomprensiblemente, el ladrón da pistas para que le reconozca una antigua víctima y en el 3, más flojo, su regeneración queda postergada por el robo, flagrante y consentido, a la millonaria que, enamorada, queda a la espera de que regrese su honrado ladrón. Entretenida, elegante, sentimental; perfecta para el público de Lara. Otra adaptación: *Marcela y Marcelo* (21/12/44, Infanta Beatriz), del húngaro Pablo Bárabas.

Importa mucho más *Hotel Terminus*, única obra propiamente suya de estos años (15/1/44, Infanta Beatriz) y excelente drama (1 acto, 4 cuadros y epílogo) en torno a las consecuencias de la guerra, estructurado integradoramente sobre un juego con el tiempo muy efectivo, «en cualquier ciudad de la Europa en guerra durante el año 1940». La abundancia de per-

sonajes y la simultaneidad de sus historias, marcada por la sirena antiaérea, crea un fuerte sentido de colectividad en estos refugiados reunidos en el elegante Hotel Terminus. Una explosión, en lugar de la ya rutinaria sirena, lo cierra todo. El epílogo rezuma melancolía y antibelicismo: el Hotel, bombardeado, es ahora un solar donde merodean mendigos y se encuentran, dos años más tarde, Elvira, que salió a buscar una medicina para su madre, y Andrés, que iba a llegar esa noche al Terminus para ver a su hermana. Hasta allí les acerca ahora el mismo amor a la vida que se renueva. Me parece una obra perfectamente rescatable que prolonga la línea técnica y temática de su *Tic-tac* (1930) y anticipa la de *Tren de madrugada* (1946). Estas tres comedias comparten también la influencia cinematográfica y la complejidad del montaje; las dos últimas añaden un tema que preocupó a De la Torre a partir de entonces: la persecución de unos hombres por otros.

Samuel Ros (1904-1945) da la clásica estampa del señorito falangista, camisa vieja, adinerado propietario en Valencia, con una vida amorosa propia de un folletín no apto para menores, escritor de cuentos y novelas vanguardistas, educado a los pies de Gómez de la Serna, director de la flamante *Vértice* –revista de FET, importante para ciertos textos novelísticos–, pero pronto desplazado de la dirección, y muerto prematuramente en medio de una gran amargura. Su vinculación con la actriz María Paz Molinero, madre de su único hijo, muerto también joven, le empujó hacia el teatro: ella protagonizó *Mujeres*, de Clare Boothe, adaptada y traducida por Ros (12/9/40, Alcázar), comedia donde prima la velocidad de los cuadros sobre los canónicos 3 actos y que se anuda en torno a María, gran dama neoyorquina a quien engaña su marido con una dependienta de los elegantes grandes almacenes Saks. El tema es el divorcio y aunque el final enseña a María que es mejor aguantar que ser intransigente con el marido infiel, se diría que Ros más bien apoya que rechaza la disolubilidad conyugal. El diálogo es bueno, la narración teatral ágil y moderna, y el ambiente, nulamente ibérico, debió de funcionar como un escaparate de la sofisticación –gimnasios femeninos, casinos, interiores espaciosos, mujeres que viajan por su cuenta– de los remotos mundos que mostraba el cine norteamericano. Su montaje, si

respondió al texto íntegramente, debió de ser carísimo. Esteban, el marido, no aparece en escena; todos los personajes, y por tanto la perspectiva del problema, son exclusivamente femeninos.

Siguió *En el otro cuarto*, tragedia en un acto (23/11/40, Alcázar) también para María Paz Molinero, cuyo interés radica en tratar el tema del tiempo en sentido cíclico; es decir, como lo hizo Azorín, como lo hará pronto *La herida del tiempo* (17/11/42) y algo más tarde *Historia de una escalera*. *En el otro cuarto* pretende ser una pieza poética en lenguaje, sugestión y preocupación plástica pero falla por un exceso de bellas palabras –«... la tierra me muerde los pies con asco», 149, dice un personaje que quiere irse lejos, etcétera– y por lo confuso de las poéticas razones que impulsan al joven Él a embarcarse y abandonar a Ella (150). Esta historia, localizada en el cuarto rosa de la pensión del puerto, reproduce otra ocurrida veinte años antes al viajero que ocupa el cuarto azul y cuya desgraciada experiencia no aprovecha a los muchachos: la historia se repite fatalmente.

Víspera (14/5/41, Español), de la que no conozco texto publicado, figura como dirigida por el camarada Felipe Lluch y fue mal recibida por el público. Cosechó, en cambio, dos encendidos elogios de Azorín –cuya visión para lo teatral no era ni mucho menos infalible–, que encontraba en ella ambiente, acción y diálogo en el momento previo a la gran tragedia española; según él, era lo más delicado y patético que se había representado en España en los últimos quince o veinte años. Para Azorín la acusación de incoherencia que recibió la comedia era un mérito más de *Víspera*. Marquerie había alabado *En el otro cuarto* pero *Víspera* le pareció monótona, trivial y reiterativa. Rodríguez Puértolas considera *En el otro cuarto* teatro fascista, lo cual me deja a mí muy sorprendido. Más posibilidades de serlo quizá tenga *Víspera*, con su contraste entre el decadente ambiente del cabaret y la salvación que se avecina para esos personajes desnortados. A pesar de todo, que Ros fuera miembro importante del partido fascista español, que fuera el cronista oficial del traslado de José Antonio (Ros, Samuel, y Antonio Bouthelier. *A hombros de la Falange: historia del traslado de los restos de José Antonio*. Madrid: Ediciones Patria, [1940]),

que fuera autor de la novela *Meses de esperanza y lentejas: la embajada de Chile en Madrid* (Madrid: Ediciones Españolas, 1939) no implica necesariamente que su teatro fuera fascista. Lo que yo conozco de él me lleva a situarlo en este apartado dedicado a la comedia, no en el del fascismo teatral. Intuyo que el núcleo de su teatro radica en su desgraciada experiencia amorosa y vital; en este caso sus ideas políticas quedan al margen. Inéditas y sin estrenar quedaron *La digestión del hambre, En Europa sobre un hombre, ¡Aquí nacen las flores!* y *Otra vez vivir*.

Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993) estrena, en extraña asociación con Miguel Mihura, *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* (24/11/39, Cómico, unas 30 funciones hasta el 10/12/39). Al igual que la posterior *Tánger* (13/12/45), *¡Viva lo imposible!* tiene contaminaciones evidentes de los humoristas pero basta ver el tamaño de los párrafos y el tono expositivo de la prosa-diálogo para concluir que en *¡Viva lo imposible!* hay mucho más de Calvo que de Mihura, quien no se preocupó de publicarla, a diferencia de Calvo, que antepuso su nombre en la ediciones de 1951 y 1993. Todo gira en torno al honrado funcionario don Sabino que decide no ser más un «triste y prosaico oficinista» con sus manguitos y fórmulas de siempre (26), y exclama: «–¡Abajo la norma, la medida, lo previsto! [y, con Eusebio] –¡Viva lo imposible, lo soñado, lo utópico! [...] –¡Oficinas, no! ¡Aire libre, sí! [...] Redimámonos [...] Huyamos de esta ciudad» (27). La familia, empezando por el hijo que preparaba oposiciones, se va con un circo, símbolo de libertad; pero la monotonía acaba por vencerles y solo don Sabino, héroe de la bohemia, acompañado por su nieto, se niega a volver a la oficina.

Aunque el primer acto de *Cuando llegue la noche...* (Reina Victoria, de 25/1/43 a 14/2/43 y de nuevo, en el Infanta Isabel, el 24/3/43; se repuso el 4/11/44) contiene elementos del humor disparatado –Mr. Harris, Guillermo y su frac–, no se sabe bien si es poética, simbólica o sentimental la historia de amor de una ex-ciega y un aviador enfermo que hace la guerra en el bando nacional. Palabrera y antiteatral, esta comedia, cuyo gran error es explicarlo todo, 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 el teatral truco– es ciego incurable.

La cárcel infinita (2/2/45), dedicada a la memoria de su hermano José, va precedida por un prólogo tan antisoviético e indigesto como el propio drama. Como hará en futuras obras de tesis, Calvo insiste en lo truculento al narrar la historia de diversos personajes –un violinista, un antiguo escritor revolucionario, una muchacha más bien degenerada que descubre a Dios y la pureza del verdadero amor, un comisario arrepentido– que intentan huir de un opresivo país. Desde el principio de su carrera se ven las dos grandes zonas de la obra de Calvo: dramas de tesis y comedias. También se perciben ya sus problemas para encontrar un lenguaje teatral natural, creíble.

Estrenó también otras dos comedias nunca editadas: *La última travesía* (28/10/43, Comedia) falla al superponer, y no fundir, elementos de fantasía y realidad, que algún cronista relacionó con el surrealismo. Laura Avelly, mujer en quien se ha detenido el tiempo, descubre de golpe, como Dorian Gray, al mirarse al espejo, las arrugas y el pelo encanecido justo cuando va en busca de su amor; por otro lado, el *León XIII*, el trasatlántico en que viaja, realiza su última travesía. He ahí el núcleo poético de la obra, tan sutil que se extravía en un exceso de divagaciones que anulan el difuso conflicto dramático. Sobra palabra y falta acción; falla la amalgama de lo fantástico y lo real. Técnicamente, resultó que situar la acción en la cubierta del barco fue una apuesta arriesgada y fallida porque no se supo resolver el movimiento escénico. *El fantasma dormido* se estrenó con crítica poco entusiasta el 9/2/45 en el Calderón. El asunto estriba en la confesión general que deben hacer un hombre y una mujer que se aman para conjurar un fantasma del pasado que la fatalidad y la casualidad se empeñan en hacer presente; deliberada y excesivamente dialéctica, mucha palabra y poca acción.

Lo dicho: Calvo Sotelo, que ya había estrenado antes de la guerra, consolida en este sexenio las dos líneas que mantendrá en su larga carrera: el drama de tesis y la comedia más o menos ligera.

Víctor Ruiz Iriarte (1912-1982), autor muy representado en los años cincuenta, dedica tiempo en estos años a impulsar la renovación del panorama teatral desde las páginas de *La Estafeta Literaria* y otros medios; pero, como autor, al final del

sexenio, solo ha logrado un estreno comercial, la comedia *El puente de los suicidas* (6/2/45, Reina Victoria, estrenada privadamente en el María Guerrero, 27/5/44), y otro, con el TEU, de la farsa en un acto *Un día en la gloria* (4/7/44 y 29/11/44, Español).

Las dos obras ilustran su tendencia inicial hacia un teatro, heredero de Casona y Lorca, centrado en la imaginación y el sueño, que pretende organizar un mundo poético en torno a una idea trascendentalista. *Un día en la gloria*, que recuerda un poco a *Atardecer en Longwood* de Torrente Ballester, juega con la idea de la inmortalidad y satiriza el prosaísmo del siglo XX con gracia y resignado escepticismo. El espacio es la gloria, lugar donde se encuentran sólida y plácidamente Napoleón, Juana de Arco, Don Juan, Sara Bernhardt, y cuyo Heraldo no consigue atraer a los aburguesados moradores de la tierra. «... en la Gloria estamos en crisis porque en el mundo los hombres están en decadencia... No tienen ambición. No sueñan [...] Están ocupadísimos y no tienen tiempo para estas cosas» (12, 15). Napoleón sentencia: «Vuestra vida es peor que la muerte, porque dormís sin sueños... El más humilde de mis soldados llevaba en su mochila el bastón de mariscal. Vosotros, en cambio, en vuestras cabezas habéis tapado con barro el rincón de la fantasía [...] ni siquiera os sirve vuestra civilización para apretar los ojos y soñar con más fuerza!» (20). Hasta que aparece el actor Robert Lorry cuya fama de nuevo cuño demuestra que los sistemas de la mitología humana –el cine– han evolucionado irremediablemente. La brevedad y la gracia del diálogo favorecen este texto a la vuelta de sesenta años.

El puente de los suicidas, comedia muy casoniana, instaura la primera de las «instituciones de felicidad» que creará este autor en años posteriores. El protagonista es Daniel, un «profesor de felicidad» que reúne en su casa a una serie de suicidas para darles una nueva vida cuya base es la imaginación y la capacidad de ensueño. Isabel recibe cartas de amor; Brummell, autor de un fraude, noticias sobre el éxito de sus operaciones financieras; el anciano General, informes sobre sus leales que le van a conseguir el nombramiento de Mariscal. Mary, una nueva suicida –salvada como todos los demás por Daniel–, no se integra en aquel mundo de la «mentira» y rompe con ese espacio

donde reina la ficción. Pero el poder de la ilusión prevalece y hace posible la felicidad. Aunque ilustra bien la única tendencia interesante de aquel entonces con un lenguaje teatral que, en general, funciona, a *El puente de los suicidas* le perjudica el esquematismo de los personajes, demasiado dedicados a ilustrar la tesis trascendentalista.

Si no hubiera dejado de estrenar, habría que incluir en esta sección a Román Escohotado cuya *Respetable primavera*, texto no publicado que se cita de nuevo más abajo, aporta un camino que se juzgó original en su momento, heredero de Evreinov en la búsqueda de lo poético unido a la emoción y el pensamiento.

2.10. Nuevos caminos: los Teatros Nacionales. El TEU

Los dos Teatros Nacionales representan el único plato fuerte de una verdadera renovación teatral en estos años. Aunque tuvieron dos líneas de repertorio ligeramente distintas, más dedicada a los clásicos áureos el Español, más a lo contemporáneo el María Guerrero, les unía lo fundamental: una concepción artística del teatro basada en el director de escena, coordinador no solo de la labor de conjunto de los actores sino de los demás lenguajes no verbales. Esa concepción provenía de los teatros experimentales y universitarios que durante la II República habían animado García Lorca y Cipriano Rivas Cherif principalmente. Su aportación no consistió en el descubrimiento de un nuevo autor, sino en la implantación efectiva de esa nueva estética que atrajo a un público distinto del acartonado espectador de los teatros madrileños. Al principio los nuevos espectadores eran pocos pero su número fue creciendo paulatinamente.

Desde otros puntos de vista sí había diferencias. El María Guerrero dependía del Ministerio de Educación, en el que predominaban hombres del sector católico-tradicionalista del régimen, recelosos de Falange, partido único que aspiraba a conformar la nueva España en exclusiva y que patrocinaba la empresa teatral del Teatro Español. Había también una sutil

diferencia de tipo social entre la pareja Escobar-Pérez de la Ossa, aristócrata con patrimonio e influencias el uno y hombre de «buena familia» el otro, y, por otro lado, lo amparado por Falange, de tono más bien populista y algo cuartelero. No se registraron fricciones entre ambos equipos, debido probablemente a que el teatro pronto dejó de interesar al partido como instrumento político y a que Luca de Tena, director del Español, carecía de arraigo falangista.

El María Guerrero partía de una dificultad con su local, antiguo «de la Princesa» de Asturias, María de las Mercedes, regido y habitado después por María Guerrero y su marido en tiempos gloriosos. No solo llevaba años cerrado y casi olvidado sino que estaba situado lejos de los otros teatros, en una calle, Tamayo y Baus, recóndita y desconocida aún hoy por muchos madrileños; incluso se pensó en abrir una entrada desde el Paseo de Recoletos, para facilitar la llegada del público. Dependía administrativamente del Ministerio de Educación y se inició oficialmente como Teatro Nacional con *La rabia* y *La cena del rey Baltasar* el 27 de abril de 1940. Sus directores al comienzo fueron Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa y Claudio de la Torre, pero este abandonó desde la temporada 1941-1942. Contaban con un técnico de luz excepcional, responsable a partes iguales con los directores de los grandes éxitos obtenidos en este sexenio: Rafael Martínez Romarate, ingeniero, procedente también de los teatros experimentales de preguerra, como casi todos los demás miembros de esta compañía y de la del Español, que eran, en general, jóvenes y dóciles a la autoridad de esa nueva figura del director de escena. Más que en actores emblemáticos como Guillermo Marín o Elvira Noriega, la novedad del estilo interpretativo del María Guerrero radicaba en el efecto homogéneo del conjunto. Una de las primeras decisiones fue instalar un «puente» para focos en el escenario, gracias al generoso y sólido crédito del marqués de Valdeiglesias, comprensivo padre de Luis Escobar. Este artefacto, único en los teatros madrileños, es muy importante en el crecimiento del público del María Guerrero en estos años.

La primeras temporadas fueron de grandes dificultades: el publico no acudía y había que atraerlo a base de combinar obras de riesgo con obras de autores seguros, a los que se apli-

caban los mismos criterios de rigor estético que a los otros. La escasa subvención estatal no resolvía en absoluto el problema de la taquilla, que seguía siendo imprescindible para la viabilidad del teatro. Para animar la llegada del público se distribuían con generosidad invitaciones para los estrenos. La abundancia de «tifus» –en argot teatral, público que no paga–, combinada con el aire homosexual de la compañía y el malévolo colmillo del espectador madrileño, puso en circulación para el María Guerrrero el sobrenombre de «Sodoma y de gorra». La temporada de 1939-1940, que fue de establecimiento, se cerró con la reposición de un clásico de Marquina, *El pobrecito carpintero* (3/5/40), seguido de dos piezas menores, *La respetable primavera* (21/5/40) de Román Escohotado, secretario de Teatro en el Servicio de Propaganda falangista que, al modo Maeterlinckiano, pretendía captar la vida íntima de las almas en manifestaciones apenas perceptibles de la existencia humana, en torno a la aurora de un primaveral 21 de marzo. *Un hombre de partido* (6/6/40) del italiano Rino Alessi, programada para agasajar a la colonia italiana en Madrid, es obra política de aliento totalitario que busca mostrar los males familiares y sociales a que llevan la democracia, el liberalismo y todas las Luces del desdichado siglo XVIII.

La temporada 1940-1941 fue aún de travesía del desierto. Sin embargo, puestas en escena como *La verdad sospechosa* (8/11/40) empezaban a llamar la atención de los críticos. *Llegada de noche* (7/12/40) de Hans Rothe, alemán salido de su país en 1933 y afincado en Madrid, y *Vive como quieras* (27/1/41), de Moss Hart y F. Kaussman, eran versiones teatrales de obras estrenadas previamente en el cine, la primera con el título de *Huellas borradas*. El montaje de *Llegada de noche*, de la que también hay versión novelística del propio Rothe, favoreció la intriga policíaca y casi fantástica sobre lo amoroso en la historia de una dama argentina hecha desaparecer secretamente por la policía porque está enferma de peste –esto solo al final se descubre; hasta entonces no sabemos si es todo un sueño–, para no arruinar el gran evento de la Exposición Universal de París en 1867. La hija, Igna Vargas, desesperada, dice al final a su enamorado Dr Deval: imagínese «que, como mi madre, nunca he estado aquí» (102). El autor advierte: «La

obra no exige ni decorados ni atrezzo porque en un teatro moderno todo esto, hasta la presencia de una maleta o el anotar en un registro, puede ser simulado» (103). Es patente la libertad espacial con que se concibe la acción y en el segundo acto se indica un cambio de vestuario a vista del público. Destaca, pues, su decidida vocación de modernidad en varios sentidos.

Se presentó con risas y aplausos *Vive como quieras*, comedia americana o de vodevil que caricaturiza hasta lo inverosímil a quienes hacen de la despreocupación su divisa vital; algún crítico señaló la proximidad a ciertas tendencias de los españoles en ese mismo sentido. Téngase en cuenta que funcionó bien ante un público que conocía la versión cinematográfica de Frank Capra. La compañía francesa de Eve Francis presentó, ya en malas fechas, *L'Annonce faite a Marie* (7/6/41), nueva versión hecha por el propio Paul Claudel. Se trata de un drama católico muy apoyado en la palabra recitada sobre una extrema sencillez escenográfica: desde un estatismo próximo al retablo, el texto pretende recoger el espíritu colectivo de la Edad Media con su misticismo y sus horrores. El público debió de ser escaso, selecto y francófono. En esta temporada la compañía titular hizo también: *Las ranas* (14/11/40), de José de la Cueva, crítico teatral del vespertino *Informaciones*, simbólicamente situada en Dardania, país de batracios que piden rey y patria; *La Vida es sueño* (28/11/40); *Belén* (20/12/40), estampas navideñas del culto sacerdote Genaro Xavier Vallejo, animador del Teatro Escuela Lope de Rueda, patrocinado por la Vicesecretaría de Educación Popular; y *El testamento de la mariposa* (27/2/41), de Pemán, en sesión de cámara.

El primer gran éxito tanto artístico como de público –más de cien funciones– y crítica no llegó hasta la temporada 1941-1942 con *Dulcinea* (2/12/41) de Gaston Baty. El texto presenta a la desvergonzada Aldonza convertida en una mística Dulcinea enaltecida por el puro amor de don Quijote, que se lanza a los caminos a continuar sus aventuras pero solo en Sancho y otros dos encuentra comprensión. Al final muere grandiosamente a manos de la masa. La puesta en escena de algún pasaje picaresco se juzgó como cruda; a otro crítico le pareció que la obra daba una visión sombría de aquella España. En cualquier caso, la proximidad a nuestras obras áureas facilitó, sin duda,

el éxito de esta *Dulcinea*, escrita por un francés, que se repuso como inauguración de la siguiente temporada 1942-1943.

El resto de la temporada se dedicó a explotar el éxito y a mantener la afluencia de público a base de autores con tirón. Antes de *Dulcinea* había ido (18/11/41) *Al natural* y *Abuelo y nieto* de Benavente, de quien también se montó *El hijo de Polichinela* (22/3/42). Hubo dos Marquinas: *El estudiante endiablado* (12/2/42), que obtuvo tanta audiencia como *Dulcinea*, y la reposición durante cuatro días de *Teresa de Jesús* (8/4/42) para lucimiento de doña Lola Membrives, recién llegada de Argentina. De clásicos hubo unos *Sacristanes burlados* de Quiñones de Benavente y *La guarda cuidadosa* (8/3/42) y un *Don Duardos* (21/5/42) ya estrenado en una gira a Lisboa en 1940. La temporada se cerró con *El retablo milagroso* de Javier de Burgos, y Figarelo –no está claro si son dos personas o una– (30/5/42) dirigido por ellos mismos, con el actor Ricardo Calvo como protagonista de la leyenda del cuadro de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro desde que fue pintado por un monje de Novgorod hasta su consagración por Pío IX. El María Guerrero cedió su sala al Ballet de Arte Español de Mariemma (17/3/41); a la Sociedad Cultural Recreativa la Farándula para *Los hugonotes* de Miguel Echegaray en función única (20/12/41); a la Compañía Teatral de Acción Católica, dirigida por Huberto Pérez de la Ossa, para *Maternidad*, de María Madariaga, en función única (9/3/42) como velada de clausura de la Semana de la Madre Cristiana; y a una gala musical en homenaje a la División Azul, patrocinada por doña Carmen Polo de Franco.

Ya sin Claudio de la Torre, la temporada 1942-1943 supuso la consolidación del proyecto con el memorable estreno de *La herida del tiempo*. Pero antes hubo la visita de la compañía del director francés Jean Vernier que hizo *Electre* (25/10/42) y *Amphitryon 38* (31/10/42) de Jean Giraudoux. En la primera, como versión del espacio libre y abierto de las tragedias griegas, se pudo ver una escenografía de alargados intercolumnios e insinuado graderío delante de unos telones azules a modo de cielo y también de puerta a las transiciones escénicas. La minoritaria *Amphitryon 38* intenta vencer el problema de la monotonía con los recursos muy franceses de la sutileza del anacronismo y el atrevimiento humorístico.

Tras la reposición de *La vida es sueño* (12/11/42), llegó *La herida del tiempo* (17/11/42) original del británico John B. Priestley (*Time and the Conways*), en versión y dirección de Luis Escobar, que obtuvo un enorme éxito. Todo ayudó: texto, versión e interpretación, sobre todo de las damas. Se repuso dos veces en temporadas sucesivas y fue de gira por provincias. En lugar de tratar el tema del tiempo al modo simbólico, lo hace como si fuera una comedia de costumbres en la que, sin embargo, se infunde un extraño halo poético y melancólico que depende mucho de la gran anticipación del acto 2 donde se presenta el futuro de los Conways, antes que su pasado (acto 3). La sensación de fatalidad, sin llegar a la angustia, queda así hondamente realzada en esta visita al tema del tiempo, muy frecuentado por cierto en estos años cuarenta. *Muerte en vacaciones* (7/1/43) es una fábula del italiano Alberto Casella en torno al tema de la Muerte, humanizada transitoria y simbólicamente en el príncipe Sirki, el cual se empeña, lo mismo que otros personajes, en fatigosas peroraciones. La compañía salió de gira hasta mayo en que estrenó una comedia musical, *La voz amada* (7/5/43) de Hans Rothe, que comienza en el siglo XVIII cuando la bella voz femenina se perdía irremediablemente, pasa al París de 1875 cuando se barruntan inventos que la preservarán y se llega en el último acto a la caricatura de un estudio radiofónico neoyorquino donde la voz amada procede de rutinarias artistas que hacen crochet mientras cantan. Hay tres ritmos bien combinados: farsa italiana, gracia francesa y ligereza americana. La temporada remató con los hermanos Quintero –*El nido* y *Las casas de cartón* 17/5/43– y el Ballet de Arte Español de Mariemma (28/5/43).

Aparte del navideño *Aladino* (23/12/42) por el Teatro Infantil Lope de Rueda que dirigía el sacerdote Genaro Xavier Vallejo, la ausencia de la compañía dejó la sala a merced de los siguientes espectáculos: *Las flores de Aragón*, de Marquina (29/12/42) por las Antiguas Alumnas de los Colegios de Loreto y de los Sagrados Corazones; *Juan de Dios*, de José Gómez-Reina (12/1/43), estampas biográficas del santo para conmemorar un aniversario de la Orden Hospitalaria; el Teatro Infantil Lope de Rueda, de nuevo, presentó el romance infantil en tres actos *Rosalinda* de Vicente Soto Iborra (4/3/43). La

agrupación artística El Orfeón de Huesca aprovechó la Semana Santa para presentar *Estampas de la vida de Jesús* (7/4/43), texto del canónigo oscense, don José Puzó. Para compensar, siguió *¡Qué solo me dejas!* (12/4/43) de Antonio Paso (hijo) y Emilio Saez y *Un alto en el camino* (18/4/43), comedia poética de Julián Sánchez Prieto por el Cuadro Artístico de Educación y Descanso.

La temporada 1943-1944 tiene un pico, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, apoyado en otros tres éxitos: *Gente que pasa*, *Los endemoniados* y *De lo pintado a lo vivo*. Empezó con dos reposiciones de la anterior temporada (*La voz amada*, 2/10/43 y *La herida del tiempo* 20/10/43), la ya tradicional de *La vida es sueño* –esta vez con Luis Escobar como Segismundo– (11/10/43) y, para celebrar la inauguración de la Ciudad Universitaria, el TEU de Modesto Higueras montó (12/10/43) *El casamiento engañoso* de Torrente Ballester, con José Luis López Vázquez entre los intérpretes.

Gente que pasa (30/10/43) de Agustín de Foxá y José Vicente Puente destacó por la dirección de actores y el movimiento escénico. *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* de Mihura y Tono (17/12/43) dio la gran sorpresa por su nuevo humor desorbitado que se impuso a algunas tibias protestas la noche del estreno y creó cierta moda social. Parece que la versión de la novela de Dostoievsky *Los endemoniados* (11/2/44), obra de Luis Escobar y Arvid de Bodisco, causó impresión con sus acentuados tintes de una sombría Rusia poblada por fanáticos bolcheviques, soñadores de paraísos en la tierra. *De lo pintado a lo vivo*, de Luca de Tena, se estrenó el 28/3/43. La compañía de la actriz María Arias presentó en sesión privada (27/5/44), antes de salir a la temporada veraniega por provincias, dos obras de noveles: *El puente de los suicidas* de Ruiz Iriarte y *La Virgen de la goleta* de Román Álvarez, esta última en la línea del drama rural, que a algunos parecía todavía viable.

Además, en sesiones únicas, la Sociedad Cultural Recreativa la Farándula puso *Cobardías* (24/2/44) de Linares Rivas, y *Los búhos* de Benavente (25/4/44). El Cuadro Artístico del Banco de España *Escuela de Millonarias* de Suárez de Deza (8/5/44), el Grupo de Empresa de Educación y Descanso del Instituto Nacional de Previsión *La educación de los padres*, co-

media de J. Fernández del Villar (17/6/44) y la zarzuela *La del manojo de rosas* de Ramos de Castro, para celebrar el 18 de julio de 1944 como corresponde.

La última temporada, 1944-1945, destacó de nuevo por un gran estreno: *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder (29/12/44). Su montaje impresionó al joven José Luis Alonso, que decidió esa noche que su vocación en la vida consistía en crear cosas bellas como aquella. El público conocía la trama por la versión cinematográfica, más realista. La versión escénica, en cambio, destacó los aspectos simbólicos y abstractos del tema –una vez más, el Tiempo– en un montaje esquemático donde unos sobrios andamiajes fingen ser casas transparentes o unas cruces portátiles nos transportan a la ultratumba en el impresionante acto 3. La visión panorámica, casi teológica, de las vidas del pueblecito americano a comienzos del siglo XX se subraya por la acción distanciadora del Narrador, encarnado magníficamente por el sobrio Guillermo Marín, que, como un demiurgo, nos saca de la ceguera y el dolor en que consiste nuestra vida. Espléndida obra llena de melancolía y de buen melodramatismo. En el texto –supongo que Escobar la conservó en su realización– hay una notable libertad espacial.

Tras la reposición de *De lo pintado a lo vivo* (7/11/44), había tenido lugar el estreno de una autora nueva, Julia Maura con *La mentira del silencio* (15/11/44) obra que a unos pareció digna y a otros anticuada e impropia de tan exigente compañía teatral. El asunto gira sobre la mentira incontrolable, que puede volverse verdad a pesar de los esfuerzos que después se hagan por desactivarla. Unos pocos días desde el 13/12/44 estuvo en cartel *Traidor, inconfeso y mártir* de Zorrilla. Ricardo Calvo hizo disfrutar a los amantes del verso mientras la luz de Martínez Romarate sobre las cortinas negras puestas por Víctor Cortezo daba un misterioso clima romántico. Tras *Nuestra ciudad*, se estrenó *El sombrero de tres picos* (21/2/45) de Pedro Antonio de Alarcón adaptado por Juan Ignacio Luca de Tena y convertido en juguete cómico, bajo la dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa; alcanzó el éxito teatral técnico, esto es, las cien funciones. El montaje subrayó lo guiñolesco y lo juguetón en los bailables, el colorido, vestuario e interpretación. Se cerró la temporada con *El pirata* (10/4/45), del francés Marcel

Achard, que traía un tema de amor a través –otra vez– del tiempo, con muertos y vivos que conviven, esta vez en un plató de cine donde se rueda una película de piratas. Al parecer, funcionó bien la alianza de elementos poéticos y humorísticos, bañados por una ironía muy francesa. A través de este juego teatral entre la verdad y la fantasía, la realidad y la ficción, se abrían espacios hacia el panorama teatral europeo.

En funciones casi siempre únicas, la muy activa Sociedad Cultural Recreativa la Farándula puso *Los leales* de los Álvarez Quintero (22/10/44), *La verdad fingida* de Santos Moreno de Fuentes (18/12/44) y *Los mercaderes de la gloria* de Marcel Pagnol y Paul Nivoix (16/6/45). La Compañía de María Victoria Durá dio *La señorita del mirador* de Agustín de Figueroa –por error figura Agustín de Foxá en *Historia de los Teatros Nacionales*, I– (8/1/45) en beneficio de la Casa del Actor, cuya presidenta era Pilar Millán Astray. La obra, situada en los tiempos de la guerra de Cuba (acto 1) y de la guerra civil (2 y 3) trata poéticamente el caso de una soltera extravagante, siempre asomada al balcón, que termina humanizándose y aceptando la verdad. En una misma sesión (13/6/45), la Compañía Lope de Rueda dirigida por Roberto Carpio hizo las tres obras premiadas en el concurso del Aula de Cultura: *El faro de Festelnay*, de signo poético, de Alicia Martínez Valderrama, hija del gran luminotécnico del María Guerrero, Rafael Martínez Romarate, *Entre tren y tren*, de tono psicológico, de Pablo Martí Zaró, y el embrollo humorístico *Unas piernas de mujer*, de Gonzalo de Azcárraga, en la línea del nuevo teatro cómico.

El Teatro Español, propiedad del Ayuntamiento de Madrid, estuvo concedido desde abril de 1939 a la compañía de Ana Adamuz que programó la reposición de *Malvaloca* de los Quintero (15/4/39) y *Viento de proa* de José Méndez Herrera y Antonio Casas Bricio (10/6/39). Ya en la temporada 1939-1940 tomó la concesión el empresario Manuel Herrera Oria que tuvo sucesivamente varias compañías. Primero, la de Niní Montián hasta diciembre de 1939, que puso *Santa Isabel de España* (12/10/39) de Mariano Tomás; *Caenas* (22/10/39) de Ramón Charlo; *Una mujercita dócil* (16/11/39) del comediógrafo Aldo de Benedetti traducida por Mariano Tomás –comedia

floja sobre el tema de la fierecilla domada o, como quería el patriotismo del momento, sobre el cuento de la mujer brava del *Conde Lucanor*– y *El conde Rochester* de H. Vere Steapode e Yvan Noé –sobre un caso de doble personalidad–, a beneficio de Guillermo Marín, junto a *Yo gitano... tú gitana* de Casas Bricio (27/11/39).

La siguiente compañía, la de Guerrero-Mendoza, fue a lo seguro. Primero acudió al teatro poético: *La santa hermandad* (7/12/39) de Marquina, *La santa virreina* (29/12/39) de Pemán, y *La florista de la reina* (23/3/40) de Fernández Ardavín, que recrea el virtuoso ambiente social de la Regencia y cuenta en versos algo desmayados y ocasionalmente ripiosos la historia de Flor, florista que por cuidar a un tísico con el que después se casa obtiene el favor de María Cristina –aunque el ex-tísico, convertido en autor de teatro, la abandona; no había más remedio que infundir algo de pasión para consumo del público...–. Después los Guerrero-Mendoza recalaron en los hermanos Quintero: *La venta de los gatos* (14/5/40) y, al final, en un melodrama gallego de Pilar Millán Astray, *La meiga de Vilariños* (4/6/40). Para terminar como se había empezado: *En Flandes se ha puesto el sol* (20/6/40) de Marquina.

También hubo montajes de la compañía aún informe del Español: el denominado Carro de la Farándula, Teatro de la Jefatura Provincial de Falange Española Tradicionalista y de las JONS dio *El hijo pródigo*, de Lope de Vega y *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, dirigido por Felipe Lluch (31/7/39). El 23/12/39 una doble función de *Belén* y *El sueño de la muñeca* de Luis Sertucha. En abril de 1940 se estrenó el ya comentado espectáculo de exaltación nacional de Lluch *España, Una, Grande Libre* (7/4/40).

A partir de octubre de ese mismo año el Español pasó a ser la sede de la compañía teatral del partido FET y de las JONS. Hay dos etapas: la primera, breve y algo confusa, está marcada por la personalidad del ardiente camarada Felipe Lluch cuyas aspiraciones de corte fascista para el teatro nacional ya conocemos; esta etapa fue también algo indefinida pues no parece que la autoridad de Lluch se reconociera oficialmente. La otra, a cargo de Cayetano Luca de Tena, más larga y definitoria tras la muerte de Lluch en junio de 1941, hereda toda la técnica de

su antecesor y amigo, pero poco o nada de sus sueños ideológicos. El resultado es una concepción del Teatro Nacional como un Teatro-Museo.

El primer estreno del Español, dirigido oficialmente como Teatro Nacional por José María Alfaro y Tomás Borrás, fue *La Celestina* (13/11/40), que consta extrañamente como dirigida por Cayetano Luca de Tena sobre versión de Felipe Lluch. El espectáculo fue presentado por el notorio falangista Eugenio Montes y Lluch publicó en la prensa de ese día un artículo de presentación («Inauguración de la temporada del Español», *Gol*). La idea central era montar la obra al modo de los misterios medievales sobre un espacio en tres escenarios cuyos espacios libres se aprovechaban como calles y graderíos. En los decorados se habían reproducido detalles procedentes de las ediciones antiguas de la Tragicomedia. El tiempo se marcó a base de luz e intervenciones corales. La acogida fue menos entusiasta de lo esperado, no por falta de calidad del montaje sino más bien por falta de preparación en el público. Es decir, las mismas dificultades que tuvo que afrontar el María Guerrero.

Su segundo espectáculo fue una comedia de enredo, *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega (16/1/41) con una bella escenografía de Sigfrido Burmann que reproducía el Madrid del siglo XVII y unos buenos figurines de Manuel Comba. La sesión se completó con el estreno de *La decantada vida y muerte del general Mambrú*, tonadilla de Jacinto Valledor, dirigida por Lluch con escenografía y figurines de José Caballero y el maestro Manuel Parada como responsable de la música.

Con el claro objetivo de ganarse al público del teatro municipal, adicto a su antiguo paladar en materia teatral, siguió una reposición de Benavente, *La losa de los sueños*, y en la misma sesión *Château Margaux* (8/2/41), un clásico de los juguetes cómicos, texto de José Jackson Veyán con música de Manuel Fernández Caballero, bien conocido y reído por los espectadores más maduros. En esta misma línea están otro Benavente, *Sin querer*, y unos Quintero, *El patio* (6/3/41). Mientras corrían las reposiciones de estos autores seguros, Lluch dedicaba sus últimas energías a *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Lluch, ya muy enfermo, insistió en encargarse personalmente de los ensayos y, a los ruegos de sus colaboradores de que se

cuidara, respondía con que quería morir dirigiendo sobre el escenario. El estreno se produjo el 1 de abril de 1941, en el segundo aniversario de la Victoria con asistencia de Franco, muy poco aficionado al teatro. *Las mocedades* fueron recibidas calurosamente pero lo más probable es que los valores plásticos –dos arcos románicos en la embocadura, los guerreros diseñados sobre pinturas de códices, movimiento de masas bien resuelto, sencillez y cromatismo– quedaran preteridos por el espectador medio del Español ante la carga nacionalista de la figura del Cid en tan señalada fecha imperial. Lo digo porque la gacetilla «Lo que ha significado su representación», que reproduce sin firma *ABC*, reza: «La Falange ha divulgado nuestro mejor teatro, buscando en el tesoro de los autos sacramentales y en el Romancero las piezas más considerables [...] el Estado, por el órgano de la Falange, cuida el Teatro Nacional, venero de emociones [...] Traer a la conciencia de las gentes la grandeza de nuestro teatro del Siglo de Oro y sus precedentes inmediatos, y hacerlo con dignidad de tono, es obra de depuración del gusto y, además, profundamente patriótica». El formular texto obedece sin duda a una consigna impuesta por Falange que, desde la Delegación de Prensa, monopolizaba todo lo relacionado en España con los medios de comunicación y opinión, nombraba directores de todos los diarios, otorgaba el carnet de periodista –sin el que no se podía ejercer la profesión– y ejercía la censura de prensa y radio. Su mismo carácter burocrático le lleva a uno a preguntarse hasta qué punto y cuánta gente se tomaba realmente en serio semejante consigna. Cayetano Luca de Tena intervino como codirector.

Los últimos dos montajes de la compañía en esta temporada fueron bosquejados por Lluch desde la distancia del sanatorio donde murió finalmente el 6 de junio de 1941: *El hombre que murió en la guerra* de los Machado (18/4/41), que funcionó muy mal de cara al público, y *Víspera* del camarada Samuel Ros (14/5/41) que la crítica recibió fríamente acusándola de falta de acción y monotonía. La Compañía, con la dirección más o menos interina de Cayetano Luca de Tena, puso nada menos que *La casa de la Troya*, de Linares Rivas, en una fecha muy tardía (4/7/41) y para el 18 de julio repuso el espectáculo áureo-fascista de Lluch *España, Una, Grande, Libre*.

También en el Español pero a cargo de otras compañías o directores se montaron esta temporada: un drama católico jesuítico de Emmet Lavery titulado *La primera legión*, en versión del camarada Álvaro Cunqueiro y dirección de José Franco. El estreno tuvo lugar en fecha también jesuítica, 3 de diciembre de 1940, fiesta de san Francisco Javier. Todo ocurre dentro de un convento de jesuitas, cuyo médico, ante una extraña curación, lleva la duda religiosa al ánimo del confesor. Pero recupera la fe por una nueva curación milagrosa y el Rector tiene ocasión de mostrar su prudencia. Impresionó una escena en que el pecador, envuelto en sombras, se confiesa mientras la luz cae sobre el confesor y siete ensotanados oran en la capilla. Parece ser que Tomás Borrás alentó la petición del Cardenal Gomá en *Signo*, revista católica: «Quien pueda, por ser empresario o comediante, que traduzca y estrene *La primera legión*, del norteamericano Emmet Lavery, obra de choque en aquel país con tanta mezcla protestante y atea. Será un obsequio a Dios».

La Compañía del Teatro Español, dirigida ahora por José Franco, que también formaba parte del elenco de actores, estrenó *Garcilaso de la Vega* de Mariano Tomás (23/12/40). La Compañía de la FET y de las JONS del distrito de Chamberí puso las *Viñetas evangélicas* del Padre Vicente Franco (23/2/41) –autor tanto del sainete *El canto de un duro* (1934), el boceto dramático en un acto *La cena* o *La parábola de las vírgenes. Auto sacramental en viñetas evangélicas* (1941), como de *¡Creo en España!* (1940) y *Caminos de Santiago. Alma española: Al Tabor por el Calvario* (1941)–. Antes, hubo recital de cantes regionales, la representación de *El genio alegre*, de los Quintero, y un intermedio musical. Todo se debió al celo organizativo de la regidora de cultura de FET y JONS de Chamberí, señorita Ranz. Para beneficio de los damnificados del incendio de Santander, Educación y Descanso organizó un festival que incluyó *Rigoletto*, música de Giuseppe Verdi y libro de Francesco Maria Piave (11/3/41). Por su parte, la Sociedad Española de Arte, a beneficio del Ropero de San Rafael, hizo lo propio con *Música, mar y campo* de Matilde Ribot Montenegro (18/3/41).

Por último, y con algo más de rango, la Compañía del Teatro Español estrenó (3/6/41) *Falstaff y las alegres casadas de*

Windsor, variaciones de Hans Rothe sobre obras Shakespeare, dirigida por el propio Rothe, con la asistencia del número uno del falangismo en España, el ministro de Exteriores Serrano Suñer. Parece que no interesó mucho esta novedad del frecuentado escritor de origen alemán, traducido en esta ocasión por Dámaso Alonso; sin embargo, alcanzó un estimable número de representaciones. Alfredo Marquerie recriminó a Rothe el desacato con que había empeorado el texto, quizá apócrifo, de Shakespeare.

Esta primera temporada fue caótica. La enfermedad y muerte de Lluch más la presencia de varias autoridades y directores –Borrás, Alfaro, Lluch, Luca de Tena– tuvieron un efecto negativo sobre la calidad de los espectáculos y su capacidad para atraer público. Faltaba definir una línea coherente, que es lo que empezaba a lograr poco a poco el María Guerrero. En cuanto al repertorio, hubo casi a partes iguales (5 / 5) autores clásicos y comerciales.

Aunque Cayetano Luca de Tena (1917-1999) despertaba dudas por su excesiva juventud, acabó convirtiéndose en el nuevo director del Teatro Español. En su primer montaje, *Lo que el viento se llevó* (15/10/41), obtuvo un buen éxito de crítica, que valoró su acertada dirección de una masa de más de cuarenta personajes y, sobre todo, la adaptación a la teatralidad de una novela en principio muy cinematográfica pero poco teatral, escollo que salvó reduciendo la acción a cuadros centrados en los tres personajes a quienes agita el viento de la guerra: la indomable Scarlett, su desvaído novio y el inesperado aventurero Rex Butler. Algunos, sin embargo, encontraron innecesarios algunos de los episodios incluidos. Vestuario y decorados, muy vistosos, fueron del general agrado del público. Dirigido por José Franco, la tradicional cita con *Don Juan Tenorio* tuvo lugar el 31/10/41. Hubo un decidido intento de novedad que se concretó en el uso de música y canciones de época, la reconstrucción del carnaval sevillano, el empleo de artificios de auto sacramental, el juego de luces y planos diversos en las partes fantásticas; la escena del sofá sin sofá sino con don Juan entonando su endecha mientras se acerca desde la ventana hacia una inmóvil doña Inés de ojos cerrados; y calles vivas por donde pasaba la gente en lugar de los incorpóreos y vacíos decorados de toda la vida.

Vicente Soler dirigió la reposición, a los sesenta años de su estreno, de *El gran galeoto*, de Echegaray (3/12/41). Siguió, dirigido ahora por Edgar Neville, un clásico de otro estilo: *La venganza de don Mendo* (23/12/41). El Neville humorista supo encontrar algunos subrayados a los conocidos efectos de Muñoz Seca, como el de convertir un telón en guillotina al final del primer acto, poner música de fondo a la puerta del calabozo o vestir como personajes de baraja a don Alfonso y doña Berenguela.

El 11 de febrero de 1942 volvió Luca de Tena a la dirección de una obra, también clásica, *Macbeth*, con texto adaptado por Nicolás González Ruiz, que comprimió la acción en 14 escenas, eliminando pasajes, parlamentos y mutaciones. Luca de Tena llevó la acción a un mundo neutro sin geografía precisa; muebles, trajes y decorados eran esquemáticos y duros, con tono de aguafuerte, subrayados por la arquitectura y la luz. En concreto, se amplió la altura del escenario y la profundidad del foro, y se instaló un gran portón que formaba como una doble cortina expresiva del doble drama de las almas shakespearianas. El clima de la escena del banquete y la aparición de los espectros quedó subrayado por los focos y las bujías que a veces recibieron tratamiento procesional. El maestro Parada preparó la música original para este montaje. Los últimos dos montajes, clásicos, de la compañía del Español son también de Luca de Tena, que terminó por ganarse la confianza del nuevo responsable político, Augusto García Viñolas.

Para *La dama duende* (4/6/42) de Calderón quiso el director que la escenografía reflejara el ritmo del enredo; por ese motivo puso un escenario giratorio que mostraba a la vez dos plataformas en las que la acción pasaba de una a otra a vista del público, sin cortar la acción con oscuros. Empleó telones de boca para los diálogos explicativos y colocó un graderío insinuado para dividir el escenario en plano superior e inferior, y así ampliar el espacio y facilitar los continuos movimientos y huidas de los personajes. Presidía la acción un telón de foro, con una perspectiva del plano de Madrid, colocado sobre los medios bastidores de las plataformas. Proyectores auxiliares y música destacaban el efecto burlesco de carrusell que procedía del giro de las plataformas y del contraste de las escenas. *El*

pleito matrimonial (2/7/42) se representó por la noche en el Paseo de las Estatuas del Retiro, sobre texto preparado por Felipe Lluch con una escenografía a base de cortinajes, gradas y columnas que creaban diversos términos y planos, subrayados también por proyectores de luz.

Parece ser que nadie se atrevió a enmendarle al plana al autor dirigiendo la compañía del Español en el estreno de *La honradez de la cerradura* de Jacinto Benavente (4/4/42) en el que probablemente fue el mejor éxito comercial de la temporada. Hubo dos espectáculos de danza: el recital de arte español de La Quica y Guillermo Lablanca (20/10/41) y *El amor brujo* de Falla (4/3/42). Ya al final (2/6/42), en función benéfica para la Orden Hospitalaria de San Lázaro de Jerusalem, la compañía dio *Marsalia*, comedia, al parecer, de amplios vuelos imaginativos, debida al marqués de Cárdenas. El día de Reyes la compañía de Teatro Infantil Lope de Rueda puso *Cubillo y los cuarenta ladrones* (6/1/42).

Luca de Tena es responsable ya de seis montajes en la temporada 1942-1943, el primero *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (17/10/42) de Lope, con texto aligerado por Nicolás González Ruiz. El montaje, simple y realista, rimaba con el tono sobrio y castellano de la obra. Se crearon varios planos en la escalera de la casa de Ocaña, en la escena del balcón y en el graderío frente a la fachada de la catedral de Toledo. Puntos débiles fueron las fatigosas quince pausas entre las dieciséis escenas de la versión y el empleo de algún decorado demasiado concreto en dos escenas distintas, con merma de la propiedad escénica. *María Estuardo* de Schiller (23/12/42), también versionada por González Ruiz, al parecer sin engolamiento ni trivialidad, dio ocasión a Luca de Tena de manejar ampliamente el espacio y la luz con un gran arco y columna góticos –que parecían reedificar el escenario del Español–, un bosque otoñal, una audaz perspectiva de un jardín sobre un telón de fondo a través de un elevado ventanal, y el clima oscuro de una prisión. Hubo otros dos clásicos románticos: *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus (25/2/43) y *Don Álvaro o la fuerza del sino* (14/5/43). Para el último cuadro de la obra de Tamayo, donde tiene lugar el asesinato real dentro de una escena de teatro, el director levantó un segundo escenario dentro del es-

cenario y creó un segundo público, como un coro mudo que se expresaba con sonidos, desde el rumor al sollozo; la colocación de las figuras procedía de cuadros de inspiración romántica.

La reposición, no al aire libre sino en el Español, de *El pleito matrimonial* se completó el 18/3/43 con *La mojiganga de la muerte*. Luca de Tena quiso retratar la autoparodia calderoniana de sus propias invenciones desmontando a medias el escenario donde se acababa de representar el auto sacramental y haciendo la mojiganga a cortina corrida, con el sonido de una collera por fondo para producir la sensación tanto del viaje como del vuelco de la carreta de los cómicos. Ya en verano (18/6/43) se repuso el montaje de *Macbeth* estrenado la temporada anterior.

Se repuso ritualmente (30/10/42) el *Tenorio*, en la misma versión de José Franco estrenada la temporada anterior. En su momento navideño hubo teatro infantil, con el grupo Lope de Rueda dirigido de nuevo por Genaro Vallejo que dio *El doctor Papelín* (22/12/43), texto francés anónimo. En su momento de Semana Santa llegó *El tríptico de la Pasión* (13/4/43) texto preparado una vez más por González Ruiz. El montaje fue eminentemente pictórico: la escena representaba un tríptico gótico como elemento fijo ante el que más de sesenta personajes componían escenas reminiscentes de lienzos clásicos, desde el Sermón de la Montaña hasta las negaciones de Pedro, pasando por la resurrección de Lázaro o las caídas de Jesús bajo el peso de la cruz.

Hubo dos espectáculos de Ballet de Arte Español –el de Ana de España (24/11/42) y el de Elvira Lucena (30/5/43)–, un Recital de Danzas de Goubé-Alexander (3/4/43) y dos recitales poéticos: el de Alumnos del Conservatorio (2/3/43) con poemas, primero, de Juan del Encina, Manuel de Góngora, José Espronceda, Manuel Machado y Agustín de Foxá, seguidos por el poema escénico de Antonio S. de Larragoiti *El alma de las cosas*. Poco después (25/3/43) Áurea de Sarra recitó poemas, desde Virgilio hasta Santos Chocano.

El montaje de *El castigo sin venganza* (15/10/43) de Lope inauguró brillantemente la temporada 1943-1944 en la que otros seis montajes dieron ya espaldarazo al joven director. Causó impresión muy favorable en la escena del camarín de Casandra el empleo de un biombo de espejos donde se refleja-

ban los protagonistas y las luces de los focos. Por un lado, esos espejos simbolizaban la confusión trágica en que se mueven las figuras, por otro corporeizaban diversas alusiones del lenguaje metafórico del duque, que habla del cristal que se empaña y puede recuperar su brillo; de Federico, que dice sentirse naufragar en las turbias aguas de un espejo; o del marqués de Gonzaga, que afirma que «Será de la nueva Circe/ el espejo de Medusa/ el cristal en que le viste». Luca de Tena presentó su propio *Don Juan Tenorio* (30/10/43) y un Shakespeare, *Romeo y Julieta* (9/12/43), donde buscó un montaje realista y poético a la vez. Sobre dos primeros términos fijos, de aire renacentista, con escudos de Capuletos y Montescos, jugaban nueve decorados corpóreos; en la escena del baile el tríptico de embocadura es combinado hábilmente con una cortina de gasa para aislar a la pareja y su flechazo de amor en contraste con el difuminado de los demás personajes. Se buscaban efectos rítmicos en el descenso de la lámpara y los apagavelas en el fin de fiesta, el destocado de la servidumbre en la vela de Julieta o las antorchas en el panteón.

Fausto 43, libre versión de José Vicente Puente sobre el texto goethiano al modo de Giraudoux, se estrenó montado por Luca de Tena el 21/2/44. El montaje, que pretendía destacar lo fantástico, empleó una plataforma giratoria con seis columnas y cortinas para crear una especie de cúpula donde se concentran los personajes. A algunos les pareció una experiencia demasiado minoritaria, a otros que no hay éxito real sin que algunos expresen su rechazo. *Baile en capitanía* de Agustín de Foxá se estrenó a continuación (22/4/44), seguido por una obra en un acto del mismo autor a beneficio de Mercedes Prendes, *Norte y sur* (24/6/44). El grueso de la temporada se reforzó con dos reposiciones propias, *La dama duende* (22/11/43) y *Tríptico de la Pasión* (24/3/44).

También actuaron en el Español, aparte de dos sesiones del TEU: dos veces el Teatro Infantil Lope de Rueda de Genaro Xavier Vallejos, una (11/11/43) con el mismo *Aladino* de Florentina del Mar, presentado antes en el María Guerrero; otra con *Bubi, el niño lobo* dirigido por Roberto Carpio (29/1/44). El Cuadro Artístico del Grupo de Educación y Descanso del Banco de España puso *El pavo real* de Marquina (31/1/44) y el Ba-

llet de Arte Español de Vicente Escudero y Carmita García actuó el 6/6/44.

La última temporada de este sexenio se inició por tercera vez consecutiva con el montaje ambicioso de un clásico español, esta vez *Fuenteovejuna* (12/10/44), de Lope. El montaje se propuso realzar lo universal al margen de todo localismo y destacar el protagonista colectivo pero sin caer en la grandilocuencia. Luca de Tena y Burmann sortearon los problemas de realización con un doble escenario que unía las dos partes mediante un puente elevado que quedaba en el centro pero sin ocuparlo visualmente con su masa porque iba sin soporte. La torre emblemática del castillo de la Mota presidía la acción, a la que se dotaba alternativamente de un estilo simbólico o realista; el tiempo se marcaba mediante gradaciones de luz sobre los muros del castillo. Una puesta en escena de gran aparato, que tuvo además la participación del ballet del Teatro Lope de Rueda y causó impresión a espectadores y críticos.

Tras la reposición del *Don Juan Tenorio* (30/10/44) vino otro Shakespeare: *Otelo* (16/12/44) para el que Luca de Tena empleó un reloj de sol, intercolumnios y escalinata doble, una gran nave corpórea y simbólica, cortinas y trajes negros para la noche y otros blancos para combinar con las antorchas. El montaje obtuvo buenas críticas. Siguió el drama de Calvo Sotelo *La cárcel infinita* (2/2/45). Hubo tiempo para otros dos estrenos, un clásico áureo, de enredo esta vez, *Don Gil de las calzas verdes* (31/3/45) de Tirso y, por vez primera, uno griego, la *Antígona* de Sófocles (12/5/45), en versión, algo melodramática, de Pemán. En *Don Gil* Luca de Tena se mueve con libertad en indumentaria y montaje, que no respetan el tono siglodorista original sino que acercan el clima de la obra al vodevil francés. Marquerie aplaude el deliberado anacronismo y la recreación no arqueológica que logra en 1945 la misma frescura que tres siglos antes.

Para *Antígona* se multiplicaron los coros en un intento de aliviar la previsible monotonía de un solo coro que representara al pueblo de forma colectiva. Al término de los aplausos del estreno, el notable autor y orador envió una flor a California, donde la ONU tomaba partido respecto a España tras la Guerra Mundial, con el deseo de que la Humanidad recuerde el verso

de Antígona: «Nací para el amor, no para el odio». De la anterior temporada se repusieron el *Tenorio* y *Baile en capitanía* (2/3/45).

Hasta cuatro montajes hizo este año el muy activo Teatro infantil Lope de Rueda dirigido por Roberto Carpio. Primero, *Chilca y los dioses blancos* (16/10/44) de Andrés de Obarro ambientada en el momento de la llegada de los españoles al Méjico azteca, con tono exaltador de la heroica aventura y toques melodramáticos; destacó el personaje de la Hechicera. Después, *Sueños de Navidad* de Nicolás González Ruiz (21/12/44), *El flautista mágico*, original de alguien bajo el seudónimo de Fernando Novallas (24/1/45) que, según dicen las crónicas, volvió al cuento del flautista de Hamelín con todo el sentido poético del buen teatro para niños. Y finalmente, las novelescas aventuras de *Los corsarios de Trapisonda*, texto de Máximo Conde (18/4/45), también dirigido por Carpio.

El 5 de marzo de 1945 hubo un Recital poético con poemas de Pemán, Salvador Rueda, Rubén Darío, Casas Bricio, José Antonio Ochaíta, José Carlos de Luna, Alfredo Marquerie, y el poema «Muera Fernández» de José Luis Arrese. A continuación el Ballet de Arte Español de Juan Magriñá y María de Ávila (12/3/45).

Ana María de Castro demostró tener atisbos de comediógrafa en *El secuestro* (13/6/45, por la Asociación Española de Artistas Noveles), mientras el Cuadro Lírico Provincial de Educación y Descanso celebraba el 18 de julio con *Las perlas de la Virgen*, poema lírico dramático de Fernando Gamero ambientado en un pueblo marinero de la costa cantábrica, con notas sentimentales y cómicas y números musicales de factura moderna.

En suma, el Español tardó en asentarse bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena hasta la temporada 1942-1943, pero una vez establecido el joven director, logró tres temporadas homogéneas con unas seis puestas en escena originales, básicamente clásicos. Una importante obra áurea –*Peribáñez, Castigo sin venganza, Fuenteovejuna*– iniciaba la temporada, seguida por otros clásicos extranjeros, especialmente Shakespeare, y españoles del XIX. Hubo un clásico grecolatino. *Baile en capitanía* y *Fausto 43* pueden figurar como distintos experimentos

–nostálgico o creativo– de actualización de la herencia clásica en este proyecto de Teatro-Museo en que desembocó la línea central del Español tras unos inicios tan titubeantes como vinculados a un vago proyecto político-teatral de signo fascista del que se desmarcó Luca de Tena, que tenía otro pedigrí.

El TEU. Dirigido por el camarada Modesto Higueras, las vinculaciones del TEU de Madrid con el partido único, a través del Sindicato de Estudiantes Universitarios, le llevó a cobijarse preferentemente en el coliseo de la Plaza de Santa Ana aunque también acudió al de la calle Tamayo; he contado una docena de espectáculos –alguno con hasta tres montajes breves–. Se empezó con un clásico, *La mujer por fuerza* de Tirso de Molina (23/3/41, Español) seguida en ese mismo teatro a los dos días por *Navidades en la casa Bayard*, de Thornton Wilder, microtragedia sobre el paso del tiempo, que se repondría el 6/5/42.

Los sacristanes burlados, de Quiñones de Benavente, y *La guarda cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, bailados por Mariemma se estrenan el 8/3/42 en el María Guerrero. *El ayunador* de Enrico Fulchignoni quería traer a Madrid la tendencia del joven teatro italiano. Se estrenó el 6/5/42 en el Español junto a *El retablo de las maravillas* de Cervantes.

La temporada 1942-1943 empezó en diciembre con otro clásico, *El burlador de Sevilla* (11/12/42, Español) como Homenaje a Tirso y a su mito donjuanesco saqueado por países extranjeros desde Molière hasta Bernard Shaw; se remató en junio (8/6/43, Español) con una interesante «Antología del teatro»: *El tímido Serafín*, del joven Julián Ayesta, no es muy original; desarrolla el caso de un pobre hombre que pasa la vida entre legajos y que partiendo de un espejo desdobla humorísticamente su personalidad; al final se llega a la conclusión de que cada uno debe aceptar su auténtica imagen. A continuación, la fantasía poética *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore y el burlesco entremés áureo *Los borrachos*, de Quiñones de Benavente.

La media de dos montajes al año aumentó en 1943-1944: primero, *El casamiento engañoso*, auto sacramental de Torrente Ballester (12/10/43, María Guerrero). Al alimón con el Teatro Lope de Rueda se puso *La ciudad lejana* de Alberto Crespo y Ju-

lián Ayesta (26/5/44, Español), obra con la que pretendían dar una réplica dramática al cuento *Ak y la humanidad,* del escritor ruso contemporáneo Jefim Sesulia, del que se representó una versión teatral en Madrid en 1938. En la nueva versión se rebatía la visión nihilista del experimento social original en el que se condenaba a muerte a todos los hombres que no fueran sanos y útiles. Ahora se les indulta siempre que demuestren ser buenos y, aunque Ak se arrepiente de su benignidad al verles dedicados a las novelas rosas, se lleva a los indultados al desierto para poner nombres nuevos las cosas. A esta desconcertante pieza siguió el montaje en ritmo de baile de *La cueva de Salamanca* de Cervantes (30/5/44, Español). El 4 de julio llegó a la misma sala el montaje por el TEU de *La vida es sueño,* junto a *Un día en la gloria,* de Ruiz Iriarte.

La última temporada de este sexenio vuelve a las dos sesiones. La primera, el 29/11/44 en el Español incluyó *Ático izquierda,* de Julio Angulo; *Retablo del ángel, la pastora y el hombre,* de José García Nieto y, de nuevo, *Un día en la gloria.* El auto sacramental *El santo rey don Fernando* de Calderón, llegó con puntualidad el día de san Fernando, 30/5/45 en el María Guerrero. En total, se hicieron siete obras de clásicos áureos, seis de autores nuevos y tres de extranjeros. La mayoría del repertorio no estaba dedicado a los clásicos españoles.

2.11. Extraviados en los nuevos y viejos caminos

Me refiero ahora a algunos autores noveles, ignotos casi todos, cuyos intentos de drama o comedia, más o menos perseverantes, no prosperaron; no siempre intentaron buscar fórmulas nuevas. Horacio Ruiz de la Fuente empezó pronto con *El rescate* (25/4/41) y en un buen local, en Lara. Su primera obra muestra ya que su mayor defecto, mantenido contra viento y marea hasta los años sesenta, es su insufrible prolijidad. Afirma el autor que como la crítica no la alabó unánimemente, decidió retirarla de cartel al día siguiente del estreno a pesar del éxito de público. Su activo lo componen un chófer gallego con jeada en Buenos Aires, una pobre mujer que cede a mafiosas

presiones y algunos efectos cómicos de flojísimo efecto, con técnica y lenguaje horriblemente melodramáticos. *Jardín secreto* cuya acción sucede en el Madrid liberado en 1939, sobre los delirios alucinatorios de Irene a causa de las privaciones de la guerra, intenta concentrar en su título la turbia subconsciencia freudiana; se estrenó el 23/3/43 en Lara, lo mismo que *El infierno frío* (2/3/43), de ambiente rural gallego con supersticiones y pintoresquismo. Aunque gustó al público, de Ruiz de la Fuente no queda más que un anhelo no logrado de salirse del teatro trillado.

Ella, él... y un pobre hombre (19/5/42, Cómico) de Luis Molero Massa contiene, entre sus inexperiencias, aires del teatro italiano del momento, conflictos psicológicos y buenos valores en la relación entre la dueña de unos grandes almacenes y el revolucionario gerente recién llegado; buena promesa que no prosperó. *Una mujer muy siglo* XX (24/4/43, Infanta Isabel), comedia de adulterio sin adulterio en una familia disparatada y muy «moderna», en cambio, muestra mayores equivocaciones que valores literarios; siguió *¡Dinero! ¡Dinero!* (18/2/44) en Beatriz.

El novelista Bartolomé Soler estrenó *El honor de los hombres* (20/2/42, Lara), sobre el honor en el matrimonio. El autor carece por completo de sentido de lo teatral; todo resulta falso, campanudo e ideológicamente rancio. *Al sol de Castilla* subtitulado «drama poético» (20/4/43, Cómico) es en realidad un drama rural en verso.

Luis Lamana estrenó *Riesgo y ventura de Pérez* (9/6/42, Infanta Isabel), flojísima comedia donde los personajes más que dialogar se hacen «interviús»; para colmo de males, los actores no se sabían sus papeles. El popular novelista Rafael López de Haro es autor de *Un timbre que no suena* (8/5/42, Rialto), comedia agotadora por su trivialidad, con un arquitecto que recoge a Selma en su automóvil, un tío comilón y una colección de insustancialidades con destino al público joven femenino que disfruta de ese mismo género en el cine americano. *La voz del silencio* (22/10/42, Fontalba) es un flojo drama de tesis en el que muere un matón en un baile del casino de Llaneda, cuya madre exige una venganza que degenera en chantaje. La incapacidad de Lamana para el lenguaje teatral se confirma en

Sencillamente (26/3/43, Cómico) sobre un oculista que ignora si su esposa vive, cuando en realidad está amnésica y la clave en manos de un sacerdote. *La campeón*, escrita para pasar el rato y más floja que otras suyas, se estrenó en el Infanta Isabel el 13/6/44 y duró hasta el 2/7/44; también escribió López de Haro un libro sobre la actriz María Fernanda Ladrón de Guevara.

La gente dice que dicen de Enrique Bayari es un espantoso drama en verso sobre calumnias e hijos ilegítimos que hubiera tenido gran éxito como parodia humorística; el problema es que va en serio. José Luis Mañes aborda en *Como hermanos* (6/3/43, Calderón) un tema benaventino pero sin el sentido de lo teatral que tenía su modelo. La idea es generosa –«Cumplamos lo que Dios manda, y ya no habrá cuestiones sociales ni luchas políticas ni guerra», (62)– pero la comedia es mala. El ingeniero Vicente Olmo exhibe en *Ha llegado míster Harris* (26/1/43, Comedia), historieta de pícaros, todas las malas maneras de un teatro pasado de rosca y de moda. Enrique Paradas, autor de *Doña Paloma* (8/12/42, Cómico), crea una empalagosa señora buena a la cabeza de una antología de tipos de la plebeyez y la ñoñería. Fernando Sánchez Cobos incurre con su *Moneda al aire* (8/1/43, Infanta Beatriz) en todos los defectos del peor teatro sin novedad ni imaginación.

Dos jóvenes autores, Amira de la Rosa y Ginés de Albareda, triunfaron (del 2/12/43 al 9/1/44) en Beatriz con la comedia *La madre borrada*, drama de problemas psicológicos y ambición intelectual, a decir de algún crítico.

De Pedro Sánchez Neyra, autor junto con Ximénez de Sandoval, de *Caperucita encarnada* (26/11/39), con Pablo Sánchez Mora, de *Los pescadores de reúma* (14/11/40) y, en solitario, de *La señora está servida* (16/7/41), baste copiar lo que dice Marquerie al comienzo de su reseña: «Hay autores que uno no comprende nunca cómo han podido llegar a estrenar sus obras», y al final: «no pasará ni a la más modesta de las antologías».

El joven Ernesto Burgos trajo al teatro una «vejez polvorienta y telarañosa», según Marquerie, en forma del folletín melodramático *Canción de navidad* (26/5/42, Rialto), en pleno mes de mayo. Lo más probable es que el engolamiento y la

pretenciosidad de su lenguaje se mantenga en *Profesora de millonarios* (26/2/43, Beatriz), pero no lo he comprobado.

Del mismo bajo rango es el intento de Antonio Escudero y Antonio García Burgos, en *Mi primo Jaime* (19/6/42 hasta 5/7/42, Infanta Isabel); acaudalado personaje a quien sus primos arruinados, condes de Fuente Bermeja, quieren casar con Paulina, y que se coloca de incógnito en la casa como mayordomo; descubre que el suegro tienen una amante, el cuñado está en manos del usurero y que un chantajista acosa a Paulina. Todo trillado y mil veces visto; los autores no imitan la vida sino la misma escena.

Con poca fortuna Eduardo Arana probó en *¿Locos?* (11/8/43, Zarzuela) a mezclar por su cuenta el humor de Arniches con el de Jardiel en una casa misteriosa con unos locos dentro, que no se sabe si lo son o no lo son. Los personajes hablan demasiado y sin sustancia; el experimento sale muy mal.

El teatro histórico también cuenta con un novel interesado en perpetuarlo, Sebastián Cládera Roger con *Un capitán español* (27/1/43, Lara), que desarrolla una intriga en la corte de Felipe II con la princesa de Éboli y Antonio Pérez como personajes. El evidente fervor patriótico del autor no compensa la endeblez de sus recursos ni lo anticuado de su planteamiento.

3. Teatro de humor y cómico, melodrama y sainete

A partir de este momento nos encontramos con unos autores y unas obras que tienen como centro de su sistema dramático la anécdota y un didactismo casi inconsciente que se concreta en el final feliz. Quizá podamos acudir a la idea de un teatro «humanizado», en el sentido orteguiano del término; es decir, un teatro de sensibilidad profundamente romántica que, como se encarga de ilustrar *La deshumanización del arte*, es por primera vez una sensibilidad que se extiende a amplias capas de la población. De ahí que Ortega la considere «popular», en el sentido de «de masas». El arte humanizado es mimético y, como se dedica a reproducir la vida, todo viviente se siente

con autoridad para juzgar si la obra de arte es buena o mala, apoyado en su experiencia y competencia, no de artista, sino de simple ser humano. Y eso es lo que le ocurre al espectador medio del teatro, muy seguro de discernir lo bueno y lo malo en teatro y muy estancado en unos modelos y géneros que, por un lado, reproducen la vida a través de la peripecia –el fundamental gancho para la pasión del espectador– y el enclave de la acción en ambientes reconocibles; y, por otro, paradójicamente, niegan esa misma realidad al presentar unos personajes-tipo y, sobre todo, unos desenlaces, completamente irreales. No obstante, la sensación de orden que aporta el final feliz por inverosímil que sea, reimplanta en el espectador la sensación de un mundo firme y seguro. El teatro «humanizado» funciona por contagio psíquico-sentimental, no cabe distanciamiento crítico y, en consecuencia, el melodramatismo es tan automático como inevitable. Claro está que todo lo dicho puede aplicarse al drama y a la comedia, pero creo que es más rentable aplicado al teatro mayoritario: el cómico y el melodramático.

¿Por qué la gente pateaba a Jardiel? ¿Por qué pensaban que *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* era una alevosa tomadura de pelo, intolerable? Porque ese Nuevo humor tendía a «deshumanizar», porque no pretendía emocionar sino divertir con diversión «pura», como el arte deshumanizado quería ser «solo arte», poesía o pintura puras. Modestamente, renunciaban a ser muchas otras cosas, querían la «intrascendencia» del arte. Lo que después se ha considerado «absurdismo» de estos humoristas procede de que muestran descaradamente los mismos mecanismos con que juegan al humor «puro» o autónomo que, en principio, no aspira a nada más que al propio mecanismo de su juego experimental. El mejor ejemplo es Jardiel y su tenaz exploración en lo Inverosímil. También es muy ilustrativa la enorme ganancia en teatralidad que trae Jardiel al prescindir radicalmente de escenas de relleno con explicaciones o antecedentes para hacer sentir al espectador que controla la situación en todo momento. Sin embargo, este humor, que latamente podríamos llamar «de vanguardia» por su oposición al humor «humanizado», no pudo ser del todo puro. Jardiel, que fue quien puso más empeño en rehuir lo sentimental,

de una forma u otra lo sustituyó con un orientación hacia la fantasía y lo poético, valores que subyacen en sus mejores comedias.

En esta segunda sección distingo tres sectores: 1) el sector del Humor y lo Cómico parece bastante perfilado por sí mismo y admite una clara subdivisión entre Nuevo humor y Viejo humor. Al otro lado de esta barrera queda una serie de obras y autores, abundantes, pertenecientes a un magmático género que va desde el 2) sainete y el costumbrismo al 3) melodrama, sin renunciar ninguno de ellos a lo cómico. En la zona del sainete sitúo a Arniches y en la del melodrama a Adolfo Torrado.

3.1. Nuevo Teatro de Humor. Jardiel Poncela, Mihura y Tono

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), representante estelar de ese Nuevo Humor recién bosquejado, vivió al comienzo de este sexenio el apogeo de su carrera como autor teatral. Su importancia como renovador del Humor se refleja no solo en sus obras sino en la impresión que obtiene el lector de hoy día leyendo obras cómicas coetáneas donde cree percibir continuamente contagios del humor jardielesco. Seguramente se trata de un espejismo pero el fenómeno demuestra que Jardiel se ha convertido en un referente absoluto.

Su primer estreno fue muy tempranero, la «opereta con más cantables que cantantes», con música del maestro Jacinto Guerrero, *Carlo Monte en Monte Carlo* (16/6/39, Infanta Isabel) que fue el éxito del verano con cien representaciones justas –duró hasta el 30/8/39–, en competencia con *¡Que se case Rita!*, juguete cómico de Antonio Paso. Se empeñó Jardiel en que la representaran actores de teatro, no cantantes, para que al cantar resaltara en su mediana ejecución la dimensión paródica de esta obra, ambientada en un casino cosmopolita y donde no faltan intriga, embrollos y sentimentalidad. Quizá consciente de la debilidad del segundo acto, la empresa se sintió satisfecha al llegar a las 62 representaciones (15/7) y organizó un homenaje a autor y músico.

Un marido de ida y vuelta (26/10/39, Infanta Isabel hasta el 20/12/39), que iba a titularse *Lo que le ocurrió a Pepe después de muerto*, incide en uno de los temas predilectos de Jardiel, las relaciones hombre-mujer. La perspectiva es más bien machista: el hombre como víctima de la incomprensible, imprevisible, insufrible compañera. A este núcleo temático se agrega el recurso, nada raro entre estos humoristas, a la vida de ultratumba. El primer acto es una chispeante exposición de la guerra de los sexos y de la paciencia de Pepe con los caprichos de Leticia, que termina en la escena antológica de la muerte de Pepe vestido de torero, en plena fiesta de disfraces, atendido por un médico –otra constante en la sátira jardielesca– ataviado de demonio. Todo está dispuesto para una espléndida batería de efectos cómicos: por llevar la contraria, una vez más, a su marido, Leticia se casa con Paco pero Pepe, vestido de luces, vuelve del otro mundo a vengarse del amigo traidor y recuperar a su mujer. La situación inverosímil engrosa porque Pepe se deja ver solo de quien él quiere y así, poco a poco, crea el misterio que Leticia necesita para intuir que es su primer marido quien anda detrás de las cosas extrañas –pero, como siempre, perfectamente explicables– que pasan en su segundo matrimonio. Finalmente, al saber que la atención y el cariño que echó de menos en vida, se los está prestando Pepe desde la muerte, Leticia se reúne con él en la felicidad eterna, previo aplastamiento por un providencial camión. Como la comedia tuvo gran éxito de público, Jardiel pudo regodearse al contar el desconcierto de la compañía del Infanta Isabel cuando oyó leer el texto por primera vez; con pocas excepciones, dice Jardiel, no captaron ese «plus» poético, algo pesimista y muy bien integrado que fundamenta las situaciones y «gags» de los actos 2 y 3. En cuanto al desenlace, «produjo en algunos actores –en los jóvenes de menor *categoría* y más sentido, principalmente– un gran efecto, y desató sus elogios. [... Pero] en general, el desenlace de la comedia, como yo esperaba, había dejado helada a la Compañía».

La compañía Gascó-Granada decidió reponer en el Reina Victoria la única obra realmente lograda de Jardiel antes de la guerra, *Usted tiene ojos de mujer fatal* de 1933, (3/11/39) pero duró poco –unas 7 funciones–. Sergio, un irresistible donjuán,

emplea como infalible técnica la frase «Usted tiene ojos de mujer fatal». Una vez conquistadas, las mujeres pasan a formar parte de su inmensa servidumbre. Hasta que Sergio se enamora realmente de Elena, justamente la mujer que le proponen que enamore –el enredo– para que un marqués no deje sin herencia a la familia. Muerto el marqués, con Sergio barbudo, melancólico y leyendo a Bécquer porque su fama le ha apartado de Elena, todo se arregla gracias a Oshidori, el estupendo criado de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, comedia en que Jardiel adapta su novela *Pero... ¿hubo alguna vez oncemil vírgenes?* Los juegos fonéticos, el neologismo, la parodia del tango, el empleo cómico de los apartes o de personajes sordos contribuyen a la alta calidad de esta obra. Pero en los años treinta Jardiel estaba dedicado al cine, la novela y otras probatinas y no regresó a esta su mejor fórmula hasta años más tarde.

La última obra de esta temporada, *Eloísa está debajo de un almendro* (24/5/40, Comedia; 230 funciones), que fue un gran éxito de público, consiste en una poética combinación de misterio, tragedia y humor en un marco menos individual que *Un marido de ida y vuelta*, que abre la puerta a lo detectivesco. El Prólogo tiene lugar en un cine de barrio –emplazamiento que ya había empleado antes en *La «tournée» de Dios*–, vulgarísimo ambiente donde sale vestida de noche Mariana Briones. Jardiel se recrea, casi autobiográficamente, en la acotación-etopeya de la distinguida joven: «el fulgor de sus ojos, su voz y esa radiación inmaterial y misteriosa que despiden los seres excepcionales denuncian en ella un espíritu singular [...] un poco fantástico y, siempre y en todo caso, raramente selecto». Y remata en aforismo: «Mariana, más que una muchacha es una combinación química» (17). La orgía de antivulgaridad se completa con la etopeya familiar de los Ojeda:

> Si procedieras sensatamente no serías de la familia... Tu abuela [...] les hacía vestiditos y sombreritos a todas las cerillas que caían en sus manos; y tu pobre abuelo se pasó los últimos diez años de su vida pelando guisantes. Si es el tío Cecilio [...] cuando ya estaba curado, no quiso abandonar el manicomio porque se empeñó en casarse con el director [...] De tu padre y de tu tía Micaela más vale que no hable-

mos [...] Por lo que afecta a tu hermana, corramos un velo, y con respecto a mí, bajemos un telón metálico (24).

Mariana se siente atraída por Fernando Ojeda porque hay algo en él «inexplicable, oscuro tenebroso. [...] ¿acaso soy yo la única muchacha a quien le fascina y le atrae lo misterioso [...]?» (28-29). El misterio y las excentricidades van aumentando en el salón-museo de los Briones (acto 1), casi impracticable por la acumulación de objetos, especialmente con el inolvidable Edgardo que lleva 20 años sin levantarse pero viajando por toda España desde la cama. En la finca de los Ojeda (acto 2), entre reminiscencias y objetos del pasado, alacenas recónditas, un laboratorio de gatos y un policía, se agudiza el misterio y los equívocos hasta que un viejo traje Imperio desencadena la melancólica confesión-explicación de Edgardo: Micaela, loca, mató a Eloísa por creerla adúltera y Edgardo, que ocultó el crimen bajo un almendro, cumplió su promesa de velar por ella y no recluirla nunca. El largo juego del misterio aplazado se resuelve en un desenlace rápido y poético. Lo Inverosímil en plenitud más toda la gama de los recursos jardielescos (lenguaje, personajes, estructura, velocidad) hacen de *Eloísa está debajo de un almendro* posiblemente la mejor comedia de su autor y todo un clásico del teatro de humor del siglo XX.

La primera obra de la temporada 1940-1941, *El amor solo dura 2.000 metros* (Comedia de la vida de Hollywood), fue recibida con frialdad por el público y la crítica. Desde la perspectiva actual, sin embargo, nos parece que no carece de interés. Con un reparto de cuarenta y seis personajes más mozos, extras y tres pieles rojas, se estrenó el 22/1/41 en el Comedia. Comienza con las acotaciones más prolijas de todo su teatro y se desarrolla, a ritmo cinematográfico, a lo largo de 5 actos, en la cubierta de un trasatlántico inglés o en un estudio de cine donde se desarrollan al tiempo el conflicto real y el filmado, de Julio Santillana, novelista español, y Annie Barrett, diosa del plató. Muy autobiográfica, Jardiel vuelca en esta comedia –la única que acaba mal–, con algo de patriotismo hispano –Jardiel pidió que le enterraran envuelto en la bandera española– y notoria incoherencia personal, su acre visión de la civilización americana, especial-

mente en el brindis de Santillana: «Por el cine que triunfa dirigiéndose a los más ignorantes. Por el dinero como aspiración suprema de la vida. Por los amores que solo duran 2.000 metros [la longitud del celuloide]. Por los hombres divorciados y casados varias veces. Por las mujeres sin valor para obedecer las órdenes del corazón y la conciencia. [...] Por los «gangsters» con oficinas abiertas y abogados propios. Por el *whisky* [...] Por la democracia y la civilización» (106).

También compone su particular *Poeta en Nueva York*: «Una ciudad con dos ríos./ Blancos, negros y judíos/ con idénticos anhelos:/ y millones de habitantes,/ pequeños como guisantes,/ vistos desde un rascacielos. [...] Soledad entre las gentes./ Comerciantes y clientes./ Un templo junto a un teatro./ Veintitrés o veinticuatro/ religiones diferentes. Agitación. Disparate./ Un anuncio en cada esquina./ «Jazz-band». Jugo de tomate./ [...] Hombre de un solo perfil: con la nariz infantil/ y los corazones viejos./ El cielo pilla tan lejos/ que nadie mira a lo Alto./ Radio. Brigadas de Asalto./ [...] Sed. «Coca-Cola». Sudor./ Prisa. Bolsa. Sobresalto./ Y dólares. Y dolor: un infinito dolor/ corriendo por el asfalto,/ entre un "Cadillac" y un "Ford"» (111-112) con que se cierra la obra.

Pieza rectilínea y casi verosímil en cuanto a estructura, satírica por un lado y reportajil, por otro, donde el poco viajado espectador madrileño pudo asistir a las complicaciones de un rodaje y contemplar la cirugía plástica para actrices, la criminal extorsión mafiosa, el racismo, el desenfreno alcohólico-sexual y la miseria moral del brillante mundo de Hollywood.

El juego de la fantasía y la verdad junto a la inversión de papeles es la base de lo Inverosímil en *Los ladrones somos gente honrada* (Comedia casi policíaca) (27/4/41, Comedia), una de las obras excelentes de Jardiel. Herminia, novelera muchacha recién salida del internado resulta ser una experta fémina, mientras que a Daniel, ladrón de guante blanco elegante y muy trotado, el amor a la chica lo deja manso hasta la ingenuidad. La situación de partida arranca del golpe que los antiguos compinches de Daniel intentan dar en la nueva casa de

este, recién casado con Herminia; al intentarlo descubrirán –y aún más el espectador– que no está tan claro quién es el ladrón y quién la gente honrada –la otra inversión fundamental de esta comedia–, que todos tienen algo que ocultar y que en todas las vidas hay un drama, como en la de Edgardo Briones. Se comprende la actitud de Herminia, que asegura a Daniel «¡No me interesa el pasado de nadie!» (258) porque el infame Díaz que parece haberse inventado la muchacha no solo existe, sino que resulta ser su padre y es acribillado al final de la obra. En relación con *Eloísa está debajo de un almendro*, la intriga ha aumentado en complicación –más elementos, más personajes involucrados– y en carácter detectivesco. Todo gira en torno a una caja de caudales, un dinero y un testamento que Felipe, el suegro, no ha sabido cumplir por debilidad: «Yo, que nunca he sido ladrón profesional, no he sabido ser un hombre honrado [... Tú] llevas la honradez dentro y [...] ellos, ladrones también, ni siquiera son autores del robo que se ha cometido aquí...» (307). Son varios los aspectos interesantes, como el embrollo familiar cuya explicación se dosifica y aplaza reiteradamente, las acumulaciones y sorpresas, los tipos cómicos –se destaca el tartaja Castelar–, el recurso al magnetófono, la escalera secreta o al armario. Pero, por su originalidad, merece enfatizarse la metateatralidad del planteamiento escénico y la epicentralidad de la caja de caudales que todos, honrados y ladrones, pretenden asaltar a la vista de los ocasionales polizontes, que ven sin ser vistos y que no entienden nada de lo que pasa, lo mismo que el espectador, que goza aún más del enredo gracias a esos espectadores interpuestos. La clave la da el Pelirrojo, el honrado ex-ladrón, que se adelantó a todos para custodiar el dinero, que termina en manos de su legítima heredera, Herminia. Las pruebas han sido muchas, pero todos quedan escarmentados, el criminal Díaz castigado y, tras la escena reconciliatoria, el equilibrio se restablece en el mundo de esta comedia ejemplar. Y, no obstante, se me antoja que, leídas a sesenta años de distancia, las bromas y las veras de esta obra contienen cierto potencial crítico, aunque Jardiel ni soñara con ello.

Madre (*el drama padre*) es el primer estreno de la temporada 1941-1942, de nuevo en el Comedia de don Tirso Escudero, el 2/12/41. Deliberado componente paródico tiene esta «Carica-

tura de melodrama moderno» dirigida expresamente a la burla de los folletines escénicos de Adolfo Torrado y otros. Jardiel, ducho en acumular todo lo acumulable y dilatar todo lo dilatable, siempre con velocidad, se centra en una anagnórisis múltiple que amaga con el descubrimiento de un cuádruple incesto. Son espléndidos ejemplos del imaginativo humor de Jardiel el caos de la habitación antes de la boda (acto 1) y la lectura (acto 2) de la carta en que el médico aclara que los ocho supuestos hermanos –todas ellas con nombres acabados en -ina y todos ellos con nombres en -ilio– pueden casarse –aunque varias parejas ya se habían marchado juntas– porque en realidad no son hermanos.

Es peligroso asomarse al exterior (15/4/42, Comedia donde obtuvo 123 funciones seguidas) maneja cuatro escenarios simultáneos para cuatro espacios cosmopolitas: Buenos Aires, Nueva York, Niza y Madrid, donde tiene lugar el problema psicológico de Isabel, que se enamora en Argentina de Gerardo, conde práctico y soso, en Estados Unidos de Federico, poético y artístico, y en la Costa Azul del vitalista Mariano. Al llegar a Madrid, Isabel descubre –el espectador lo sabe– que Federico y Mariano son hijos de Gerardo. El prólogo es excelente, con su ausencia de antecedentes y su brillante uso del teléfono, al igual que la triple llegada de los pretendientes y la inversión de sus papeles en el acto 1. El acto 2 baja bastante pero toman cuerpo dos criados sublimes, Hermenegildo y Wenceslao, mayordomo este muy estirado al que, como siempre mira para arriba, llaman «el antiaéreo».

Los habitantes de la casa deshabitada (29/9/42, Comedia), que inicia la temporada siguiente, es una mezcla de comedia de horror y policíaca que, naturalmente, tiene lugar en un mansión con fantasmas, esqueletos y la habitual parafernalia de sótanos y pasadizos. Al final, todo es una tapadera para unos monederos falsos. *Blanca por fuera y Rosa por dentro* (16/2/43, Comedia) empieza a resultar desigual, menos interesante, más predecible. Esta comedia contiene el habitual torrente de imaginación, inverosimilitud e inversiones para presentar a una mujer dominante, arrolladora, Blanca, su marido Ramiro, un «outsider», el criado Camilo, Mónica, la criada chiflada, un pelma y pedante doctor Fonseca, y Héctor, viudo de la

hermana de Blanca, por nombre Rosa, que era dulce y dócil. El descarrilamiento de un tren provoca una amnesia en Blanca que parece transformarla por dentro en la difunta Rosa hasta el punto de que se siente atraída por su cuñado Héctor. Tras varios fracasos, reproduciendo el accidente ferroviario, Ramiro logra que Blanca vuelva a ser tan insoportable como antes.

Ya en la próxima temporada, *Las siete vidas del gato*, Melodrama de intriga (30/9/43, Infanta Isabel), introduce una estructura diferente con sus cuatro prólogos, cuatro breves cuadros acaecidos en 1873, 1890, 1900 y 1906 donde se prepara la situación-problema que hay que resolver: el novio que huye de la novia el mismo día de la boda por un sino trágico que lleva a los hombres de la familia a matar a sus mujeres. El misterioso enredo incluye en esta ocasión un gato negro, un vals premonitorio, un vestido, un teléfono escondido, una cámara secreta, una tía tonta y otra lista, los celos femeninos, entre otros elementos hábilmente combinados.

Con Jardiel en Argentina desde enero de 1944 para su desdichada gira teatral, se estrena en Madrid *A las seis en la esquina del bulevard* (24/3/44, Infanta Isabel), graciosa pieza en un acto y dos momentos, que postula la constitutiva infidelidad y vanidad de todos los varones. El final de la pugna, muy entremesil, entre Cecilia, esposa, y Casilda, amante abandonada, marca la inversión de la situación y la confirmación de la tesis principal que, por una vez, parecía que no iba a cumplirse.

De vuelta en Madrid, pero ya enfermo, llega *Tú y yo somos tres* (comedia psicológica), el único estreno de la temporada 1944-1945 (17/3/45, Infanta Isabel). Me parece que a partir de esta obra la Inverosimilitud tiende a desorbitarse y a proponerse al comienzo –en lugar de postergarse–, y la complicación tiende a la maraña. Pero los márgenes –los personajes secundarios– siguen frescos gracias al ingenio nunca vulgar de Jardiel. En *Tú y yo somos tres*, Manolina se ha casado por poderes con un señor que resulta ser siamés; una vez separados, resulta que los siameses siguen espiritualmente unidos.

Las inmensas, detalladísimas acotaciones de Jardiel muestran a un autor muy consciente del aspecto escénico de sus obras y muy dispuesto a controlarlo personalmente. El dinamismo de la acción exige espacios abiertos o espacios cerrados

con apertura a múltiples espacios conexos mediante puertas, armarios, pasillos, esquinas; todo menos paredes lisas. En los espacios jardielescos nadie se sienta a hablar; allí todos se mueven sin cesar, muchas veces entre un notable abigarramiento de objetos. Sin embargo y a pesar de la distancia respecto al cronotopo del salón burgués, el marco escénico sigue siendo de naturaleza convencional realista. Por otro lado, Jardiel nunca tuvo serias dificultades para estrenar y sí buenas relaciones con empresarios como Tirso Escudero, propietario del Teatro de la Comedia, que le estrenó once comedias y patrocinó alguno de sus fracasos. Con Arturo Serrano, del Infanta Isabel, el barómetro del afecto subió y bajó más al ritmo del éxito comercial.

Más que nada en atención a sus futuras carreras como autores de humor cumple mencionar en este lugar el estreno de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (17/12/43, María Guerrero) que, junto con los de Jardiel, constituye el gran acontecimiento del sexenio en cuanto a teatro de humor –y también en absoluto–. A mi juicio, en esta obra Tono (1896-1978) le comió el terreno al indolente Mihura. Predomina el disparate, el chispazo imaginativo pero no existe una intuición o corriente subterránea que sustente una idea. Abelardo se ha enamorado de Margarita en una reunión cursi pero como es rico, para igualarse socialmente con ella, se arruina hasta el extremo de hacerse mendigo, situación también excesiva para la chica, que es también bastante extravagante. Al final, después de crear la Pobre Trust Company, como Margarita ni se casa ni no se casa sino todo lo contrario, Abelardo se va con Gurripato, el único mendigo que se ha resistido a la eficacia yanqui del Trust. Un delirante juego de inversiones –mendigo con mayordomo y visitas– y de diálogos fabulosamente ingeniosos ocultan la nada en cuanto a contenido. Cuando, por ejemplo, se intenta aclarar por qué Margarita no le quiere, todo es confuso; como tampoco resulta claro quién de los dos es el convencional y quién el imaginativo –oposición tópica de estos autores humorísticos desde Jardiel a Neville–. La discusión de la baronesa y Margarita, ambas en traje de bodas, para casarse con Abelardo, que va en camiseta y sombrero de copa, es de lo mejor,

como la tía medio sorda que hace de carabina. Son constantes las rupturas como esta de Abelardo: «¿Tú crees que le gustará este retrato? No estoy bien. Tengo un ojo más grande que otro... Y una oreja más grande que otra... Y una nariz más grande que otra...» (22). En solitario estrenó Tono *Rebeco* (12/9/44, Infanta Isabel) y *Guillermo Hotel* (8/5/45, Infanta Isabel), esta última, muy graciosa, con claras concomitancias con humoristas como Jardiel o Mihura como son el contraste entre el aburrido Ludovico y el simpático Alberto, el triunfo de la imaginación –hay un ladrón que se llama Mercedes–, la libertad inventiva y superadora de la realidad, las rupturas –el traje de novia, la máquina de afeitar, los pantalones y la pipa–, el tomar al pie de la letra el lenguaje o el valor del diálogo por sí mismo, al margen de moralizaciones.

Por su parte, el veterano Honorio Maura repone *Susana tiene un secreto* (24/7/45, Rialto). Estrenada en 1926 en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, es una graciosa comedia que funciona bien veinte años después, en torno a una muchacha «liberada» –porque lleva al aire las rodillas y la nuca, va en auto y cuenta chistes verdes– cuya boda con un marqués se frustra porque, sonámbula, entró en la alcoba de un caballero que resulta no serlo tanto, aunque al final resulta que sí lo es, porque el de la alcoba era uno y el chantajista aprovechado era otro. Susana dice, casi como Dionisio en *Tres sombreros de copa*, «Si pudiera me casaba de traje de sastre, y me parecería que me casaba menos» (37) y tiene otras salidas de eso que vagamente llamamos humor jardielesco. Por su parte, el aprovechado alude al «autosomnium», astracanesco microbio responsable de su falso sonambulismo. La reposición de su comedia de 1922 *Corazón de mujer* (14/10/39, Español) sirvió como homenaje al autor, muerto en la guerra civil.

3.2. Francisco Ramos de Castro, un pequeño descubrimiento. Carlos Llopis, siempre un epígono

Ramos de Castro (1890-1963) era desde los años 10 un autor de zarzuelas que a la altura de 1939 tenía un libreto de fama, *La*

del manojo de rosas. En los años treinta se inclinó hacia la comedia con bastante éxito de público. En el presente sexenio estrenó, con su colaborador habitual Manuel López Marín, una obra digna de comentario porque recuerda aspectos del nuevo humor. *¡Y vas que ardes!* (28/3/41, Fontalba), aparte de resultar graciosa y original en sí misma, sirve de telón de fondo para los triunfos y las dificultades contemporáneas de Jardiel. Está subtitulada «comedia de malas costumbres» presenta un bombero llamado Iluminado Llamas Brasa, hermano de leche de una acomodada señora, Andrea, que está chiflada por los bichos. Uno de los chicos de la casa que anda metido en uno de esos nuevos negocios de pura especulación, incurre en una deuda y, por otro lado, desaparece de la casa un dinero que parece haberse llevado el bombero, por lo que no solo le quitan el homenaje que le ofrecían ese día sus compañeros de manguera sino que lo expulsan del cuerpo; por cierto que el acto 2, que se desarrolla en el Parque de Bomberos e incluye un hilarante bombero gafe, termina con la insólita escenografía de un coche de incendios saliendo a apagar un fuego. El astuto bombero, que dice mucho lo de «¡Y vas que ardes!», se dirige a un hotelito «non sancto» en los altos de la calle Ayala, detalle tan celiano, donde averigua que el verdadero ladrón es el hipócrita administrador de Andrea, asiduo del establecimiento y apodado el Murciélago porque solo aparece por allí de noche. También otros respetables señores frecuentan tan alegre lugar. El final es apresurado y la comedia contiene un elemento de melodramatismo ausente del teatro de Jardiel, pero son reminiscentes el esquema –un «outsider», una familia «bien» con líos, personajes excéntricos– y una tendencia al exceso bien manejada aunque con más modestia.

En la temporada inicial, se repusieron (4/10/39, Pavón) con bastante éxito los sainetes *Rosa, la pantalonera* y *Me llaman la presumida*, con sus colaboradores Lerena y Llabrés, y Anselmo Carreño, seguidos de la farsa cómica *¡Tito Miqui!*, suya y de Arnaldo Malfatti (12/11/39, Eslava) cuya singularidad estriba en que había tres finales y el público elegía el final mediante unas banderitas de colores: como comedia, juguete cómico o vanguardismo hiperbóreo. A continuación, dos reposiciones de género lírico: *La boda del señor Bringas o si te ca-*

sas la pringas (13/3/40, Calderón) pone al día de 1936 el ambiente social del sainete madrileñista, con una plaza en una colonia moderna donde confluyen varias historias de amor entre mozos y mayores –como el viudo señor Bringas, temeroso de una cencerrada–. Lenguaje y situaciones tienen gracia pero el libreto cuenta poco frente a la música, de imposible análisis y valoración por parte mía. *La del manojo de rosas* (20/4/40, Zarzuela y 17/5/40 en Rialto) estrenada en 1934, interesa por la aguda presencia de las diferencias sociales en un clima social prebélico. Es curioso que en la cubierta aparece con mono planchado y limpio un incongruente caballero que sonríe con camisa blanca y corbata, zapatos relucientes y pelo alisado con gomina. La inevitable plazoleta, dotada de florería, taller mecánico y bar, es el escenario donde Ricardo, señorito y aviador, se disputa con Joaquín, mecánico y señorito aunque disfrazado, el amor de la florista Ascensión, hija de señora venida a menos. La rueda de la fortuna hace rica a Ascensión, arruina a Joaquín y da lugar a un par de dúos en que la florista despacha al aviador y acepta el amor del honrado mecánico que, todo sea dicho, pronto será ingeniero. Un duelo verbal en camelo –«a mí no me acabale usté así, porque acibi y adocamble, le garabo para arisojarle el arispén» (40)– recuerda algún que otro malabarismo lingüístico de Jardiel. *Marramiau* (26/11/41, Fontalba) es una floja comedia en torno a un loco que se cree gato; *Descansa ya Faraón* (28/10/43, Reina Victoria), en cambio, es una interesante tragicomedia bufa que parodia eficazmente la plaga del gitanismo en la canción, la poesía y el teatro de aquellos años. Ramos estrenó o repuso en este sexenio: el sainete *La tía de Belmonte* (8/11/40, Cómico), la comedia musical *El maestro castañuelas* (17/5/41, Zarzuela), la zarzuela moderna *Negocio redondo* con José Juan Cadenas (20/11/42, Coliseum), *Serranía*, zarzuela (10/4/43, Fontalba) y la comedia musical *Fin de semana* en Reina Victoria (19/6/44).

A Carlos Llopis, seudónimo de Carlos Fernández Montero, le afecta ese nuevo humor pero desde fuera. Era un ser vitalista y autodidacta que admiraba a Benavente, Muñoz Seca y consideraba a Jardiel «el Juan Belmonte del teatro de humor». Fue quince años actor en Valencia –se retiró en 1943 siendo el galán joven que más dinero ganaba, según cuenta él– y veinti-

cinco autor cómico. Su mejor comedia *Nosotros, ellas... y el duende* (1946) es una divertida comedia sobre la rivalidad de los sexos. En este sexenio estrenó con éxito centenario la comedia cómico-policíaca *Cinco años y un día* (16/11/43, Zarzuela). La situación –un testamento caprichoso– es vulgar pero no así el tratamiento disparatado que recibe y el elemento de misterio que se añade a los congregados en el castillo del conde de la Égloga donde los criados han sido suplantados por unos monederos falsos que secuestran a una muchacha y atemorizan a los herederos. *Cinco años y un día* recuerda a *Los ladrones somos gente honrada* en la complicación, la velocidad y el deliberado juego des-sentimentalizado en que queda todo el barullo detectivesco. También en algunos golpes lingüísticos «–¿Y quiénes son ellos? –Ella es uno de ellos y por eso la ahuyado, ha huido, después de matar al monje y de afeitar al notario [...] ¡No sé lo que me digo! ¡Tengo los puntas de pelo!» (54-55). *Ni Margarita ni el diablo* (5/6/44, Comedia) no es cómica ni dramática. Un señorito rico quiere suicidarse por un desengaño amoroso pero aparecen Margarita, muchacha pobre con la que acaba casándose, y un falso diablo que evita que las almas vayan al infierno porque allí reina el comunismo. Sin embargo, todo era una treta para que la enamorada Margarita se casara con el joven. La primera obra de Llopis en este sexenio había sido un mal paso: *Siempre llego tarde* (en Lara desde el 2/4/42 hasta el 31/5/42), sainete que ocurre en una sastrería y que acumula sin pericia todos los viejo tópicos del género. *Dos millones por dos*, comedia cómico-musical se estrenó en Alcázar el 3/7/44.

José Santuguini es un autor del que no se volvió a saber nada pero a quien Marquerie alaba por su comedia *Una carta de amor* (5/3/42, en Reina Victoria con la compañía de Davó-Alfayate), adaptación de una novela húngara. Se trata de un disparate cómico moderno y original, en clave de teatro grotesco con una acción llena de interés en torno a una carta que provoca desgracia y enredos en todos sus portadores y cuyo origen no se adivina hasta el mismo término de la farsa.

3.3. El teatro cómico habitual. Muñoz Seca. La familia Paso. José de Lucio

A partir de abril de 1939, Pedro Muñoz Seca (1881-1936) recibió el tratamiento de un caído por la Causa, por su fusilamiento en Madrid durante la guerra; pero esa circunstancia vino bien a los empresarios y compañías teatrales para programar obras de éxito seguro. La temporada 1939-1940 registró un estreno póstumo, *La tonta del rizo* que desde el 29/12/39 estuvo casi dos meses en el Infanta Isabel con Isabel Garcés como actriz principal. A este estreno hay que sumar otras nueve reposiciones: *El sonámbulo* (15/9/39, Calderón), *La tela* (22/9/39, Calderón), *Los trucos* (14/10/39, Infanta Isabel), *La venganza de don Mendo* (23/10/39, Lara y 2/4/40, Reina Victoria), *El último bravo* (4/11/39, Comedia), *Entre cuatro paredes* (6/3/40, Reina Victoria), *¡Cataplum!* (18/5/40, Fontalba) y *Las inyecciones* en la misma sesión que *El país de los tontos* (21/6/40, Colisevm). A la temporada siguiente, que yo sepa, decayó el interés por Muñoz Seca y no hubo reposiciones. La temporada 1941-1942 registró cierta recuperación con *El refugio* como Homenaje a Muñoz Seca en el Maravillas (19/9/41), *Un drama de Calderón* (13/2/42 a 22/2/42, Cómico), *Sola* (2/4/42, Cómico) y el juguete cómico *Mi padre* (5/6/42 a 14/6/42, Zarzuela). El Español, marcando la tónica de lo que será el futuro de este autor, repuso *La venganza de don Mendo* (23/12/41). En la temporada 1942-1943 vuelve a haber sequía completa y en la 43-44 el actor cómico Rafael Somoza vuelve a reponer *La venganza de don Mendo* (15/12/43, Reina Victoria). La temporada 1944-1945 contempla la reposición de *Los extremeños se tocan* (9/1/45, Cómico) y, de Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, *Compadre de mi alma* (7/6/45, Fuencarral), juguete cómico. Sería curioso comprobar en qué medida el nuevo humor repercute en el arrinconamiento o selección de los astracanes, en cuyo humor disparatado no es difícil ver vislumbres de la comicidad jardielesca.

Don Antonio Paso llevaba desde 1894 estrenando todos los años, generalmente en colaboración. Alguno de esos estrenos, como *El orgullo de Albacete*, resultó una valiosa obra humorística. Sus tres hijos, Antonio (1895-1966) que fue el más activo,

Enrique y Manuel prosiguieron en todo la línea del juguete cómico industrial. Don Antonio, con setenta años, estrenó cosas como *Un marqués, nada menos*, *Me matas con tu cariño* o *¡Que viene Justo!* Antonio hijo triunfó con *¡Que se case Rita!* (15/7/39, Comedia), comedia de aire jardielesco. Hay aquí comicidad basada en recursos lingüísticos trillados o de onomástica o en el estiramiento de conceptos hasta el doble sentido: un señor de Bermeo muy viajado, que habla una empanada de eusquera, italiano, francés, porteño, gallego, catalán, etcétera; doña Socorro Lacuerda Manoenrrostro, don León Cuevas de Altamira; las iniciales de Cinematográfica Asociada Madrileña Artística dan lugar a frases picantes. Como todo juguete cómico, abunda en enredos y su centro consiste en uno o varios engaños que unos personajes tienen que mantener ante otros, normalmente por motivos económicos. En este caso, hay ricos arruinados, un castillo embargado y vendido, un pareja de catetos riojanos, unos crímenes de pega, una mujer extravagante, un señorito calavera y, sobre todo, una Rita que se hacía pasar por tonta para casarse a su gusto. *Papanatas* (28/5/40, Reina Victoria con Valeriano León y Aurora Redondo) es un melodrama arnichesco: el zapatero Benigno vive dominado por su mujer y su hija, que acaba de cambiar al novio contable por otro que tiene un Rolls y desprecia a su padre porque carece de tono, lo mismo que la otra hija, Angustias. O sea, buenos, malos y arreglo final cuando Benigno se hace fuerte y domina la situación.

Amuleto (1/5/40, Maravillas), título procedente de las *Mil y una noches*, es una medianeja comedia donde lo cómico, sin ser genial, no está mal del todo; el final es explícitamente moralizante. Quizá dé el tono medio del teatro de esta saga de teatreros. Todo ocurre en un hotel de Biarritz donde la recatada Dolores se hace moderna y se finge otra mujer para retener al marido y escarmentarle de la falsedad del «gran mundo». Tiene gracia la pareja del veterinario y su auxiliar; aquel experimenta vacunas e indemniza a este más o menos según las enfermedades que le provoca. O la inversión de papeles entre la dominanta Julia y el tímido músico Lacalle –cuyo criado se llama Laplaza, causa de chistes–. En *¡Que le ahorquen a usted!* (4/4/42, Alcázar) el barbero Inocente Cabello Caído acaba de

degollar a un cliente pero un investigador médico ha inventado una parrilla bioelectroquímica que resucita al muerto, de donde vienen líos con el forense, la sobrina, etcétera. En *¡Haz el favor de morirte!* (24/11/42, Romea de Barcelona) le toca el turno a un astuto tacaño al que los parientes quieren liquidar pero él los engaña haciéndoles creer que ha muerto, luego que es ciego y, al final, hace que le hereden en vida porque a su muerte todo pasará –y pasamos del juguete cómico al melodrama– a Socorrito, hija ilegítima del tacaño y de la criada, con la que ahora se casa. De Socorrito se dice: «¡Qué niña para una comedia de Torrado!» (47). La producción de esta industria familiar es asombrosa: ocho comedias en 1939-1940, siete en 1940-1941, seis en 1941-1942, cuatro en 1942-1943, cuatro en 1943-1944 y siete en 1944-1945.

José de Lucio es otro cultivador perseverante de los títulos con signos de exclamación, que al perecer es una de las convenciones del juguete cómico, como en *¡Cuidado con la Paca!* –donde ya sale Rafaela Aparicio haciendo de chacha–, sainete melodramático con todos los elementos de cambio de fortuna y énfasis en las diferencias sociales. Vuelve al juguete cómico con *¡Qué malas son las mujeres!* (1/9/39, Calderón) y logra un merecido éxito con *¿Quién me compra un lío?* –con variante en interrogaciones– (5/12/39, Fontalba, con unas 200 funciones) donde Luisa se tiene que vestir de cadete el mismo día de su pedida de mano para que la familia no pierda el café que montaron con dinero del tío, el cual viene solo por unas horas para conocer al querido sobrino que le habían asegurado que tenía. El novio de Luisa, hijo de carnicero ordinariote, se vuelve tarumba ante el mozo tan parecido a su novia. El tío decide quedarse y Luisa se tiene que quedar hecha un cadete y enamora sin querer a su prima de Buenos Aires. El rizo de un bien llevado enredo se va rizando cada vez más. La graciosa madeja se desenreda rápidamente como en un entremés áureo; pero el carnicero, incapaz de tanto lío, acaba en el manicomio.

En cambio, *¡Déjeme usted que me ría* 15/3/41, Maravillas) es un bodrio entremesil localizado en un balneario donde encontramos una jamona, una histérica, un bruto, un listillo, un ricachón loco por la jamona y un hampón dado a las trampas. La obra no es de mejor calidad que los versos finales: «Me ha

hecho usted una porquería/ mas no le guardo rencor/ porque a nuestra edá el amor.../ ¡déjeme usted que me ría!». Hasta el final del sexenio estrenó: *Severino fue al casino* (22/10/41, Fontalba) que no gustó, *¡Consuélate Laureano!* (24/4/43, Fuencarral), *¿Qué hacemos con los viejos?* (8/4/44 hasta 4/6/44, Comedia) y *¿Qué entiende usted de mujeres?* (10/8/45, Comedia).

Pedro Pérez Fernández (1885-1956), el más habitual de los colaboradores de Muñoz Seca, se asoció con Antonio Quintero o estrenó en solitario unos juguetes cómicos desprovistos de todo mérito: *Mi niña* con Quintero (7/12/39, Comedia, unas 100 funciones), *¡Anda con Elsa!* (14/2/40, Infanta Isabel), *La casa de los brujos* (14/2/41, Comedia) con Quintero, *Dos hombres y una mujer* (22/4/41, Alcázar), *Don Bartolo* con Quintero (16/1/42, Fontalba) y en Reina Victoria con Antonio Quintero *Tengo un amigo marqués* (5/1/44).

Manuel López Marín estrenó en Fontalba en la temporada 1943-1944 *Un hombre de negocios* que Marquerie trata con benevolencia como «de lo menos malo que hemos visto en estos últimos tiempos» (*Jaula*, 171). Rematemos este apartado con la mención de Luis Tejedor y su *Don Diego Corrientes* (8/9/43, Zarzuela), disparate escénico sobre un viudo que cree reconocer a la difunta en una muchacha a la que se trae a casa como mecanógrafa y que resulta ser hija natural del suegro. El joven autor no logró aclararse en esta comedia, que unas pocas veces parece jardielesca y otras muchas se mueve entre la tragicomedia y la astracanada.

4. El melodrama. Adolfo Torrado

Comenzaremos por el rey del melodrama en los años cuarenta, Adolfo Torrado (1904-1958), origen del Torradismo, fenómeno paralelo al del Jardielismo, con defensores y detractores, al igual que el Tremendismo y quizá alguna otra insulsa polémica de estos años. Torrado imitó el estilo de Jardiel en su estilo personal, algo excéntrico, y en detalles de sus libros como las dedicatorias a, por ejemplo, el «Conde de Santa Marta de Babío, Alcalde de Madrid, espectador entusiasta de mis come-

dias, a cuyo aplauso debe el "Torradismo" mucho de su auge y perseverancia» (vol. 3, 11). O este chirle poema-dedicatoria a los críticos:

Allá va un saludo
para todos los críticos terribles,
y para los amables,
y para los que esperan imposibles
de mi pluma simplista,
siempre mojada en broma
con ese tierno aroma
de fábula optimista.
Obras recias, de fondo,
de tesis, de ambiciones...
Pero ¿sería el éxito redondo,
serían muchas representaciones?
Yo, críticos gentiles,
que os preocupáis de cosas tan pueriles,
os digo que es en vano
vuestro encono febril... Dad ya de mano;
os prometo algún día
escribir la comedia refinada,
pulcra, sutil, moderna y avanzada
de subconscientes y de vanguardia,
ese día, ese día...
verán entonces cómo llora y ríe
Alfredo Marquerie,
y dice al mundo que ha brotado un astro
don Cristóbal de Castro [...]
A todos este autor hoy os promete
olvidarse del público y señor
y escribir esa obra tostoncete
con la cual ningún crítico se mete...
ni el público en la sala, ¡que es peor! [...]

Exhibición de ramplonería que puede combinarse con la modesta exposición de sus aspiraciones: «si entre toda esta madera humilde de que me valgo surgiese un día la veta de oro de una comedia importante, de algo que pudiese coronar mi ta-

rea, yo, público querido, te la ofrecería con temblor de emoción, con fe profunda, para que, al menos por una vez, pudieras aplaudirme con verdadero motivo y pudiera la crítica justa atacarme o elogiarme en el terreno que yo deseo encontrarla [sic] para placer de ella y para tranquilidad mía». (*Tres comedias...*, 6). Francisco de Cossío –que firmó una comedia con Torrado– escribió: «Quizá la característica más evidente del Torradismo se halla en el optimismo, en la alegría de vivir, en encontrar fáciles salidas para la broma y en resolver las situaciones dramáticas con el rasgo de humor que establezca todo el claroscuro de su filosofía [sic] [...] Definamos el Torradismo como el procedimiento más eficaz para ganar dinero haciendo saltar a las gentes sencillas de la risa a las lágrimas» (Torrado. *Obras completas*, vol. 5, 9-10). Esto es un pie de foto: «He aquí la actual efigie del victorioso campeón del Torradismo, imbatida modalidad teatral, signo del siglo que, como la clara del huevo, crece más cuanto más se la castiga». Y esto una cita apócrifa: «Tú llegarás a ser una gloria de España / yo solo una glorieta. Quevedo» (vol. 4).

El sistema torradesco maneja pocos elementos, pero de infalible efecto cómico y emocional: las diferencias sociales y de fortuna, con o sin aristócratas; los cambios de fortuna vinculados a una herencia, a un tío indiano o a un matrimonio arduamente conseguido; la anagnórisis de los parentescos ocultos, en formato de hijos ilegítimos que es lo más normal, o robados; los buenos y honrados se enfrentan a los malos –administradores, nobles indignos, aventureros– cuyo aparente triunfo no se consuma; el final feliz. El regionalismo, si es galaico, carga la mano en la lengua; si es madrileño, recae en el costumbrismo del gran mundo.

El famoso Carballeira (23/3/40, Infanta Beatriz) es un melodrama galaico, largo y confuso pero con gracia a ratos. Por su matrimonio con Beatriz, el rico patrón pesquero Carballeira, que habla gallego y no tiene maneras pero sí voluntad, ha entrado en una familia de esnobs y vagos que le desprecian a él tanto como aprecian su dinero. Los enredos giran en torno a las desigualdades sociales, el dinero y el amor, salvado por la llegada de un hijo que arregla un matrimonio que se iba a pique. El malo es un primo, antiguo novio de Beatriz que llega

de Cuba dispuesto a recuperarla a toda costa. La otra obra de la temporada fue una reposición, *La papirusa* de 1935 (1/6/40, Lara).

La temporada siguiente tuvo cinco estrenos y comenzó en Alcázar con *La madre guapa* (10/9/40), melodrama moderno y algo serio. Moderno porque los aristócratas se sustituyen por gente rica y por el mucho «fox» y mucho whisky que hay en ese Madrid. Serio porque los ocultos parentescos dan lugar a un enfrentamiento, que no es cómico, entre la madre y la hija por el mismo hombre. La guapa viuda de un sifilítico había tenido a Jaime de un novio pobre que reaparece como Enrique, ahora rico pretendiente a la mano de la viuda. Jaime se opone a la boda y una de sus hermanastras también, pero por celos de su madre. La violencia y los poco edificantes líos familiares se tornan en empalagosa concordia cuando todo se revela («¡Hijo!, ¡hijo mío!», etcétera).

Un caradura (26/9/40, Fontalba) nos traslada a una chabola madrileña cuyo habitante, el caradura Melchor vende a uno de sus gemelos para dar el cambiazo a unos marqueses; el tono es saineteril. Veinte años después, el marquesito José Luis es un perfecto animal mientras el verdadero marqués es el pinche Dositeo, novio de una criada. Melchor entra a servir en el palacio y se suceden escenas muy divertidas entre los criados, mundo muy jardielesco; como jardielescos resultan los mejores recursos que emplea Torrado, con sorprendente habilidad, en este disparatado melodrama de relaciones familiares: «Los hijos, con los padres. Y los hijos de los padres que no son hijos de las madres son los padres de esos hijos que por no saber ser madres forman con las madres de sus hijos... ¡el lío padre! ¿Está claro?» (157). «Si os gustáis y os buscáis y no aguantáis, os casáis y os vais» (131) dice la marquesa a Dositeo y la criada. Al final un notario aclara el misterio, Melchor deja de arrear con la hebilla a Dositeo y se casa con la marquesa Bernarda, que, como había sido lavandera, no pone reparos al morganático enlace. Es curioso que Jardiel, tan susceptible, estrenara años después *El pañuelo de la dama errante* (5/10/45) exponiéndose a que le tomaran por plagiario nada menos que de Torrado.

Mosquita en palacio (15/10/40, Infanta Isabel) es la sentimentalidad folletinesca en estado puro, el ascenso social al al-

cance de la bondad y el amor. Mosquita es una pastelera medio boba a la que desprecian sus hermanas, pero que, al parecer –en realidad, no es más que un enredo de su abuelo, que es un aprovechado–, fue novia del duque, al que se cree difunto pero que inesperadamente reaparece amnésico. La amnesia es fingida y tiene como fin averiguar la verdad de los que le rodean, pero no impide al duque reconocer la abnegación de Mosquita y casarse con ella; el vivales del abuelo se queda a hacer los pasteles de palacio. También en esta comedia, que no carece de cierta gracia en su técnica elemental, planea la sombra de Jardiel.

La infeliz vampiresa (6/2/41, Infanta Isabel) nos traslada a un ático de bohemios donde un ex-rico pintor de poco mérito abandona a su chica bohemia por una rica pintora que le devuelve a su mundo. La chica bohemia, convertida en «Gloria del Plata», estrella de cine, es rechazada por el ahora cotizado pintorcillo, sin saber que es ella quien paga todos sus poco valiosos cuadros a precio de auténticas obras de arte. Demasiada brusquedad emocional en esta comedia que muestra el mundo del cine y hace pensar en el tema de la bohemia que Miguel Mihura terminará sacando a escena. *La infeliz vampiresa*, no incluida en las *Obras completas*, también fue estrenada por Isabel Garcés (7/2/41, Infanta Isabel). Alfredo Marquerie, falangista fiel a la divisa de su carnet de periodista que le obligaba a decir siempre la verdad, atacó la comedia. El empresario se quejó de que le hundía el negocio y Marquerie decidió a partir de entonces escribir sus críticas en dos tipos de imprenta, distinguiendo crítica por un lado –su opinión acerca de la calidad– y reseña por otro –la actitud del público en el teatro, aprobatoria o no–. *Banco* (22/5/41), firmada en primer lugar por Francisco de Cossío, duró casi un mes en Alcázar con Valeriano León y Aurora Redondo. Se repusieron *El famoso Carballeira* (5/10/40, Infanta Isabel) y *La madre guapa* (15/7/41, Alcázar).

La siguiente temporada, 1941-1942, registró solo dos estrenos, pero uno de ellos es el legendario de *Chiruca* (26/7/41, Infanta Isabel), un éxito de público completamente excepcional, 800 funciones seguidas y por lo menos otras 100 en reposiciones. El 26/3/42, al llegar a las 429 funciones se le hizo un Homenaje a Isabel Garcés. La obra, ingenua y simple, trata del

ascenso social de Chiruca, criada de los arruinados duques de Valdoviño, muchacha gallega y con mucho acento, gracias a una herencia que, como podría hacerle perder su amor, desea rechazar; se oyen ecos anticipados del tema de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario.* El texto y un análisis de la comedia pueden leerse en este volumen.

Yo diría que en *El beso de madrugada* (3/12/41, Cómico) Torrado, impulsado por la actriz M.ª Fernanda Ladrón de Guevara, intenta esta vez la comedia seria sobre la mujer que es capaz de todo por una hija. Como su modelo Benavente, nos explica la almendra del título: «la que aguanta firme en su puesto, esa es la que besa la última; es el beso que lo purifica todo [...] El de la mujer que ha sabido sufrir para saber vencer. ¡El beso de la madrugada!» (173). En más de una ocasión se le va la mano hacia lo declamatorio. Se estrenó *Los pellizcos*, en colaboración con Leandro Navarro (12/6/42 hasta 2/8/42, Rialto), y se repuso *El famoso Carballeira* (12/6/42, Maravillas).

En la temporada 1942-1943, tras más de un año en cartel, llegó la continuación de *Chiruca* en *La duquesa de Chiruca* (12/11/42, Infanta Isabel). Chiruca, ya duquesa consorte, comete muchas torpezas en la vida de sociedad, es maltratada por la familia y abandonada por el marido. Retirada en Galicia, hace prosperar la finca en que fracasó el duque, entrampado ahora en una estafa de la que Chiruca se desentiende. En un apresurado final, la ex-criada perdona al marido pero, en lugar de la esperable y dulce reconciliación, más bien brillan la venganza y la problemática armonía conyugal. A propósito del tipo de negocios de la mujer que se lleva al marido, se dice: «Hoy hace mucho más el ridículo el que presume pagando que el que abusa vendiendo [...] está hoy tan mal visto el que paga por unas medias sesenta duros como el que roba en ellas cincuenta y dos» (275) y «Realmente, hoy se hacen verdaderas fortunas» (278). En *El ladrón de gallinas,* estrenada un mes más tarde en el Reina Victoria (18/12/42), la caprichosa Luly, a la vuelta de América, se empeña en rechazar todos los pretendientes que se presentan a su enjoyada mano porque solo amará a quien ella haya formado y elevado. Pillan a un facineroso robando gallinas y, aunque el resto de la familia se venga y lo tunde a trabajar, Luly lo convierte en el criado perfecto;

claro, como que en realidad el robagallinas es nada menos que el marqués de Valleflorido, que ha buscado esa treta para merecerla. La experiencia le transforma en un aristócrata como Dios manda: madrugador, trabajador, considerado con la servidumbre. El 19/1/43 se repuso en el Fuencarral *Dueña y señora*, comedia de 1936 de Leandro Navarro y Adolfo Torrado.

En la temporada 1943-1944 estrenó una obra y media: *La dama de las perlas* con Irene López Heredia (19/1/44, Alcázar) y en Fontalba, con la compañía lírica del maestro Torroba y Jesús María de Arozamena, *Polonesa* (27/1/44), comedia musical. Otros dos estrenos de comedias cierran este sexenio: la epónima de *Marcelina* (22/11/44, Infanta Isabel), huérfana de la guerra, mantiene a sus hermanitos acosada en su honradez por el jefe y en su paciencia por su tío que es un borrachón y la echa de casa. Del melodrama pasamos al cultivo, bastante aceptable, del humor disparatado cuando encuentra trabajo en una tienda de lujo de donde pasa a secretaria de un famoso doctor gracias a su asombroso parecido con su difunta esposa Paulina, actriz famosa. Pero le advierten que el doctor ha matado ya a varias esposas. «–¿Vas a ser su secretaria? –Una secretaria honrada. –¿Y si se empeña en casarse contigo? –Me casaré y seré una esposa honrada. –¿Y si te mata? –¡Que me mate! ¡Seré un cadáver honrado!» (293). En los actos 2 y 3 parece contaminarse tanto de la película *Rebeca* como del Pemán moralista al criticar las tontas familiaridades entre matrimonios, que no tragan ni Marcelina ni el suegro, castellano áspero pero noble que dice «¡Porra!» cada dos por tres. Hay también una escondida historia de traiciones que, como en *Eloísa...*, explica lo delirante de algunas actitudes. *Las bodas de Camacho* (17/4/45 hasta 22/5/45, Fontalba), subtitulada «farsa de maleficio», es un homenaje a la bondad y a la astucia de Camacho, tendero gallego que se hace rico honradamente y está enamorado de Clarita, la aristócrata del pueblo; pero, muy consciente de las diferencias sociales, Camacho no se atreve a franquearse. Sí se atreve, en cambio, a espantarle los pretendientes con accidentes que parecen casuales y dan a la chica fama de gafe: a uno que era guapo lo dejó calvo, a un tenor lo puso afónico, a un diplomático le echó encima un cortinón, uno que quiso bailar con ella acabó remojado en una fuente y a otro le cayó en-

cima la araña del casino. A pesar del escepticismo de un último pretendiente más temible que ninguno, a Clarita sigue persiguiéndola su fama de incasable, siempre causada por Camacho quien, después de veinte años, para conseguir a la ya cuarentona mujer, llega a incendiar su propia tienda de ultramarinos –nada pierde porque, como buen gallego, la tiene asegurada–. Más breve y sintética que otras, esta comedia de amor entretiene, sorprende y emociona con recursos tan elementales como efectivos: los malos triunfantes y los buenos en desgracia, el amor en silencio, las diferencias sociales como barrera.

No me consta que fuera estrenada en Madrid *La taberna de oro* (noviembre 1943 en Barcelona), melodrama galaico de taberneros que progresan e indiano bueno, malos que se hacen buenos, esposas fieles y amores contrariados.

5. El sainete. Arniches

El muy veterano Carlos Arniches (1866-1943) había salido de España durante la guerra y hallado acomodo en Argentina donde pudo estrenar algunas obras. Aunque regresó pronto a Madrid, parece que su actitud neutral durante los tres años de guerra y el tener dos yernos notoriamente republicanos, José Bergamín y Eduardo Ugarte, le procuraron algunas incomodidades en la nueva España. Murió en abril de 1943, apesadumbrado por la separación de la familia y, especialmente, por la muerte de su hija Rosario en Méjico dos meses antes. Arniches siguió presente, sin embargo, en los teatros de Madrid con reposiciones y estrenos que muestran que el «ilustre sainetero» había dejado de serlo en estado puro mucho tiempo atrás. Desde los años veinte había evolucionado hacia una comedia asaineteada en tres actos, con humor e ingenio del bueno, sentimentalidad, más o menos reformista en lo social y moralista en lo individual.

En esta breve etapa de posguerra, Arniches se vuelve algo sombrío e insiste sobre todo en el anticaciquismo rural renovando el tono regeneracionista de *Los caciques*, quizá con más

amargura ahora. Ese era ya el asunto de *Yo quiero* (14/1/36, Eslava), su ultima obra de preguerra, presidida por el amor maternal como «Deus ex machina» y un tono aún plenamente optimista. *Yo quiero*, con el espabilado Juan de Dios y su divisa «¡Voluntá, fuerza de los débiles!» (568), transparenta una sociedad prebélica, en descomposición. El cura y el guardia civil, cumplen papeles secundarios pero positivos; en particular, el sentimental, blando y comprensivo guardia contradice la tópica imagen del bigotudo y autoritario representante del orden.

El padre Pitillo, escrita y estrenada en Buenos Aires en 1937, se presentó en Lara a cargo de sus queridos Aurora Redondo y Valeriano León el 6/10/39 donde solo duró siete funciones hasta el 9/10/39. Hubo críticas elogiosas y otras adversas que o bien la consideran un mitin anticlerical o bien señalan su decepción, dada la fama de que venía precedida o dadas las expectativas de un público ya muy hecho a su autor tras cincuenta años de estrenos. La obra me parece muy interesante por cómo plantea y resuelve el espinosísimo asunto de la Iglesia en la guerra civil. En un pueblo castellano, el cura don Froilán, hombre tan áspero como recto, se enfrenta a las dos familias rivales por haber recogido en su casa a Rosita, la hija del Tenazas, un bestia, revolucionario y comecuras, que la ha echado de casa por haberse dejado deshonrar nada menos que por el hijo de los Ojedas, los caciques locales. A pesar de la presión en contra del Tenazas, Froilán fuerza al señorito Bernabé a que cumpla con la chica pero este se ríe de él y los Ojedas amenazan al cura y le llaman «mal sacerdote» por salirse de su ministerio para agraviarles. Como los Ojeda se niegan a casar al muchacho, don Froilán niega la confesión a la arrogante señora Ojeda y después, como ella se fue a confesar en otra parroquia, apoyado en su deber de conciencia y en el derecho canónico, le niega públicamente la comunión. Las beatas le golpean y gritan enfurecidas «¡Fuera! ¡Fuera!». Llevado de su mal genio, Froilán dice durísimas palabras a los caciques, apalea al señorito y va inmediatamente a confesarse, pero las beatas, a base de calumnias, consiguen que el obispo le retire las licencias ministeriales y mande a otro sacerdote que no cuida de sus feligreses pero lleva guantes y se somete a los poderosos, mientras Froilán, desotanado y hambriento, mendiga por los

campos. El tercer acto arregla las cosas: Froilán abraza al comecuras Aniceto y logra que acepte a Rosita y al niño; el señorito, escarmentado por la paliza de un marido al que había toreado, viene por Rosita y abraza también al cura. Los Ojeda se retractan, el obispo –que no aparece pero queda como un instrumento de los ricos– le devuelve las licencias y Froilán termina tendiendo una mano a los caciques y otra al anarcoide, en una evidente imagen de perdón y reconciliación a gran escala.

Pero eso era pedir demasiado a solo seis meses de la Victoria. Lo que Arniches supo ver generosamente desde la distancia de Buenos Aires –o lo que alguien vio desde la distancia de 1946, cuando se reestrenó *El padre Pitillo*– debió de escandalizar a más de uno. Este cura galdosiano y quijotesco recoge quizá algo del catolicismo de *Cruz y Raya*, que impulsó Bergamín, y coincide en parte con la experiencia del extraviado cura Marino Ayerra, autor de *No me avergoncé del Evangelio. Desde mi parroquia* (Buenos Aires: Periplo, 1958). *El padre Pitillo* es una nueva obra anticaciquil escrita en cirscunstancias mucho más comprometidas para su autor que las de su clásico *Los caciques*. Desde la distancia actual, resulta clarividente este don Froilán que solo toma partido por lo que es recto y no se identifica ni con los poderes tradicionales ni con los revolucionarios. Por supuesto, también está presente el factor cómico aunque, dada la coyuntura histórica del estreno, queda en un plano secundario.

En la temporada 1940-1941 estrenó *El tío Miseria* (1/2/41, Alcázar, con Valeriano León), regreso a la pintura del cacicato y la brutalidad de la España rural, donde los poderosos abusan y los buenos son débiles. No faltan elementos melodramáticos y otros cómicos de buena ley en esta comedia centrada en un tacaño patológico que, por no gastar, puso O de nombre a una niña; que robó el pan a un niño pobre y que ahora se niega a reconocer legalmente a su hijo por miedo a que le quiten su dinero. El hijo, Leandro, acaba casándose a su gusto con la rica del pueblo y ponen una exitosa venta con el dinero que el buen tío Fortunato robó al tío Miseria y que Leandro devuelve a su padre con intereses. A diferencia de otros casos, Miseria es un personaje cómico integrado en «los malos» para el que no

hay redención final. A pesar del gran acompañamiento cómico y melodramático, la comedia tiene un claro mensaje reformista: el dinero debe correr en forma de préstamos sin interés para que los campesinos pobres puedan prosperar como hace Leandro.

La tragicomedia *El hombrecillo* (28/1/42, Alcázar), dedicada por Arniches a su nieto «alejado de nuestro hogar por el Destino», combina la comedia de figurón bueno con el tema de la bella y la bestia. Sindo es «zambo, corcobeta y de grotesca figura» (773), enamorado de la bella Malena, e hijo natural del débil don Martín, labrador castellano aruinado por sus hijos, unos sinvergüenzas a los que apartó del campo para que estudiaran y se afinaran en Madrid. Sindo levanta la casa a fuerza de trabajo pero los hermanastros, azuzados por el usurero, pleitean contra él y le arrebatan todo, incluida Malena. Desengañado, Sindo se empeña en ser malo, pero no puede, sobre todo cuando Malena regresa de América y todo cambia. Entonces Arniches recoge dos motivos cómico-sentimentales del comienzo de la comedia, el grito de Sindo y la paloma herida. La idea de que «nadie es feo si es bueno» (849) desemboca en un cristianismo nada clerical que afirma «Hijo, para Dios no hay hombrecillos ni hombres: solo almas» (851). La comedia aporta excelentes personajes secundarios –la tía Barullo, el Polvorilla– y estupendas escenas cómico-costumbristas; por ejemplo, las excusas de la peonada en la finca, al comienzo del acto 2.

No hubo estrenos de Arniches en Madrid en la temporada 1942-1943 pero sí tres póstumos en la 1943-1944: *Don Verdades* (27/10/43, Alcázar), no incluida en las *Obras Completas*, se editó también en Méjico. *La fiera dormida* (10/11/43, Beatriz, con Társila Criado, que muere poco después) regresa al tono sainetesil y al ambiente madrileño mediante la desastrosa familia obrera de la Amparo, que tiene la casa abandonada porque solo piensa en descubrir a la «otra». El Manolo es un bellaco que no solo la engaña con la «otra» sino que lleva tres años sin aparecer por el taller, mientras los hijos y el caradura del abuelo Nemesio están de parte del padre. Amparo se presenta en casa de la otra y arma un escándalo, la hija se va con un golfo y el hijo se deja mantener por una mujer de cincuenta años que ha

hecho dinero fácil. Pero Manolo enferma, queda abandonado y Amparo, que ha encarrilado a la hija hacia el taller y al hijo hacia el andamio, vuelve para salvarlo de la muerte, pasando, un poco a regañadientes, del «¡qué malo es ser bueno!» al arnichesco lema de que «ser bueno es el mejor negocio de la vida» (1005). Solo el gandul señor Nemesio se mantiene íntegramente en clave cómica dentro de este sainete serio donde lo hilarante desemboca en grotesco y donde acaba imponiéndose un tono poco alentador.

Ya conoces a Paquita (14/1/44, Infanta Isabel) es una divertida farsa sin pretensiones sobre un marido que para evitar el acecho de dos señoritos a Paquita, su alegre y muy expansiva esposa, al irse de negocios, les encarga precisamente a ellos que la vigilen, previniendo privadamente al uno en contra del otro con lo cual dedican sus energías a neutralizarse mutuamente en vez de a conquistar a Paquita. El caso es ver si «la alegría de una mujer es más perjudicial que una conducta pérfida pero hipócrita» (925).

Reposiciones de Arniches en este sexenio, en colaboración o en solitario, líricas o no: *Bésame, que te conviene* (4/10/39, Martín), *Peccata mundi* (22/5/40, Colisevm), *Papanatas* (10/1/41, Alcázar), *La sobrina del cura* (18/9/41, Cómico), *Alma de Dios* (5/9/42, Cómico), y *Es mi hombre* (12/6/43, Zarzuela).

El melodrama, el sainete y la comedia más o menos sentimental y costumbrista componen un terreno pantanoso en el que es comprometido marcar apartados severos. No estará de más advertir que autores que han sido incluidos en secciones anteriores, al igual que los mencionados a continuación, podrían fácilmente alterar sus posiciones, según atendamos más a unas o a otras obras. Luis Fernández de Sevilla (1888-1974) estrena en Alcázar (9/1/42) *Papá violón*, un buen ejemplo de permeabilidad entre sainete, melodrama y obra cómica: un pobre músico que perdió a una hija seducida, adoptó otras tres con las que toca por cabaretes; dos de ellas son malas y la otra es buena. Al final, la hija perdida, reaparece casada con un galán de buena familia, y el padre termina aceptándola. Del mismo modo *Tu mejor amigo* (24/4/42, Reina Victoria) en colaboración con Juan López de la Hera, se mueve en la órbita del cos-

tumbrismo rural combinando las fórmulas de Arniches y los Quintero, pero sin su gracia. Un donjuanesco señor andaluz y su hijo van a alojarse con una familia rica y amiga de un pueblo castellano; los visitantes enamoran a la hija y esposa de su huésped. El elemento melodramático es fundamental para el desenlace: la esposa desistirá de abandonar el hogar cuando, por fin, oiga a su hijastra llamarla «Madre». *Mi señor es un señor* (8/6/43, Reina Victoria) presenta a un criado que tiene recogido en su casa a su arruinado señor, de quien está enamorada una viuda cuyo hijo ha deshonrado a la hija del criado... etcétera, hasta que el señor se casa con la deshonrada. Esta comedia mejora algo respecto a las anteriores, en la misma línea. Con Anselmo Carreño como colaborador, Fernández de Sevilla estrenó o repuso *Una de cal y otra de arena* en Eslava entre el 25/11/41 y el 6/1/42; la farsa cómica *Los marqueses de Matute* (9/1/43, Alcázar) y tres sainetes líricos, *La viudita no se quiere casar* (4/5/43, en Maravillas hasta 8/6/43), *Don Manolito* (8/9/44, en el Madrid) y *Golondrina de Madrid* (11/10/44, también en el Madrid, hasta 14/11/44).

Del prolífico estrenador Leandro Navarro se pusieron con éxito en la temporada 1939-1940 *Las colegialas* con ochenta funciones y *Siete mujeres* con otras ochenta; menos prósperas fueron *Dueña y señora*, y *Rosario Ortega*. *La morocha* (11/7/41, Comedia) es un espantoso dramón en que una madre, al morir, revela el desliz que impide el matrimonio de su hija con un indiano. Los secretos de familia se explican pesadamente en los artificiosos diálogos de esta comedia dramática tan desprovista de valor como *Gran casino* (18/12/40, Calderón, hasta 19/1/41) y las demás comedias. *Los pellizcos*, melodrama escrito con Adolfo Torrado en 1934 y repuesto en Rialto (12/6/42), sucede en una pensión donde el arruinado Mario vive de caridad mientras mantiene en un internado suizo a una sobrina que ignora la situación. La sobrina viene a visitarlo y, para que no se entere de la verdad y gracias al dinero de Raimunda, una rica de pueblo y ex-criada de una finca de Mario, montan la farsa de que Mario sigue siendo un señor. La sátira de la tosquedad de Raimunda y la vuelta de Mario a su condición de recadero de los pensionistas de pago, forman el juego principal de esta comedieta que acaba bien. Se completa el sexenio

con *Los novios de mis hijas* (6/10/42, Zarzuela), *Como tú me querías* (19/2/43, Infanta Isabel), *Con los brazos abiertos* (16/1/44, Fontalba), *La llave* (3/2/44, Calderón), *Una mujer elegante* (21/4/44, Infanta Isabel).

Pilar Millán Astray era autora de un buen sainete madrileño de famoso título, estrenado en 1925 y repuesto al terminar la guerra, *La tonta del bote* (20/1/40, Lara), donde los personajes malos son más interesantes que los buenos, incluida Susana, hija adoptada, criada para todo en casa de una vendedora de ropa usada y recolectora de colillas para un pobre en un bote de pimientos. Un huésped postinero que comprueba su buen corazón hará de ella una famosa «bailaora», a despecho de los hermanos que son unas malas personas. Lenguaje y diálogos, agresivos y chulescos, funcionan bien. *La condesa Maribel* (29/11/41, Reina Victoria) tiene una parte de melodrama aristocrático muy floja, pero la parte cómica no está mal en el lenguaje, los secundarios y la sátira de la rancia tía Berenguela Guzmán de Toledo y Ponferrada de los Celtas de Alba de Tormes que no quiere que un Pérez entre en tan alta familia aunque sea arquitecto y haya salvado a su sobrina Maribel de ahogarse en la playa. El problema importante, sin embargo, está en una mortal y antigua rivalidad amorosa entre los padres de ambos, uno duque y el otro sabio famoso. *Carmiña* (28/5/43, un mes en el Cómico) nos lleva al ambiente gallego de Marineda con la exposición, nudo y desenlace de un conflicto amoroso, con el que intenta la autora ir hacia el teatro de caracteres.

José Ramos Martín (1892-1974), hijo de don Miguel Ramos Carrión, es un zarzuelero importante, autor de *La alsaciana*, *Los gavilanes* (repuesta el 24/5/40 en Rialto) y otras menos famosas, que sigue estrenando zarzuelas en los años 40: *¡Qué sabes tú!* (27/9/44, Fuencarral) con música del maestro Rosillo y, con su hijo Miguel Ramos Durán y música también de Rosillo, *Llévame en tu coche* (4/11/44, Fuencarral). Sainetes como *Mis abuelos son dos niños* (23/3/40, Cómico) o *Un duro en el bolsillo* (20/9/40, Cómico) son parte de su oficio. *¿Quién?* (8/1/41, Cómico), melodrama cómico y detectivesco, quizá por influencia del cine o de los espectáculos arrevistados tiene un planteamiento espacial interesante y ágil en diez cuadros. Gra-

cias a los porteros, personajes cómicos que hacen honor a su proverbial curiosidad, conocemos el asesinato de don Elías, el vecino del segundo, al poco de despedirse como secretaria suya Carmen, sobrina de los porteros, que, detenida como sospechosa, declara que don Elías la quiso forzar. Las cosas se complican con la aparición de una amante, el novio de Carmen, Mercedes la mujer del infiel, y un abogado enamorado de Mercedes; entre todos generan fuertes emociones para el espectador y los porteros añaden efectos cómicos elementales pero eficaces. Al final, resulta que a don Elías lo había matado su mujer y se ve que la justicia trata por igual a pobres, ricos, hombres y mujeres. La combinación de lo dramático y lo cómico funciona bien. Las mutaciones se hicieron rápidamente mediante cortinas. Otras comedias del sexenio fueron *El hombre aquel* (19/3/41, Cómico) y *La flor del romero* (31/10/41 hasta 30/11/41, Cómico).

Antonio Quintero (1895-1977), folklórico metido a comediógrafo, estrena *Bandera blanca* (4/12/40) a medio camino entre el drama rural y la alta comedia pero tan llena de tópicos como el resto de su modesta obra. *La casa de los brujos* (14/2/41) se mueve en la línea del juguete cómico y *¡Cariño!* (13/2/42, Zarzuela) en la del sainete y el melodrama. *Filigrana* (16/10/42, Reina Victoria) se escora hacia el folletín gitano –un conde es arruinado por la gitana que desdeñó para esposa pero los hijos, enamorados, desactivan la venganza–, y *Juan Puerto* (5/12/43, Zarzuela), en colaboración con Carlos Rivera, recae en la comedia andalucista con patio, torero y recitadora. Fue también autor de comedias centenarias como *Gracia y justicia* (11/1/40, Reina Victoria) o casi centenarias como *El delirio* (23/9/39, Reina Victoria).

Lo que me llama la atención es el pésimo ambiente moral que refleja Luis de Vargas en *El señorito Pepe* (9/10/40). Del baile elegante en un hotel pasamos al pensionado, también distinguido, donde moran las señoritas danzantes, una de las cuales, Marisol, recibe las atenciones de Pepe, hijo de la dueña y derrochador regenerado; el padre de Marisol, libre de la chica, ve a su amante, Rosario, que también lo fue de Pepe y para cuya hija pide plaza en el pensionado. Pepe huyó de España por un asunto serio y no mencionado –¿un aborto?– en rela-

ción con Rosario, que ahora está a punto de ser su madrastra. Demasiadas casualidades. Cierta gracia aunque no novedad aportan personajes cómicos como la chica vasca ahorradora y la andaluza alocada. La misma chatez costumbrista y parecida habilidad para lo sentimental y el entretenimiento poseen *Tita Quina* (15/12/40) sobre una florista que asciende socialmente, *Los vestidos de la señora* (25/4/41) sobre un adulterio, *Los madriles* (7/5/42) que acaece en una pañería familiar donde uno de los socios esconde un negocio de contrabando, *Los dos solos* (16/11/43) sobre un argumento del húngaro Vaszary, *Salón de té* (5/11/42) con una condesa que quiere poner un establecimiento de té pero carece de dinero; abunda, en cambio, en oposición familiar. *¿Quién es usted?* (29/12/43) reincide en personajes tópicos como el ingeniero emprendedor que ve comprometido su proyecto por un enredo amoroso y comercial de la dueña de otra fábrica del ramo, con la que acaba casándose. En suma, comedias corrientes, no muy malas pero sin llegar a buenas o interesantes en algún sentido.

Bastante menos dignidad tiene María Luisa Linares, novelista rosa que practicó el teatro, por ejemplo con *Un marido a precio fijo* (21/1/43), sobre una señorita mimada que pide a un ladrón sorprendido en su cuarto de hotel que se haga pasar por su novio para evitar una situación ridícula.

6. Teatro con elemento musical

La atención que puede prestarse a un teatro con elemento musical en un trabajo como el presente es muy limitada, a pesar de que en la realidad diaria de los teatros, precisamente este era el género mayoritario en una sociedad con pocos recursos para oír música y emplear el ocio. Aunque otra cosa fuera deseable, lo cierto es que, a la hora del análisis y la valoración, prima sobre cualquier otro un criterio textual que, si es insuficiente en todo texto teatral, en los lírico-teatrales resulta desorientador. Tómese, pues, lo que viene como una pura acotación de un inmenso terreno en el que no oso adentrarme; solo ofrezco una orientación sumaria, bien consciente de sus mu-

chas carencias acerca de lo ocurrido en las temporadas 1939-1945 en relación con las manifestaciones escénico-musicales.

Del género de variedades y revista solo me voy a referir a dos montajes, uno prototípico del género picante, *Mujeres de fuego*, y otro, *Yola*, prototípico de un intento de revista decente y más o menos familiar. La fantasía cómico-lírica *Mujeres de fuego*, original de E. González del Castillo y J. Muñoz Román con música del maestro Francisco Alonso, estrenada en 1936 y repuesta al terminar la guerra (28/9/39 Pavón y 19/1/40, Martín), cuenta cómo en un presidio de Córcega se intenta calmar la lujuria de los presos: unas cocotas parisinas, de las cuales una es amante del alcaide, ofrecen unas mujeres mecánicas inventadas por un doctor polaco que sienten y hacen sentir como si fueran humanas. El alcaide se va a París con su amante, llevando el dinero de los presos para traerse un cargamento de mujeres de fuego, pero se lo gasta todo en cabarets, no sin antes hacerse amigo de un maño cabezota que compra un cabaret, y cuyo hijo se encapricha de la hija de una marquesa. No importa cómo, todos terminan en el presidio donde se produce el inevitable motín de los presos en berrea. Hay bastantes interludios musicales con vicetiples en trajecitos sucintos de dos piezas, según la acotación. Las piezas como esta plantean una situación disparatada cuyo único sentido es jugar con la lujuria del director, de los presos y de los espectadores. Su gancho y atractivo se basa en lo pegadizo de la música y el magnetismo coreográfico de los números, elementos que escapan del todo a mi análisis pero que eran responsables de que, por ejemplo, algunas semanas de 1944 este tipo de espectáculos acapararan el 60% de toda la cartelera madrileña.

La zarzuela cómico-moderna *Yola*, con libro de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando y música de los maestros Juan Quintero y José María Yrueste, fue estrenada con gran éxito por la famosa artista Celia Gámez en Eslava (14/3/41). Su reposición al año siguiente volvió a funcionar bien (del 2/4/42 al 29/6/42 en Eslava; y todavía en la siguiente: 9/9/42, Eslava). Todo ocurre en un castillo del imaginario país de Clarintonia donde el viejo duque Calixto, tras cuatro matrimonios, todavía busca mujer que le dé heredero. Se presentan una jamona y Yola, Yolanda por nombre completo, que

es hija de duquesa y viste de aviadora. Para evitar la competencia de un príncipe, el duque lo secuestra y difunde la calumnia de que se ha fugado con una doncella. Al final «Los que no estaban unidos más que por pasiones, orgullos y codicias no podían triunfar [...] Solo los que se unen con, de, en, por, sin, sobre, tras de un amor, triunfan aun perdiendo y siguen unidos aun después de muertos» (61).

Para terminar, conste que no son raras las alusiones al grado de esclerosis a que había llegado todo este multiforme género de la revista-variedades:

> Género frívolo. Tarde de estreno calurosa; palidez mortal de circunstancias en autores y cómicos. Muchas bandas: «Altamente culto y moderno». Se levanta el telón. Colorines. Muchos colorines. Un chiste de los que se ceden unas revistas a otras en noches de insomnio. Primer número. «¿Esto no es de *Los gavilanes*?». El compañero de butaca se revuelve airado: «No, señor. De *Parsifal*». El descubridor del latrocinio queda satisfecho. Casi disculpa al músico. Sale un actor, calvo, a quien llaman Calvino. La primera tiple se acuerda de pronto de su origen madrileño, y al histérico conjuro hace su aparición un coro de chulas, verbeneras. Ya en la calle, uno sigue leyendo: «Altamente culto y moderno». Sobre todo, moderno. (*ABC* 19/5/39, 37)

La zarzuela pervive aún bastante bien gracias al hueco casticista que le dejó el hundimiento del género chico y a su propia reacción renovadora frente a la competencia que le hacían la opereta de origen centroeuropeo, los géneros más o menos ínfimos, las revistas más o menos modernas, la canción, el baile español y, por otro lado, el cine. En realidad, puede decirse que la zarzuela vive un momento de esplendor entre 1920 y 1936, que podría cifrarse en la clásica *Doña Francisquita* estrenada el 17 de octubre de 1923, del maestro Amadeo Vives, con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. En 1934, por ejemplo, de los 14 teatros de Madrid, la mitad –Calderón, Coliseum, Fuencarral, Ideal, Latina, Rialto, Zarzuela– estaban dedicados a género lírico, los mismos prácticamente que en la posguerra. Vázquez Montalbán, Vizcaíno Casas y otros

rememoradores informan tanto de la fuerza popular de cuplés y canciones, como de su función en la conciencia colectiva de ciertos sectores sociales. El género folklórico, que también compite con la zarzuela, empieza a desprestigiarse precisamente en los años de este sexenio, cuando su posible carga nacional no compensa la rutina y el amaneramiento en que cae, a manos principalmente de Rafael de León y Antonio Quintero en unión del maestro Quiroga, sepultureros de García Lorca en España. Otros nombres más o menos gitanos en sus temas son Antonio Casas Bricio o José Antonio Ochaíta. El baile español, cuyo origen se remonta al exitoso proyecto escénico de *El amor brujo* de Manuel de Falla y a su prolongación en manos de Lorca, Sánchez Mejías, La Argentina y La Argentinita, se desagua tristemente en estos años cuarenta. En mayo de 1942 (15/5/42) la Compañía Española de Ballets, repuso *El amor brujo* en Fontalba.

Todavía se percibe una notable vitalidad del género en la abundancia de zarzuelas originales en estos años 1939-1945 sin que falten tampoco reposiciones de los títulos que terminarán siendo clásicos en el género grande o chico: *La revoltosa, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, Doña Francisquita.* Al comienzo del sexenio hubo un éxito notable de zarzuela con más de cien funciones, *Monte Carmelo* (17/10/39), libro de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw y música de Federico Moreno Torroba. La crítica señaló, no obstante, algunos reparos en esta «Granada de portfolio... romántica» como escenas demasiado largas, desgana en alguno de los cantantes principales, exageración interpretativa en otro y penuria en el decorado. Regino Sainz de la Maza, crítico musical de *ABC* (18/10/39, 13), comenta:

> En el paisaje desolador de nuestro teatro lírico, brota de vez en cuando alguna rara flor que le anima momentáneamente y nos hace creer en su fertilidad no extinguida y en la posibilidad de ver renovadas antiguas y frescas gracias. La zarzuela como género no es mejor ni peor que otro cualquiera destinado a cumplir una función teatral. Es [sic] la capacidad creadora de los autores, el ingenio y la fantasía del poeta y la inspiración y maestría del músico los que confieren jerarquía.

Queda la ópera, siempre con pocas funciones en Calderón, Zarzuela, Fontalba, Madrid, Coliseum, y alguna vez en Price. El repertorio aproximado fue el siguiente: *Tosca*, de Puccini, y *Rigoletto*, de Verdi, fueron las más repuestas con ocho veces entre 1939 y 1945. Siguen, de Puccini, *Madame Butterfly* y *La Bohème*, con siete. Seis veces se puso *El barbero de Sevilla*, de Rossini. Y cinco *Manon*, de Massenet. Cuatro veces *Lucía de Lammermoor*, de Donizetti, y *Aida*, de Verdi. Con tres están: *La traviatta*, de Verdi, y *Carmen*, de Bizet. Y con dos: *El trovador*, de Verdi, *Lohengrin*, de Wagner, y *Caballería rusticana*, de Donizetti. Y solo una vez *Otello*, de Verdi, *Sansón y Dalila*, de Saint-Saens, *Tristán e Isolda*, de Wagner, *Turandot*, de Puccini, *Un ballo in maschera*, de Verdi, *L'elisir d'amore*, de Donizetti, *La favorita*, de Donizetti, y *Werther*, de Massenet. Un suelto del mes de noviembre de 1943 anunciaba en *ABC*: «Aristocracia. Lujo. Distinción. Los martes y los viernes, durante todo el mes de noviembre ÓPERA EN LA ZARZUELA».

7. EL FIN DE LA GUERRA Y EL COMIENZO DEL TEATRO

Generalidades, patriotismo y homenajes diversos. El calendario se portó bien con las compañías teatrales porque la guerra terminó en vísperas de uno de los tradicionales hitos de toda temporada: el Sábado de Gloria, que aquel año cayó el 8 de abril. En esta fecha las compañías solían presentar estrenos dando comienzo a la tercera parte de la temporada 1938-1939, después del también tradicional cambio de programaciones de fin de año, en que se daban funciones navideñas e infantiles. Pero antes de los primeros estrenos del sábado 8 de abril, aparecieron en las secciones de teatro algunas informaciones que merece la pena comentar.

«Una ojeada retrospectiva» (*ABC* 4/4/39, 28) hacía tabla rasa de todo lo estrenado en Madrid durante el «bienio rojo», según dos categorías: «comedias *de circunstancias* chorreando bermellón y zafiedades, y obritas pornográficas rezumando mugre y atrevimientos... Como único oasis en este desierto, han figurado algunas comedias del antiguo régimen a base de

astracanadas para hacer reír a la multitud. Y esto ha sido todo. Nada.» Se puntualiza un aspecto importante: «[los teatros] se reorganizarán volviendo a sus antiguos dueños y empresarios... siempre, claro es, que no se trate de personas indeseables sino de reconocida decencia política» (*ABC* 5/4/39, 28). Durante la guerra muchos de esos locales habían sido incautados por sindicatos y explotados en régimen de cooperativa. Se advierte también en «Una ojeada retrospectiva» que a algunas de las compañías que han venido actuando en la zona nacionalista se les asignarán algunos de los locales disponibles.

Se anuncia la creación de una Junta de Espectáculos, con Eduardo Marquina al frente, responsable de «[t]odo lo referente al desarrollo teatral en el porvenir», incluyendo la censura de los repertorios y la fiscalización de las obras nuevas. Las «Normas para los empresarios de espectáculos públicos» (*ABC* 8/4/39, 28) concretan los detalles, entre ellos la obligatoriedad de presentar los libretos de obras «posteriores al 18 de julio de 1936 o [que] se hayan representado durante la dominación roja». Lo mismo se aplica para grupos de aficionados o funciones benéficas.

«En el Sindicato de actores» (*ABC* 5/4/39, 28) refleja el nerviosismo de los cómicos, deseosos de que, tras el obligado cierre de la Semana de Pasión, se reanude inmediatamente la actividad, con «la impresión consiguiente de no haberse interrumpido la normalidad» y para que haya ingresos. Se precisa también que «[l]os teatros cuya propiedad no sea reclamada seguirán bajo la explotación de la Delegación de Propaganda» y se anuncia la constitución de sindicatos verticales «en la más perfecta acomodación y subordinación, desde el empresario hasta el último elemento» con una novedad prometedora: la creación de «un directivo escénico, cargo que hasta ahora fue siempre vinculado al puesto de primer actor, y que en lo sucesivo tendrá independientes funciones».

La primera crítica de teatro aparecida en *ABC* incluye este párrafo: «Al final de la función fue expuesto en el escenario el retrato del Caudillo, y la orquesta del teatro interpretó el himno nacional, que los espectadores escucharon de pie y con el brazo en alto, sonando muchos vivas a España y a Franco». Durante estas semanas son frecuentes estas codas patrióticas al

final de las críticas, pero pronto desaparecen, y es de suponer que la práctica iría extinguiéndose poco a poco en el día a día de los teatros.

Las muertes y penalidades de la guerra tuvieron su influencia en la programación teatral. Don Tirso Escudero comenzó la temporada de la Comedia con un Ciclo-homenaje a Muñoz Seca, «asesinado por los rojos» en Madrid. Otro candidato a una operación semejante era Serafín Álvarez Quintero, muerto también durante la guerra, aunque no asesinado. Se le asimiló, no obstante, a los demás caídos atribuyendo su muerte a «las penalidades sufridas durante el dominio rojo». Hubo un acto en el Retiro organizado por los autores y actores de Madrid –la extensa reseña (*ABC* 13/4/39, 13) insiste: «ilustre caído del Madrid martirizado»– y tanto Lara como el Español programaron obras suyas, con esa doble finalidad económico-patriótica.

Társila Criado anuncia su propósito de rendir «homenaje a las tres naciones que más se han significado en sus simpatías por España durante la guerra con los rojos: de Portugal, representaría una comedia de Mezquita, titulada *Envejecer*. De Italia, *La Giocconda*, de D'Annunzio. Y de Alemania, *Los bandidos*, de Schiller. Entre las obras españolas que trae en cartera figura la comedia de Tomás Borrás, *Noche de Alfama* (*ABC* 12/4/39, 28).

El capítulo de homenajes incluye también una «Semana teatral de Homenaje al glorioso Ejército español», del 16 al 21 de mayo. No está muy claro en qué consiste y más bien parece que cada teatro echaba a su gusto sal patriótica. Por ejemplo, el Pavón decide incluir «en todas sus funciones al final del espectáculo... dos números de carácter patriótico, uno de los cuales será el estreno de «La marcha de las centurias», letra de Luis Fernández Ardavín, música del maestro Alonso.» (*ABC* 16/4/39, 14). O sea, un fin de fiesta que, al parecer, fue engrosando día a día: «Entre otros números, el de La Banderita es un verdadero acierto y de un éxito apoteósico.» (18/5/39, 19). El Teatro de Falange dio *El Hospital de los locos* en el cine Capitol (el lunes 22). En Infanta Isabel, Isabel Garcés recita el monólogo «Una madrileña en la frontera»: «La acogida dispensada por el público expresa la necesidad de volver a esta escena

breve, de tan firme tradición española.» (*ABC* 20/5/39, 29). Semanas antes, en el cine Alcázar ya se había hecho cosa parecida, en honor del Ejército y a beneficio de Auxilio Social, con la representación de un diálogo del represaliado Benavente y unos sainetes de Ricardo de la Vega, autor este al que también se rinde homenaje, hay que suponer que por su casticismo. La sesión de Hispanidad se cierra con un apropósito lírico original titulado *Estampa Argentina* (*ABC* 20/4/39, 18).

El recurso a lo patriótico, sin embargo, no era garantía de éxito seguro. Aprovechando la Semana patriótica, se estrenó en Lara *Amor, Patria, Caridad*. De ella y de su autor afirmaba el crítico, Luis Araujo Costa, lindezas como esta: a don Luis Teijeiro «le sobra [...] amor a España y a nuestro glorioso Caudillo [...] el caso de amor inmenso de una buenísima muchacha a su primo militar se resuelve en el desenlace feliz entre oleadas de sentimentalismo [...] *Amor, Patria, Caridad*, que antes se llamó *¡Arriba España!* y que no sabemos por qué razón se le cambió de título, es una de esas comedias inestrenables que guardan muchos españoles en el cajón de su mesa [...] una comedia que nacía muerta» (*ABC* 25/5/39, 19).

En esta línea nacionalista, aparecieron a lo largo del mes de abril noticias referentes a secuelas de la guerra entre los miembros de la profesión; en algunos casos, víctimas violentas. Así, el actor cómico Diéguez, «asesinado, como se sabe, por la Horda roja marxista en Madrid» (*ABC* 25/4/39, 24 y 18/4/39, 26), es objeto de una función a beneficio de la familia; se hace recuento de que son siete los autores asesinados por los rojos (24/5/39, 23); o se recuerda al maestro Calleja, «caído en el presidio suelto [sic] de Madrid, a consecuencia del hambre y la angustia, como tantos otros... El notable músico sucumbió finalmente a este asesinato lento» (20/4/39, 18). En una reseña se hace una necrológica triple de María Cancio y Nieves Suárez que murieron «durante el período de la dominación roja»; y de Rafael Mario Victorero, «actor de silueta elegante», se detalla que «[p]or sus ideas y su adhesión a la Causa Nacional fue bárbaramente asesinado por los rojos». También se puede adquirir la condición de víctimas por extensión, como Serafín Álvarez Quintero: así «la prestigiosa actriz de la Comedia, María Mayor, [que] ha fallecido; una víctima más de las privacio-

nes y sufrimientos de la guerra» (13/4/39, 27) o Pilar Millán Astray «decana de las excautivas de los rojos» (16/5/39, 14).

Se hacen públicas adhesiones: «Celia Gámez es merecedora de un saludo especial por haberse acusado como ferviente nacionalista desde el principio del levantamiento» (18/4/39, 26). Ricardo Simó Raso «notable actor, murió en San Sebastián cuando más confiaba en volver a Madrid por el triunfo de las armas franquistas, de las que era fervoroso partidario» (*ABC* 19/4/39, 17). Y palinodias decorosas en forma de aclaración: dos artistas cómicos habían expresado «actitudes favorables al credo marxista. En aquella ocasión Pompoff y Teddy no pudieron rectificar porque no encontraban dónde hacerlo. Hoy quieren sincerarse de toda sombra de pecado antinacionalista y recurren a los periódicos para [...] afirmar su ideología, completamente adepta a la obra del Caudillo. Dichos artistas ponen como garantía de la sinceridad de sus manifestaciones de ahora a todos sus compañeros y amigos que les conocen y pueden testimoniar su conducta durante el imperio de la Horda en España» (*ABC* 20/4/39, 18). La rectificación de Jacinto Benavente, que hizo manifestaciones favorables a la República en Valencia, es más conocida. Parece ser que en cuanto se encontró con el caqui del uniforme del general Aranda, se abalanzó sobre él al tiempo que decía con voz trémula: «¡Ya sabe usted, mi general! ¡Me obligaron! ¡Me obligaron!».

El *ABC* de 15/4/39, 26 incluye un resumen de los dos años de teatro en la zona nacionalista con un balance no muy lucido en cuanto a novedades: doce comedias nuevas y seis líricas. Comedias nuevas: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (Jardiel), *Yo soy Brandel* (J. I. Luca de Tena), *Garcilaso de la Vega* (Mariano Tomás), *De ellos es el mundo* (J. M. Pemán), *Manos brujas* y *Gracia y justicia* (Antonio Quintero), *Felipe, el de la FAI* (Sicilia y M. Merino).

No faltan alusiones bienhumoradas y patrióticas al tópico del hambre en el Madrid sitiado, como si fuera cosa del pasado: «Han llegado los del Infanta Isabel. Vienen más gorditos. Los del Madrid de la dieta y del bostezo famélico les han visto aparecer sin envidia, porque ellos también comen ya» (23/4/39, 22).

7.1. La truncada temporada teatral 1938-1939

Los primeros locales en reanudar la actividad fueron Maravillas, Martín y Fontalba el Sábado de Gloria (8/4/39), primer día disponible. Fontalba inaugura la temporada con *El divino impaciente*, de Pemán, a beneficio de Auxilio Social, en un teatro lleno de público. La compañía de José Rivero lograba así iniciar inmediatamente la actividad con una obra de repertorio, que no presentaba la menor vacilación en cuanto a censura e incidía en el flanco, muy vivo en aquel momento, de los sentimientos y los padecimientos por la religión. La reseña del crítico (AC), sin embargo, no alude para nada al aspecto religioso. Obtuvo una buena permanencia en cartel: unas 55 funciones.

Las otras dos compañías que se movieron con rapidez ofrecen un contraste patético: ese mismo Sábado de Gloria, en Maravillas, pomposamente apellidado «El Palacio de las Variedades», presentaban (dos sesiones) su espectáculo Pompoff, Thedy, Nabucodonosorcito y Zampabollos. Mientras que en Martín, traspasando ya la borrosa línea del decoro, debutaba (con 1 sesión) una «gran compañía de revistas con *Mujeres de fuego*», obra que llegará a centenaria.

El sábado siguiente (15/4) se incorporaron cuatro nuevos teatros. El Comedia de Tirso Escudero y el Español, contratado por la compañía de Ana Adamuz, se lanzaron a los homenajes como método de arranque. El teatro de la Comedia conmemoró a Muñoz Seca con *La tela*, obra (en colaboración con Pedro Pérez Fernández) a la que seguirían otras del mismo autor como *La Oca* o *El verdugo de Sevilla*.

El Español homenajeó a Serafín Álvarez Quintero con una obra de repertorio, *Malvaloca*, «que tantos éxitos ha proporcionado a Anita Adamuz» (*ABC* 14/4/39, 19), centrada en «la nueva vida que sigue al pecado una vez purgada la culpa de la redención que el amor opera en las almas» (*ABC* 16/4/39, 24). Es de suponer que lo de «la nueva vida» no era alusivo –aunque ¿quién sabe?–. La función fue a beneficio de Frentes y Hospitales, y Auxilio Social; y se remató con la recitación de poesías dedicadas al hermano desaparecido, a cargo de Fernández Ardavín y José Méndez Herrera. Los teatros Chueca y

Muñoz Seca también empezaron a trabajar esa segunda semana de abril, el primero con zarzuelas (*La Dolorosa, Los claveles* y *La verbena de la paloma*), el otro con «Variedades selectas». Chueca se anunció con gacetillas en *ABC* antes y después de su presentación; el Muñoz Seca se limitó a la Cartelera, quizá por falta de medios para la promoción publicitaria.

Cinco teatros más se ponen en marcha el siguiente fin de semana: en Victoria (Reina Victoria) se repone a Pemán, *Cuando las Cortes de Cádiz,* que mereció una breve crítica sin firma y duró una semana escasa (13 funciones); se pasa después a obras de Muñoz Seca y, a mediados de mayo, da entrada a las revistas. El Infanta Isabel, con su compañía titular (Rafael Rivelles, Isabel Garcés), también ve un buen comienzo en el homenaje a Muñoz Seca y repone *El conflicto de Mercedes.* Por su parte, Lara también opta por el homenaje a los Quintero, con *El centenario.*

La empresa Carcellé, al cargo del Teatro de la Zarzuela, pone bastante interés en la propaganda y moralidad de sus espectáculos: «que estas "Variedades" sean realmente "variedades" y de noble estilo». Por si esto fuera poco, se añade en la misma página del diario: «[La] Empresa propietaria y Circuitos Carcellé saludan al Caudillo y al restablecer contacto con el distinguido público madrileño [...] tienen el honor de anunciar la inauguración de su temporada de Altas Variedades» (*ABC* 19/4/39, 17). Se conoce que la propaganda iba bien dirigida porque «[e]l general Saliquet, acompañado por el gobernador general del Ejército del Centro [...] y de uno de sus ayudantes [...] asistió a la representación. El público, al darse cuenta de su presencia en el proscenio, prorrumpió en una gran ovación, dando vivas al general Saliquet, al Generalísimo y a España. Suspendido unos momentos el programa, la orquesta interpretó el himno *Cara al sol,* que fue acompañado por el público con el brazo en alto» (*ABC* 25/4/39, 24).

Esta asistencia del estamento militar se relaciona con lo sucedido a propósito de los proyectos del teatro Eslava. Al parecer, Eslava quería entrar en la competencia del género frívolo y ese rumor provocó un comentario de *ABC* que orienta acerca de las expectativas de los empresarios respecto a este género:

Otro teatro que quiere dedicarse al género frívolo... y nos parece que van saliendo ya muchas frivolidades. Aunque este género sea ofrecido a los guerreros que andan hoy por Madrid, como compensación de la seriedad de la reciente lucha, entendemos que no hay que exagerar. A lo mejor, los guerreros optan por presenciar un teatro formal, artístico y limpio» (20/4/39, 18).

Finalmente el proyecto de Eslava no cuajó y se sustituyó con otro no mucho más elevado: «Risa, risa, risa»; así se hacía propaganda de una comedia de Antonio y Enrique Paso (22/4/39, 25), que cayó pronto de cartel. En mayo se reanudó la actividad con una opereta que reunía ambos reclamos: «arte, belleza, risa, frivolidad» (6/5/39, 22).

Con doce teatros puestos en marcha en el plazo de tres semanas, solo faltaba la incorporación del Calderón, dedicado al género lírico (Compañía del maestro Moreno Torroba) que se produjo el 10 de mayo, al mismo tiempo que el Pavón, entregado a las revistas. Para el otoño quedó la incorporación del Colisevm, dedicado a revistas, el Cómico, con comedias, y el Pardiñas, también de comedia, más la fugaz incursión veraniega del Rialto con bailes andaluces.

ABC informa de la actividad realizada por el Teatro de Falange (13/4/39, 27) y hace una entusiasta presentación de la calidad artística del grupo: «Esta joven y aguerrida agrupación, orientada hacia las más audaces formas escenográficas y espectaculares, y enraizada en la más noble y auténtica tradición teatral española [...] más de 300.000 espectadores [...] esperanza de un nuevo teatro español» (18/5/39, 17). *El Hospital de los locos* se representó en Madrid el 22 de mayo en el cine Capitol. Al día siguiente, el crítico de *ABC*, Luis Araujo Costa se deshacía en elogios por su espectacularidad, su modernidad y su sentido de la tradición. La segunda y última función (23/7/39) de este aún proto-Teatro Nacional consistió en otro auto sacramental, *La cena del rey Baltasar*. Araujo Costa, además de alardear de erudición, alabó la puesta en escena y sintió su ánimo transportado «a otras épocas españolas de poesía y ensueño», gracias «sobre todo, [a]l ambiente perfumado del Retiro madrileño en una hermosa noche de verano» (25/7/39, 19).

Se repetía la tradición barraqueña de los montajes «populares» al aire libre, que su director, Luis Escobar, conocía bien. El resto del año 1939 se dedicó a movimientos preparatorios para institucionalizar esta iniciativa que habría fenecido pronto de no haber encontrado el apoyo oficial dentro del nuevo Consejo Nacional de Teatros (BOE 13/3/40).

El imperio de la Revista-Variedades: La proporción mayoritaria de la actividad teatral corresponde a este inestable género que lo mismo incluye espectáculos más o menos picantes que variedades honestas y hasta infantiles con payasos, o el reino de lo «flamenco» con mayor o menor elaboración argumental. Se percibe también una actitud de cierta tolerancia con la frivolidad aunque no deje de marcarse el límite de la decencia, que parece concretarse básicamente en aspectos de vocabulario.

Este fenómeno de relajación psicológica, habitual tras las guerras, y hasta de humor, hace posible el estreno en la Comedia de una herencia del astracán titulada *Los rojillos* (Antonio Paso y colaboradores), sátira de la guerra. Pero con motivo de esta pieza cómica no podía faltar otra actitud menos atenta a las convenciones de la creación literaria. José M.ª de Arozamena distingue entre la sátira legítima de Muñoz Seca sobre la República y «nuestra guerra –guerra teñida de horrenda profanación revolucionaria–... muy seria para ser ofrecida públicamente a broma». Y se la va calentando la pluma: «[no] se puede tampoco dulcificar el instinto criminal de la horda bajo el cariño de *rojillos*. Rojazos asesinos estaría mejor. Nuestro pueblo ha olvidado pronto a sus ídolos...» (*ABC* 17/6/39, 22). Perseverando en su celo, el mismo Arozamena advertía del fondo antipatriótico de las comedias flamencas, que apoyan todo su efecto «en determinadas rebeldías que trascienden al terreno social... Flamenquería, señoritismo, desprecios a la humildad. Mucho cuidado con todo eso» (24/5/39, 23), tan incompatible con el nuevo orden nacional-sindicalista. Otros críticos de estos meses se quejan de que lo presentado como estreno son cosas viejas disfrazadas y señalan a Antonio Paso como veterano en estas lides del buen apaño.

La impresión de agotamiento de los géneros heredados no es exclusiva del teatro menos exigente; se comprueba igual-

mente en el nivel más noble. Falso y caduco resultó el poema dramático de Méndez Herrera y Casas Bricio *Viento de proa* en el Español. «Al acabar el primer acto pensaron todos los espectadores: "¡Pero si esto es Echegaray!" Y, en efecto, las mismas redondillas, idénticos romances...» Araujo Costa remata con dureza: «En resumen: una obra más... a la que concurren todas las falsedades de una escuela que pasó para no volver.» (*ABC* 4/6/39, 20)

Los éxitos de público: La revista *Mujeres de fuego* alcanzó 101 representaciones en el Martín desde el mismo Sábado de Gloria (8/4) hasta el 24 de mayo. Fue el único espectáculo de este periodo en superar las 100; aunque a trompicones, pues al día siguiente se anunciaba ya el reestreno de «la mejor superrevista: *Las de los ojos en blanco*», con lo que parece claro que la empresa alargó la obra para llegar a la consideración oficial de éxito que daba la obra centenaria. Los reclamos publicitarios eran inequívocos respecto a la oferta de comicidad y sensualidad elementales: «Mucho se reirá el público con los inigualables... [aquí nombres de los actores cómicos] y más disfrutará saboreando el fino arte de... [la cantante principal] que con... 25 bellísimas muchachas celebrarán...» (*ABC* 24/5/39, 24). En segunda posición, con 80 representaciones, otra revista: *Las tocas* en Pavón (11/5 a 25/6) a cargo de una «compañía de revistas españolas». No hay comentarios sobre esta pieza en la prensa de los días siguientes pero el artículo «Dignidad en la frivolidad» (13/5/39, 18) toma pie de «un estreno reciente» para su tema: que los autores de revista están tomando la medida a la nueva situación y evitando atrevimientos.

En tercer lugar, una obra cómica de Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, que llegó a 58 representaciones en el Infanta Isabel (de 28/4 a 30/5). Aunque no entusiasta, la reseña es positiva y señala como sobresaliente el tercer acto, contrariamente a lo que más solían atacar los adversarios de Jardiel. *El divino impaciente* de Pemán alcanzó 55 representaciones en Fontalba (de 8/4 a 15/5).

Durante este verano se produjo un fenómeno de concentración: solo dos obras superaron las 50 representaciones, pero esas dos superaron también las 100. El éxito del verano fue un juguete cómico de Antonio Paso (hijo), Sáez y González Álva-

rez, titulado *¡Que se case Rita!* Estuvo en la Comedia desde el 15 de julio hasta el 20 de septiembre (más otra decena de días en octubre 18/10 a 25/10) con un total de 142 funciones. Se trata «de un juguete más, ni mejor ni peor que los muchos que, a través de las temporadas, han venido representándose en la Comedia. Seguramente llevará gente al teatro, pero ni la literatura ni el arte tienen relación con todo lo que allí ocurre.» (16/7/39, 55). Cien representaciones justas alcanzó la opereta de Jardiel *Carlo Monte en Monte Carlo* (16/6 a 30/7).

7.2. Transición hacia la normalidad

Con el comienzo de la temporada 1939-1940 sonó para el teatro la hora de la verdad. Entre el 15 de septiembre y el 31 de diciembre de 1939 hubo once obras con más de 50 representaciones y solo una centenaria, la zarzuela *Monte Carmelo*. La comprobación más importante es que el absoluto predominio que ejerció el subteatro los meses anteriores ha dejado paso a un tono general menos burdo, como si el público de soldados se hubiera retirado para dejar las butacas a otro menos silvestre o hubiera cedido en su psicología de cuartel para adaptarse a un tono de corrección. En concreto, de esas once obras de éxito no hay ningún espectáculo frívolo. Hay un juguete cómico, una obra musical, un sainete madrileñista, una zarzuela original y, lo que es más importante, siete comedias. La transición respecto al periodo de abril a septiembre se concreta, pues, en la presencia consistente de este último bloque de comedias, distintas entre sí pero homogéneas frente al resto de la oferta. Son las siguientes: *Medio minuto de amor*, de Aldo de Benedetti (15/9/39, Eslava), *Mis chavales*, de Luis de Vargas, en el Cómico (22/9/39), *Rosa, la pantalonera*, sainete madrileñista (6/10/39, Pavón), *El delirio*, de Antonio Quintero, en el Reina Victoria (23/9), *Las colegialas*, de Leandro Navarro (25/10), *Los restos*, de los hermanos Quintero, (9/11), *Los brillantes*, obra musical con libro de Antonio Quintero y Adolfo Torrado en el Colísevm (desde 1/12) y *¿Quién me compra un lío?*, juguete cómico (6/12).

Tres obras ofrecen algo más que vulgaridad: *Un marido de ida y vuelta* (26/10), que logró 94 representaciones, supone el tercer estreno de Jardiel en solo seis meses, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* de Carmen de Icaza, y *Monte Carmelo* (17/10), zarzuela de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw con música de Federico Moreno Torroba.

En suma, la puesta en marcha del teatro después de la guerra se hizo con rapidez. De los trece locales que funcionaron ese año (Maravillas, Victoria, Zarzuela, Martín, Chueca, Muñoz Seca, Eslava, Comedia, Español, Lara, Isabel, Fontalba, Calderón) doce estaban en marcha en el plazo de tres semanas; tres de ellos ya en la primera semana y siete en la segunda. Los primeros seis meses predominó absolutamente el entretenimiento: género ligero (7/13 locales), cómico (5/13) o musical (1/13). Pero el otoño significó la normalización. El género frívolo pasa a segundo plano, el público empieza a ser estable en su asistencia a los teatros. Los autores taquilleros, Luis de Vargas, Muñoz Seca, Antonio Quintero, Leandro Navarro, los Quintero, Adolfo Torrado y Jardiel, son básicamente los mismos que hacían buenas liquidaciones durante la República. El panorama no debe sorprender. Es lo que cabía esperar en circunstancias tales, excepcionales y de transición, tanto por la resaca de la guerra como por la necesidad de una reorganización empresarial.

VÍCTOR GARCÍA RUIZ
Universidad de Navarra

Textos teatrales mencionados en el período 1939-1945

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Obras completas*. 7 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1953.

ARNICHES, Carlos. *Don Verdades*. Madrid: Imprenta Católica, 1944.

ARNICHES, Carlos. *Don Verdades*. México: M. Altolaguirre (Los modernos), 1945.

ARNICHES, Carlos. *Teatro completo*, 4 vols. Madrid: Aguilar, 1948.

BALLESTEROS, Mercedes, y DE LA TORRE, Claudio. *Quiero ver al doctor*. Madrid: Alfil (colección Teatro, 81), 1953.

BENAVENTE, Jacinto. *Obras completas*. 11 vols. Madrid: Aguilar, 1958.

BOOTHE, Clare, y ROS, Samuel (trad. y adap.). *Mujeres*. Madrid: Afrodisio Aguado, s. a.

BORRÁS, Tomás. *Teatro*. Vol. 1. Madrid-Buenos Aires-Cádiz: Escelicer, 1942.

CALVO SOTELO, Joaquín. *Teatro casi completo*. Madrid: Grupo Libro 88, 1993.

CASAS BRICIO, Antonio, y ALAPUENTE, Ramón. *Oropel*. Barcelona: La Escena (año 3, núm. 47), 1 marzo 1943.

CASAS BRICIO, Antonio. ... *Y creó las madres*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 2, núm. 32), 1943.

CASAS BRICIO, Antonio. *Gloria Linares*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 1, núm. 12), 1941.

CASAS BRICIO, José. *Tú gitano y yo gitana*, 1934. Madrid: Biblioteca Teatral (año 2, núm. 30), 1942.

CUÉ, Ramón. *Y el Imperio volvía...* (*Poema coral-dramático en cinco jornadas*). Barcelona: Balmes, 1940.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis, y MAÑES, José Luis. *María Antonieta*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 2, núm. 19), 1942.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis, y DE LA HERA, Juan López. *Tu mejor amigo*. Barcelona: La Escena (año 3, núm. 56), 1943.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis. *Mi señor es un señor*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 3, núm. 46), [1943?]

FOXÁ, Agustín de. *Obras completas*. Vol. 1. *Poesía, teatro y novela*. 3 vols. Madrid: Prensa Española, 1972.

GÓNGORA, Manuel de. ... *Y el ángel se hizo mujer*. Madrid: Talía (núm. 16), 1941.

GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Enrique, y MUÑOZ ROMÁN, J. *Mujeres de fuego*. Barcelona: Editorial Cisne (Teatro frívolo, núm. 9), 1936.

ICAZA, Carmen de. *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1942.

JARDIEL PONCELA, Enrique. *3 proyectiles del 42*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. *Madre* (*El drama padre*), *Es peligroso asomarse al exterior* y *Los habitantes de la casa deshabitada*.

JARDIEL PONCELA, Enrique. *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*. Eds. Fernando Valls y David Roas. Madrid: Espasa Calpe (Austral), 2000.

JARDIEL PONCELA, Enrique. *El amor solo dura 2.000 metros*. Madrid: Alfil (colección Teatro, 84), 1953.

JARDIEL PONCELA, Enrique. *Eloísa está debajo de un almendro*. Ed. Fernando Valls. Barcelona: Vicens Vives, 1995.

JARDIEL PONCELA, Enrique. *Obras completas de Enrique Jardiel Poncela*. Vol. 3. México: AHRMEX, 1958. Para *A las seis en la esquina del bulevard, Blanca por dentro y Rosa por fuera, Las siete vidas del gato* y *Tú y yo somos tres*.

JARDIEL PONCELA, Enrique. *Obras Teatrales Escogidas*. Madrid: Aguilar, 1964. Para *Un marido de ida y vuelta*.

JARDIEL PONCELA, Enrique. *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*. Ed. Antonio A. Gómez Yebra. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 186), 1990.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. *Se ensanchaba Castilla...* Madrid: Talleres Aldus, 1944.

LINARES RIVAS, Manuel, y LÓPEZ-CRIADO, Fidel. *El teatro de Manuel Linares Rivas*. 3 vols. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1999.

LUCA DE TENA, Juan Ignacio, y DE LA CUESTA, Miguel. *La escala rota*. Madrid: Imp. Prensa Española, 1944.

LUCA DE TENA, Juan Ignacio. *De lo pintado a lo vivo*. Ed. F. Díaz Plaja. *Antología 1939-1958*. Madrid: Alfil, 1958. 114-132.

LUCA DE TENA, Juan Ignacio. *La condesa María. ¿Quién soy yo? Espuma de mar*. Madrid: Prensa Espanola, 1944.

LUCIO, José de, y MOYRON, J. *¿Quién me compra un lío?* Barcelona: Cisne (Teatro selecto núm. 37), 1941.

LUCIO, José de. *¡Cuidado con la Paca!* Madrid: Sociedad de Autores de España, 1937.

LUCIO, José de. *¡Déjeme usted que me ría!* Madrid: Talía (año 2, núm. 17), 1941.

LLOPIS, Carlos. *Cinco años y un día*. Barcelona: Prisma (año 2, núm. 3), febrero 1944.

LLOPIS, Carlos. *Teatro selecto*. Madrid: Escelicer, 1968.

MACHADO, Antonio y Manuel. *El hombre que murió en la guerra*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

MAÑES, José Luis. *Como hermanos*. Madrid: Talía (año 5, núm. 54), 1944.

MARQUINA, Eduardo. *Obras completas*. 8 vols. Madrid: Aguilar, 1944-1951.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, y MAURA, Honorio. *Susana tiene un secreto*, Madrid: *Comedias* (año 1, núm. 11), 1926.

MILLÁN ASTRAY, Pilar. *La condesa Maribel*, Madrid: Talía (año 3, núm. 25), 1942.

MILLÁN ASTRAY, Pilar. *La tonta del bote*. Madrid: Sucesor R. Velasco, 1925.

MUÑOZ SECA, Pedro. *Obras completas de Don Pedro Muñoz Seca*. 7 vols. Madrid: FAX, 1946-1954.

NAVARRO, Leandro, y TORRADO, Adolfo. *Los pellizcos*. Barcelona: La Escena (año 2, núm. 3), 1942.

NAVARRO, Leandro. *Como tú me querías*. Madrid: Biblioteca Teatral (núm. 69), [1943].

NAVARRO, Leandro. *Con los brazos abiertos*. Madrid: Marisal (Biblioteca Teatral, núm. 69), [1945].

NAVARRO, Leandro. *La morocha*. Barcelona: La Escena (año 1, núm. 7), 1941.

NAVARRO, Leandro. *Las colegialas*. Barcelona: La Escena (año 3, núm. 58), 1943.

OTERO DEL POZO, Sotero. *España inmortal*. Valladolid: Afrodisio Aguado, 1937.

PASO, Antonio (hijo); SÁEZ, Emilio, y GONZALEZ ÁLVAREZ, Antonio. *¡Que se case Rita!* Madrid: La novela del sábado (año 22, núm. 11), 1940.

PASO, Antonio (hijo); SÁEZ, Emilio, y PASO, Enrique. *¡Que le ahorquen a usted!* Madrid: Biblioteca Teatral (año 2, núm. 26), 1942.

PASO, Antonio (hijo), y SÁEZ, Emilio. *Amuleto*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 1, núm. 10), 1941.

PASO, Antonio (hijo), y SÁEZ, Emilio. *Papanatas*. Madrid: Teatro (año 1, núm. 2), 1940.

PASO, Antonio (hijo), y DE ARMENTERAS, Antonio. *¡Haz el favor de morirte!* Barcelona: La Escena (año 3, núm. 55), 1942.

PEMÁN, José María. *Obras completas*. 7 vols. Ed. Jorge Villén. Madrid: Escelicer, 1947-1965.

PRIESTLEY, John B. *La herida del tiempo*. Trad. Luis Escobar. Barcelona: Ediciones Aymá, 1944.

RAMOS DE CASTRO, Francisco, y LÓPEZ MARÍN, Manuel. *¡Y vas que ardes!* Madrid: Biblioteca Teatral (año 1, núm. 14), 1941.

RAMOS DE CASTRO, Francisco, y otros. *La del manojo de rosas*. Barcelona: Alas (año 4, núm. 9), Barcelona, s. a. [1934].

RAMOS DE CASTRO, Francisco. *La boda del señor Bringas o si te casas la pringas*. Madrid: Gráfica Literaria, 1936.

RAMOS MARTÍN, José. *¿Quién?* Madrid: Biblioteca Teatral (año 1, núm. 5), 1941.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura fascista española* (*Antología*). Vol. 2. Madrid: Akal, 1987.

ROS, Samuel. *En el otro cuarto*. Ed. Carlos Blanco Soler. *Antología 1923-1944*. Madrid: Editora Nacional, 1948, pp. 139-155.

ROTHE, Hans. *Llegada de noche*. En *Sangre: nieve y ébano*. Barcelona: José Janés, 1947.

RUIZ DE LA FUENTE, Horacio. *El rescate*. Madrid: Talía (año 2, núm. 18), 1941.

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

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis; VÁZQUEZ OCHANDO, Federico; MAESTROS QUINTERO, Juan, e YRUESTE, José María. *Yola*. Madrid: Talía (año 3, núm. 34), 1942.

SERRANO ANGUITA, Francisco. *Todo Madrid*. Madrid: Gráficas Cinema, 1944.

SOLER, Bartolomé. *Tres comedias. El honor de los hombres. Batalla de rufianes. Guillermo Roldán*. Barcelona: Hispanoamericana de Ediciones, S. A., 1951.

SUÁREZ DE DEZA, Enrique. *¡Catalina: no me llores!* Madrid: Biblioteca Teatral (año 4, núm. 68), [1945].

SUÁREZ DE DEZA, Enrique. *Ambición*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 4, núm. 66), [1945].

SUÁREZ DE DEZA, Enrique. *Ha entrado una mujer*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 4, núm. 54), [1945].

SUÁREZ DE DEZA, Enrique. *Lady Amarilla*. Barcelona: La Escena (año 1, núm. 3), 1 mayo 1941.

TOMÁS, Mariano. *Garcilaso de la Vega*. Madrid: Biblioteca Teatral (núm. 3), s. a.

TOMÁS, Mariano. *Las mariposa y la llama*. Madrid: Editora Nacional, 1942.

TOMÁS, Mariano. *Santa Isabel de España*. Madrid: Roberto San Martín, 1934.

TONO, y MIHURA, Miguel. *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*. Madrid: Luis Uriarte (Éxito. Archivo de obras teatrales, 4), s. a.

TONO. *Guillermo Hotel*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 15, núm. 191), s. a. [1955?]

TORRADO, Adolfo; de AROZAMENA, Jesús María, y MORENO TORROBA, Federico. *Polonesa*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1944.

TORRADO, Adolfo. *La dama de las perlas*. Barcelona: Prisma (La Farándula año 1, núm. 1), 1943.

TORRADO, Adolfo. *La infeliz vampiresa*. Madrid: Biblioteca Teatral (año 1, núm. 8), [1941].

TORRADO, Adolfo. *La madre guapa. El famoso Carballeira.* Barcelona: Cisne (Teatro Selecto, 5), 1941.

TORRADO, Adolfo. *Obras completas.* 5 vols. Madrid: Ediciones Rollán, 1948.

TORRADO, Adolfo. *Tres comedias de Adolfo Torrado. El famoso Carballeira. Mosquita en palacio. Chiruca.* Madrid: Afrodisio Aguado, 1943.

TORRE, Claudio de la, y ESCOBAR, Luis. *¡Mi querido ladrón!* Madrid: Talía (año 6, núm. 59), 1945.

TORRE, Claudio de la. *Teatro.* Madrid: Editora Nacional, 1950. Contiene *Hotel Terminus.*

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Teatro.* 2 vols. Barcelona: Destino, 1982.

VARGAS, Luis de. *El señorito Pepe.* Madrid: Biblioteca Teatral (núm. 11), s. a.